

# POE SIA EXPERI MENTAL

Poesia Experimental Portuguesa  
Cadernos e Catálogos

## Volume 1

Enquadramento  
teórico e contexto  
crítico da PO.EX

Rui Torres, org.



# Poetics and Politics of the Portuguese Experimental Poetry

{Rui Torres}

Artigo revisto no âmbito do projecto *CD-ROM da PO.EX* (financiado pela FCT através do POCI2010), publicado inicialmente em *The Value of Literature in and after the seventies: the case of Portugal and Italy*. Ed. Paula Jordão & Monica Jansen, Igitur, Universiteit Utrecht, 2006.

## Introduction

The Portuguese Experimental Poetry movement (henceforward abbreviated as PO.EX) engaged in an activity of translating daily experience into an aesthetic one. Aesthetics, taken not as a general theory of art, but rather as a theory of perception, provided the theoretical framework, and implied at the same time a generalization of aesthetic experience to phenomena of daily life. This transformation, which I will label as an

aestheticizing of daily life, is closely related to the social upheaval that resulted in the Portuguese Revolution of 1974. However, I will argue, PO.EX also contests conventional critiques of the self-reflexive and self-representational stance of avant-garde poetries, proposing that a poem which is conscious about itself can also contemplate something else. As a result, one can locate in the poetics of experimental poetry not only theory, and theorization, but praxis as well. As iconoclasts, poets of the sixties and seventies in Portugal have uncovered the correlation of the political dictatorship with academic closure, and in doing so they have linked a project of social rehabilitation (politics) to a development of aesthetics (poetics).

## The poetics of PO.EX

In truth, the ability of language to ponder itself in meta-linguistic function is tied, in this period of Structuralist ascendancy, to the subversion of the order of writing and speech, as well as its underlying logical and psychological structures. Experimentalist poets assumed that they could contribute to the abolition of a dominant ideological structure. For that reason, the study of the poetry of this time locates the value of literature in the creation of possible worlds, and how these may perhaps motivate social awareness. This conception of literature as a sort of regenerating instrument by means of exploring possibilities and virtualities is indebted to critical theory; critical theory is thus important for literary studies precisely because it does not reduce reality to that which exists. Instead, reality is perceived as a field of possibilities, and critical theory evaluates the alternatives to the empirical real. On the other hand, by suggesting that the conception of order and inflexibility normally associated to literary canons is no longer appropriate, the experimental poetics of the sixties and thereafter has created the grounds for the discussion of Structuralist and informational approaches to text in Portugal.

Naturally, rejection of classification and taxonomy has effects. On the one hand, academia resists, opposing to the innovation; on the other hand, those who violently reject the canon are easily institutionalized: even though Melo e Castro and Ana Hatherly, two of the most prominent poets and critics of the PO.EX, prevented the movement from being a part of the Museum of Literature, it was not always an easy task. Additionally, besides writing poems about poetry (which we might call self-

reflexive, self-referential, or simply meta-poems), the literary group sought to create a criticism of its own, hence subverting the function of both poetry and criticism. In its most radical form, this subversion is part of a larger project which involves the change, as well as a substitution, of the academic apparatus. In this perspective, experimental poets exposed the mechanisms and the institutions from which academicism emerged.

PO.EX also contests literary history (and historicism), proposing a new reflection about the function of poetry in a remediated new world. Urged by an impulse that comes from Formalism as well as from Dadaism, PO.EX makes a statement about the aestheticizing of the real, introducing in Portugal, to both the academy and the general public, concepts such as structure, information, and open work, along with those of demystification, and epiphany. The latter refer back to Shklovsky's deautomatization, Jakobson's estrangement, or Mukarovsky's ambiguity, encompassing a redefinition of what was meant by aesthetic perception, and thus comprising a sort of enlightenment.

