

PALAVRAS-VALISE E POSTEXTOS NA REDOBRA POÉTICA DE E. M. DE MELO E CASTRO^[*]

Pedro Ávila^[**]

A poesia de E. M. de Melo e Castro (1932-2020), pode ser vista como a contrapartida portuguesa à ao movimento concretista Apesar de não ter sido tradutor como Décio Pignatari (1927-2012), Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos (1931-), Melo e Castro foi um dos principais nomes da poesia experimental realizada em Portugal a partir da segunda metade do século XX, tanto como praticante quanto como teórico. O poeta é mais conhecido por seus poemas visuais, tendo sido pioneiro em utilizar técnicas de vídeo e programação de software para criar poemas. Contudo irei analisar três poemas seus menos evidentemente visuais, todos originalmente publicados no livro *Versus-in-versus*, de 1962.

Claro que, por mais que não possam ser estritamente classificados como poemas visuais, “Semissérie”, “1 texto e 6 pós-textos” e “observemos tinteiro lápis caneta...” não são corpos estranhos na obra poética de E. M. de Melo e Castro. Se não buscam explorar o caráter gráfico das letras e palavras e sua disposição na página tão radicalmente quanto outras de suas obras, não deixam de apresentá-las como objetos, na acepção mais clássica da poesia concreta. Essas palavras-objetos (ou até versos-objeto) são dobradas e desdobradas ao decorrer dos poemas, configurando uma variedade de séries e sentidos, sempre chamando atenção à construção poética. São poemas mallarmaicos, que seguem o pressuposto do poeta simbolista (barroco, segundo Deleuze): “(...) poemas não se fazem com ideias — mas com palavras” (PIGNATARI, 1987, p. 9). Talvez antes estóicos do que platônicos, os significantes das palavras de Melo e Castro significam a si mesmos. Para Pignatari (1987, p. 9), quando se foge do automatismo da linguagem corrente, se “começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras”, que, como num trocadilho, param de designar a alguma coisa fora de si mesmas, passando a funcionar como ícones. O poeta português, influenciado pela escrita japonesa e chinesa, como os concretistas brasileiros, buscou um caráter ideogrâmico em suas palavras e versos, chegando a intitular um de seus livros de *Ideogramas* (1962). E. M. de Melo e Castro (1973, p. 5), enquanto teórico, parece compreender este como o campo de atuação da poesia, “que não explica nem é explicável, que não interpreta nem é interpretável; que não descreve nenhum real, nenhum irreal, nenhum sobrerreal, mas que *escreve* um real que lhe é próprio: o Poético”.

Essas palavras-objeto de Melo e Castro, que se evidenciam a si próprias, não devem ser confundidas com palavras objetivas. Sua comunicação não é a da ordem do bom-senso ou do senso comum. São palavras concretas, palavras-imagens, que podem ser relacionadas ao conceito de palavra esotérica, como explorado por Gilles Deleuze em *A lógica do sentido* (1968). Segundo o filósofo, “A palavra esotérica remete em geral, ao mesmo tempo, à casa vazia e ao ocupante sem lugar” (1998, p. 50), sendo a casa vazia identificada como o excesso de significantes, que não preenchidos por significado, enquanto o ocupante sem lugar a um significado sem significante ao qual preencher. Para o filósofo, o sentido, que se distingue da significação, é compreendido enquanto extra-ser neutro (nem passivo nem ativo), que se encontra, na proposição, na fronteira entre a designação e sua expressão. Assim, não pertence à profundidade, mas está em excesso na superfície, nível do significante (casa vazia) e em falta no nível da significação (ocupante em deslocamento). Ele preenche a distância ímpar entre significante e significado, sendo apenas expresso mas não passível de ser realmente encontrado, pois só é expresso no limite em que revela as diferenças entre os dois níveis. Não sendo nunca origem ou princípio, não pode ser descoberto, apenas produzido por meio de máquinas. Daí o encantamento de Deleuze com a obra de Lewis Carroll, que investigou as particularidades da superfície, demonstrando a falta de significado na linguagem. Com suas narrativas e palavras esotéricas, evidencia a perda de nome próprio inerente a cada palavra, já que a palavra esotérica só pode ser definida por ela própria.

