



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA: CONTEXTOS, ENSAIOS, ENTREVISTAS, METODOLOGIAS.

Rui Torres (ORG.)



edições UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.

ORGANIZADOR

Rui Torres

© 2014 - Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto | Portugal
Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269
edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

ISBN

978-989-643-121-1

Este livro contém alguns dos resultados do projecto 'PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa', financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos da União Europeia com a Referência PTDC/CLE-LLI/098270/2008, o qual teve como Investigador Responsável Rui Torres, e como Instituição Proponente a Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa (FECFP). Teve Início a 01-03-2010 e terminou em 28-02-2013. O Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa está disponível em <http://www.po-ex.net>

OS CONTEÚDOS DESTA EBOOK SÃO DA INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

VISUALIDADE E EXPRESSIVIDADE MATERIAL NA POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA¹

Rui Torres²

INTRODUÇÃO

Embora o experimentalismo literário, mais do que um período literário específico, se apresente, ao longo da história da literatura, de um modo cíclico, articulado em práticas expressivas que se centram na materialidade significativa e nos processos de semiose literária, certo é que, na segunda metade do século XX, um grupo de poetas portugueses, em sintonia com o movimento internacional da poesia concreta, baptizou as suas actividades como Poesia Experimental. A origem deste nome encontra-se por isso nos dois cadernos antológicos precisamente denominados Poesia Experimental, publicados em 1964 e 1966, respectivamente, a que faremos referência neste artigo. No que diz respeito ao acrónimo PO.EX (POesia.EXperimental), trata-se de uma criação de E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa), tendo sido usado no título do livro ‘PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa’ (org. Melo e Castro e Hatherly, 1981).³

A história desse movimento da poesia experimental portuguesa está ainda por fazer, mas parece viável afirmar que nos últimos anos têm aumentado significativamente o interesse e os estudos sobre o tema, tanto a nível nacional quanto internacional, no âmbito de exposições e publicações colectivas, teses e dissertações, projectos de I&D e livros e antologias sobre o assunto. Assim, embora seja compreensível que o conjunto de autores associados às actividades da PO.EX, pela voz de Ana Hatherly, considere que o movimento foi uma “causa ingrata” (1985: 15), tendo obrigado os próprios poetas, principalmente entre 1960 e 1990, a assumir a função de persistente activismo e disseminação da causa - para a qual contribuíram com os seus escritos, manifestos e intervenções públicas -, é de igual modo inegável que as actividades que desenvolveram re-

¹ Parte deste texto, aqui revisto e actualizado, foi inicialmente publicado em língua inglesa: com o título “Visuality and Material Expressiveness in the Portuguese Experimental Poetry”, publicado no Journal of Artists’ Books, número 32 (Columbia College Chicago Center for Book & Paper Arts, pp. 9-20, 2012).

² Professor associado com agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa - Porto.

³ Alguns dos autores a que tentaremos fazer menção neste texto incluem: Abílio-José Santos (1926-1992), Álvaro Neto [Liberto Cruz] (1935-), Ana Hatherly (1929-), António Aragão (1935-2008), Alberto Pimenta (1937-), Antero de Alda (1961-), António Barros (1953-), António Nelos (1949-), César Figueiredo (1954-), Fernando Aguiar (1956-), E. M. de Melo e Castro (1932-), José-Alberto Marques (1939-), Salette Tavares (1922-1994) e Silvestre Pestana (1949-). De notar que Alberto Pimenta trabalha, hoje em dia, à margem da poesia experimental, termo que rejeita e com o qual não se identifica.

velam hoje, numa sociedade em rede e caracterizada pela efemeridade e multimedialidade integradora dos fluxos de informação, uma actualidade e uma pertinência assinaláveis.

Como temos tentado explicar em outros lugares, os meios digitais abrem um espaço crítico para o reconhecimento da importância da materialidade da escrita. Como Ryan observou, o desenvolvimento das textualidades electrónicas levou a uma “rediscovery and critical investigation of print and the Codex book” (Ryan, 2001). Como tal, a importância histórica das práticas poéticas de invenção (poesias concreta, visual, etc.), que reconheceram, *avant-la-lettre*, a importância da função estética da linguagem (Block & Torres, 2007; Reis, 2009) torna-se relevante no âmbito dos estudos literários digitais. Devemos ainda reconhecer que muitas das operações que a máquina literária digital apresenta, se encontravam já em práticas poéticas precedentes, desde as colagens e espacialização visual dos significantes até à escrita automática e aos procedimentos de permutação (Reis, 2009; Drucker, 2005). Neste sentido, vários autores têm vindo a identificar afiliações sistémicas entre a poética dos experimentalismos e os meios digitais enquanto linguagem (Barbosa, 1998; Portela, 2009). Portela (2006) menciona de um modo explícito uma “intrinsic connection between concrete poetics as a theory of the medium (i.e., of language, of written language and of poetical forms) and digital poetics as a theory of poetry for the digital medium”.

Portugal talvez constitua, porém, um campo privilegiado para o experimentalismo literário, embora pelas piores razões, já que subjaz ao intuito da PO.EX o choque e a violência que caracterizam, em geral, as vanguardas. Ora, Portugal, pelo menos até 1974, viveu um período de ditadura que não ajudou à aceitação destas actividades, consideradas subversivas. Não se pode deduzir, no entanto, que depois da Revolução de Abril de 1974 a aceitação destes trabalhos se tenha generalizado, como poderemos entender a partir da conceptualização das literaturas marginais e marginalizadas proposta por Arnaldo Saraiva (1980). A recepção da PO.EX foi, por isso, em Portugal, uma tarefa inglória, feitas as excepções às já referidas manifestações dos próprios intervenientes do grupo.⁴ A mero título de curiosidade, bastaria fazer uma análise das edições da *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes que se seguiram à publicação dos cadernos da Poesia Experimental, isto é, depois de 1966, para aferir que a presença da PO.EX é praticamente nula. Esta obra de referência no âmbito dos estudos da literatura portuguesa tem um valor e uma visibilidade oficial que ilustram e fazem contrastar o espaço reduzido que era dado à poesia experimental, paternalmente considerada por muitos como uma brincadeira.⁵

Tratava-se, portanto, de “um acto de rebeldia contra um status quo... [e] um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado” (Hatherly, 1985: 15). Acresce que a produção poética destes autores teorizava sobre a própria linguagem e, desse modo, encenava-se como explicação de si mesma e da poesia em geral. Hatherly sintetiza estes dois aspectos concluindo que “a ac-

⁴ As publicações que melhor ajudam o investigador a fazer um mapeamento crítico da PO.EX portuguesa foram publicadas no anos 1980: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (Hatherly e Melo e Castro, orgs., 1981); e *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (Aguilar e Pestana, orgs., 1985).

⁵ O caderno de Salette Tavares no primeiro número da revista *Poesia Experimental* (1964) teve por título “Brin Cadeiras.” A autora diz, a propósito deste título, que, com a separação das duas palavras, pretendeu “coisificar simbolicamente dois conceitos de Estética ligados à teoria da informação de Abraham Moles (...)... o do nível perceptivo e o do nível semântico” (1995: 17). A separação de brin cadeiras é, ela própria, uma brincadeira, e brincar é uma tendência central na obra de Salette Tavares. O jogo verbal, várias vezes irónico, serve como mecanismo de criatividade. Salette Tavares participou posteriormente, no segundo número da revista (1966), com um conjunto de trabalhos gráficos com o título “Brincade iras / Brincade irras / B irras”. Este título é uma resposta para quem não gostou da “brin cadeira” do primeiro Caderno. Gaspar Simões teria dito, a propósito deste, que não se deve brincar com coisas sérias. Salette Tavares explica: “a minha palavra, frente a tanta cabeça dura de miolos moles, com a tesoura que lhe meti ficou dividida com raiva pura” (1995: 18).

ção dos seus divulgadores contribuiu para uma atitude de reavaliação e renovação do texto literário, quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da análise crítica” (1985: 15).

Este aspecto reflexivo é importante para compreender o modo como se instituiu uma poeprática, ligando a intervenção social à preocupação estética. Poeprática é um neologismo introduzido numa retrospectiva da PO.EX, em 1980, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. No catálogo dessa exposição, que se chamou “PO.EX 80”, como lembra José-Alberto Marques, lia-se: “[h]ouve uma POEPRÁTICA...” (1985: 89). Como o próprio ainda explica, os “textos / objectos / intervenções possuíam, eles mesmos, uma componente teórica implícita” (Marques, 1985: 89). Salette Tavares, na sua “Carta a Pedro Sete”, do livro *Quadrada* (escrito entre 1959 e 1960, mas apenas publicado em 1967) refere igualmente que “[o]s manifestos são as poéticas que acompanham a produção poética com que se mostra a consciência crítica dessa nova maneira. O próprio poema chega a ser manifesto” (1992: 169).⁶ De um modo semelhante, também Hatherly conclui que “[t]oda a arte é metalinguagem, uma reflexão sobre o código” (1981: 136-37).

A poeprática destes “poetas-teorizadores” (Hatherly, 1981: 146), por outro lado, surge dentro da sociedade burguesa que criticam. A sua insurgência contra a literatura é, portanto, uma revolta contra a estereotipação e a normalização do poder criativo, operada pela sua integração no cânone literário. De facto, convém lembrar que para estes poetas a literatura reflecte e ilustra a decadência da classe dominante, que dela se apropriou, tornando-a inoperante pelo uso rotineiro, institucionalizado que é o da cultura oficial (Hatherly, 1981: 150).

1. PO.EX: UMA HISTÓRIA POR/PARA FAZER?

A história da PO.EX começa, pelo menos “oficialmente”, com a publicação do primeiro número da revista *Poesia Experimental*, em 1964, organizado por António Aragão e Herberto Helder.

As suas origens, no entanto, já se encontram implícitas no primeiro livro de Salette Tavares, *Espelho cego*, publicado em 1957, onde é possível testemunhar um recurso à substantivização e à espacialização progressiva dos significantes na página, bem como na abordagem minimalista e repetitiva de Abílio-José Santos em *Voo do morcego* (1962) ou ainda no *Poema primeiro* de António Aragão (1962), que antecipa preocupações ao nível da forma poética que viriam a ser exploradas posteriormente.

Os poemas quase caligramáticos de Jaime Salazar Sampaio (1925-2010), publicados em 1954 no livro *Poemas propostos*, são antecipadores do género, como também são relevantes os trabalhos de Alexandre O’Neill (1924-1986), principalmente os “Divertimentos com sinais ortográficos” (in *Abandono Vigiado*, 1960), denotando alguma sintonia com os procedimentos que viriam a definir o concretismo em Portugal.

