



Barroco e Poesia Experimental: Um Diálogo de Dois Gumes

Maria dos Prazeres Gomes

PUC-SPIBrasil

*Ninguém revelará a profunda
exatidão destes acasos.*

Nuno Júdice

Lembrando a citação predileta de Borges--a de que somos o rio de Heráclito, para quem o homem de ontem não é o homem de hoje e o de hoje não será o de amanhã, pois mudamos incessantemente, citação da qual ele deriva a idéia de ser possível se afirmar também que cada releitura de um livro e cada lembrança dessa releitura renovam o texto, porque também o texto é o rio mutável de Heráclito--lembrando essa citação, sentimo-nos instigada e motivada a retomar um tema que há muito nos inquieta e que, sob perspectiva diversa, abordamos anos atrás: (Gomes 1993) as relações entre o Barroco e o experimentalismo português.

Tais relações têm sido mencionadas, de forma esporádica e assistemática, por alguns poetas experimentais de todo o mundo. No caso das literaturas de língua portuguesa, também não temos paralelos sistemáticos, mesmo depois dos estudos inaugurais de Affonso Ávila sobre o Barroco, na década de 70, seguidos pelos de Melo e Castro, dispersos em várias de suas obras críticas e, sobretudo, pelos de Ana Hatherly, que, também nos anos 70, passa a investigar o que ela denominou de «uma arqueologia de poesia experimental.» Tal investigação, que a autora publicou em *A Experiência do Prodigio: Bases Teóricas e Antologia de Textos-*

Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII, obra que tornou acessível ao leitor moderno uma tradição de poesia verbo-visual por tanto tempo ignorada, levou-a à conclusão de haver «entre as obras dos poetas maneiristas e barrocos e a dos de vanguarda da 2ª metade do nosso século, perturbantes paralelos estéticos e ideológicos» (1983, 13). Mas ela concentrou-se não nos possíveis paralelos entre o outrora e o agora, mas na tentativa de compreender o horizonte de expectativa que essas obras terão tido no seu tempo, assim como a vasta rede de referências culturais e ideológicas nelas implícita.

Em vista disso, o que norteará estas considerações será a tentativa de, partindo da poética barroca, precisar alguns tópicos, ou seja, um feixe nuclear de pontos também identificável na poética experimental, e de focá-los nas suas bases epistemológicas e nas suas determinações estéticas, mas ainda, em consonância com essa esfera abstrata de reflexão, focar os textos em confronto, para que suas convergências e divergências se apresentem concretamente. Sabemos todos da obliquidade inalienável entre a teoria e a prática, de sorte que não podemos desconsiderar, neste tipo de trabalho, certo descompasso entre as concepções teóricas ou as preceptivas e sua concretização, ou seja, entre as teorias e as práticas poéticas, estas sempre situadas num horizonte de possíveis que, nos melhores casos, ultrapassam e põem em crise seus próprios fundamentos.

Não impugna esta abordagem, como pensam alguns críticos, um «desconhecimento do processo evolutivo da literatura ou do processo da existência literária», menos ainda, a desinformação acerca das «fundações epistemológicas» e estéticas do Barroco (Martins 1986). Ela apenas compreende a história literária fora do enquadramento linear e causal, isto é, não como movimento sequencial e evolutivo, mas «como produto do revezamento contínuo de interpretantes, de uma 'semiose ilimitada' ou infinita (Peirce, Eco), que se desenrola no espaço cultural», como escreveu algures Haroldo de Campos.

A questão da historicidade do texto literário—no caso, da historicidade do Barroco—é, assim, redefinida. Não se trata de circunscrevê-la às coordenadas ideológicas epocais, mas de indagar as marcas textuais que, embora historicamente vinculadas, projetam o texto ou seus procedimentos compositivos para além do seu espaço-tempo, rasurando sua datação e tornado-os nossos contemporâneos.

