

Entre literatura e revolução

A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

DANIELA CÔRTEZ MADURO

RECETIVOS À INFLUÊNCIA de autores estrangeiros, entre os quais Umberto Eco, Haroldo e Augusto de Campos, Max Bense e Abraham Moles (Saraiva, 1980: v), os elementos da poesia experimental portuguesa¹ tinham como objetivo central reformular o panorama literário português. Porém, o destaque oferecido à plurissignificação, à transgressão da métrica (ou aniquilação do verso), bem como à visualidade e à espacialidade, não era apenas motivado por este anseio. A tal objetivo estaria subjacente uma missão paralela. A poesia experimental portuguesa havia sido apresentada, entre 1964 e 1966, através dos dois «cadernos antológicos» *Poesia Experimental*, a um Portugal sob a égide da ditadura. O «NÃO ao triste *caldo cultural*», declarado por Melo e Castro, em nome da PO.EX, surgia ligado a um projeto revolucionário que desafiava o regime ditatorial ao nível das suas fundações. A produção artística da PO.EX era centrada no futuro e, dedicada à «desmistificação da mentira», saberia agir «quando o povo e a língua dela necessita[ss]em» (Melo e Castro, 1981: 11).

Tal como todas as vanguardas, também a PO.EX exigiu o seu momento de rutura com a norma vigente, reclamando uma «nova ordem de valores» (Hatherly, 1977: 6). O «radicalismo renovador» da PO.EX terá impossibilitado o arquivo, registo ou preservação da sua produção artística, bem como a redação de um «Manifesto Experimental ou documento de posição colectiva, intento que falhou por duas vezes em 1964 e 1965» (Melo e Castro, 1981: 11). Por sua vez, o carácter autorreflexivo, multidisciplinar e transgressivo da PO.EX também terá dificultado a criação de um documento que estipulasse as suas bases orientadoras e traduzisse a singularidade da produção artística desenvolvida por cada um dos seus poetas. Dado o forte experimentalismo, a permanente convulsão interna e a atitude visionária da PO.EX, é até hoje impossível considerá-la como circunscrita. O presente artigo, porém, é dedicado à atividade desenvolvida pela PO.EX entre as décadas de 60 e 70.

A CRÍTICA E A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

Frequentemente incompreendidos pela crítica, os poetas da PO.EX foram associados a um «distanciamento das realidades sociais portuguesas» e a uma «iconoclastia gratuita» (Melo e Castro, 1981: 11). Numa altura em que a massa intelectual era mobilizada para uma luta pela defesa dos direitos fundamentais, a reformulação do panorama literário promovida pela PO.EX não beneficiaria da mesma atenção. Todavia, a necessidade de gerar valores e princípios hostis ao *statu quo* havia motivado a PO.EX a agir. Para esta, como aqui será demonstrado, a luta localizava-se ao nível do discurso e deveria ser travada com aqueles que detinham o poder sobre o mesmo.

Para além de se deparar com um panorama literário francamente marcado pela luta ideológica contra um regime ditatorial, a PO.EX encontrou uma crítica que não estaria preparada para receber os seus pressupostos. O interesse no período barroco surgiu em resposta a essa crítica que, exposta a um ambiente repressivo, analisava a PO.EX através das lentes do conservadorismo e adesão à norma vigente. Para Melo e Castro, a «poesia portuguesa da resistência» gerada nas décadas de 60 e 70 seria barroca e experimental (1976: 57). No prólogo de *A Casa das Musas* (1995), Ana Hatherly enumerava os motivos para proceder a uma recontextualização da poesia barroca:

1.º, porque era condenada pela crítica oficial, e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; 2.º, porque se encontravam nos processos de criação da poesia barroca — visual ou não — valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz duma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos; 3.º, porque encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje [...]. (Hatherly, 1995: 13)