This innovative combination of self-reflexivity and deautomatization has originated a new word, which first appeared in a retrospective of the PO.EX movement in 1980, at the National Gallery of Modern Art, in Lisbon: *poeprática*. In the catalogue of the exposition one could read: "houve uma *poeprática*...". At this point, one should bear in mind that several other exhibits, namely those at the Galeria Quadrum and Centro Cultural de Belém, in Lisbon, and Museu de Serralves, in Oporto, have literally taken PO.EX to the Museum it originally rejected.

In reality, the poetics of the movement still raises several controversial issues. Historically speaking, however, one should not forget that the dispute between the Movement and literary criticism of the time has its origins in the inadequacy of the latter to evaluate the former. Poetry in the sixties implicated the use of new media, as explored by poets Melo e Castro, Salette Tavares, or António Aragão, whereas literary theory and criticism did not. Literary criticism faced a methodological dilemma when interpreting Experimental poetry because it was not prepared to interpret novelty, and we need new methods to understand new processes. Comparing an experimental poem with other poems according to an old repertoire of judgments and knowledge necessarily encompasses the inscription of the experimental poem in a hierarchy of

values which belongs to the established canon.

## The politics of PO.EX

It should also be taken into account that, in the case of Portugal of the 60s, the hierarchy of values was framed by a generalized political and social repression of the Estado Novo. In reality, at this time Portugal breathes a very contradictory period, divided between the international openness, and the domestic political repression of a government ruled by António de Oliveira Salazar. This context is crucial in order to understand why poets and critics were so isolated, and it makes it easier for us to realize the ideological ambitions of the group. The sixties translate with enormous precision the erosion of a number of binary oppositions (left/right, center/periphery), and Portugal did not escape these contradictions. If, on the one hand, this decade opened ground for certain intellectual and critical agendas, such as structuralism, to be accepted by academy, on the other hand, it is also in this decade that we witness the evolution of the most brutal colonial wars being fought in Angola (in 1961), Guiné-Bissau (in 1962), and Mozambique (in 1964). Military campaigns multiplied by this time, and in this perspective, for PO.EX poets, attacking the political code was equivalent to confronting the established literary values. As they have insisted:

[a] Poesia Experimental Portuguesa atacou e ataca destrutivamente o código fossilizado da leitura sentimentalista e opressiva da língua portuguesa no momento preciso em que o sistema político fascista dele mais se reclama (no início da década de 60) para galvanizar o povo para as guerras do Ultramar. (Melo e Castro and Hatherly 176)

Subsequently, discussing and reintroducing the avant-garde makes sense because, as Ana Hatherly has shown, what characterizes avant-garde currents is their level of interference with the real ("O espaço crítico" 114-15). Furthermore, hybrids of poetry and criticism can be foreseen in some manifestoes: the same integration of the poetic function in the form of the work of art that instructs these manifestoes seems to appear in the self-reflexive poem. And manifestoes do not need a referent, they do not need to lean on anything else. As Mary Ann Caws has suggested, "its rules are self-contained, included in its own body" (xxv).

We are coping with a situation in which what seems to matter is the use of poetry as the instrument that allows the shifting of political paradigms, and that may prove risky. In fact, the poetic realm appears contiguous to the political one because writing is a tool for the subversion of the logical and psychological structures of phalo- and logocentrism, therefore contributing to the overcoming of the dominant ideological structures. In short, the political and the ideological fit in on the project of the PO.EX.

It is fair to recognize, however, that the poeprática of these "poetas-teorizadores" (idem, 146) emerges from that same bourgeois society that they criticized, and it originates in the same academy that they tried to deconstruct. Certainly, their rebellion against literature represents an insurrection against naturalization, and normalization of the creative potential of literature, but the proposition that an integration in the canon somehow annihilates inventiveness must be contextualized. PO.EX informs us that literature often reflects the decadence of the dominant classes, which get hold of it, making it inoperative (idem 150).

