

POE SIA EXPERI MENTAL

Poesia Experimental Portuguesa
Cadernos e Catálogos

Volume 1

Enquadramento
teórico e contexto
crítico da PO.EX

Rui Torres, org.



Sobre a recepção da PO.EX

{Raquel Monteiro}

Artigo escrito no âmbito do projecto *CD-ROM da PO.EX* (financiado pela FCT através do POCI2010), publicado inicialmente no Portal da PO.EX, 2005.

A Poesia Experimental é um movimento de vanguarda internacional que nasce na segunda metade do século XX e tem como propósito uma experimentação poética perfeitamente equiparável à experimentação científica.

Na sua Proposição 2.01, o primeiro livro português que se debruça inteiramente sobre a componente teórica deste novo movimento, Melo e Castro tenta dar-nos uma breve definição de Poesia Experimental, incidindo sobre a cientificidade do acto criativo: “2.01 – Poesia Experimental – Forma específica da actividade criadora do Homem com o objectivo de fazer experiências sobre esse fenómeno ou acto, estudando o resultado dessas experiências.” (cit. in PO.EX, 1981, p.107).

O estudo do potencial poético da escrita, a distribuição da linguagem, a exploração das possibilidades estruturais, a autonomização do signo, a substantivação da palavra e abandono de uma sintaxe convencional, a aposta no verbivocovisual (conceito inicialmente utilizado por Joyce e, posteriormente, adoptado pelos teóricos deste movimento) são algumas das características desta poética Experimental. Em suma:

(...) os Experimentalistas assumem uma postura objectiva, que se deseja científica, em que assumem grande importância as questões de forma e estrutura; a palavra torna-se substantiva, o signo adquire autonomia e a sintaxe é

fraccionada favorecendo o conceito de constelação. (Ana Hatherly)

A utilização do termo “constelação” é originário de Gomringer, uma das muitas influências que confluem nesta prática literária – a poesia visual dos dadaístas, surrealistas e letristas, as experiências matemático-combinatórias de Max Bense, o estruturalismo, a semiótica, a teoria da informação, a linguística moderna... – reiteradas constantemente nos diversos textos de teorização que acompanham o trabalho poético/artístico da vanguarda Experimental.

Este movimento surge, em Portugal, em meados dos anos 60, numa época de silêncio e de opressão. Estávamos em pleno regime ditatorial. Este ambiente político impedia-nos de conhecer o que se passava no exterior das nossas fronteiras, pois a informação era completa e excessivamente filtrada ou até mesmo censurada. Eis o principal motivo do marasmo cultural e artístico que se vivia desde o início do regime salazarista.

Num dos textos publicados no volume Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa encontramos o testemunho dos principais elementos do grupo Experimental português. Citaremos apenas algumas linhas de um desses testemunhos:

(...) inseri-me noutra contexto (...) onde se viviam determinadas vivências e se faziam determinadas experiências de tipo criativo, sobretudo França e Itália, e aí eu concebi uma nova maneira de recriar aquilo que tinha deixado para trás e que era uma tradição da poesia portuguesa. Quando passados tempos chego novamente a Portugal encontro tudo na mesma, estratificado, politicamente inacreditável, e então eu vi que a gente chega aqui e realmente sufoca. Dá-se um encontro ocasional com mais um poeta e começo a falar: - «É pá, isto aqui não se passa nada, estamos enquadrados numa situação política terrível que se reflecte na actividade criativa; temos de fazer qualquer coisa, isto não pode continuar assim». (António Aragão, cit in PO.EX)

De facto, “qualquer coisa” foi feita. Em 1964, foi publicado o primeiro número dos Cadernos de Poesia Experimental, dos quais fizeram parte António Aragão, Herberto Helder, António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares. As páginas desta revista encerravam uma enorme novidade, proporcional ao choque causado tanto a nível do público como da crítica literária.