Este movimento retrospectivo, ou «Arqueologia da Poesia Experimental», não estava associado a um escapismo melancólico, mas sim, tal como Melo e Castro veio a defender, a uma «posição ética de recusa e de pesquisa» (1981: 10). Para mudar o presente, seria necessário contestar o passado «no que ele possa ter de académico e imobilizante», bem como reatar com a tradição «no que ela pode ter de dinâmica» (Hatherly, 1995: 13). A PO.EX apresentava-se como um antídoto para o entorpecimento cultural a que Portugal estava submetido. Focada no futuro e num projeto a longo prazo, a intensa teorização a que os experimentalistas se dedicaram tinha como objetivo preparar os leitores para um processo de renovação da literatura. Esta tentativa de aproximação ao leitor foi justificada por Melo e Castro numa entrevista: «Eu próprio me tornei teórico e crítico com o intuito de elucidar os leitores portugueses, então totalmente despreparados e, por isso, resistentes e intoxicados por uma crítica

não rigorosa chamada ‘impressionista’ que predominava nos jornais e revistas portuguesas» (cf. Joaquim, 2013: 186). Porém, a preparação dos leitores para a emergência da PO.EX não surgia como um objetivo isolado. Na mesma entrevista, Melo e Castro identificava uma intenção paralela: «fazer frente quer ao obscurantismo da censura do regime ditatorial de Salazar tanto quanto ao pendor ideológico reducionista do Neorrealismo» (*ibid.*).

Após o eclodir da Revolução dos Cravos, Melo e Castro viria a referir-se a uma «vanguarda política», que havia ocupado uma posição de destaque durante a ditadura, e a uma «vanguarda literária», que havia sido remetida «ideologicamente para uma espécie de *guetto*» (Melo e Castro, 1976: 9). O mesmo autor apontava a estagnação cultural e económica provocada pela ditadura como a principal responsável pelo desencontro entre ambas as vanguardas. Apesar de reconhecer o papel fundamental do neorrealismo na luta contra a opressão, Melo e Castro destacava a sua inoperância em termos de renovação literária:

Esta longa ditadura, impedindo durante várias gerações a evolução natural do povo nos sectores da cultura e do acesso à informação, a par da repressão económica e do impedimento da melhoria do nível geral da vida, criou condições óptimas para o florescimento duma «literatura» neo-realista, que aparecia com todas as virtudes (incontestáveis, mas não literárias) da luta pela liberdade e de ser a voz do povo oprimido. (Melo e Castro, 1975: 9)

A tentativa de estabelecer um contacto com a população portuguesa, e de assim incluí-la num projeto de renovação social e literária, não era apenas frustrada pela vigilância que recaía sobre a massa intelectual, mas também pela elevada taxa de analfabetismo e pela condição de extrema pobreza em que vivia grande parte dos portugueses. Todos estes fatores contribuíam para que a luta contra o regime promovida por autores de diversos quadrantes da literatura fosse subalternizada por uma luta pela sobrevivência levada a cabo pela população. No seio desta, o grito de libertação a que estes autores apelavam era silenciado pela mordada da miséria.

Apesar de o programa revolucionário da PO.EX não estar aliado a uma ideologia ou partido político, muitos dos experimentalistas sentiram o estreitar do cerco montado em torno daqueles que ousavam contestar o regime. Silvestre Pestana, por exemplo, referiu-se ao «dilema» colocado a toda uma geração que, para fugir da guerra colonial, foi obrigada a abandonar o país (Aragão *et al.*, 1981: 20). António Aragão apenas pôde publicar *Os Bancos: Antes da Nacionalização* (1974) depois da Revolução de Abril. Até lá, a distribuição desta obra foi feita apenas entre amigos, por «Xerox» (cf. Monteiro, 2014: 200). À semelhança de outros autores determinados a desmantelar a

ditadura, também os poetas da PO.EX recorreram à imprensa regional para chegar ao leitor. Seria no *Jornal do Fundão* que viriam a publicar, em 1965, um suplemento dedicado à Poesia Experimental.