In addition, as a result of the disarticulation of the roles traditionally ascribed to poetry and criticism, a confrontation with the representatives of the latter was inevitable, and the hostile reception of the first Caderno de Poesia Experimental (1964) seems to mirror the intellectual atmosphere settled in the Portugal of the sixties. Melo e Castro and Hatherly recognize, just like Padin did, that this perplexity represents the possible reaction to the "pura falta de adequação às matérias em questão..." (idem 169). Besides, Portuguese critics were interested in erstwhile arguments about poetry, precisely those ideas that the group wanted to abandon. These time-honored critics still studied poetry as an inalienable mystery, and based their readings in values that formalism and structuralism had made obsolete. These values were "a verdade, a autenticidade, a inspiração, a pureza do lirismo, o génio e o talento, ou outros conceitos mais ou menos metafísicos, que ele instituíra arbitrariamente (impressionisticamente?) em critérios de apreciação literária" (idem 170-71).

The context of the poeprática emerges, then, from a larger context of a literary criticism that yields to a backward aesthetic theory, inadequate for the assessment of experimental and innovative poetry. As the poets themselves emphasized, "o nosso

exercício teórico foi obrigado a ser muito mais uma pedagogia e uma informação principalmente dirigida aos leitores, uma vez que o problema da comunicação nos era prementemente posto pelo contexto português" (idem 174).

## Poetics as politics

Moreover, the influence of Formalism and Structuralism in the poetics of PO.EX can be calculated by the quantity of allusions to Shklovsky and others, who have claimed that literariness exists in the quality of making something look strange, as if it were new. For Shklovsky, the normal use of the code automatizes perception, thus contrasting with art, where deautomatization takes place: the aesthetic use of the linguistic code liberates perception. Ostraneniye takes place when a word or a sentence is de-territorialized, de-contextualized from its literal, denotative sense, in order to renew and restore its level of complexity, its aesthetic information.

These two distinct forms of perception acknowledged by Shklovsky are basic because, in our daily lives, the presence of the world ends up neutralizing it. This process of automatic perception results in repeated alienation, and for Shklovsky it represents an "algebraic method of reasoning" (58). This process of "algebraization, the over-automatization of an object, permits the greatest economy of perceptive effort" (ibidem), and its range is enormous, since it crosses all human experience: "Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war" (ibidem).

However, automatized perception has its counterpart: there is an aesthetic experience which marks the way we perceive the world and which is entailed by art and poetry. In fact, "[A]rt exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known" (ibidem). Another lesson can be drawn from here: the emergence of critical theory in aesthetics indicates the establishment of an ideological territory that interprets the real as the locus of alienation and trivialization.

For Melo e Castro, Hatherly, and Tavares, as much as for Shklovsky or Eichenbaum, poetry offers a revitalization of language that is contrary, as much as contiguous, to a standardized model which was reminiscent of the standardization enforced by the dictatorship. For Melo e Castro "[o] dizer do poético é o dizer do tudo... [e o] ver do poético é o ver total" (qtd. in Aguiar and Pestana 138), and the function of poetry is to defend and to resist to this "nada padronizado que tende a suprimir o gesto e o risco da invenção do novo" (Melo e Castro and Hatherly 138). Moreover, poetry exposes its processes in its structure, as well as its devices in its machinery: poetry is "poesia fazendo-se e não poesia feita" (idem 176).

PO.EX poets have tried to put these theories into practice. The slogan "A poesia está na rua", written by the painter Vieira da Silva on one of her paintings about April'74, expresses clearly what was happening on the walls and streets of Portugal. Ana Hatherly explains in her article "Voices of Reading":

There were moments of real communion of feeling and thought, and this privileged state of unanimity burst out in the open in a most creative way with the participation of artists, poets, musicians, everybody who felt in unison with the Revolution and the liberation of the people. As a slogan of the time stated, "poetry was really in the streets." Political posters, graffiti, and murals spread all over the country. Revolutionary speeches and songs proliferated. The voices of the Revolution filled the air. (idem 69)

