

UM LABIRINTO MEDIEVAL. UMA ANÁLISE MODERNA

A MEDIEVAL LABYRINTH. A MODERN ANALYSIS

Geraldo Augusto Fernandes

Universidade Federal do Ceará

geraldoaugust@uol.com.br

...a palavra é o modo de comunicação mais inteligível e que mais convém ao espírito, um meio que permite apreender e exprimir tudo o que se agita nas profundidades da consciência, tudo o que habita as suas regiões aparentemente mais inacessíveis.

Hegel

Toda arte nasce de um passado 'potencializado em futuro', por corte dialético, e o artista é aquele que, pela sua vivência, capta essa energia e a condensa em estruturas objetivas.

E. M. Melo e Castro

Resumo: Durante a transição da Idade Média e a Modernidade, o poeta palaciano português humanista Fernão da Silveira cria um poema-labirinto em que a ludicidade, aliada à visualidade, é notável. Antecipando a visualidade de poemas barrocos e concretistas, esse pequeno poema permite uma leitura múltipla, tendo por base ainda o amor cortês. Estruturado por quatro colunas de palavras, o poema mostra-se inovador justamente por essa multiplicidade de leituras, o que permite um cotejo dele com a Poesia Concreta. Nosso propósito, então, é mostrar elementos concretos contidos na feitura do labirinto tardo-medieval aliados às teorias cingidas pelo Concretismo brasileiro e o Experimentalismo português. Para isso servimo-nos de estudos de Ernesto Manuel de Melo e Castro, proeminentemente, Ana Hatherly, Max Bense, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Márcia Arbex, Maria João Fernandes entre outros.

Palavras-chaves: Fernão da Silveira, Poema-labirinto, Barroco, Poesia Concreta, Visualidade.

Abstract: During the transition from the Middle Ages to Modernity, the Portuguese and humanist courtly poet Fernão da Silveira creates a labyrinth-poem in which playfulness, combined with visuality, is remarkable. Anticipating the visuality of baroque and Concrete poems, this short poem allows multiple readings, even being based on courtly love. Structured by four columns of words, the poem is innovative precisely because of this multiplicity of readings, which allows a comparison of it with Concrete Poetry. Our purpose, then, is to show concrete elements contained in the making of the late-medieval labyrinth allied to the theories girded by Brazilian Concretism and Portuguese Experimentalism. To this end, we use the studies of Ernesto Manuel de Melo e Castro, prominently, Ana Hatherly, Max Bense, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Márcia Arbex, Maria João Fernandes, among others.

Keywords: Fernão da Silveira, Labyrinth-poem, Baroque, Concrete Poetry, Visuality.

Introdução

Num extenso e completo estudo sobre a criação intertextual de Gregório de Matos, o crítico, jornalista e professor de literatura João Carlos Teixeira Gomes encontrou na coletânea de Garcia de Resende um poemeto de Fernão da Silveira que lhe chamou atenção pela sua forma. Sua análise e o modo como viu o inusitado nesse poema instigaram-nos a pesquisar mais a fundo a criação desse poeta do fim do medievo português.¹ Sem deixar de ver a obra de Fernão da Silveira também como um registro de costumes e de História, o propósito primeiro deste estudo foi investigar seu modo de produção e – problema central – encontrar bases para fundamentar o que pareceu novo para Teixeira Gomes: Fernão da Silveira teria, pela sua criatividade, conseguido criar uma obra contendo já ecos² de futuros movimentos literários.

O poema que norteou toda a pesquisa e análise para este artigo é “Senhora, graciosa, discreta, eicelente”, uma esparsa estruturada em quatro colunas verticais, como se fossem quatro estrofes de palavras colocadas uma ao lado da outra. Peça única, em termos de estrutura formal, no portentoso compêndio de Garcia de Resende, o *Cancioneiro Geral* (1516), esse poema não causa estranhamento só quando encarado como poesia visual. O binômio forma-conteúdo mostra que o poeta Fernão da Silveira, ao criar aquilo que os barrocos denominariam *labirinto*,³

¹ GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa*. Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

² Michel Zink conclui seu texto no verbete “Literatura(s)” com os seguintes questionamentos: “Se é verdade que a Idade Média ‘durou desde o século II ou III de nossa era para morrer lentamente aos golpes da Revolução Industrial’ [citando frase antológica de Jacques Le Goff], como nos impedir de ouvir ecos, alguns ainda próximos de nós? E por que nos privarmos? Nesse e noutros casos, como encontrar a distância correta?” (ZINK, Michel. Literatura(s). In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. Volume II, p. 92, grifos nossos). Esses “ecos”, a que alude Michel Zink, podem-se encontrar no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e prenunciam futuros movimentos literários.

³ A característica essencial de uma *composição labiríntica* é a multiplicidade de leituras que ela permite, dependendo de onde se inicia sua leitura: no sentido horizontal, no vertical, de cima para baixo, de baixo para cima, na diagonal, e assim por diante. Sobre o labirinto, escreve Maria dos Prazeres Gomes: “é [...] um objeto estético, um texto pluridimensional que se alça da página, adquirindo às vezes a arquitetura espacial de um móbile, às vezes a armação de um poema-cartaz, às vezes o arranjo colorístico e pictural de um quadro. Nestas circunstâncias, um de seus aspectos mais notáveis é, a par de sua beleza gráfico-ideogramática, o que requer de engenho, de destreza mental” (GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora*. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993, p. 232).

montou uma peça que, como diz Teixeira Gomes, teria antecipado em quinhentos anos um tipo de poesia visual – a poesia concretista. É possível que tal assertiva seja exagerada,⁴ pois parece claro não ser um único poema que fizesse nascer, séculos mais tarde, toda uma estética literária. O que se pode entender do comentário do crítico é que determinado tipo de gênero poderá renascer nas escolas posteriores, quando escritores retomam temas e formas antigas e as releem. É o que se percebe, não só com o pequeno poema de Silveira, mas com muito do que se produziu no *Cancioneiro*, considerado germe do novo. Numa criação inovadora, um elemento haverá de ser básico, qual seja, a inventividade, essencial para que o artista possa sobressair-se e criar algo inusitado.

Elementos que vão dirigir este breve estudo, então, é a visualidade, o vanguardismo, a música e a dança, a espacialidade, o tempo, procurando fazer uma cronologia desses elementos desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e pelo Barroco até atingir os meados do século XX, com o advento do Concretismo e do Experimentalismo. Para isso, o estudioso escolhido será Ernesto Miguel de Melo e Castro em dois de seus estudos antológicos: *O próprio poético* (1973) e *Poesia portuguesa de invenção* (1984). No entanto, acrescentaremos estudos mais atuais, e que contribuirão com o propósito deste artigo: o estudo do possível vanguardismo – ou a possível modernidade – do poemeto-labiríntico do poeta palaciano português Fernão da Silveira, o Coudel-mor (1420-1493).

O concretismo e o experimentalismo

Em artigo publicado na *Revista de Letras* (1997), a estudiosa Márcia Arbex dedica-se ao estudo da visualidade no Concretismo e também relata seus precursores. A forma, o espaço físico, a dimensão espacial da poesia, o aspecto visual da letra e da palavra fizeram parte das pesquisas dos artistas de vanguarda,

⁴ Assim se expressa Teixeira Gomes quanto ao labirinto de Silveira: “... um poema que já revela uma clara audácia formal – constituindo mesmo uma peça isolada no *Cancioneiro* [...] É um poema que pode ser lido alternadamente em várias direções, portanto um poema que os barrocos chamariam depois de ‘labiríntico’, e que ao mesmo tempo *antecipa uma concepção visual de poesia, com a distribuição das palavras levando em conta os espaços em branco da página, tal como cerca de 500 anos depois pregariam os concretistas...*” (GOMES, *op. cit.*, 1985, p. 313, grifos meus).

primeiro na Europa e depois aqui.⁵ No próprio *Manifesto da Poesia Concreta*, são citados os “precursores”, revelados na *Noigandres*, n. 4, 1958:

“mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulisses e finnigans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema.”⁶

Arbex faz como que um resumo da nova poesia: a interferência da dimensão visual, a disposição das frases e palavras no espaço da página branca, cuidado com a tipografia: “– alternância de maiúsculas e minúsculas, de tipos diferentes que relacionam-se (*sic*) diretamente com o tema central e os adjacentes”.⁷ É nítida a suspensão da sintaxe, que permite “ao leitor apreender a página visualmente, para em seguida buscar o sentido”.⁸ A palavra não é mais “viva”, mas escrita, sendo assim há articulação “dos elementos no espaço como função geradora de significação. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade”.⁹

O termo “versos figurados” (“vers figurés”) passou a ser denominado “caligrama”, a partir de Apollinaire, “e constituíam um gênero menor da expressão poética. Eles eram considerados divertimentos filológicos, extravagâncias tipográficas ou jogos pueris, indignos dos grandes autores”.¹⁰ Sabemos que os versos figurados apareceram, primeiramente, na Antiguidade grega e, depois, apareceram em “manuscritos da Idade Média e dos séculos subseqüentes, uns de caráter religioso, outros poético”.¹¹ Quanto aos dadaístas, eles intentam expandir a arte, fazendo da poesia e pintura fragmentos da vida real; é assim que acolhem

⁵ ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: Os precursores do Concretismo. *Revista de Letras* v. 19 - No. 1/2- jan/dez 1997, p. 92.