Ainda que o neorrealismo assumisse uma preocupação social mais incisiva, a verdade é que nem este nem a PO.EX haviam jurado exclusividade ao projeto de renovação literária ou ao projeto de contestação do regime. Quer no caso do neorrealismo, quer no caso da PO.EX, era possível reconhecer sinais de adesão a cada um dos projetos, fazendo com que ambos não permanecessem irremediavelmente distanciados². No que respeita à poesia neorrealista, Carlos Reis identificou a existência de uma reflexão sobre poesia ou uma «metapoesia» (1983: 79) que anseia por um equilíbrio entre ideologia e criação poética. Adicionalmente, tanto o movimento neorrealista como a poesia experimental desejavam alcançar uma maior proximidade entre autor e leitor. Agindo em «silêncio», as vanguardas literárias (onde se inseria a PO.EX) dedicavam-se a difundir um «terrorismo do signo» (Melo e Castro, 1975: 10) que visava a erradicação dos valores defendidos pelo regime. Tal como o neorrealismo, também a PO.EX recusava permanecer ao largo da luta contra a ditadura.

O NOVO ALFABETO

Em 1966, a propósito da poesia brasileira, Arnaldo Saraiva identificava a existência de uma «saturação» e «esterilidade» no panorama literário. A «poesia de vanguarda» e a «*poesia social*» já não satisfaziam o ímpeto renovador e, como tal, Saraiva apelava à emergência de um «novo alfabeto» (1966: 6). Em «Linguística e Poesia: A Palavra Nova», o ensaísta referia-se a uma «ruptura da poesia com a palavra alfabética» e à emergência de uma «*nova* palavra», cada vez mais próxima do ideograma ou do ícone. Marcada por uma «anti-eloquência», essa palavra acercava-se do referente, multiplicando as suas dimensões através de um «cálculo das possibilidades» (Saraiva, 1967). Seria este efeito potenciador, catalisado pela propriedade combinatória da linguagem e pela transformação da letra em ícone, que libertaria o poema (e, por conseguinte, o leitor) de um «endeusamento extremista da individualidade» (Aragão, 1981: 51).

Ana Hatherly, num texto sobre o «Alfabeto Estrutural» (1967), descreveu um alfabeto cujos caracteres não representavam «estruturas fonéticas ou especificamente linguísticas», nem respeitavam uma hierarquia. Dada a sua aproximação ao ícone, ideograma ou sinal, este alfabeto teria acima de tudo um «valor metafórico». Ainda que pudesse adquirir um «valor semântico», Hatherly optou por não submeter este alfabeto a uma conceção pessoal de escrita, já que esta estaria demasiado presa à sua formação cultural (Hatherly, 1973: 8). O alfabeto estrutural faria parte de um projeto de reinvenção da escrita (e da leitura) que, ao incluir uma pesquisa exaustiva sobre o seu fun-

cionamento, permitia libertá-la das convenções e linearidade a que havia sido submetida.

No esboço de um manifesto da poesia experimental portuguesa, Melo e Castro referiu-se à criação de «novos alfabetos partindo do actual», à supressão do uso das palavras, bem como à possibilidade de partir «de um verso e descobrir nele mil cargas significativas insuspeitadas» (1981a: 71). O autor seria aquele que detinha o poder sobre o discurso e, como tal, era associado a uma figura hegemónica que circunscrevia a geração de significados e transformava o texto numa homenagem à sua criatividade ou originalidade. Arnaldo Saraiva associava o processo de propagação do significado à derrocada da hegemonia do autor, deixando transparecer um elo entre o projeto de renovação da literatura e o projeto de contestação do regime:

E este poder associativo, de tipo mecanicista, que faz pensar no cálculo das possibilidades, renega a ditadura da imaginação até há pouco vigente, ou retira-lhe grande parte do prestígio que até há pouco usufruía. Renegada essa ditadura, retirado esse prestígio, a poesia, não há dúvida, democratiza-se: o papel do criador torna-se menos relevante, enquanto o do leitor ganha maior importância. O leitor é hoje, mais do que nunca foi, co-autor. E o criador passa a ser considerado menos como inventor do que como achador-trovador (aquele que encontra, *trouve*). (Saraiva, 1967)

Tal como o surrealismo, também a PO.EX fez uso de objetos «encontrados» para construir poemas. Como parte de um processo de desconstrução do quotidiano e de alteração do *statu quo*, estes objetos eram descontextualizados e expropriados da sua função original para adquirir uma nova existência. Ao contrário das colagens surrealistas, que «eram compostas a partir de uma simbólica surreal», os objetos encontrados pelos experimentalistas permaneciam «como objectos» (Aragão, 1981: 54), num estado de eminente concretização. Ao artista, não caberia a manipulação desses objetos, mas apenas providenciar uma estrutura ou a base dessa exponenciação. Sendo assim, era esperado que o autor anulasse a sua presença «para poder oferecer uma matriz que permita a obra em movimento dentro de um campo aberto de possibilidades» (*ibid.*: 55). Quanto ao «fruidor», este seria encorajado a usar a sua «imaginação criadora» e a abandonar «a sua absoluta subalternidade» (*ibid.*: 56).

