

# PALAVRA QUE SE FEZ COISA:

## POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

António Preto

*Poesia Experimental – Poesia que se preocupa com as bases e a evolução do acto poético e do poema como objecto. O estudo do resultado das experiências realizadas é fundamental. Nesse estudo reside de facto o valor de projecção do acto criador experimental. Por ele a poesia experimental é sinónimo de Arte de Vanguarda.*

<sup>1</sup> A Proposição 2.01, p. 46.

Ernesto M. de Melo e Castro<sup>1</sup>

*[...] a atitude experimental – correspondendo a uma forma criativa de investigar as possibilidades da linguagem poética submetendo-a a uma experimentação sistemática – tem por objectivo tentar produzir novas formas de praticar a poesia. Nesse contexto, o programa ou o processo, e a reflexão sobre ele são fulcrais para a experiência em si, que é simultaneamente exercício e meditação sobre a linguagem.*

<sup>2</sup> Um calculador de probabilidades, p. 7.

Ana Hatherly<sup>2</sup>

### 1. Definições

O *Experimentalismo Poético* é um modo de criação estética, inserido no contexto das vanguardas artístico-literárias da segunda metade do século XX, que surge em Portugal no início da década de 60. *Poesia Experimental* é a designação genérica desse fenómeno transdisciplinar e transnacional que engloba diferentes manifestações individuais e regionais, bem como uma grande diversidade de objectos, práticas e programas poéticos. Por se tratar de um campo multidimensional, a *Poesia Experimental* oferece uma grande resistência à teorização, não se enquadrando nos moldes tradicionais da recepção crítica.

As múltiplas abordagens do experimentalismo poético convergem numa estreita relação com as restantes tendências de vanguarda suas contemporâneas. Posicionando-se à margem do sistema literário, a poesia experimental interpela outras áreas do *experimentalismo* estético – particularmente as artes plásticas, a música, as artes performativas e o cinema –, participando assim da tendência de supressão de fronteiras disciplinares, que as vanguardas, de uma maneira geral, prefiguram. A par disso, as poéticas de vanguarda desenvolveram métodos de criação e de pesquisa adequados à prática experimental, de índole metapoética e auto-reflexiva, que se apoiam num quadro teórico de que são factores determinantes, entre outros, a linguística moderna, o Estruturalismo, o Construtivismo, a Semiótica, a *Gestalt* e a Teoria da Informação.

Ocorrendo contemporaneamente, as primeiras formulações poéticas programaticamente experimentais adoptam a denominação comum de *poesia concreta*, polarizando-se em duas frentes. Por um lado, Eugen Gomringer publica na Suíça, em 1953, as suas primeiras “constelações” e, no ano seguinte, o manifesto «*vom vers zur konstellation*» (do verso à constelação), onde defende a concisão poética e a distribuição funcional de formas restritas e abreviadas de linguagem no espaço físico/geométrico da página. Por outro, o grupo *Noigandres*, formado no Brasil, em 1952, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, advogando a mesma contenção formal na estruturação ideogramática do poema, publica, em

1958, o «*plano-pilôto para poesia concreta*», texto em que se define a nova poesia como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.

A partir da década de 1960, denotando uma diversidade crescente de experiências, a *poesia concreta* concorre com denominações paralelas (como o *Espacialismo*, proposição do poeta francês Pierre Garnier), numa profusão terminológica que, tendo em conta os denominadores comuns, pode ser conglutinada – sem que isso pressuponha uma unidade genológica ou periodológica – pela designação abrangente de *poesia experimental*.

Formalizada como movimento internacional, a *poesia experimental* refere-se às diferentes ramificações de um conjunto de poéticas heterogéneas, de matriz concreta e pós-concreta, que radicam numa experimentação sistemática sobre as qualidades simultaneamente semântico-conceptuais e estéticas do material linguístico, na intercodificação do verbal com elementos provenientes de sistemas semióticos diversos e no recurso a todo o tipo de materiais, suportes e meios de realização. As *poéticas experimentais* problematizam a linguagem, postando em crise o subjectivismo, os padrões lírico-discursivos das estéticas transcendentalistas e as normas dos sistemas simbólicos que lhes servem de veículo. Explicitam as estruturas e os processos metodológicos implicados na criação dos objectos poéticos, agora entendidos como *modelos abertos de linguagem* que nada significam ou representam para além de si próprios. O poema experimental é pois um *objecto* poliédrico, que pode comportar múltiplas dimensões conceptuais ou estéticas. Deste modo, a prática experimental expande o campo poético ao mesmo tempo que produz a sua deslocação da expressão individual para uma interrogação global das sociedades da comunicação.

Em Portugal, a prática de uma poesia de carácter experimental surge ligada a um conjunto de autores que, começando por operar isoladamente, rompe com o discursivismo lírico da “poesia de tipo intelectualista” dos anos 40 e 50 e com as reformulações linguísticas de *Poesia 61*. Essa ruptura dá-se pela proposição de um radicalismo morfológico que se afirma na fragmentação dos significados, na objectualização das palavras e na procura de modelos de organização textual que recusam a linearidade cursiva para se basearem numa sintaxe combinatória e espacial.

Na sua fase inicial, estas propostas denunciam uma influência directa do concretismo, que começava então a ser discutido em Portugal em artigos de imprensa – a Revista *Graal* edita o texto «Poesia Concreta ou Ideográfica», de Décio Pignatari, em 1956; Ana Hatherly publica «O idêntico inverso ou o lirismo ultraromântico e a poesia concreta», em 1959, no *Diário de Notícias* – ou através da publicação de livros – como uma compilação de *Poesia Concreta* editada pela Embaixada do Brasil em Lisboa, ou *Ideogramas*, que Ernesto M. de Melo e Castro publica em 1962, ao mesmo tempo que protagoniza algumas intervenções públicas que introduziriam a problemática concreta no nosso país.

É no entanto com a publicação dos cadernos de *Poesia Experimental* que esta ruptura – relativamente aos padrões estético-literários das poéticas mais *tradicionais* – se efectiva, tornando-se particularmente visível: os dois números da revista, editados em 1964 e 1966, sob a direcção de António Aragão, Herberto Helder e, no segundo, também de Melo e Castro, serviriam de foco de convergência e confrontação de programas poéticos diferenciados, experiências de diversos autores, entre os quais se encontra o primeiro núcleo de poetas experimentais portugueses, de que fazem parte, além dos organizadores, Salette Tavares, Ana Hatherly, Álvaro Neto e José-Alberto Marques. Na postura que definiu as *neovanguardas*, os poetas experimentais

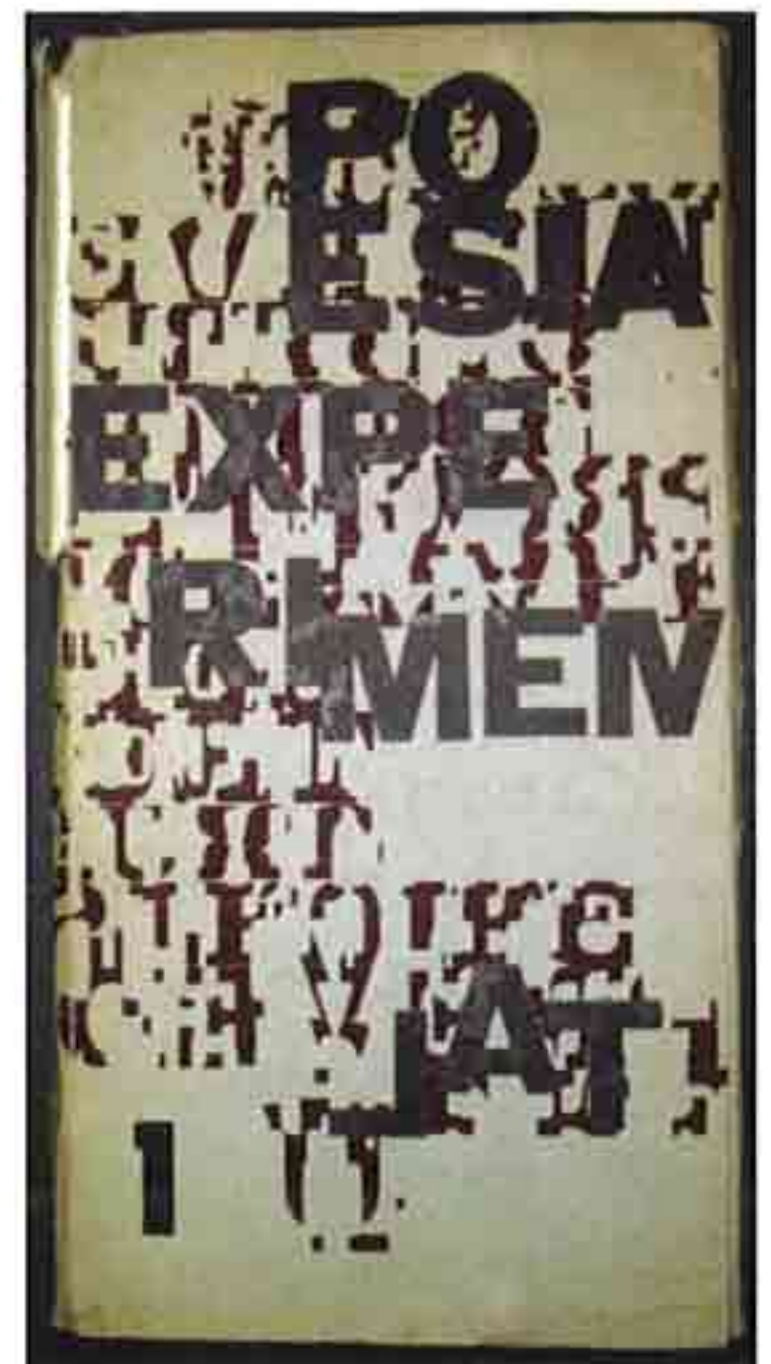
não só recuperam práticas do passado, como esboçam uma *genealogia diacrónica* do experimentalismo poético. Assumindo uma dimensão intertextual e plagiotrópica, reclamando a continuidade de uma determinada “*tradição de vanguarda*”, a Poesia Experimental Portuguesa é um movimento de síntese neobarroca.

A publicação de *Poesia Experimental* inaugura assim uma dinâmica de grupo que se prolongaria noutras realizações colectivas. A adopção do título *Poesia Experimental* veicula o carácter heteróclito e processual das propostas apresentadas ao mesmo tempo que evidencia uma demarcação face às limitações programáticas da *poesia concreta*, anunciando o ecletismo estético que caracterizaria as práticas experimentais em Portugal. Se o concretismo, praticado de acordo com os preceitos programáticos propostos internacionalmente, protagonizou um primeiro momento no processo de renovação poética reclamado pelos poetas de vanguarda, a partir de meados da década de 60 esses mesmos poetas individualizariam as suas práticas, num processo de ajustamento do poético às múltiplas dimensões linguísticas, tecnológicas e mediáticas que definem o complexo informativo e comunicacional da contemporaneidade, na sua especificidade portuguesa. Donde se produziriam abordagens particulares dos vários tipos de poesia (linguística, visual, fonética, cinética, permutacional, combinatória, cinemática e videográfica). A *Poesia Experimental Portuguesa* é, pois, marcada por múltiplos entendimentos do experimentalismo em poesia, confirmando-se nas duas tentativas fracassadas de reunir consenso em torno de um manifesto comum.

A década de 60 ficaria porém marcada por várias realizações colectivas, traduzindo uma acção em múltiplas frentes. Destacam-se as publicações *Poesia Experimental*, *Operação – 1* e *Hidra – 2*, as exposições *Visopoemas* e *Orfotonias*, os *happenings Concerto e Audição Pictórica* e *Conferência Objecto* e os suplementos especiais, publicados em periódicos como o *Jornal do Fundão*, o *Jornal ABC* (Angola), e o *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Brasil). Desagregado o primeiro grupo de poetas experimentais, surgem novos autores como Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Silvestre Pestana, António Barros e Fernando Aguiar.

Na década de 70, as experiências evoluem no sentido da tridimensionalização – de que são exemplo as instalações *Poema d'Entro* e *Desenho no Espaço*, de Ana Hatherly – ao mesmo tempo que se verifica uma intensificação das poéticas de acção – prefiguradas tanto pelas intervenções *Rotura* e *Homo Sapiens*, realizadas respectivamente por Ana Hatherly e por Alberto Pimenta, como pela teatralização de poemas visuais, pelo grupo *Ânima*.

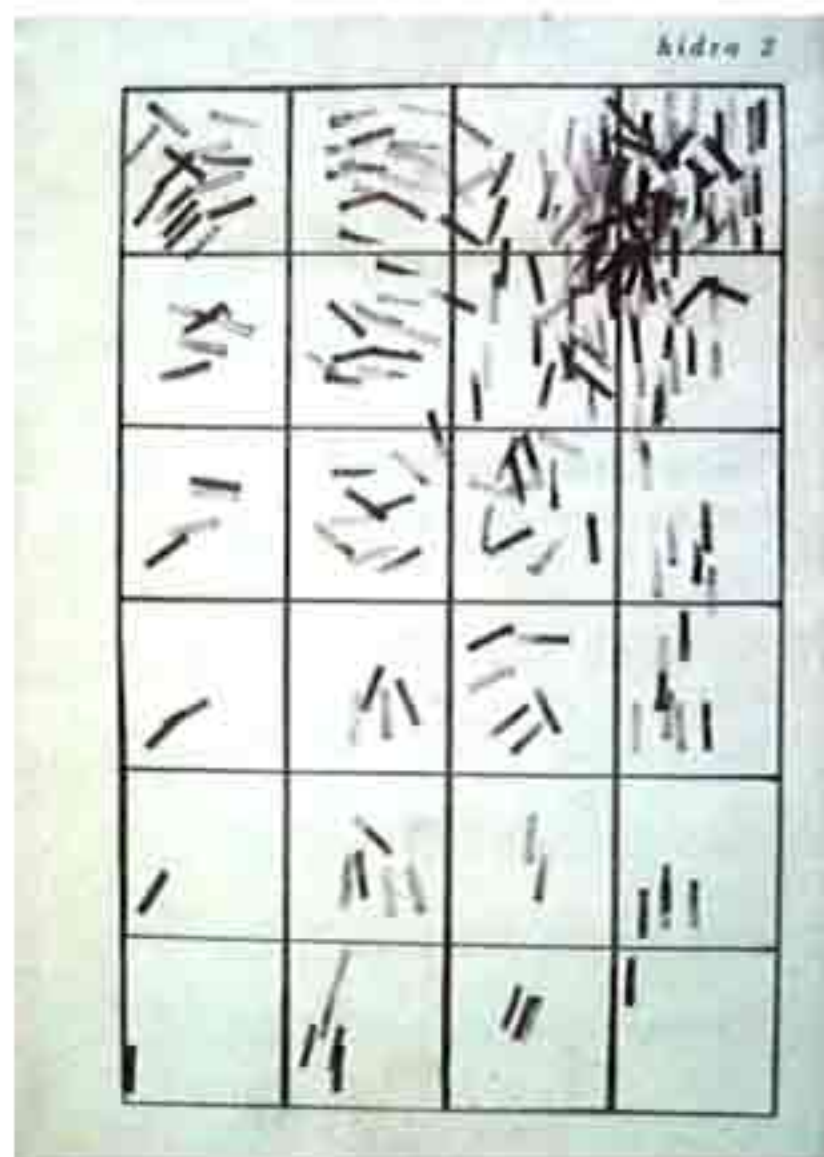
Por outro lado, a experimentação poética faz-se acompanhar por uma revisão da produção da década anterior que, com a publicação da *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (em 1973), a representação portuguesa na XIV Bienal de São Paulo (em 1977), a *Po.Ex/80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* e a



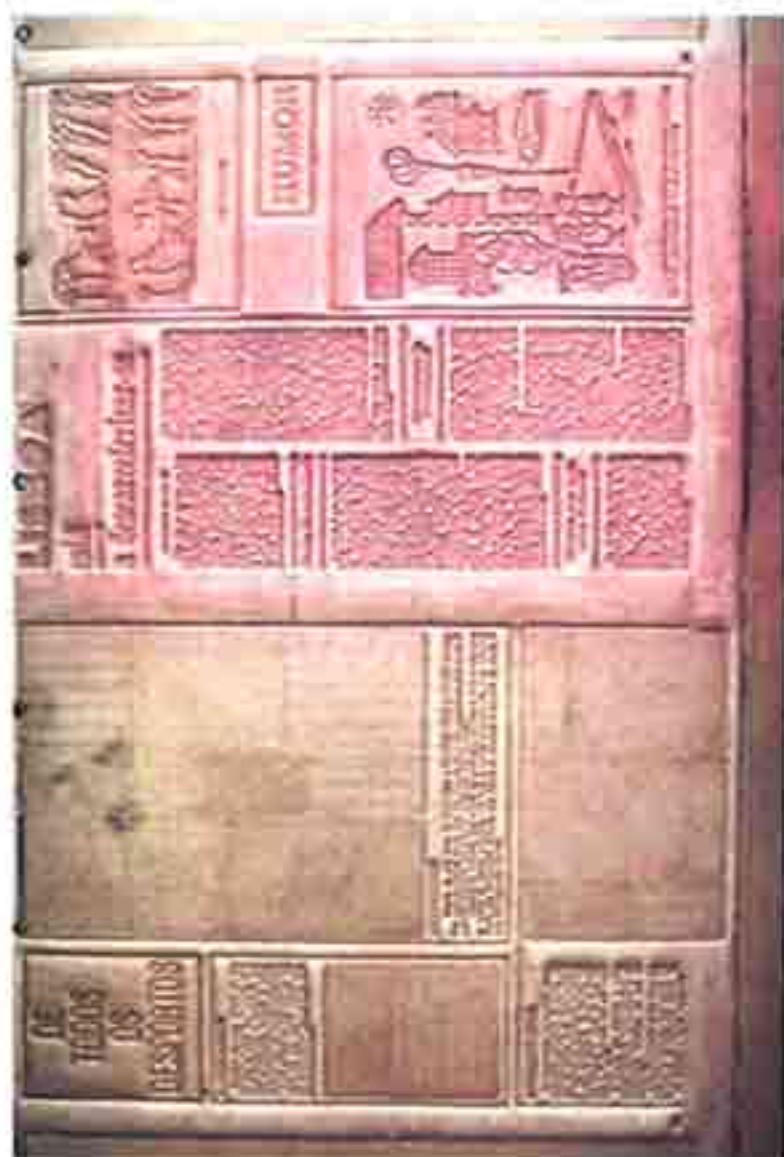
*Poesia Experimental – 1*, 1964.