Pensando na fronteira entre as proposições e as coisas como um espelho, para além da clara sugestão do espelho como superfície, vale entender o espelho enquanto aquilo que reflete: a desigualdade implícita entre a casa vazia e o ocupante nômade. O título do livro de Melo e Castro, *Versus-in-versus*, parece evocar ideia semelhante. Os poemas são compostos de versos, que contém outros versos, mas também de seus inversos, seus reflexos. Se em “Semissérie” (CASTRO, 2000, p.93) é explorado o prefixo “semi”, são também os prefixos anagramáticos “emis” e “mise”. Mas como o próprio título do poema sugere, se trata de uma serialização de palavras esotéricas, em que não apenas uma se desdobra na outra (“miseéria” em “miseárea” em “miseária” e etc.) como também estão dobradas em si próprias: “miseárea” contém no mínimo “miséria” e “área”. Essa serialização

Semissérie

| | |
|------------|--------------|
| semeadura | se me adora |
| semiam | se me ama |
| semidura | semeadura |
| semiótica | semevês |
| semivesga | semipura |
| semicasa | minha vasa |
| semigente | toda a gente |
| semiamem | semiquente |
| semirami | semirrada |
| semialha | semitudo |
| sómetade | sumidade |
| semidado | semivisto |
| sumidice | semidisto |
| semilado | semigesto |
| seminado | seminu |
| semineste | seminaste |
| semissérie | semiséria |
| semiganho | semigasto |
| semipasto | semigalho |
| semigalha | semicone |
| semicone | silicone |
| semivalha | semivalho |
| semivelha | semivala |
| semilava | semirrelho |
| semioco | semiporco |
| semiolo | semiolo |
| semialo | semibolbo |
| semibala | semibolo |
| semivasto | semicalo |
| semifesta | semigoso |
| emisama | miscama |
| emisdura | mordedura |

é para Deleuze inerente de qualquer estrutura, sendo naturalmente promovida pelo sentido e o que o produz. Mas, diferentemente de outros tipos de palavras esotéricas caracterizados por Deleuze, como as contraentes (por exemplo “y’reince”, monossílabo impronunciável encontrado em *Sílvia e Bruno* (1889), cuja intenção é contrair “your royal highness” numa só palavra) e as circulantes (como o “Snark”, que circula entre as dimensões designadora e expressiva da linguagem), as palavras de “Semissérie” talvez sejam melhor identificadas enquanto palavras-valise.

Lewis Carroll (1960, p. 268) apresenta a ideia de palavra-valise (*portmanteau*) no prefácio de *Caça ao Snark* como “two meanings packed into one word”. O uso de Carroll das palavras-valise é notório, sendo percebido em quase todos os seus poemas e romances. O exemplo clássico, encontrado neste prefácio é “frumious”, por vezes traduzido como “furiante”: fuming (fumante) + furious (furioso). Explicando, Carroll nos pede para colocar na cabeça que iremos pronunciar simultaneamente ambas palavras (fumante e furioso), mas sem decidir qual será dita primeiro. Se nossos pensamentos se inclinarem para “fumante”, diremos “fumante-furioso”, caso contrário, diremos “furioso-fumante”. Para Deleuze (1998, p. 49), “a palavra-valise é fundada em uma estrita síntese-disjuntiva”, ou seja, sua função é evidenciar uma disjunção”. No caso, a disjunção entre “fumante-furioso” e “furioso-fumante”. Como se fosse possível caminharmos simultaneamente entre os dois caminhos distintos propostos por uma encruzilhada. A palavra-valise é um problema ao mesmo tempo que resposta (não se lembra se o nome do sujeito é William ou Richard?: Rilchiam”), um paradoxo: casa vazia e ocupante nômade. Uma palavra que em si contém uma multitude de séries.

Contudo, porque não seria “Snark” uma palavra-valise, se é uma combinação entre “snake” (cobra) e “shark” (tubarão)? Também foi dito que “Snark” circula entre séries: entre a designação e a expressão, significante e significado. Entretanto existiria diferença entre circular entre as séries e as ramificar. Além disso, por mais que a série significante “Snark” seja um composto de animais, esse teor não corrobora com sua função enquanto palavra-esotérica, já que não expressa na realidade um “cobrarão”, mas um extra-ser não-identificado, que poderíamos associar ao sentido. É palavra-valise apenas secundariamente. Compare a “emisótica”, de “Semissérie”: o prefixo “(h)emis”, de metade, + a palavra “ótica”, performando um trocadilho com a palavra “semiótica”, sendo desdobrado desta, mas agora se desdobrando numa “ótica pela metade”, ou numa “semiótica imperfeita”; mas também produzindo algo próximo de “exótica”, criando uma nova série correspondente a uma “exótica pela metade”, ou uma “semiótica exótica”, ou “ótica exótica”, etc. A palavra-valise é rizomática, sendo suas dobras interligadas, cada caminho da encruzilhada podendo levar a todos os outros.

