

Bruna Sousa

Poesia Experimental 3

*a edição independente
no experimentalismo poético
dos anos 60*

Poesia Experimental 3

a edição independente no experimentalismo poético dos anos 60

Bruna Sousa

2024

Relatório de Projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção de grau de mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais, sob a orientação da Professora Graciela Machado.



AGRADECIMENTOS

As primeiras palavras de agradecimento dirijo, desde já, à minha orientadora de projeto, a professora Graciela Machado, que em muito contribuiu para esta (des)construção das palavras. Pela confiança, dedicação e oportunidade de exploração da impressão tradicional no design.

Um especial obrigada ao Rui Spranger, ao Rui David e ao Isaque Ferreira, por me terem recebido na cave do Pinguim Café, numa segunda-feira, em janeiro de 2022, onde fui voltando todas as semanas desde então e onde “a poesia é para comer todos os dias”. Por terem semeado em mim o amor pela palavra dita e representarem assim a origem deste projeto.

Aos meus pais, pela confiança e pelo esforço. Por me deixarem, ainda que de coração apertado, ir na viagem que fui escolhendo e construindo, sempre com a certeza de um lugar para onde voltar. Pela paciência para a minha ausência, um grande obrigada.

Ao meu irmão, Diogo, e à Sara, que acompanharam de perto os meus encontros e desencontros com amor e preocupação.

Pela presença constante, e desde o início, à Leonor e à Márcia. Obrigada por me terem permitido crescer convosco e continuarem a ser um porto seguro. À Sara, um agradecimento especial, por nunca me deixar desistir e pelo apoio técnico e emocional.

Não há palavras suficientes para agradecer aos amigos do Rancho Douro Litoral, que encontrei num acaso feliz e têm sido a minha casa desde então. Em especial, à Joana, pela companhia em momentos de aperto; ao Enes, pela boa disposição e refeições espontâneas; ao Lucas, por me desencaminhar quando é preciso; e à Garcia e à Fraga, por todo o amor e preocupação. Obrigada pelo amparo, carinho e paciência.

Obrigada a todos, pela amizade e companhia de todos os dias.

RESUMO

O presente relatório documenta o projeto autoproposto da PO. EX Nº3, uma recriação e continuação da publicação Poesia Experimental, cadernos antológicos 1 e 2, de 1964 e 1966, respetivamente. A PO. EX foi uma publicação criada por um conjunto de poetas/artistas portugueses, na década de 60, durante a ditadura. Foram publicados apenas dois números, nos quais estes autores mostram a influência da Poesia Concreta brasileira para a criação da Poesia Experimental Portuguesa. Visto ser um projeto de auto-edição, surge a ideia de editar uma terceira revista, que siga os mesmos moldes e a impressão analógica como parte fundamental do processo. Este projeto pretende ter em conta não só os meios formais e técnicos do anterior, mas a criação coletiva que o fez nascer. Exatamente 60 anos depois da primeira edição, analisa-se o seu contexto histórico e político e a relação desta com a atualidade, a qual volta a surgir, às mãos de alguns autores contemporâneos que da sua criação fizeram parte. Reflete-se então acerca da ligação íntima entre a poesia e o seu valor semântico, gráfico e imagético, através de uma pesquisa documental da auto-edição no contexto português.

Palavras-chave: Poesia Experimental; Caderno Antológico; Livro de Artista; Auto-edição; Técnicas de Impressão.

ABSTRACT

This report documents the self-proposed project of PO. EX N°3, a re-edition and continuation of the Poesia Experimental publication, 1 and 2, from 1964 and 1966, respectively. PO. EX was a publication created by a group of portuguese poets/artists, in the 60s, during the dictatorship. Only two issues were published, in which these authors show the influence of Brazilian Concrete Poetry on the Portuguese Experimental Poetry creation. Since it is a self-publishing project, the idea of editing a third magazine came up, following the same model and using analog printing as a fundamental part of the process. This project aims to take into account not only the formal and technical means of the previous one, but the collective creation that gave birth to it. Exactly 60 years after the first edition of the original publication, we can analyze its historical and political context and its similarities with our current social context, in which it appears again, in the hands of some contemporary authors who were part of its creation. It reflects on the intimate connection between poetry and its semantic, graphic and imagery value, through documentary research on self-publishing in the portuguese context.

Keywords: *Poesia Experimental*; Anthology; Artist Book; Self-publishing; Printmaking.

ÍNDICE

Introdução	1
Enquadramento do problema	3
Motivação	5
Objetivos e metodologias	7
Parte I	11
Enquadramento teórico	11
01. Poesia Experimental Portuguesa	12
01.1. A Origem da Poesia Experimental em Portugal	13
01.2. Autores portugueses e teoria	22
01.3. Os cadernos antológicos e a arqueologia dos meios	27
02. O Livro de Artista	31
02.1. Conceito e Definições	32
02.2. O papel da Poesia Visual	35
02.3. Auto-edição e processos de impressão	38
Parte II	43
Projeto	43
03. Caderno antológico 3	45
03.1. Conceito e autores	47
03.2. Processo de edição	49
04. Considerações finais	53
Conclusão	55

Referências bibliográficas	58
Apêndices	61
Anexos	77

INTRODUÇÃO

Enquadramento do problema/problemática

O experimentalismo da poesia portuguesa surgiu em meados da década de 60, com um conjunto de artistas e poetas que contactaram à época, com os autores do concretismo brasileiro. É com António Aragão e Herberto Helder que se edita de forma mais séria o primeiro caderno antológico da Poesia Experimental Portuguesa (1964), e mais tarde com a colaboração de E. M. de Melo e Castro (1966). O movimento vanguardista surge ainda em plena ditadura, numa tentativa de revisão da palavra e do texto que valem por si só. Conceitos como caligrama, ideograma e anagrama¹ passam a fazer parte da criação poética e literária de autores como Ana Hatherly (1929-2015), E. M. de Melo e Castro (1932-2020), António Aragão (1925-2008), Herberto Helder (1930-2015), Fernando Aguiar (1956-), entre muitos outros.

O primeiro caderno, de 1964, contou com a colaboração de António Aragão, Herberto Helder, António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. De Melo e Castro e Salette Tavares.

Do segundo caderno antológico, de 1966, fizeram parte António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, José-Alberto Marques, Luiza Neto Jorge, Salette Tavares, Jorge Peixinho, António Barahona da Fonseca, Álvaro Neto e Ana Hatherly.

Este movimento artístico surge com a intenção de representar visualmente a escrita, em oposição a uma certa “discursividade” (Hatherly, 2003). Esta discursividade, como a Hatherly lhe chama, era apresentada como um dos fundamentos da escrita literária, contra a qual se insurge a poesia concreta, com palavras que são agora ícones e têm importância por si próprias, sem dependerem de frases longas e complexas. A autora explica ainda que a rutura criada pelo concretismo e o experimentalismo, é uma rutura muito particular, que representa uma recusa do ambiente vivido, a ditadura fascista, mas nunca uma rutura com as nossas raízes, que tinham já marcas do que seria a poesia visual (poesia barroca portuguesa).

Era preciso que as pessoas deixassem de ler para poderem ver. (...) Ao redescobrir descobrimos, fazemos uma nova experiência. Essa experiência é a descoberta. (Hatherly, Ana. 2003)

Assim se prova que a escrita pode ser um movimento, uma criação coletiva e interdisciplinar, a par do desenho, som e imagem. É ao colocarmos o concretismo em confronto com a discursividade, que podemos observar a súmula da escrita, a palavra como coisa concreta, e assim explorar o seu valor semântico e imagético. Neste sentido, o design gráfico e editorial é parte integrante da própria palavra ou poema que trata.

A escrita é um desenho como outro qualquer. (Hatherly, Ana. 2003)

Depois da criação da primeira publicação de poesia experimental portuguesa, também a sua edição e impressão foram fruto de um trabalho de

¹ Caligrama é um poema, frase ou conjunto de palavras cuja disposição tipográfica forma uma imagem visual relacionada ao seu conteúdo (frequentemente associado ao movimento simbolista e à vanguarda literária do início do século XX, com Guillaume Apollinaire); Ideograma é um símbolo gráfico que representa uma ideia ou conceito sem utilizar palavras. Os ideogramas transmitem significados diretamente. Este tipo de escrita é comum em línguas como o chinês e o japonês (kanji), onde um único caractere pode representar uma ideia completa. Os ideogramas são fundamentais em sistemas de escrita logográfica, onde o significado é associado diretamente ao símbolo. (3) Anagrama é uma palavra ou frase formada pela reorganização das letras de outra palavra ou frase, utilizando todas as letras originais exatamente uma vez. A prática de criar anagramas é usada como um jogo de palavras, mas também pode ter funções literárias ou criptográficas. Por exemplo, a palavra “amor” pode ser rearranjada para formar “roma”. A criação de anagramas pode servir para destacar relações ocultas entre palavras ou para criar novos significados a partir de uma sequência original de letras.

autor, tendo em conta a falta de recursos que este grupo de autores enfrentava, num período em que também a cultura era controlada pelo regime. Aqui é importante analisar o contexto da edição portuguesa, tendo em conta os meios a que os autores e artistas tinham acesso. O conceito de *livro de artista* pode também ser-lhe aplicado, no sentido em que o objeto vale por si só, tal como o seu conteúdo pretende fazer. É assim, abordado com a forma de um contentor, que alberga os trabalhos de cada autor em desdobráveis ou folhas soltas. A discussão dos termos *livro vs livro de artista* pode ser tida nos mesmos moldes da anterior afirmação de Ana Hatherly acerca da construção do poema e do discurso literário.

Geralmente, a experiência que temos com um livro nem sempre estamos interessados em “ler” a visualidade do mesmo enquanto objeto. Parece haver, no ato da leitura, principalmente nas camadas menos instruídas, uma relação de inferioridade com a leitura e a literatura. A ligação mais próxima e imposta que temos com a leitura parte da escola e de uma obrigatoriedade associada ao ato de ler para obter conhecimento, a partir uma seleção prévia de autores considerados importantes ou reconhecidos. Nos dias que correm, esta discussão pode ser cada vez mais pertinente. Na era digital a que assistimos, a experiência que temos com o livro enquanto objeto veio influenciar a relação que temos com a leitura, como ato físico e sensorial. A perda do livro enquanto objeto com forma, cheiro e textura torna-se cada vez mais evidente. Sugere-se assim a necessidade de voltar ao processo de criação da palavra e do seu grafismo no livro impresso.

Motivação

A motivação para este projeto e a sua pertinência assentam em dois interesses: as técnicas de impressão associadas à criação de livros de artista e a poesia enquanto matéria dos mesmos. Relativamente às técnicas de impressão em contexto oficial, e ligadas à criação de objetos editoriais ou livros de artista, o apelo surge desde logo durante o percurso académico, que se iniciou primeiramente através das artes plásticas. Assim, a componente manual e artística foi sempre bastante importante para a criação de projetos na área que se seguiu, a do design editorial. O interesse pela poesia sempre existiu num contexto pessoal, que ao longo dos últimos anos se foi aprofundando, até que se faz uma ligação entre os dois.

Neste sentido, nasce simultaneamente o interesse pela produção de objetos gráficos, através da unidade curricular de livros de artista. No decorrer deste período, e com o término da licenciatura em Artes Plásticas - Pintura, dá-se a mudança para o Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, com o objetivo de levar para o mundo da produção editorial toda a bagagem artística até aí desenvolvida. É neste encontro fortuito entre a palavra e o seu valor gráfico e artístico que se dá início ao processo criativo que leva a cabo o projeto em questão, com especial foco no que é a publicação em contexto de auto e micro-edição/ edição independentes.

No que toca ao interesse adquirido pela poesia, muito se deve à presença frequente nas noites de poesia do Pinguim Café. Foi às mãos de Joaquim Castro Caldas que em 1988 se deu início às noites de poesia no Pinguim Café, onde semanalmente se diz até hoje, poesia. E foi em janeiro de 2022, que esse encontro semanal se tornou um interesse pessoal, inicialmente apenas como observadora e ouvinte e só mais tarde com intervenções próprias, que semearam a desmistificação do ato de dizer poesia e o foram tornando cada vez mais próximo. Foi também pela admiração a Alberto Pimenta e a sua visão performativa da poesia que surgiu uma nova percepção da mesma e a expansão desta para a poesia escrita e dita por pessoas vivas e mortas, que haviam habitado ou continuavam a habitar todas as segundas-feiras, a cave do Pinguim Café. Surge assim outro olhar sobre o que é a palavra, a palavra dita e a sua relação com a escrita enquanto ato criativo e gráfico. Após a exposição individual de papirografias, *Um jantar à portuguesa*², em outubro do mesmo ano, no Pinguim Café, consolidou-se a ligação entre aquilo que era a vida académica com o interesse exterior pela poesia e o espaço onde este se desenvolveu.

Foram Isaque Ferreira e Rui Spranger que trouxeram e me deram a conhecer, neste contexto, E.M. de Melo e Castro, autor impulsionador para a descoberta da Poesia Experimental Portuguesa. E é com a “leitura” de “cara lh’amas” que se torna evidente a multiplicidade de significados que podemos atribuir àquilo que é um poema/poesia. Apesar do conceito de poesia visual ser um conhecimento adquirido anteriormente, é a partir de Melo e Castro que começa uma procura e pesquisa documental pessoal mais detalhada acerca daquilo que é o experimentalismo poético na obra dos autores portugueses da década de 1960. Ao abrir portas a este interesse, surgem autores e autoras importantíssimos para o movimento, entre

² De Souza, B (2022), *Um Jantar à Portuguesa* [papirografias], apresentado em exposição individual, Pinguim Café. Papirografia é um processo de gravura, proveniente da litografia, em que em vez da pedra litográfica usa o papel.

eles Ana Hatherly e António Aragão.