*Poesia Experimental – 2*, 1966.



Operação - 1, 1967.



Hidra - 2, 1969.

participação na XXXIX Bienal de Veneza (em 1980), estabilizaria – e, em parte, institucionalizaria – o fenómeno artístico-literário, agora exposto a um crescente intercâmbio internacional.

As realizações poéticas postas em marcha através de órgãos de difusão colectivos não menorizam porém as publicações individuais, particularmente incrementadas ao longo da década de 70. Estas consolidam uma diferenciação dos percursos criativos, permi-

tindo isolar traços ideolectais nos diferentes autores. Verifica-se assim que, se em termos gerais a experimentação poética se baseia em operações de ordem material, tendentes à objectualização, espacialização e opacização dos significantes, os procedimentos *retóricos* particularizam-se nas práticas textuais.

Melo e Castro desintegra as palavras e desconstrói estruturas poéticas aplicando-lhes processamentos estatísticos, permutacionais, combinatórios ou diagramáticos (*Poligonia do Soneto, Versus-in-Versus, Álea e Vazio, Resistência das Palavras*). Ana Hatherly pesquisa o carácter anagramático da escrita e da leitura explorando a legibilidade/ilegibilidade de “*desenhos-escritas*” (pictogramas), através da rasura e disfuncionalização da caligrafia, ou desenvolvendo sucessivas variações sobre um tema, tendo por base rigorosos princípios programáticos de análise e de síntese (*Mapas da Imaginação e da Memória, O Escritor, A Reinvenção da Leitura, Operação - 2: Estruturas Poéticas, Anagramático*). António Aragão explora diferentes processos de fragmentação e montagem de materiais diversos, criando palimpsestos paragramáticos e sobreposições de *slogans* jornalísticos e imagens, quase sempre com um subtexto social e politicamente crítico (*Folhema, Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas, Os Bancos antes da Nacionalização*). Salette Tavares centra-se na materialidade fónica e gráfica das palavras, articulando-as segundo ritmos sonoros e espaciais, em que sobressai o sentido lúdico (*Espelho Cego, Quadrada, Lex Icon*). Abílio-José Santos abandona as experiências concretas voltando-se para a literalidade da propaganda, comprometendo a pesquisa estética pela veiculação de conteúdos ideológicos (*Lidança, Bigode no espelho, (Colage)manifesto, V(l)er*). Alberto Pimenta glosa modelos líricos trovadorescos e barrocos, praticando uma poesia conceptual de tom jocoso e satírico, onde predominam jogos de elisão e redundância (*O Labirintodonte, Os entes e os contraentes, Ascensão de dez gostos à boca*).

Paralelamente ao programa criativo, os autores experimentais, sobretudo Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, desenvolvem um continuado trabalho de teorização capaz de contextualizar o experimentalismo poético em Portugal. Ana Hatherly dedica-se a uma “arqueologia da Poesia Experimental Portuguesa”, publicando diversos estudos sobre as poéticas visuais do Barroco que culminariam na obra de referência *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII/ XVIII* (1983). Melo e Castro, estabelecendo igualmente um paralelismo entre a categoria crítica de barroco e a poesia experimental – por ele definida em *A Proposição 2.01 - Poesia Experimental* (1965), com base em princípios teóricos, também eles experimentais (combinatórios e

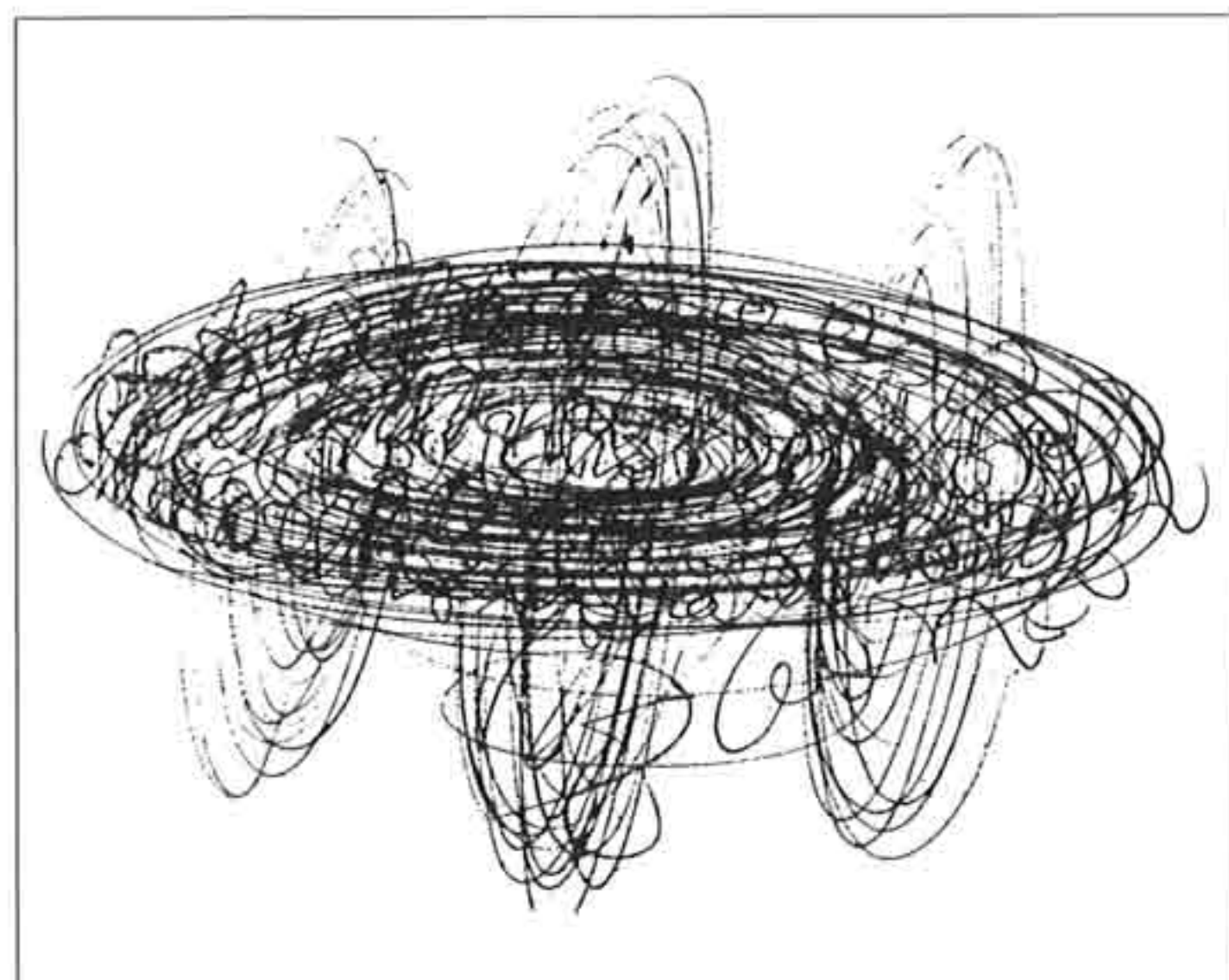
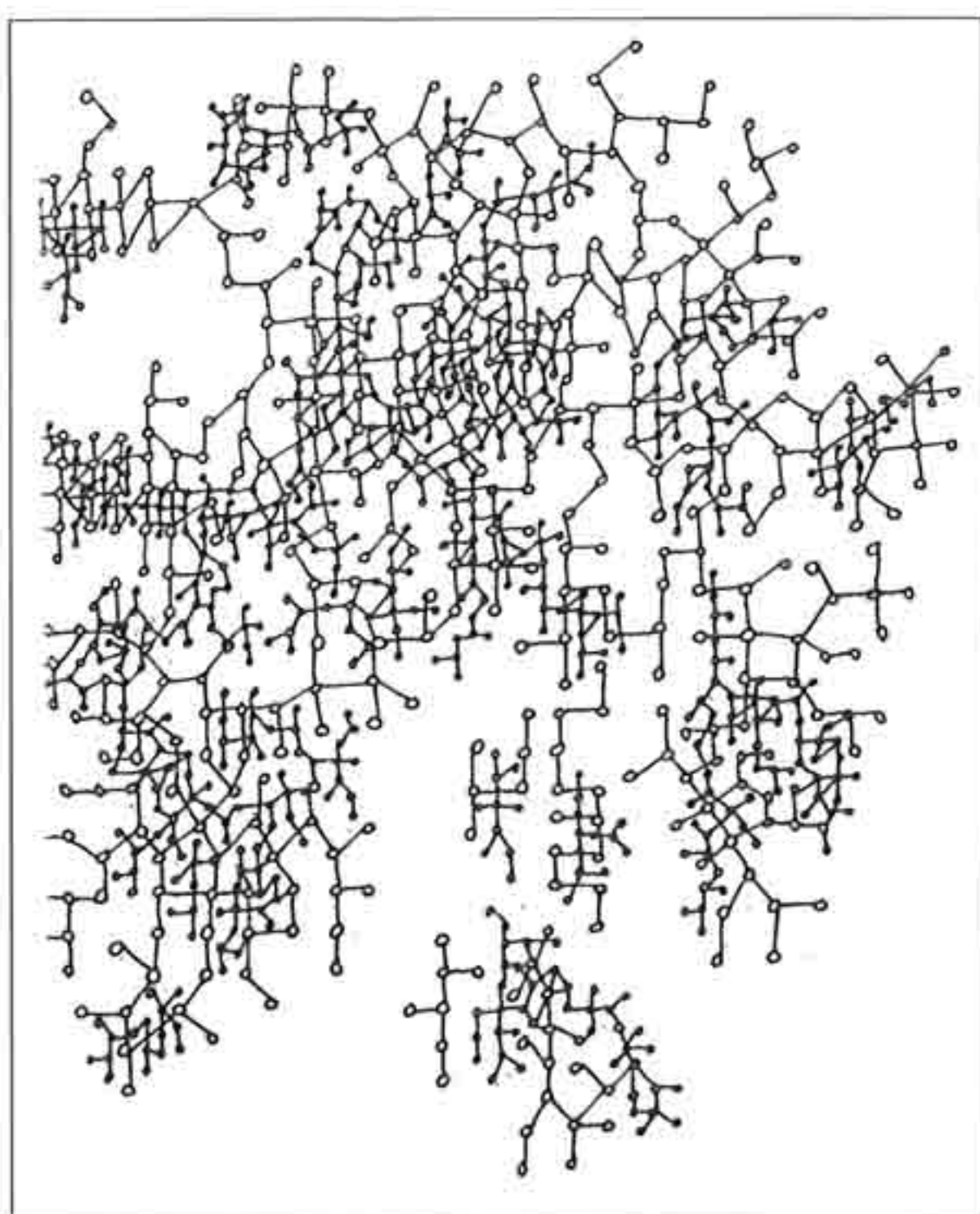
permutacionais) –, é autor de diferentes estudos sobre a poesia portuguesa moderna e contemporânea, entre os quais se destacam *O Próprio Poético* (1973), *Dialéctica das Vanguardas* (1976) e *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte* (1980). Alberto Pimenta realiza um estudo sistemático acerca do experimentalismo e dos processos de negativização semântica e despragmatização literária responsáveis pela transformação da arte poetológica em arte poetográfica, publicado com o título *O Silêncio dos Poetas* (1978).

Entre as primeiras experiências do início da década de 60 e a súbita notoriedade adquirida no final dos anos 70, a Poesia Experimental Portuguesa estabelece um percurso nas franjas da institucionalidade artístico-literária e da cobertura mediática. Não será abusivo considerar que é, porém, nesse período de vinte anos que se produzem as principais aberturas da Poesia Experimental Portuguesa e se definem, nos seus traços específicos, os principais modelos textuais que viriam a ser retomados e desenvolvidos paradigmaticamente a partir da década de 1980, altura em que se verifica o culminar de um processo de estabilização das experiências desenvolvidas ao longo dessas duas décadas precedentes e de institucionalização da Poesia Experimental: a partir daqui os autores dispersar-se-iam e o fenómeno seria secundarizado pela mudança de paradigma nas artes plásticas, nomeadamente pelo regresso entusiástico às disciplinas tradicionais.

## 2. Aberturas

Analisando as principais realizações da Poesia Experimental Portuguesa – tanto em termos colectivos como a título individual – no período compreendido entre o início da década de 1960 e a transição da década de 1970 para 80, a característica dominante de uma *poética experimental*, tomada como categoria literária (ou pós-literária) autonomizada, é a *objectivação* dos *objectos* poéticos, dito de outro modo: a coisificação, a reificação que não é alienação na matéria nem na forma.

A radicação do poético na materialidade dos significantes (verbais ou não verbais) assinala, assim o propõe Alberto Pimenta, a passagem de um sistema *poetológico* para um sistema *poetográfico*. Por isso, se de acordo com o mesmo autor, o sistema poetológico se define por um “compromisso entre o desejo estético de expressão e a necessidade de essa expressão se constituir comunicação inteligível e eticamente



Anagramas, -1967, Ana Hatherly (in *Mapas da Imaginação e da Memória*, 1973).

inserida nos interesses da totalidade”<sup>3</sup>, o sistema poetográfico traduziria uma situação de ruptura, em que “a *ideologia* dos símbolos é recusada e substituída por uma espécie de *ideografia*, por um sistema que só conserva os signos e rejeita o seu logos”<sup>4</sup>, correspondendo assim à “destruição da linguagem da razão teórica, na tentativa de criação de uma linguagem do corpo”, em que “a apreensão visual do mundo” ocupa um lugar privilegiado.<sup>5</sup>

Esta nova concepção do espaço poético implica uma revisão dos processos de significação: uma redefinição das relações entre o significante (exterioridade derivada e dependente do *logos*, como o pretende Saussure) e o significado (relação imediata com o *logos*, como propõe o mesmo autor) que, de acordo com as concepções linguísticas estruturalistas, são as duas faces – uma sensível e a outra inteligível – de uma mesma moeda: o *signo*. Por isso, quando Melo e Castro refere que “a Poesia Experimental portuguesa tentou uma dessacralização imediata e prática do símbolo, transformando-o em *signo*”<sup>6</sup>, quer com isso dizer (*concesso non dato*) que a poesia experimental toma a *escrita* não só como uma simbolização convencional, mas como campo de investigação semiótica e de formatividade estética, ideia confirmada por António Aragão quando refere que o sacrifício do simbólico se dá, não pela



Poster Poems, 1967,  
António Aragão (in  
*Operação - 1*, 1967).

destruição do símbolo na sua expressão representativa, mas pela obliteração do seu lado imediatamente significante, reduzido e formalístico. Provocado sobretudo “pela velocidade de consumo em que se debate a civilização contemporânea”, o sacrifício do simbólico é, segundo o mesmo autor, uma consequência inevitável do “constante desgaste” da convenção, sendo a sua maior ou menor resistência directamente dependente “da carga de ambiguidade que armazena”. Por isso, António Aragão conclui que, abandonando a imediatez semântica (de conteúdo mais ou menos explícito), “o símbolo, dantes exposto onticamente (estética tradicional), reverte-se para o campo dos sinais (estética actual), explodindo em pleno consumo”<sup>7</sup>.

Apoiando-se nas proposições do Círculo Linguístico de Praga quanto à *função estética* da poesia, por oposição à *função prática* do uso normativo da linguagem, Alberto Pimenta contrapõe à *dessacralização imediata e prática do símbolo*, referida por Melo e Castro, o conceito de *despragmatização dos símbolos linguísticos*, processo que “implica a perda do seu transcendentalismo semântico e da sua função referencial e, portanto, a sua transformação em meros objectos”<sup>8</sup>. Os signos, objectivados, passam a ser eles mesmos *a realidade*, deixando portanto de a simbolizar. Nesta transmutação Alberto Pimenta reconhece a “passagem de uma arte *semântica* a uma arte *sintáctica*”; ou seja, “de uma arte em que os signos linguísticos se referem à realidade (semântica) a uma arte em que os mesmos símbolos são apenas sinais de si mesmos e da sua própria estrutura (sintáctica)”<sup>9</sup>: dissociação que corresponde à passagem da expressão para a estética como meio de conhecimento concreto<sup>10</sup>:

*A realidade conceptualizada é uma realidade semântica, configurada por interesses pragmáticos cristalizados (isto é, ideológicos), enquanto o conhecimento estético rejeita a sujeição a priori a qualquer espécie de ideia da realidade. Não é exacto dizer que a atitude estética de conhecimento transcende ou transfigura a realidade: o conhecimento estético, depurado de todo o apriorismo, tem em vista o concreto. Ora como o apriorismo*

<sup>3</sup> *O Silêncio dos Poetas*, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>7</sup> «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; Po-Ex – *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, pp. 52-53.

<sup>8</sup> *O Silêncio dos Poetas*, pp. 59-60.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>10</sup> Alberto Pimenta faz a distinção entre arte, “categoria técnica, morfológica de uma determinada expressão” e estética, “modo de ver e de conhecer”, explicando que: “Não se trata portanto de imitar a realidade (que vem a ser a realidade?) nem de transfigurá-la (qual é a sua figura?); trata-se de exprimir um modo de conhecer”. *Ibid.*, p. 71.

se esconde dentro da conceptualização linguística e dos seus modelos gramaticais e semânticos, o concreto só se pode atingir através de uma despragmatização livre, sem modelos fixos.

Esta perspectiva de Alberto Pimenta, na qual ecoam as averiguações formalistas dos moldes em que os mecanismos literários produzem efeitos estéticos e de como o literário se distingue e relaciona com o extra-linguístico, está em conformidade com uma concepção do poético como quinta-essência de um uso *especial* da linguagem cuja particularidade derivaria do *distanciamento* e da *distorção (desvio)* relativamente à linguagem pragmática. Este *distanciamento*, que não deve ser entendido no sentido que lhe atribui Bertolt Brecht, de *estranhamento* e de *ocultação* dos recursos poéticos, constitui, pelo contrário, uma *obstrução formal* fundada na aproximação à materialidade concreta dos signos.

Se o que define a poesia é a obliteração da veracidade convencional dos signos e da sua conexão, ou seja, a recusa das atribuições normativas e da função pragmática da língua como valor exclusivo, a realização poética assentará, de acordo com este mesmo quadro conceptual, em operações concomitantes e correlacionadas, que Alberto Pimenta define como *despragmatização fonológica*, “uso dos sons não com o fim de uma constituição de significado, ou não só com esse fim, mas também com o fim de uma constituição de ritmo e melodia”; *despragmatização semântica*, uso “de todos os modos possíveis de dizer uma coisa por outra”; *despragmatização sintáctica*, uso “de todas as formas possíveis [...] de alteração da sintaxe convencional”; e *despragmatização gráfica*, “constituição de significado visual concreto mediante a distribuição dos grafemas no papel”<sup>11</sup>, todas elas operando no sentido da objectivação linguística, através da recondução da veracidade lógica da linguagem (codificada) a uma *veracidade morfológica* (analógica).