Como tal, não é de admirar que

(...) a poesia experimental tenha sofrido incompreensões e desfigurações de toda a ordem, já que, como poesia, ela propunha valores e recursos que não eram exclusivamente literários (Poesia visual e objectual) mas que eram especificamente poéticos. (Melo e Castro, 1987, p.79)

Foi muito fácil então acusar a Poesia Experimental de tudo o que os críticos oficiais se lembraram, desde o «distanciamento das realidades sociais portuguesas», por um lado, até à «iconoclastia gratuita», por outro. (Melo e Castro, cit. in PO.EX, p.11)

Porém, apesar de todas as acusações, o facto é que a PO.EX não se alheou da realidade, muito pelo contrário – em vez de combater o marasmo sócio-cultural com gastas palavras (ao estilo neo-realista), o Experimentalismo optou pela desconstrução do discurso vigente, pela insubordinação aos padrões literários estabelecidos.

(...) um resolutivo NÃO ao triste «caldo cultural» que nos era obrigatoriamente servido (sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc.) para além desse NÃO, nós só tínhamos o produto das nossas mãos e das nossas cabeças, na condição de isolamento e silêncio que as circunstâncias nos impunham. (idem)

A partir destas palavras, podemos depreender que a acusação de «distanciamento das realidades sociais portuguesas», por parte do grupo experimental, é infundada. Do poeta experimental é esperada uma postura social interventiva, contrariando o psicologismo individualista herdado do Orpheu. Na Dialética das vanguardas, E. M. Melo e Castro debruça-se sobre esta questão da relação entre o artista e a sua realidade político-social, onde argumenta que o escritor deve pensar, falar e agir também em termos políticos. O artista não deverá desligar-se do seu papel de cidadão, pois a sua visão da realidade é parte fundamental daquilo a que chamamos de criação artística. Aliás, Melo e Castro vai mais longe ao afirmar que ele deverá assumir o papel de “vidente”, deverá “usar a capacidade efabuladora para construir modelos vectoriais das situações futuras” conseguindo transformar a obra artística num “acelerador do tempo”.

O “acelerador do tempo” é uma clara alusão ao espírito vanguardista, um apelo à superação das normas vigentes. Esta é também a definição do papel dos Poetas Experimentais, que, ao subverterem as regras literárias padronizadas, foram marginalizados por um meio cultural incapaz de perceber um trabalho renovador.

Provavelmente, a verdadeira dificuldade residia no papel activo que o leitor teria forçosamente que adoptar, entrando numa relação dinâmica com o objecto artístico produzido. “O trabalho criador do artista experimental é precisamente criar estruturas atomizadas de grande entropia (...) O utente do poema que se aperceba das informações de que for capaz.” (op. cit., p.79)

Porém, a crítica de então não foi capaz...

A verdade é que os Poetas Experimentais tinham um aparelho crítico, uma informação teórica, na maior parte dos casos muito superior à dos críticos em exercício, que, de uma maneira geral, praticavam uma crítica impressionista ou pseudo-neo-realista que não permitia aos seus praticantes aquela rotura com os métodos de leitura e interpretação do texto necessários para a apreensão, identificação e finalmente leitura crítica desses textos. (Hatherly, 1979, p.119)

Perante todas estas dificuldades, a PO.EX viu-se forçada a criar todo um trabalho de teorização que legitimaria toda a sua prática poética, tentando informar e esclarecer um público desinformado (voluntariamente? / preguiçosamente? / forçosamente?).

Depois da estupefacção provocada pelo primeiro caderno da Poesia Experimental, surge, em 1966, o segundo número. Neste caderno vemos novos actores em cena, entre os quais alguns poetas estrangeiros: Edgar Braga, Emílio Villa, Haroldo de Campos, Henry Chopin, Ian Hamilton Finlay, Mike Weaver, Mário Diácono, Pedro Xisto e Pierre Garnier. A enumeração destas participações internacionais leva-nos a outro ponto fulcral, relacionado com o Experimentalismo português – o seu carácter internacional.