Tanto o envolvimento no mundo da poesia, circunscrito à cidade do Porto e aos seus autores, como o gosto e aprendizagem que vinham das técnicas de impressão, em contexto de oficina, trouxeram até aqui a criação deste projeto, numa espécie de “conveniência” que alia dois interesses, à partida distantes.

Objetivos e metodologias

Considerando o movimento da Poesia Experimental um movimento de resistência, que se opunha ao fascismo e à ditadura sob a qual surgiu, é 60 anos depois do lançamento da sua primeira publicação oficial, e 50 anos depois da revolução de 1974, que pôs fim à ditadura, que se propõe recriar o trabalho coletivo desenvolvido pelos poetas experimentais dos seus primeiros cadernos antológicos.

Mais de meio século depois do surgimento da Poesia Experimental Portuguesa, qual será a pertinência da experimentação e criação coletiva na poesia? E de que modo a reencenação de uma publicação dos anos 60 permite ou traz um olhar contemporâneo sobre a poesia e a poesia experimental? Estas são duas das questões mais importantes a que este projeto pretende dar resposta. Será importante analisar a pertinência de trabalhar a partir deste contexto e como podemos reconhecer semelhanças do ambiente político e social sobre a liberdade artística com o atual.

No seguimento da Poesia Experimental, enquanto revista e movimento, que levou a outras edições e publicações³, surgem várias questões associadas não só à poesia mas também à edição e ao design editorial. Sendo a revista, se assim lhe podemos chamar, uma comunhão das duas matérias em medidas iguais, pode ser trazido à discussão o valor do design gráfico e editorial na literatura e mais concretamente na poesia, como assunto de foco deste projeto.

³É importante ter em conta que a Poesia Experimental aparece, com esse nome, através dos seus dois cadernos antológicos, e se expande a partir daí para publicações posteriores que integram o movimento que daí surge.

O projeto passa por três fases distintas. Numa primeira fase, a de pesquisa acerca do tema escolhido, há uma análise e descrição dos cadernos antológicos anteriores, poetas e artistas enquanto coletivo, edição independente, técnicas de impressão e reprodução, pesquisa visual e documental.

Em fase de arranque, através da documentação ligada à poesia experimental portuguesa, a publicação, e toda pesquisa e investigação que a envolve, criou-se uma ligação indubitável entre aquilo que é um livro enquanto objeto e o que é um objeto artístico de caráter literário. A noção de livro de artista passou do artefacto associado às artes plásticas para a possibilidade de depósito poético de alguma forma. A poesia esteve, na segunda metade do século passado, intrinsecamente ligada às artes, no sentido em que muitos dos seus autores eram multidisciplinares, e parte do mesmo círculo, tendo em conta a pequena dimensão do meio artístico português da época.

Numa segunda fase, passa-se então à revisão da literatura (livros e material gráfico), análise documental e do estado da Arte. Em fase de investigação foi importante analisar e consultar vários tipos de documentos e artefactos, principalmente os que precedem e culminam no que se tornou a vanguarda da poesia experimental portuguesa. Perceber as suas raízes e motivação, sempre tendo em conta o clima vivido à época, a ditadura salazarista. Para além desses livros/objetos e documentos teóricos, foi feita uma ponte entre os mesmos e o que tem sido feito nas últimas décadas, que possa ter alguma ligação ou seguimento em relação aos mesmos.

A terceira e última fase do projeto passa pela aplicação prática dos co-

nhcimentos adquiridos ao longo da investigação, propondo-se criar um terceiro caderno antológico da Poesia Experimental. Para a recriação ou réplica da publicação destes autores, muitos dos quais já não estão vivos, o projeto e processo criativo passaram por reunir autores e artistas com valores literários e estéticos semelhantes, que tivessem interesse em fazer parte deste projeto coletivo e da antologia que aqui se propõe criar. Entre estes, alguém que motivou o projeto e que muito contribuiu para a origem do mesmo, Isaque Ferreira, dizeur, bibliófilo e autor, e autores como Luís Ferreira, Luís Lucas, Joana Arantes e eu própria.

Numa tentativa de reavivar o movimento e trazer de volta o seu formato físico, propõe-se reunir, num terceiro caderno antológico, o trabalho de alguns artistas e autores que habitam o mundo da poesia no contexto atual.

Relativamente à edição, impressão e montagem do artefacto, este foi totalmente desenvolvido na Oficina de Técnicas de Impressão da FBAUP, com o material disponível na faculdade. O objetivo é criar um objeto editorialmente independente, contando com o parecer e contributo dos restantes poetas e artistas convidados. Deste modo, e durante o trabalho de experimentação que dá origem ao objeto editorial, recorreu-se a várias técnicas de impressão, como offset, ozalid, fotopolímero e a tipografia com caracteres móveis. No seu desenvolvimento foi tida conta a importância do trabalho criativo coletivo e da experimentação que dele nasce, mas também a dificuldade que surge com a edição independente e a utilização dos meios que temos ao nosso dispor.

Parte I

Enquadramento Teórico

01. Poesia Experimental Portuguesa

A Poesia Experimental é um movimento literário de vanguarda português, que acaba por adotar esta designação depois do lançamento de uma primeira revista com o mesmo título. Este movimento foi-se solidificando entre o final da década de 1950 e o início dos anos 60, tendo existido muitas outras publicações que lhe vieram dar seguimento e que se enquadram naquilo que foi o experimentalismo português. Os poetas experimentais têm como base uma teoria segundo a qual o texto se desapega da ideia de significado e passa a ser simplificado e reduzido ao essencial.

Poesia Experimental é o título de uma revista organizada por António Aragão e Herberto Helder, no seu primeiro caderno, publicado em 1964; e António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder, no segundo, publicado em 1966. PO.EX foi o acrónimo de “POesia.EXperimental” criado por E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, e posteriormente usado no título do livro ‘PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa’, organizado por E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly. Neste último estão reunidas conversas, entrevistas e textos acerca do movimento e da sua origem e desenvolvimento em Portugal. Po-ex.net é ainda o arquivo digital, que serve para estudo e disseminação da PO.EX, criado em 2005 e coordenado por Rui Torres.²

⁴Rui Torres é um destacado académico português, reconhecido especialmente pela sua atividade e investigação no campo da literatura electrónica e da poesia experimental. É professor associado na Universidade Fernando Pessoa, em Portugal, e coordena o Arquivo Digital da PO.EX.

01.1. A Origem da Poesia Experimental em Portugal

Foi através da descoberta da poesia visual e concreta que, na segunda metade do século XX, o experimentalismo poético português se afirmou. É entre o final da década de 1950 e início de 1960 que se manifestam as primeiras criações da Poesia Experimental Portuguesa, com Salette Tavares, António Aragão, E.M. de Melo e Castro e Ana Hatherly.

No final da década de 1950, aparecem os primeiros poemas concretos portugueses de que há registo, o primeiro de José-Alberto Marques, intitulado “Solidão” e publicado na Revista dos Finalistas do Colégio Andrade Corvo (Torres Novas, 1958); no ano seguinte é Ana Hatherly quem escreve um artigo para o Diário de Notícias, acompanhado de um poema concreto. Anteriormente, também Salette Tavares se aproximava já do que faziam os poetas concretos brasileiros, ao publicar o seu primeiro livro em 1957, *Espelho cego*.

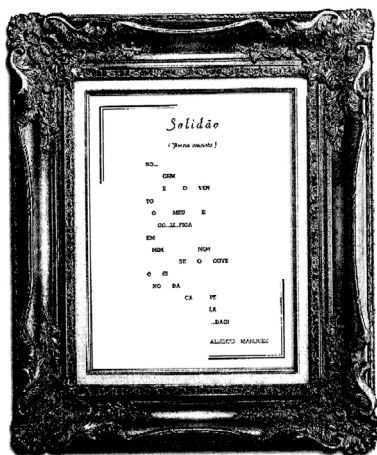


Figura 1 - Poema concreto *Solidão*, José Alberto-Marques

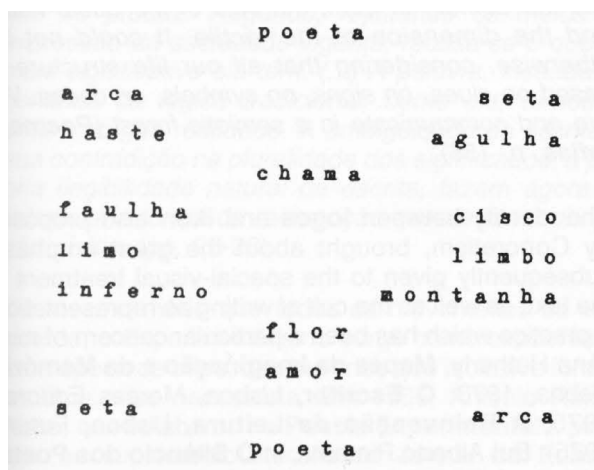


Figura 1 - Poema concreto *poeta seta arca*, Ana Hatherly

A origem da poesia visual é algo que, na perspetiva de Ana Hatherly, dificilmente se situa de forma precisa no tempo, ainda muito antes do século XX³, e que deverá ter em conta hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, e muitos outros tipos de textos e objetos de cariz poético. É de qualquer forma, segundo os poetas concretistas brasileiros, com a poesia concreta que termina o ciclo histórico do verso e se dá lugar ao espaço gráfico da página como parte estrutural do poema. Assim, as raízes do experimentalismo poético português acabam por assentar nestas duas grandes influências.

À semelhança de movimentos literários anteriores, a Poesia Experimental aparece, em Portugal, como um movimento de resistência, numa época marcada pelo Estado Novo (1933-1974). O controlo imposto da censura

sobre a produção cultural, incluindo a literatura, obrigava os escritores e artistas a procurar formas inovadoras de pôr em prática as suas atividades artísticas e transmitir as suas mensagens, consideradas subversivas. Ainda assim, tanto o regime como a própria guerra colonial (1961-1974) tiveram um impacto diferente entre gerações dentro do movimento experimental. Poetas como Melo e Castro, António Aragão e Ana Hatherly, saíam do país para se formar cultural e artisticamente pela Europa, enquanto que para autores de uma geração mais nova, como Silvestre Pestana, a saída de Portugal era a única forma de fugir à guerra. Reafirmava-se assim, a necessidade de uma rutura que o experimentalismo já procurava.

O termo rutura esteve sempre associado à Poesia Experimental, no entanto essa era uma rutura para com o convencionalismo e conservadorismo impostos e não, ao contrário do que se possa pensar, para com as raízes portuguesas. Muito pelo contrário, a ideia de tradição era algo que se pretendia recuperar e reconstruir, como foi o caso da poesia barroca portuguesa. Muitos dos trabalhos dos poetas experimentais “têm base numa espécie de quase reelaboração de maneiras de trabalhar antigas”. (Hatherly, A. 1981: p.21).

No que diz respeito ao Barroco e a sua influência no experimentalismo poético, é Ana Hatherly quem acaba por se dedicar a uma investigação aprofundada acerca dessas raízes e de que forma se traduzem no trabalho feito pelo grupo de autores experimentais, ao longo da segunda metade do século XX. Em PO.EX: do antes ao agora (1987) Hatherly explica brevemente o contexto em que nasce o experimentalismo e como a Poesia Experimental representa uma rutura com o ambiente em que nasce, o salazarismo, mas nunca uma rutura com a sua raiz anterior, a Poesia Barroca Portuguesa.

A Poesia Barroca caracteriza-se pelo uso de figuras de estilo como a anáfora, o paradoxo, a hipérbole e a metáfora, explorando ao máximo a “plasticidade” da linguagem escrita. A disposição visual dos versos e o uso de formas geométricas são também marcas do barroco, com uma preocupação em criar efeitos visuais que complementam o conteúdo poético. No contexto da sua época, o barroco foi também um movimento de renovação que rompeu com os modelos renascentistas, através da procura por uma expressão artística mais complexa, dramática e ornamentada. A poesia barroca é reconhecida pela sua complexidade, sobrecarga de significados e pela valorização da forma pela forma, uma espécie de “arte pela arte”, onde o virtuosismo técnico e a complexidade formal são celebrados. O uso do espaço e a organização visual dos poemas são aspectos importantes na poesia barroca, onde a disposição das palavras no papel pode criar formas e figuras que acrescentam ao conteúdo poético.