Assumindo todas as variações possíveis, a perspectiva materialista, que situa o *ethos* poético na investigação do funcionamento linguístico a um nível concreto, pressupõem um afastamento relativamente ao sistema literário, às concepções metafísicas da linguagem e à hermenêutica sustentada pelo significado; apontando, pelo contrário, para uma concepção semiológica e semiótica dos objectos poéticos, agora entendidos como híbridos plástico-literários. Para além dos constituintes verbais, eles próprios considerados na sua tridimensionalidade *verbi-voco-visual*, os objectos poéticos (percebidos como dispositivos poliédricos) integram múltiplas dimensões expressivas, numa transversalidade disciplinar que os acerca tanto das *artes do tempo* como das *artes do espaço*. Este sincretismo exige um reajustamento da aparelhagem crítica, que deve agora reportar-se não só às teorias linguístico-literárias, mas também às teorias da arte e da comunicação.

As classificações das diferentes manifestações da poesia experimental, propostas no início da década de 1960, pelos próprios poetas, além de reflectirem a particular atenção conferida à dimensão *espacial*, mostram-se em conformidade com os processos de *despragmatização* identificados por Alberto Pimenta. Reportando-nos aos documentos/posições teóricas que, nessa altura, colheram maior consenso

<sup>11</sup> Ibid., p. 62.

TELEGRAMANDO									
NÚMERO LOCAL	NÚM. DE SERVIÇO	DESTINO	ORDEM	NÚMERO	PALAVRAS	DATA	HORA		
ÓCO	VÍCIO	MESMO	ABORÍGENE	NU	LAVRAM	ATADA	IXADA		
VIA VIOLADA								CUSTO	100.100
ENDEREÇO: ENCARNAÇÃO								1000100	
								100000100	
								TOTAL MIL. RÉIS	
INDICAÇÕES EVENTUAIS* ACÇÕES EVENTUS MS									
CORPO SANTO									
BEM POSTA									
TEXTU E ASSINATURA:									
PRÉTERNURA PARATERNURA STOP									
PROTERNURA PRATERNURA STOP									
INTERTERNURA SOTERNURA STOP									
VITERNURA STOP COOTERNURA STOP									
CONTERNURA METERNURA STOP									
POSTERNURA DESTERNURA STOP									
RETERNURA RETER NU URRRA STOP									
TER NU									
TEU									
NOME E MORADA DO EXPEDIENTE (Estas indicações são obrigatórias)							HORA DE ANOTAÇÃO		
ANTÓNIO ARAGÃO AVE (N) DA GÓSTA							H		
NU MBRO AO LADO TELEFONE VISÃO									

Telegramando, António Aragão (in *Poesia Experimental*, suplemento especial do *Jornal do Fundão*, 1965).



fruidor – para identificar e caracterizar os diferentes tipos de poesia experimental, analisados em *A Proposição 2.01*.<sup>18</sup>

Considerando assim a poesia uma síntese formal de várias tensões ou dinamismos da actividade humana ligadas às funções biológicas e intelectuais podemos considerar os seguintes tipos de poesia experimental:

- 1 – Poesia Visual – Caligramas de Appolinaire Experiências Gráficas do Futurismo Concretismo (Brasileiro e Internacional). VISOPOEMAS (Lisboa).
- 2 – Poesia Auditiva – Experiências com a voz humana tratada ou não tratada com o magnetofone.  
Poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros.  
Algumas experiências dadaístas e letristas.  
Composição directa na banda sonora.
- 3 – Poesia Táctil – O poema é um objecto. Todas as formas de colaboração com artistas plásticos.  
Ready – Mades. Objecto poema e poema objecto. Todos os processos de construção que dão ao poema um corpo material.
- 4 – Poesia respiratória – Experiências de Pierre Garnier com o sopro humano.
- 5 – Poesia Linguística – E. E. Cummings, James Joyce, Ezra Pound e muitos outros. Tentativas de criação de palavras e línguas novas. Poesia poliglota.
- 6 – Poesia conceptual e matemática – Cibernética. Métodos permutacionais e combinatórios. Estrutura numérica da Obra de Arte. Experiências de Raymond Queneau.
- 7 – Poesia sinestésica – Desenvolvimento das sinestesias. Produtos híbridos dos tipos de poesia já referidos.
- 8 – Poesia espacial – Mallarmé: «Un coup de dès». De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas actuais do experimentalismo poético.

Mais do que para estabelecer correspondências (mais ou menos evidentes e imediatas) entre a tipologia poética proposta e o objecto deste estudo, a listagem fornecida por Melo e Castro é importante para o estabelecimento de princípios interpretativos que possam auxiliar na análise das proposições poéticas do experimentalismo português. O seu interesse e a sua pertinência apuram-se na exacta medida em que fornece indicações quanto à rede de influências, inteligibilidade, preceitos criativos e natureza de critérios classificativos, que permitem o estabelecimento de parâmetros hermenêuticos – críticos, materiais, históricos, técnicos e teleológicos – autorizando, por sua vez, a delimitação de um campo epistemológico (que será o da poesia experimental).

Apesar disso, se como refere Alberto Pimenta, “a perda gradual, a partir do século XVIII, do carácter vinculante das antigas categorias poetológicas – as que conferiam à arte literária o seu carácter ontológica e praxiologicamente óbvio – é um processo técnico e histórico que está na base da crescente dificuldade de avaliar e definir a função da arte literária, [...] tanto pelo que diz respeito à teoria quanto pelo que toca à produção”<sup>19</sup>, esta situação é, no caso particular do experimentalismo poético, particularmente agravada pela sua especificidade experimental, por se tratar de um facto estético híbrido que se furta à compartimentação disciplinar (literária ou artística), pela recusa de qualquer fixação paradigmática, pela acção desconstrucionista e por se centrar na recepção, remetendo ao “*utente*” uma responsabilidade formativa simétrica à do *propositor*. E é ainda Alberto Pimenta que,

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 59-61.

<sup>19</sup> *O Silêncio dos Poetas*, p. 9.

sublinhando o carácter eminentemente estético da *poetografia* (aqui assimilável à poesia experimental), presta a seguinte advertência:<sup>20</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 120.

*O que o observador pode apreender na obra de tipo poetográfico são segmentos da superfície do conhecimento postos numa correlação que destrói a sua sujeição aos símbolos apriorísticos. O trabalho racional do observador consiste exclusivamente em apreender a existência desta correlação nova. A partir desse momento, a apreensão não pode deixar de ser estética. Os objectos poetográficos não são eternos e monumentais, não têm nem essência verbal nem semântica transcendente: são apenas estímulos, efêmeros exemplos de uma maneira de conhecer, signos de existência, de presença no mundo. Justamente por isso, os processos poetográficos se distinguem dos poetológicos: no facto de não serem reprodução de sentido, mas sim destruição de sentido existente e produção de um sentido-‘sem-sentido’. Deste modo, a posição hermenêutica de matriz platónica e neo-platónica deve ser substituída por uma heurística adequada ao acto de conhecimento estético, na qual a interpretação se realize só implicitamente.*

Alberto Pimenta desaconselha assim a interpretação semântica dos objectos poéticos experimentais, ao mesmo tempo que sugere uma apreciação estética. De algum modo, com os objectos poéticos experimentais propõe-se o que pode considerar-se como uma *deslocação da subjectividade* do momento da formulação para o da fruição: o poeta não enuncia, através do objecto, uma qualquer visão particular do real, antes coloca à consideração do fruidor um objecto cujo referente é a sua própria objectividade, delegando àquele a responsabilidade de *interpretar* e a liberdade de semantizar, ou não, as propriedades físicas e as relações funcionais e conceptuais que, nesse objecto, for capaz de *encontrar*. Confirmando a ideia da “*produção de um sentido-‘sem-sentido’*”, expressa por Alberto Pimenta, Melo e Castro explica que, como a “obra” necessita de ter uma existência objectiva, a comunicação poética “dá-se portanto entre quem dela se apercebe e a obra como objecto”, sendo que “o Autor, entidade psicológica, fica necessariamente fora do circuito”<sup>21</sup> O fruidor, por seu turno, longe de se votar a uma contemplação passiva, deve procurar descobrir no objecto poético as suas qualidades implícitas, mas nem sempre claramente expressas, bem como todas as suas possibilidades de realização estética (previstas ou não pelo propositor).

<sup>21</sup> *A Proposição 2.01*, p. 59.



Dando crédito às afirmações dos autores e ao que até aqui tem vindo a ser explanado, a análise da poesia experimental não poderá deixar de ser materialista, centrada sobre as estruturas dos objectos. O enfoque sobre a estrutura, operação “negativa” e de depuração que começa pela neutralização do sentido – “le relief et le dessin des structures apparaissent mieux quand le contenu, qui est l’énergie vivante du sens, est neutralisé”, propõe

*Espaço Vibrátil* (poema cinético),  
E. M. de Melo e Castro (in *Caixa Objecta*,  
1968).

<sup>22</sup> «Force et signification», *L'écriture et la différence*, p. 13. O mesmo autor explica em que medida é que a adopção do termo *estrutura* constitui uma operação “negativa”, referindo que: “[...] il faut opérer d’abord par «voie négative»: le choix de ce mot est d’abord un ensemble – structural, bien sûr – d’exclusions. Savoir pourquoi on dit «structure», c’est savoir pourquoi on veut cesser de dire *eidos*, «essence», «forme», *Gestalt*, «ensemble», «composition», «complexe», «construction», «corrélacion», «totalité», «idée», «organisme», «état», «système», etc. Il faut comprendre pourquoi chacun de ces mots s’est révélé insuffisant, mais aussi pourquoi la notion de structure continue de leur emprunter quelque signification implicite et de laisser habiter par eux”. *Ibid.*, p. 10.

<sup>23</sup> V. Derrida, *Ibid.*, pp. 9-14.

<sup>24</sup> *O Próprio Poético*, p. 77.

<sup>25</sup> *Ver-Ter-Ser*, p. 9.

<sup>26</sup> Remontando pelo menos à Antiguidade Clássica, a discussão em torno da reciprocidade entre o verbal e o não-verbal – já presente na ideia de um parentesco entre a pintura (*muta poesis*) e a poesia (*eloquens pictura*), “artes irmãs”, atribuída por Plutarco (45-120?), em *De gloria Atheniensium* (III, 346-347c.), a Simonides de Ceos (556?-468 a.C.), retomada por Aristóteles (384-322 a.C.), na *Poética* (ao estabelecer uma relação de semelhança entre a intriga da tragédia e a pintura), sintetizada na célebre elocução de Horácio (66-8 a.C.), *ut pictura poesis* (*Ars poética*, v. 361) e prolongada por toda a Idade Média e Barroco –, é uma questão explicitamente reequacionada na exposição *Visopoemas*, onde, tal como é definido pelos autores, são apresentados “poemas para ver: poemas visivos ou pintura-poemas”

Derrida<sup>22</sup> – não corresponde porém, em absoluto, a uma restrição sobre a *literalidade topográfica* dos objectos poéticos. A estrutura não é apenas a forma e a relação de configuração: é também a interdependência e a *totalidade*, sendo que esta última é sempre concreta.<sup>23</sup> Os critérios de análise deverão pois, ser objectivamente determinados e parametrizados a partir da *estrutura* dos objectos poéticos, sem no entanto descurar o seu campo fenomenológico, incidindo sobre os suportes e meios de realização, sobre a tipologia e mecanismos de codificação, sobre os recursos retóricos e sobre os dispositivos de apresentação.

A semantização do espaço do texto, prática de que Mallarmé é um dos principais precursores (e que se inicia com o advento e generalização do verso livre), acarreta uma mudança de “*atitude sintáctica*” que, como refere Melo e Castro, “passa a ser *espacial e não classificativa*”<sup>24</sup>. Mostrando-se enquanto estruturas globais e qualificadas, apreensíveis na sua simultaneidade (e não de acordo com a linearidade cursiva da notação alfabético-fonética), as formações linguísticas experimentais organizam-se com base naquilo que o mesmo autor designa como uma “*sintaxe espacial de justaposição*”: “as palavras e imagens pela sua posição relativa se potencializam mutuamente, sendo essa posição relativa, mais importante como linguagem do que os próprios elementos semânticos envolvidos”.<sup>25</sup> Acumulação, distribuição e ordenação matricial de elementos verbais e não-verbais, serão assim alguns dos procedimentos “retóricos” propostos pelas poéticas experimentais que, sem recusarem a estrutura equacional que caracteriza as *figuras* retóricas na sua formulação estritamente linguística, lhes conferem ainda uma dimensão geométrica e espacial na estruturação da *ordem das coexistências*.

Tomando a objectividade e a valorização do espaço como traços distintivos das poéticas experimentais, verificam-se, desde as primeiras formulações da poesia experimental portuguesa, crescentes sinais de objectualização e espacialização que evoluem a par da integração de múltiplas dimensões expressivas. Se a poesia concreta e a poesia visual, categorias em que se inserem as primeiras realizações experimentais, visavam a dinamização gráfica de superfícies bidimensionais (o espaço da página), a exposição *Visopoemas*, realizada no período que intervala a publicação dos dois números dos cadernos de *Poesia Experimental*, indicia algumas orientações formais que desencadeariam uma reformulação das categorias e dos horizontes poéticos. Embora a maioria dos *poemas* apresentados na exposição se cinja ainda à bidimensionalidade e sugira uma percepção predominantemente visual, importa referir que algumas das propostas integram objectos tridimensionais (nalguns casos providos de funcionamento mecânico e interactivo), que outros se apresentam eles mesmos como objectos escultóricos (estáticos ou dotados de cinetismo) e que, de um modo global, em todos os trabalhos se verifica um uso generalizado da cor, da colagem e de todos os mais recursos que caracterizam o campo da pintura. A exposição *Visopoemas* firma uma ruptura relativamente aos modelos de produção e difusão literários, mas também no que se refere ao minimalismo concreto, ao mesmo tempo que denuncia uma aproximação entre a poesia e as artes plásticas.<sup>26</sup>

Se os cadernos de *Poesia Experimental* e *Visopoemas* representam, de modos diferentes, uma recusa das limitações quanto ao código, suportes e dispositivos de apresentação que tradicionalmente se impõem como especificamente literários – no primeiro caso, uma publicação constituída por folhas soltas reunidas dentro uma capa, no segundo, uma exposição –, as relações entre o campo da literatura e o das artes plásticas, que aqui se prefiguram, são sintetizadas em *Operação – 1. À*

semelhança dos cadernos de *Poesia Experimental*, o álbum reúne, dentro de uma capa, um conjunto de folhas soltas (agora folhas de cartolina de grandes dimensões, de acordo com a ideia de *exposição portátil*) que, tratando-se de *poster poems*, deveriam ser expostas, distribuídas pelo espaço, e não folheadas como se de um livro/revista convencional se tratasse.

A relação entre a poesia e a pintura, discussão clássica da reciprocidade entre o verbal e o não-verbal, introduz os problemas da *identidade da escrita* (por oposição à *não-escrita*) e da delimitação de campos disciplinares, questões que são resolvidas pelos poetas experimentais através da *síntese* da linguagem conceptual com outras formas de linguagem. Se o trabalho editorial (realizado através de publicações mais ou menos convencionais), e as apresentações noutras formatos (como exposições, *happenings*, *performances*, etc.), se desenvolveram paralelamente – incidindo sobre aspectos distintos, que se prendem com a própria especificidade dos meios –, de um modo geral, verifica-se que os dois campos são correlativos, existindo entre eles uma grande penetrabilidade. As questões estéticas abordadas linguística ou visualmente na *escrita* e publicadas em livros, ou formuladas plasticamente através de objectos apresentados em exposições (eles próprios encarados como formas de *escrita*), são englobadas pela questão transversal e supra-disciplinar da *comunicação*.

Melo e Castro refere:<sup>27</sup>

*De facto, não sei muito bem onde se encontra para mim, o limite entre escrita e não-escrita; ou entre a produção visual e/ou gráfica e a que por palavras só se escreve e se publica em livros; ou sequer se esse limite é possível de marcar, mesmo sinuosamente; ou se afinal só a escrita existe. [...] No entanto é ainda necessário referir que se é em termos de comunicação visual que realizo a escrita da poesia-escrita, é reciprocamente em termos conceptuais que desde 1961 concebo a comunicação visual através de objectos (bi ou tridimensionais).*

*objectos – escrita*  
*escrita de objectos*

*objectos – poema*  
*poemas-objecto*

e Ana Hatherly:<sup>28</sup>

*O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia.*

*O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação.*

<sup>27</sup> Do ponto de vista conceptual, *Visopoemas* anteciparia assim duas das mais importantes exposições internacionais de poesia experimental (visual) realizadas durante a década de 1960, glosando, também elas, a mesma questão: *Between Poetry and Painting* (Institute of Contemporary Arts, Londres, 1965) e *Pictures to be read, Poetry to be seen* (Museum of Contemporary Art, Chicago, 1967).

<sup>28</sup> Melo e Castro, catálogo da exposição *Sínteses*, Galeria Quadrum, Lisboa, 1978; *Visão Visual*, p. 158.

As experiências em torno da objectualização e espacialização da *escrita* não se resumem porém à aproximação do literário ao pictórico ou à reformulação dos modelos de apresentação pela prática simultânea e pelo cruzamento de publicações e exposições. Orientam-se para o desenvolvimento de outras dimensões expressivas não exclusivamente visuais, mas também tácteis (físicas), que se realizam através das

possibilidades performativas e de reconfiguração que os objectos poéticos proporcionam. Alguns poemas-objectos incluídos em *Hidra - 2*, os poemas cinéticos de Melo e Castro e os *poemas-processo* (*Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco*) de António Aragão, sugerem *utilizações* distintas da leitura ou da apreensão visual que passam pela manipulação e pela alteração da estrutura dos objectos. As tensões entre superfície e tridimensionalidade decorrem, nestes casos, da acção directa do *leitor* que, enchendo balões, construindo aviões de papel, dobrando e desdobrando folhas coloridas ou desenrolando e “vestindo” longas tiras de cartolina, se apercebe *experimentalmente* das questões “espaciais” e do cinetismo que esses objectos comportam.