As mais significativas propostas anteriores a 1964, além dos trabalhos pioneiros de António Aragão já referidos e do poema concreto “Solidão” de José-Alberto Marques (1958), são de Ana Hatherly, com os seus “poe-

⁶ Não deixa de ser intrigante o facto de a *Poesia Experimental* não ter deixado um manifesto que sintetizasse a posição teórica do grupo. Há vários factores que podem contribuir para uma explicação desta situação. Por um lado, a PO.EX rejeita de todas as formas possíveis uma classificação, incluindo as que o próprio manifesto pressupõe. Por outro lado, a natureza pluralista do grupo impede a síntese de ideias num texto único. Por fim, o manifesto instaura uma certa permanência contrária aos objectivos do grupo. A verdade é que vários pequenos manifestos foram escritos por vários membros. Fala-se ainda de um projecto de “um texto escrito por António Ramos Rosa que Salette Tavares rejeitou, mas que se perdeu” (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 169-170).

mas concretos ortodoxos e para-concretos, inclusive de carácter político, escritos entre 1959 e 1964” (2001: 15), revistos e corrigidos para a antologia *Um Calculador de Improbabilidades* (2001), bem como os vários livros de E. M. de Melo e Castro, de que se destacam *Ideogramas* e *Objecto poemático de efeito progressivo*, ambos publicados em 1962 mas escritos nos anos anteriores, e *Poligonia do soneto*, publicado em 1963.

Um dos primeiros sinais que a poesia concreta desta altura comunica é a disposição gráfica dos significantes na página. Esta preocupação com a espacialidade na organização do poema está próxima daquilo a que Eugen Gomringer chamou de “constelação” e integra-se, por isso, nas poéticas concretistas de rarefação da palavra. A utilização dos espaços em branco serve para sugerir a periodicidade de um modo diferente daquele que a pontuação o permite. Esta configuração do espaço gráfico, por fim, permite relações significativas inusitadas, a que se junta o ideogramatismo, isto é, a possibilidade de juntar elementos sígnicos distintos para produzir novas formas de leitura e interpretação.

Ao lado destas experiências iniciais daquilo que viria a ser o concretismo português, devemos ainda reconhecer que também o aparato teórico-crítico, apresentando e explicando esta nova forma do fazer poético, surgiu por esta mesma altura. Um dos primeiros artigos a ser publicado em Portugal sobre poesia concreta foi escrito por Ana Hatherly para o *Diário de Notícias* de 17 de Setembro de 1959, “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, com um poema concreto da autora. O primeiro livro inteiramente dedicado ao tema, por seu lado, foi *A Proposição 2.01 - Poesia Experimental*, publicado por E. M. de Melo e Castro em 1965.

Um dos aspectos que mais preocupou os poetas experimentalistas portugueses (e o mesmo aconteceu também com os concretistas brasileiros) foi o estabelecimento de uma tradição de poesia inovadora que permitisse identificar certas coordenadas históricas da visualidade. Esta procura do visual e do figurativo na história da literatura foi feita com o intuito de recuperar textos que não eram considerados literários pela crítica oficial, considerada conservadora por estes poetas. Ao mesmo tempo, a sua identificação criava um certo sentido de continuidade das vanguardas (o espírito cíclico do experimentalismo intemporal a que nos referimos no início deste artigo). Em Portugal, esse trabalho de recuperação foi feito essencialmente por Ana Hatherly. O seu livro *A experiência do prodígio* (1983) recolhe textos que contrariam a tendência de alguns historiadores para localizar o aparecimento da poesia visual no início do século XX, com as *parole in libertà* dos futuristas ou os poemas-colagem dos dadaístas. Para Hatherly, ao contrário, esta cronologia tem que incluir

séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, rebus, mandalas, amuletos, jóias, brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objectos poemáticos identificáveis como tal. (1981: 141)



O levantamento da poesia laudatória visual portuguesa, desde o século IV até ao século XVIII, levado a cabo por Ana Hatherly na Biblioteca Nacional de Lisboa é, por isso, um contributo importante para as actividades da PO.EX.⁷

Ao lado deste levantamento histórico, nota-se que a recuperação de uma tradição se constitui como uma releitura e, nesse sentido, inscreve-se numa “culturmorfologia” em que passado e presente se ligam, como explica Haroldo de Campos (Campos, Pignatari e Campos, 1965: 24). Esta reavaliação da tradição está bem sintetizada nas palavras de Hatherly, que diz que “se para uns a tradição existe e deve ser imitada, para outros, se existe é para ser reinventada” (1985: 17).

Apresentado o contexto em que surge a PO.EX, podemos agora afirmar que a Poesia Experimental Portuguesa, enquanto unidade de intervenção coordenada, se manifesta em Portugal com os cadernos antológicos *Poesia Experimental 1 e 2*.⁸ Em 1963 encontram-se já António Aragão e Herberto Helder a elaborar o plano da publicação do primeiro número desta publicação colectiva, estabelecendo os contactos que iriam permitir a sua execução. Publicado em Julho de 1964, o primeiro caderno sai com poemas e textos dos organizadores e também de António Ramos Rosa (1924-), E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares e António Barahona da Fonseca (1939-).

A “Separata um” desses Cadernos, incluindo o “Romance de Iza Morfismo” de António Aragão, apresenta um trabalho de fôlego em que o autor explora, ao longo de 26 páginas, um conjunto de técnicas expressivas muito significativas, tanto ao nível semântico quanto ao nível da topologia da página, técnicas essas que viriam a ser exploradas em futuras publicações do grupo.

No “Poema fragmentário” que também se inclui nessa separata, o mesmo autor propõe uma espécie de anagrama de leitura, apontando, por um lado, para a abertura da obra de arte e, por outro, para o potencial do hipertexto mais recente. De qualquer modo, estes palimpsestos, conforme Aragão explica, “podem ler-se os três espaços gráficos separadamente ou em conjunto, usando apenas as palavras mais negras obtem-se ainda uma outra leitura”. (1964: 34)

A colagens de Aragão, a partir do conceito de poesia encontrada, os poemas visuais e gráficos de Melo e Castro, os fragmentos da expressão de um pensamento algorítmico e combinatório presentes na “Máquina de emaranhar paisagens” de Helder, bem como as “brin cadeiras” gráficas e as partituras de poesia sonora - as kinetofonias - de Salette Tavares constituem os aspectos mais relevantes deste número, verdadeiro objecto de colecção, que inclui ainda, em sintonia com a “releitura da tradição” em cima observada, uma antologia de textos ditos clássicos, de Luís de Camões (c.1524-1580), Ângelo de Lima (1872-1921) e Mário Cesariny (1923-2006), entre outros.

⁷ Para estudos mais desenvolvidos acerca do assunto, consultar o número especial da revista *Visible Language* editado pelo poeta americano Dick Higgins, sob o título de “Pattern Poetry: A Symposium”, com um estudo de Ana Hatherly – que nesta altura ensinava na Universidade da Califórnia, em Berkeley – sobre labirintos do Barroco português e espanhol dos séculos XVII e XVIII. Ver também Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (State University of New York Press, 1987); Kenneth B. Newell, *Pattern Poetry: A Historical Critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas* (Marlborough House, 1976); Miguel d’Ors, *El calígrama, de Simmias a Apollinaire: historia y antología de una tradición clásica* (Ediciones Universidad de Navarra, 1977); Armando Zárate, *Antes de la vanguardia: historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta* (R. Alonso Editor, 1976); e *Speaking Pictures: A Gallery of Pictorial Poetry from the 16th century to the Present*, editado por Milton Klonsky (Harmony Books, 1975).

⁸ A palavra “Cadernos” faz referência ao conjunto de participações que foram reproduzidas em cadernos individuais. Também conhecidos como Cadernos Antológicos da Poesia Experimental 1 e 2 ou, ainda, como Poesia Experimental 1 e 2).

Outra actividade relevante e histórica do grupo de Poesia Experimental, anunciada no 1º volume de Poesia Experimental - “no próximo mês de outubro efectuar-se-á na «galeria divulgação» em Lisboa uma exposição denominada VISPOEMAS [sic]. seguir-se-á uma outra sob o título de AUDIOVISOPOEMAS e ainda um POEMA FÍLMICO” (1964: 1) - foi uma exposição colectiva, Visopoemas, inaugurada no dia 6 de Janeiro de 1965 – na mesma altura da publicação de um “Suplemento” sobre Poesia Experimental no Jornal do Fundão – e que contou com a participação de poetas do núcleo central do primeiro Caderno (Aragão, Melo e Castro, Helder, Barahona da Fonseca e Tavares). Esta exposição incluía objectos, pinturas e cartazes que testemunhavam já a transposição, no grupo português, da poesia concreta para a visualidade e materialidade, procurando um espaço de intervenção mais abrangente. Neste contexto, a maioria dos poemas torna-se ready-made, de que as peças de Salette Tavares ocupam um lugar central. São desta autora vários poemas-colagem, além de objectos em arame, chapa, olaria, ouro e papel.

No dia seguinte à inauguração da exposição, deu-se um happening onde poesia e música se juntaram como linguagens autónomas em percurso de simbiose e mútua transformação. Esta performance encontra no próprio título, “Concerto e Audição Pictórica” (e não AUDIOVISOPOEMAS, como prometido no 1º Caderno) um sentido sinestésico e de integração verbo-voco-visual que ajuda a compreender a hibridização e a interdisciplinaridade que caracteriza a abordagem da PO.EX.

No ano seguinte, em Maio de 1966, sai o segundo número de Poesia Experimental, com organização de António Aragão, Herberto Helder e Melo e Castro. Por esta altura começa já Herberto Helder a demarcar-se das actividades do grupo, verificando-se, no entanto, um maior dinamismo de Melo e Castro e Ana Hatherly. Este segundo número da revista colectiva confirma uma aposta na variedade de aproximações, promovendo a abertura a outras formas de expressão que o concretismo nem sempre articula. É nesse sentido que aí se publica um texto semi-pictórico de Lewis Carrol (na contracapa), mas também se aposta num carácter abertamente internacionalista, incluindo convidados do Brasil (Pedro Xisto, Haroldo de Campos e Edgard Braga) e da França (Pierre Garnier⁹ e Henri Chopin).

O texto “Mirakaum (em 5 episódios)”, de António Aragão, confirma este autor como um dos mais relevantes do grupo, não só pelas variadas técnicas novas que experimenta, mas também pela intensa produção (que, como em Abílio-José Santos, não encontra expressão ao nível da edição) que começa por esta altura a produzir. Fazendo alternar o texto entre recursos distintos de caligrafia e/ou tipografia, imagens, ilustrações, etc., Aragão expõe a multiplicidade de ferramentas a que o poeta do século da máquina pode recorrer. Melo e Castro publica, neste volume, a sua Música Negativa (pauta da apresentação feita no “Concerto e Audição Pictórica”), Álvaro Neto (pseudónimo criado pelo poeta Liberto Cruz para as suas experiências concretistas) apresenta as suas experiências gramaticais (mais tarde compiladas e desenvolvidas no livro *Gramática histórica*), Salette Tavares apresenta o seu objecto sonoro e de procedimento aleatório “Parlapatisse”, que retomaremos mais à frente, e há ainda lugar de destaque para uma separata sobre notação musical escrita pelo músico de vanguarda Jorge Peixinho (1940-1995).