A Poesia Experimental resgata essa preocupação com a forma, mas de um modo ainda mais radical, explorando a tipografia, a diagramação e o uso de colagens e jogos visuais. A poesia concreta, por exemplo, foca na materialidade das palavras, algo que tem uma ressonância com a abordagem barroca, ao tratar o poema como um objeto artístico. Também esta se caracteriza pela multiplicidade de significados e explora a linguagem como um fim por si mesmo. No decorrer da sua investigação, Hatherly publica

vários trabalhos acerca do assunto, como *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*⁵ ou *Poesia Incurável: Aspectos da Sensibilidade Barroca*⁶. Chegou a eleger alguns autores deste período para outras publicações, como Frei Jerónimo Baía e Soror Maria do Céu, nos livros *A Preciosa, de Sórora Maria do Céu* e *Lampadário de Cristal de Frei Jerónimo Baía*. Elaborou ainda, em 1970, as *Variações Camonianas*, onde se pode estabelecer uma relação entre o processo formal de variação, tipicamente barroco, e o resgate desse modo de construir o poema, em constante exploração de forma e significado.⁷

Para além da influência da Poesia Barroca, e antes de passarmos à Poesia Concreta, é necessário perceber em que contexto e quais os valores que a definiram. No livro *O espaço crítico - do simbolismo à vanguarda*⁸ Ana Hatherly introduz o conceito de simbolismo e como este veio a dar origem a toda a poesia de vanguarda. A autora começa por abordar a separação do texto do seu contexto e significado, considerando a perspetiva de Marx acerca do significado das coisas como uma necessidade que nasceu com a burguesia. É no entanto imperativo para a autora, perceber que a ambiguidade procurada pela poesia não é necessariamente sinónimo de obscuridade, mas de multiplicidade, como algo que pode ser lido de várias formas e transmitir vários significados. Podemos aqui relacionar a importância da ambiguidade poética com a ambiguidade do conceito de *livro de artista*, que será desenvolvido mais à frente. A ambiguidade de que aqui se fala, e que caracteriza o simbolismo, é a mesma que acrescenta ao “valor espacial do verso” (Hatherly, A. 1979: p. 26). Uma das mais importantes obras do Simbolismo foi então *Un Coup de Dés jamais n’Abolira le Hazard*, de Stéphane Mallarmé⁹, que dá origem à poesia vanguardista do século XX e culmina na Poesia Concreta.

O movimento da Poesia Concreta Brasileira foi, como já referido, uma grande influência para os autores portugueses. Também no Brasil, e à semelhança de qualquer movimento de vanguarda, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por transformações comportamentais, tecnológicas, científicas e políticas.¹⁰ Embora se tenha consolidado no Brasil, a Poesia Concreta tem raízes internacionais, com influências de poetas europeus, como o anteriormente mencionado, Stéphane Mallarmé e ainda E. E. Cummings. No Brasil, o movimento acabou por ganhar uma outra forma, protagonizado pelo grupo *Noigandres*. Este foi desenvolvido pelos poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, a partir de 1952, com o lançamento da revista-livro *Noigandres*. No entanto, só foi oficializado no Brasil em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A influência de Mallarmé no concretismo brasileiro pode ser compreendida mais detalhadamente no livro *Teoria da Poesia Concreta - textos críticos e manifestos* (1950-1960), onde os três autores expõem a teoria e origem do movimento. Esta vertente poética caracteriza-se pela criação do *poema-objeto*¹¹, onde se abandona o verso tradicional em prol de uma construção que explora recursos sonoros, visuais, semânticos e, principalmente, o espaço tipográfico e a disposição geométrica das palavras pela página. Dava prioridade ao carácter visual do poema, explorando a disposição gráfica da letra e da palavra. Os poemas concretos eram frequentemente não-lineares, utilizando os recursos tipo-

⁵Hatherly, A. (1983). *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*.

⁶Hatherly, A. (2003). *Poesia Incurável: Aspectos da Sensibilidade Barroca*. Lisboa: Editorial Estampa. A título de exemplo, esta é uma das obras de Hatherly que reúne muito do seu estudo acerca da literatura do período barroco.

⁷No artigo “Leonorana, de Ana Hatherly: o poema enquanto catedral barroca”, Luís Carlos S. Branco aborda os diálogos entre Camões e Hatherly, analisando o poema de Ana Hatherly em *Variações Camonianas*.

⁸Hatherly, A. (1979). *O espaço crítico - do simbolismo à vanguarda*.

⁹Blanchot acaba por se referir a esta obra como *Le Livre à Venir*, ou seja, o livro do futuro.

¹⁰O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) destacou-se pela construção de Brasília e pelo incentivo à indústria automobilística. O país vivia o surgimento da bossa nova, do cinema novo e do teatro de arena. Na literatura, emergiu a vanguarda concreta na poesia.

¹¹Pode considerar-se um poema-objeto uma manifestação poética que transcende o texto escrito e explora a materialidade e a espacialidade para criar novas formas de expressão e interpretação, aproximando a poesia das artes plásticas e da performance.

gráficos para criar significados adicionais, focando-se na materialidade da linguagem e na estrutura espacial do texto.

O grupo pioneiro publicou a revista *Noigandres*, em 1952, que serviu como uma plataforma para divulgar as suas ideias inovadoras e experimentais. Em 1958, lançaram o *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, um manifesto que delineava os princípios da Poesia Concreta. A Poesia Concreta é definida como uma arte de estrutura. Os poetas concretos consideram o poema como um objeto visual e verbal, onde a estrutura é essencial para a criação de significado. A organização espacial e visual do texto é tão importante quanto as palavras em si. Assim, enfatizam a materialidade da palavra, considerando-a uma “palavra-coisa”. A palavra não é apenas um veículo de significado, mas um elemento concreto que tem sua própria realidade física e visual. O poema é reduzido aos seus elementos essenciais, com uma estrutura frequentemente não linear, utilizando uma sintaxe espacial onde a disposição gráfica das palavras na página cria relações semânticas e visuais. Rejeitam a linearidade tradicional da poesia e da linguagem escrita. O leitor é então convidado a interagir com o texto de maneira ativa, explorando múltiplas camadas de significado. O manifesto reconhece as influências dos poetas e artistas modernistas, como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e E. E. Cummings, bem como movimentos de vanguarda, entre os quais o Futurismo e o Construtivismo. Essas influências são integradas e superadas pelo movimento concretista, que procura uma nova síntese poética. Os poetas concretos abandonam o verso tradicional e a métrica regular, para dar lugar à criação de “constelações verbais”. A Poesia Concreta pretende comunicar de forma mais direta e objetiva, ao explorar as potencialidades visuais e sonoras da linguagem, de modo a que esta comunicação seja simultaneamente estética e funcional. O manifesto encoraja a experimentação constante e a busca por novas formas de expressão poética. A Poesia Concreta é, tal como o experimentalismo, vista como um campo em contínua evolução. O *Plano-Piloto para Poesia Concreta* estabelece as bases teóricas e práticas para o concretismo e representa um marco na evolução da poesia moderna, propondo uma ruptura com as tradições anteriores e inaugurando uma nova forma de conceber e praticar a poesia.



Figura 3 - Capa das revistas *Noigrandes*

Para além do grupo *Noigrandes*, houve outros grupos como o *Poema Processo*, já posterior ao aparecimento da Poesia Experimental em Portugal. O *Poema Processo* surgiu em 1967, também no Brasil, e foi fundado por Wladimir Dias-Pino e outros poetas como Moacyr Cirne e Álvaro de Sá. Tinha o objetivo de levar o experimentalismo mais longe, enfatizando mais uma vez a decomposição e recomposição do texto poético, frequentemente em formas não convencionais, tridimensionais e interativas.

A Poesia Concreta tinha como principais objetivos a valorização dos aspetos visuais do poema, utilizando caracteres tipográficos, desenhos e formas; a exploração da sonoridade da palavra, através de aliteraões, assonâncias e paronomásias; o uso de neologismos; a comunicação do poema através da sua estrutura-conteúdo; e a ausência do eu lírico e da expressão subjetiva. Este movimento teve um impacto significativo na poesia brasileira, promovendo ideias e autores, com uma reforma sobre o passado literário e novas opções estéticas. Nacionalmente, retomou o espírito inovador de 1952, interrompido por uma fase conservadora, e inscreveu-se no contexto técnico e contemporâneo, oferecendo uma visão crítica e coletiva da poesia. Mostrou que a participação coletiva não aliena a criação poética e que uma forma revolucionária é necessária para um conteúdo ideológico relevante.

Internacionalmente, exportou várias ideias e formas, sendo o primeiro movimento literário brasileiro a estar na vanguarda mundial. Influenciou foi influenciado por diversas áreas, como a publicidade, o design gráfico, a televisão e a música. A publicação dos textos e manifestos do movimento visava preservar e facilitar a compreensão e discussão dessas ideias, evitando a dispersão e interpretação duvidosa que teria ocorrido com o movimento de 1952. Os textos reunidos entre 1950 e 1960, no livro referido, mostram a construção gradual do projeto da poesia concreta, destacando a colaboração e evolução contínua dos autores. O movimento impactou a poesia brasileira contemporânea e contribuiu para a criação de uma linguagem comum, anônima e coletiva, demonstrando a sua eficácia como produtora de ideias.

A visualidade e a materialidade da linguagem promovida pelo grupo Noigandres e pela Poesia Concreta foi então adotada pelos poetas portugueses, levando à criação de poemas que utilizavam a tipografia e a disposição espacial como elementos centrais. Através de publicações, colaborações e intercâmbios culturais, este movimento acabou por ter grande influência no aparecimento da Poesia Experimental Portuguesa, deixando um legado duradouro, quer literário quer artístico.

Assim, os autores portugueses começaram por ter um contacto muito próximo com a Poesia Concreta Brasileira, os seus autores e teorias. Segundo E. M. de Melo e Castro, houve dois acontecimentos que antecedem o aparecimento em Portugal de manifestações originais da Poesia Experimental: a visita a Lisboa de Décio Pignatari¹² em 1956, após o seu já histórico encontro com Gomringer;¹³ e a publicação em 1962, pela Embaixada do Brasil em Lisboa, de uma pequena compilação da Poesia Concreta do Grupo *Noigandres*¹⁴ - São Paulo - Brasil (no mesmo ano em que Melo e Castro publica *IDEOGRAMAS*, reunindo poemas de 1961). A partir daí, criou-se também em Portugal, um movimento semelhante, que resultou numa primeira publicação, às mãos de António Aragão e Herberto Helder, *Poesia Experimental* - caderno antológico 1.

A Poesia Experimental foi inicialmente organizada por António Aragão e Herberto Helder, no seu primeiro caderno (1964); e António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder, no segundo (1966). Outros autores que participaram nas publicações originais da PO.EX foram Abílio-José Santos, Álvaro Neto, Ana Hatherly, Antero de Alda, António Aragão, António Barros, António Dantas, António Nelos, Armando Macatrão, César Figueiredo, E. M. de Melo e Castro, Emerenciano, Fernando Aguiar, Gabriel Rui Silva, José-Alberto Marques, Salette Tavares e Silvestre Pestana.

A história da PO.EX inicia-se oficialmente em 1964 com a publicação do primeiro caderno, *Poesia Experimental*, contudo, as suas raízes remontam a obras anteriores, como *Espelho cego* de Salette Tavares (1957), *Voo do morcego* de Abílio-José Santos (1962) e *Poema primeiro* de António Aragão (1962), que mostravam já preocupações com a forma poética posteriormente exploradas. A teoria da Poesia Concreta também se desenvolve nesse período, com Ana Hatherly, que publica um dos primeiros artigos sobre o tema em 1959, seguido pelo livro de Melo e Castro, *A Proposição 2.01 - Poesia Experimental* (1965).

¹²Décio Pignatari foi um publicitário, poeta, ator, ensaísta, professor e tradutor brasileiro.

¹³Eugen Gomringer é um poeta e crítico literário boliviano. Citado frequentemente por Haroldo de Campos e Augusto de Campos como um dos criadores da poesia concreta, fundou o concretismo da língua alemã, em 1953.

¹⁴Noigandres foi um grupo de poetas formado em 1952, em São Paulo, Brasil. Dele faziam parte Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e, posteriormente, Ronaldo Azere-do e José Lino Grünwald.

Como unidade coordenada, a Poesia Experimental Portuguesa manifesta-se nos cadernos antológicos *Poesia Experimental 1 e 2*. Em 1964, o pri-

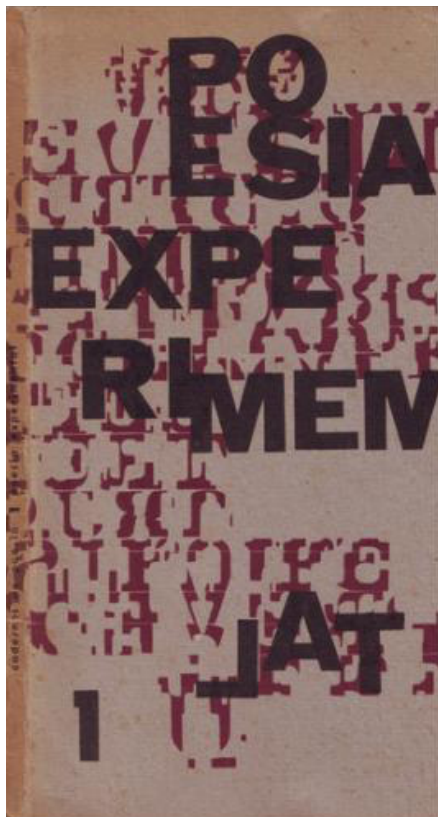


Figura 4 - Capa da Poesia Experimental - 1º caderno antológico



Figura 5 - Capa da Poesia Experimental - 2º caderno antológico

meiro caderno foi publicado com contribuições de vários poetas, seguido por uma exposição coletiva, *Visopoemas*, em janeiro de 1965. A exposição incluiu objetos, pinturas e cartazes, e culminou numa performance que combinava poesia e música, intitulada “Concerto e Audição Pictórica”. O segundo caderno, publicado em 1966, incluiu uma variedade de abordagens e ampliou a internacionalização da poesia experimental. Destacam-se textos e obras de autores como Lewis Carrol e Pierre Garnier, além de colaboradores brasileiros e franceses. A produção de António Aragão e a “Música Negativa” de Melo e Castro também são pontos de destaque neste caderno.