Aragão enfatizou a necessidade de combater a teimosia e desgaste do símbolo, reduzindo-o a sinal. Para tal, este não seria difundido através dos meios tradicionais de publicação, mas a partir de várias superfícies: um bocado de cartaz, um nicho de um muro, lixo, sucata, ou pedaços de jornais (*ibid.*: 53). Manuel Portela considera que, ao «decomporem e deformarem palavras e

objetos», os poetas da PO.EX subvertiam «os modos de produção e circulação de sentido quotidiano dos signos» (Portela, 2014: 191).

Ainda que sacrificando a sobrevivência das suas criações, muitos dos experimentalistas recorriam a materiais voláteis para criarem objetos artísticos. Referindo-se aos seus *Poemas Cinéticos* (1966), que haviam sido concretizados com materiais efêmeros, Melo e Castro afirmou que eles apelavam, na sua essência, «a uma utilização, a um consumo e por fim a uma destruição orgânica» (1981c: 159-160). A eventual desintegração dos objetos artísticos, após um primeiro contacto com os leitores e espectadores, obliterava a noção comumente aceite de poema. Em vez de um artefacto estável e inevitavelmente submetido aos desígnios do autor, a audiência era confrontada com um objeto criado para desaparecer. A fixidez da palavra escrita, e o domínio do autor sobre a obra por si criada, eram contestados por uma produção artística dedicada à pluralidade e instabilidade do significado.

Numa entrevista de 2006, Melo e Castro sublinhou que a luta contra a ditadura não era feita através de uma alusão direta a Salazar ou ao sistema, mas através de uma «desconstrução do discurso político do Estado Novo». Este processo era colocado em marcha da seguinte forma:

O Salazar para nós nunca existiu. [...] Nós éramos ferozmente independentes e a nossa descoberta é fundamental. Descobrimos que o regime de Salazar se aguentou 40 anos pela produção de uma linguagem específica do sistema e, evidentemente, do Estado Novo e a linguagem do Estado Novo é que mantinha aquela união. Toda a gente falava a linguagem do Estado Novo. Então nós dedicávamo-nos a desconstruir o discurso salazarento, como a gente lhe chamava, e quando lhe chamava salazarento já estávamos a desconstruir. Essa foi a grande descoberta. Trabalhámos na linguagem. (Cf. Monteiro, 2014: 202)

Era através de um gesto de recusa do sistema político vigente (e de renúncia ao poder autoral sobre o poema) que a PO.EX contribuía para o gradual enfraquecimento do regime. Segundo Herberto Helder, a poesia experimental dependia de uma «liberdade experimentadora» que, por sua vez, era radicada na «ambiguidade, indefinibilidade e polivalência do real» (1981: 33, 34). Experimentar significava desconstruir o quotidiano, «criar estruturas atomizadas de grande entropia» (Melo e Castro, 1981b: 41; Hatherly, 1981a: 48) ou, por outras palavras, destruir o óbvio e cultivar a plurissignificação, abrindo caminho para a mudança do contexto repressivo em que se inseriam os leitores.

Em vez de centrada na individualidade do autor, a atenção era focada na linguagem, bem como nos dois pilares da sua estrutura: a «metáfora e a metonímia» (Hatherly, 1981: 84). Hatherly defendeu que «só o estudo e

o aprofundado conhecimento da linguagem pod[iam] assegurar ao Poeta a potencialidade criadora no mundo em devir» (Hatherly e Castro, 1981: 67). Em 1977, Melo e Castro enaltecia o papel renovador da poesia experimental, a qual, recorrendo à pesquisa, havia tentado abrir um novo caminho «na abulia cultural da noite (geradora de equívocos e incertezas) que Salazar impunha ao país» (1981: 10). Para a PO.EX, tanto a renovação do panorama literário como do contexto sócio-económico dos leitores dependiam de uma reconstrução da linguagem ao nível das suas unidades mínimas.