De uma maneira geral – embora a inexistência de um programa comum, que englobe as experiências dos diferentes autores, denote entendimentos e práticas diferenciadas (e nalguns casos divergentes) –, constata-se que as experiências poéticas realizadas pelos poetas experimentais portugueses ao longo das décadas de 1960 e 70 tendem a alinhar-se pela intercodificação de diferentes linguagens, pela hibridação dos modelos formais e pela estimulação sensitiva, direccionando-se no sentido da espacialização cenográfica e da *acção* performativa, apelando, cada vez mais, à fruição não-conceptual.

O *happening*, a *performance*, a exposição e a instalação, práticas que começam a ser ensaiadas a partir de meados da década de 1960 (*Concerto e Audição Pictórica*, *Conferência Objecto*, *Visopoemas*), viriam a ser prosseguidas com maior desenvoltura e complexidade ao longo da década de 1970. Realizadas a título individual ou



*Acto Atómico*, Silvestre Pestana  
(in *Hidra - 2*, 1969).



*Rotura*, Ana Hatherly,  
Galeria Quadrum, Lisboa,  
1977.

colectivamente, as mostras organizadas pelos poetas experimentais portugueses neste último período tendem à construção de *ambientes*, que integram espacialmente o fruidor (*Poema d'Entro*, *Desenho no Espaço*, *Algias/NostAlgias*, *Voz*), que são espaços de interactividade (*Poesia Urro*) ou que funcionam como ponto de partida para a realização de *performances* (*Rotura*, *Tecnolabirinto*). Paralelamente às exposições, as *poéticas da acção* viriam a ser sistematicamente exploradas por alguns autores, sucedendo-se as intervenções em galerias e espaços públicos (*Ánima*, *Homo Sapiens*, *Poematrias*). Em todos os casos, a ideia de uma poética literal ou visual vai progressivamente dando lugar a uma *poética da experiência*, que propõe objectos e situações que interpelam directamente o fruidor, que o envolvem num acontecimento, que o obrigam a agir: forma de “espectáculo total” cujo melhor exemplo se encontra seguramente em *Po.Ex/80*, última grande exposição colectiva realizada pelo grupo de poetas experimentais.



*Desenho no Espaço*, Ana Hatherly, Galeria Tempo, Lisboa, 1979.

### 3. Ruptura e Continuidade

A Poesia Experimental Portuguesa vive de uma ambivalência entre a afirmação da ruptura e a inscrição numa continuidade cultural. Reclamando um papel transgressivo, de reformulação estética e dinamização linguística, a acção dos poetas experimentais da segunda metade do século XX, distingue-se por isso da espectacularidade revolucionária das vanguardas do princípio do século. Ao contrário da *tábua rasa* que muitas destas vanguardas reclamam, os poetas experimentais reconstituem uma rede de influências em que se sustenta e contextualiza o experimentalismo poético de 60. Moderando o tom do combate, a recusa não se faz agora em bloco: como refere Ana Hatherly, “os autores de vanguarda colocam-se à margem, não da sociedade, mas à margem dos aspectos da sociedade que querem ver reformulados, substituídos”<sup>29</sup>. Por isso, segundo a mesma autora, “a poesia (experimental) está em ruptura com os processos tradicionais mas aceita ainda alguns dos seus ditames”<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Ana Hatherly, catálogo da exposição *Desenho no Espaço*, Galeria Tempo; «Auto-Biografia Documental», Ana Hatherly – *Obra Visual 1960-1990*, p. 75.

<sup>30</sup> «Texto e visualidade», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 104.

A focagem sobre a materialidade substancial dos significantes, processo que, de modo geral, se apresenta como um dos vectores fundamentais dos programas das vanguardas poéticas de todo o século XX, determina a recusa do modelo aristotélico – transcendental e expressivo: lógico-discursivo – o que no entender de Melo e Castro, corresponde a uma “mudança radical da posição do poeta perante os seus instrumentos de trabalho”. Segundo o mesmo autor, a poesia só pode ser entendida como “uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação”.<sup>31</sup> Por isso, Melo e Castro considera que a ruptura da vanguarda ocorre principalmente no plano da linguagem, pois “a poesia deixa de ser um facto ideológico-sentimental para passar a ser um acto linguístico-comunicativo e de pesquisa”.<sup>32</sup>

As circunstâncias desta ruptura, ao nível da linguagem, não se circunscrevem porém ao domínio restrito do poético. Se a imposição de um sentido comum à classe dominante, transforma o texto num investimento cultural e ideológico, a retórica discursiva é, no entender de Ana Hatherly, “o máximo da expressão burguesa que *imprime* sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar”<sup>33</sup>. Este processo regulador, a par da promoção da retórica ao nível ideológico, como quadro global de inteligibilidade, conduz, no limite, à insignificação e ao esgotamento da língua. Por isso, como observa a mesma autora, se a escrita é um mecanismo de institucionalização das sociedades e de fixação cultural, “subverter a escrita, subverter as suas estruturas lógicas e psicológicas é contribuir para o desagregamento das estruturas ideológicas e psicológicas, fundamento das sociedades”.<sup>34</sup>

Como a ruptura não se faz com o passado, operando-se, pelo contrário, no presente, a sublevação da poesia experimental far-se-á no recorte face às poéticas que lhe são contemporâneas ou imediatamente precedentes.

Se o Futurismo e o Surrealismo se opõem, de maneiras diferentes, à expressão da moral burguesa, não deixam porém de permanecer reféns do choque que propõem. Contra o subjectivismo e contra o reaccionarismo burguês, o Futurismo apresenta como alternativa a exaltação inconsequente dos próprios mecanismos de instalação dessa mesma sociedade burguesa, isto é, a dominação técnica e, com ela, a dominação do capital. A inflexão do indivíduo, e da sua expressão subjectiva, faz-se em nome de um progresso tecnológico e comunicacional que, embora centrando-se sobre si próprio (elegendo-se como principal motivo temático), não desmonta as estruturas sobre as quais se baseia tão acelerado triunfo, nem apresenta as reformulações linguísticas de fundo que o deveriam acompanhar. A esse nível, as consecuições mais radicais do Futurismo que, de algum modo viriam a ser retomadas pela poesia experimental de 60, passam pela agudização das relações de interdisciplinaridade que já marcavam *Orpheu*; pelas experiências neotipográficas

Apoteose (fragmento),  
Mário de Sá-Carneiro, 1915.

<sup>31</sup> «A função poética da mensagem», *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1967, *Po.Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 133.

<sup>32</sup> *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, p. 75.

<sup>33</sup> *A Dialéctica das Vanguardas*, p. 25. A marcação de uma distinção entre “comunicação” e “acto linguístico-comunicativo” traduz a rejeição, por parte dos poetas experimentais, de uma determinada ideia de comunicação, então vigente. Os neo-realistas, apropriando-se de certo modo (indevidamente) do preceito de Lautréamont que diz que “*La poésie doit être faite par tous. Non par un.*”, («*Poésies II*», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 311.), defendiam uma poesia populista, inteligível por todos. A inteligibilidade como valor comunicativo liga-se directamente à interpretação conteudística da poesia (descentrando assim a atenção dos valores estéticos).

<sup>34</sup> «O todo sucessivamente», *ibid.*, pp. 19-20.



que, embora muitas vezes subordinadas aos códigos publicitários da rotulagem, não deixam de substancializar a opacidade do material linguístico como valor significativo e pelo descomedimento dos recursos retóricos e ortográficos que, no seu tom altissonante, proclamam a recusa dos padrões estéticos estabelecidos.

O Surrealismo, por seu turno, põe em causa a coerência do discurso normativo através do desmantelamento do aparelho lógico-dedutivo. Aliviando o discurso da norma gramatical e sintáctica, e propondo o pulsional, a irracionalidade, a arbitrariedade e o automatismo cursivo como mecanismos de libertação da linguagem, os surrealistas pretendem romper com as limitações da convenção. No entanto, se esta alforria subversiva concede autonomia às palavras, desobrigadas que ficam do funcionamento retórico que caracteriza as poéticas da representação, é para, de imediato, as subordinar à revelação simbólica e metafísica de novos significados. A linguagem não age assim por si própria, nem é retroactivamente compensada e transformada: é, pelo contrário, teleologicamente instrumentalizada em função de algo que a transcende, mas que só através dela é realizável. Os surrealistas acreditavam que estes procedimentos os conduziriam directamente ao inconsciente, a um “pensamento falado” radicalmente diferente da representação, absolutamente transparente, imediato para a experiência e preservado da distância e da exterioridade dos signos (apesar desses procedimentos se basearem precisamente nas relações entre os significantes e a formulação de combinações semânticas). A poesia experimental de 60, debatendo-se igualmente com os significados fixos de uma linguagem que considera inoperante, recorre, nalguns casos, a mecanismos de desestabilização linguística semelhantes aos que são usados pelo Surrealismo. Divergindo deste no que se refere ao psiquismo, à irracionalidade e ao transcendentalismo da revelação simbólica, a gramática experimental integra, no entanto, técnicas como a colagem, a justaposição não descritiva, a criação colectiva e a intercodificação.

O Dadaísmo constitui-se, na literatura portuguesa do século XX, como um eco que ressoa transfigurado nalgumas das proposições do Surrealismo e, só tardiamente, através da poesia experimental, adquire pleno desenvolvimento. O Surrealismo francês, que exerce sobre a vanguarda poética portuguesa do pós-guerra uma forte influência, pode, na sua génese, ser entendido como a forma francesa de Dada, muito embora os dois movimentos apresentem diferenças evidentes. Por isso, o que chega à vanguarda portuguesa da década de 1940, através da filtragem Surrealista, são sobretudo os desenvolvimentos literários do Dadaísmo, principal expressão do movimento em Paris. Será apenas a partir da década de 1960 que, pela acção dos poetas experimentais, surgirão as primeiras manifestações sistemáticas de Dada em Portugal, reunindo as múltiplas facetas do movimento e traduzindo-as de um modo radicalmente diferente das interpretações surrealistas. Afirmando, por várias vezes, a herança dadaísta – “Se DADA foi uma situação histórica de ruptura. Eu sou DADA”, declara Melo e Castro<sup>35</sup> – e pondo-a em prática de diversas formas, os poetas experimentais portugueses inscrevem-se nos movimentos de contestação de tipo neo-dada (*Fluxus*, *Letrismo*, *Situacionismo*, *Nouveau Réalisme*, bem como outras formas artísticas conceptuais e experimentais), com os quais partilham o humor e a vontade disruptiva de desmistificação, aliada à acção pelo absurdo e pelo lúdico. Na poesia experimental portuguesa confrontam-se assim as proposições mais performativas do dadaísmo, prefiguradas pelo *Cabaret Voltaire* (onde, para além das primeiras aflorações do *happening* e da *performance*, surgiram também o *bruitismo* e a *poesia fonética*, que só pontualmente foram desenvolvidos em Portugal), com a

<sup>35</sup> «Texto e visualidade», *Ibid.*, p. 102.

tendência mais visual e politicamente interventiva da versão berlinense de Dada que, através de um suposto “gabinete de propaganda”, privilegiou os poemas-cartazes, panfletos, folhas volantes, e ainda a colagem e a fotomontagem. O que interessa particularmente os poetas experimentais portugueses nas proposições Dada é, para além da semiotização do material linguístico, o anti-lirismo, a perspectiva antimetafísica e anti-humanista que se desprende das acções *blague* e do programa de insignificação (Dada era “a favor de coisas que não são muito diferentes de apanhar e atar ramos de flores”, explica Hans Arp<sup>36</sup>). Como é notado por Melo e Castro, “DADA destruía as palavras para que dizendo elas NADA, tudo se pudesse dizer”<sup>37</sup>.

Também no que se refere à oposição política e à resistência ideológica, de algum modo prefiguradas pelo Futurismo como pelo Surrealismo e tão contrastantes com o apoliticismo lírico presencista e com o realismo socialista que, em Portugal, toma a designação de *Neo-Realismo*, existem aspectos que são resgatados pela poesia experimental, embora divergindo nos meios. À ambiguidade política futurista, ao alheamento político presencista e ao conservadorismo neo-realista, os poetas experimentais contrapõem um programa estético abrangente, mas bem delimitado, que, não estando subordinado à veiculação de nenhuma *mensagem* inequívoca de partidarismo ou de resistência ideológica ao regime, não se furta porém à oposição e ao confronto. Esta posição ambivalente, que centrando a pesquisa nas coordenadas estéticas não rejeita a tomada de posição política, vem desbloquear a polarização entre «poesia apolítica» e «poesia política», que vigorava na literatura portuguesa das décadas de 40 e 50. Este aspecto, da resistência política, é de resto uma das peculiaridades que distingue a poesia experimental portuguesa dos restantes experimentalismos poéticos a nível internacional. Tal como é referido por Ana Hatherly, “os Experimentalistas portugueses tinham de particular a sua postura antifascista, praticando uma poética da negação dum passado anquilosado, defendido pelo *sistema*”<sup>38</sup>.

Advogando ideais políticos claramente de esquerda, os poetas experimentais põem em prática, de modo mais ou menos explícito, uma poética que, baseada exclusivamente em princípios linguísticos e visuais (isto é, estéticos) visa desmontar os discursos do poder. Incidindo sobre a linguagem, desconstruindo entropicamente alguns dos mecanismos retóricos em que se sustenta o discurso político (reiteração, repetição, redundância, predominância da função conotativa da linguagem), a poesia experimental pretende demonstrar a fragilidade do escoramento ideológico do regime, convertendo a própria linguagem política, com as especificidades que a caracterizam, em “novo material de escrita e novo meio de acção crítica”.<sup>39</sup> Por outro lado, os poetas experimentais justificam a eficácia da sua acção desmistificadora, bem como a validade e utilidade prática das experiências na área da poesia visual, com a várias vezes referida “explosão do visualismo”<sup>40</sup>, ocorrida em Portugal logo após o 25 de Abril de 1974. A pesquisa visual, realizada desde a década de 60 pela poesia



Aparelho metafísico de meditação,  
António Pedro, 1935.

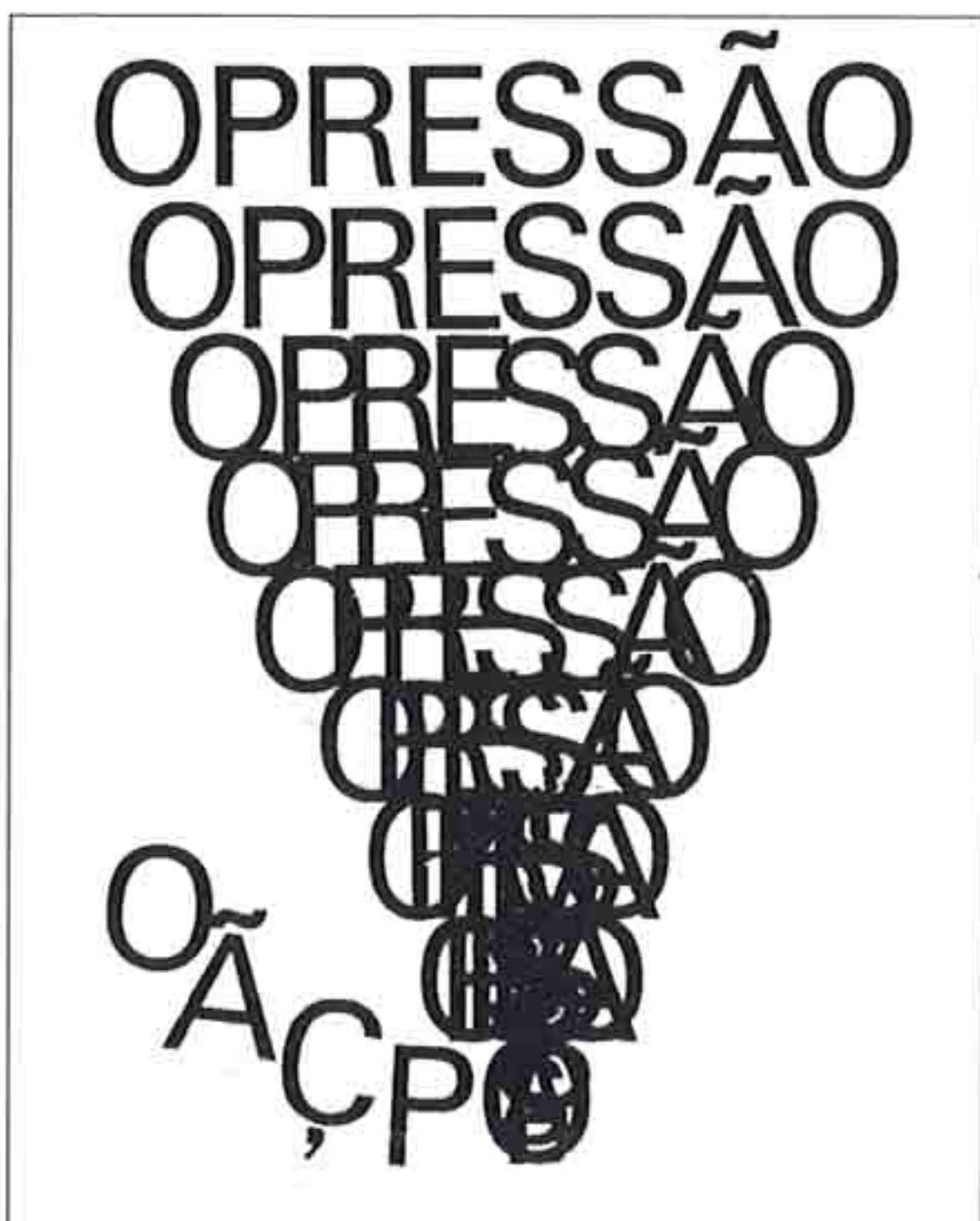
<sup>36</sup> «Eu – Dada – Hoje», *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 20 de Fevereiro de 1972; *In-Novar*, pp. 71-75.

<sup>37</sup> “[...] [Dada war] für ersklassige Seeräuber, Hanswürste, Clowns, Jongleure, Spieler und Streiche, [...] für Dinge, die nicht weit vom Blumenpflücken und Blumenbinden entfernt sind.” *Dada – Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão, p. 55.

<sup>38</sup> *O Próprio Poético*, p. 13.

<sup>39</sup> *A Casa das Musas*, p. 179.

<sup>40</sup> V. Melo e Castro, «Do discurso político e do discurso poético», *Dialéctica das Vanguardas*, pp. 40-52.