⁹ É importante lembrar que em 1964 o grupo português adere à Posição-I do movimento internacional Espacialismo, juntamente com poetas experimentais de catorze outros países. Este novo movimento de poesia experimental, lançado por Pierre Garnier em França, teve origem no “Manifeste pour la Nouvelle Poésie: Visuelle et Phonique,” publicado no número 29 de revista Les Lettres, de 1962. Garnier escreveu então um rascunho do manifesto que, depois de assinado por poetas de todo o mundo, ficou conhecido como “Position I du Mouvement International,” publicado no número 32 da mesma revista, de Outubro de 1963.

Um aspecto que não podemos deixar de mencionar tem origem nas “queixas” de Salette Tavares em relação à fraca reprodução (a nível gráfico) do seus poemas. Como a própria nos informa, a sua colaboração nos dois volumes da Poesia Experimental “ficou irreconhecível no que saiu impresso e desapareceu,” chegando a poeta a confessar, não sem algum exagero característico da língua portuguesa, que “nos primeiros anos tinha vergonha de mostrar aquela chapada que saiu” (1995: 18-19). De facto, aconteceu que vários cadernos saíram com as dimensões das páginas erradas. Também a má qualidade do papel contribui para aumentarem os aspectos negativos que o espírito exigente de Tavares não perdoou aos seus editores.

Várias razões concorrem, no entanto, para que tal tenha acontecido, e julgamos ser possível entendê-las hoje como curiosidades, porque são indicadores da ligação da poesia experimental ao mundo (da tipografia, por exemplo). Entendemos, por isso, que a falta de decoro e a confusão tipográfica está também relacionada como o aspecto artesanal que está na origem destes cadernos. Acerca disso nos diz Ana Hatherly que

[a] espécie de confusão estética que se verifica nos dois únicos números da Poesia Experimental, e que justifica a colaboração heterogénea, é devida à novidade da tendência, que ainda não tinha tempo de se explicar devidamente (fenómeno semelhante ao que ocorreu com a publicação do Orfeu), e que, por outro lado, fazia apelo ao espírito de subversão, de crítica ao establishment e de gozo lúdico da criatividade, tão tradicionalmente nossos. (1995: 15)

Destas actividades iniciais do grupo da PO.EX, deve ainda destacar-se a publicação de outras revistas, como *Operação 1* (organizada por E. M. de Melo e Castro em 1967, que inclui obras de António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e José-Alberto Marques), *Operação 2: estruturas poéticas* (com trabalhos de Ana Hatherly, 1967) e *Hidra 2* (organizada por E. M. de Melo e Castro, 1969).¹⁰

Depois deste momento combativo, seguiu-se aquilo a que se poderia chamar um processo de releitura do próprio experimentalismo, como o provam as antologias em que passaram a ser reproduzidos muitos destes trabalhos. São disso exemplo a reedição dos trabalhos da PO.EX na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* organizada por Melo e Castro e José-Alberto Marques (1973) e o livro *Concreta-Experimental-Visual*, com edição de Fernando Aguiar e Gabriel Rui da Silva (1989).

Uma nova etapa dos caminhos do experimentalismo literário parece começar com o volume *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Trata-se de um documento que ajuda a compreender os caminhos que a poesia visual portuguesa seguiu depois do arauto nos anos 1960. O livro começa por avisar o leitor acerca do carácter documental e processual do experimentalismo, em epígrafe: “Este livro é um introdução” (9).

Poemografias inclui textos teóricos e poemas de Ana Hatherly, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro e António Aragão, já presentes no anteriores volumes antológicos, mas introduz um conjunto de novos autores que se viriam a revelar fundamentais no contexto deste alargamento a outras artes que tentamos aqui propor, a começar pelos próprios organizadores, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Aparecem aqui trabalhos e textos de Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Antero de Alda e António Barros, além de ser ainda publicado um depoimento sobre o “minimal na música minimal” do musicólogo e divulgador da nova música em Portugal, Jorge Lima Barreto (1949-2011).

¹⁰ Estas revistas, esgotadas e raras, estão disponíveis no CD-ROM da PO.EX, disponível em linha <http://www.po-ex.net/evaluation>.

Poemografias foi também uma exposição itinerante de poesia visual que esteve em Lisboa (Galeria Diferença), Torres Vedras (Galeria Nova), Évora (Galeria Municipal de Arte), Lagos (Galeria Mercado de Escravos) e Coimbra (Galeria C.A.P.C.).

Efectivamente, nos anos que se seguiram à publicação de *Poemografias*, verifica-se uma projecção da poesia visual portuguesa para o contexto das galerias e dos museus. É neste sentido que as retrospectivas da PO.EX (PO.EX 80, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa; e PO.EX 99, no Museu de Serralves do Porto) aparecem actualizadas, com novos trabalhos e novas reconfigurações de trabalhos já publicados.

Outra actividade importante que contribui para a abertura da poesia experimental ao mundo em que é feita e vive foi o 1º *Festival Internacional de Poesia Viva*, organizado por Fernando Aguiar com ajuda de E. M. de Melo e Castro e Rui Zink, no Museu Municipal Dr. Santos Rocha, na Figueira da Foz, em 1987. Fernando Aguiar, aliás, assume por esta altura um papel muito importante na difusão da poesia experimental portuguesa. Organizou as antologias *Visuelle poesie aus Portugal: eine Anthologie* (Siegen, 1990), *Portuguese Visual Poetry* (no número especial da revista *Visible Language* sobre *Visual Poetry: An International Anthology* (Providence, 1993), *Poesia experimental portuguesa dels 90: antologia*, com Ramón Salvo (Barcelona, 1994), *Imaginários de ruptura, poéticas visuais*, com Jorge Maximino (Lisboa, 2002), além de *Concreta, experimental, visual: poesia portuguesa 1959-1989*, com Gabriel Rui Silva (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990).

Destaque também para a importante acção de difusão da PO.EX realizada por António Barros, principalmente na cidade de Coimbra. Desde 1976, em articulação com, entre outros, a Galeria do CAPC-Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, o Museu da Água de Coimbra, o Teatro Académico de Gil Vicente e o Teatro Estúdio CITAC, Barros foi o curador de cerca de 50 iniciativas e eventos, de que são exemplo “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa”, comissariado por Alberto Carneiro e António Barros, para a Galeria do CAPC (1980); as actividades de dinamização da performance com o colectivo ‘Artitude:01’, o qual se associou ao simpósio “Projectos & Progestos” para o Teatro Estúdio do CITAC, com curadoria de António Barros e Rui Orfão, na Universidade de Coimbra, entre 1981-85.

Na área da copy art e da electrografia, é César Figueiredo quem, por vezes em colaboração com Abílio e António Nelos, se destaca, pela organização das seguintes exposições: *Copy art: electrographic exhibition* (César Figueiredo, Avelino Rocha, Graça Santos, 1990), *Electrografias* (António Nelos e César Figueiredo, 1991), *1ª exposição internacional de arte postal de Matosinhos* (Abílio-José Santos e César Figueiredo, 1993), *Copy. Porto portfolio* (Jürgen O. Olbrich e César Figueiredo, 1993) e *Expo-Copy 93: exibição internacional de copigrafias* (César Figueiredo, 1993).

A poesia experimental não se limita, portanto, a um período, nem se fixou nos seus momentos fundadores. Hoje em dia ramifica-se por um conjunto de actividades que marcam novas formas de expressão da criatividade humana.

2. VISUALIDADE E MATERIALIDADE DA LITERATURA EXPERIMENTAL

Seguindo a proposta de Arnaldo Saraiva para o estudo das literaturas marginais (1980), podemos dizer que a poesia experimental (concreta, visual, sonora ou cibernética), rompendo com “a literatura dominante, oficial, consagrada, académica e mesmo clássica” (Saraiva, 1980: 5), não peca por “menos estruturação, menos elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural” (1980: 5). No entanto, ela é marginal e marginalizada por razões de “ideologia literária” e de “economia do mercado editorial” (Saraiva, 1980: 6).

O experimentalismo promove, de facto, “o desrespeito das leis clássicas, [propondo] a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos géneros, (...) a complicação estrutural” (Saraiva, 1980: 6) e, neste sentido, a ideologia literária nele encontra um sério oponente. Por outro lado, o marketing literário não o legitima, pois não o consegue compartimentar nos formatos convencionados pelo mercado: a poesia experimental é publicada em folhetos, catálogos, registos de acontecimentos, graffitis, fotocópias, objectos, jardins...

A poesia experimental joga-se, assim, na superação dos limites da teorização dos géneros, apresentando uma “atitude transgressora face a convenções dominantes e gramáticas específicas” (Reis, 2005: online). Como também afirmaram os poetas paulistas, deu-se por encerrado, a partir dos anos 1950, “o ciclo histórico do verso enquanto unidade rítmico-formal” (Campos, Pignatari e Campos, 1965: 154), abrindo caminho para uma “renovação da comunicação literária” e a consequente “desmontagem do discurso do poder instituído” (Reis, 2005: online).

Trata-se ainda de uma prática poética que cruza, na expressividade dos meios, uma multiplicidade de matrizes de carácter verbovocovisual: o som – dos anúncios e das canções; o grafismo e a visualidade – da banda desenhada e da iconografia urbana; a escrita – dos caligramas como da combinatória. Exemplos abundam, em Portugal: Ana Hatherly explora desde cedo os recursos visuais da caligrafia; Herberto Helder desenvolve nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores; António Aragão explora a fotocópia e a electrografia; E. M. de Melo e Castro cria a videopoesia e Silvestre Pestana é pioneiro na utilização expressiva dos computadores para criação de poemas visuais generativos; Fernando Aguiar dedica-se à performance; e Alberto Pimenta faz de tudo isto um pouco, com muita ironia, pertinência e coerência, mas sempre actuando à margem de grupos e rótulos.

Talvez por isso, no já referido livro *A Proposição 2.01--Poesia Experimental*, E. M. de Melo e Castro, de um modo claramente antecipador (1965), teorize de uma forma sintética as variadíssimas formas e tipos de poesia experimental (pp. 35-36), que considera serem oito: Visual, Auditiva, Táctil, Respiratória, Linguística, Conceptual e matemática, Sinestésica, e Espacial.

Esta variedade de aproximações é sintomática em relação às múltiplas experiências que os poetas queriam levar a cabo.

Por outro lado, a demarcação proposta pelos membros da PO.EX também se verifica em relação a outras tendências ou escolas literárias. Em forma de resumo das propostas desenvolvidas ao longo dos textos que os experimentalistas deixaram, e seguindo um conjunto de gráficos que ilustram de um modo diagramático e infográfico as relações da PO.EX com outras correntes literárias (Hatherly e Melo e Castro, 1981), é possível concluir que: a PO.EX opõe-se ao sentimentalismo e ao discursivismo da poesia tradicional em geral; rejeita a rigidez da métrica e da rima; propõe o objectivismo e o trabalho colectivo para contrabalançar uma herança demasiado pesada de psicologismo individualista próprio da geração do Orpheu; sugere a resistência e o internacionalismo como forma de rejeitar o projecto nacionalista do Futurismo português; e rejeita o discurso ideológico do Neo-realismo e o automatismo do Surrealismo (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 26-27).