A exposição que segue o lançamento do primeiro volume da Poesia Experimental é desde logo anunciada na própria publicação, mostrando à partida a recusa das restrições literárias, técnicas e formais. Poesia Experimental é um movimento multidisciplinar e pode assumir as mais variadas formas. Pode ser uma publicação, uma exposição, ou uma publicação que se traduz numa exposição.

Se os cadernos de Poesia Experimental e Videopoemas representam, de modos diferentes, uma recusa das limitações quanto ao código, suportes e dispositivos de apresentação que tradicionalmente se impõem como especificamente literários- no primeiro caso, uma publicação constituída por

folhas soltas reunidas dentro uma capa, no segundo, uma exposição-, as relações entre o campo da literatura e o das artes plásticas, que aqui se prefiguram, são sintetizadas em Operação - 1. À semelhança dos cadernos de Poesia Experimental, o álbum reúne, dentro de uma capa, um conjunto de folhas soltas (agora folhas de cartolina de grandes dimensões, de acordo com a ideia de exposição portátil) que, tratando-se de poster poems, deveriam ser expostas, distribuídas pelo espaço, e não folheadas como se de um livro/revista convencional se tratasse. (Preto, A. 2006)¹⁵

¹⁵Preto, A. (2006) *Palavra que se fez coisa : poesia experimental portuguesa*.

¹⁶Poemografias - Exposição Itinerante de Poesia Visual, 1985. Organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, com design de Fernando Aguiar.

¹⁷Como por exemplo o 1º Festival Internacional de Poesia Viva, 1987, com organização e design de Fernando Aguiar.

A PO.EX continuou a influenciar a poesia visual e experimental em Portugal, com a organização de eventos, exposições e publicações ao longo dos anos. A antologia *Poemografias* (1990)¹⁶ marcou uma nova etapa no movimento, apresentando novos autores e expandindo a poesia visual para galerias e museus. Festivais internacionais¹⁷ e antologias continuaram a surgir, organizados por figuras como Fernando Aguiar e António Barros, que contribuíram para a difusão e desenvolvimento contínuo da poesia experimental portuguesa.

Para além da Poesia Experimental, foi importante revisitar outras publicações da mesma década, ainda que posteriores à que criou todo o movimento. Entre o arquivo de Serralves e o arquivo pessoal de Isaque Ferreira, foram consultadas outras revistas, como a *Hidra* (1 e 2), de 1966 e 1969 e *Operação* (1 e 2), de 1967.

Operação foi uma publicação lançada em 1967 por um grupo de poetas e artistas experimentais portugueses, incluindo figuras como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly. Foi um marco importante para o movimento, tendo surgido num período de intensa experimentação e inovação. A *Operação 1* foi organizada por Melo e Castro e publicada em 1967, em Lisboa. Com a dimensão de 51,5 cm e composta por 25 páginas, a revista contém cartazes de António Aragão, Alfabeto Estrutural de Ana Hatherly; 10 *sintagmas* de E. M. de Melo e Castro; 9 *homeóstatos* de José Alberto Marques; 4 *epithalamia* de Pedro Xisto; e a capa é de João Vieira. A publicação incluiu uma variedade de obras experimentais que exploravam a visualidade, a materialidade da linguagem e a interdisciplinaridade defendidas pela Poesia Experimental.

Hidra 1 foi uma publicação que emergiu ainda na década de 1960. Organizada por Melo e Castro em 1966, no Porto, foi editada na ECMA. Participam neste número António Aragão, Salette Tavares, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Liberto Cruz (Álvaro Neto) e E. M. de Melo e Castro. Este primeiro número era composto por 72 páginas, com a dimensão de 35 cm e continha ilustrações a preto e branco. Foi ainda publicada uma *Hidra 2*, mais uma vez organizada por Melo e Castro, e publicada em Lisboa, em 1969, pela editora Livraria Quadrante. Menos densa que a primeira publicação, continha 10 folhas (43 cm de dimensão), mas desta vez a cores. A segunda publicação inclui objetos reais, tais como uma caixa de fósforos, um balão, folhas de exercícios em stencil, um envelope e desdobráveis, que funcionam como “poema-objeto”.

Hidra 1 e 2 surgiram num contexto semelhante ao de *Operação*, durante um período de grande fermentação cultural e artística em Portugal. Os poetas que contribuíram para esta publicação estavam interessados na exploração radical da linguagem, desafiando a sintaxe e a semântica convencionais. Estes objetivos caminhavam a par das práticas da Poesia Experimental em Portugal. A revista incentivava a experimentação e a inovação, sendo um espaço para poetas e artistas testarem novas formas de expressão e comunicação, contribuindo para o enriquecimento da Poesia Experimental Portuguesa, adicionando novas vozes e perspectivas ao movimento.

As inovações e experimentações promovidas pelas publicações posteriores tiveram uma influência duradoura, ajudando a consolidar a reputação de Portugal como um centro de criatividade e experimentalismo poético. Este diálogo internacional ajudou a situar a Poesia Experimental Portuguesa no contexto global. Funcionou como uma plataforma para a inovação, permitindo que os poetas experimentassem novas formas e técnicas, rompendo com as tradições literárias estabelecidas.



Figura 6 - Capa *Hidra 1*

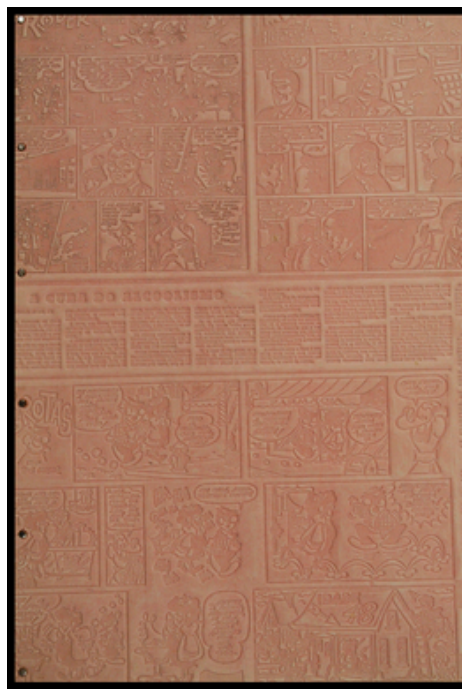


Figura 7 - Capa *Operação 1*

01.2. Autores da Poesia Experimental em Portugal e textos teóricos

Como foi mencionado no capítulo anterior, é em *PO. EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* que Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro reúnem textos, conversas e outros documentos relativos à Poesia Experimental, de modo a proporcionar uma melhor compreensão daquilo que foi o movimento, de onde nasceu, quais as direções que pretendia tomar e que expectativas ou objetivos que tinham cada um dos autores que o integraram. Mais recentemente, também o arquivo digital da Poesia Experimental, coordenado por Rui Torres, veio servir de veículo para a disseminação do movimento e das suas bases teóricas e obras poéticas. Neste sentido, devemos considerar ainda o artigo *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaaios, Entrevistas, Metodologias*,¹⁸ em que Rui Torres reúne alguns textos sobre os autores representados no arquivo.

¹⁸ Livro com alguns dos resultados do projecto «PO. EX'70-80 – Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa», financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos da União Europeia. Edição de Rui Torres, com textos sobre a maioria dos autores representados neste arquivo digital.

No primeiro capítulo do seu livro, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, após uma introdução ao movimento experimental, apresentam alguns esquemas acerca da estrutura e valores que levaram à Poesia Experimental. É ainda criada uma *Demarcação teórica da PO. EX* em relação a vários

DEMARCAÇÃO TEÓRICA DA PO.EX.

É necessário demarcar a Po. Ex. em relação a:

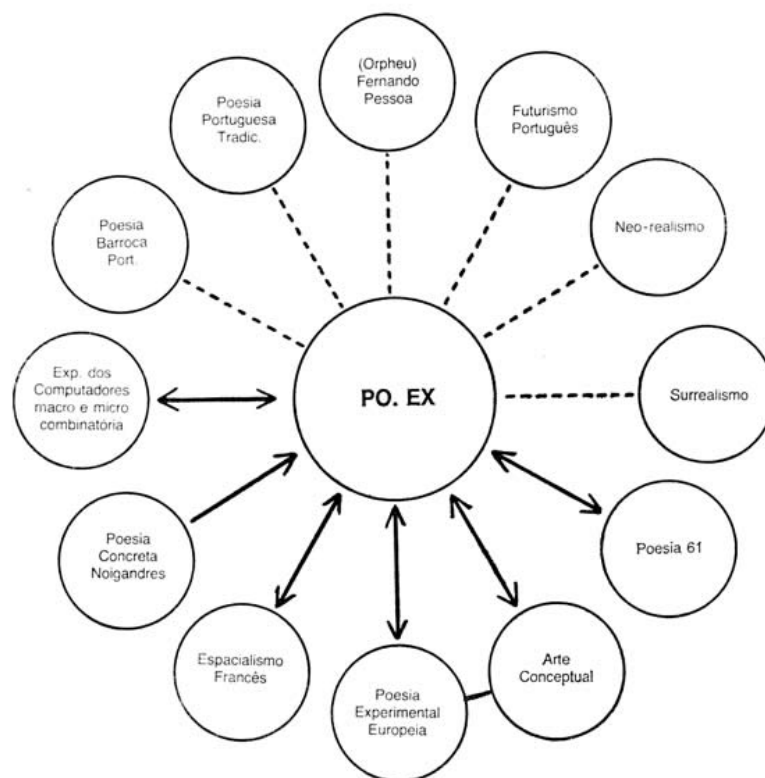


Figura 8 - “Demarcação Teórica da PO.EX”,
*PO. EX - textos teóricos e documentos da
poesia experimental portuguesa*

POESIA TRADICIONAL	←	Sentimentalismo Discursivismo Métrica. Rima	← →	Objectivismo Discurso não-discursivo	→	P O E S I A
ORPHISMO (F. Pessoa)	←	Psicologismo individualista	← →	Comunicação colectiva	→	
FUTURISMO PORTUGUÊS	←	Sensacionalismo nacionalista	← →	Resistência Internacionalismo	→	E
NEO-REALISMO	←	Discurso ideológico conteudístico	← →	Acção subversiva da pesquisa	→	X P E
SURREALISMO	←	Automatismo onírico moralista	← →	Construtivismo Cientismo	→	R I M
POESIA 61	←	Exclusividade da pesquisa da escrita convencional (temporal)	← →	Dimensão visual da escrita (espacial) Síntese verbi-voco-visual	→	E N T A L

Figura 9 - “Demarcação Teórica da PO.EX”,
PO. EX - textos teóricos e documentos da
poesia experimental portuguesa

conceitos e influências artísticas e literárias, estabelecendo as relações necessárias a definir entre os mesmos.

Os poetas estabelecem também uma cronologia que mostra as atividades do grupo desde 1962, com a publicação de *Ideogramas* e outros trabalhos que iriam depois culminar no primeiro caderno da Poesia Experimental, até ao lançamento de *Hidra 2*, em 1969. Deste modo conseguimos ter uma ideia mais clara dos acontecimentos que marcam o nascimento do experimentalismo poético e o seu desenvolvimento.

Apesar de considerar a sua adesão ao movimento lenta e gradual, Ana Hatherly sabia também o que acontecia fora do país e tinha escrito já um artigo sobre a Poesia Concreta. Mesmo não tendo participado no 1º caderno da Poesia Experimental, Hatherly estaria já a par do projeto, e terá mesmo chegado a enviar a sua colaboração, que não chegou a ser incluída. Entre os artigos reunidos está “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, publicado no *Diário de Notícias* em 1959. No já mencionado texto, que se fez acompanhar de um dos primeiros poemas concretos publicados pela autora, Ana Hatherly começa por fazer uma síntese daquilo que considera ser a Poesia Concreta.

Reduzir a música a ritmo, o pensamento a esquema, a palavra a substantivo: eis a poesia concreta. E a trilogia de toda a criação poética aparece assim mais uma vez demonstrada.

No plano em que se situa a sua origem, a poesia concreta, como o seu nome indica, é um condensado-determinado. Ao eliminar a melodia suspende a música, ao eliminar a gramática suspende o discurso, ao eliminar o verbo suspende o dese-

nho. E apesar disso, pode continuar sendo musical, explícita e activa porque, suprimindo a descrição, cria a imaginação. Assim, a imagem interrompida pode ser mais sugestiva do que a completada; a ideia obscura, mais atraente do que a demonstrada; o ritmo controlado desenvolver mais força.

Chegaram os poetas a este extremo de síntese através duma necessidade, cada vez mais premente, de descoberta do novo e do diferente. (Hatherly, Ana. 1959: p.91)

¹⁹ O epigrama pode ser definido como uma pequena composição poética, mordaz ou crítica.

²⁰ A função poética da mensagem (1967).