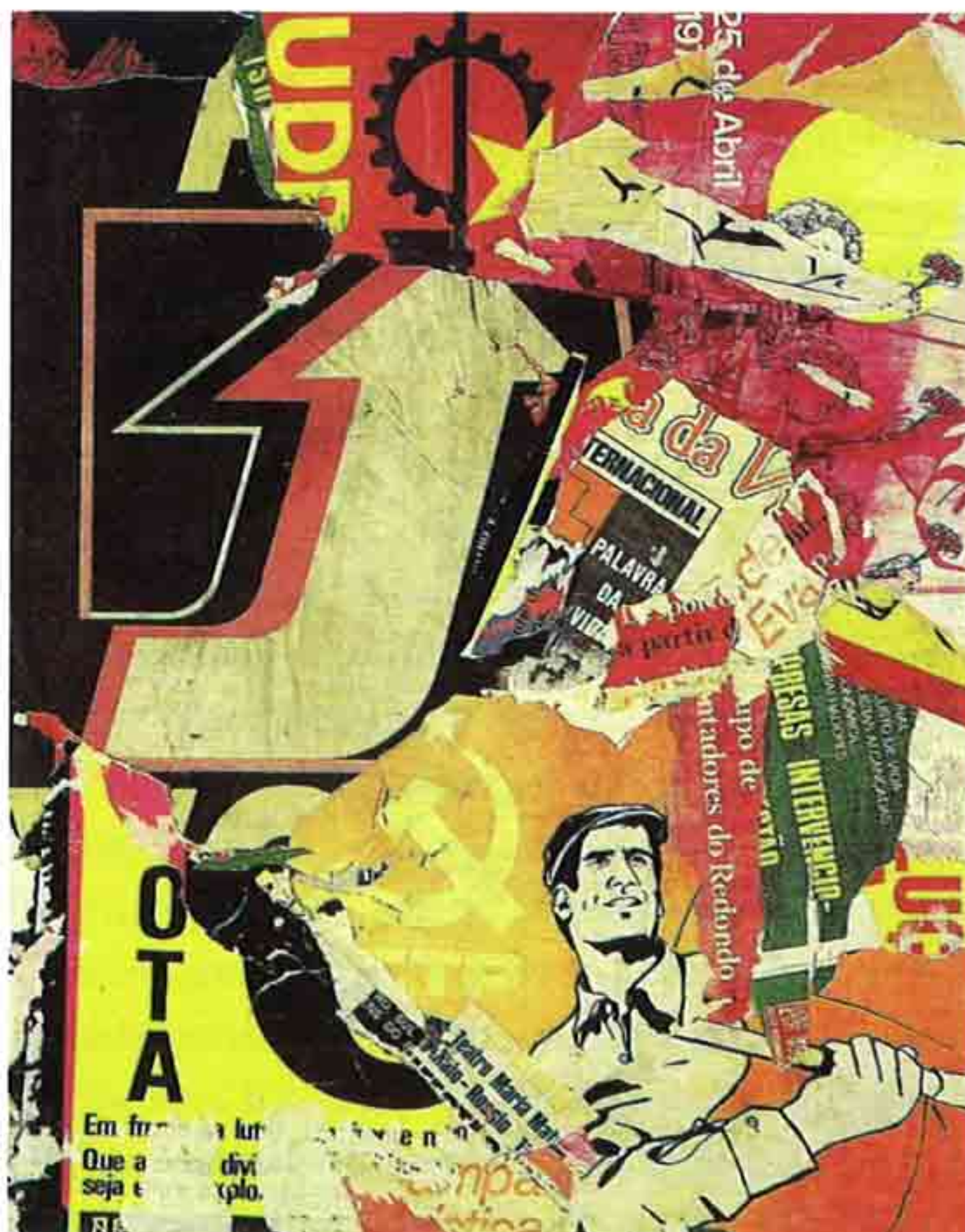
Opressão, Alexandre O'Neill, 1972.

experimental, constituiria assim um ensaio laboratorial, uma antecipação das manifestações revolucionárias populares de inscrição e contra-inscrição de sinais que, de Norte a Sul do país, invadiram as ruas.

No que respeita aos autores que antecederam e directamente influenciaram a pesquisa poética de vanguarda, os poetas experimentais portugueses identificam, para além dos antecedentes especificamente nacionais, rigorosamente os mesmos autores e obras – linha evolutiva do Simbolismo à Poesia Concreta – que o grupo *Noigandres* apresenta como o *paideuma* concretista, nomeadamente: Stéphane Mallarmé, pelo facto de em «Un coup de Dés jamais n'Abilira le Hazard» pôr em prática uma “poesia de estrutura”, alicerçada num método *prismográfico* de “subdivisão” e “pulverização” discursiva que,

aliado a uma estruturação dinâmica de espaçamentos e recursos tipográficos, faz resultar o poema numa constelação de palavras; Guillaume Apollinaire, pelas experiências “*caligramáticas*” que, embora sujeitando o ideograma poético à mera representação figurativa do tema, propõem a passagem da interpretação “analítico-discursiva” para a percepção “sintético-ideográfica”; James Joyce, por colocar em prática processos de sobreposição e montagem lexical que, em conformidade com a estruturação circular, polivalente e aberta de obras como *Finnegang Wake* ou *Ulysses* resultam, numa narração simultânea e anagramática, legível a partir de qualquer ponto do texto; e ainda E. E. Cummings, pela miniaturização ideogramática da linguagem, baseada na articulação gráfico-fónica das partículas resultantes da desintegração das palavras. As razões desse reconhecimento são, por isso, diferentes, mas relacionam-se, de um modo geral, com a proposição de estruturas poéticas dinâmicas e isomórficas, de matriz fragmentária não discursiva; com o menosprezo das normas linguísticas; com a centralização na materialidade dos significantes e com a espacialização e semiotização da linguagem.

A ruptura processa-se assim em dois planos: por um lado, a consideração da linguagem sob um prisma materialista e a intercodificação de verbal e não verbal comprometem os processos retóricos e discursivos da



The Streets of Lisbon / Descolagens da Cidade, Ana Hatherly, 1977.



Metanemas, António Aragão, 1981.

construção do sentido, baseados na transcendência conceptual do significante; por outro, essa nova abordagem linguística, implicando uma reestruturação dos processos de escrita, desencadeia uma reformulação estética e a conseqüente rejeição dos cânones líricos tradicionais. Esta recusa, que como todas as insurreições vanguardistas culmina com a proposição do *novo*, não pode porém ser entendida fora do quadro de uma resistência ideológica que, entre o escândalo e a promessa de resgatar uma certa eficácia linguística, justifica a necessidade de renovação dos discursos.

A poesia experimental assume, conscientemente, uma colocação intermediária, baseada na transdiscursividade e na prática simultânea de operações de matriz desconstrutivista e construtivista sobre os suportes e os sistemas de significação da linguagem.<sup>41</sup> Por outro lado, ao proporem novas modalidades de discurso, os poetas experimentais apresentam-se como *fundadores de discursividade*, já que não são apenas autores dos seus “textos” e experiências, mas produzem a possibilidade e a regra de formação de outros textos, abrindo assim novos campos discursivos. Tal como é referido por Michel Foucault, “numa primeira abordagem, a instauração de discursividade parece ser do mesmo tipo da fundação de qualquer cientificidade”<sup>42</sup>. Encarando o texto, não como uma formulação acabada, mas enquanto campo de possibilidades e ensaiando novos processos e dispositivos de intercodificação (poesia cinética, videopoesia, infopoesia, fotopoesia, etc.), os experimentalistas ampliam a tipologia e o campo do poético, estabelecendo uma possibilidade indefinida de discursos que se projectam no futuro. Como sintetiza Melo e Castro<sup>43</sup>:

*Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética, ao mesmo tempo de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projectava no futuro.*

*[...] Poesia cuja função é manter viva a língua e ser o laboratório dos grandes ensaios da comunicação entre os homens de um tempo com os homens de outros tempos passados e futuros.*



Escravos – Gritos da angústia e do sarcasmo, António Barros, 1977.

A ruptura que a poesia experimental pronuncia impõe-se por contraste com o enquadramento numa determinada tradição disciplinar e, portanto, numa continuidade que se manifesta na reiterada defesa do estatuto poético das práticas textuais que propõe. Ao inscreverem essas práticas numa epistemologia e numa *formgeschichte* poéticas, os poetas experimentais estabelecem uma genealogia definida e delimitam o campo de referência e de inteligibilidade das propostas. Esta contradição, que parece contender com a sempre reclamada proposição de novos processos comunicacionais, não deixa de ser notada por Melo e

<sup>41</sup> V. Melo e Castro, «Pode-se escrever com isto», *Separata Colóquio/Artes*, n.º 32, Abril 1977, pp. 48-58.

<sup>42</sup> Melo e Castro refere que este é o ponto de vista “dos artistas de vanguarda” e dos “artistas decisivos em todas as épocas”, acrescentando que “toda a arte nasce de um passado potencializado em futuro, por corte dialéctico, e o artista é aquele que, pela sua vivência, capta essa energia e a condensa em estruturas objectivas.”, *O Próprio Poético*, p. 21.

<sup>43</sup> «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63<sup>e</sup> année, n.º 3, Julho-Setembro 1969, pp. 73-95 *O que é um autor?*, p. 61.

Castro que sugere, por um lado, que se considere a poesia como “investigação total das possibilidades de comunicação”<sup>44</sup> e, por outro, que se entenda “‘poesia’ e ‘poema’ referidos ao seu étimo grego: poeta, o que faz; poema, coisa feita – objecto”<sup>45</sup>.

O *novo*, tomado como categoria crítica, implica necessariamente uma contextualização, aspecto jamais descurado pelos poetas experimentais. Ana Hatherly entende que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma”<sup>46</sup>. Segundo a mesma autora, “o Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica”<sup>47</sup>. Trata-se portanto de estabelecer com o passado uma relação dialéctica a que já Ricardo Reis alude quando afirma que “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por que se note que existiu Homero”, acrescentando: “a novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho, o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma.”<sup>48</sup>

A proposição do novo, implicando uma pesquisa sistemática, não se faz assim desligada das práticas do passado. Corresponde, pelo contrário, ao que Ana Hatherly define como uma “releitura crítica da tradição”: condição intertextual e dialógica da transdiscursividade, do movimento *plagiotrópico* que insere a invenção formal num processo cultural continuado, que combina a reabilitação transformadora das formas do passado e a experimentação.

Segundo Ana Hatherly, o que os experimentalistas fizeram foi “trazer a tradição para o dia a dia da sua criação poética: «traduzindo-a» em formas novas, criaram o novo”. Nessa medida, a autora considera que “a incorporação do passado no presente” é uma “acção subversiva” pois “um dos efeitos mais surpreendentes da acção da passagem do tempo sobre os objectos culturais é transformar o usual em estranho, o comum em incomum, o corrente em exótico”. Se é verdade que a estranheza, como esclarece Ricardo Reis, não deve confundir-se com a novidade, a “acção subversiva” a que Ana Hatherly se refere pressupõe o confronto dialéctico, o choque da descontinuidade cultural e, de algum modo, um retorno: “qualquer incorporação de elementos antigos num contexto moderno quebra a continuidade, dispersa a sequência da continuidade em que se baseia o hábito, criando portanto um conflito”.<sup>49</sup>

Tal como é referido por Foucault, “para que haja retorno, é necessário, primeiro, que tenha havido esquecimento”, não um esquecimento accidental, mas “um esquecimento essencial e constitutivo”.<sup>50</sup> No caso dos poetas experimentais, o retorno, operação implícita e necessária à transformação da discursividade, traduz-se, precisamente, na reabilitação crítica das formulações que, no passado, puseram em causa a própria ordem do discurso. A ruptura prefigurada pelo experimentalismo da década de 1960 não corresponde, pois, à absoluta recusa da tradição poética, mas visa, pelo contrário, romper com o modo como tradicionalmente essas estruturas poéticas do passado foram e são assimiladas no presente. Tal como é referido por Ana Hatherly, sublinhando o carácter ambivalente do experimentalismo – que combina a pesquisa e o retorno com o método experimental –, os experimentalistas portugueses “aliavam às concepções mais avançadas da escrita poética uma prática da pesquisa e da poesia de invenção em que se incluía a defesa de uma «tradição experimental»”<sup>51</sup>. Essa *tradição experimental*, a que a autora se refere, longe de ser um

<sup>44</sup> Primeira citação: «As vanguardas portuguesas do século XX – Uma visão neobarroca», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, N.º 2, 1994; Voos da *Fénix Crítica*, pp. 263-264. Segunda citação: «Ezra Pound: Da obra», *In-Novar*, p. 200. Este aspecto projectivo, assumido desde logo pela poesia concreta, é analisado, do ponto de vista internacional, por Pedro Reis, *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*, pp. 109-111.

<sup>45</sup> «Notícia de uma poesia experimental portuguesa em 1968», *In-Novar*, p. 41.

<sup>46</sup> *Ver-Ter-Ser*, pp. 10-12.

<sup>47</sup> *A Casa das Musas*, p. 14.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>49</sup> Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretção*; G. Rudolf Lind e J. Prado Coelho; Lisboa, Ed. Ática, s/d., pp. 390-391.

<sup>50</sup> «A nova presença do passado no presente – Uma releitura crítica da tradição», *A Casa das Musas*, pp. 179-180.

<sup>51</sup> *O que é um autor?*, p. 64.

legado exclusivo do século XX, mergulha as suas raízes num dos períodos mais idiossincráticos e controversos da literatura portuguesa: o barroco.

#### 4. Neobarroco, Hiperbarroco e Metabarroco

Convencida de que “a herança cultural é algo que transportamos connosco, mesmo que seja inconscientemente”<sup>52</sup>, Ana Hatherly considera que a “projecção do Maneirismo e do Barroco na Poesia Experimental Portuguesa” é, dada a intertextualidade cultural e a advocação do novo que ambas as correntes cultivam, a par da proximidade dos princípios construtivos e, de algum modo também, dos objectivos programáticos, “paradigmática de um tipo de poesia de invenção, tanto no seu aspecto de releitura crítica do passado, como no seu aspecto de experimentação, no sentido prático e subversivo do termo”<sup>53</sup>.

Segundo a mesma autora, uma das particularidades do “Experimentalismo Português” reside no facto de este estar ligado a “duas tendências bem nítidas”: por um lado, “insere-se no Movimento da Poesia Concreta”, surgido no Brasil e na Europa nos anos 50, com ligações ao Estruturalismo, à Semiótica e à Teoria da Informação; por outro, “pratica o ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca”<sup>54</sup>.

O culto do estilo barroco, no que diz respeito aos experimentalistas portugueses, teve igualmente duas vertentes: a primeira (semelhante ao que havia ocorrido em Espanha e também no Brasil) foi, tal como refere Ana Hatherly, a “luta contra a crítica que há séculos vinha vociferando contra o Barroco”; a segunda, de acordo com a mesma autora, dizia respeito à “exploração de certos aspectos da imaginação barroca”<sup>55</sup> – “um manuseio prodigioso da linguagem poética, e acima de tudo o seu culto do texto-visual” –, reconhecendo que, no seu próprio tempo, o Barroco “fora um estilo de vanguarda e, por essa razão, fortemente contestado”<sup>56</sup>, facto que teria conduzido os experimentalistas a “adoptarem como singular signo da sua ruptura, a defesa da tradição maneirista e barroca”<sup>57</sup>.

No entender de Melo e Castro, a defesa do barroco constitui mesmo uma forma de resistência cultural, através do estudo e da afirmação do que é a especificidade da poesia portuguesa, já que, como esclarece, “a única maneira de resistir é criar aquilo que nos é intrínseco”. Por isso, o autor afirma que “a poesia portuguesa da resistência das décadas de 60 e 70 é, e continua a ser, barroca e experimental. Porque o barroco e o experimental, como nós o entendemos, são os modelos criativos da nossa específica criação poética”<sup>58</sup>.

Se as afirmações dos dois autores podem indiciar um certo revivalismo – valorizando o barroco como matriz das poéticas experimentais e sugerindo a consideração do experimentalismo como característica que enforma a *tradição* poética portuguesa, suposições que contextualizariam e justificariam as experiências poéticas da segunda metade do século XX num quadro alargado de práticas experimentais de vanguarda, *proscritas* pela crítica literária – ambos se apressam a refutar essa hipótese,

<sup>52</sup> «A nova presença do passado no presente – Uma releitura crítica da tradição», *A Casa das Musas*, p. 179.

<sup>53</sup> *A Casa das Musas*, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 178. A reabilitação da poesia barroca verifica-se igualmente no Brasil, sobretudo por parte dos poetas experimentais de Minas Gerais, acompanhados pelos estudos críticos de Affonso Ávila.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 190-191.

<sup>57</sup> Ana Hatherly, «As vozes da leitura», *Ibid.*, p. 200.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 13.

HOMENAGEM A WINFREDO BONIFACIO (*)		
H O M E N A G E M		M E G A N E M O H
O m e n a g e m	W	m e g a n e m O
M e n a g e m	I	m e g a n e M
E n a g e m	N	m e g a n E
N a g e m	F	m e g a N
A g e m	R	m e g A
G e m	E	m e G
E m	D	m E
M	B O N I F A C I O I C A F I N O B	m
E m	D	m E
G e m	E	m e G
A g e m	R	m e g A
N a g e m	F	m e g a N
E n a g e m	N	m e g a n E
M e n a g e m	I	m e g a n e M
O m e n a g e m	W	m e g a n e m O
H O M E N A G E M		M E G A N E M O H

*Homenagem a Winfredo Bonifácio,  
Álvaro Neto (in Gramática Histórica, 1971).*

que constitui de resto um dos argumentos críticos que frequentemente lhes foi dirigido. Ana Hatherly nega veementemente essa possibilidade, quando defende que<sup>59</sup>:

[...] a (re) descoberta do Barroco como característica essencialmente nossa, para os poetas experimentais foi um suporte NÃO PARA UM REVIVALISMO CADUCO MAS SIM PARA UMA VIA DE PROLONGAMENTO DE DESCOBERTA, pois a investigação, se quisermos, «cultista» da linguagem poética, purificada ou, se quisermos, complicada pelos conhecimentos técnicos da nossa contemporaneidade, permitiu aos poetas experimentais portugueses NÃO IR BUSCAR AO PASSADO ELEMENTOS PARA SE JUSTIFICAREM NO PRESENTE, como já tem sido apontado, MAS PARA PROSSEGUIREM NO PRESENTE UM TRABALHO QUE FORA INICIADO NO PASSADO E QUE DEVERÁ SER CONTINUADO NO FUTURO.

Por isso, Ana Hatherly considera, completando estas afirmações, que “o que os poetas experimentais fizeram foi, para além do seu contributo especificamente contemporâneo, estabelecer declaradamente a sua inserção no contexto da continuidade cultural”<sup>60</sup>. Mais do que isso, como observa ainda a mesma autora, no que diz respeito ao período barroco, “o paralelo é notável”, pelo que “as obras produzidas nos séculos XVII e XVIII, especialmente em Portugal e em Espanha, encontram eco nas composições dos poetas de vanguarda, sobretudo portugueses e brasileiros, de que se elegem, em parte, sucessores”<sup>61</sup>.