É que, como entende João Alexandre Barbosa (1986, 16), se, por um lado, sabidamente «a força das circunstâncias modela a posição do poeta com relação ao seu tempo, por outro lado, é a própria maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo do poema.» Decorre daí que o tempo do poema não existe exceto como espaço de relações: «entre o poeta e a linguagem, o poema acena para a intemporalidade.» Mas, roubando-lhe a pergunta, «o que é esta intemporalidade senão a presença, no poema, de um roteiro

íntertextual? De fato--responde ele--ao fazer-se consumidor da linguagem da poesia, lendo ao escrever, o poeta desfaz o nó das circunstâncias apontando para as intersecções da cultura. Isto, é preciso acentuar, **não** significa a intemporalidade do poeta: ao criar o espaço para a atualização da cultura, a sua leitura já está, inevitavelmente, marcada pelas circunstâncias que a propiciam.»

Nesse raciocínio se poderá fundamentar a superação da antiga controvérsia entre o histórico e o estético: de um lado, certos historiadores que aprisionavam o Barroco em seu tempo, ressaltando sobremaneira suas vicissitudes históricas com a monarquia absoluta, com a Contra-Reforma ou com a Inquisição; de outro certos teóricos da literatura, os esteticistas, que o viam como categoria atemporal, como um feixe de processos poéticos, uma forma que renasce em várias épocas, sem determinações históricas ou sociológicas, portanto.

Essa dicotomia parece ter-se ultrapassado tanto pelo aprofundamento das elaborações teóricas mais recentes sobre o Barroco e o Neobarroco, quanto pelo estudo dos textos. Severo Sarduy, por exemplo, invoca un *paradigma cognitivo reconocible dentro dei paradigma estético*. Para evitar o abuso do termo, ele reduz a noção de Barroco a «um esquema operatório preciso,» e, segundo Irlemar Chiampi (1994, 124), esbalece «una semiologia dei barroco Iatinoamericano en la cual propone una serie de procesos poéticos que van de laconstrucción metafórica a la organización textual, o sea de las unidades de superficie verbal a las de profundidad o de estructuración del género del texto literario/artístico.»

As duas marcas de profundidade ou «de origem» mais primárias do Barroco seriam a artificialização e a **paródia** (na acepção bakhtiniana). Com maior precisão e desdobramento dos conceitos, podemos dizer que «artificio y metalinguaje, enunciación paródica y autoparódica, hipérbole de su propia estructuración, apoteosis de la forma e irrisión de ella, la propuesta de Sarduy—sobra decirlo--selecciona entre los rasgos que marcaron el barroco histórico los que permiten deducir una perspectiva crítica de lo moderno» (126).

É nesse enquadramento teórico e metodológico, como dissemos, que se inscreve nossa pesquisa. A primeira questão que o leitor atento formulará, será, talvez, sobre a procedência de se equacionar o barroco lusitano, ou ibérico, à luz de uma noção de Barroco que se constitui a partir da realidade latinoamericana. No entanto, para dissipar essa dúvida contribuirá o fato de que, nos séculos do barroco «histórico,» a literatura latinoamericana, a despeito dos processos de «transculturação» e das inevitáveis marcas de diferença, gravitava ainda em tomo da metrópole; de que, embora partindo de uma realidade estética específica, Sarduy propõe uma formulação abstrata, um constructo teórico capaz de evitar o «americanismo;» e, por fim, o fato de que, ao estudarmos o barroco ibérico ou, mais precisamente, o português, as conclusões são em quase tudo análogas às dele.

Uma visão bem informada do perfil estético-literário do Barroco português requer a consideração das poéticas da época, que codificam as idéias e formas literárias predominantes no período, bem como da produção literária, a partir da qual se pode apreender a concepção de literatura, suas formas de realização verbal e os valores estéticos que as orientam. Estudos dessa ordem foram levados a cabo por inúmeros pesquisadores, que esquadriharam tanto as poéticas e os textos de crítica, quanto os dois grandes cancioneiros (a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*), repositórios de parte das correntes formais e temáticas mais convencionais da poesia barroca.