In a similar manner, Salette Tavares has expressed that the democratization of art was an issue of the elites, not the masses, because anyone could understand poetry. She cites a story about the making of the graphic poem "Os efes", which translates with precision this interest for the aestheticizing of human experience. The poem is a 90 cm by 60 cm poster with 3 lowercase f's (representing perhaps "fado", "fátima" and "futebol"), without the outlines, and where the form of the letters is revealed by the text filling them. When it was sent to a typography for printing, Tavares tells the following story:

Deve saber do que me aconteceu com quem os compôs: mandaram-me três em representação de todos os colegas de trabalho para me dizer que nunca tinham feito



uma composição tão bonita mas que me queriam perguntar se tinha, ou não, sentido político. – Claro que tem! respondi. E fiquei mais certa de uma coisa de que estou certa: é mais difícil fazer passar a inovação junto de intelectuais do que daqueles que sem fórmulas ensinadas aprendem a frescura. Julga-se que para eles é difícil. Tudo é difícil para todos mas é bom que se habituem a considerar que devem desconfiar do fácil. O difícil intransponível só o é para a estupidez da rotina magnificada em que a cultura hábito é só a incapacidade criativa, neste caso, a surdez e a cegueira. ("Carta", 18)

Tavares tells us another anecdote in the catalogue of the exhibit "Brincar", which took place at Galeria Quadrum, that illustrates the interference of poetry in education and pedagogy:

aconteceu mostrar eu episodicamente uma exposição a crianças com cerca de seis anos. Fui várias vezes interrompida pelas duas professoras que as acompanhavam. Achavam tudo difícil para crianças daquela idade. Eu disse: – Isto é uma espiral e uma espiral é... Não me deixaram acabar de dizer, só acabei o gesto. Ora espiral é uma palavra linda, uma criança ainda mais pequenina do que aquelas pode saber o que é uma espiral porque já deve saber o que é um caracol. As crianças percebem muito bem a exposição do Alberto Carneiro. Quem não percebeu mesmo nada foram as professoras, era ri al mente [sic] muito difícil. ("Brincar", s.p.)

## Performing the po(e)litical

Another interesting activity that displaced and de-centered the "place" of poetry was a gathering of the Poesia Experimental at Galeria Divulgação, entitled "Visopoemas." This collective work demonstrated the open conflict that poets waged against academic and literary critics. The poets involved in this exhibit were the same that months before had participated with graphic and visual poems in the "Suplemento" of Jornal do Fundão, another of the poepráticas of the PO.EX: António Aragão, Melo e Castro, Herberto Helder, Barahona da Fonseca, and Salette Tavares, among others. Visopoemas was a staging of new media for poetry: it integrated objects, paintings and outdoors that indicate a transition, in Portugal, from concrete to visual practices of poetry.

Just after the inauguration, a happening took place in which poetry and music merged, from autonomous languages to a symbiosis of mutual transformation. The happening had a title which was self-explanatory, "Concerto e Audição Pictórica." This synaesthetic hybrid of sound and vision develops the manifesto for concrete poetry of the Brazilians, the Pilot Plan for Concrete Poetry, which adapted James Joyce's Finnegan's verbovocovisual (text, sound, and image). Décio Pinatari, one of the Brazilian concretists, understands this new poetry in an interesting way: "o ôlhovido ouvê".

Ana Hatherly, whom by this time was not yet part of the group, had a section of musical criticism in the literary supplement of *Diário Popular*, and she wrote about this Concerto saying that "o concerto destinava-se a causar sensação, e agitar, e conseguiu plenamente os seus objectivos" (idem 98). In a similar way, Salette Tavares has said to have been a "escândalo para muito parvo" (idem 18).

Humor is a constant in the "Concerto." This was probably the first time that John Cage's toy-pianos were played and seen in Portugal, and several other things have happened which were meant to be a provocation to the public. Titles like "Zzzzzzzzzzzzzz.....Rrrrrrrrrrrr!....." were common. This one had a footnote attached saying that "a peça não será dada ao público por provocar sono," and "Sonata ao Lu....ar livre," mentioned that the piece would not be performed because there was no ar livre [free air] in Portugal. These are fine examples of the quest for an aestheticizing of the quotidiano by means of a politicization of aesthetics.