⁶ Idem, p. 93.

⁷ Idem, p. 93.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 94.

¹¹ Idem.

“materiais novos e heterogêneos, plásticos ou sonoros, perecíveis e inconvenientes, revalorizando assim os objetos desprezados pela cultura e pela civilização contemporâneas”.¹² Como característica do Dadaísmo, as obras eram montadas “a partir da acumulação caótica de elementos disparates reunidos pelo acaso, deixando fluir aquilo que tende a ser reprimido pelo raciocínio lógico: o irracional e o imaginário” o que será reabilitado pelo surrealismo.¹³

Márcia Arbex, encerrando a questão dos precursores da Poesia Concreta, comenta sobre a visualidade: “Tendo descoberto que um dos elementos essenciais da mensagem poética é a sua visualidade, que depende da apresentação tipográfica, os poetas passaram a se preocupar com a diagramação de seus textos, o que antes era tarefa dos gráficos”.¹⁴

O choque¹⁵ que causou o surgimento do Concretismo no Brasil, em 1952, está ligado mais ao fato de os seus fundadores proporem uma desconstrução completa do lirismo, do que à importância exacerbada que deram ao signo, nomeadamente à sua parte significativa. Essa importância revela-se no próprio livro-manifesto:

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabus com que a convenção insiste em sepultar a idéia.
o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.¹⁶

O que realmente é inovador no movimento, assim como acontece em todas

¹² Idem, p. 96.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem, p. 97.

¹⁵ No próprio manifesto concretista, os poetas novos declaram: “contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a idéia dos inventores, de Ezra Pound”. (cf. CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. Textos Críticos e Manifestos. 1950-1960. [s.l.]: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 41). E mais à frente: “a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, Pound. no máximo: ser raro e claro, como disse o último Fernando Pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. (Idem, p. 42).

¹⁶ Idem, p. 45.

as estéticas novas, mas que, entretanto, não se percebe de imediato, é como passa a ser vista e trabalhada a palavra.¹⁷ Os concretistas veem e divulgam uma nova palavra, em que o significante tem valor absoluto.¹⁸ Esse estilo elege como veículo de expressão os mais modernos recursos de divulgação impressa, o que permite ao poeta dispor seu objeto graficamente, de acordo com o espaço que quer explorar.¹⁹ Terá menor importância, para eles, o fundo estritamente semântico da poesia que propõem; valorizar-se-á o impacto que o significante provoca nos olhos do destinatário e, quando expressada oralmente, a musicalidade excepcional que o significante causará em quem a ouve.²⁰ O efeito “verbivocovisual²¹” fecha-se, então, e concentra nesse processo a preocupação primeira do Concretismo: o trabalho com a palavra.

Gostaríamos de complementar o que se fez até agora com algumas opiniões e estudos mais atualizados com relação ao advento da Poesia Concreta. A estudiosa portuguesa Maria João Fernandes em *Poesia Concreta, Experimental e Visual* (2000) relata em termos breves a formação da poesia em som, ritmo, tempo, imagem, espaço, escrita:

Primeiro foi o som, criando a medida do ritmo, repetição organizada, estando a poesia vinculada com o tempo. A poesia inicialmente começou por ser ritmo sonoro de palavras, tornou-se posteriormente escrita, desenvolvimento conceptual da imagem. Adquiriu também um ritmo visual, imagem criada a partir da disposição espacial de palavras. A imagem, é representação no espaço, organização unificadora. A poesia como ritmo visual é o encontro entre o espaço e o tempo. Ela implica uma dualidade gráfico-verbal, que esteve quase sempre ausente do texto linear da

¹⁷ “DADOS: a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL / uma dimensão ACÚSTICO-ORAL / uma dimensão CONTEUDÍSTICA” (Idem, p. 46).

¹⁸ “uma NOVA ARTE de expressão exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico (revisados a partir do próprio fonema)” (Idem, p. 47).

¹⁹ “PROGRAMA: o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto” (Idem, p. 47).

²⁰ “Sob um certo ângulo a experiência tem raízes na música. Partem ainda uma vez de Mallarmé os primeiros lampejos esclarecedores: ‘Acrescentar que desse emprego a nu do pensamento com retiradas, prolongamentos, fugas, ou seu próprio desenho resulta, para quem queira ler em voz alta, uma ‘partitura’...” (Idem, p. 49).

²¹ Este é o termo usado por James Joyce para caracterizar uma estrutura ótico (*visual*)-sonora (*voco*) e, ao mesmo tempo, geradora de ideia (*verbi*).

escrita de consoantes caracterizado pelo lógico-discursivo.²²

Para a estudiosa, a linguagem pode ser fonológica, semântica, sintática ou gráfica; a primeira diz respeito ao uso de sons, “com ou sem atribuição de significado, atribuindo também o ritmo ou melodia”; a semântica diz respeito ao uso da metáfora e metonímia; a sintática refere-se “às formas possíveis de anocoleto (*sic*)²³ e alteração da sintaxe” e, quanto à gráfica, finalmente,

que é o uso de signos e/ou palavras com significado visual. Este último é um processo bastante antigo que caracteriza os textos visuais na poesia que usa a escrita subordinada ao fonetismo, assim como os caligramas chineses, onde é possível existir uma dualidade gráfico-visual. Os mais antigos textos que se conhecem na cultura ocidental são os poemas figurados greco-alexandrinos, da autoria de Símiias de Rodas (séc. III a.C.). A técnica do texto visual, quando utilizado com uma função estética, caracteriza o que se denomina de arte poetográfico.²⁴

Tendo relatado estas questões de formação da poesia e o seu papel na Modernidade, Fernandes diz que a “arte concreta estava assim mais próxima da ordem da natureza, era mais realista que a arte figurativa”.²⁵ E, quanto à sua estruturação, “no uso da geometria e dos elementos mínimos da linguagem plástica, com um processo metonímico de criação de sentido”.²⁶ Quanto a uma recorrência na Poesia Concreta, o “método ideográfico”, Fernandes relembra que ela também teria partido de Ezra Pound com sua obra *The Cantos*:

Pound foi influenciado pela escrita chinesa e, como Mallarmé pela música, na sua concepção ideogramática. Ela consiste numa interação de blocos de ideias, que criticam reciprocamente produzindo um conjunto poético, onde a composição é o *gestaltismo*. Pound encontrou-se assim na estrutura com Mallarmé, apesar de não utilizar o espaço gráfico da folha.²⁷

²² FERNANDES, Maria João. *Poesia Concreta, Experimental e Visual*. Lisboa: Ed. Faculdade de Belas Artes, 2000. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18169/2/ULFBA_PER_ARTE%20TEORIA_N1_2000_MARIA%20JO%c3%83O%20FERNANDES.pdf. Acesso em 22 mar., 2024, p. 23.

²³ Há aqui uma gralha, possivelmente o termo seja “anacoluto”.

²⁴ Idem, p. 30.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem, p. 35.

Mais à frente, comentaremos sobre o advento do Experimentalismo em Portugal. Com relação a este, Maria João Fernandes diz que “o grupo PO.Ex surgiu em 1963, em torno da publicação da revista *Poesia Experimental I*, organizada por António Aragão e Herberto Helder”.²⁸ Isso é importante para que vejamos a singularidade tanto do Concretismo como do Experimentalismo, principalmente no que concerne ao propósito deste nosso estudo.

Márcia Antunes Santos Lima (2011), estudando outra característica própria da poesia concreta - a visualidade -, diz que o desenvolvimento da poesia concreta passou pelos neoconcretos cariocas “que, diferente do grupo paulista, tentava considerar a obra não como uma máquina ou um objeto, mas apresentar uma ênfase maior na sensibilidade do artista”. Isso envolveria um “processo de múltiplas possibilidades de experimentação, proposto por esse movimento e de sua ampliação a partir da utilização dos recursos tecnológicos e das novas mídias digitais.”²⁹ Márcia Lima pontua que além da exploração do signo e da relação signo/significante, a poesia concreta nasceu para ser vista. Daí a necessidade de se explorarem “os elementos de composição visual das palavras e a maneira como elas aparecem configuradas na página”; assim,

a poesia concreta, torna-se um excelente material para o estudo dos elementos visuais, pois a representação final da imagem, do signo e da configuração da palavra no espaço do papel (ou tela, ou filme, qualquer espaço bidimensional), dá-se principalmente por meio da utilização do ponto, das linhas, da dimensão, do ângulo, do movimento, da textura e da profundidade com que são apresentadas.³⁰

Como seu estudo está ligado ao grafismo, Márcia Lima comenta que é a “linha” o ponto em movimento e que seu deslocamento é o “elemento secundário da linguagem visual que possui comprimento, largura, direção e forma a borda de um

²⁸ Idem, p. 38.

²⁹ LIMA, Márcia Antunes Santos Gama de. Estudo dos elementos visuais da poesia concreta. *Monografia* apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47949>. Acesso em 24 mar., 2024, p. 13.