Entretanto, as conclusões a que chegaram foram quase sempre limitadas e desabonadoras, por preconceito, por incompreensão ou por ambos, ou, ainda, porque as fontes consultadas forneciam apenas uma visão parcial das tendências representativas da época. É o que sobejamente demonstra Aguiar e Sílva (1971), reconhecidamente o maior pesquisador português do assunto, ao aduzir a sua obra *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* inúmeras peças até então inéditas, que, por sua diferença, obrigam a uma releitura do período. Mas, para radicalmente pôr em questão a leitura que da poesia barroca se vinha fazendo, e para lhe revelar uma face oculta, de cujas implicações na história das formas da poesia portuguesa ainda falaremos, foi definitivo o trabalho já mencionado de Ana Hatherly, *A Experiência do Prodígio*, que modernamente reúne, pela primeira vez, um número significativo de textos verbo-visuais dos séculos XVII e XVIII, acompanhados das respectivas exegeses e de um estudo de suas bases teóricas e ideológicas. Essa obra veio relativizar certas conclusões estabelecidas, forçar a crítica a mudar de perspectiva e alargar seus critérios de avaliação; mas, sobretudo, veio mostrar a contemporaneidade dessa poesia, resgatando-a e reabilitando-a para um diálogo crítico (e criativo) coma poesia moderna (ou pós-moderna?), sobretudo a de caráter mais plástico.

Partindo, então, das duas matrizes de linguagem da poesia barroca, a verbal e a visual (ou verbo-visual), destacaremos certas coordenadas estéticas que ocupam um lugar central no sistema literário do Barroco e que, como pretendemos mostrar, o põem em diálogo com a Poesia Experimental. Tais coordenadas não se isolam, antes se interseccionam, compondo uma figura caleidoscópica, iridescente, cujo enquadramento é por natureza difícil de fixar.

Se se tentasse, no caso do barroco português, decidir o que é mais notório, a artificialização ou a paródia, para começar com as duas «marcas de origem» citadas por Sarduy, seria difícil. Os textos teóricos, como a prática poética, acentuam claramente o predomínio da *techne* na produção literária. Retomando a antiga distinção, ao talento do poeta, o *engenho*, se sobrepõe a arte, ou seja, a técnica e o labor poéticos, e isto representa, sem dúvida, um aspecto da ruptura do equilíbrio clássico. Proliferam no período obras que procuram reduzir a regras

os processos, os mecanismos da produção poética que levam à consecução de um discurso engenhoso. Isso se verifica, igualmente, nas exegeses prologais de certos textos, como os labirintos e anagramas e, ainda, naqueles que, erigidos em modelos por suas inovações técnico-estilísticas, foram repetidos à exaustão, com ou sem variações, como os de Gôngora e Camões, por exemplo. Um outro vetar dessa artificialização encontra-se talvez naquilo que a crítica tem denominado a «estética da ilusão,» e cujo processo fundamental, na poesia, é a metáfora, instrumento, por excelência da expressão da metamorfose e da transfiguração. E, como observa Maria Lucilia Gonçalves Pires, «é esta estética da ilusão que confere à literatura (a toda a arte) barroca esse caráter específico que tem sido designado de *teatralidade*» (1988, 44).

Na experimental é igualmente inequívoco o predomínio da *techne*. Aqui, em alguns casos, os procedimentos de artificialização chegam a tal ponto, que o poema se constitui de seriações matemático-combinatórias, passíveis de serem produzidas por computador. Podemos citar como exemplo o «Soneto soma 14» de Melo e Castro, ou mesmo o «Programa» com que Ana Harthely inicia o livro Leonorana (1965, 1970), e no qual descreve cada uma das «Trinta e uma variações temáticas sobre um vilancete de Luís de Camões.» Não se pode deixar de ver nesse artificialismo, que às vezes chega ao apagamento das marcas de autoria, o influxo do pensamento estruturalista, dos novos apartes que a lingüística trazia para a descrição dos níveis da língua. Aliás, a própria Ana Harthely, referindo-se ao hermetismo de certos textos experimentais e à sua legibilidade, afirmou que os escritores da década de 60 «exemplificam amplamente esta tese: que as suas obras são para serem lidas à luz das novas teorias de interpretação e de exegese literária, *são seu produto e seu fundamento* (1975, 113) [grifo nosso]. Mais decisivos, entretanto, no plano teórico, para a assunção do artificialismo da poesia experimental (e concreta) terão sido os conceitos de «poesia natural e poesia artificial,» introduzidos pelo filósofo alemão Max Bense, e cujas semelhanças com os conceitos barrocos de *engenho* e *arte* são evidentes. Assim, se os poetas experimentais não contaram, como os barrocos, com as artes poéticas, contaram com as teorias lingüísticas e semióticas, cujos postulados seus textos poéticos com frequência procuraram experimentar. Em síntese, nos dois casos, o interesse pelo desenvolvimento dos aspectos técnicos, e mesmo teóricos e científicos do trabalho poético, é dominante,

A outra marca de origem da poesia barroca é a paródia, que Sarduy toma no sentido bakhtiniano, como dissemos. No caso português, entretanto, para ser pertinente à poesia verbal e à visual, o termo paródia deveria ser tomado como canto paralelo, isto é, em sua dupla acepção: na de imitação burlesca e na de imitação homológica, porque assim se evidencia melhor o tipo de relações entre os textos.