²¹ Estrutura, código, mensagem (1967).

²² Texto lido na Feira do Livro/1962.

²³ Livro publicado por E. M. de Melo e Castro, em 1965.

Hatherly tenta ainda esclarecer que o concretismo, embora não pretenda o lirismo da poesia epigramática¹⁹, não o rejeita totalmente. Prefere-se um pensamento novo e original, que se exprime e procure sempre uma forma inovadora e um ritmo particular, uma vez que seria irrelevante a procura por uma nova forma que continuasse a traduzir uma ideia ou pensamento antigo. (Hatherly, Ana. 1959: p.93) Era importante para estes poetas identificar e recuperar a visualidade, ao longo da história, em textos que não eram considerados pela crítica oficial, de modo a estabelecer a intemporalidade da vanguarda que procuravam. Chega a publicar mais tarde, no *Diário Popular*, textos sobre a função poética da mensagem²⁰ e a relação entre a estrutura, código e mensagem.²¹

Também Melo e Castro, no lançamento de *Ideogramas* (1962) acaba por abordar esta questão: se haverá ou não uma “Novíssima Poesia” e como se foi transformando e substituindo.²² Em *A Proposição 2.01 - Poesia Experimental* (1965),²³ começa por fazer uma espécie de lista de proposições básicas: Poesia; Poético; Poema; Experiência; Experimental. A partir destas palavras, chega ao desenvolvimento combinatório, no qual as relaciona a pares, em todas as suas combinações possíveis. É neste capítulo que explora os conceitos relativos às diferentes formas de poesia que estão envolvidas na poesia experimental. O poeta apresenta assim oito formas de poesia experimental: visual (Caligramas de Apollinaire Experiências Gráficas do Futurismo Concretismo [Brasileiro e Internacional]. *VISOPOEMAS* [Lisboa]); auditiva (Experiências com a voz humana, tratada ou não tratada, com magnetofone. Poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros. Algumas experiências dadaístas ou letristas. Composição direta na banda sonora.); tátil (O poema é um objeto. Todas as formas de colaboração com artistas plásticos. *Ready-mades*. Objeto poema e poema objeto. Todos os processos de construção que dão ao poema um corpo material.); respiratória (Experiências de Pierre Garnier com o sopro humano.); linguística (E. E. Cummings, James Joyce, Ezra Pound e muitos outros. Tentativas de criação de palavras e línguas novas. Poesia poliglota.); conceptual e matemática (Cibernética. Métodos permutacionais e combinatórios. Estrutura numérica da Obra de Arte. Experiências de Raymond Queneau.); sinestésica (Desenvolvimento das sinestesias. Produtos híbridos dos tipos de poesia já referidos.); e espacial (Mallarmé: “Un coup de dès”. De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas atuais do experimentalismo poético).

Do grupo de autores portugueses que lançaram a revista, devemos também destacar António Aragão, por ter sido um dos principais responsáveis pela “ideia” de Poesia Experimental, da criação da revista e do seu nome.

Tendo vivido em França e Itália, António Aragão teve a oportunidade de repensar o seu processo de criação e desapegar-se da sua anterior forma de pensar, dentro da tradição da poesia portuguesa. Ao voltar a Portugal, reencontra uma realidade estagnada e um ambiente político ainda mais complicado e é nessa altura que se começa a pensar naquilo que viria a ser a Poesia Experimental. Em 1963, publica no *Jornal de Letras e Artes*, o texto “A arte como «campo de possibilidades»”, em que anuncia a des-sacralização da arte e o fim da mesma como círculo fechado, atribuindo parte dessa transformação a Melo e Castro e aos seus Ideogramas. Nesse mesmo ano, estaria já, a par de Herberto Helder, a elaborar o primeiro caderno da Poesia Experimental. Depois da exposição *VISOPOEMAS*, de 1965, Herberto Helder acaba por se afastar da atividade do grupo experimental, ainda antes de ser publicado o segundo caderno. O seu contributo para o experimentalismo poético não deixa, no entanto, de ser relevante, tendo escrito o texto introdutório ao primeiro volume da Poesia Experimental, em que explica os objetivos e expectativas das atividades do grupo. Chega a desenvolver nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores, que seriam mais tarde exploradas por Silvestre Pestana. Este foi um dos primeiros artistas portugueses a incorporar as tecnologias emergentes na obra poética. Ao utilizar computadores, vídeo e outras tecnologias para criar poemas visuais e performáticos, desafiou a noção tradicional da poesia escrita. Essa integração da tecnologia permitiu a Silvestre Pestana explorar novas formas de expressão e comunicação, tornando-se um precursor da arte digital em Portugal.

Na *Mesa Redonda*, documento em vídeo, posteriormente transcrito para os textos teóricos estes autores referem-se várias vezes ao termo “arqueologia” para falar sobre a questão da investigação a que Hatherly se propôs. A questão arqueológica torna-se ainda importante pela época em que estes poetas se organizavam e forma como os novos meios de comunicação permitiam uma ligação com o que se passava noutros países e consequentemente a participação dos mesmos nos cadernos da Poesia Experimental. Deste modo, durante o final da década de 50 e início dos anos 60, a língua portuguesa teve um papel muito importante na renovação dos meios de comunicação através da linguagem, nas suas mais variadas formas.

Depois do lançamento destas publicações, incluindo *Operação e Hidra*, surgiram outras em que estes trabalhos passaram a ser reproduzidos noutras reedições, como foi o caso da *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, organizada por Melo e Castro e José-Alberto Marques (1973) ou o livro *Concreta-Experimental-Visual*, com edição de Fernando Aguiar e Gabriel Rui da Silva (1989). Fernando Aguiar e Silvestre Pestana organizaram ainda *Poemografias*, que surge como uma introdução ao experimentalismo, integrando textos teóricos e poemas de Ana Hatherly, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro e António Aragão. *Poemografias* passou ainda a dar nome à exposição itinerante de poesia visual, contribuindo assim para a difusão das ideias da poesia visual em Portugal, que originou um interesse renovado pelo movimento no próprio contexto do museu. É ainda no 1º *Festival Internacional de Poesia Viva* que Fernando Aguiar passa a assumir um papel muito importante nesta difusão, contando com a colaboração de Melo e Castro para a sua organização. A atividade ininterrupta da Poesia Experimental permitiu a continuidade e renovação es-

peradas à origem do movimento.

Mais recentemente, o arquivo digital da PO. EX teve um papel muito importante na compreensão da arqueologia da linguagem a que António Aragão se referia. Rui Torres dedicou grande parte da sua investigação à compreensão do experimentalismo poético português, referindo-se não só à arqueologia da linguagem poética, mas também à própria arqueologia dos meios. Sendo um movimento de contínua rutura e resistência, a Poesia Experimental deve, segundo o autor, “acompanhar a evolução dos tempos e resistir à obsolescência”. Daí a poesia combinatória e cibernética representarem um aspeto muito importante das atividades experimentais, distinguindo-se de outros movimentos concretistas.

Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio, por todos tacitamente aceite e seguido, era o de que essa pesquisa é em si um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa.

O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projeta no futuro e encontrará sempre o modo certo para agir no momento exato, quando o povo e a língua dela necessitarem. (E.M. de Melo e Castro. 1977)

01.3. Os cadernos antológicos e a arqueologia dos meios

Para o contexto do projeto proposto, torna-se pertinente analisar e descrever de forma mais detalhada os dois cadernos que o antecedem e os meios que foram utilizados para a sua edição e execução. Não se trata apenas de descrever e catalogar fisicamente os objetos, mas também de melhor compreender os meios disponíveis e pretendidos aquando da criação da publicação.

Poesia experimental: 1º caderno antológico ou *Poesia experimental - 1* (1964), foi organizado por António Aragão e Herberto Helder e publicado em Lisboa, pela A. Aragão. A capa é da autoria de Ilídio Ribeiro e o objeto tem a dimensão de 30 cm, sendo composto por 90 páginas. Inclui a separata “Romance de iza morfismo e poema fragmentário”, de António Aragão. Os seus autores são António Aragão, António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, Salette Tavares. Antologia com Luís de Camões, ngelo de Lima, Mário Cesariny de Vasconcelos, Emilio Villa e Quirinus Kuhlmann.

O segundo caderno (1966), *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* ou *Poesia experimental-2* é organizado por António Aragão, Melo e Castro e Herberto Helder. A capa é mais uma vez da autoria de Ilídio Ribeiro, com um texto de Lewis Carroll na contracapa. O local e a editora mantêm-se, bem como a dimensão da publicação. Neste volume, os autores são António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, José-Alberto Marques, Luiza Neto Jorge, Salette Tavares, Jorge Peixinho, António Barahona da Fonseca, Álvaro Neto, Ana Hatherly. Integrou ainda os seguintes convidados: Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, Mike Weaver, Pedro Xisto, Pierre Garnier, Haroldo de Campos, Emilio Villa, Edgard Braga. Por fim, inclui a separata “MÚSICA E NOTAÇÃO”, de Jorge Peixinho.

Em ambos os cadernos e, de um modo geral, no registo de trabalho que neles consta, uma das características fundamentais a ter em conta, para além da escassez de meios utilizados, é a materialidade dos mesmos. Acerca da questão do tacto e a sua indissociação do grafismo,²⁴ é de salientar que, para Hatherly, o tato e a textura eram algo que vinha ainda antes do valor gráfico do poema, “o valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor tátil da sua textura” (Hatherly et alii 1979: 47-8). As oficinas onde esses cadernos foram produzidos eram muitas vezes espaços independentes, criados e geridos pelos próprios poetas e artistas, muitas vezes nas suas casas, estúdios individuais ou partilhados, como os de Melo e Castro e Ana Hatherly. Esse ambiente permitia uma maior liberdade criativa e de experimentação, sem as restrições impostas pelas grandes editoras. Eram equipadas com prensas manuais, mimeógrafos, máquinas de escrever e outros equipamentos de impressão que permitiam a produção em pequena escala. As oficinas funcionavam como centros de colaboração interdisciplinar, onde poetas, artistas gráficos, designers e outros criativos podiam trabalhar em conjunto. Este tipo de ambiente é crucial para fomentar a troca de ideias e técnicas, acabando por enriquecer o processo de criação. Todos estes fatores permitiram a criação de obras únicas que desafiaram

²⁴ Milhazes, Ana Catarina. 2016. Proibido tocar – escrita em Ana Hatherly

as convenções poéticas tradicionais, e possibilitaram a disseminação destas obras a um público mais amplo e diversificado, aspeto fundamental para o desenvolvimento da Poesia Experimental em Portugal.

“Nós trabalhamos sempre com meios pobres, nós trabalhamos sempre com coisas feitas à mão por nós próprios, nunca tivemos acesso a estúdios, nunca tivemos acesso a mecanismos sofisticados - foi assim que nós enfrentámos a era eletrónica e a era cibernética.” (E. M. de Melo e Castro. 1977)

Esta escassez de meios não impediu, no entanto, os seus autores de criarem obras de qualidade estética e artística resistentes ao tempo. E se, por um lado, a falta de acessibilidade restringe a obra gráfica e editorial pode, por outro, acrescentar à sua liberdade estética e artística. Os cadernos foram publicados de forma independente, fora das grandes editoras, permitindo maior liberdade experimental aos que os integram. Ainda assim, a utilização de novas tecnologias de impressão e reprodução gráfica permitiu a criação de formas poéticas inovadoras, explorando as possibilidades oferecidas pelos avanços técnicos.

O processo evolutivo tecnológico e o processo criativo são sincrónicos, eles próprios e as carências que nós enfrentamos levam-nos a uma estruturação e a uma necessidade de psicossínteses extremamente vitais porque se nós temos carências a níveis tecnológicos, nessas psicossínteses ou nessas expressões sintéticas, estamos a criar uma alternativa de uma criatividade própria em esferas culturais não desenvolvidas, não tecnologicamente sustentadas por tecnologias de sofisticação. (Silvestre Pestana, 1977)

Foram exploradas técnicas como a tipografia, colagem e montagem. A exploração da tipografia foi central na criação das obras presentes na antologia. À semelhança dos poetas concretistas, estes autores usaram a disposição gráfica das letras e palavras para criar significados visuais além dos textuais. A impressão offset foi uma técnica importante, que permitiu a reprodução de imagens e textos com maior qualidade e precisão. Esta técnica foi crucial para a inclusão de elementos visuais mais detalhados nas obras poéticas.

De qualquer forma, este tipo de edição independente teve os seus problemas no que toca à qualidade da reprodução das obras. Numa carta a Ana Hatherly²⁵, Salette Tavares fala sobre a fraca reprodução gráfica dos seus poemas. À época, alguns dos exemplares saíram com as dimensões erradas e a má qualidade do papel não favorecia os trabalhos dos autores. No entanto, as falhas que a autora aponta, são parte daquilo que representava a Poesia Experimental e a sua ligação à composição tipográfica e ao seu aspeto artesanal.

Ainda sobre a visualidade e materialidade da literatura experimental, Rui Torres aponta para Arnaldo Saraiva e o seu estudo das literaturas marginais.²⁶ A poesia experimental pode ser entendida como marginal e marginalizada, não por falta de estrutura, teoria ou elaboração estética, mas pela

²⁵ Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly (in *Poesia Gráfica*, pp. 16-19).