³⁰ Idem, p. 19.

plano.”³¹ O movimento de um ponto para uma determinada direção “que se mantém inalterada temos uma linha reta que possui três movimentos/direções essenciais: horizontal, vertical e diagonal”.³² A linha reta mais simples seria a horizontal, e usando descrição de Kandinsky, ela “corresponde, na concepção humana, à linha ou à superfície, na qual o homem repousa ou se move” [...] em oposição à linha horizontal temos a linha vertical no qual se substitui o plano pela altura e a diagonal que é a síntese da união das linhas horizontal e vertical.”³³

Valdemar Valente Junior assume uma postura política em seu artigo e propõe-se a fazer uma leitura da Poesia Concreta tendo em vista, também, a visualidade e suas interseções. Em artigo na revista *Entrelaces* (2019), o articulista diz que a Poesia Concreta vai de encontro ao verso tradicional e que ela se desenvolve como uma “câmera” que redimensiona o sentido. Isso é alvo de crítica de poetas “atrelados ao subjetivismo que se repete sem que a isso corresponda qualquer modalidade de pesquisa que amplie os recursos expressivos da inspiração.”³⁴ Isso demarcaria um “marco a estabelecer a fronteira entre vanguardistas e conservadores, face ao caráter inócuo do que estes últimos defendem.”³⁵ Valente Jr relembra o escândalo que a Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e no Rio de Janeiro; isso teria um correspondente direto àquilo que fora a Semana de Arte Moderna de 1922. O Concretismo iria, anos adiante, aderir ao Tropicalismo sendo uma forma “de se compreender a arte brasileira a partir da incorporação da realidade social a elementos da vanguarda estética relacionada ao reconhecimento de nosso lugar no mundo.”³⁶ O radicalismo dessa poesia inovadora atenderia a uma demanda “de ordem temporal que corresponde à pressão social como termo que polariza posições políticas e se transferem para a discussão cultural, arrolando o antagonismo das diferentes

³¹ Idem, p. 23.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ VALENTE JUNIOR, Valdemar. Visões e interseções: uma proposta de leitura da Poesia Concreta. *Revista Entrelaces* • V. 1 • Nº 17 • Jul.-Set. (2019). Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/39624>. Acesso em 24 mar., 2024, p. 88.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem, p. 89.

ideologias.”³⁷ Diz ainda o articulista que os concretistas vão na contramão de poetas conservadores e vão ao encontro do que o poeta russo Vladimir Maiakovski dizia: que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária. Do contrário, a poesia converte-se em uma espécie de cartilha ideológica de uma classe média sem a dimensão crítica do que ela representa.”³⁸ Quando o regime de exceção de 1964 enrrijece, Valente Jr diz que a cautela começa a reger a criação artística e literária e isso “concorre para que os concretistas se voltem para a pesquisa, traduzindo o melhor da poesia universal, a exemplo do provençal Arnault Daniel e do russo Vladimir Maiakovski”, um, ícone da poesia medieval inovadora, outro, da poesia moderna.”³⁹

Helba Carvalho, em sua Dissertação de Mestrado na Universidade de São Paulo (2002), diz que Augusto de Campos em “Pontos – periferia – poesia concreta”, de 1960, cita o termo “poesia concreta” pela primeira vez e que

diante das pesquisas sobre os rumos tomados pela literatura e, principalmente, pela poesia, com Mallarmé, Pound e Cummings, observa que os procedimentos adotados por esses poetas apontam para “um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma.”⁴⁰

Como vimos supra, Márcia Arbex relata que esses três poetas, somados a outros do Dadaísmo e de outras vanguardas e, mesmo, outras fontes (antigas e medievais) teriam sido os predecessores da nova poesia do intermédio do século XX. Carvalho vale-se, ainda, de Oliveira Bastos⁴¹ quem dizia que o poeta concreto não pretendia descrever a realidade, adequadamente ou não; ele queria mesmo é que a linguagem verbal descrevesse

o menos possível a fim de que, atenuado o seu poder de referência à realidade, o seu significado (termo final de um processo semiológico primário) possa ser transformado num significante, o poema concreto (termo inicial de um processo semiológico

³⁷ Idem, p. 90.

³⁸ Idem, p. 91.

³⁹ Idem, p. 96.

⁴⁰ CARVALHO, Helba. Da poesia concreta ao poema-processo: um passeio pelo fio da navalha. *Dissertação*. Universidade de São Paulo, 2002, 141p., p. 33.

⁴¹ No artigo “Bandeira e a poesia concreta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1958. Suplemento Dominical.

secundário). É nesse sentido, creio eu, que devemos traduzir a afirmação de Haroldo de Campos, para quem o poema concreto não pretende uma comunicação de conteúdos e sim uma comunicação de forma.”⁴²

A intervenção de Helba Carvalho neste nosso estudo tem como, principalmente, focar naquilo já muito estudado sobre a Poesia Concreta – seus prógonos e a revolução formal e manifesta da linguagem, tudo isso em consonância com nosso propósito aqui.

Seguindo as tendências do Concretismo, nasce em Portugal o Movimento Experimentalista, em 1964, no primeiro caderno da revista *Poesia Experimental*. Ao mesmo tempo em que, para os experimentalistas, a palavra tem valor substantivo – a “palavra-objeto”, como a definem –, ela é também um dos outros muitos meios de comunicação poética. Ao lado de outras formas modernas de expressão da poesia – fônica, visual e gestual –, a palavra poderá ser acessória ou mesmo abolida.

Contudo, como escreve um dos fundadores do movimento, Melo e Castro,

para o [poeta] experimental as palavras são os “materiais, instrumentos e meio de comunicação”, não só de si próprias, como aventura da descoberta de novos campos semânticos. Dotando as palavras de plasticidade operacional ou seja de inventividade prática, determinar-se-ão os novos modelos lingüísticos mais perto das necessidades reais de uma comunicação dinâmica e de acordo com a complexidade estrutural das relações entre os homens e os homens e entre os homens e as coisas.⁴³

Percebe-se que é a palavra, enquanto signo, que regerá a manifestação estética dos dois movimentos, Concretismo e Experimentalismo. Entretanto, enquanto a Poesia Concreta leva ao extremo o culto à parte significativa do signo, a Poesia Experimental admite que, no plano do significado, o signo deverá ser mais explorado, perscrutando todos os campos semânticos possíveis. Uma clara demonstração disso é o ressurgimento de muitos dos valores estruturais do Barroco. Sobre isso, declara ainda Melo e Castro:

⁴² *Op. cit.* 2002, p. 41-42. Registre-se que Helba Carvalho faz uma acirrada crítica ao movimento, apontando as contradições de seus fundadores.

⁴³ MELO E CASTRO, E. M. *O próprio poético*. (Ensaio de revisão da Poesia Portuguesa atual). São Paulo: Ed. Quíron, 1973. (Série Crítica e História Literária), p. 13.

ao basear-se predominantemente numa operação gramatical para desencadear a inovação semântica, a Poesia Barroca (*e seus antecedentes portugueses de Garcia de Resende a Camões*) deve ser considerada como o verdadeiro fundamento do atual Experimentalismo Polivalente.⁴⁴

Está, dessa forma, nas palavras do próprio estudioso, a convalidação de que as novas estéticas se valem do passado e, no caso específico do material aqui apresentado – o *Cancioneiro Geral* e de seu poeta e coudel-mor Fernão da Silveira –, a evidência de seu papel embrionário.

Disso tudo, vê-se que o novo traz, em sua essência a marca do antigo. Já na Idade Média, e, principalmente no *Cancioneiro Geral*, podem-se encontrar elementos daquilo que seria explorado de forma inovadora pelos renascentistas, pelos poetas barrocos e, indo mais além, já em meados do século XX, pelos concretistas brasileiros e experimentalistas portugueses.

Os poetas palacianos tiveram acesso a obras greco-romanas e delas absorveram certos tipos de composição, como o labirinto, quanto à forma, e ainda certos elementos conceptistas, quanto ao conteúdo, apenas para citar alguns exemplos. No Barroco, esses elementos passam a ser próprios de toda a produção setecentista e elemento mesmo da visão conflituosa do homem de então.

No século XX, os poetas concretistas e experimentalistas tentam dar nova expressão a formas já cultivadas nos movimentos passados.⁴⁵ Essas formas são levadas ao leitor hodierno, para que as deglutam e a elas deem significado, conforme seu nível interpretante. É proposta das poesias modernas concretistas e

⁴⁴ Idem, p. 100. Grifos nossos.

⁴⁵ Haroldo de Campos declara no manifesto concretista: “Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte ‘perfeita’, ‘clássica’, do ‘tipo diamante’, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’. Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas” (*Op. cit.*, 1975, p. 33). Na declaração, percebe-se o que se veio tentando demonstrar: pela tradição, os poetas recriam, renovam e, conseqüentemente, inovam. O sentido da citação é, sem dúvida, mais amplo, principalmente se se considerar o conceito de “obra de arte aberta”, conceito a que se dedicou estudar, por exemplo, Umberto Eco. No entanto, por mais que se relegue, também os concretistas e experimentalistas tomaram da tradição os caminhos para criarem uma nova poética.

experimentalistas que surja um diálogo entre o texto e o leitor,⁴⁶ daí que a palavra, como significante, seja cada vez mais escoimada de significados. É nesse nível de produção que se mesclam o novo e o antigo nas criações poéticas do Concretismo e do Experimentalismo. Se os temas se sofisticaram, dada a evolução tecnológica a que chegou o homem atual, as antigas formas são exploradas e readaptadas ao novo gosto estético.