Já se tomou lugar comum acentuar o comprazimento barroco no jogo burlesco, no riso iconoclasta, mas é preciso atentar para o requinte, às vezes perverso, dessas operações. Elas resultam, freqüentemente, da transfonnação parodística ou da negação jocosa. No primeiro caso, tem-se a reescritura de outro texto, com o qual se mantém semelhança no plano fonnal, mas se introduzem alterações de sentido orientadas por uma intenção irônica, uma intenção burlesca, de modo a obter um efeito jocoso. A poesia barroca testemunha à saciedade esse aspecto, largamente desenvolvido por Gregório de Matos, que parodiou inúmeros textos camonianas (aliás, em várias versões) como «Sete anos de pãstor» «Alma minha gentil que te partiste,» etc.; ou por D. Francisco Manuel de Melo, que parodia algumas redondilhas, como, por exemplo, «Descalça vai para a fonte,» misturando-a com os sonetos «Sete anos de pastor,» só para citar alguns casos.

Processo análogo ao anterior, a negação jocosa, entretanto, difere dele não pelo efeito, mas pelo tipo de relação intertextual. Ela «consiste em estabelecer uma relação de oposição com códigos literários concretizados em textos anteriores, sendo o novo texto a atualização de códigos opostos» (Pires 1985, 48). Em síntese, tem-se aí a deformação dos ideais estéticos consagrados, como a condenação galhofeira dos tópicos petrarquistas, em que Gregório de Matos foi também exímio, por exemplo no seu «romance» *Definição de amor*, ao dar uma resposta realista e rasteira à sintomatologia contraditória do amor e à sua idealização. Leitor atento da lírica camoniana, Gregório, no entanto, pontilha seu texto de alusões ao célebre «Amor é fogo que arde sem se ver,» para concluir em contra-canto, que

*O amor é finalmente
um embaraço de pernas,
uma união de barrigas,
um breve tremor de artérias
uma confusão de bocas,
uma batalha de veias,
um reboição de ancas,
quem diz outra coisa, é besta.*

Ao lado da paródia como imitação burlesca, ou como negação jocosa de códigos literários, há a paródia como imitação homológica, uma espécie de estilização. Assim, ao contrário do que ocorre nos casos anteriores, não há mais negação ou discordância, mas concordância entre os dois textos: o autor emprega o texto alheio (a fala do outro) não para se lhe opor, mas para o homenagear, para o reverenciar; embora nele introduzindo acentos novos, eles servem ao mesmo fim e têm a mesma direção do texto de que se parte.

Apesar das tentativas de ruptura com a poética clássica, os textos teóricos continuavam a preconizar a imitação como princípio poético, sem esquecer a originalidade, que é quase sinónimo de «renovação dentro da repetição.» Em consonância com esse princípio, apontou Teixeira Gomes que «além da absorção da maneira peculiar dos mestres (tal como a maneira petrarquista, camoniana, gongórica, etc.), dava-se grande importância aos modelos representados pelas peças de resistência existentes em suas obras, poemas cujo prestígio crescia com o passar do tempo, e que acabavam por transformarem-se em criações paradigmáticas, provocando o tão difundido espírito de **emulação**» (1985, 200). Esse mesmo espírito de emulação timbra na poesia visual, cujas origens remontam aos gregos alexandrinos e se estendem pela Idade Média e pelo Renascimento, constituindo uma tradição milenar fortemente estruturada. Ao construírem seus próprios labirintos ou anagramas, poetas como Luís Tinoco ou Alonso de Alcalá e Herrera não deixam de dizer que seguem as regras e os modelos da Antigüidade, nem de acentuar a específica diferença da sua obra, quando a há.