A palavra-valise, portanto, é ramificada em si mesma, como as dobras da arte barroca: “Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna” (DELEUZE, 1991, p. 17). Segundo Deleuze (Ibid), Leibniz explica que “um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão”. Deleuze fala que a “matéria-dobra é uma matéria-tempo” (1991, p. 19). Pensemos no não-senso como proposto por Deleuze, elemento arbitrário que cria as condições para que o sentido seja produzido e, mais

tarde, orientado em uma significação específica pelo bom senso. O não-senso, segundo o filósofo, estaria associado não ao tempo cronológico, mas o de Aion, em que o presente não pode mais ser identificado senão enquanto perpetuamente deslocado ao longo de uma linha reta, se desdobrando simultaneamente para trás, em passado, e para frente da linha, em futuro. Daí a noção da arte barroca como aquela que transgride o rigor mais cartesiano da arte clássica, assim como “Leibniz volta as costas ao cartesianismo” (Ibid.). Assim como a palavra concreta de Melo e Castro está relacionada à escrita ideográfica, “A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês” (Ibid. p. 18).

Em “1 texto e 6 postextos” (CASTRO, 2000, p. 91) podemos perceber essa dobradura linguística. Primeiramente, em cada conjunto de duas estrofes. A primeira, o texto, que estabelece a forma a partir da qual os demais postextos se desdobram, já se dobra em si mesma: estruturalmente, a primeira estrofe começa como a última termina, “amor tecendo amor”, espelhamento que se permanece até o verso II da primeira e o verso IV da segunda (“amortecendo a morte”); entre o espelho de versos, há o inverso: “amar-te sendo amor” se torna “amar-te sendo amar-te” e “amar-te sendo a morte”, por sua vez, “a morte sendo a morte”. O chamado “texto” é como um origami, em que as mesmas dobraduras são realizadas nas duas pontas, mas novas séries são efetivadas em seu meio. Na verdade, podemos entender cada verso em si como redobra dos demais. A semelhança fonética entre as palavras e suas combinações (“amor tecendo” ~ “amortecendo” ~ “a morte sendo”) sugere inclusive as próprias palavras, fonemas e morfemas como dobras em dobras em dobras. É a plurissignificância contida em alguns poucos sons, confundindo as fronteiras entre nome, “a morte”, e verbo, “amar-te”. O que será explicitado em cada postexto, que são tanto dobras do texto quanto de si mesmos. A própria ideia de “postexto” nega a existência de pretextos, motivações anteriores e alheias ao texto, assumindo a experimentação concreta das palavras. O poema busca ir além da comunicação, do texto: é postexto, nunca teorema e definição, mas problema, a linguagem em devir, talvez remetendo à teoria da recepção, à leitura como escrita.

Ao longo dos postextos, o que eram repetições de palavras no texto se tornam quase palavras-valise, ou até palavras em branco. Se “amortecendo” já se dobra pelo contato com “amor”,

1 Texto e 6 Postextos

texto – amor tecendo amor
amortecendo a morte
amar-te sendo amor
amar-te sendo a morte

a morte sendo a morte
amar-te sendo amar-te
amortecendo a morte
amor tecendo amor

postextos

1.
(interfe-
rência do
“a” sobre
o “o”)

amar tecendo amar
amortecendo a morte
amar-te sendo amar
amar te sendo a morte

a morte sendo a morte
amar-te sendo amar-te
amar tecendo a morte
amar tecendo amar

2.
(interfe-
rência do
“o” sobre
o “a”,
com va-
riações)

ó morte sem motor
omortecendo o morte
omor-te sendo humor
omor-te sendo o norte

o morte sendo o morte
omor-te sendo omor-te
omortecendo o morte
o morte sem temor

3.
(interfe-
rência to-
tal do “e”
com uma
variação)

emer tecendo emer
emertecendo e merte
emer-te sende emer
emer te sende e merte

e merte sende e merte
emer-te sende emer-te
emertecendo inerte
emer tecende emer

4.
(desvoca-
lização)

m r t c n d m r
m r t c n d m r t
m r t s n d m r
m r t s n d m r t

m r t s n d m r t
m r t s n d m r t
m r t c n d m r t
m r t c n d amor

5.
(descon-
sonanti-
zação)

a o e e o a o
a o e e o a o e
a a e e o a o
a a e e o a o e

a o e e o a o e
a a e e o a a e
a o e e o a morte
a o e e o a o

6.
(varia-
ções
aleatórias)

homem tirando o mar
íman tocando harpa
amanhecendo torpe
amante sendo amar

o muro canto mar

humor tocando a morte
o mar tecendo o mar
o morto canto muro
amar tocando a morte