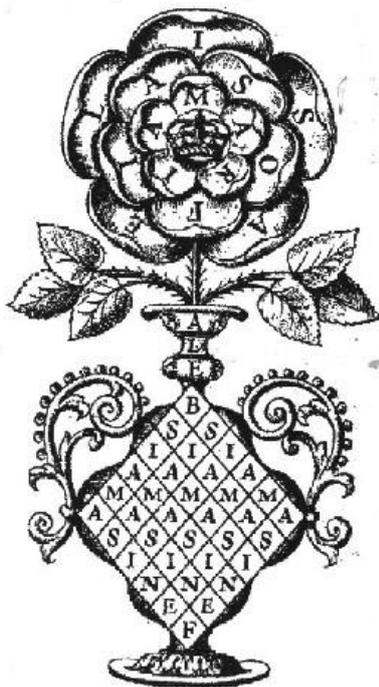
Fernão da Silveira não foi, ele sozinho, predecessor de estilos literários que surgiram nos séculos que a ele se sucederam – um só artista ou uma só composição, parece, não tem todo esse poder, mas um conjunto de poetas e de obras, aliado a um contexto próprio, pode, sem dúvida, lançar as sementes do novo. É dessa forma que as composições inovadoras do Coudel-mor, somadas às de seus pares, permitiram que os poetas das próximas gerações colocassem em prática, com mais afinco, o que foi testado na recolha resendiana. Contudo, Silveira foi único e original. Único porque se destaca da massa de poetas presentes naquela coletânea; original porque desenvolveu com denodo suas qualidades de inovador pela diversificação de formas e temas de que se valeu para compor suas peças, pela ludicidade que aplicou a estas, calcada na diversidade de jogos de palavras e de formas, mostrando-se sempre atento às possibilidades que a palavra – instrumento de trabalho do poeta – oferece àquele que é criativo.

A visualidade nos poemas barrocos

Como é sabido, os barrocos, valendo-se de textos greco-alexandrinos e latinos, primaram por pesquisar e colocar em seus poemas a visualidade, aliando-a

⁴⁶ Assim se manifesta Ana Hatherly, quanto à postura do leitor da nova poesia: “A resultante mais imediata, e talvez a mais polémica das propostas da Poesia Concreta e, por extensão, da Poesia Experimental, diz respeito à mudança de perspectiva exigida ao leitor pelos novos textos produzidos” (HATHERLY, Ana. *Experimentalismo, Barroco e Neobarroco*. In: *A casa das musas*. Uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. [Teoria das Artes, no. 15], p. 189). E. M. de Melo e Castro diz: “Para o leitor (utente) do poema a questão será naturalmente de descoberta e aprendizagem da utilização do código específico, próprio dos materiais utilizados pelo poeta. E a pergunta é: como lerei eu este poema?” (MELO E CASTRO, E. M. *A poesia experimental portuguesa*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, no. 1, 1998, p. 23). Registre-se que essas afirmações dos dois críticos portugueses valem para qualquer código de época – veja-se, somente como exemplo, as várias possibilidades de leitura que o labirinto de Silveira enseja a qualquer um, em qualquer época.

à palavra. O fenômeno foi global, desenvolvido em toda a Europa e nas Américas. Ana Hatherly, em seu *A experiência do prodígio* (1998) relata sua pesquisa de anos sobre a Poesia Barroca principalmente no que concerne à visualidade de textos que aliavam – já àquela época – a palavra à imagem. O livro é pleno de análises, estudos e demonstração desses poemas; apenas como exemplo tomamos um anagrama do poeta português Luís Nunes Tinoco:



Anagrama poético de Luís Nunes Tinoco (séc. XVII). In HATHERLY, 1998, p. 17.

Tanto nas pétalas da rosa, quanto no bojo do vaso, o poeta faz um jogo anagramático com os nomes da rainha Maria Sofia Isabel, em que fica ao gosto do leitor montar palavras; mas principalmente, neste poema laudatório, o nome da rainha.⁴⁷ No Brasil, tivemos um representante desse movimento. Gregório de Matos, o “Boca de Brasa”, usa muitos dos artifícios presentes no compêndio de Resende. O soneto laudatório “Douto, prudente, nobre, humano, afável”, por exemplo, dedicado a

⁴⁷ “O Anagrama Poético, que faz parte da extensa obra manuscrita com data de 1678, atribuída a Luís Nunes Tinoco e intitulada *A Pheniz de Portugal Prodigiousa em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima & Sra. Nossa*, que já referimos e que é um prodigioso Panegírico” (HATHERLY, Ana. Os prodígios da Língua. *II Colóquio Internacional Discursos e Práticas Alquímicas*, 1999. Disponível em: <http://www.triplov.com/alquimias/hatherly2.htm>). Acesso em 04 abr., 2024.

Dionísio de Ávila Varreiro, desembargador, tem a singularidade de ser uma produção com preocupações gráficas e efeitos lúdicos, em que “alguns estudiosos pretendem ver antecipação do vanguardismo moderno. É bastante sabido que o jogar com os grafismos não era novidade na época, donde as centenas de poemas em acrósticos, labirintos, anagramas, etc.”⁴⁸ Assim se apresenta o soneto, incluído na antologia organizada por Ana Hatherly em *A experiência do prodígio* (1998):

Dou pruden nobre, huma afáv
>to, >te, >no, >el,
re cien ra benign e aprazív
úni singular ra inflexív
>co, >ro, >el,
magnífi precla incomparáv
Do Mun grave Ju inimitáv
>do >is >el
admira goza aplauso incrív
po a trabalho tan e t terrív
>is >to >am >el
da promp execuç sempre incansáv
Voss fa senhor sej notór
>a >ma >a >ia
l no cli onde nunc chega o d
ond de Ere só se tem memór
>e >bo >ia
para qu gar tal, tanta energ
Po de toda es Terr é gentil glór
>is >ta >a >ia
da ma remo sej uma alegr⁴⁹

Nesses *versus concordantes*, “as sílabas da linha central são comuns à primeira linha como à terceira. Em português são comumente chamados de “versos leoninos multiplicados porque, quase sempre, as palavras dos versos rimam entre

⁴⁸ CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: UNESP, 1993, p. 125.

⁴⁹ Idem, p. 124-125; HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses), fig. 30. Tomou-se a liberdade de fazer algumas modificações, seguindo sempre a lição de Hatherly, a qual é um *fac-símile* da poesia como originalmente publicada. As modificações foram apenas na questão de correção de falhas apresentadas na edição de Rogério Chociay.

si.”⁵⁰ Parece correto o que comentou atrás o estudioso Rogério Chociay: a preocupação é, primeiramente, a de brincadeira de palavras e imagens, apesar do tom laudatório. Sabe-se da engenhosidade e criatividade de Gregório de Matos e, também, de sua sagacidade e ironia – as quais se percebem pela profusão de qualidades do louvado, que chega a beirar o chiste. Apesar de prevalecer a ludicidade, por trás de toda cor laudatória empregada no poema há uma outra, que é criticar pelo exagero composicional.

Em artigo na *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (1998), Ana Hatherly comenta o fenômeno do surgimento de novas formas aliadas ao ressurgimento de formas antigas que focam na poesia visual. A estudiosa diz que a complexidade sociocultural, provavelmente devido à dominação castelhana sobre o reinado português depois do desaparecimento de D. Sebastião, propicia, por trás da produção barroca, o aparecimento de uma poesia que remonta “pelo menos aos poetas gregos alexandrinos e tendo sido largamente praticada durante a Idade Média, com a divulgação da imprensa ganha nova força, atingindo uma enorme difusão nos séculos XVI, XVII e XVIII”.⁵¹ Diz mais, agora sobre o ressurgimento dessa poesia visual barroca no contexto do Concretismo brasileiro e do Experimentalismo português:

Como todos os movimentos artísticos, a poesia barroca teve o seu momento áureo, o seu período de decadência e o seu estágio no limbo do esquecimento. Na segunda metade do século XX, os poetas Concreto-experimentalistas contribuíram para o ressurgimento de alguns dos aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade linguística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto. Na Poesia Experimental Portuguesa esses aspectos assumiram valor de estandarte cultural e até político, para poetas como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly que se empenharam na defesa do que de mais válido encontraram no Barroco poético, e o mesmo fizeram no Brasil poetas como Affonso Ávila e outros.⁵²

⁵⁰ FONDA, Enio Aloisio. Maneirismos formais na poesia tardia. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 25, p. 117.

⁵¹ HATHERLY, Ana. A poesia barroca portuguesa. In *Revista do Centro de estudos portugueses*. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa, n. 1, 1998, p. 13.

⁵² Idem, p. 13-14.