O comportamento paródico da poesia experimental pode ser descrito praticamente sob o mesmo enquadramento, embora os poetas experimentais contassem já com a rica experiência de seus predecessores. Ao contrário do que se poderia supor, eles elegem uma tradição criativa em que figuram, em primeiro lugar, Camões e o Barroco—neste caso, não os poetas, mas os procedimentos compositivos e um considerável feixe de traços de sua poética. Camões é recuperado, despido do sentimentalismo e do patriotismo, como um «soberbo *designer* da linguagem,» para usar uma expressão de Haroldo de Campos. Foram retomados em transformação irónica ou homológica, ao estilo experimental, poemas como «Transforma-se o amador na coisa amada,» por Herberto Helder (61); «Alma minha gentil que te partiste,» por Melo e Castro (62), que o transcreve parafoneticamente como «há uma linha sutil que tu partiste;» o vilancete «Descalça vai para a fonte;» por Ana Hatherly (70); inúmeros outros poemas, por Melo e Castro (em 80), em *ReCamões*, onde se destacam os «Cantos Mistos,» resultantes da colagem de versos de Camões e Pessoa. Finalmente, por Alberto Pimenta (84), que fecha o círculo dessas releituras em *Read&Mad*, onde reúne excelentes poemas-montagem de Camões e Pessoa, numa «trucagem entre dois séculos.» Isto sem considerar recuperações extremamente fracionárias do léxico ou de parte de versos, com que chegam a compor textos chocarreiros ou obscenos, muito de acordo com o espírito barroco do comprazimento com o riso iconoclasta, mas não menos de acordo com o espírito de negação da PO.EX. Como dirá Melo e Castro,

*A poesia é um gozo
o leitor
deve sentir-se gozado.*

O gesto paródico de barrocos e experimentais estende-se ainda à reinvenção das formas poemáticas. O soneto é, de todas, a mais explorada pelos poetas visuais dos séculos XVII e XVIII. Sozinho ou combinado com outros recursos, inventam-lhe as mais insuspeitadas formas: sonetos redondos, mesóísticos, pentacrísticos, acrósticos cruzados, sonetos de cabo'roto, enfim, tudo o que a delirante fantasia das formas permite. Além dele, retomaram da Antigüidade os poemas de versos centônicos ou mosaicos, e a escrita ropálica e caligráfica. Na poesia experimental, embora praticamente só por Melo e Castro, o soneto foi tratado de maneiras igualmente imprevisíveis, quer reordenando tercetos e quartetos, quer reinventando os sonetos quebrados, ou outras formas que se beneficiavam da visualidade. Embora com menos variações, outros poetas recuperaram os versos centônicos ou mosaicos, já com o contributo da técnica surrealista da *bricolage*, além da escrita ropálica e caligráfica.

A terceira marca de origem do barroco, que Sarduy não menciona, mas que nos parece fulcral, é seu carácter intecs.emiótico e interdisciplinar. Analisando os dois sistemas semióticos da poesia da época, percebe-se que sua estrutura compositiva é sempre híbrida, ou seja, ela conjuga o verbal e o visual ou o sonoro (as três línguas matriciais). No caso dos textos visuais ou verbo-visuais, sua superfície apóia-se num substrato hermético e cabalístico, que os inscreve no círculo das *escritas* encantatórias e divinatórias. O leitor ficará surpreso ao ler as exegeses que acompanham, por exemplo, alguns anagramas aritméticos de Luis Nunes Tinoco, em que o autor traduz na misteriosa linguagem da numerologia pitagórica os meandros da construção textual-uma verdadeira mandala, em cujo centro há nomes, números e cifras (Gomes 1994, 227 ss). Estrutura compositiva análoga têm os labirintos de letras e os labirintos cúbicos, em que o deslumbramento do olhar parece ser o fim primeiro e último. Alguns chegam a ser concebidos quase exclusivamente em termos de forma e de cor, como o do mesmo Luis Tinoco em louvor da Rainha Maria Sophia Isabel. A experiência da visualidade funda-sena iconização do verbal, orquestrado em termos de formas e cores, realística e ilusionisticamente. Trabalhar o verbal explorando suas múltiplas dimensões é trabalhar nas interfaces com os outros sistemas de signos, é aproximar poesia e pintura, o que só é possível graças à feição intersemiótica da consciência criadora do artista barroco. Também no caso dos textos verbais há uma figura importante da retórica barroca destinada ao efeito de deslumbramento do olhar. Trata-se de uma espécie de metáfora, a hipotipose, apresentada por Tesouro como «figura engenhosa 'que põe sob os olhos com viveza' as coisas apresentadas. Esta figura ... consiste precisamente na utilização de processos capazes de impor o objeto descrito à visão do leitor, de lhe dar a impressão de visualizar o que lê. É certo que se trata apenas de uma impressão de leitura. ... Mas o texto pode tentar aproximar-se de outros sistemas de signos» ... (Pires 1985,28-29).