O Movimento Internacional de Poesia Concreta começa a sentir-se, no Brasil e na Europa, em meados dos anos 50. Este movimento surge com a necessidade de renovação na comunicação e destruição dos padrões literários estabelecidos. Os seus percursores consideraram imperiosa a desconstrução do discurso obsoleto das literaturas instaladas e propuseram um novo discurso, que teria o seu suporte no poder da comunicação visual “a functional poetry, capable of being extended to the art of the slogan, the poster” (Bory, 1968, p.9). É a aposta no tratamento da linguagem como objecto visual que tornará esta proposta viável em qualquer idioma, ou melhor, a ligação simultânea das três dimensões da palavra – verbal, vocal e visual –, estabelecendo “um sistema em que se consideram todas as suas unidades: as letras, as sílabas e as palavras/fonemas. Um sistema sensível à qualidade material de cada elemento, no qual haja a constante distribuição e redistribuição das unidades gráficas.” (Camara, 2000, p.52)

A título exemplificativo mencionaremos duas importantíssimas antologias de poesia Concreta que nos elucidam relativamente ao carácter supranacional desse projecto, deixando bem patente a heterogeneidade daqueles que a ele aderiram:

Emmett Williams, na introdução de *An Anthology of Concrete Poetry*, publicada em 1967, dá-nos uma ideia da universalidade deste movimento “The confused geography of its beginnings reflects the universality of its roots.” (1967, p.vi), através de uma sucinta retrospectiva, iniciada em Gomringer e que passa pelo grupo de Noigandres, terminando “in such diverse social settings as Czechoslovakia, France, Spain and the United States”. Ideia essa descrita com maior detalhe numa outra antologia de poesia Concreta, editada por Mary Ellen Solt (*Concrete Poetry: A World View*, de 1970). O capítulo “A World Look At Concrete Poetry” reflecte demoradamente sobre as repercussões do Concretismo em variadíssimos países (Suíça, Brasil, Alemanha, Áustria, Islândia, Checoslováquia, Japão, Turquia, Canadá, México, Escócia, Portugal^[1]...).

Tal como pudemos verificar, Portugal não estava isolado nesta inovadora produção poética. Apesar do ostracismo e da repressão generalizada que o país atravessava, que se reflectia na produção literária nacional e na “crítica galhofeira do tradicional

escarneo e maldizer” (Ana Hatherly), incapaz de se adaptar aos ventos de mudança que sopravam do exterior (não esqueçamos que o regime ditatorial do Estado Novo resiste de 1932 até 1974), fomos capazes de acompanhar as novas tendências poéticas emergentes.

Grandemente influenciados pelo vanguardismo italiano, trazido por António Aragão após a sua aventura europeia, e pelos Concretistas brasileiros^[2], um grupo de poetas portugueses decide criar um movimento de vanguarda que se auto-designa como Poesia Experimental^[3], em conformidade com o título da sua publicação inaugural, de 1964 (já aqui referida).

As características do trabalho levado a cabo pelo grupo Experimental português são na sua generalidade semelhantes às dos seus pares internacionais. Porém, o Experimentalismo português tinha a particularidade de se insurgir contra o discurso do poder, responsável pela alienação e retrocesso do país. Os hábitos de aceitação e consumo do objecto artístico eram subvertidos, graças a textos e objectos que punham em causa todas as regras tacitamente aceites tanto pelo “consumidor”, como pelo público e, em especial, pelos órgãos do poder. Não será de admirar que esta insurreição contra o status quo sócio-cultural tenha sido considerada perigosa e, por esse mesmo motivo, alvo de censura por parte do regime vigente.

Este grupo foi autor e executor de alguns acontecimentos artísticos que primavam pela irreverência e pelo carácter insólito, entre os quais o «Concerto e Audição Pictórica», realizado em Janeiro de 1965^[4], que contou com a colaboração dos músicos Jorge Peixinho e Mário Falcão. Este evento teve lugar na Galeria Divulgação, em Lisboa, executado aquando da exposição «Visopoemas^[5]».

A adjectivação por nós aplicada (irreverente e insólito) é sustentada por um artigo do Diário Popular, escrito por Ana Hatherly a 28/1/1965. Nesse texto podemos visualizar o espectáculo, classificado pela autora como “Uma Manifestação de Neodadaísmo”, que contou com a participação de músicos e poetas.