O ESPAÇO (LIVRE) DA PÁGINA

Ao invés de manter o autor como um distanciado e inalcançável ponto de origem de uma mensagem, a PO.EX apresentou o «acto criador como espectáculo» (Hatherly *et al.*, 1981: 79). Para além de poemas-objeto³, os autores da PO.EX organizaram eventos que — tal como os títulos «Visopoemas» (1965) e «Concerto e Audição Pictórica» (1965) permitem perceber — exploravam o carácter híbrido da literatura. O cruzamento entre artes cultivado pelos experimentalistas desafiava a ideia de poesia como uma composição fundamentalmente verbal. A título de exemplo, Melo e Castro viria a identificar vários tipos de poesia baseados na invocação de diferentes sentidos e áreas de conhecimento: visual, auditiva, tátil, respiratória, linguística, conceptual e matemática, sinestésica, espacial (1965: 59-61).

A diversidade de linguagens semióticas adotadas tornaria a poesia experimental portuguesa num fenómeno singular, e muitas vezes pioneiro, apesar dos meios modestos de que dispunha⁴. Os *happenings*, as exposições, as *performances*, as experiências com vídeo, e mais tarde com o computador, deixavam entrever uma intensa exploração da visualidade e espacialidade. A profusão de materiais usados pelos experimentalistas permitiria extrapolar as linhas dos versos e agir nas zonas limítrofes da página, catalisando um processo de libertação de carácter multimedial. No final dos anos 60, Melo e Castro concluía que quase «toda a Poesia Experimental Portuguesa produzida a partir do início da década de 60 se pode inscrever dentro de uma denominação geral de POESIA ESPACIAL, uma vez que as coordenadas visuais são dominantes» (1981: 9).

Visto que sobre a produção artística pendia a todo o momento o carimbo da censura, seria necessário recorrer a um meticuloso desmantelamento do significado para este ser posteriormente reconstruído pelo leitor. Na produção da PO.EX, é possível identificar inúmeros exemplos de um aproveitamento clandestino do espaço da página que permitisse ao poema escapar por entre os dedos da censura. Numa carta a Ana Hatherly, Salette Tavares explicava como, em «Algarismos Alfinete», teria contornado a censura, dando uma «alfinetada política [...] de pernas para o ar, pois a argúcia da censura voltava as páginas mas não se lembrava de as virar de pernas para o ar em poemas

maluquinhos. Para eles, a força da *gravidade* era de ‘cima para baixo’, em todas as matérias» (Tavares, 1995: 18). A cega subserviência a ordens superiores havia deixado os censores incapacitados de permear aquelas construções poéticas que não estivessem em conformidade com a silhueta convencional de um poema. A gestão inusitada das propriedades materiais da folha de papel permitia excluir os censores do processo de significação, pelo que o simples gesto de inverter a página representava um ato de insurgência contra a ordem estabelecida. Em *Poesia Experimental 1* (1964), a mnemónica «facho, fachineiro, facheta» surgia de «pernas para o ar» com uma nota inscrita transversalmente: «Onde se lê fachineiro pode ler-se tachinho. Onde se lê facheta pode ler-se fascista, fadista, ou fumista» (Tavares, 1964). Ao propor uma direção de leitura alternativa do poema, Salette Tavares invertia a hierarquia de poder, estabelecendo um contacto exclusivo com o leitor e transferindo para as suas mãos a soberania sobre o texto.