No experimentalismo, analogamente, a poesia se cria sob o império do visual. Quer se trate, por um lado, de textos verbais, em que a visualidade se manifesta na distribuição alinear do poema na página, na **utilização** de diferentes tipos gráficos, no desmembramento de uma sintaxe cujos tenos se distanciam, no uso da cor, no tratamento visual das fonnas poemáticas, do que resultam figuras ou poemas-cartazes; quer **se** trate, por outro, de textos predominantemente visuais, em que o verbal configura fonnas geométricas ou arabescos caligráficos, em ambos os casos o que está em pauta é uma outra fonna de organização da linguagem, outra fonna de enfrentamento dos sistemas de signos e, portanto, outra fonna de percepção e de representação, cujo fundamento é pôr em crise a hegemonia da linguagem poética (do discurso) instituída, chegando à exploração máxima de suas possibilidades, em conexão com as dos outros sistemas de signos-artísticos ou sociais-para testar sua resistência, seus limites e, assim, impedir sua fixação e impulsionar sua revolução pennante,. Isto é, para mantê-los vivos.

Um outro vetor desse caráter intersemiótico, não menos importante é a vinculação da poesia com a música. No que concerne à retórica barroca, sabe-se do importante papel do harmonismo, figura que precisamente procurava imitar os efeitos próprios do sistema de signos musical, através do recurso ao estrato fônico da língua, isto é, à exploração da materialidade fônica através das **semelhanças** (paronímia), de convergências e divergências de som e sentido (homonímia), de paronomásias, onomatopéias, aliteraões e outras figuras de som.

No que concerne à poesia experimental, entretanto, a relação com a música ultrapassa a exploração lingüística da tessitura sonora dos textos, tornando-se às vezes elemento da estrutura profunda dos mesmos: estabelece-se uma relação de procedimentos, uma relação homológica entre ambos os sistemas. Assim, por exemplo, Ana Hatherly, em *Leonorana*, concebeu e realizou as variaões sobre o mote camoniano a partir do paradigma musical. Por isso, diz ela, «o tema como tal não é muito importante (um músico pode fazer variaões infinitas sobre duas ou três notas apenas ou sobre qualquer pequeno grupo de sons selecionados» , , . (Gomes 1993, 60); na obra de Salette Tavares há, igualmente, um **forte** componente sonoro, resultante, como escreveu recentemente Irina Bajini «de uma verdadeira pesquisa musical conduzida através de assonâncias, consonâncias, rimas assimétricas, ritmos, ruídos e silêncios» (1994, 118), Mas, além da **musicalidade** da superfície textual, há a outra, evidenciada, por exemplo, em *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria* (1961) que, estruturada como composição musical, se divide em andamentos: «Primeiro Andamento: *Allegro ma non trapo;*» «Segundo Andamento: *Tempo giusto;*» etc. Os silêncios da música são representados no poema pelos espaços em branco, pelos vazios, e os ruídos, por onomatopéias ou justaposição de sons desarmônicos.