²⁶ SARAIVA, A. (1980). *Literatura Marginalizada: Novos Ensaios*, Porto, Árvore, 1980.

sua “ideologia literária”. Embora proponha a inovação técnica, estética e literária, não é legitimada pelo mercado editorial, por não corresponder aos formatos convencionais por este reconhecidos. “A poesia experimental é publicada em folhetos, catálogos, registos de acontecimentos, graffiti, fotocópias, objectos, jardins...” (Torres, R. 2014: 16)

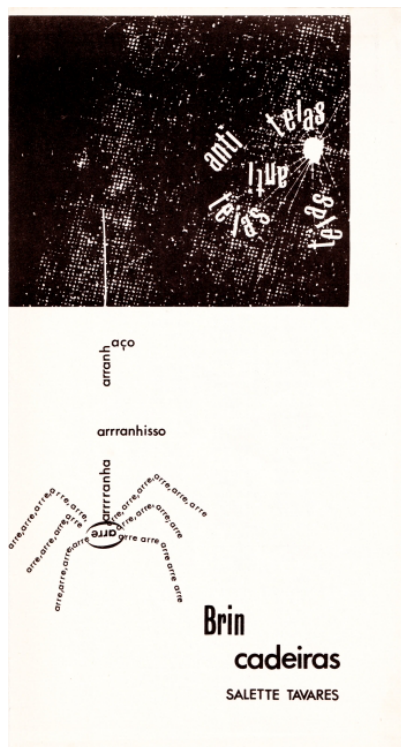


Figura 10 - brin cadeiras, Salette Tavares

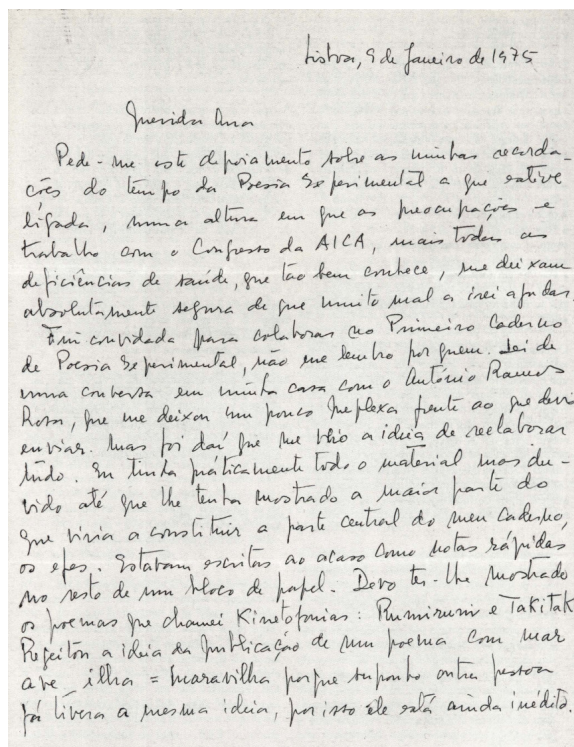


Figura 11 - Carta de Salette Tavares a Ana Hatherly

02. O Livro de Artista

Os movimentos de poesia visual e em específico, de poesia concreta estão intrinsecamente ligados ao conceito/termo *Livro de Artista*. Nesse sentido, é pertinente abordar a própria história do conceito e da sua terminologia, tendo em conta as várias definições que foram surgindo ao longo do tempo. A questão da cronologia é também importante, sendo que é um conceito que não tem uma delimitação histórica definida. As suas definições enquanto tal, surgiram a partir da década de 60 (coincidindo com o movimento da Poesia Experimental), no entanto, podemos hoje em dia considerar muitos objetos anteriores a esse tempo histórico segundo a terminologia aqui referida.

02.1. Conceito e Definições

Há vários autores e investigadores que falam do conceito de *Livro de Artista* e a evolução da sua terminologia ao longo do tempo. Esta contextualização histórica é relevante, não só para o projeto desenvolvido, mas para a própria ligação entre aquilo que eram as publicações da *Poesia Experimental Portuguesa* e a sua possível categorização e reprodução enquanto livro de artista.

²⁷ Paulo Silveira é professor de História da Arte, no Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Segundo Paulo Silveira,²⁷ o termo “livro de artista” abrange uma ampla variedade de obras em que o artista se envolve na criação do livro como uma obra de arte, incluindo designações como livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, entre outros. Embora a “arte do livro” seja direcionada ao contexto técnico e industrial, “livro de artista” é usado para definir um campo artístico amplo, trazido pelas experiências conceptuais dos anos 60.

A definição de “livro de artista” foi tendo várias interpretações. Terá sido entendida como uma obra concebida inteiramente pelo artista, ao contrário do “livro-objeto”, que poderá representar um conjunto de elementos tipográficos e/ou plásticos, etc. Estes conceitos poderão ainda corresponder a uma obra criada coletivamente ou até de forma interdisciplinar, e não necessariamente à criação um livro no seu sentido “tradicional”.

Paulo Silveira, em *Definições e indefinições do livro de artista*, faz uma compilação das várias perspectivas e definições de livro de artista, no qual refere autores como Castleman, Drucker, Anne Moeglin-Delcroix²⁸ e o seu livro *Esthétique du livre d'artiste: 1960/1980*.

²⁸ Anne Moeglin-Delcroix (1948), historiadora de arte e filósofa francesa, é uma das principais investigadoras do livro de artista, tendo publicado obras fundamentais sobre o tema, como *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980* (1997).

O autor começa por introduzir a ambiguidade da designação de livro de artista, como algo que engloba várias áreas de estudo, que pode ser a própria obra como uma categoria artística, elaborado e executado pelo artista/artistas e o que delimita a sua proposta gráfica, plástica ou de leitura.

O sentido da locução livro de artista infere-se a partir de suas partes formantes, não importa se a expressão possa, por extensão ou metaforicamente, significar coisas mais distantes do que a aceção inicial de um objeto (o livro) feito, concebido, realizado, criado por um artista no uso de toda a sua liberdade de relacionar ideias e materiais, objetivos e intenções etc. (P. Silveira. 2008)

O autor pretende demonstrar que o conceito pode ser bastante ambíguo, no sentido em que serve de designação tanto a uma determinada obra como a toda uma categoria artística. Entre investigadores e artistas, há ainda uma discussão aberta acerca da problemática do mesmo, envolvendo áreas como a estética, literatura, biblioteconomia, e comunicação. A conceção de um livro de artista, enquanto obra, pode ainda ser algo executado pelo próprio artista ou numa colaboração interdisciplinar, não sendo necessariamente um livro e que os seus limites dependem de questões quer gráficas, plásticas ou de leitura. (P. Silveira p.25,26)

Anne Moeglin-Delcroix é uma académica e crítica de arte reconhecida pelo

seu trabalho pioneiro na investigação dos livros de artista. *Esthétique du livre d'artiste: 1960/1980* é uma contribuição crucial para a compreensão desse fenômeno artístico, oferecendo uma análise detalhada e crítica das formas e expressões que os livros de artista assumiram durante as duas décadas a que se refere..

No livro, Moeglin-Delcroix ajuda a estabelecer uma definição mais clara do conceito de livro de artista, diferenciando-o de outras publicações como catálogos de exposições e livros ilustrados, argumentando que um livro de artista é uma obra de arte em si mesma, onde o formato, a materialidade e a estrutura do livro são tão significativos quanto seu conteúdo. A autora dá contexto ao surgimento e do livro de artista, destacando a relação com movimentos artísticos como o dadaísmo e o surrealismo, e o seu desenvolvimento ao longo da segunda metade do século XX, a par da democratização do acesso à publicação e os avanços tecnológicos na impressão.

Através da análise de exemplos emblemáticos, Moeglin-Delcroix oferece uma compreensão aprofundada das intenções e inovações dos artistas, mostrando como eles experimentaram com materiais, técnicas de impressão e conceitos narrativos ou visuais. A investigação também considera a natureza interdisciplinar dos livros de artista, que combinam elementos de literatura, design gráfico, artes visuais e, por vezes, música e performance. A autora destaca a influência mútua entre os livros de artista e outras formas de expressão cultural e artística, refletindo o contexto sociocultural da época.

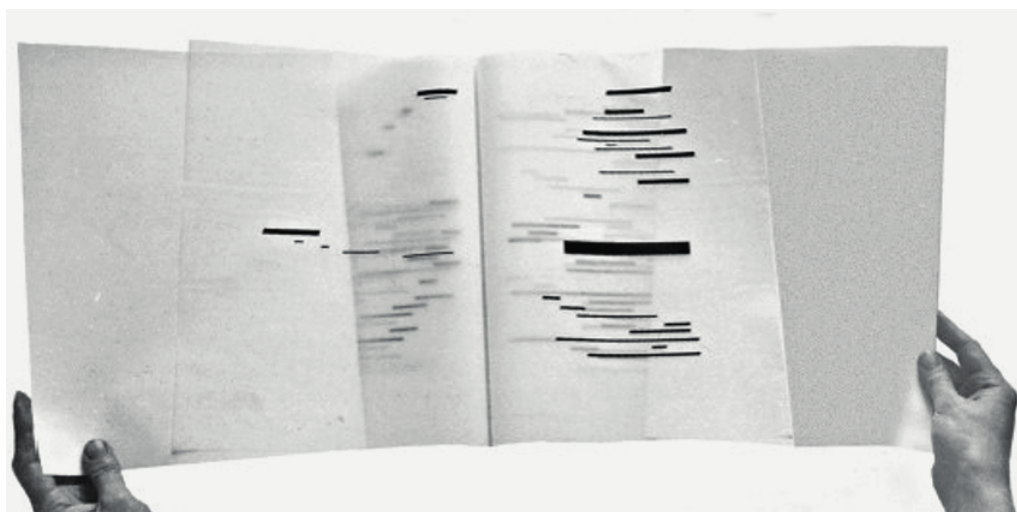


Figura 11- *Un coup dés jamis n'abolira le hasard*, Marcel Broodthaers.

Esthétique du livre d'artiste discute ainda o impacto deste conceito num cenário artístico mais amplo, sublinhando a influência sobre as práticas artísticas contemporâneas e como continua a ser um campo fértil para experimentação e inovação. Esta obra oferece assim uma base teórica e histórica sólida para o estudo dos livros de artista e apela à exploração criativa dentro desse formato.

Anne Moeglin-Delcroix afirma no seu livro, que o conceito de um modo

mais restrito terá nascido nos anos 60, a par dos movimentos de vanguarda, vindos de dois contextos culturais diferentes, o europeu e o norte-americano. Na Europa, com Dieter Roth, a partir de 1961; e nos EUA, com Edward Ruscha, em 1962. Ambos foram responsáveis pelas direções que este conceito tomaria, até ao decorrer da década de 1970, seguindo o espírito dadaísta, multidisciplinar e o desenvolvimento conceptual, sistemático.

A autora fala ainda sobre a importância da autopublicação e autodistribuição para o processo de criação do livro de artista, directamente relacionado com o carácter independente do mesmo, em oposição à publicação dos tradicionais editores de livros, colocando o artista numa posição de total controlo dos seus meios de reprodução.

02.2. O papel da Poesia Visual

Como é referido no início do capítulo, poderíamos viajar no tempo e aplicar a definição de *livro de artista* em objetos ou obras produzidas ao longo de vários séculos anteriores à década em questão. Mas foi nos anos 60, e posteriormente disseminado ao longo da década seguinte, que o conceptualismo se serviu e divulgou o conceito de livro de artista como o conhecemos.

Nesse sentido, também a poesia visual e os seus movimentos foram impulsionadores do uso e legitimação desta terminologia, não só pela sua produção e reprodução, mas também pela sua vertente plástica e artística.

A discussão do conceito e definições de livros de artista coincide, na sua cronologia, com o aparecimento da *Poesia Experimental Portuguesa*. Surge então o conceito de “livro-poema”.

O conceito de “livro-poema” refere-se a uma forma específica de livro de artista em que o conteúdo poético e a apresentação visual se fundem de forma integral, criando uma obra que transcende as convenções tradicionais tanto do livro quanto da poesia. No *livro-poema*, o texto poético é tratado como um elemento visual e gráfico, não apenas como uma sequência de palavras para serem lidas. A disposição das palavras, a tipografia, o uso de imagens e a paginação são cuidadosamente considerados para criar uma experiência estética unificada. A forma física do livro e a estrutura das páginas desempenham um papel crucial no significado da obra. A forma como o texto é apresentado — por exemplo, a quebra de linhas, o espaçamento, o uso de colunas ou diagramas — contribui para o sentido do poema e para a experiência do leitor. A estrutura do livro em si pode ser não linear, desafiando o formato convencional de um livro. Muitas vezes, os *livros-poema* exigem uma leitura ativa e participativa. O leitor pode ser convidado a folhear as páginas de uma forma não convencional, interagir fisicamente com o livro (desdobrando páginas, por exemplo) ou interpretar elementos visuais e textuais de forma integrada. Essa interatividade contribui para a criação de uma experiência poética única. Este tipo de objeto pode envolver vários meios, como a tipografia ou até meios digitais, à semelhança do que defende a Poesia Experimental. A materialidade do livro — o tipo de papel, a encadernação, o formato, o peso — é uma componente essencial do *livro-poema*. As características físicas são escolhidas deliberadamente para complementar e intensificar a experiência poética. A atenção à materialidade reflete a importância da obra como um objeto artístico, não apenas um veículo de texto. Os *livros-poema* são, por natureza, experimentais, desafiam as normas estabelecidas tanto da poesia quanto da produção de livros, procurando novas formas de expressão e novas maneiras de cativar o leitor.