A PO.EX também se demarca, por outro lado, de outros movimentos de base concretista, ao aliar-se, por exemplo, às experiências com os computadores e com a poesia combinatória. Basta para isso lembrar que tanto Herberto Helder quanto António Aragão estavam, já na altura do primeiro Caderno, interessados em experiências deste tipo, e Silvestre Pestana, Melo e Castro e Pedro Barbosa, por outro lado, são pioneiros na utilização de computadores e software para criação literária.

Como resultado destes desvios, a poesia experimental alarga-se para além da influência inicial do Concretismo, centrando a sua atenção nas possibilidades da visualidade e da materialidade multisígnica, aspectos que se traduzem na criação de trabalhos híbridos que incluem a fotocópia, o letrismo, a escultura cinética e o happening, entre outros.

O âmbito da tendência experimentalista na poesia foi de tal forma expandido que passa a englobar textos e/ou objectos que já não estão dependentes das mesmas regras rítmicas e dos recursos retóricos próprios da poesia concreta. O poeta passa, neste contexto, a ser aquele que se volta para a materialidade sígnica, por compreender que a escrita é um desenho de letras e de símbolos, isto é, um sistema de notação que põe em crise a própria linguagem. Subvertendo a escrita e as suas estruturas lógicas e psicológicas, estes poetas contribuem para a desagregação das configurações ideológicas de uma sociedade marcada pela revolução industrial e electrónica, pela teoria da informação e da cibernética, trabalhando a palavra como material de composição verbal, sonoro e visual.

3. ALGUNS EXEMPLOS DE POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

A poesia experimental, caracterizada pela visualidade e pela multimedialidade das suas materialidades, oferece-nos uma variedade de aproximações ao objecto poético que se traduzem numa diversidade de técnicas a que tentaremos fazer referência nesta parte final do nosso artigo.

A poesia de inovação procura empregar todas as técnicas ao seu alcance para aumentar os níveis de informação e diminuir a redundância da obra de arte, forçando dessa forma o leitor a procurar, no intrincado do texto, os limites da significação. Contrapondo a sua voz aos meios de comunicação de massa, a ênfase da poesia experimental é colocada nas estruturas criativas e complexas, distinguindo assim o artístico do ritual, o novo do banal.

António Aragão, nos seus raros mas eloquentes artigos teóricos, expressa com frequência a pertinên-

cia de se utilizar a tecnologia e de se fazer recurso à máquina como campo para testar os limites do conhecimento e da criatividade. Nas suas palavras: “it is appropriate to question when the total use of the freedom of expression will emerge through all the means that current technology makes possible. (...) Let us say here that this has nothing to do with admiring the new machines, but with using current technology to create” (Aragão, 1990: 80).

As electrografias de António Aragão, inscritas no âmbito internacional da *copy-art*, que em Portugal teve vários seguidores de relevo (além de Aragão, A. Dantas, A. Nelos, Abílio e César Figueiredo, entre outros), apresentam conjuntos de situações narrativas que são sujeitos a progressivas deformações e alterações. A manipulação do texto e da imagem, com recurso à fotocopiadora, atribui um sentido estético à textura e à superfície de inscrição.

É o caso da electrografia ilustrada na Figura 1, na qual António Aragão, através de processos de deformação obtidos pelo movimento da folha no contacto com a superfície de digitalização da fotocopiadora, faz acompanhar a manipulação visual das imagens com a progressão narrativa do texto que as acompanha. Assim, a componente verbal, aliando o questionamento de um filho à sua mãe (nesse caso, “Mãe, Deus tem barriga?”), é sujeita a um progressivo processo de distorção, de forma que acaba sendo o próprio discurso do poder que se revela em toda a sua prepotência, associando assim a banalização do quotidiano à resposta tautológica da mãe: “Cala-te! É melhor não saber”.

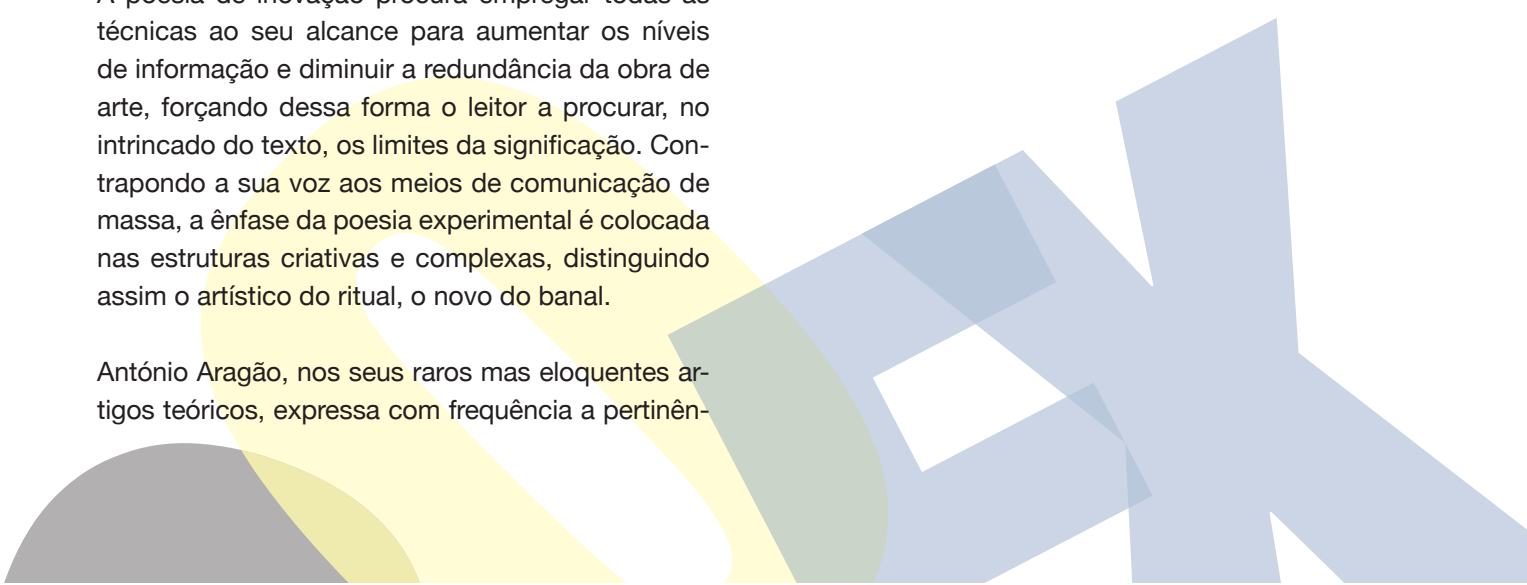




Figura 1. "Electrografia", de António Aragão (Electrografias, 1990, p. 14).

Em "Telegramando", também de António Aragão, não é apenas o dispositivo maquínico que é apropriado para fins criativos, mas o próprio formato estandardizado do modelo textual da comunicação de massas que é vertido em grelha visual de uma comunicação poética. Esta apropriação dos modelos da comunicação, neste caso um telegrama a ser enviado por fax, através da supressão e alteração de certos elementos constituintes dos formulários, bem como pelo preenchimento dos campos com recurso a uma linguagem simultaneamente lírica e irónica, provoca efeitos de estranhamento no leitor e, dessa forma, rompe com a fronteira frágil entre arte e vida, real e ficção (ver Figura 2).

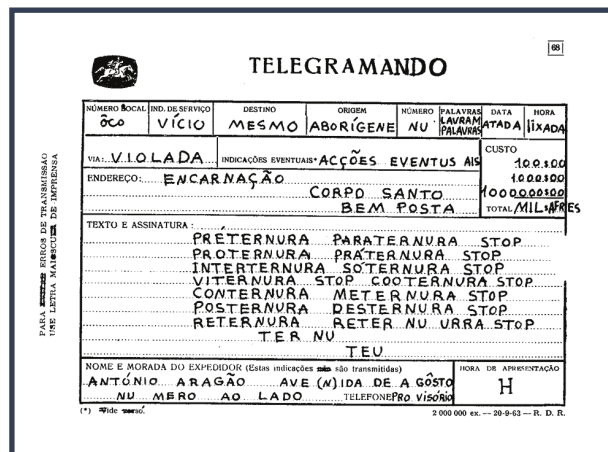


Figura 2. Telegramando, de António Aragão (Poesia Experimental - Suplemento do Jornal do Fundão, 1965).

Outros exemplos deste regime de remistura e apropriação tecnológica são frequentes na PO.EX, bastando por agora referir, por semelhança no tratamento, o texto "Velegrama", de Álvaro Neto / Liberto Cruz (*Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, p. 97), que substitui as consoantes de algumas palavras de uma comunicação telegramática pela consoante fricativa vozeada «V», sugerindo desse modo a velocidade de transmissão que caracteriza o meio, ao mesmo tempo que cria uma situação sonora que exige, para a sua leitura, uma articulação fonética de grande perícia («V», plenamente, de Voz, nesse sentido). Assim, a consoante V, ao ser introduzida como elemento de entropia negativa no telegrama, sugere, por um lado, visualmente, a velocidade, mas, por outro, introduz uma espécie de travão nessa mesma velocidade, pois ao iniciar a leitura, sonoramente, há uma quase necessidade de a atrasar. Escrito em maiúsculas e assinado como Viverto Vruz, lê-se, a título ilustrativo: "VONS VONVEIROS VOLUNTÁRIOS VELEM VINGUÉM VOSA VONVA". Os intervalos são assinalados com um "VTOP", e termina de um modo elegíaco e irónico: "VIVA VATRIA VIVA VOVO VIVA VORTUGAL".

Se a apropriação dos meios maquínicos e tecnológicos é uma realidade da perspectiva informacional da Poesia Experimental, também é um facto que a utilização de dispositivos de leitura assume, muitas vezes, uma expressividade material que transfere a poesia, do livro para os objectos, e daí para os livros-objecto.

São paradigmáticos da relação de proximidade que a PO.EX estabelece com a problemática do livro de artista dois objectos poéticos de António Aragão, em edição de autor, de 1970, o *Poema azul e branco* e o *Poema vermelho e branco*. Aqui, não existe poema, a não ser no título, pelo menos no sentido tradicional que se espera de uma poesia escrita com um recurso, ainda que mínimo, à linguagem verbal. O que resta, portanto, é o programa de poema (ou, como Aragão intitula um dos seus primeiros livros, um “p(r)o(bl)ema”), bem como a conceptualização teórica do mesmo, exposta na breve explicação impressa na capa do livro-objecto, em três fases, através da qual ficamos a perceber que este poema é forma: “A forma activa mais a cor é a expressão do poema”; é acção: “«ler» o poema é simplesmente dobrar e desdobrar”; e é, por fim, abertura: “a carga semântica é despersonalizada a qualquer nível da construção - emoção”.