Na mesma revista de 1998, E. M. de Melo e Castro diz que a visualidade surgida no fim do século XX reconquistou

um lugar de preponderância tal como já em outras épocas tinha tido (embora com outros suportes e códigos) não é mais que uma verificação que a pesquisa histórica está revelando, desde o período Barroco, passando pela Idade Média e indo até Alexandria (com Símiás de Rodes) e à escrita hieroglífica egípcia. Sobre as afinidades entre os aspectos visuais da poesia Barroca e a poesia Experimental devem ser referidos os livros de Ana Hatherly *A experiência do prodígio* [...] e *A Casa das Musas* [...], obras estas que são o resultado de uma longa pesquisa histórica e permitem que se fale com rigor de uma “arqueologia” da poesia experimental e visual da segunda metade do século XX.⁵³

Quisemos fazer esses registros de Ana Hatherly e Melo e Castro principalmente porque ambos recorrem àquilo que vimos desenvolvendo neste artigo: a visualidade explorada na Antiguidade, no Barroco e, bem à frente, no Concretismo e Experimentalismo. Registre-se que esse fato vai ao encontro substancialmente do estudo do poema-labirinto do poeta palaciano e humanista Fernão da Silveira, como pretendemos demonstrar a seguir.

Um labirinto medieval. Aproximação ao concretismo?

O poeta palaciano Fernão da Silveira, durante o Quatrocentos português, escreve um singelo poema que, pela sua estrutura labiríntica, destaca-se entre as mais de oitocentas composições compiladas no extenso *Cancioneiro Geral*. Esse poema visual incita o leitor pela disposição com que se apresenta na folha em branco. O olhar é o primeiro a ser estimulado, convidando o leitor a conhecer o que a forma inusitada terá a dizer quanto ao conteúdo. Uma investigação perspicaz fará com que, além do impacto visual, se veja o poema como mostra da criatividade que um artista pode desenvolver, usando material comum a seu trabalho, a palavra.

O poema assim se apresenta já na primeira edição do *Cancioneiro* de Resende e vem intitulado “Outra sua” (CGGR, I, 45):

⁵³ *Op. cit.* 1998, p. 23.

Senhora	graciosa,	discreta,	eicelente,
sentida,	humana,	d'amores	immiga,
garnida	d'oufana,	d'honores	amiga,
d'agora	fermosa,	secreta,	prudente,
excrude	em vós tacha	castigo	manante,
perfeita	bondade,	inteiro	enxemplo,
sogeita	à verdade,	verdadeiro	tempo
virtude	vos acha	consigo	costante.

Provavelmente Fernão da Silveira tenha escrito este poema para sua devota Felipa de Vilhana, para quem muitas vezes conduzia justas (torneios poéticos, em analogia ingênua às competições armadas entre cavaleiros da Idade Média) em que costumava fornecer a glosa ou tema para que a ela fossem dedicados poemas. Não raramente o juiz era a própria dama. Observe-se um trecho de uma trova que Silveira dedica àquela dama: “Trove quem souber trovar [...] / a dama mais singular, [...] esta é a de Vilhana / Dona Felipa, que dana / minha vida por amores” (CGGR, 567, v. III).

A composição rítmica dos quatro primeiros versos, tanto na vertical quanto na horizontal, tem sonoridade acentuada para cima ou para a direita:

Senhora/graciosa/discretaei/ceiente
sentida/humana/d'amores/immiga,
garnida/d'oufana/d'honores/amiga
d'agora/fermosa/secreta/prudente:

Declamando-se os quatro últimos versos, a sonoridade é mais branda, para baixo ou para a esquerda:

Excrudeem/vós tacha/castigo/manante,
perfeita/bondade/inteiro/enxemplo,
sogeitaa/verdade/verdadeiro/tempo,
virtude/vos acha/consigo/costante.

É o ritmo da dança – *tänzerischer Rhythmus* no conceito de Wolfgang Kayser: um ritmo vigoroso “mais forte nos acentos, a exactidão maior dos *kola*⁵⁴ e a função mais

⁵⁴ “Chama-se ‘kola’ [os] agrupamentos autênticos do verso, delimitados por pausas perceptíveis. O que forma a unidade do ritmo não são as distâncias entre os acentos, com as suas simples relações numéricas, mas sim os *kola* [...]”. O “ritmo dançante” assemelha-se ao “ritmo fluente” (*fliessender Rhythmus*) e, de certa forma, está presente no poema do Coudel-mor, já que se caracteriza pela “leveza e semelhança das pausas, a forte correspondência dos *kola*, a função importante dos versos

importante das pausas mais diferenciadas. Perante a macia fluidez, na totalidade distingue-o uma forte tensão.”⁵⁵ Observe-se, nessa análise rítmica, que, aparentemente, o adjetivo “verdadeiro” quebra a harmonia binária do poema, o que leva a se considerarem dois aspectos: ou a última sílaba une-se à próxima da palavra “tempo”, o que seria mais uma prova da tão comentada irregularidade versificatória dos poetas palacianos, ou o que parece mais condizente com a inovação e com o uso constante pelos autores quatrocentistas – valeu-se Silveira do “pé quebrado”, se se considerarem as duas primeiras colunas uma redondilha menor. Isso não seria incorreto, uma vez que o labirinto permite múltiplas leituras. Parece estar descartada, dessa forma, a possibilidade de defeito de elaboração, mesmo porque o trabalho composicional desta cantiga não revela improvisação, haja vista a preocupação com a disposição gráfica do poema.

Mylla Maggi Vieira da Costa (2019) faz um estudo em que o foco é a dança, a performance, na poesia. Mylla Maggi comenta que a performance-escrita ocorre em consonância com o espaço-tempo; isso permite contextualizar “a dança como um discurso poético, assim como a poesia concreta, e relacionamos por meio de uma encruzilhada de elementos semelhantes as duas formas de fazer poesia.”⁵⁶ A autora fez esse preâmbulo para reforçar a questão da dança na escrita da poesia concreta. Entre esta e a dança, configura-se a espacialidade. Com o atravessamento “no/do espaço, ambas as formas de escrita encontram-se em um coeficiente comum na organização das palavras-ações em um espaço” [...]. A desorganização – ou nova forma de organização – das palavras-ações em uma nova forma de performance do discurso faz com que o fazer poético aconteça, seja ele na dança ou na poesia escrita.⁵⁷ Aspectos relacionados à performance da poesia e do corpo são percebidos

quanto ao ritmo [...]. Não é difícil reconhecer até que ponto são favoráveis os versos curtos ao ritmo fluente [...]. Também as estrofes curtas, regulares, em si de estrutura mais simples e solta, se mostram vantajosas: os versos seguem-se quase sem tensão e sem subordinação complicadas.” KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. (Introdução à Ciência da Literatura). 6 ed. Revisão Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Ed., 1976. Coleção Studium, p. 283).

⁵⁵ Idem, p. 283.

⁵⁶ COSTA, Mylla Maggi Vieira da. Poesia que dança: a performance da poesia concreta e o corpo poético. *Trabalho de conclusão do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba – UFPB*, 2019. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/14469>. Acesso em 24 mar., 2024, p. 8-9.

⁵⁷ Idem, p. 23.

quando o corpo que dança proporciona a ‘percepção de significados contínuos de percepção da palavra’ e isso permite entender o corpo que move como uma escrita que se organiza a partir das ações em acontecimento que estruturam significações ao se relacionarem com o fluxo de acontecimentos que o atravessa.⁵⁸

Mylla Maggi diz que não há elemento aleatório na poesia concreta – o espaço, por exemplo, “passa a ser um elemento textual a ser vivido”. Finalizando a interação poesia concreta-dança, Vieira da Costa afirma:

Os modos de perceber a poesia e a dança exigem a sensibilidade de perceber como os movimentos de organizações dos corpos compõem formas de pensamentos-ações que dão materialidade ao texto. As formas de escrita geram situações para acontecimento das palavras e proporcionam experiências de leituras.⁵⁹

Quanto à melodia que o poeta palaciano coloca em seus versos, que fazem o ritmo da dança, remete-nos a mais um dos preceitos da Poesia Concreta: a exploração do significante da palavra, i.é, a exploração dos conteúdos sonoro e visual. E. M. de Melo e Castro diz que “os clássicos usavam as palavras para dizer só o que elas podiam dizer, mas com o objetivo de conseguir um enunciado perfeito e verdadeiro cuja perfeição e verdade fosse superior (*sic*) à das palavras empregadas”; contudo, “para o experimental as palavras são os ‘materiais, instrumentos e meio de comunicação’”

[...]. Dotando as palavras de plasticidade operacional ou seja de inventividade prática, determinar-se-ão os novos modelos lingüísticos mais perto das necessidades reais de uma comunicação dinâmica.”⁶⁰

Atrevemo-nos a ver no poema de Silveira uma mescla de classicismo e de experimentalismo, como relatado por Melo e Castro.

Retornando ao poema-dança de Fernão da Silveira, temos que ele ousou, em meio àquela verbosidade própria das poesias palacianas, criar uma obra que uniu a singeleza do sentimentalismo lírico-amoroso – a expressão da emotividade do “eu”,

⁵⁸ Idem, p. 23-24.

⁵⁹ Idem, p. 34.