Entre os pioneiros brasileiros estão poetas como Lygia Pape e Dillon Filho, e artistas plásticos que começaram a publicar *livros de artista* nos anos 60 e 70. Exemplos importantes incluem Júlio Plaza e vários outros artistas que contribuíram para o panorama brasileiro e internacional.

A análise crítica sobre o “livro de artista” no Brasil inclui exposições e ca-

tálogos, como “Tendências do Livro de Artista no Brasil” e “Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios”, que fornecem algum contexto teórico, embora a quantidade de textos críticos seja ainda limitada.

Julio Plaza é uma figura significativa na discussão sobre a estética do livro de artista no Brasil, com o seu trabalho acerca da semiótica do livro como forma de arte. Os seus ensaios são importantes referências, embora apresentem algumas dificuldades conceptuais e gráficas. Plaza identifica três tipos de montagem de livros de artista e propõe uma categorização que distingue entre o “sintético-ideogrâmico” e o “analítico-discursivo”, além de discutir o conceito de “antilivro” como uma forma de arte que extrapola o conceito tradicional de livro.

O trabalho de Plaza, apesar das suas limitações, é reconhecido por ser pioneiro e fornecer ferramentas e conceitos valiosos para o entendimento e desenvolvimento do “livro de artista” no Brasil.



Figura 12- *Poemóviles*, Julio Plaza e Augusto de Campos, 1984

Em Portugal, a história do livro de artista está profundamente relacionada com o desenvolvimento da poesia e da Poesia Experimental, com a ligação entre a leitura e a prática artística. Estas relações desenvolvem-se também, como mencionado no primeiro capítulo, sob a influência da Poesia Concreta e Visual das décadas de 50 e 60. Este movimento poético, que enfatiza a forma visual do poema, influenciou também a criação de *livros de artista*. Em Portugal, poetas e artistas como Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa) e Mário-Henrique Leiria exploraram a interação entre texto e imagem; com a Poesia Experimental: poetas como David d'Andrade e José António Vieira Mendes exploravam a forma e o compositivo do texto, implementando alguns aspectos visuais e gráficos que anteciparam as práticas do livro de artista.

Nas décadas seguintes (1970-1980), o desenvolvimento dos *Livros de Artista* coincide com o surgimento da Arte Conceptual. Nos anos 70, a arte conceptual e a Poesia Experimental em Portugal levaram à criação de livros de artista que exploravam a relação entre o texto e o espaço do livro como uma forma de expressão artística. Júlio Pomar, por exemplo, combinava as suas práticas artísticas com a poesia de forma a desafiar a convenção tradicional do livro. A colaboração entre poetas e artistas gráficos foi bastante relevante. Também António de Almeida e Maria José Oliveira foram influenciados pela Poesia Experimental, utilizando o livro como um meio para experimentação visual e tipográfica.

Nas décadas de 1990-2000 houve uma maior consolidação e reconhecimento deste conceito com a expansão da Poesia Visual, que continuou a ser explorada. Em exposições e projetos como os organizados pelo Centro Cultural de Belém e o Museu Nacional de Arte Contemporânea destacaram a importância do livro de artista no panorama artístico português, muitas vezes enfatizando a sua relação com a Poesia Experimental.

A evolução do *livro de artista* em Portugal reflete ainda a integração com novas mídias e tecnologias, expandindo o conceito de poesia e livro além dos formatos tradicionais. A utilização de mídias digitais e interativas continua a influenciar a prática do livro de artista.

Neste sentido, a colaboração entre poetas, artistas visuais e designers gráficos continua a enriquecer o campo do *livro de artista*, mostrando uma abordagem multidisciplinar que combina a poesia e o design.

De um modo geral, a história do *livro de artista* em Portugal está profundamente ligada à evolução da poesia e da Poesia Experimental, com a interseção entre estas práticas artísticas.

02.3. Auto-edição e processos de impressão

Os processos de impressão e de produção tradicionais têm uma grande importância na criação de livros de artista e na auto-edição. A auto-edição é um dos pontos mais relevantes que ligam o contexto do livro de artista à conceptualização do projeto prático em questão, sendo por isso relevante analisar a sua ligação ao movimento vanguardista português da Poesia Experimental.

Como foi sendo mencionado, a Poesia Experimental procurava explorar a forma e a estrutura do poema para além dos limites tradicionais, incorporando elementos visuais e tipográficos como parte essencial da expressão poética. Relativamente a técnicas como a tipografia, ou até mesmo a impressão digital, permitem aos poetas fazer experiências com a disposição das palavras, a textura do papel e os efeitos visuais, criando imagens que são simultaneamente visuais e verbais.

Os poetas experimentais optavam frequentemente pela auto-edição, não só pela questão da acessibilidade a meios e materiais, mas também como forma de manter controlo sobre a própria execução e design editorial, a distribuição e a apresentação da obra, o que permite uma liberdade criativa que poderá ser limitada no caso da publicação convencional e de fácil reprodução.

Assim, a auto-edição/produção independente acaba por beneficiar a experimentação com formatos não convencionais, encadernação, uso de técnicas de impressão, que dão origem a livros de artista e edições limitadas visualmente únicas.

Também a interatividade e a participação do “leitor” acabam por ter um papel muito importante para os *livros/objetos*. A Poesia Experimental acaba por explorar a interação do leitor com o texto, seja através de uma composição não linear, manipulação de texto ou implementação de elementos gráficos e táteis que apelam a uma participação mais ativa. As técnicas de impressão permitem assim a criação de livros que são por si só objetos artísticos e envolvem o leitor.

Ao recusar a forma tradicional de apresentação do texto poético, a Poesia Experimental acaba por questionar a separação entre texto e imagem. E as técnicas de impressão experimentais permitem a produção de obras que misturam texto e imagem, explorando todo o tipo de formas de comunicação, a ligação de diferentes mídias e formas de expressão, etc.

As técnicas como o offset e a tipografia de caracteres móveis foram algumas das utilizadas para a criação dos dois cadernos antológicos publicados pela Poesia Experimental, e por isso devem ser aqui introduzidas de modo a dar melhor contexto sobre os seus métodos de acessibilidade.

PO

EX

PO

EX

Parte II

Projeto

03. Caderno antológico 3

No que diz respeito à componente prática desenvolvida no decorrer do projeto, propõe-se uma recriação da Poesia Experimental que dê seguimento aos dois números anteriormente publicados.

Como referido no capítulo anterior acerca dos cadernos e os seus meios, as publicações de 64 e 66 foram concebidas num certo contexto e acessibilidade, com os seus objetivos e inenções bem estabelecidos.

“A Poesia Experimental sempre colocou os seus objetivos a longo prazo, acreditando que só assim contribuiria para que ele fosse menos longo.

E aceitou o repto da pobreza e da escassez de meios que era parte do contexto socio-económico português.” (E. M. de Melo e Castro. 1977)

A criação deste projeto coletivo tem a ambição de relacionar a resistência associada ao experimentalismo poético com a resistência à necessidade digital do design gráfico e editorial, de forma a que, para além de um experimentalismo poético, haja também um experimentalismo estético no que diz respeito à edição do caderno antológico.

03.1. Conceito e autores

Tendo sido a PO.EX uma publicação coletiva, a aplicação prática da investigação recai sobre a criação de um novo número da revista, reunindo e compilando, num terceiro caderno antológico, os textos ou grafismos de vários autores, poetas e artistas contemporâneos, inseridos no meio da poesia portuguesa, mais concretamente, do Porto. Nesta fase de projeto, a questão da criação artística como prática coletiva foi uma das mais importantes a ter em conta. Foi necessário criar uma relação com autores da contemporaneidade, do contexto artístico e da poesia, que estivessem interessados neste movimento e tipo de trabalho independente ou menos convencional. Nesse sentido, foram convidadas pessoas de uma esfera mais próxima, que quisessem participar com trabalhos ou poemas que pudessem ser inseridos neste caderno antológico.

Deste modo, Joana Arantes, Luís Ferreira, Luís Lucas e Isaque Ferreira, participaram com objetos e poemas que foram selecionados e trabalhados, em alguns dos casos, em conjunto e posteriormente impressos num contexto oficial, na Oficina de Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Foi dada aos participantes toda a liberdade no que toca ao tema e materialidade do seu trabalho, tal como nos cadernos antológicos da Poesia Experimental 1 e 2. A partir da seleção, a preocupação relativa à reprodução dos seus trabalhos foi tida em conta, sempre com a aprovação das provas que iam sendo executadas em cada obra.

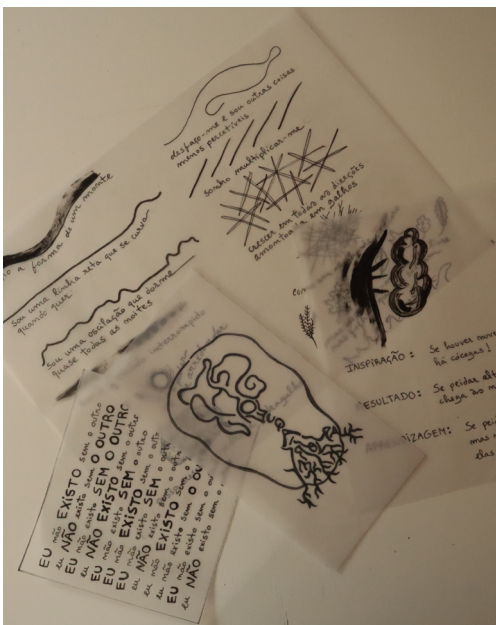


Figura 13- Poemas originais em papel vegetal, Joana Arantes

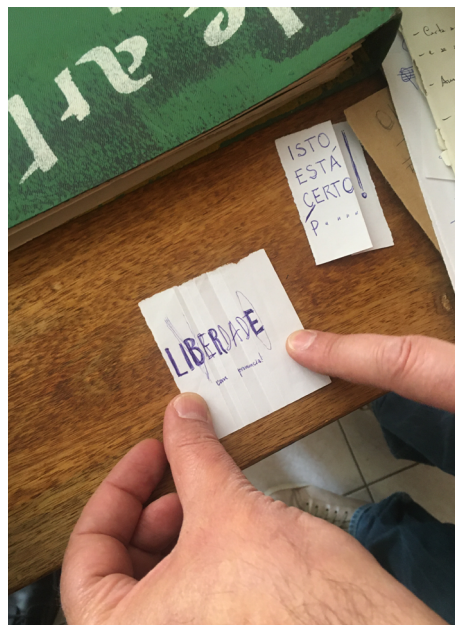


Figura 12- Esboços para Poesia Experimental 3, Isaque Ferreira

Para além do caráter coletivo da publicação, é ainda relevante manter outras semelhanças da própria edição com a anterior. Tanto a compilação do trabalho gráfico e poético em si, como a impressão do mesmo, seguem os moldes do projeto anterior, trazendo de volta as técnicas de impressão de offset e tipografia de caracteres móveis. Ao fazer parte da publicação enquanto autora, também me coube a produção do objeto, como terão feito os autores da década de 1960. Na criação de um contentor semelhante aos publicados na segunda metade do século XX, as peças que o habitam poderão ser vistas em conjunto, como uma publicação, ou de modo independente, até em exposição, como a apresentada. Mostrar que o experimentalismo na poesia, e na literatura de um modo mais abrangente, pode aproximar as pessoas a uma relação mais horizontal e próxima com a criação artística e poética.

acesso teriam os seus autores a todos estes meios, como referido ao longo do capítulo anterior.

O protótipo desenvolvido teve em conta várias características, tanto do primeiro como do segundo caderno. A sua dimensão é um intermédio dos dois (35x23cm); a capa ou contentor do objeto tem uma abertura bastante semelhante à do primeiro, no entanto foram executadas duas capas diferentes, numa tiragem de 5, o que se deve ao facto de isto ter acontecido com o segundo número da Poesia Experimental, enfatizando a unicidade do artefacto produzido. Do interior do objeto fazem parte 16 folhas e desdobráveis que podem ser vistos e lidos individualmente ou como um todo. Relativamente ao papel, foram usados desde papel de gravura, um para as capas e outro para o miolo, e papel de jornal, não só para alguns dos desdobráveis que constam no objeto, bem como para o índice e memória descritiva.

No que diz respeito às técnicas utilizadas para a impressão do objeto, este passou pelos mesmos processos que os anteriores, com as técnicas tradicionais em oficina, mas desta vez produzido em menor escala, numa edição limitada. Grande parte do miolo foi impresso em offset, tendo sido usada a tipografia de caracteres móveis para a capa e desdobráveis.



Figura 14- Prelo de provas cedido pela Tipografia Dias.