António Barros é um autor que enquadra o seu trabalho no contexto de uma atitude performativa, fazendo uma arte com atitude (uma “artitude”, como escreve frequentemente), abstraindo o objecto da sua circunstância e, dessa forma, rearticulando-o no gesto (no ‘obgesto’, como propõe).

Trata-se de uma arte efémera, já que os seus livros-objecto são, a maioria das vezes, imbuídos de processualidade e de resistência à própria inscrição ou permanência. Os seus “livros habitados”, como acertadamente lhes chama, são operações poéticas que promovem a integração do texto no objecto - e seu território próprio. Estes objectos-livro estão, assim, em permanente processamento, como é o caso dos livros “operativos” criados pelo autor em 1983, para difusão em diferentes espaços: “Tentativas Verdes num Dia de Céu Cinzento” (Lisboa); “Textos de Opção” (São Paulo); “Mais ExaltadaMente Mil Máscaras” e “LivroaMeias” (Coimbra). Trata-se de trabalhos com exemplares únicos, de que apenas há alguns registos fotográficos, os quais colocam em cena os processos de mediação na arte contemporânea. São, por isso, sintomáticos do alargamento material da poesia experimental pós-concreta e pós-visual.

No caso de “Artitude: 01. Revista-objecto”, objectos do quotidiano são utilizados como superfície de impressão de elementos tipográficos, artitudes de intervenção.



Figura 3. “Artitude: 01. Revista-objecto”, de António Barros (1980).

Pela sua antecipação em relação à data oficial de entrada do concretismo em Portugal, mas também pela sua forma de teorizar, através da atitude reflexiva do poema, o próprio procedimento de espacialização e substantivização do concretismo, o livro *Objecto poético de efeito progressivo*, de E. M. de Melo e Castro (1962), é das mais relevantes manifestações poéticas anteriores às revistas da PO.EX.

No entanto, são os seus *Poemas cinéticos*, de 1966, que mais pertinência apresentam no que diz respeito à formulação objectual do texto experimental. Trata-se de um conjunto de trabalhos que propõe, como o próprio autor refere, “uma noção de sintaxe dinâmica, isto é, de uma possível e exequível modificação das relações entre os elementos simples que constituem as estruturas dos poemas, indo até a sua total modificação ou mesmo destruição — caso o utente do poema cinético o deseje” (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 159). A possibilidade de manipulação do texto-objecto, numa lógica cinética, obriga o leitor a um envolvimento físico com o próprio texto, que passa a estar circunstanciado no espaço, mas que depende igualmente do tempo para a sua plena expressão. Este aspecto cinematográfico, que Melo e Castro explora posteriormen-

te como pioneiro da videopoesia, associa-se ainda a uma certa efemeridade que afecta a experiência de interpretação. É, de facto, a indeterminação e a não-linearidade da leitura que envolvem o poema no corpo-experiência do leitor. Como adianta Melo e Castro, “o carácter efémero dos materiais em que estão realizados os poemas (papel e cartão) implica justamente que eles, sendo uma evolução dinâmica do «livro», convidam muito mais a uma utilização, a um consumo e por fim a uma destruição orgânica, que a uma simples leitura ou percepção visual” (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 160).

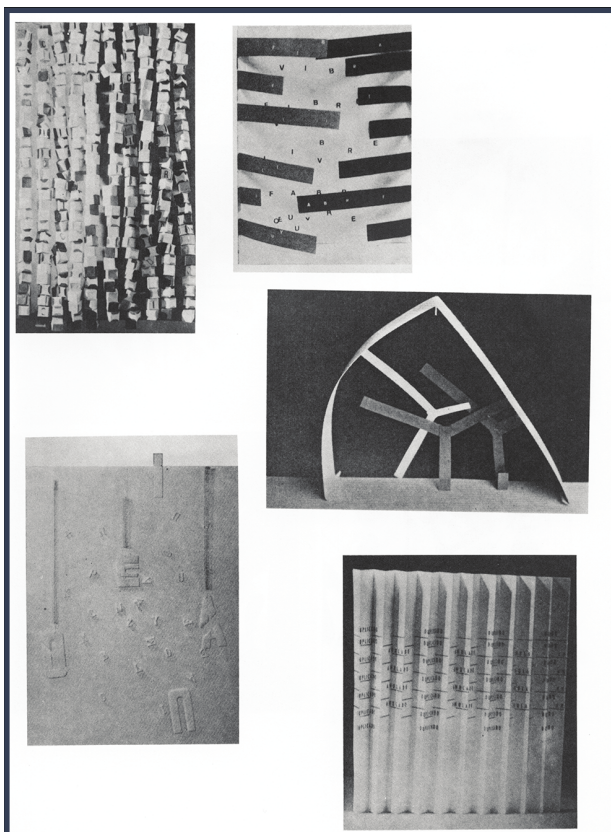


Figura 4. Poemas cinéticos, de E. M. de Melo e Castro (in *Visão Visual*, 1966, p. 101).

São ainda de interesse para este contexto do texto-objecto a exposição de “Parlapatisse”, de Salette Tavares, texto combinatório de carácter visual publicado, em versão impressa, no primeiro caderno da *Poesia Experimental*. O poema “Parlapatisse” é um exemplo da poesia programada segundo leis combinatórias e aleatórias, tendo como objectivo primeiro a sua leitura.

Nesse sentido, além de, como explica Melo e Castro, ser “uma ponte entre o Barroco dos séculos XVII e XVIII e o Neobarroco dos nossos dias de hoje” (1993: 9), ele é também uma espécie de pauta de poesia sonora. Composto por quarenta círculos com variações na apresentação das sílabas que compõem o vocábulo de cinco sílabas “par-la-pa-ti-sse,” acompanha-o um esquema algorítmico para leitura, propondo-se combinações diferentes de 1 a 5 e de 5 a 1, respectivamente. Uma possível leitura resultante deste processo seria algo como: “Pa la sse ti, Laparti I Ssi parpasse passe”.

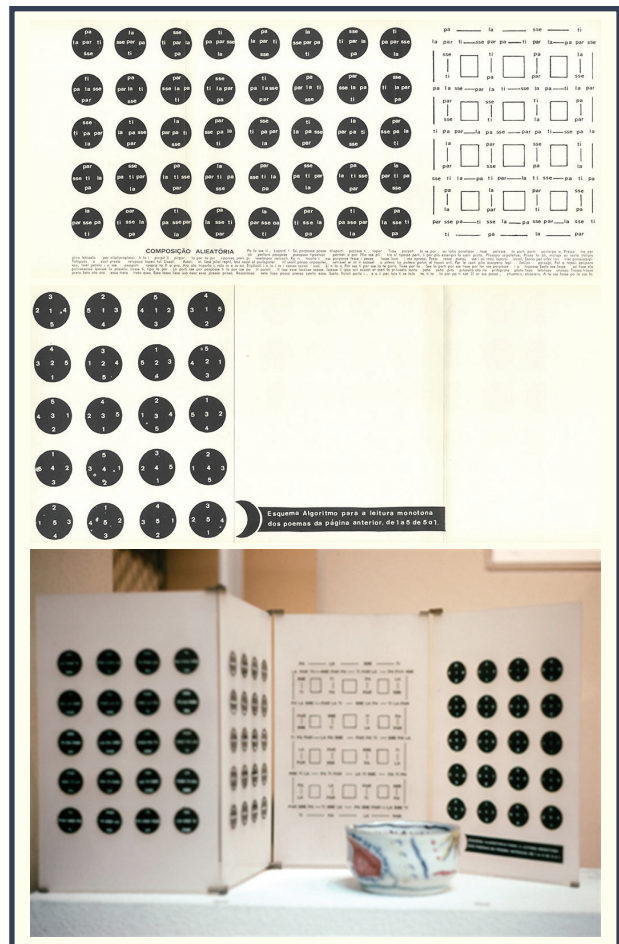


Figura 5. “Parlapatisse”, de Salette Tavares, livro-objecto na exposição Brincar (1979).

A retrospectiva da poesia visual de Salette Tavares na Galeria Quadrum, numa exposição chamada “Brincar”, apresenta todos os seus poemas-objecto, “fabricados” por oleiros, tecelões, tipógrafos e relojoeiros. Trata-se de um conjunto significativo de trabalhos de poesia gráfica e espacial que proble-

matizam os processos de intersemiose no discurso poético, pela frequente transposição entre texto, sons, imagens e objectos.

Tavares é testemunha de um período em que se verifica uma alteração significativa nos processos de investigação sobre a arte. Os objectos assumem, nesse contexto, a própria forma poética, tornando-se o significante expressivo de uma comunicação simultaneamente verbal, visual, gráfica e espacial.

A poesia é, por outro lado, um espaço religioso de criação e de artesanato. O trabalho com as mãos, da caligrafia aos objectos, intrinca-se por isso na leitura dos objectos como linguagem dinâmica, obrigando-nos a rereer o “hábito” como se do “novo” se tratasse. Esta fabricação, pelo trabalho e pela escrita, torna-se uma religião que produz poemas e objectos para uso no dia-a-dia. Como António Ramos Rosa apontou em relação ao livro *Lex Icon* (sobre objectos, mas exclusivamente escrito com recurso a linguagem verbal) de Salette Tavares, trata-se de uma fé na própria poesia (1972: 79), cuja função primeira seria a de transformar o dia-a-dia numa experiência estética.

Ao nível verbal, um dos recursos mais eficazes da poesia experimental, na linha das propostas da Música Minimal Repetitiva (conceito proposto por Jorge Lima Barreto no seu livro de 1983), é a atomização do material linguístico, num progressivo apagamento da estrutura narrativa implícita na linguagem, substituindo-a desse modo pela relação ideogramática entre os signos. Esta fragmentação discursiva recorre frequentemente a processos de exaustiva repetição de vocábulos, com posteriores variações mínimas que introduzem transformações no reportório apresentado. Por outro lado, através de procedimentos de aglutinação e de justaposição, promove uma rarefação semiótica que é fundamental para entender a dialéctica entre legibilidade e ilegibilidade, entre redundância e informação.

Na obra “Escravos”¹¹, de António Barros, impressa num pano branco e disponível em versão gráfica, opera-se um processo de transformação da palavra “escravos” numa outra nela contida, “cravos”, pela supressão da sílaba “es” no meio do caminho do poema, que se constitui como uma coluna de algumas dezenas de linhas.

Com efeito, é a sucessiva repetição da palavra “escravos” que permite a sua desarticulação e desmontagem, pois o significado segue, aqui, a cadeia dos significantes, de um modo ideogramático. A libertação dos “escravos” pelos “cravos”, numa clara alusão à Revolução do 25 de Abril de 1974 em Portugal, não deixa porém de ser parte de um processo circular, já que a sílaba “es” vai depois reaparecer, devolvendo ao poema, no final, novos “escravos”. Esta proposição, de carácter político, com uma carga ideológica latente, é atingido precisamente através da repetição, já que a coluna vertical formada pela repetição da palavra “escravos” é o que permite criar uma espécie de litania onde se enumeram os males da nação.