Num poema de Melo e Castro, o espaço da página foi utilizado para construir um monumento composto por três níveis (1962: 39). No topo deste poema encontramos as palavras sobrepostas «let / the / men / be / free». Num segundo nível, a palavra «men» é substituída pela palavra «man». No terceiro e último nível deste monumento, as palavras sobrepostas no topo do poema transformam-se numa frase convencional enquanto a palavra «free» troca de posição com a palavra «men». A frase «LET THE FREE BE MEN», a única escrita em letras maiúsculas, surge como a base que sustenta o monumento. Este poema, segundo Melo e Castro, tem a forma de uma cruz invertida e terá sido composto na sequência de uma estadia em Londres. Para além de, tal como Salette Tavares, efetuar um aproveitamento subversivo do espaço da página, Melo e Castro usa a língua inglesa para encriptar a sua mensagem, afastando assim o poema do alcance dos censores. Para Melo e Castro, a poesia teria «o papel da desconstrução dos vários discursos oficiais que se sobrepuñham em Portugal, não só o discurso ideológico, como o religioso, o familiar, e todos os outros discursos opressivos que pesavam sobre nós». Era também usada «para passar mensagens cifradas» (Mariano *et al.*, 1994: 17). Utilizando a palavra «man» como torso, o texto em forma de cruz invertida reformula o discurso religioso, transformando a imagem de Cristo crucificado, um dos mais poderosos símbolos do cristianismo, num apelo à resistência individual (e coletiva) contra a opressão.

Enquanto colocava em marcha um projeto de reformulação da poesia, a PO.EX criava meios para denunciar a influência opressora da ditadura sobre a população portuguesa. A multiplicação de sentido cultivada pela PO.EX permitia extravasar os limites da página e criar um espaço suplementar onde a realidade poderia ser livremente confrontada. Sendo assim, o ato de leitura

passava a estar associado à descodificação de uma mensagem secreta ou a um ensaio para a liberdade. Autodenominando-se de experimental, o grupo que nunca chegou a ser coeso, mas cujos «encontros parcelares», fossem eles acidentais ou incidentais (Marques, 1985: 89), nos permitiram aqui designar de «PO.EX», via a poesia como um campo em aberto, onde o poeta era livre experimentando, e onde o leitor, agrilhado por uma ditadura, poderia ser enfim liberto.

António Ramos Rosa, em «Crise — Experimentação — Liberdade», associou o espírito de liberdade ao espírito experimental do poeta que, ao abandonar o seu papel de representante de uma «ideologia, religião ou partido», adquiriu, em sintonia com a sua poesia, a capacidade de reinventar-se. Segundo Rosa, a sua liberdade criadora não obedece a uma ideologia e «não serve o homem, nem dele se serve, antes o revela, assumindo-o inteiro» (1981: 50). A liberdade não pertencia apenas ao poeta, mas a toda a humanidade, embora esta ainda não dispusesse dos meios necessários para «a reconhecer, reconhecendo-se nela» (*ibid.*). Assim descrita, a experimentação encarnava o próprio gesto revolucionário passível de catalisar a mudança. Tal como Saraiva lembrou, «a poesia experimental não serve nenhuma revolução», pois ela «é a revolução» (Saraiva, 1967).

NOTAS

- ¹ Segundo Rui Torres, este acrónimo foi «uma criação de E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa), tendo sido usado no título do livro *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*» (Torres, 2014: 9). Ao longo deste artigo será utilizado o acrónimo PO.EX em substituição de «Poesia Experimental».
- ² Melo e Castro refere-se à feroz oposição por parte «do mais ortodoxo neo-realismo», a qual terá alertado a censura para a existência da PO.EX. No entanto, nos finais dos anos 60, «os comunistas perceberam que o trabalho sobre a linguagem, o trabalho de pesquisa, o trabalho de renovação do tal lixo da linguagem, era um trabalho subversivo em relação ao poder fascista instituído» (Mariano *et al.*, 1994: 18).
- ³ Em *Hidra 2* (1969) tomam a «forma de carteira de fósforos, balão, folhas de exercícios em stencil, desdobráveis e envelopes». Esta publicação pode ser consultada no Arquivo Digital da PO.EX em <<https://po-ex.net/evaluation/>>. Grande parte dos textos citados no presente artigo estão disponíveis para consulta neste arquivo coordenado por Rui Torres.
- ⁴ Melo e Castro relaciona esta falta de meios com a realidade portuguesa: «A Poesia Experimental [...] aceitou o repto da pobreza e da escassez de meios que era parte do contexto socio-económico português» (1981: 12). Segundo Aragão, esta falta de meios veio a contribuir para a «personalização» da PO.EX (Aragão *et al.*, 1981: 25).