⁶⁰ *Op. cit.*, 1973, p. 13.

própria de uma “poesia natural” –, à poesia de realização, própria do tipo artificial, como definido por Max Bense. Segundo Bense, a diferença essencial entre “poesia natural” e “poesia artificial” está apenas no modo de produção, uma vez que o poeta, em ambos os casos, trabalha com as palavras. O pressuposto da poesia natural é o conceito hegeliano de consciência poética pessoal,⁶¹

uma consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc. [...] Cada palavra, que ela expressa, sucede à experiência do mundo de um eu, e mesmo a posição estética assim atribuída a cada palavra pode ser compreendida, ainda, como um reflexo desse mundo.⁶²

Na “poesia natural”, determinadas classes de palavras (por exemplo, substantivos, verbos e adjetivos) gozam de certa posição preferencial em relação ao conteúdo semântico, que em geral comparece como portador do estético.⁶³ De acordo com o autor, para concluir o processo de comunicação, a poesia natural deve ser declamada.⁶⁴

A “poesia artificial”, por sua vez, é

aquela espécie de poesia na qual [...] não há nenhuma consciência poética pessoal [experiências, vivências, sentimentos, lembranças, etc.]; não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu.⁶⁵

Para a “poesia artificial”, só existe uma origem material: os textos. O programa da “poesia artificial” compreende três direções: a estatística (frequência de palavras), a estrutural (classes de palavras e sua ordenação) e a topológica (relação de analogia e deformação das palavras, entendendo-se *deformação* pela transformação das palavras em relação ao seu sentido original). Exemplos de “poesia artificial” seriam

⁶¹ BENSE, Max. *Pequena Estética*. (Org.) Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Estética), p. 181-182.

⁶² Idem.

⁶³ Para Bense, na poesia natural, essas classes de palavras são selecionadas para formar o estético; já na poesia artificial, “a realização material das palavras [...] coincide com a estética” [...] pois, “as palavras estão *a priori* em posição de igualdade” (Idem, p. 184-185).

⁶⁴ Idem, p. 184, *passim*.

⁶⁵ Idem, p. 182.

as poesias concreta, serial, matemática, cibernética etc.

A “poesia artificial” assume, entretanto, traços da poesia natural quando as sequências de palavras proporcionam um sentido. Em direção inversa, a poesia natural assume traços da artificial quando, por exemplo, há manipulação material precisa do ritmo e do metro.

Utilizando esse moderno recurso de análise poética, pode-se vislumbrar no poema do Coudel-mor uma mescla do *natural*, pelo seu lado conteudístico, e uma do *artificial*, pelo seu lado formal. Se as classes de palavras – os adjetivos, no caso específico desse poemeto – gozam de posição preferencial em relação ao fundo semântico, denotando poesia natural, o uso trabalhado destes mesmos adjetivos denota poesia artificial: em seu programa estrutural a sequência selecionada é muito bem determinada. Seu poema é natural porque pode ser interpretado⁶⁶, mas artificial porque é poesia de realização. Se deve ser declamada para concluir o processo de comunicação, traço da poesia natural, porque aqui as palavras são reflexo do mundo do poeta, a precisão do ritmo, do metro e da rima traçam a elaboração de uma poesia artificial, voltada para si mesma, interessada na construção poética, interessada em ser ouvida, cantada, dançada – o que importa é a magia sonora que foi criada pelo signo.

Se, quanto ao tema, Fernão da Silveira não foge ao convencionalismo da poesia palaciana – e do amor cortês – quanto à forma e à criação poética, ele extrapola o comum das composições da época. Este poeta palaciano cria um poema, cujo ponto de partida é a “Senhora”, sua devota, que pode ser lido tanto na vertical, sendo por isso harmônico, quanto na horizontal, daí ser melódico, com o mesmo sistema de rimas e ritmo, além de permitir uma leitura alternada, sem perder a intencionalidade e principalmente a musicalidade. Essa possibilidade de múltiplas leituras está presente no ideário do Concretismo do século XX, assim como, antes,

⁶⁶ “A poesia natural pode e deve ser interpretada, porque na maioria das vezes só com a interpretação se tornam perceptíveis, de um lado, a relação com o eu, e, de outro, o aspecto-do-mundo que há nas palavras, concluindo-se, assim, o processo comunicativo. Como a essência da interpretação consiste, principalmente, no estabelecimento da relação com o eu e do aspecto-do-mundo de um texto, ou seja, no apelo ao que chamamos processo ontológico (o que não existe na poesia artificial), para esta uma interpretação não tem sentido” (Idem, p. 185).

no ideário do Barroco. Já o poema concretista permite ao leitor explorar as diversas possibilidades de leitura, ora na horizontal, ora na vertical e até na diagonal, assim como o poema que Silveira dedicou a sua senhora.

Esse recurso foi também utilizado por Camões, como se pode ver no seu poema “Estanças na medida antiga, que têm duas contrariedades, louvando e deslouvando uma dama”:

Vós sois uma Dama Das feias do mundo; De toda a má fama Sois cabo profundo.	Do grão merecer Sois bem apartada; Andais alongada Do bem parecer.
A vossa figura Não é para ver; Em vosso poder Não há formosura	Bem claro mostrais Em vós fealdade: Não há i maldade Que não precedais.
Vós fostes dotada De toda a maldade; Perfeita beldade De vós é tirada.	De fresco carão, Vos vejo ausente; Em vós é presente; A má condição.
Sois muito acabada De taixa e de glosa: Pois, quanto a formosa Em vós não há nada.	De ter perfeição Mui alheia estais; Mui muito alcançais De pura razão. ⁶⁷

Aqui, como em Silveira, o tema é a mulher; entretanto, Camões materializa a dualidade da dama pela leitura múltipla: na horizontal, apresenta-se louvada, suas qualidades positivas são realçadas; na vertical, o poeta a deslouva, mostrando suas qualidades negativas. No poema de Silveira, a concretização está nos dois únicos substantivos concretos: senhora e templo, se bem que “senhora” é uma apóstrofe, aquela com quem o poeta fala. Sua Senhora é comparada a um templo, em que cabem todas as qualificações – os adjetivos e substantivos abstratos – que usa para enaltecê-la.

⁶⁷ MACHADO, Irene A. *o romance e a voz*. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995. (Série Diversos), p. 191. Optou-se por essa versão, tirada das *Obras de Luís de Camões*, por facilitar a visualidade da forma labiríntica (*OBRAS de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão, 1970).

A ousadia no poeta renascentista está justamente na possibilidade de reprodução do poema: na leitura horizontal, usa a *medida nova*, recurso cultivado pelos renascentistas, mas com tema e visão da mulher próprios das cantigas trovadorescas; entretanto, na vertical, adota as *redondilhas menores*, recurso das antigas canções medievais, e revoluciona a temática: a mulher é apresentada grotescamente, fugindo, portanto, da visão nobre e suave que eram atributos da mulher medieval. Apresenta, então, uma visão satírico-trovadoresca do sexo feminino.

Segundo Irene A. Machado, quando as finalidades sérias desaparecem “podem ocorrer composições totalmente inovadoras, que se chocam com os padrões poéticos consolidados,⁶⁸ como Bakhtin entende ter ocorrido na Idade Média ao analisar textos ambíguos divulgados pela Igreja e pelos poetas medievais. A revolução modernizante se deu em Camões tanto na estrutura do poema, quanto no conteúdo (ambiguidade do tema); em Fernão da Silveira, deu-se somente na forma, já que sua dama ainda é aquela cantada nas cantigas medievais.

Quanto às funções da linguagem neste labirinto, é claro que a poética se sobrepõe: a metonímia através da materialização (a palavra “templo” é sinônimo das virtudes daquela que o poeta exalta, logo templo é a materialização de sua Senhora); a musicalidade, através do jogo de palavras e pelo som imitativo da dança, como que materializando-a; pela forma, principalmente: audaciosa, múltipla em suas possibilidades declamatórias. É patente a função conativa como secundária: o poeta fala com o outro, aquele ser virtuoso, cheio de qualidades. Para isso, usa os pronomes “vos”, “consigo”, além da adjetivação excessiva desse outro.

Interessante observar neste poema a parataxe do espaço, como definida por Décio Pignatari: o espaço é não linear, em que não só se lê o poema, mas também se veem as palavras no espaço, como se fossem concretas, objetivas. A parataxe do espaço é outra característica da Poesia Concreta, parataxe que foi utilizada pelo poeta palaciano: os brancos da folha de papel e a própria disposição das palavras no papel adquirem um significado. Como colunas templais, as palavras como estão nos

⁶⁸ Idem, p. 194.

versos também materializam (concretizam) sua dama devota.

Contudo, outros três preceitos da Poesia Concreta não estão presentes no poema aqui apresentado: a abolição do verso; a rejeição ao lirismo; e a rejeição ao tema. No entanto, o poemeto palaciano tem a ver com a aplicação do significado no Experimentalismo português. O claro aproveitamento do espaço, a exploração do significante da palavra e a possibilidade de múltiplas leituras da composição permitem-nos ver nesta pequena peça do *Cancioneiro Geral* “ecos” da modernidade. Isso nos faz enxergar neste poema algo de moderno, como uma visão inovadora do mundo, e indícios do Concretismo ao “tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (Manifesto da PC).