Depois de uma descrição dos elementos cénicos, podemos ler o seguinte:

Para dar uma ideia da maneira como decorreu o espectáculo, descreverei sumariamente o número do funeral, que foi mais ou menos assim: (...) sentados a uma mesa alguns indivíduos comendo. Junto deles um caixão de defunto, verdadeiro (...). Dentro dele estava alguém (...). Ruídos de talheres, de mastigação, de sílabas confusas, marcha nupcial tocada ao piano (...). (cit. in PO.EX, pp. 47, 48)

Depois de transcrito este trecho, vale a pena focar um outro ponto que caracteriza a Poesia Experimental: o seu aspecto lúdico. Mais uma vez este grupo prova a agudeza da sua consciência social (e política), através de uma outra arma no combate ao regime salazarista. Enquanto este acalentava uma literatura obsoleta, alimentada por um academismo cinzento sem espaço para a criatividade e a inovação, os Experimentais abriam as portas ao lúdico, ao colorido, às “brincadeiras”. Uma espécie de ânimo renovado para as massas, sufocadas pela obscuridade, entorpecidas pela força da propaganda imposta pelo Estado Novo.

Um outro happening digno de menção é a «Conferência-Objecto», realizada em Abril de 1967, na Galeria Quadrante, em Lisboa. Este evento tinha como objectivo o lançamento de dois números da revista experimental Operação, bem como o esclarecimento do que fora feito em ambas as publicações.

Para explicarmos de que o conteúdo desses trabalhos (Operação 1 e 2) nada mais elucidativo do que o recurso às palavras dos principais intervenientes, retiradas da transcrição de uma entrevista feita a Ana Hatherly e Melo e Castro: “OPERAÇÃO é o título geral de uma série de publicações de textos criadores e críticos sobre a estrutura do fenómeno poético (...) uma exposição portátil que se adquire e se leva para casa.” (cit. in PO.EX, p. 66) Operação 1 contém trabalhos de António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José Alberto Marques e Pedro Xisto. Operação 2: Estruturas Poéticas é completamente “preenchido com uma investigação estrutural de determinadas formas linguísticas aplicadas à criação poéticas” (idem), ou seja, a explicação teórica das suas actividades poéticas. Ambos os trabalhos funcionam complementarmente, enquanto que um dos trabalhos se debruça sobre as coordenadas visuais, o outro aprofunda o conhecimento da mecânica linguística.

Voltando à «Conferência-Objecto», que por razões óbvias não iremos relatar^[6], pretendemos apenas salientar alguns considerandos feitos por um dos seus “provocadores do acto criador” relativamente à reacção do público. De acordo com o que é descrito, o “numerossíssimo público que enchia a Galeria e transbordava pela Livraria” reagiu de forma inesperada (?), mantendo-se inerte e silencioso. “(...) não soube reagir [perante tal performance!], isto é, não soube con-ferir nem in-ferir.” (idem, p.80)

Terminaremos a descrição deste percurso polémico do grupo de poetas Experimentais portugueses, iniciado em 1962 por Melo e Castro com a publicação de Ideogramas, fazendo uma breve alusão à revista Hidra 2, lançada em 1969 na Galeria Quadrante. A novidade deste trabalho estava na inclusão de “poemas-objecto”, isto é, objectos do dia-a-dia que se metamorfoseavam em poema, entre os quais um balão de borracha e uma carteira de fósforos. Hidra 2 contou com a participação de António Aragão, José Alberto Marques, Liberto Cruz, Melo e Castro, Nei Leandro de Castro e Silvestre Pestana. Este lançamento foi acompanhado de uma exposição bibliográfica de Poesia Experimental portuguesa.