Corroborando as alegações de Melo e Castro quanto à especificidade do barroco nacional, Ana Hatherly observa que a Poesia Experimental portuguesa (tal como a brasileira, sobretudo a de Minas Gerais, encabeçada por Affonso Ávila), “repõe o problema do Barroco duma maneira agudíssima”, tentando corrigir os preconceitos que se haviam formado “relativamente à validade e à real consistência do Barroco como expressão duma realidade cultural, idiossincrática, ecológica até, e, o que é ainda mais importante para nós, característica peninsular”<sup>62</sup>.

De modo semelhante, também Melo e Castro põe de parte a hipótese de um revivalismo ao propor que, se a ideia de barroco esteticamente se impõe perante a textualidade da poesia da segunda metade do século XX, deve então sofrer uma dupla operação crítica: em primeiro lugar, “uma descontextualização histórica em relação aos séculos XVI e XVII”; e, em segundo lugar, “uma recontextualização em relação ao período de 1955 a 1975” (data em que escreve)<sup>63</sup>. Por isso, o autor refere que “de tal ideia de barroco se guardará, nessa operação, apenas o que for pertinente para a metodologia crítica desmontadora das relações subliminares entre autor-obra e entre obra-leitor(es)”. E acrescenta que com esta dupla operação crítica “não se propõe, assim, qualquer revivalismo, antes se procura, através de uma nomenclatura apropriada esteticamente, atingir um núcleo de relações dinâmicas, antiestáticas e polissemicamente entendidas num contexto mutável e em mudança” que, segundo o mesmo autor, é, não só de carácter linguístico/poético, mas também, de ordem sociopolítica, constituindo aquilo que designa como «o complexo português»<sup>64</sup>.

No artigo «A Poesia Barrôca», publicado em 1967 no *Suplemento Literário do Minas Gerais*<sup>65</sup>, Melo e Castro defende que, do ponto de vista da segunda metade do século XX (e, muito em particular, do ponto de vista dos poetas experimentais portugueses e brasileiros), o mais importante não são os aspectos históricos do período barroco, mas sim a “potencialidade dinâmica da ideia de Barroco”. Por isso, o mesmo autor considera que, desprendendo-se de um período histórico definido, o Barroco “ganha

<sup>59</sup> *Dialéctica das Vanguardas*, p. 57.

<sup>60</sup> «A experiência crítica da poesia – III», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 128.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>64</sup> *Dialéctica das vanguardas*, p. 59.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 59.

assim o significado de dinamização e abertura”; ou seja: deixando de se referir exclusivamente a um período restrito, o Barroco passa a ser tomado na acepção de categoria crítica, designando um fenómeno cultural que, transversalmente, se verifica em todos os períodos da história das ideias e das formas, podendo, desse modo, entender-se como manifestação da sensibilidade moderna. Partindo deste princípio, Melo e Castro caracteriza o Barroco, enquanto conceito operatório, do seguinte modo:

*Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de actividade de tipo Barroco, por exemplo nos séculos X e XI e em todos os períodos da História em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estaticismo das certezas, dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambiguidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas na sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui gestálticamente o fundo e as figuras, às palavras em movimento que inventam as idéias, às metáforas e aos objectos em diálogo de informação mútua, à redução e rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da Beleza.*

Definido como ruptura face à *episteme* clássica, baseada numa *mathesis* estabilizada, o Barroco apresenta um programa de desordenação e reconfiguração dos padrões de significação e inteligibilidade que abre as portas à plurissignificação, à ambiguidade e à proposição de novas hipóteses de uso do material linguístico. Como refere António Aragão, “à ordem lógica contrapõe-se a desordem da imaginação. A euritmia opõe-se à simetria. A «forma aberta» barroca substitui o centralismo clássico. O finito da comunicação é abafado pelo infinito plurivalente das formas”.<sup>66</sup>

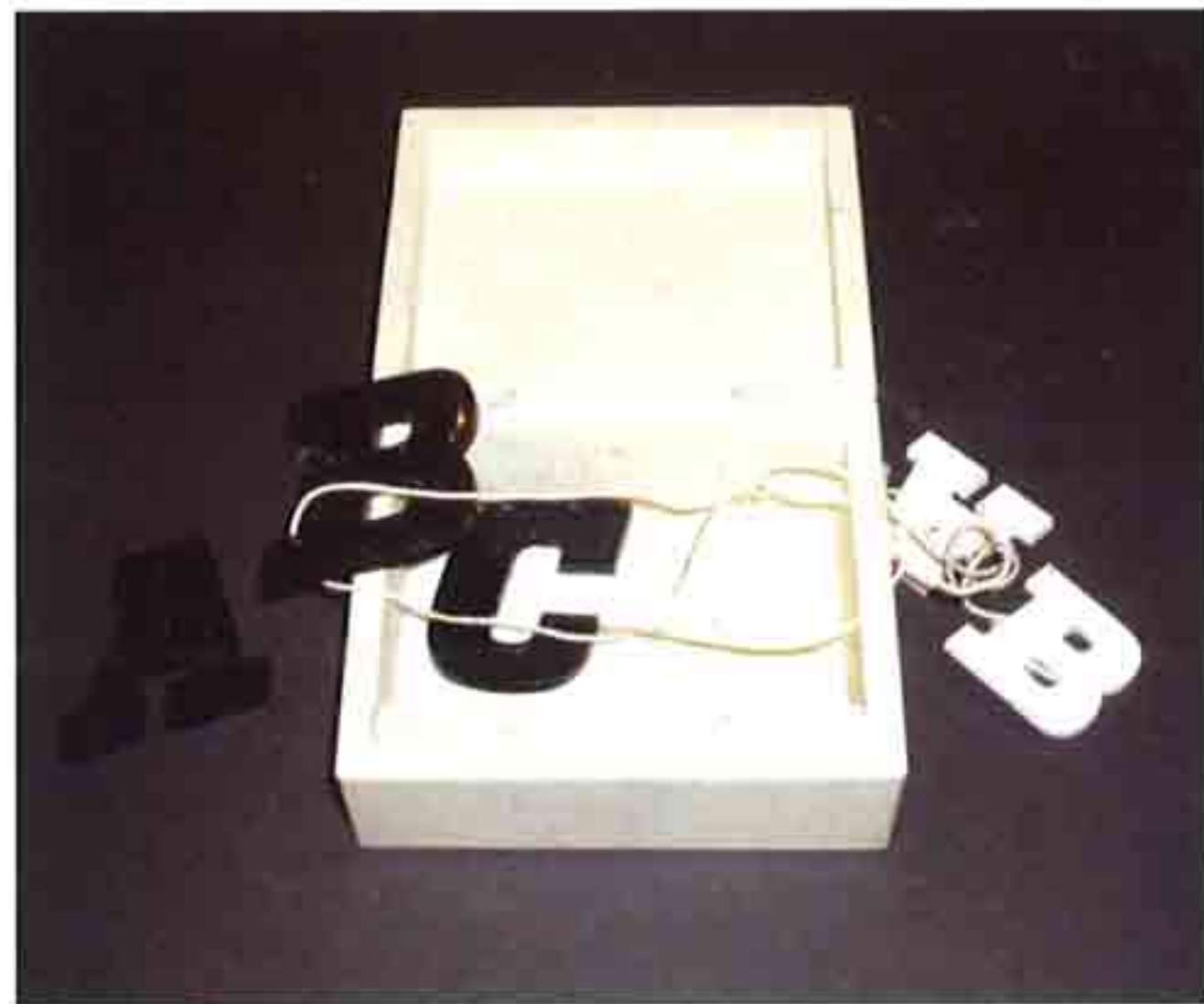
Enquanto processo de dinamização, o Barroco acarreta um crescimento da *quantidade de informação*, na exacta medida em que desorganiza o estabelecido e põe em causa a eternidade dos cânones estéticos, agora encarados como modelos transitórios. Deste modo, Melo e Castro estende o programa que o Barroco preconiza, ao quadro geral de uma “prática-teórica, mais ampla e universal”<sup>67</sup>, do qual fazem parte as vanguardas poéticas portuguesas da segunda metade do século XX: o “Barroco intuitivo” de *Poesia 61* (de pendor neo-platónico) e o “Barroco construtivo” da Poesia Experimental (de pendor materialista), ambas as posições correspondendo aos apuramentos finais d’«o complexo português», estado *hiperbarroco* cujo denominador comum é, segundo o mesmo autor, um “*novo tipo de barroco*” (neobarroco)<sup>68</sup>:

*Um barroco caracterizado pela liberdade das imagens e da sua associação, pela polivalência semântica, pelo sincopado do discurso, pelo recurso a elementos imagísticos heterogêneos [...], pela utilização de todos os tipos de medida, pela revalorização da metáfora e da metonímia, pelas alterações dominantes por vezes e por toda uma pujança inventiva verdadeiramente luxuriante. Barroco este onde os valores analógicos têm uma função estrutural, edificando-o como um texto em aberto, que age num clima*

<sup>66</sup> V. 3, N.º 104, 24 de Agosto de 1968, p. 7. Uma parte substancial deste artigo foi incluída por Melo e Castro em *O Próprio Poético*, pp. 91-92.

<sup>67</sup> «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; *Po-Ex – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 52.

<sup>68</sup> «Vanguardas portuguesas do século XX», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, N.º 2, 1994; *Voos da Fénix Crítica*, p. 257.



Caixa Alfabeta, Ana Hatherly, 1970.

*fenomenológico e polivalente sobre o leitor, envolvendo-o no processo da leitura e fazendo dele também o criador da sua própria leitura do texto. Trata-se, pois, de um ressurgimento barroco que nada tem a ver com as implicações históricas e religiosas do barroco do século XVIII, mas que dele se pode aproximar pela valorização do elemento lúdico da Poesia, agora e desta vez sob a forma da liberdade imagística, da busca fonética, da pesquisa linguística, da investigação da estrutura do poético, da reformulação da sintaxe e do alargamento do âmbito semântico, ou do aumento da temperatura informacional dos textos.*

De um modo geral, verifica-se que este “*novo tipo de barroco*” é entendido como *libertação* criativa e emancipação face às estruturas poéticas canónicas: a rigidez formal (métrica, estrófica, rimática e rítmica) e a estruturação conceptual (silogisticamente hierarquizada), que se cristalizam em modelos acabados, são recusadas em favor de processos de codificação abertos e polivalentes que, valorizando a dimensão lúdica, propõem uma leitura plurívoca. Nesta medida, e porque todos estes processos poéticos traduzem uma reinterpretação (e um ressurgimento) da poesia barroca, Melo e Castro considera que “ao basear-se predominantemente numa operação gramatical para desencadear a inovação semântica, a Poesia Barroca [...] deve ser considerada como o verdadeiro fundamento do atual Experimentalismo Polivalente”<sup>69</sup>.

A estruturação probabilística do objecto poético (com raízes na matemática e na música) permite ao leitor uma multiplicidade de abordagens e de leituras: o polimorfismo semântico resulta das relações de indeterminação segundo as quais se articulam as diferentes partes da estrutura textual. Se as estruturas dos objectos poéticos reflectem as presumidas estruturas do universo real (linguístico ou não) – sendo que, neste caso, como observa George Mathieu, a evolução das formas seria paralela à dos conceitos científicos – a obra apresenta-se, em certa medida, como uma *metáfora epistemológica* que assinala a passagem progressiva “do ideal ao real”, “do real ao abstracto” e “do abstracto ao possível”.<sup>70</sup>

Enunciando aquilo que pode designar-se como uma *transposição estrutural*, este quadro teórico acarreta, em termos estéticos, a proposição de uma nova poética, deslocada da construção e exteriorização subjectivas – “o poeta é um fingidor...” – para a objectiva manifestação simulacral do objecto poético, centrada na recepção e realizada através do *jogo*. Como explica Melo e Castro, “o jogo é possibilidade de interacção não definida, num grau de probabilidade definível estatisticamente. Jogo é pois a possibilidade que tende para um todo em expansão. Jogo é, por outro lado, a materialização perceptível duma totalidade instável”.<sup>71</sup>

O pacto lúdico que, através do objecto poético, se estabelece entre o autor e o leitor é o que, de acordo com António Aragão, faz do jogo um “campo de reciprocidade” que se traduz na “penetrabilidade dos dois campos um no outro, o do artista e do fruidor”.<sup>72</sup> Contra a expressão comunicativa unidireccional, e propondo determinados parâmetros de performatividade definidos intrinsecamente a partir da sua especificidade estrutural, os objectos poéticos tornam-se dispositivos dinâmicos, cuja capacidade informativa é definida fenomenologicamente, mediante a complexidade e o número das relações interactivas que são capazes de pôr em marcha, entendendo-se assim o jogo como uma “forma de rigor aleatório”<sup>73</sup> que integra, naturalmente, o acaso. Esta operação, que corresponde (pela particular atenção conferida aos significantes) a um trânsito do semântico para o sintáctico, equivale a uma reformulação dos processos de mediação poética, traduzindo-se na

<sup>69</sup> V. «As Fontes, as Nuvens e o Caos», pp. 4-22; *O Próprio Poético*, p. 33.

<sup>70</sup> *O Próprio Poético*, p. 100.

<sup>71</sup> V. Umberto Eco, *Obra Aberta*, pp. 179-180.

<sup>72</sup> *A Proposição 2.01*, p. 35.

<sup>73</sup> «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 52.

passagem de uma subordinação à metáfora, como figura dominante, ao domínio do jogo. Como refere Melo e Castro, “o jogo que a poesia actual descobre ante o leitor é o jogo dos significantes, fonemas, espaços, palavras em si próprias, imagens, sons, materiais, regras, etc., não dos significados nem das significações. O Poeta constrói os seus Poemas de materiais, tendo como fulcro as palavras”.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Melo e Castro, A  
Proposição 2.01, p. 89.

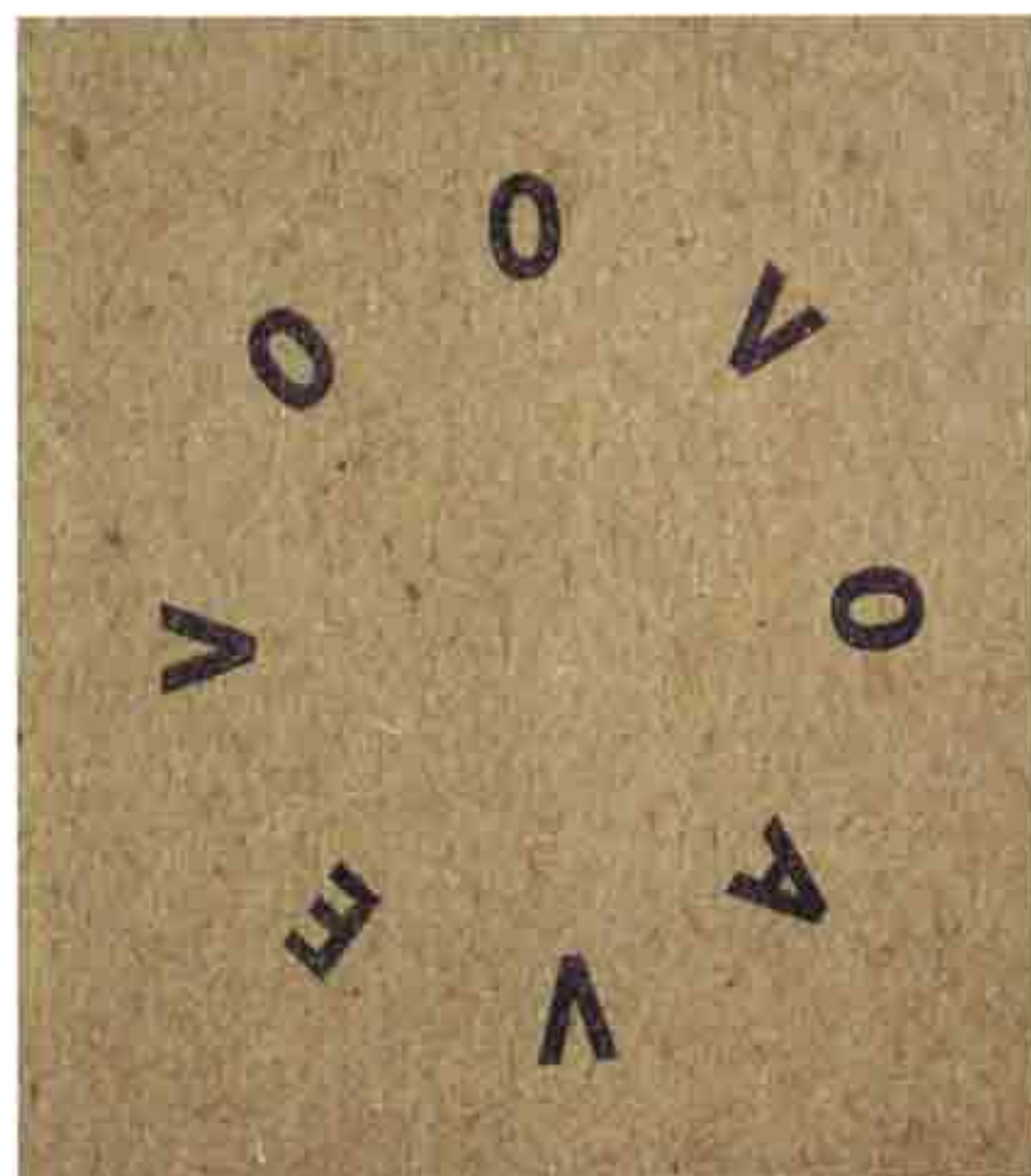
Algumas das estruturas poéticas propostas no período barroco e reconvertidas pelos poetas experimentais, na segunda metade do século XX (sobretudo aquelas que admitem a possibilidade de transformação e reconfiguração, nomeadamente a poesia programática, factorial, permutacional, combinatória, etc.), apresentam propriedades homeoestáticas. Em perfeita concordância com os modelos cibernéticos desenvolvidos por Norbert Wiener, alguns dispositivos poéticos possuem uma capacidade auto-reguladora que estabelece um equilíbrio dinâmico entre as suas diversas partes por intermédio de mecanismos de retroacção (*feedback*). Os desenvolvimentos conceptuais e combinatórios que estes dispositivos proporcionam – segundo processos estocásticos em que a distribuição de variáveis aleatórias varia de acordo com parâmetros temporais, mas também espaciais –, variam, por isso, tanto em função dos *dados* que são introduzidos no *sistema de processamento (input)*, como da reinserção no sistema dos dados processados (*output*), residindo o carácter poético destas operações tanto nos resultados obtidos como nos processos de computação implicados.