¹¹ Esta obra poético-visual foi premiada pelo júri composto por Sophia de Mello Breyner Andresen, David Mourão Ferreira, José Carlos de Vasconcelos, Urbano Tavares Rodrigues e Manuel Alegre, no âmbito do Concurso Nacional de Poesia: “10 Anos do 25 de Abril”, Lisboa.

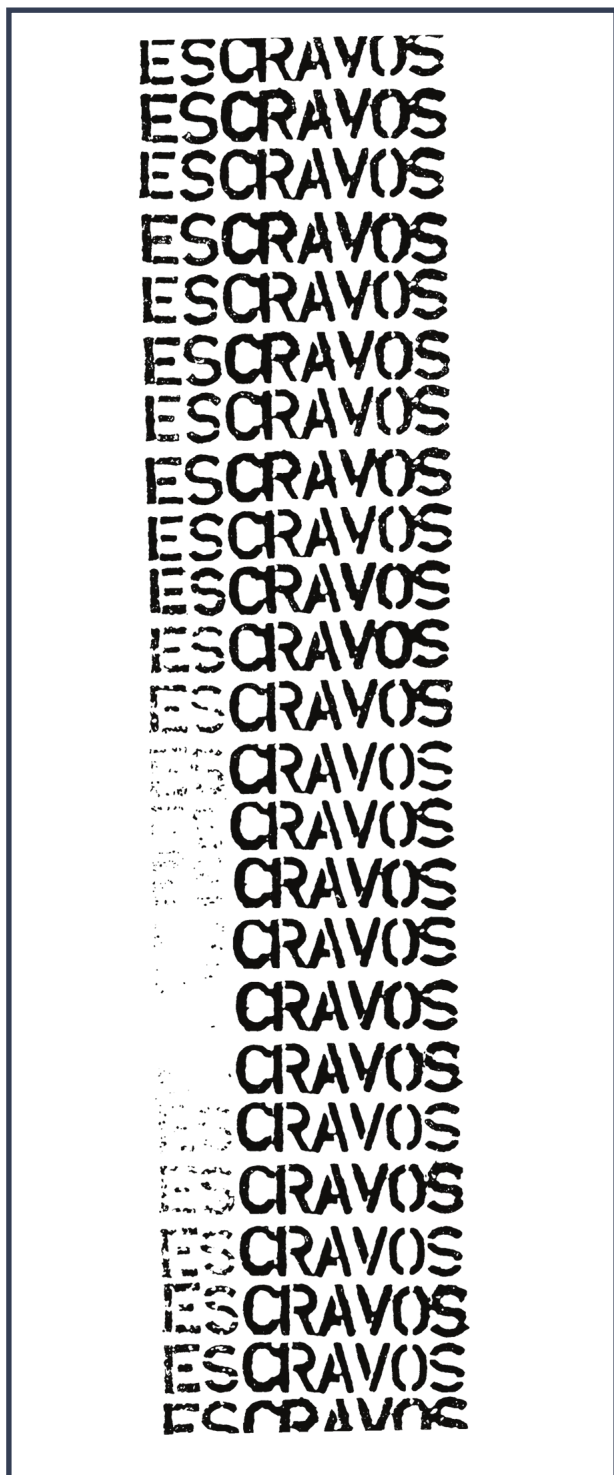


Figura 6. “Escravos”, de António Barros (1977).

Seria praticamente impossível elencar, num trabalho com estas limitações de espaço, todos os poemas que recorrem a esta técnica repetitiva e variacional. Salientamos aqui, por isso, apenas alguns exemplos, mas convém acautelar que vários auto-

res usam técnicas que envolvem, de algum modo, a recursividade: Alberto Pimenta, Abílio-José Santos, Melo e Castro, Salette Tavares e Pedro Barbosa são talvez os que o fazem de um modo consistente e exaustivo.

Além da utilização da repetição como forma de recursão e como ponto de partida para a variação combinatória, há que referir que este procedimento constitui, além da atitude reflexiva de auto-referência em relação ao código, uma forma subtil de transformar o significante em ícone. Por outras palavras, a repetição dos significantes força o entendimento das características visuais do elemento expressivo da linguagem.

Na obra *Metaleitura*, escrita entre 1968 e 1969, Ana Hatherly aplica um conjunto de procedimentos baseados na recursividade a um texto de sua autoria, resultando um conjunto de sete variações a que faremos agora referência. Hatherly começa por apresentar o teorema que está subjacente a esta experiência de manipulação textual: “Ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” (2001: 236).

O procedimento a seguir é também explicado pela autora, que, desse modo, caracteriza os textos dentro da sua especificidade, de um (“I”) a sete (“VII”): I - Texto integral; II - eliminação das palavras-chave do texto; III - eliminação dos verbos; V - eliminação da terceira palavra em cada grupo de cinco; V - negativo de II; VI - negativo de III; VII - negativo de IV.

Em “I” é apresentado o texto-base, de uma frase apenas, sem pontuação, tematicamente centrado na escrita (“alfabetos juncavam”, linha 1; “respiro anáforas vagueio de escritas”, linhas 16-17) e a sua relação (“as criaturas traziam os alfabetos colados à pele”, linha 4; “as letras saem de seus corpos”, linhas 34-35). É ainda um texto acerca da aspiração à ilegibilidade (“selva escorregadia e ensurdecidora”, linha 4; “sacode-me o embate dos corpos que aspiram ao legível”, linhas 16-17; “e todo o visível tende ao ilegível”, linha 29).

Em “II”, conforme processo descrito pela autora, são retiradas as palavras-chave do texto. Este procedimento esvazia o texto do seu referente principal, deixando apenas o esqueleto da articulação, anulando aquilo que aparece devolvido na variação “V”. O corpo do próprio texto se torna aqui substantivo, obrigando o leitor a confrontar-se com uma sombra da geometria da figura central do sentido.

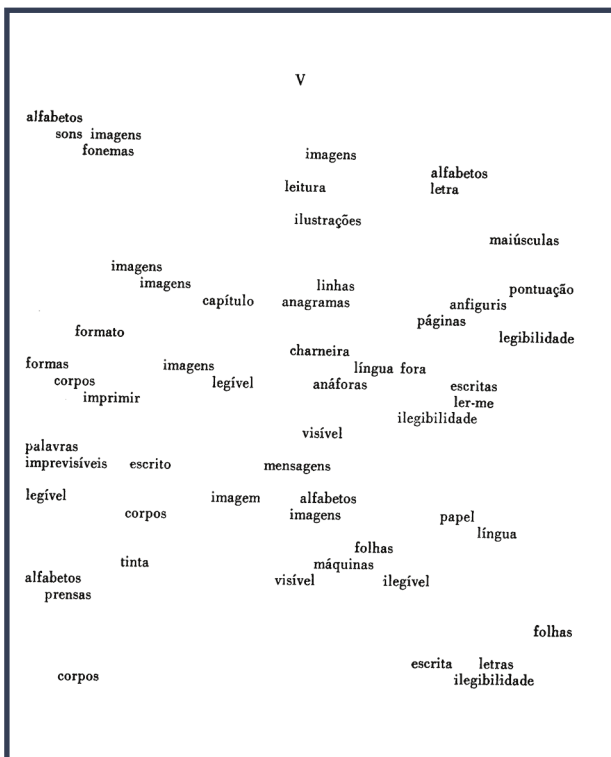


Figura 7. Metaleitura, de Ana Hatherly, 1968-69 (Um computador de improbabilidades, pp. 236-243).

Procedimento semelhante de rarefação textual e de fragmentação da frase para dar origem a especializações anagramáticas leva a cabo José-Alberto Marques nos seus vários trabalhos sob o lema do homeóstato.

O homeóstato é um dispositivo de procura da entropia num dado sistema. Aplicado ao texto, trata de verificar as condições de estabilidade (e legibilidade) sustentadas pelos seus mecanismos entrópicos. Na busca de um equilíbrio textual, na procura de um campo de leitura passível de gerar uma grande quantidade de informação estética, os

homeóstatos de José-Alberto Marques buscam a auto-organização e a independência, e fazem-no encontrando a temperatura própria do texto através de uma lógica de abertura e variabilidade.

No exemplo em baixo ilustrado, o verso “sem luz. a noite acontece. ventre escuro. sombra: neve. alguém: o teu grito” é repetido dezassete (17) vezes e sujeito, em cada repetição, a uma fragmentação textual, anulando determinadas palavras e letras e contruindo, desse modo, uma sucessão de variações homeostáticas que representam metonimicamente o todo do poema.

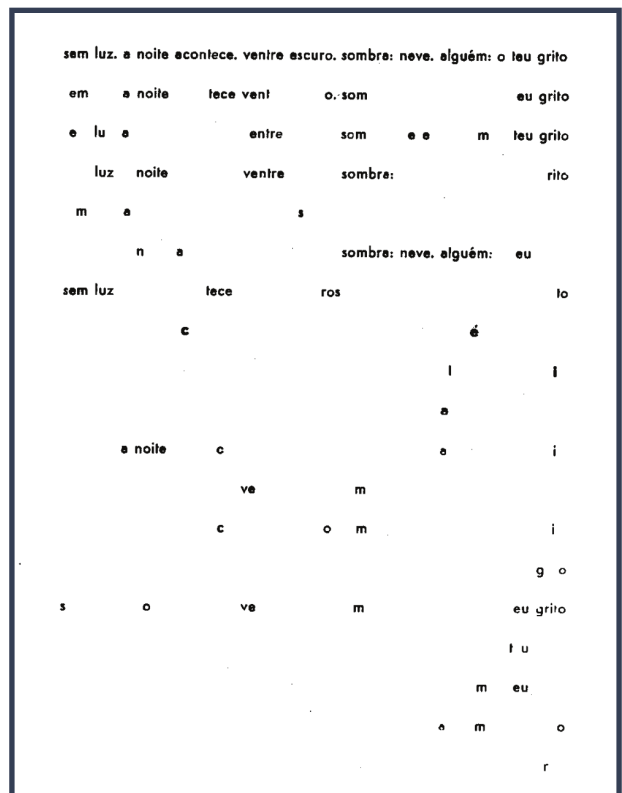


Figura 8. “Homeóstato:1”, de José-Alberto Marques (1965)

Também Ana Hatherly, no seu livro *Anagramático* (1970), propõe um conjunto de variações, tomando como mote o vilancete de Camões: “Descalça vai pera a fonte / Leonor pela verdura; / vai formosa e não segura.”

As variações feitas a partir deste mote são inúmeras e de vários tipos, desde trabalhos caligráficos com a

palavra Leonor, até transformações por aproximação das letras, como na variação 7: “descalça ia leonor. ia à fonte leda efria. / ia leste ia. a fonte corria. leonora-penasia. / pela aragem fria. pela manhãia. sorria&ia. / (...) / lenorama. leonor&ana. oh lenorama.”