“morte”, “tecendo” e “sendo”, se dobra ainda mais em algo próximo do ininteligível. No primeiro postexto, há a interferência do “a” sobre o “o”, fazendo, por exemplo “morte” se tornar “marte”. No segundo, inversamente, do “o” sobre “a”, gerando palavras esotéricas como “omortecendo”, desdobra de “amortecendo” (que já se configurava como palavra-valise). Contudo há também variações da nova regra, que fazem surgir as palavras “motor”, “humor”, “norte”, “temor”. Com as variações, o poema dá um passo além do texto inicial, ou até do primeiro postexto. No terceiro, já mencionado pela interferência completa da vogal “e”, há uma variação: “inerte”. A repetição e as dobras, paradoxalmente, promovem tanto o movimento contínuo do poema quanto uma certa inércia ao terceiro postexto, mas ao invocar a palavra “inerte”, a leve variação de “e” para “i” e de “m” para “n”, volta a proporcionar o movimento, quebrando a inércia. Como Deleuze, se podemos pensar numa gagueira inerte, também podemos na gagueira espasmática, que ao invés de estagnar a fala, a situa em deslocamento constante. Quando chegamos ao quarto postexto, da desvocalização, o jogo alcança a totalidade da superfície: com apenas as consoantes, as palavras deixam de vez o território da comunicação, talvez nem possam mais ser chamadas de palavras. Se tornam esburacadas, esvaziadas como a metáfora da casa vazia, que pode abarcar quaisquer ocupantes nômades, produzir quaisquer séries de sentidos. Talvez esses ocupantes nômades estejam no quinto postexto, da desconsonantização, em que o inverso se confere: restam apenas as vogais, mas também ininteligíveis. Talvez até mais que as consoantes vazias do postexto anterior, já que nelas ainda é possível reconhecer certas possibilidades, como na supressão de vogais comum às tentativas de se sintetizar palavras (“vc” no lugar de você, ou “msm” no de “mesmo”). Segundo Deleuze (1991, p. 46), essa desvocalização sobrecarrega as consoantes “como se fossem aptas para exprimir o sentido, ao passo que as vogais seriam apenas elementos de designação”. Contudo, tanto no postexto 4 quanto no 5 há uma única variação, não referenciada como as demais: no quarto, surge como última palavra, “amor”, ao passo que no quinto, “morte”. Além de reformularem as regras do suposto jogo, essas variações apontam para a leitura de que “amor” e “morte” estão implícitos no jogo da linguagem. Podemos pensar em pulsões freudianas, eróticas e/ou de morte. Mas foi aproximando-as fonética e graficamente, que o poema revelou seu não-senso, metamorfoseou e criou palavras, nomes, verbos, ações impossíveis (“acontecimentos ideais”?). No fim das contas, o que se torna explícito, através da supressão da comunicação direta e cotidiana, é a arbitrariedade dos signos, que nos jogos de superfície são levados às últimas consequências. O postexto final é composto de variações aleatórias, que poderiam facilmente ser substituídas por outras, apesar de o verso final parecer contradizer a aleatoriedade: “amar tocando a morte”. Afinal, o poema se desdobrou a partir das dobras dessas duas palavras, que se confrontaram até obliterarem uma a outra em apenas sons, palavras-valise, palavras em branco, palavras serializadas: “marte”, o planeta vermelho como o amor ou como o sangue da morte, o deus da guerra, muitas vezes iniciada por amor, terminada em morte, palavra que rima com “arte”. Dois caminhos diferentes, amor e morte se entrecruzam, “dão testemunho da indiscernibilidade das duas direções e da infinita subdivisão dos dois sentidos em cada direção sobre a estrada bifurcante que indica a casa” (Ibid.). A possibilidade de orientar o sentido a partir do bom senso é anulada, “distribuindo as diferenças de tal maneira que nenhuma qualidade fixa, nenhum tempo medido se relacionam a um objeto identificável ou reconhecível” (Ibid.).