<sup>75</sup> Ibid., pp. 88-89.

<sup>76</sup> “Programática porque tem uma finalidade objectiva: transportar, comunicar um conceito. Formalista, porque para realizar os seus fins basta considerar apenas os aspectos da realização material unidos à univocidade significativa dos sinais que relaciona e de que se serve como pedras de encaixe – unidades amorfas de um alfabeto sabido de cor”. A Proposição 2.01, p. 84.

Opondo-se ao que Melo e Castro designa como “*Poética programático-formalista*”<sup>75</sup>, que instrumentaliza a linguagem para uma formulação discursiva de base e horizonte semânticos, as *poéticas do signifiante*, representativas, como indica ainda o mesmo autor, de um “*materialismo experimental-formalista*”<sup>76</sup> centram-se não só na pesquisa morfológica, mas também na experimentação de novos suportes e meios de realização e na pesquisa das inter-relações entre signos, estruturas poéticas e cultura, que constituem, segundo McLuhan, uma complexa *media ecology*. Admitindo que, tal como postula este último, “*the medium is the message*”, os poetas experimentais adoptam duas posturas fundamentais: por um lado, desencadeiam *sínteses de transformação mediativa* que assentam na reciclagem e transposição das soluções formais características de um determinado *medium* para o domínio de um *medium* diferente; por outro, recorrem às possibilidades de uso específicas de um dado *medium* para, a partir delas, desenvolverem novas formulações poéticas.

Os exemplos do que pode designar-se como *palimpsesto tecnológico*, directamente relacionado com as estruturas textuais em devir, são inúmeros. O programa experimental de dinamização do poético desenvolve-se através de processos inter e transtextuais que, à semelhança das práticas do período barroco, se baseiam na reciclagem e destabilização de modelos poéticos consolidados, mas também no cruzamento do poético com diferentes meios tecnológicos e complexos disciplinares transversais. Por isso, muitas das propostas poéticas experimentais constituem-se, mais do que como formas de “*mixed-media*” (que, apesar de convocarem



Ideograma, Abílio-José Santos  
(in *Lidança*, 1968).



Ovo / Povo, António Aragão (Grandes Confrontos Poesia Espacial, XIV Bienal de São Paulo, 1977).

diferentes meios, permitem uma percepção isolada de cada um deles), como sínteses “intermedia”, caracterizadas pela fusão conceptual dos elementos e processos mediativos que, com progressiva frequência, se aproximam dos códigos e dos mecanismos de difusão que caracterizam os meios de comunicação de massas.

Por outro lado, apresentando as regras da sua formação, o objecto poético (cuja estruturação é imediatamente apreensível) perde o carácter ilusionístico que caracteriza as estéticas transcendentalistas para passar a jogar, não só no campo da representação, mas sobretudo da *auto-apresentação/exemplificação*. Como refere António Aragão: “Acabou-se com a pontificante mensagem. O formulário fechado numa organização definitiva e composta univocamente, desapareceu. Existe um desejo inconcebível de abrir todas as portas”.<sup>77</sup>

Daqui resulta o pretenso carácter *hiper-real* da poesia experimental<sup>78</sup>: se, por um lado, no período concreto, à semelhança do que se verifica igualmente nalgumas construções programáticas pós-concretas, os objectos se baseiam numa poética da *auto-apresentação*, expondo uma analogia estrutural (de raiz icónica ou conceptual) com o objecto denotado (o próprio poema) – tratando-se, neste caso, de uma relação circunscrita tautologicamente (em circuito fechado) ao universo linguístico e ao âmbito do poético –; por outro, pela sua natureza híbrida, os textos visuais pós-concretos tendem a nivelar a *pureza* dos meios concretos com todo o tipo de formulações (visuais ou gráficas) provenientes do universo popular massmediático, articulando todos os elementos em complexos paratáticos (colagens, justaposições, sobreposições, etc.).<sup>79</sup>

Este sincretismo *hiperbarroco*, que integra todos os tipos de discurso, suportes e meios de realização tecnológica, a um tempo formativo e perceptual, comporta, na maioria das vezes, um subtexto irónico. Reflectindo a decadência de um determinado quadro cultural, o experimentalismo visual iniciado com a poesia concreta, nas décadas de 1950-60, insere-se, segundo Melo e Castro, “num fenómeno internacional que nessas décadas se revelou: o aumento da importância da

comunicação visual (TV) e supercodificada (histórias aos quadrinhos) imposta pela civilização electrónica, com o conseqüente começo do declínio da literatura discursiva (ao nível da comunicação colectiva)”; fenómenos estes que, de acordo com o mesmo autor, “dariam um impulso decisivo ao Experimentalismo internacional”.<sup>80</sup> O experimentalismo deveria então reflectir em torno das possibilidades de articulação dos aspectos conceptuais da linguagem (escrita ou falada) com



Povo-Novo, Silvestre Pestana, 1975/6.

<sup>77</sup> *Dialéctica das Vanguardas*, p. 56.

<sup>78</sup> «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p.52.

<sup>79</sup> Já em 1957, Augusto de Campos considera a poesia concreta uma forma de “realismo absoluto” (*Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, p. 42.)

<sup>80</sup> Trata-se, neste caso, de radicalizar uma dimensão já formulada pela poesia concreta através daquilo que o Grupo Noigandres propõe como *popcreto*.

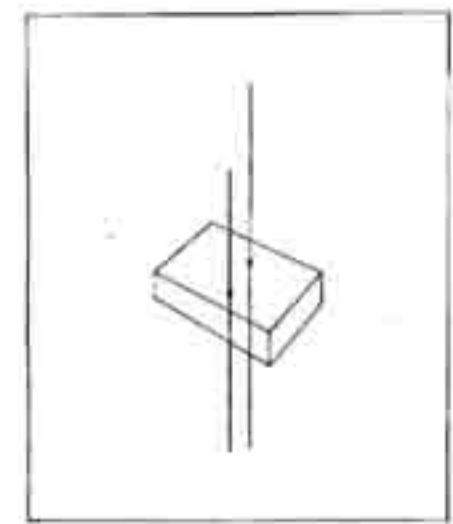
os valores icónicos, emergentes da *sociedade da imagem*: articulação realizada, não ao nível de uma representação reduplicada, mas enquanto veículo de pesquisa da pluralidade de manifestações possíveis.

Se, como defende Melo e Castro, a modernidade pode ser concebida como realismo, então o realismo deverá ser entendido como pesquisa “de uma linguagem que sirva desalienada o homem social”<sup>81</sup>, no contexto de um estado *hiperbarroco* que, como defende o mesmo autor, seria a principal característica da contemporaneidade:<sup>82</sup>

*Assim, o hiperbarroco estético português de hoje [1976] insere-se no contexto de uma cultura burguesa em desagregação e a análise das suas características materiais e textuais não pode revelar senão o seu fragmentarismo perceptivo, a sua dificuldade de percepção da realidade meramente como tal e o seu conceptualismo metodológico, já que a realidade contextual se revela fragmentada e dispersiva e só um esforço experimental (tentativo) de compreensão e inteligência poderá provocar a coesão necessária entre os elementos morfológicos da escrita, para que ela se transforme em discurso (outro).*

Uma das competências da poesia experimental seria assim desmontar criticamente os processos de comunicação mediática, averiguando ainda as suas implicações ao nível da linguagem, nas suas diversas manifestações (o que, no quadro que temos vindo a estabelecer, equivale a uma vocação *metabarroca*). Tal posição corresponde, segundo Melo e Castro, a uma “posição poética, investigando e assimilando as gramáticas específicas desse novos meios”, podendo então falar-se de uma “poética dos meios”, entendida como uma “poética dos suportes e das condições de produção”<sup>83</sup>, de que seriam exemplo, não só os diferentes tipos de poesia experimental desenvolvidos até finais da década de 1960 (*poesia concreta, poesia fonética, poesia respiratória, fotopoesia, etc.*), mas também as novas tipologias e meios de expressão poética (*videopoesia, infopoesia, telepoesia, etc.*), surgidos no contexto da revolução tecnológica pós-industrial. Se, numa fase inicial, a poesia concreta (em sincronia com as artes visuais e a música), denunciando uma forte influência construtivista, se aproximava da produção industrial, entrosando-se no quotidiano e transformando-se em objecto funcional, utilitário e de consumo, as novas poéticas, confirmando a necessidade de modernização dos meios técnicos para a realização de uma comunicação estética consequente, actualizariam as preocupações metalinguísticas, metacomunicacionais e metapoéticas da poesia concreta, propondo formas de comunicação supostamente imediatas e totossémicas e apostando numa *totalidade de significação no instante*.

A poesia concreta aferia a sua eficácia comunicativa máxima através de processos de *optimização* poética, desenvolvendo mecanismos de síntese e minimização, concordantes com as regras fundamentais da engenharia de sistemas, para pôr em prática aquilo que Mario Diacono designa como uma “*micropoesia macrovisuale*”<sup>84</sup>, isto é: procurava, com um mínimo de materiais (uma “*reduced language*”, de acordo com Eugen Gomringer<sup>85</sup>) veicular o máximo de informação, susceptível de uma apreensão visual imediata. A poesia experimental pós-concreta, complexificando-se em intercodificação e intermedialidade e incrementando a intertextualidade, amplia, em quantidade e qualidade estética, os elementos envolvidos na sua construção



Toda a comunicação é paralela

Concepto Incerto,  
E. M. de Melo e Castro,  
1974.

<sup>81</sup> «Pode-se escrever com isto», Separata Colóquio/Artes, n.º 32, Abril 1977, p. 51.

<sup>82</sup> O Próprio Poético, pp. 48-49.

<sup>83</sup> Dialéctica das Vanguardas, p. 60.

<sup>84</sup> Poética dos Meios e Arte High Tech, p. 10 e p. 22.

<sup>85</sup> «Macoscrittura, Microvisione – Cronideologia dell'iconizzazione del verbale», catálogo da exposição Contemporanea, p. 426.

(agora, não exclusivamente as formas puras do concretismo): enquanto forma menos codificada, apela a uma fruição sinestésica.

Num caso como no outro, o estatuto de *realismo absoluto* que os textos-visuais reclamam – com base na legibilidade não literal que, como nota Ana Hatherly, “permitiu a sua difusão a nível mundial”, como “uma espécie de *língua franca*, uma linguagem universal”<sup>86</sup> – a par da já referida capacidade de realização da *totalidade de significação no instante*, não dispensam porém, uma imensa aparelhagem hermenêutica paratextual.

Como observa a mesma autora, “contrariamente ao desejo reiterado de comunicação imediata, a poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, *ilegível*”<sup>87</sup>, aproximando-se, nesse ponto, do carácter hermético geralmente apontado à poesia barroca. Deste modo, logo a partir da sua formulação concreta, a poesia experimental parece não encontrar uma tradução prática da funcional imediatez comunicativa, defendida em termos teóricos. As razões dessa incoincidência são justificadas pelos poetas experimentais com argumentos de diversas ordens: por um lado, admitem que as propostas poéticas apresentadas pelo concretismo pudessem ser demasiado “extremistas”; por outro, como refere Ana Hatherly, o grupo experimental português (assim como sucedera com o brasileiro), “tinha de lutar contra uma tradição de lirismo sentimental, confessionalismo, preguiça, incultura, atraso, instalação e tudo o mais que traduzia o estado de decrepitude e estupidificação da sociedade onde se queria implantar”.<sup>88</sup>

Por isso, tal como Melo e Castro considera que o hermetismo barroco é “um falso hermetismo” pois “se tivermos a chave própria, podemos descodificar o texto e a mensagem aparece clara e simples” (sendo que “os textos ajudam a descoberta das suas próprias chaves”)<sup>89</sup>, também Ana Hatherly justifica que as obras do “escritor ‘moderno’, aquele que escreveu as suas obras, por exemplo a partir da década de 60 [...] são para serem lidas à luz das novas teorias de interpretação e exegese literária”, na medida em que “são seu produto e fundamento”<sup>90</sup>.

No âmbito da aproximação do poético ao científico – e da criação à invenção e à descoberta, portanto –, confrontação que se opera pelo recurso a uma metodologia experimental, centrada numa pesquisa sistemática bem como na valorização substantiva dos processos que estruturam essa pesquisa, o *rigor* surge, consubstancialmente, como um parâmetro de aferição duplamente indispensável ao agenciamento poético: tanto para “coordenar e compreender o material informativo”, como para “imaginar, planear e executar a acção”.

Considerando este quadro operativo, Melo e Castro distingue diferentes tipos de rigor, de carácter morfo-semântico e de carácter sintáctico, ligados “a uma noção de economia do vocábulo no texto, e de tensão textual em relação à sua capacidade semântica”. O mesmo autor apresenta assim como exemplos de rigor morfo-semântico, um rigor de tipo “logístico”, que se expressa pela correspondência unívoca entre o significante e o significado; um rigor “contraditório”, que consiste na ampliação da carga semântica das palavras, através do alargamento do seu espectro de significação; e, ainda, um rigor “objectual”, proposta específica da poesia concreta, que se relaciona com a disposição espacial das palavras, consideradas na sua tridimensionalidade substancial. O rigor de tipo sintáctico manifestar-se-ia, por seu turno, nas estruturas de organização indispensáveis à realização do rigor morfo-semântico, traduzindo-se em experiências de “*sintaxe acumulativa e enumerativa*” e em propostas de uso de uma “*sintaxe combinatória*”, processos amplamente desenvolvidos tanto no contexto da poesia barroca, como no da poesia experimental.<sup>91</sup> A

<sup>86</sup> V. «the poem as a functional object».

<sup>87</sup> «A reinvenção da leitura», *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 150.

<sup>88</sup> «A reinvenção da leitura», *ibid.*, p. 144.

<sup>89</sup> «A reinvenção da leitura», *ibid.*, p. 145.

<sup>90</sup> *O Próprio Poético*, p. 98.

<sup>91</sup> «A experiência crítica da poesia – II», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 118.

estruturação rigorosa do objecto poético seria pois directamente proporcional à sua carga de ambiguidade.

Por outro lado, o rigor pode apresentar um risco de aprisionamento tão improdutivo como aquele que, no contexto informacional contemporâneo, seria a “torre de marfim” do poeta inspirado. Como refere Melo e Castro, “o fascínio que a idéia de rigor exerce [...] é também, certamente, limitativo, principalmente se ela tentar reduzir a ideação da acção a uma unívoca formalização de meios”, propondo, por isso, que:<sup>92</sup>

*[...] para a actividade poética, o rigor é mais uma pesquisa do que uma descoberta, é mais um limite para que se tende do que um fim que se atinge, é mais um processo em aberto do que uma categoria lógica, moral ou simplesmente pragmática. É uma tendência, um devir que, certamente, terá as suas razões na própria orgânica do poema e no próprio objecto da poesia. Isto é, se o rigor não estiver realmente integrado dentro da tessitura e dentro da necessidade interior e estrutural do poema, ele passa a ser apenas um academismo.*

O rigor é entendido como um horizonte metodológico e estético que, comportando inevitavelmente uma dimensão *ideal*, corresponde sobretudo a uma nova postura programática perante a matéria, instrumentos e processos de realização do poético. Enquanto desígnio, o rigor não pode, em nenhum caso, sobrepor-se à especificidade do objecto: deve, pelo contrário, revelar-se a partir da sua interioridade, como regra que participa estruturalmente da ontologia dos objectos poéticos, agora entendidos, dinamicamente, como “modelos abertos de linguagem”.<sup>93</sup> Segundo Melo e Castro este seria o “objectivo último da *pesquisa do rigor* na poesia”, visando “romper as estratificações e enquistamentos da língua falada e escrita, propondo um clima de descoberta semântica e de elevação da temperatura inventiva e informacional da comunicação”,<sup>94</sup> de acordo com critérios que se adequam à concepção do trabalho poético como prática laboratorial sobre os signos linguísticos, da qual deverá resultar uma renovação da linguagem e uma informação estética.

O *texto*, objecto performativo, é assim tomado como “campo de possibilidades”, propositivo e problemático, como *pretexto* para pôr em marcha “engenhosos” mecanismos de *leitura/realização*, diferentes dos que se associam aos modelos narrativos. Como refere Melo e Castro:<sup>95</sup>

*[...] a poesia barroca assume hoje uma enorme importância na perspectiva da obra aberta numa pluralidade caleidoscópica de significações possíveis, tal como certa arte abstracta, a música serial de Stockhausen e muitas outras manifestações de arte actual como muito bem nota Umberto Eco, quando diz: «As poéticas da maravilha e do engenho, da metáfora e da invenção, do wit, do espírito e das agudezas, pendem em suma (e aí está o interesse do barroco) a promover essa atitude de invenção criadora do homem novo, que não vê mais na obra de arte um objecto de pura dilecção estética, fundada em relações explícitas, mas um mistério a penetrar, um fim a perseguir, um apelo permanente à imaginação».*

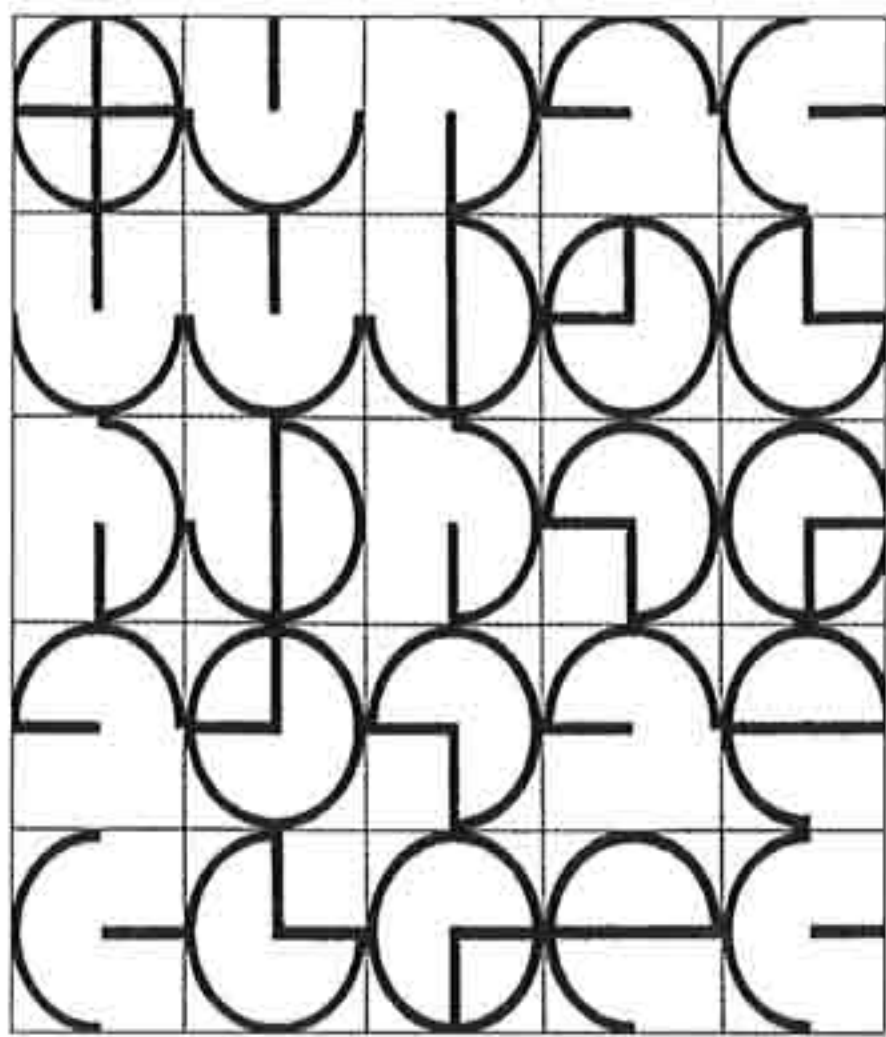
Como é referido por Ana Hatherly, em *A reinvenção da leitura*, a *meta-leitura* – que é afinal uma *leitura criadora* – tem implicações em duas escalas: traduz-se, não só na visão diacrónica da perspectiva moderna que, permitindo considerar como antepassados do texto-visual e da poesia experimental “uma vastíssima sucessão de objectos e textos produzidos por diferentes culturas em diferentes épocas”, produz

<sup>92</sup> O *Próprio Poético*, pp. 81-84.