Fazem-se necessárias algumas referências quanto à questão do lirismo da composição escolhida com relação ao Concretismo. Ambos nasceram num período de novas conquistas tecnológicas. Se no fim da Idade Média, a cidade ainda não se desenvolvera como a conhecemos hoje, é verdade que o ambiente restrito e fechado das cortes palacianas somente poderia proporcionar o culto ao lirismo clássico: poemas curtos, com expressão de sentimentos e pensamentos do próprio poeta. Fernão da Silveira não foi original ao montar esse seu poema quanto ao lirismo exacerbado; contudo, ousou ser moderno pela originalidade da construção formal de seu poema, aliando o clássico ao moderno. Na Poesia Concreta, o abandono do lirismo se dá, como relata Salete de Almeida Cara, porque “o poeta moderno, jogado na grande cidade cosmopolita, percebe [...] os contornos ilusórios da antiga crença: a crença numa relação, plena de sentido, entre poeta [...] e realidade.”⁶⁹ Mas uma coisa une esses dois tipos de poesia, como relata a própria estudiosa:

O lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem [...]. Mas para o poeta moderno [...] a “poesia lírica” vai-se concretizar [...] no “modo como” a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos.⁷⁰

Isso vale não somente para a poesia moderna, mas também para a poesia lírica, em

⁶⁹ CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 4 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1998. (Série Princípios, n. 20), p. 6-7.

⁷⁰ Idem, p. 7-8.

especial a composição estudada neste artigo. E mais ainda, se “na poesia moderna [...] o ‘sujeito lírico’ é o próprio ‘texto’, e é no texto que o poeta real se transforma em ‘sujeito lírico,’”⁷¹ no caso do poema de Silveira, percebemos que o próprio texto – pelo uso inusitado do significante das palavras – é coadjuvante do sujeito lírico, o poeta.

Nossa análise não estaria completa se não pudéssemos demonstrar a dualidade dessa Senhora que é “d’honores amiga”, mas “d’amores imiga”. Aqui o poeta usa o recurso da paronomásia: dentro de *imiga* está *amiga*. No caso de Silveira, a paronomásia aqui tem o intuito de mostrar a ambiguidade de sua dama: ela, tão cheia de atributos virtuosos, não o ama, pois é “d’amores imiga”!

Ainda, como forma de construção poética, válida para qualquer movimento literário, achamos que o conceito de construção defendido por Mallarmé se encaixa no foco de nossa análise. De acordo como Melo e Castro,

assim ele [o poeta] constrói uma sintaxe espacial, em que as imagens verbais funcionam como notas musicais, numa síntese espaço-sonora que sugere uma cosmogonia de dualismos e contradições que se organizam e desorganizam no potencial sígnico da página em branco. Com esta descoberta, Mallarmé transformou a linguagem⁷².

Esse processo de construção, espacial, imagético, sonoro, remete-nos à poesia vanguardista desse pequeno poema-labirinto de Fernão da Silveira, em analogia à Poesia Concreta. Melo e Castro utiliza-se da(s) expressão(ões) de Décio Pignatari para uma definição de poesia, que não se encaixa apenas na Poesia Concreta: “o olhovivo ouvê [...] ou seja, a síntese verbivocovisual.”⁷³ Este ver, ouvir e falar (no caso específico do poema palaciano aqui apresentado, “cantar”, tão cultuados na poesia contemporânea foi utilizada pelo poeta palaciano. O uso da espacialidade em sua composição faz um “casamento” destas três potencialidades da poesia: ver, ouvir e cantar.

Ainda, Melo e Castro, em seu *Literatura portuguesa de invenção*, defende que

⁷¹ Idem, p. 48.

⁷² MELO E CASTRO, E. M. *Literatura Portuguesa de Invenção*. São Paulo: Difel, 1984, p. 15.

⁷³ Idem.

se pode caracterizar quatro tipos de escrita de invenção: a “descrita”, a “inscrita”, a “rescrita” e a “sinscrita”. Relacionamos esta última ao poema de Fernão da Silveira e à Poesia Concreta, pois

a sinscrita é [...] a escrita do poema visual sintético, que é único na sua qualidade de arquétipo sinestésico de todas as escritas, constituindo a matriz do ‘texto de invenção total’, que ganha plena autonomia sígnica através das suas qualidades [...] de tensões temporais (sonoras) e espaciais (visuais), mas também imagéticas e pulsionais.”⁷⁴

Compara a sinscrita ao sinsigno de Peirce quanto à sua existência concreta, que age como signo através de suas qualidades. Nosso campo de estudo abrange estas qualidades do movimento literário da Poesia Concreta (que é literatura de invenção, como define Melo e Castro) e no poema de Silveira, já que suas qualidades se revelam pela sua existência concreta, plena de tensões sonoras, visuais, imagéticas e pulsionais. Essa concretização se dá pela transformação que o poeta faz da poesia em música (usa o binarismo para ligar seu poema à dança), da poesia como elemento visual (as colunas verticais remetem ao tema), o significante da palavra tem papel principal na construção poética de seu poema.

Como proposta do trabalho, também desenvolveremos nosso parecer que, por ser moderno, o poema de Silveira traz indícios da Poesia Concreta. Demos na análise acima vários índices dessa relação entre o poema de Silveira e a Poesia Concreta, quais sejam: a possibilidade de múltiplas leituras, a exploração do significante da palavra e o aproveitamento do espaço. Um outro recurso parece-nos evidente: o poema assume a forma de dobradura pela ocupação do espaço em branco da folha de papel; aqui o artista torna-se um artista gráfico.

Passemos agora a discutir alguns tópicos levantados por Melo e Castro nos livros citados acima, principalmente o primeiro. Com relação à questão da imagem, diz que Octavio Paz “designa por imagem toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta profere e cujo complexo constitui um poema.”⁷⁵ Para Melo e Castro isso é uma tautologia, já que os materiais com que o poeta faz poesia são pré-

⁷⁴ Idem, p. 18.

⁷⁵ *Op. cit.* 1973, p. 61.

existentes e é com essa apropriação deles que reconstitui o real imediato; “deste modo tudo o que o poeta diz são imagens,”⁷⁶ mas até serem imagens poéticas depende de como ele organiza a estrutura de sua obra.

Mais adiante, usa o conceito de Johannes Pfeiffer sobre a imagem: “na poesia não se trata de uma figuração estática mas sim em movimento, em devenir; o que importa não é propriamente a inteligibilidade mas sim o seu dinamismo.”⁷⁷ Usa o autor essas afirmações relativas à imagem para dizer que na Poesia Concreta a construção ideogramática abandona todo e qualquer discurso à procura de uma “sintaxe plástica”. E ainda que se um “tipo de vocábulo usado por cada poeta pode dizer-nos alguma coisa sobre [ele], também o estudo do tipo de imagem usado numa dada época está relacionado com o clima sociológico e emocional dessa mesma época.”⁷⁸

Karoline Biscardi Santos, em artigo sobre o ideograma no periódico *Revele*, diz que o poema de Mallarmé *Un coup de dés* (1897) dá início a uma busca pela exploração do espaço e da tipografia, aplicada à poesia “busca esta que influenciou, entre outros movimentos literários, o Concretismo, considerado por Inês Oseki-Depré “o primeiro movimento de vanguarda brasileiro de repercussão internacional.”⁷⁹ Tanto Pignatari quanto Augusto e Haroldo reconhecem que o “método ideogrâmico de compor” de Ezra Pound influenciou a poesia concreta.

Pound teria sido o fundador da teoria do ideograma aplicado à poesia, a partir da publicação, em 1919, dos escritos de Ernest Fenollosa a respeito da utilização poética dos caracteres chineses, ou ideogramas. A importância do ideograma enquanto instrumento para a composição poética concretista deriva de sua consonância com propostas do movimento, tais como a ênfase na visualidade significativa, a busca pela comunicação de estruturas-conteúdos e o apreço pelas relações entre as formas.⁸⁰

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem, p. 71.

⁷⁸ Idem, p. 72-73.

⁷⁹ SANTOS, Karoline Biscardi. O ideograma e a poesia concreta brasileira: um estudo de dois poemas de Haroldo de Campos. *ReVeLe* - nº 2 - Jan/2011, p. 1. O trabalho referido de Inês Oseki-Depré é: “Haroldo de Campos, ou a educação do sexto sentido.” In: CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000.

⁸⁰ Idem, p. 2.