A variação XVIII transforma Leonor em Lionor de forma a poder criar um símbolo que propõe a unidade inerente à própria forma da palavra. Este signo, poema semiótico que pressupõe o labirinto das leituras de Camões, é ilustrado em baixo.

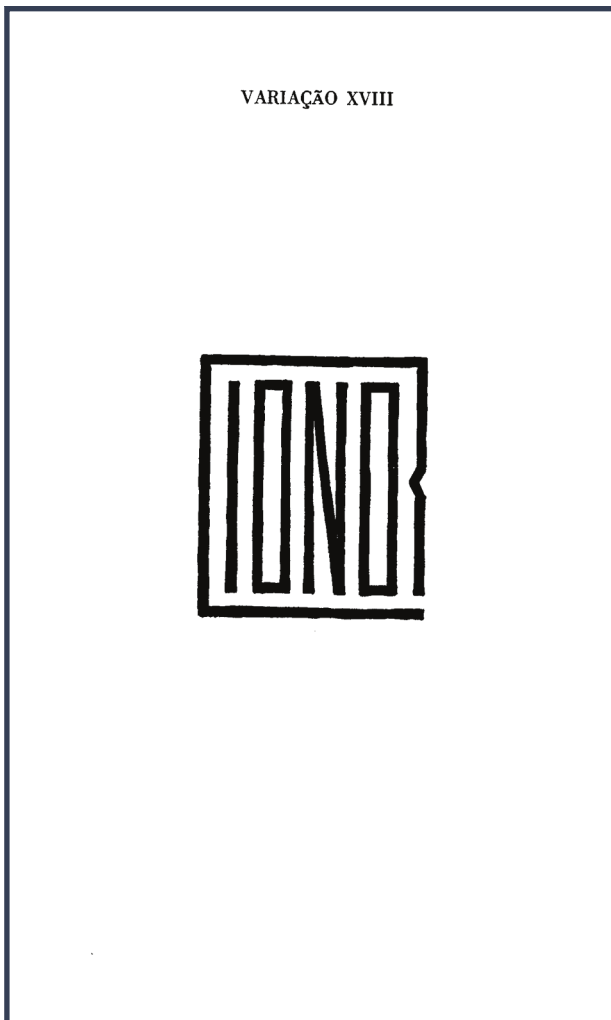


Figura 9. “Variação XVIII”, de Ana Hatherly (1970).

A repetição permite a transformação e a variação, mas facilita também o entendimento visual da apropriação do espaço da página, do mesmo modo que cria condições para o caligrama e o ideograma.

Abílio-José Santos, que, como lembra Alberto Pimenta, “trabalhou sempre à margem do grupo de poetas concretos e do seu sistema teórico, que recusa. para ele, todo o fundamento epistemológico é repressivo: nesse sentido é o mais consequente de todos” (Pimenta, 1988), é certamente um dos mais inconformistas e anti-acadêmicos da poesia experimental portuguesa. Ele próprio se intitula “auto-didacta insurrecto e panfletário” (Aguar e Pestana, 1985: 107) e, como refere Eunice Ribeiro, “quase sem querer, é poeta” (Ribeiro, 1995).

A escrita de Abílio não vive desligada do mundo em que se faz rasura e inscrição. A sua sedução é, como refere Ribeiro, “pelo artesanato, pela manufactura”, articulando uma “escrita-gesto dotada de um carácter processual e exigindo o total envolvimento do sujeito” (Ribeiro, 1995).

Trabalho e dor, político e poético, reúnem-se na obra de Abílio de formas inesperadas, vertidas num conjunto muito significativo de variadas técnicas de trabalho gráfico e electrográfico.

Na senda da recursividade a que temos vindo a fazer referência, os seus trabalhos gráficos com as palavras “Amarrotado”, “Corte”, “Rasgado” e “Recortado” são paradigmáticas para o entendimento da fabricação do poema e do objecto pela palavra. Esta perspectiva aparece enraizada na ideia de que há uma coincidência das palavras com as coisas que a poesia pode revelar, como é o caso de “Corte”, reproduzido na Figura 10.



Figura 10. “Corte”, de Abílio-José Santos.

No caso do trabalho “Aparecendo, Desaparecendo”, com duas versões que colocamos em baixo lado a lado para melhor explicitação do processo a que o autor sujeitou as palavras, identificamos dois tipos de aparecimento e desaparecimento. No primeiro caso, a palavra aparece e desaparece num ritmo de letra a letra, criando um efeito visual de asa que exprime o próprio movimento das palavras, um pouco na linha de “Escravos” de António Barros. No segundo caso, o efeito de aparecimento e desaparecimento é alcançado através dos processos de *fade in* e *fade out*.

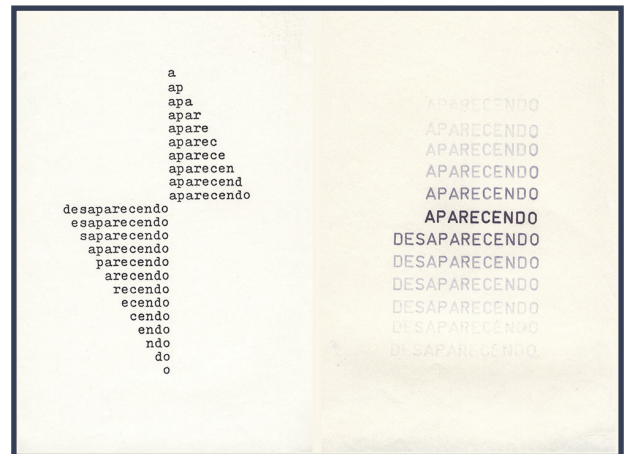


Figura 11. “Aparecendo, Desaparecendo”, de Abílio-José Santos.

Numa linha visualmente semelhante, mas propondo um processo de relação sintaxe-semântica distinto, Alberto Pimenta, cuja produção poética é imensa e de uma variedade de aproximações que daria para vários estudos autónomos que aqui não cabem, utiliza com frequência os procedimentos repetitivos e variacionais a que temos estado a fazer referência. No seu texto “alpha e ómega”, de 1977, sugere na própria forma visual do texto a circularidade de que trata, isto é, o princípio (alfa) encontra o fim (omega), já que “tudo começa onde começa tudo o que em ti começa”.

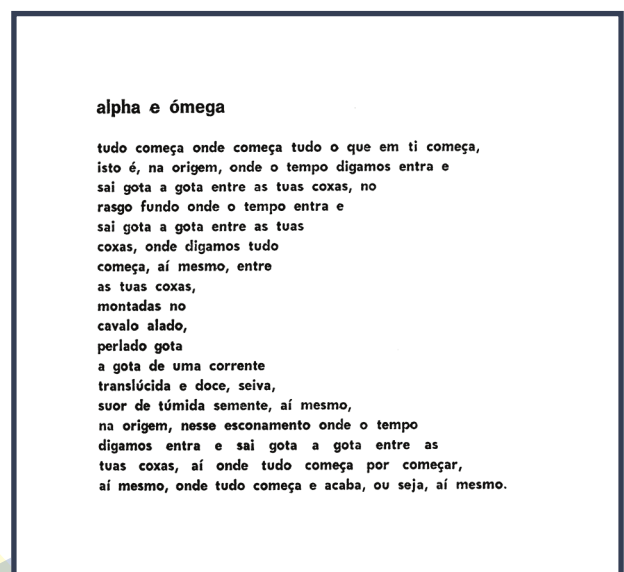
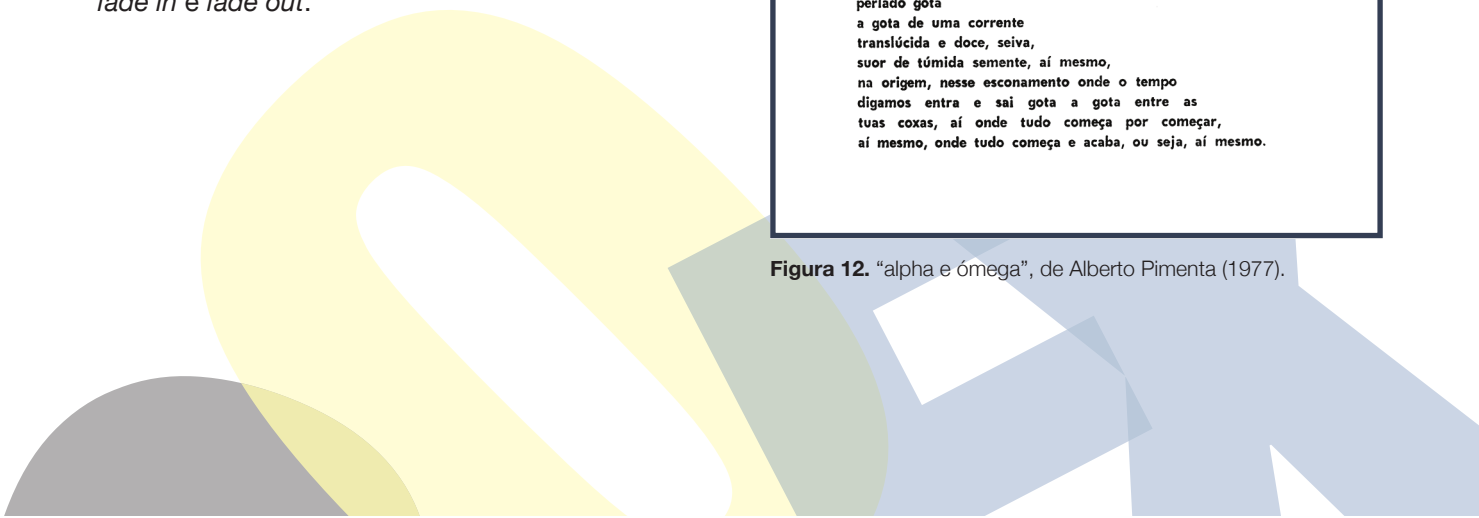


Figura 12. “alpha e ómega”, de Alberto Pimenta (1977).



Também recorrendo à repetição, por um lado, e à constelação e organização espacial das palavras num movimento circular, por outro, E. M. de Melo e Castro consegue, no seu ideograma “Tontura”, induzir o leitor numa reacção que promove a própria tontura para que aponta. Significante e significado, como nos exemplos anteriores, aparecem assim ligados, num movimento de motivação recíproca numa evidente ligação ao cratilismo da linguagem.