<sup>93</sup> O *Próprio Poético*, p. 79.

<sup>94</sup> Como propõe Melo e Castro, o conceito de *modelo* “aproxima-se de uma categoria filosófica, já que se trata mais de conceptualizações de situações complexas em termos dos parâmetros que nelas influem do que de descrições científicas ou de conceitos da lógica matemática”. *Ibid.*, p. 61.

<sup>95</sup> O *Próprio Poético*, pp. 84-85.



Sintagmas, E. M. de Melo e Castro (in *Operação - 1*, 1967).

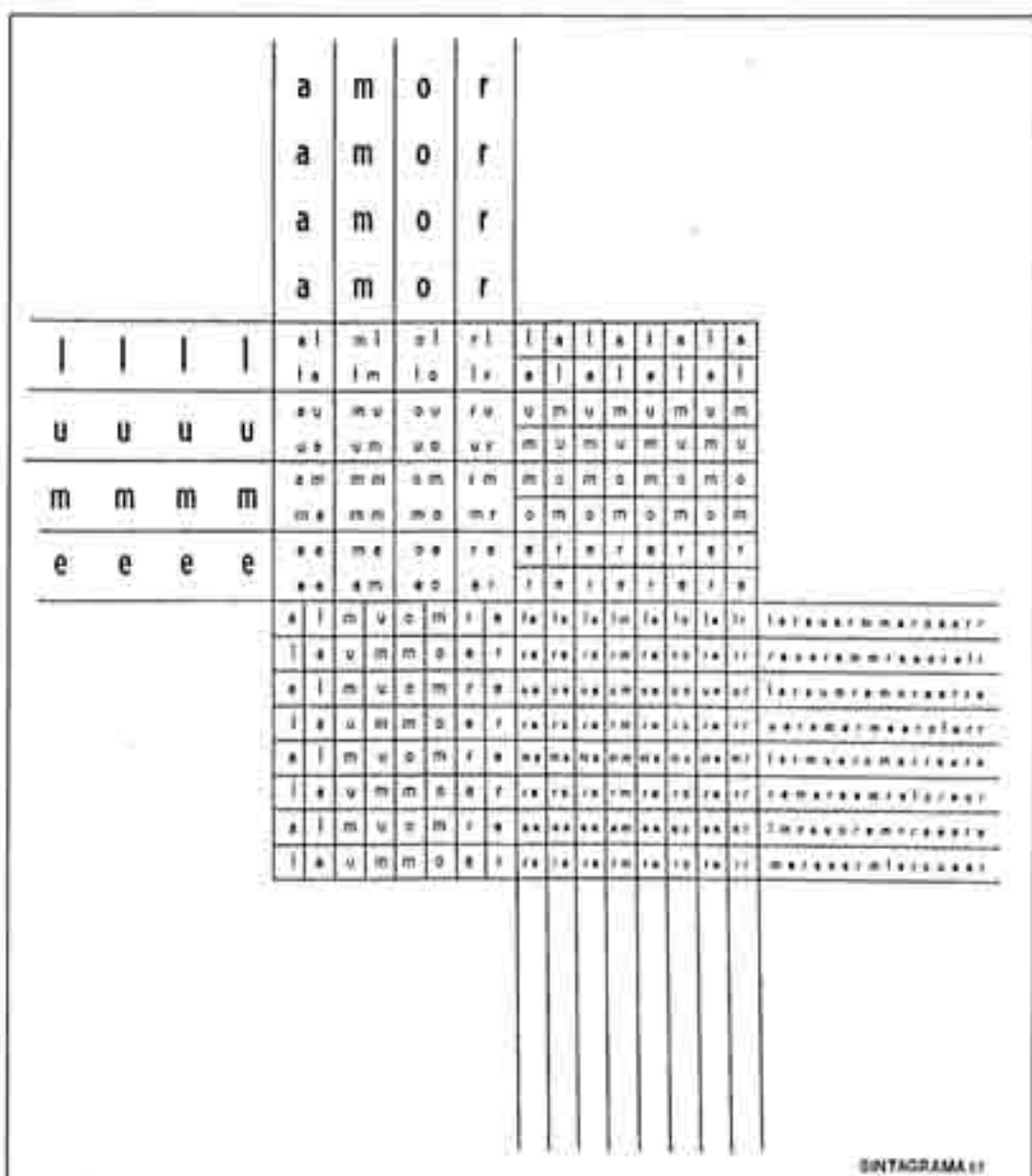
novas interpretações dos “objectos da arte poética, ou por ela produzidos” – demonstrando assim, segundo a mesma autora, “até que ponto interpretar é transformar, até que ponto *saber ler é como saber criar*” –; mas define também, à escala do texto, novos processos de descodificação.<sup>96</sup>

O objecto poético barroco/experimental assume assim um valor de *modelo*: propõe uma percepção global (tabular) em vez de uma leitura linear: apela a um processo interpretativo aberto, na medida em que estimula escolhas operativas e interpretativas sempre diferentes, por parte do leitor. Enquanto objecto semiotizado, o texto comporta uma possibilidade simultaneamente sintética e polissémica. A

estruturação plástica-linguística do texto visual/experimental obscurece muitas vezes o conteúdo semântico das palavras, para revelar, em contrapartida, as suas qualidades formais: processo de *negativização*, que acentua a obliteração do som que a escrita sempre representa, quando não oblitera mesmo a própria escrita. Por isso, como refere Ana Hatherly, parafraseando Hegel, “a escrita é muda mas a leitura exige muitas vozes”.<sup>97</sup>

Descrevendo a “escrita criadora” como uma “*Tecnologia do Fascínio*” e explicando que “dada a origem mágica da escrita, um poema, do mesmo modo que um objecto mágico, exige da parte do leitor uma recepção criativa: uma *suspensão da descrença*, ou seja, uma meta-leitura”, a mesma autora sustenta que, como em todas as formas de comunicação significativa, “tem de se ler o texto sob o texto”. Isto é, “o leitor tem de preencher as lacunas, os vazios, as omissões, tem de ver o invisível sob o visível, ouvir o som mudo, receber a mensagem não dita, atingir o significado sob o significado”, já que, como refere ainda Ana Hatherly, “a poética da escrita, implicando a leitura plural da imagem, tem que ver com a dialéctica da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e todas as questões relacionadas com a comunicação pela imagem, qualquer que seja a forma utilizada”, exigindo, por isso, uma nova forma de leitura que a autora designa como “*Iconologia do Abstracto*”, processo de descodificação em que o signo linguístico é apenas uma entre outras fontes de significado criativo.<sup>98</sup>

A leitura torna-se deste modo uma actividade anagramática, de recombinação dos dados comunicacionais, dentro de um determinado esquema fornecido pelo texto.



Como refere Melo e Castro, o leitor destrói a “objectividade do objecto de que se apodera, porque só o poderá entender analisando-o e refazendo-o à sua maneira”: nessa medida, quanto maior for a diversidade semântica cumulativa contida num só objecto, isto é, quantas mais dimensões se incluírem (espaço, tempo, mobilidade, possibilidade de ser transformado, etc.), mais plurívoco ele se tornará; ou, dito de outro modo, “quanto maior

Sintagrama 67 (1967), E. M. de Melo e Castro (in *Hidra - 2*, 1969).

<sup>96</sup> Estas afirmações, precocemente formuladas em 1961, no texto «Poesia: As mulheres no fim dos anos 50», *Essa Crítica Louca*, pp. 60-61, foram recuperadas por Melo e Castro no ensaio «As Fontes, as Nuvens e o Caos – Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na Poesia Portuguesa da 2.ª metade do Século XX», publicado numa separata de *Revista Claro.Escuro* 4 & 5, em 1991, p. 6.

<sup>97</sup> Ana Hatherly, «A reinvenção da leitura», *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 141.

<sup>98</sup> «As vozes da leitura», *A Casa das Musas*, p. 195. Referindo-se à leitura das escritas não-fonéticas, Hegel refere que “a leitura dos hieróglifos” é, por si mesma, *uma leitura surda e uma escrita muda* (“*ein taubes Lesen und ein stummes Schreiben*”); citado por Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 40.

for a entropia dessas estruturas maior e mais vasta será a informação possível; maior será portanto a pluralidade significativa”.<sup>99</sup>

Esta “pluralidade significativa” a que se refere Melo e Castro decorre do uso dos signos em funções de polivalência. É de salientar que os experimentalistas ensaiaram continuamente processos de transformação dos *símbolos* em *signos*, visando com isso ampliar os espectros de significação dos significantes.

Dada a diferença entre os signos lógicos – monovalentes e integráveis em sistemas diversos com uma função meramente representativa – e os signos poéticos – que, de significado e percepção polivalentes, fazem parte de uma estrutura *gestáltica* total (o poema), numa relação de co-determinação – Melo e Castro caracteriza a leitura como uma “tensão dialéctica”, dinâmica e estrutural, em que se verifica uma comparticipação, entre o autor/proponente e o leitor/“utente” na construção do sentido do texto:<sup>100</sup>

*Já na estética Barroca se encontra a Obra de Arte que conta na sua estruturação com a possibilidade de ser vista e usufruída em posições diferentes e em situações diversas por um fruitor activo. Mas a obra aberta é mais do que isso, e, como diz Henri Pousseur, ela «tende a promover no intérprete actos de liberdade consciente». A obra de arte coloca de facto o intérprete (fruitor) no centro de uma rede de possibilidades que só ele pode levar até uma provável conclusão. No entanto, a «abertura» não é sinónimo de inacabado ou imperfeito, mas antes pelo contrário a estrutura da obra aberta é de tal modo construída pelo seu criador que o utente, fruitor ou intérprete terá que sair do seu imobilismo contemplativo e finito, para entrar no jogo da criação e participar activamente na edificação da obra.*

O objecto poético autonomiza-se, por isso, tanto do autor como do leitor: abolindo a *comunicação* (entendida no sentido da transmissão de uma mensagem definida) entre o autor e o leitor, o poema é, como refere Melo e Castro, “por si só uma fonte de informação que apenas ao utente compete entender”. Quer isto dizer que a poesia experimental – de algum modo à semelhança de alguma poesia barroca – propõe uma profunda reformulação das competências do emissor e do receptor, baseada numa nova concepção do processo de comunicação, reflexivamente centrada não no conteúdo semântico da mensagem, mas sobretudo nas suas qualidades estéticas e possibilidades e condições de realização: segundo Melo e Castro, “o poeta não tem agora que preocupar-se com transmitir uma comunicação, nem o utente deve procurar captar directamente no poema a mensagem comunicativa do poeta”. Pelo contrário, chamando a atenção para o carácter matricial do texto, já presente em autores como Mallarmé ou Joyce, o mesmo autor explica que “o poeta tem como função estruturar o mais solidamente possível a criação estética do poema, e o utente deve procurar entender-se com ele como objecto que é independente do seu autor e sendo um elemento de informação do mundo em que se encontra”.<sup>101</sup>

A emancipação do poético face à expressão lírica e a sua conseqüente recondução à elementaridade das possibilidades combinatórias da linguagem representa, nos termos expostos, não uma coarctação redutora, mas, pelo contrário, uma abertura a uma geração discursiva ilimitada, baseada no carácter poliédrico do material linguístico, no polimorfismo dos objectos e na libertação do poético do jugo do significado: o que equivale, tal como é reclamado pelos poetas experimentais, a um recentramento na *função poética da linguagem* – tal como é estatuída por Jakobson –, em detrimento da sua função pragmática ou comunicativa.

<sup>99</sup> Ibid., pp. 196-197.

<sup>100</sup> Melo e Castro, V. O *Próprio Poético*, p. 79; A *Proposição 2.01*, p. 100.

<sup>101</sup> «Abertura Como?», Setembro de 1971, *In-Nowar*, pp. 78-79.

Recusando os aspectos emocionais ligados à expressão lírico-discursiva, o poema experimental centra-se na sua objectividade, comunicando assim a sua existência material, a sua estrutura, bem como as regras de funcionamento que constituem o seu sistema de relações (*espaço de manifestação da significação*). Deste modo, o objecto poético *age* tanto sobre o autor como sobre o leitor: sobre o primeiro, como processo experimental de pesquisa estética sistemática (mais do que como *obra* autónoma e acabada); sobre o segundo, como um campo de sugestividade, propositivo e lúdico que apenas se realiza através da sua participação activa e construtiva (e não como um objecto unívoco a que é totalmente alheio). Como refere Ana Hatherly:<sup>102</sup>

<sup>102</sup> A Proposição 2.01, p. 99.

*Para um poeta experimental, a dialéctica do acto criador e do objecto criado, que é uma evolução da relação entre o eu e o objecto (o ser e o mundo das coisas), adquire um aspecto realmente particular, pois para ele, como já foi definido por vários teorizadores, nomeadamente Abraham Moles, o processo, mais que o objecto criado, é o ponto onde reside o fulcro da questão, o algures da criação, o centro do sistema gravitacional de relações que existem e que são postas em funcionamento e em questão – violadas – de cada vez que se pratica um acto criador. O poeta experimental, por isso, pode dizer-se que acentua a identidade entre o ser e o objecto, pois o conhecimento do ser que é também o devir do objecto (ou seja o texto) é o seu objectivo primordial; deste modo trata-se ao mesmo tempo de propor e conhecer, de conhecer através de propostas o ser/devir possível do texto/objecto/conhecimento que produz uma desidentificação entre o ser que produz e o ser produzido, porque deixa de estar em questão o problema da expressão pessoal. Deixando de ser o algures da expressão do eu, passa a ser o algures da expressão pura e simples, da expressão de si próprio, isto é, o local da manifestação da significação, o que conduz à descoberta do sistema, de como ele se processa, de como funciona e se equilibra em termos de afinidade.*

O experimentalismo poético, tal como a experimentação científica, é um processo de pesquisa que segue uma determinada metodologia, baseada em critérios que são, a um tempo, estéticos e científicos. Nessa medida, o experimentalismo deve ser entendido como uma prática de raiz racionalista que desloca a actividade poética da subjectividade lírica para o estudo dos mecanismos de realização do poético: centrando-se no funcionamento do material linguístico, cruzado com procedimentos programáticos e factoriais, os poetas experimentais tendem à representação de processos em vez de coisas, contrapondo, à inspiração e ao subjectivismo, uma metodologia criativa que tem como horizonte uma certa cientificidade. Como refere Ana Hatherly, “a postura essencial do experimentalista não difere muito da do alquimista, uma vez que, para ambos, *o processo não se distingue da obra*”.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> «Algures – O espaço da significação», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, pp. 51-52.

A experimentação, impessoalizando a obra, põe em destaque o processo da sua realização, na qual intervêm factores e operações que lhe são exteriores e que, de algum modo, escapam ao controle do autor: o mais importante, neste processo, é a exploração das possibilidades criadoras da aplicação rigorosa de um conjunto de regras que constituem o quadro metodológico que o autor a si próprio se impõe. Deste modo, verifica-se uma interdependência, ou até uma subordinação, do poético ao programático e ao linguístico, já que o funcionamento deste último (entendido como sistema de sinais e relações que admite uma possibilidade de recombinação e reconfiguração, diremos, infinita) é o primeiro factor a acarretar determinações operatórias sobre a criação poética que, no limite, em termos experimentais, apresenta quase sempre uma dominante conceptual. Como refere Ana Hatherly, “a

<sup>104</sup> *Um computador de probabilidades*, p. 11.

experimentação sobre a linguagem poética prepara uma experimentação sobre a criação poética”<sup>104</sup>, o que é o mesmo que dizer que o experimentalismo se propõe como uma *poética do signifiante*.

Sublinhando o aspecto matricial da escrita, António Aragão considera que “o poeta anula-se em grande parte para poder oferecer uma matriz que permita a obra em movimento dentro dum campo aberto de possibilidades”, autorizando assim ao leitor “que a sua imaginação criadora actue também, que a sua imaginação passe de espelho receptivo a operante, que ponha de lado para sempre a posição de absoluta subalternidade a que tanto se escravizara”<sup>105</sup>. Ou, como pretende Foucault:<sup>106</sup>

<sup>105</sup> «A experiência crítica da poesia – I», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 114.

*Pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do signifiante; mas também que essa regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infinitamente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito está sempre a desaparecer.*

<sup>106</sup> «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão; Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 55.

E assim, chegamos àquelas que poderão ser as maiores e mais fecundas aberturas produzidas pela Poesia Experimental Portuguesa. Reconhecendo o carácter violento da escrita e os perigos que advêm do seu uso como instrumento de repressão e de fixação do poder, ou como lugar de alienação do Eu, os poetas experimentais assumiram a desconstrução dos discursos instituídos como acto político, propondo uma *escrita* que, consciente da sua história, deveria tornar-se espaço de liberdade.