Este foi o ponto final no alarido criado pela PO.EX. Alguns continuaram com alguma produção teórica e poética fiel aos princípios básicos do Movimento, como é o caso de Ana Hatherly^[7] e Melo e Castro, mas o grupo acabou por se desmembrar. Tal não deverá ser alvo da nossa admiração, pois esse grupo de poetas, fundador da PO.EX, não era unânime nos seus interesses, “uns, estariam cientes do que ela representava, outros, desejavam apenas colaborar numa experiência criativa nova e de carácter contestatário, sem se preocuparem com o futuro do movimento”. Aliás, “nunca houve de facto um grupo na Poesia Experimental portuguesa”. (Ana Hatherly) Talvez seja esta disparidade de interesses o principal factor impeditivo na elaboração de um Manifesto. Encontraremos apenas uma espécie de Manifestos individuais, dispersos em diversas publicações.

Ainda de assinalar que, após a viragem política do 25 de Abril de 1974, o Experimentalismo pôde assumir abertamente as ideias políticas subjacentes numa poesia que poucos conseguiram definir e compreender, deixando a descoberto a sua

postura marcadamente anti-fascista. Na *Dialética das vanguardas* (1976), Melo e Castro deixa bem vincada esta posição, além de estabelecer uma relação de similitude entre o “visualismo explosivo” que percorria as ruas de um Portugal livre, transformado em poema visual, e a visualidade característica do poema Experimental.

No entanto, o que aconteceu a partir da década de 70 foi a reflexão e a releitura do Experimentalismo em Portugal. Prova disso é a exposição colectiva de Poesia Experimental “PO.EX/80”, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em 1980, uma retrospectiva de um trabalho iniciado por um grupo que se lançou com a publicação da revista de Poesia Experimental e que terminou em 1969, com a revista *Hidra 2*.

A evolução do experimentalismo português é visível apenas em publicações e pesquisas de carácter individual, que foram acompanhando a natural evolução tecnológica que ocorreu desde então, como podemos conferir na poesia gerada por computador, de Pedro Barbosa e nas experiências em vídeo, de Melo e Castro.

Conclusão

O que foi feito até aqui não é mais do que uma viagem no tempo e na história da literatura portuguesa. Porém, com a consciência de que, num recuo de 40 anos, muita coisa se vai perdendo no trajecto. Como tal, não se pode considerar que estas poucas linhas encerram todo o percurso da Poesia Experimental portuguesa. Este está, acima de tudo, na produção poética daqueles que a ela se ligaram. Resta-me a reflexão sobre aquilo que até aqui foi dito.

O primeiro ponto que quero focar, pela estranheza que me causou, está relacionado com a obra *Concrete Poetry: A World View*, de Mary Ellen Solt. Conhecendo o trabalho da PO.EX, parece-me estranho a minúscula referência feita pela organizadora dessa mesma antologia. Creio que não será certamente pela falta de qualidade da produção poética, pois, mesmo afectados pela escassez de meios e pela repressão ditatorial, os poetas Experimentais portugueses foram (e são) perfeitamente capazes de ombrear

com os seus pares internacionais. Talvez esta “falha” de Solt se deva a um problema de distância/proximidade, ou seja, o distanciamento geográfico de ambas as partes (Canadá, local de publicação desta antologia, e Portugal), agravado pela falta de meios^[8] que permitissem a difusão da produção da PO.EX além fronteiras e a simultaneidade de ambos os trabalhos.

Um outro ponto que não posso deixar de referir, directamente ligado com o primeiro momento do plano de actividades do bolseiro, é o carácter lúdico da Poesia Experimental. A insistência neste aspecto deve-se à evolução da pesquisa que efectuei até aqui. Apesar de estar de acordo com a atribuição do termo “brincadeira”, discordo veementemente da conotação negativa que lhe deu Albano Martins^[9]. Não se trata de um simples e inconsequente jogo de palavras, com uma finalidade puramente estética. É muito mais do que isso! É a desconstrução do discurso do poder, o abalar dos alicerces do edifício literário, a revolução da visualidade. Meras brincadeiras não seriam capazes de repercutir no futuro com tal intensidade, sendo visível a sua influência passados 40 anos. Alguns dos sites e páginas da Internet que enumerei no início deste relatório são a prova de que a Poesia Experimental/Concreta/Visual, em vez de caminhar para a extinção, renova-se através de novos espíritos criativos e de constantes inovações tecnológicas, adaptando-se perfeitamente ao devir dos tempos modernos.