Salette Tavares, providing, at the same time, the grounds for a critique of criticism, as well as a combination of self-reflexivity and deautomatization, offers in her "Ode à Crítica" another example of this poeprática. This "Ode à Cri... cri... cri... tica... da nossa terra" (as it was also known), which would only be performed if the public would ask for an encore, ironizes and criticizes the academic discourse in a humorous way.

Using the repetition of the first syllable of the word "crítica" (cri...cri...cri...), Tavares grasped an onomatopoeia alluding to the language of crickets. And still for Salette Tavares, it is the embodiment of cultural histories that matters:

No momento em que transportadores do piano com a sua técnica cuidadosa o inclinavam, rolou lá de dentro um ovo verdadeiro. Parecia uma história surrealista ao vivo. Um neto do proprietário usava o piano para esconder os ovos que roubava na cozinha. (idem 18-19)

Salette Tavares calls it a live, surrealist story.

## Conclusion

Experimental poetry assists us in dealing not only with old and new media, but it also questions the form we perceive and construct texts. It is, therefore, subversive: it condemns the literary establishment, its assumptions and definitions of text, author(ity), and reader (the poetics), but it also proposes new communicative regenerating social messages (the politics). In the context of the Portuguese 70s, that situation is even more significant, because a political state of censorship and control suppressed any possibility of literary engagement with innovative practices. As a result, the poetics of the PO.EX group appears intimately related to a political stance, but this political undertaking equally translates a poetics of novelty and originality.

## Bibliografia

Aguiar, F. and Pestana, S., eds. (1985). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro.

Gomringer, Eugen "From Line to Constellation." *UbuWeb*. 1954. Trad. Mike Weaver. 1 Abril 2002. <[http://www.ubu.com/papers\\_frames.html](http://www.ubu.com/papers_frames.html)>.

Hatherly, Ana. "Semana musical." *Diário Popular* 28-1-1965.

---. "Estrutura, código, mensagem." *Diário Popular* 25-5-1967

---. "A função poética da mensagem." *Diário Popular* 26-10-1967

---. & E. M. de Melo e Castro, eds. *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia*

*experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.

Padin, Clemente. "La poesia experimental en america latina." *Merzmail*. 1996. 1 Abril 2002  
<<http://www.abaforum.es/merzmail/lapoesia.htm>>.

---. "Dificultades Metodológicas en el examen de la Poesía Experimental." *Merzmail*. 1996. 1 Abril 2002  
<<http://www.abaforum.es/merzmail/dificult.htm>>.

Shklovsky, Viktor. "Form and Material in Art." *Context: A Forum for Literary Arts and Culture 2* (2000): s.p. 1 Abril 2002  
<<http://www.centerforbookculture.org/context/no2/shklovsky.html>>

---. "Art as Technique." *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Robert Con Davis e Ronald Schleifer. 2a. ed. New York: Longman, 1989. 54-66.

Tavares, S. "Brin cadeiras", *Cadernos de Poesia Experimental-1*, 1964.

---. "Brincade iras", *Cadernos de Poesia Experimental-2*, 1966.

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

---. "Brincar (A propósito de Amélia Toledo)." *Colóquio. Artes 7* (1972): 31-34.

---. "Os efes". *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Documenta Poética 2. Org. E. Melo e Castro & José Alberto Marques. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973. 122-124.

---. "Brincar." *Catálogo da Exposição Brincar*, na Galeria Quadrum (Lisboa). Sem paginação.

---. "Brincando brincando." *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Org. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, 1985. 57-61

---. "Curriculum vitae." *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Org. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, 1985. 262-268.

# 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<sup>[1]</sup>...).

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<sup>[2]</sup>, um grupo de poetas portugueses decide criar um movimento de vanguarda que se auto-designa como Poesia Experimental<sup>[3]</sup>, 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<sup>[4]</sup>, 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<sup>[5]</sup>».

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.