De acordo com Melo e Castro (1973, p. 13), “os barrocos usavam as palavras para com elas construírem estruturas superiores a si próprias em complexidade e polivalência de significação múltipla, para construir um espaço ambíguo para além dos significados dicionários das palavras”. Esse espaço ambíguo é como o espaço preenchido pelo não-senso e percorrido pelo sentido, que é explorado através do uso das palavras esotéricas. Para Melo e Castro (1973, p. 19) o carácter ambíguo das palavras “depende das estruturas em que funcionam como elementos plurisignificativos (que são) e que essas estruturas (...) se constroem por meio de operações morfológicas e sintáticas (...), que inventam e são o próprio texto”. O poeta português identifica essas operações nas obras de Joyce, Pound e Pessoa, as remontando à poesia barroca, sendo também possível perceber procedimentos similares em sua poética, que constroem novas estruturas ou retorcem antigas (como o soneto) a fim de explorar esses elementos plurisignificativos.



observemos tinteiro lápis cadeira
objectos própria mantém qualquer
seja encontre posição coloque
apresentam-se sólidos água
expande volume desejarmos
quando memória dilui atestar
mergulho adormecidos eléctrica porém
cenas nunca recuperam lados
penetrem relações mesmo no dia
descer velozes contornos depende
o tacto subtrai-se agora pão
comum continuava fora linguagem
pedra caneta lá cortar objectos
escrita mesa observemos a mão



Essa atitude quase barroca de Melo e Castro não se manifesta apenas na repetição explícita de termos e fonemas, ou no uso de palavras-valise. Tomemos como exemplo o poema sem título de *Versus-in-versus* começado pelo verso “observemos tinteiro lápis cadeira” (CASTRO, 2000, p. 85). Este soneto sem rimas se assemelha a uma colagem de palavras, ou a um texto esburacado: “observemos tinteiro lápis cadeira/ objectos própria mantém qualquer/ seja encontre posição coloque/ apresentam-se sólidos água (...)”. Devido a essa escrita elíptica, as palavras perdem sua função gramatical e não é mais possível determinar o começo e o fim de uma oração, nem quais as relações entre os termos, possibilitando inúmeras séries de sentido. Essa desregulação destroem o exercício do senso comum e do bom senso tanto quanto as técnicas de “Semissérie” e “1 texto e 6 postextos”. Suspensas as palavras, a leitura convida à ação de preenchimento das lacunas,

assim como o uso de verbos (“observemos”, “encontre”, “coloque”) que parecem instruções para uma atividade ou experimento. Sensação que é confirmada por Melo e Castro (1973, p. 70) ao identificar o poema como “uma estrutura sólida a partir de detritos de linguagem, recolhidos num caderno escolar da terceira classe primária”. Podendo ser preenchidas de múltiplas maneiras, as lacunas se tornam como a casa vazia, apontando ao excesso do significante das palavras-detrito justapostas no poema. Como “amar” tocando “morte”, palavras se encostam nessa “*sintaxe em justaposição*” (Ibid.) gerando paradoxos como “sólidos água”, como também suscitam associações. Afinal as palavras escolhidas estão em sua maioria relacionadas ao ato da escrita, “lápiz”, “mesa”, “linguagem”, especificamente da escrita de Melo e Castro com “pedra”, “volume”, “objectos”. São palavras que não devemos ler, mas observar, quase como o autor de haikus, budista que escreve do que contempla não do que pensa. Se começamos com “observemos tinteiro lápis cadeira/ objectos própria mantém qualquer”, terminamos com a repetição de *observemos e objectos* (primeira palavra do segundo verso, última do penúltimo), “pedra caneta lá cortar objectos/ escrita mesa observemos a mão”. Uma linha oblíqua que indica o fluxo das séries no poema, como também seu caráter não-linear, que contradiz não só a linguagem filtrada pelo bom senso como o uso tradicional do soneto, que privilegiaria um teor mais discursivo, que se encontra travado no poema de E. M. de Melo e Castro. São palavras antes de ideias: o verso chave de ouro seria justamente “escrita mesa observemos a mão”: um convite a ação, a dobrar uma ponta do poema na outra, feito origami: a chave de ouro não mais revela o pretexto do poema, mas o dobra em suas dobras: texto que só é escrito quando lido-observado: postexto.

Referências Bibliográficas

- CARROLL, Lewis. *The humorous verse of Lewis Carroll*. Nova York: Dover, 1960
- CASTRO, E. M. de Melo. *Antologia Efêmera: poemas 1950-2000*. RJ: Nova Aguilar, 2001
- CASTRO, E. M. de Melo. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa*. SP: Quíron, 1973
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. SP: Perspectiva, 1998
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. SP: Brasiliense, 1987

Notas

* Texto produzido para Iniciação à docência de Teoria da Literatura I, na Universidade Federal Fluminense, orientado pela professora Olga Kempinska. O texto foi apresentado no encontro do grupo de pesquisa Poéticas do movimento O gótico e suas questões, realizado no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, no dia 26 de novembro de 2020.

** PEDRO ÁVILA - Letras pela Universidade Federal Fluminense