Para finalizar este diálogo-naturalmente incompleto--entre o Barroco e a PO.EX., que construímos a partir das «marcas de origem» do primeiro, seria necessário falar de uma outra, que, parece-nos, se não chega a se sobrepor e a detenninar as demais, perpassa-as medularmente, como uma espécie de **princípio** epistemológico. Trata-se do seu caráter **lúdico**, da sua propensão para o jogo. É notório que o barroco tinha da poesia uma concepção'essencialmente hedonista e lúdica, justificada pelo intuito persuasório ou pelo puro deleite que produzia no autor é no leitor-aquilo a que um teórico chamou «uma retórica alargada do prazer.» O caráter lúdico tem sido justificado também pelo que o conceito barroco de poesia **implica** de artifício, de jogo com as palavras e as idéias, enfim, de recusa de uma fonna de comunicação direta, simples, linear e de **postulação** de uma outra, que leve a uma visão transfiguradora do mundo-uma estética da **ilusão** em que o jogo tem papel central. Entretanto,. Affonso Ávila lembra que a reflexão schilleriana, invocando «a avaliação ética do jogo e acrescentando à sua definição **semântica** um critério e uma dimensão de valor ontológico-o jogo é uma fonna de plenitude existencial-vem em abono da arte desse exímio jogador que foi o homem **barroco** e ao mesmo tempo nos encaminha para a assimilação mais franca da constante fonnulação lúdica que permeia a linguagem estética de nossos dias)) (1980,24).

Nessa perspectiva, se considerarmos a conjuntura política e histórica do tempo, e as **inquietações** espirituais que ela desencadeou, concluiremos, com o autor, que «o artista barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se toma o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afinnação perante a realidade que quer **sufocá-lo** e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte) (35).

O mesmo se pode dizer dos poetas experimentais, cujas **obras** foram frequentemente acusadas de mera brincadeira, de puro jogo fonnaI. Entretanto, também aqui o jogo estava a serviço da rebelião: sobre suas «Brincadeiras,» obra cujo título responde à crítica a um trabalho seu, de que «não se brinca com coisas sérias,» Salette Tavares disse que o significado disso tudo era também político. um modo de sacudir «a preguiça dos adonnedidos, que s6 se sentem bem nas almofadas da redundância e da banalidade» (Bajini 1994, 115).

Em síntese, o jogo era uma forma de libertação: «um Não ao triste caldo cultural. que nos era obrigatoriamente servido,) como disse Melo e Castro (Hatherly, et al 1981, 18); ou uma luta «contra uma tradição de lirismo sentimental, confessionalismo, **preguiça**, incultura, atraso, instalação e tudo o mais que trazia o estado de decrepitude e estupidificação da sociedade,» como disse Ana Hatherly, porque, conclui a autora, se de fato **devia-se** destruir um sistema social, o do fascismo português, devia-se destruir-lhe a linguagem, «pondo em

xeque o seu significado, o seu uso e tudo o que lhes estava associado» (Hatherly 1975, 16).

Assim, o jogar criativamente através da artificialização, da paródia, de **um** sistema cognitivo e representativo intersemiótico, é o gume mais afinado do diálogo entre o Barroco e a Poesia Experimental. O outro gume (ou será o mesmo?), apontando para uma questão teórica que nos parece insuficientemente balizada em Portugal (a da conceituação de pós-moderno e sua **relação** com o neobarroco), empurra-nos para a controvertida discussão da designação de neobarroca para a poesia experimental. Face aos paradigmas que descrevemos, não será ela, legitimamente, uma manifestação neobarroca?

Obras citadas

- Aguiar e Silva, V. M. 1971. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Ávila, Affonso. 1980. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva.
- Bajini, Irina. 1994. «Salette Tavares e A Poesia Portuguesa de Vanguarda.» *Colóquio/Letras* 132-133. Abril-setembro: 111-122. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barbosa, J. A. 1986. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Chiampi, Irleamar. 1994. «La Literatura Neobarroca Ante La PostModernidad». *Face-Revista de Semiótica e Comunicação*. No. Especial-Barroco (maio).
- Gomes, Maria dos Prazeres. 1993. *Outrora Agora: Relações Dialógicas na Poesia Portuguesa de Invenção*. São Paulo: EDUC.
- Gomes, J. C. Teixeira. 1985. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa*. Petrópolis: Vozes.
- Hatherly, Ana. 1975. *A Reinvenção da Leitura; Breve Ensaio Crítico Seguido de 19 Textos Visuais*. Lisboa: Futura.
- . 1983. *A Experiência do Prodígio*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- — e E. M. Melo e Castro. 1981. PO-EX. *Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes.
- Martins, Frias. 1986. *10 Anos de Poesia em Portugal. 1974-1984. Leitura de uma Década*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Pires, Maria Lucília G. 1988. *Poetas do Penado Barroco*. Lisboa: Editorial Comunicação.