- ARAGÃO, António, «Intervenção e Movimento», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 51-56.
- ARAGÃO, António, *et al.*, «Mesa-Redonda (transcrição) Setembro/77», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 17-25.
- HATHERLY, Ana, *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores, 1973.
- , «Visualidade do Texto: Uma Tendência Universalista da Poesia Portuguesa», *Colóquio/Letras*, n.º 35, jan. 1977, p. 5-17.
- , «Textos de Conferência-Objecto. Texto de A.H.», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 82-84.
- , «Uma Manifestação de Neodadaísmo», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981a, p. 46-48.
- , *A Casa das Musas. Uma Releitura Crítica da Tradição*, Lisboa, Estampa, 1995.
- HATHERLY, Ana, e E. M. de Melo e Castro, «Operação 1 e 2 e Conferência Objecto» [entrevista], in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 66-68.
- HATHERLY, Ana, *et al.*, «Conferência-Objecto», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 77-81.
- HELDER, Herberto, «Texto-Introdução de Herberto Helder», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 33-34.
- JOAQUIM, Ana Cristina, «Entrevista com o Poeta Experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro», *Revista Desassossego*, n.º 9, jun. 2013, p. 181-97.
- MARQUES, José-Alberto, «O Tempo não Tem Espaço», in Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (org.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, p. 89-91.
- MARIANO, Ana Maria Salles, Décio Pignatari, Elza Miné, Fernando Segolin, Lígia Chiappini, Maria dos Prazeres Gomes, Samir Meserani, Valdevino Soares de Oliveira, «Encontro com o Poeta Melo e Castro», *Revista Magma*, n.º 1, out. 1994, p. 11-26.
- MELO e CASTRO, E. M. de, *Ideogramas*, Lisboa, Guimarães Editora, 1962.
- , *A Proposição 2.01: Poesia Experimental*, Lisboa, Ulisseia, 1965.
- , «Inquérito: Que pensa das relações entre os conceitos de vanguarda ideológica e vanguarda literária à luz da experiência actual?», *Colóquio/Letras*, n.º 23, jan. 1975, p. 7-26.
- , *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976.
- , «A Poesia Experimental Portuguesa (texto do catálogo da representação à XIV Bienal de São Paulo — 1977)», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 9-15.
- , «Experimental Estrutura: Esboço do Artigo/Manifesto de M.C.», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981a, p. 70-72.
- , «Poemas-in-visíveis», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos*

- Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981b, p. 40-41.
- , «Ver-Ter-Ser», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981c, p. 153-65.
- MONTEIRO, Raquel, «E. M. de Melo e Castro», entrevista realizada no Museu de Serralves em 2006, in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014, p. 195-202.
- PORTELA, Manuel, «Como Fazer Poemas com Objetos», in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014, p. 189-91.
- REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.
- ROSA, António Ramos, «Crise — Experimentação — Liberdade», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (org.), *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- SARAIVA, Arnaldo, «Situação Actual da Poesia Brasileira», in *Jornal de Letras e Artes*, Ano V, n.º 230, fev. 1966.
- , «Linguística e Poesia: A Palavra Nova», *Diário de Notícias*, Suplemento «Artes e Letras», 27/7/1967, p. 15-16. <<https://po-ex.net/taxonomia/trans textualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-linguistica-e-poesia-a-palavra-nova/>>.
- , «Sobre Literatura Experimental», *Diário Popular*, Suplemento «Letras e Artes», 6/3/1980, p. V.
- TAVARES, Sallette, «Brin cadeiras», in António Aragão e Herberto Helder (org.), *Poesia Experimental*, n.º 1, 1964.
- , carta para Ana Hatherly, in Sallette Brandão e José Brandão (org.), *Sallette Tavares: Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 1995, p. 16-19. <<https://po-ex.net/taxonomia/trans textualidades/metatextualidades-autografas/carta-de-sallette-tavares-para-ana-hatherly/>>.
- TORRES, Rui, «Visualidade e Expressividade Material na Poesia Experimental Portuguesa», in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014, p. 9-31.