António Aragão, num texto acerca deste e outros ideogramas de Melo e Castro, torna evidente a necessidade de uma postura de leitura diferente da habitual, nestes poemas: “Repare-se com atenção nesses ideogramas. É preciso também olhá-los. Que essa poesia é para ler e ser vista. É tão importante a leitura como a visão global do ideograma - o espaço gráfico, entrando no jogo, toma parte fundamental na estrutura do poema.” (Aragão, 1981: 104)

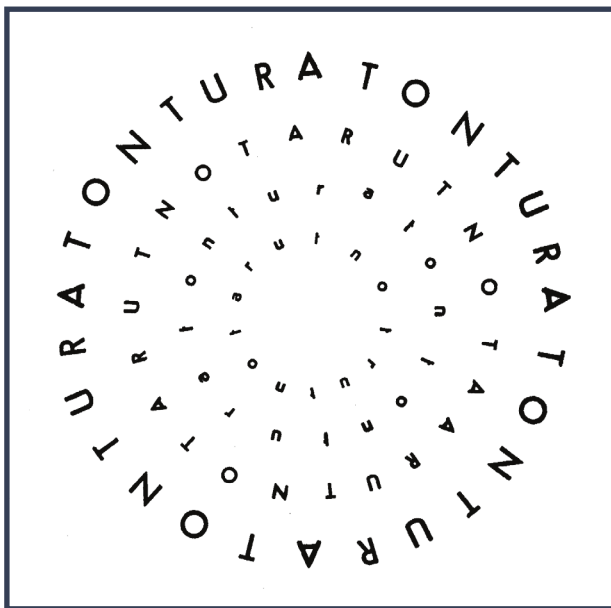


Figura 13. “Tontura”, de E. M. de Melo e Castro (Ideogramas, p. 12).

Também a performance, o happening e a instalação configuram campos expressivos de acção multidisciplinar que têm interessado os autores da constelação PO.EX. Este tema merece um tratamento à parte, pelo que apenas apontaremos, a título ilustrativo, alguns exemplos onde esse cruzamento da arte performativa com a poesia se torna visível, naquilo

que se poderia apelar de poesia-performance ou acção poética.

Interessa por isso registar, além das intervenções colectivas já referidas (“Concerto e Audição Pictórica”, 1965; “Conferência-Objecto”, 1967), os actos poéticos coordenados por Seme Lufti e Silvestre Pestana sob o título “Ânima: teatro acção de textos visuais” (Lisboa, 1977) e “Multi/Ecos”, organizado por António Barros (CAPC-Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1979).

Ao nível individual, salientam-se as propostas históricas de E. M. de Melo e Castro (“Lírica do Objecto”, 1958; actividades no lançamento de Ideogramas, 1961), Salette Tavares (“Sou Toura Petra”, AR.CO, 1960s), Silvestre Pestana (“Tecnolabirinto”, Cooperativa Árvore, Porto, 1974; “Necro-Eco”, ESBAP, Porto, 1978; etc.) e Ana Hatherly (“Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977). Na década seguinte, Gabriel Rui Silva (“Instalação: romance”, Almada, 1986; “As 24 Pedras”, Lisboa, 1987; “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou...”, 1988; e “Orbis sensualium scripturae”, 1988; entre outras), e António Barros (“Manhãs Raízes”, CAPC, 1983; “Amant Alterna Camenae”, CAPC, 1987). Sobre estes alargamentos do campo poético à expressividade do corpo e do contexto social e espacial da manifestação, terminamos, eventualmente simplificando, com as palavras de Fernando Aguiar, para quem, “[i]t so happened that no longer was only the content of the poem important, but also the form of that content (...) the form also became the content and began to constitute a part of the poem” (1^o Festival, 140).

De facto, conforme Aguiar explica, na senda deste alargamento das técnicas e meios a usar na produção literária, e ao utilizar a performance como o meio de transmissão da mensagem poética, esta acaba por receber um conjunto de novos componentes de liberdade expressiva: “the poem received a new expressive liberty and acquired other components such as movement, volume, colour, light and sound, which in their turn definitively altered the ideals of space and time in writing” (1^o Festival, 141).

Assim, interessa reter que na intervenção poética, durante a qual “the body functions more as an instrument of writing” (1º Festival, 141), há lugar a uma co-presença ou simultaneidade na relação entre autor e leitor, actor e espectador, numa espécie de regresso à interacção e à partilha do contexto que caracterizam a oralidade. Por outro lado, características da própria performance, tais como a sua irrepetibilidade, indeterminação e polifonia intermediática, fazem destes acontecimentos uma oportunidade de a obra de arte se afirmar, em sintonia com Richard Wagner, como obra de arte total (“Gesamtkunstwerk”), promovendo a fusão e a síntese dos vários elementos expressivos.

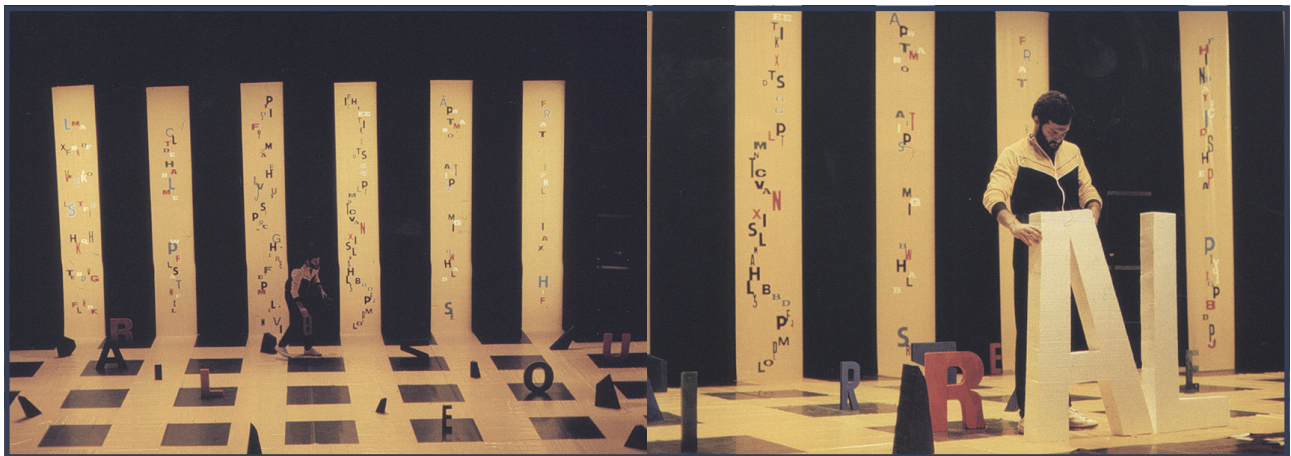


Figura 14. “Performance «A essência dos sentidos»”, de Fernando Aguiar (2001: 27).

Removendo o autor/actor do acontecimento, mas mantendo a integração e a intermedialidade da intervenção, podemos finalmente substituir a performance poética por um conceito mais alargado de instalação. A instalação poética promove a apropriação de uma geografia, mapeando-a literariamente, através da contaminação do espaço pelas palavras e letras, que passam a ser agentes estruturadores da própria topologia. Tal como verificado com a performance, a instalação poética é multisensorial e multimodal, pelo que agrega na sua base uma configuração polifónica que permite a imersão dos leitores/interactores na construção de um sentido que terá que ser partilhado em comunidade.





Figura 15. Imagem de instalação em Abrantes, Fernando Aguiar.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, F. & PESTANA, S., eds. (1985) *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro.

ARAGÃO, A. (1990). "The writing of sight", in *Corrosive Signs: Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*, ed. César Espinosa, trans. Harry Polkinhorn. Washington, Maisonneuve Press, pp. 77-83. (originally published in *Poemografias* as "A escrita do olhar", 1985, pp. 177-188).

ARAGÃO, A. (1981), "A Arte como «campo de possibilidades»", in: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes, pp. 102-105 (originally published in *Jornal de Letras e Artes*, 7 August 1963).

BARBOSA, P. (1998). "A renovação do experimentalismo literário na Literatura Gerada por Computador", in *Revista da UFP*, 2 (1), Porto, Edições UFP, pp. 181-88.

BLOCK, F. W. & TORRES, R. (2007). "Poetic Transformations in(to) the Digital". In *e-poetry 2007*.

- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. & CAMPOS, H. de (1965). *Teoria da poesia concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo, Invenção.
- DRUCKER, J. (2005). "Interactive, Algorithmic, Networked: Aesthetics of New Media Art". In: Chandler, A. and Neumark, N., eds. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. MIT Press. pp. 34-59.
- HATHERLY, A. (2001). *Um computador de improbabilidades*. Lisboa, Quimera.
- HATHERLY, A. (1983). *A experiência do prodígio – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HATHERLY, A. (1981). "A Reinvenção da leitura (excerto)", in: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes, pp. 138-152.
- HATHERLY, A. (1981). "Estrutura, código, mensagem." *Diário Popular* 25-5-1967, in: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes.
- HATHERLY, A. (1959). "O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta." *Diário de Notícias* 17 de Setembro de 1959.
- HATHERLY, A. (1985). "Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro." *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual portuguesa*. Ed. Fernando Aguiar & Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, pp. 13-26.
- HATHERLY, A. (1995). "Salette Tavares e a 'Poesia Experimental'." *Poesia Gráfica. Salette Tavares*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 11-15.
- MARQUES, J.-A. (1985). "Ex-Libris." *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual portuguesa*. Ed. Fernando Aguiar & Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, pp. 85-91.
- MELO E CASTRO, E. M. de. (1965). *A proposição 2.01. Poesia Experimental*. Lisboa: Ulisseia.
- MELO E CASTRO, E. M. (1993). "Visões do Espelho Cego." *Jornal de Letras (Portugal)* 27 de Abril de 1993. 9-10.
- PIMENTA, A. (1988). "Abílio", in *Um Século de poesia (1888-1988) A Phala - edição especial*, Lisboa.
- PORTELA, M. (2006). "Concrete and Digital Poetics". In: *Leonardo Electronic Almanac*, Special Issue: New Media and Poetics, 14 (5-6), Cambridge, Mass: MIT Press.
- PORTELA, M. (2009). "Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental." In: *Cibertextualidades*, 3, "Conhecimento e(m) Hipermedia", pp. 43-57.
- RAMOS ROSA, A. (1972). "Lex Icon (resenha)." *Colóquio. Letras* 9, pp. 79-80.
- REIS, P. (2009). "Portuguese Experimental Poetry – Revisited and Recreated". In: Glaser, S. M., ed. *Claus Clüver Festschrift*. Rodopi: Amsterdam and Atlanta.
- REIS, P. (2005). "Estado da Arte da PO-EX", Projecto CD-ROM da POEX. Disponível em linha <<http://po-ex.net>>

RYAN, M.-L., ed. (2001). *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana U P.

SARAIVA, A. J. & LOPES, O. (1979). *História da literatura portuguesa*. 9a.ed. Porto: Porto Editora.

SARAIVA, A. J. & LOPES, O. (1996). *História da literatura portuguesa*. 17a.ed. Porto: Porto Editora.

SARAIVA, A. (1980). *Literatura Marginal izada: Novos Ensaios*, Porto, Árvore, 1980.

TAVARES, S. (1992). *Obra poética (1957-1971)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

TAVARES, S. (1995). "Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly (9 de Janeiro de 1975)." *Poesia gráfica. Salette Tavares*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 17-19.





UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA

WWW.UFP.PT