Não pretendo com isto insinuar que esta é, actualmente, a prática poética de eleição. Muito pelo contrário, parece-me que continua marginalizada e incompreendida e que lhe é recusado o devido lugar na história da literatura. O que, de facto, se passa no mundo das letras (ou, se preferirmos, no mundo da poesia) é um revivalismo da discursividade sentimental, onde o “eu” surge isolado de um meio social absorvido pela sociedade de consumo, uma espécie de neo-neo-romantismo.

Talvez tenhamos chegado ao momento de repensar tudo o que a arte criou, nos erros e nos progressos... Será este um sinal de estagnação ou de ruptura eminente?... Um dia alguém me disse: “Em poesia, está tudo dito.” Posso agora objectar, afirmando que na eventualidade de tudo estar dito, teremos sempre novas ou renovadas formas de o dizer.

Notas

[1] Note-se, no entanto, que a referência feita ao trabalho feito em Portugal fica muito aquém daquilo que efectivamente se produziu. Mary Ellen Solt apenas refere a passagem de Décio Pignatari por Lisboa, o trabalho de Melo e Castro “LET MEN BE FREE” e o “arranhisso” de Salette Tavares, (1970, p.41) ignorando o grande marco da publicação dos dois Cadernos Antológicos de Poesia Experimental, entre outros acontecimentos relevantes.

[2] A visita a Lisboa de Décio Pignatari, em 1956 e a publicação de uma compilação de Poesia Concreta do grupo Noigandres, em 1962, pela Embaixada do Brasil em Lisboa são dois dos acontecimentos constantemente reiterados nos textos teóricos da PO.EX. (ver: Hatherly, Ana & E. M. de Melo e Castro, *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes, 1981.)

[3] A terminologia Poesia Experimental foi adoptada em Portugal para designar o movimento de que falamos. Porém, não se torne estranho o facto de serem feitas constantes referências à Poesia Concreta, Espacial e Visual, pois todas elas fazem parte de uma prática poética que, pela recusa na entrada de um sistema literário, não possui uma designação genérica consensual e abrangente. O facto de pretender cortar as amarras com os cânones literários e de, consequentemente, se recusar a ser rotulada de acordo com um género literário dificultam a sua designação. Para um estudos mais aprofundado sobre o assunto ver: Reis, Pedro. *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.

[4] É também em Janeiro de 1965 que o Jornal do Fundão publica um suplemento especial de 4 páginas, exclusivamente dedicado à Poesia Experimental, organizado por E. M. de Melo e Castro e António Aragão e que conta com a participação de novos poetas Experimentais: José Blanc de Portugal, Maria Alberta Menéres, Liberto Cruz, José Alberto Marques e Veiga Leitão.

[5] «Visopoemas» são um conjunto de trabalhos (objectos, cartazes e pinturas), de alguns dos participantes dos Cadernos de Poesia Experimental 1 – António Aragão, António Barahona da Fonseca, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder e Salette Tavares. Os textos desta exposição estão reproduzidos em *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, pp. 39-45.

[6] Ver: Hatherly, Ana & E. M. de Melo e Castro, eds. *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes, 1981, pp.77-86.

[7] Referenciamos a título exemplificativo *A Experiência do Prodígio* (1983), de Ana Hatherly, uma colectânea de textos do século XVII e XVIII, na qual é evidenciada toda uma pesquisa feita em torno da visualidade da poesia.

[8] Melo e Castro, numa Mesa Redonda sobre Poesia Espacial, na Bienal de S. Paulo em 1977, explica: “(...) condições de restrição de restrição económica, condições que nos são alheias e que lamentamos, não permitem que esse grupo de teatro esteja presente (...)” (PO.EX, pp.17)

[9] A transcrição da entrevista feita a Albano Martins está anexada ao relatório de actividades referente ao mês de Outubro.