Santos comenta que Fenollosa compara a “palavra” chinesa à palavra ocidental: “Lendo o chinês, não temos a impressão de estar fazendo malabarismo com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino”, nas palavras de Fenollosa.⁸¹ Há algumas diferenças entre os ideogramas e as letras ocidentais; a letra representa um som, compõe uma palavra e forma uma ideia; o ideograma também representa um som, mas são únicos e tem um significado também único. Mas, para formar uma ideia complexa, há de se sobrepor uns aos outros, “o que não prejudica sua autonomia, já que dois ideogramas sobrepostos são, na verdade, um novo ideograma que explicita a relação entre os elementos que o formam.” Assim como as letras, a sintaxe chinesa também apresenta diferenças;

embora a distinção entre funções sintáticas no idioma chinês também se dê pela ordem das palavras na sentença, assim como nas línguas neolatinas, no chinês as palavras conectoras – conjunções, preposições etc. – são, na verdade, verbos enfraquecidos. No chinês, predominam substantivos e verbos sobre as outras partes da oração, sendo esta uma das metas da poesia concreta. Daí a afinidade do chinês com as propostas concretistas de abolição da sintaxe lógico-discursiva acompanhada da adoção de uma sintaxe sintético-ideogrâmica.⁸²

Vimos então o porquê de os concretistas apreciarem os ideogramas e tentarem fazer com que seus poemas se assemelhem a eles. Karoline Santos lembra que o funcionamento da metáfora e as “investidas de Fenollosa contra a lógica aristotélica, presente nos idiomas indo-europeus”, é que “Pound adota, em *Cantares*, os princípios de estrutura do idioma chinês, sem, no entanto, abrir mão completamente da sintaxe discursiva.”⁸³

Outro item desenvolvido pelo poeta e estudioso português Melo e Castro que nos dá base para a análise do poema de Silveira e a relação com a Poesia Concreta é o “rigor”. Afirma o estudioso que num texto “altamente organizado e condensado” cada palavra tem uma função própria e sua relação com o texto como um todo influenciará na sua “temperatura semântica”. O poeta, ao dar importância à

⁸¹ Idem.

⁸² Idem, p. 3.

⁸³ Idem, p. 4.

disposição das palavras no texto, estará observando os princípios do “rigor” na criação poética, o mesmo, conforme Melo e Castro, observado pelos poetas concretistas. Estes consideram a palavra “sob o aspecto ‘físico, espacial e visual’”;⁸⁴ dessa forma, eles organizam não um discurso, mas sim um objeto que, pela sua estrutura visual e sonora, “cria uma entidade todo-dinâmica-verbi-voco-visual [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.”⁸⁵ É assim que o poema e o objeto concretos são criados de forma rigorosa e objetiva.

Essa questão do rigor, da forma como o autor a relaciona à poesia concreta, pode ser observada no poema de Fernão da Silveira. Se há ainda lirismo e preocupação temática (próprios da poesia medieval e da palaciana), há mais do que isso: há uma preocupação rigorosa com a escolha das palavras e como elas aparecerem em seu texto. Torna-se assim um objeto mais que um discurso, pois as palavras por ele usadas estão à disposição do poema.

Melo e Castro defende, ainda, que a poesia Barroca, os poemas do *Cancioneiro* de Garcia de Resende e as de Camões, por se basearem “predominantemente numa operação gramatical”⁸⁶ deverão ser consideradas fundamentos do atual Experimentalismo Polivalente. Para ele, esse experimentalismo está ligado à poesia concreta, que em Portugal chega àquela denominação (Experimentalismo). Temos aí, então, mais um argumento decisivo, quando propomos que, no poema aqui analisado, o poeta palaciano – por ser moderno como afirmamos e procuramos provar acima – usou de alguns princípios que séculos mais tarde desencadearia na Poesia Concreta.

Em *Literatura portuguesa de invenção*, E. M. de Melo e Castro analisa mais intensamente o papel vanguardista do artista e o modo de construção da literatura moderna de “invenção”. Fornece-nos dados, alguns já levantados em *O próprio poético*, que nos ajudam a fundamentar nosso argumento apresentado aqui. O estudioso afirma que, se a história, a cultura, a civilização, a ideologia e até a moda influenciam a produção literária, esta, por sua vez intervirá nesses modos

⁸⁴ *Op. cit.*, 1973, p. 81-82.

⁸⁵ *Idem*, p. 83.

⁸⁶ *Idem*, p. 100.

civilizatórios. E o fundamento desta influência está na capacidade mimética de representação da sociedade que só o artista à frente de seu tempo torna possível. Para ele, “se o princípio da mimese permitiu a invenção da literatura, o princípio da construção permite a literatura de invenção.”⁸⁷

Castro retoma, ainda, neste segundo livro os temas da imagem e do rigor como coadjuvantes da criação literária. Desenvolve mais amplamente a questão da imagética afirmando que as imagens são um dos meios que a mente possui para criar as ideias; as ideias construtivistas permitem afirmar que a Arte possui os meios que influenciam o curso da existência “enriquecendo o seu conteúdo e estimulando a sua energia.”⁸⁸ Já quanto ao rigor, cita Edgar Allan Poe, o qual falava da necessidade de o poeta se distanciar emocionalmente de seu assunto para poder descrevê-lo de forma o mais objetiva possível, ficando no contrário ao do espírito poético. “Quanto à escrita do poema, ela deve começar por estabelecer um plano ou projeto rigoroso de que o poeta não pode se envergonhar.”⁸⁹

As discussões sobre o rigor e a imagem apresentadas neste livro de Castro têm por objetivo embasar sua teoria sobre a poesia experimental portuguesa, que tem fonte no Concretismo brasileiro. Na Poesia Experimental, o rigor se apresenta através das formulações matemático-linguísticas de uma análise de combinação de sintaxe nova e o desenvolvimento de um programa rigoroso. Este programa seria parte estrutural do poema e o núcleo a ser desenvolvido.

Relacionando as novas concepções de imagem e rigor feitas neste seu livro, tentemos verificar semelhanças e dessemelhanças de produção no poema de Silveira, à luz daquelas concepções. Acreditamos que, uma vez que as imagens criam ideias, Silveira as colocou no seu poemeto de forma original: a adjetivação exagerada cria a imagem de uma dama virtuosa, a sua devota, e a ideia de que o eu lírico tem dessa dama é a de inacessibilidade, pois seus atributos a fazem resguardar-se num templo, que é a base de sua composição (recordando: a metáfora predominante é a de que sua senhora é o templo onde todas as suas virtudes podem ser cultuadas).

⁸⁷ *Op. cit.*, 1984, p. 7.

⁸⁸ *Idem*, p. 22.

⁸⁹ *Idem*, p. 13.

O rigor criativo como proposto por Poe em *A filosofia da composição* e em *O princípio poético* utilizados por Melo e Castro parece-nos propício à nossa análise. Se há, no entanto, emotividade própria da poesia medieval e palaciana – uma vez que a devota do poeta é louvada de forma exagerada por uma série de adjetivos e substantivos abstratos –, a rigurosidade se dá pela forma inovadora, com a qual construiu seu poema, observando, programando até, as palavras com que seria montada a peça.

Como finalização dessa parte, avaliemos o que diz o autor português sobre a modernidade (apesar de não usar este termo). Recordando Paul Valéry, que dizia ser característica do lirismo o aspecto involuntário, quando, momentos, circunstâncias, emoções e motivos “se apresentam ao poeta, o aspecto de excepcionais que eles adquirem, e, ainda, de maneira decisiva, o processo como eles ulteriormente se desenvolvem”,⁹⁰ é o que os torna inovadores e criadores de uma nova proposta moderna de criação artístico-literária. Observa Castro que a poesia visual, com os significantes da página em branco, destrói o “caráter unívoco da dimensão ‘tempo’ do texto poético convencional”,⁹¹ querendo dizer que a poesia visual é atemporal, pois, dependendo de sua criatividade formal, será inteligível em qualquer tempo histórico.

O poeta é, segundo o estudioso português, “um transformador emocional do discurso e um descobridor de novas formas de comunicação.”⁹² Nada nos parece mais propício àquilo que Silveira criou com o seu pequeno poema: a alta emotividade do seu discurso de louvação à “Senhora” é elaborado numa forma de comunicação inovadora, portanto, de vanguarda.

Conclusão

Ser moderno não é compartilhar do novo na contemporaneidade. Ser moderno é estar à frente de seu presente e, sem necessariamente prever o futuro, criar uma obra que seja perene, não pelo seu valor clássico, mas pelo seu valor de

⁹⁰ Idem, p. 89.

⁹¹ Idem, p. 40.

⁹² Idem, p. 130.

constante renovação. O tempo cronológico que separa os homens não separa a obra moderna, eterna, pois ela terá sempre o frescor do novo.

Quando virmos que as obras de autores passados forem lidas com a mesma perplexidade e estranhamento que o foram no presente daqueles autores e no presente dos leitores ao longo da linha do tempo, cremos que podemos considerá-las modernas. Perplexidade por descobrir-se que o moderno está presente na ação humana desde seus primórdios; estranhamento porque o novo, logo o moderno, causa um choque, não necessariamente moral, mas de reflexão, análise e interpretação de nosso papel de interpretantes das ações humanas.

Neste breve estudo, quisemos mostrar que a modernidade, como se entende hoje, está presente nos poemas visuais, criados na Antiguidade, desenvolvidos na Idade Média e no Barroco e aperfeiçoados hodiernamente. Fizemos um cotejo entre um labirinto medieval, cuja forma será acrisolada no Barroco, e a Poesia Concreta, nascida no entremeio do século XX. Para chegar a este cotejo, estudamos fontes teóricas sobre a visualidade, a dança, o espaço e o tempo, a poesia natural e a artificial, o labirinto, o vanguardismo, a música, entre outras que nos auxiliaram e possibilitaram ver uma conexão – mesmo que estreita e ousada – entre o labirinto “Senhora, discreta, graciosa, eicelente” de Fernão da Silveira e a visualidade característica da Poesia Concreta. Tudo isso, ajudou-nos a ratificar o liame perseguido.

Artigo recebido em 07/04/2024

Artigo aceito em 15/06/2024