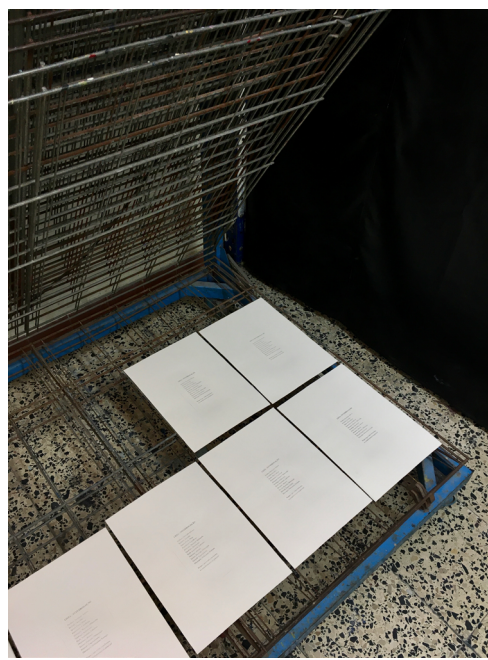


Figura 14- Provas através de impressão em offset.

Para a maioria dos poemas e imagens, o objeto foi criado numa superfície transparente, de modo a ser impressa e facilmente reproduzida através de chapas de offset. Nestes casos, foram fornecidas a cada pessoa algumas folhas de acetato e papel vegetal, que permitiram o uso de canetas permanentes e tinta acrílica. Aqui, foi bastante importante recorrer a processos fotomecânicos que permitissem transportar o trabalho original sobre a matriz e, desta forma, obter as melhores reproduções possíveis, evitando demasiada intervenção nas obras originais. No caso do texto escrito digitalmente, este passou para um acetato para ser depois reproduzido da

mesma forma. Sendo toda a edição da revista um processo de experimentação, para os poemas com menor densidade textual, foi usada, como na capa, a tipografia de caracteres móveis, de modo a utilizar um corpo de texto maior e criar um objeto mais pequeno que o resto do miolo, que fosse posteriormente introduzido no layout definido para o resto do projeto.



Figura 15- Capas alternativas do projeto final e montagem



Considerações finais

No que diz respeito à execução do projeto, a fase de experimentação foi talvez a mais importante. Inicialmente houve uma série de técnicas a serem testadas, o que permitiu elegir quais seriam as mais convenientes e adequadas, não só pela competência de reprodução dos originais que me foram entregues, mas também as que fariam mais sentido para o projeto enquanto recriação de uma publicação impressa no passado . Acabaram por ser descartadas técnicas como ozalid e fotopolímero, desde logo por não corresponderem à estética e edição pretendidas para o projeto, mas também por não serem as mais capazes de reproduzir os originais de forma a intervir pouco no seu desenho ou grafismo inicial.

Acerca do projeto enquanto criação coletiva, foi importante dar a liberdade a cada autor para desenvolver as suas obras de forma própria e característica do seu trabalho, deixando espaço para opinião e revisão de provas. Enquanto editora, coube-me depois conferir ao artefacto uma coerência gráfica e estética que o tornasse coeso e de fácil compreensão. Esta autonomia acaba por ter uma responsabilidade acrescida na execução do objeto, sendo que a maior preocupação recai sobre a reprodução de trabalhos de outros, sem que estes percam a sua forma original, como acontece por vezes em publicações de carácter mais artesanal.

Acerca das técnicas utilizadas é importante ressaltar as contrariedades e limitações deste tipo de processos tecnológicos, que se por um lado podem constituir um desafio adicional à execução, podem por outro lado acrescentar valor e unicidade das provas impressas. Nenhuma prova será exatamente igual à anterior ou à seguinte, de modo que isso também se torna relevante para o número de reproduções que podemos ter com a qualidade gráfica necessária.

Conclusão

O projeto foi desenvolvido com a intenção de dar a conhecer o experimentalismo português e a arqueologia dos seus meios, recorrendo a técnicas de impressão tradicionais e no contexto do espaço da oficina, como meio de execução de objetos gráficos e editoriais de qualidade. O objetivo foi colocar em prática conhecimentos adquiridos em design que podem ser reinventados com processos tecnológicos pré-digitais e provar que o recurso a técnicas históricas pode ser uma via para reavivar e renovar o caráter criativo e artístico do design gráfico e editorial.

Depois de uma análise documental e da breve entrevista a Rui Torres, coordenador do arquivo da PO. EX, tornou-se importante relacionar a resistência associada ao experimentalismo com a resistência à necessidade digital do design gráfico e editorial de hoje, tendo ainda em conta a questão da edição independente e livre da obrigatoriedade do design como algo separado da literatura, neste caso da poesia. A distância que existe entre os dois torna-se mais curta e horizontal, quando criada e pensada como um todo. O ato da leitura pode a partir daí significar mais do que reter informação escrita.

Nos dias que correm, esta discussão é cada vez mais pertinente. Com o progresso tecnológico, a experiência que temos com o livro enquanto objeto e com a leitura, como ato físico e sensorial foi-se transformando. A perda do livro enquanto objeto com forma, cheiro e textura torna-se cada vez mais evidente, bem como o interesse, como é o caso deste projeto, por esses mesmos aspetos. Sugere-se assim a necessidade de voltar ao processo de criação da palavra e do seu grafismo.

Outro dos grandes objetivos do projeto enquanto prática de experimentação, foi o de mostrar a transformação da poesia em matéria gráfica. A relação entre a literatura e o design é evidente, no entanto poderá, no contexto do experimentalismo poético português, tornar-se uma área indissociável da outra, como aqui se pretende demonstrar. A organização e execução de uma publicação independente envolve várias fases, num processo de constante experimentação, tentativa e erro. Desde a recolha dos elementos necessários junto de cada autor ou participante, até à escolha de materiais e técnicas a utilizar. Só depois se passa a uma reprodução cuidada dos objetos originais, de forma a garantir uma imagem fiel daquilo que se pode ver nos trabalhos, quando chegam à oficina.

Através da investigação e enquadramento teórico acerca o tema apresentado, foi possível perceber os meios que deveriam ser utilizados na execução do projeto e como se poderia criar um artefacto que representasse não só uma publicação mas também o movimento da história da literatura portuguesa que integrava. Ao longo do projeto foi importante perceber as limitações e implicações das tecnologias tradicionais aplicadas. A escolha destas técnicas passou por um processo de tentativa e erro, ao longo do qual foram sendo descartadas técnicas como o ozalid, o fotopolímero ou a dactilografia. Relativamente ao offset, foi uma decisão tomada no início de conceção do projeto, no sentido em que pareceu a mais adequada para reproduzir trabalhos de caligrafia e desenho com a melhor qualidade. Quan-

do aparece a tipografia de caracteres móveis, e sendo uma das técnicas que mais sustentou as primeiras publicações do concretismo e do experimentalismo, por permitir os jogos de letras e palavras no espaço da página, foi importante perceber e aprender o seu funcionamento. Esta aprendizagem veio a par do projeto de Sara Tavares, colega de MDGPE, que me transmitiu as ferramentas basilares para a integração do projeto.

Assim sendo, e recorrendo a uma metodologia caracterizada por uma abordagem aplicada, a segunda fase do projeto passa pela sua componente empírica. A investigação e análise documentais feitas anteriormente levam a um conjunto de decisões que são depois aplicadas na componente prática.

Referências Bibliográficas

Aguiar, F. (1985). *Poemografias: Exposição itinerante de poesia visual*. Lisboa: Ulmeiro.

Aguiar, F., & de Melo e Castro, E. M. (1987). *1º Festival Internacional de Poesia Viva*. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha.

Aragão, A., & Helder, H. (1964). *Poesia experimental: Cadernos antológicos* (1º caderno). Lisboa: A. Aragão.

Aragão, A., Helder, H., & de Melo e Castro, E. M. (1966). *Poesia experimental: Cadernos antológicos* (2º caderno). Lisboa: A. Aragão.

Carneiro, A. (1980). *Dois ciclos de exposições: Novas tendências na arte portuguesa. Poesia visual portuguesa*. Coimbra: CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

de Campos, A., Pignatari, D., & de Campos, H. (1975). *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos: 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial.

de Melo e Castro, E. M., Aragão, A., Hatherly, A., Marques, J. A., & Xisto, P. (1967). *Operação 1*. Lisboa: A. Aragão.

de Melo e Castro, E. M. (1975). *Cara lh'amas*. Lisboa: Edições Afrodite.

de Melo e Castro, E. M. (1966). *Hidra 1*. Porto: ECMA.

de Melo e Castro, E. M. (1969). *Hidra 2*. Lisboa: Livraria Quadrante.

Hatherly, A. (1979). *O espaço crítico - do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho.

Hatherly, A., & de Melo e Castro, E. M. (1981). *PO. EX - Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

Milhazes, A. C. (2016). *Proibido tocar-escrita em Ana Hatherly*. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, (8).

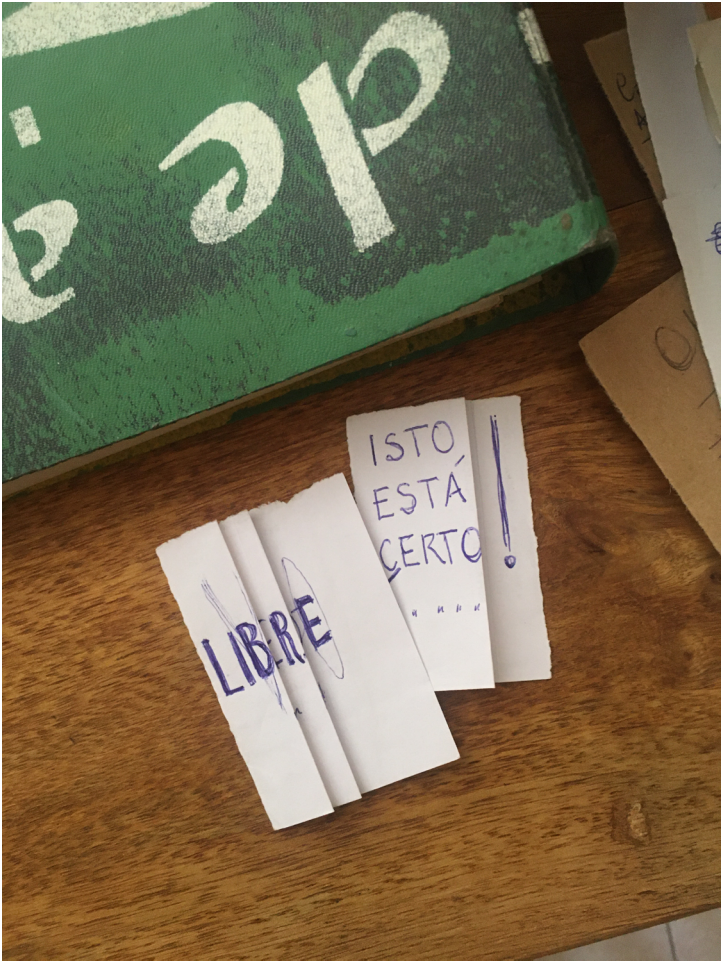
Moeglin-Delacroix, A. (1997). *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Les Éditions du Seuil.

Preto, A. (2006). *Palavra que se fez coisa: Poesia experimental portuguesa*. Santos, A. J. (1985). Poéticas visuais. Lisboa: Atelier 15.

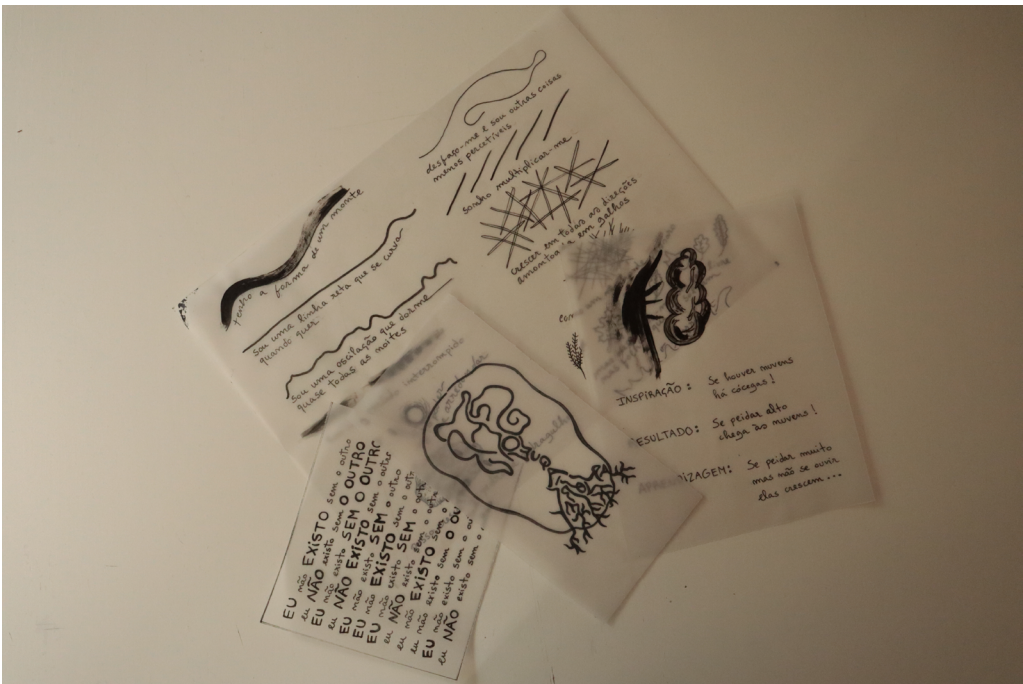
Silveira, P. (2008). *Definições e indefinições do livro de artista*. A página violada, 25-71.

<https://po-ex.net/> [Arquivo digital].

Apêndices



(apêndice 1)- Primeiros esboços, Isaque Ferreira



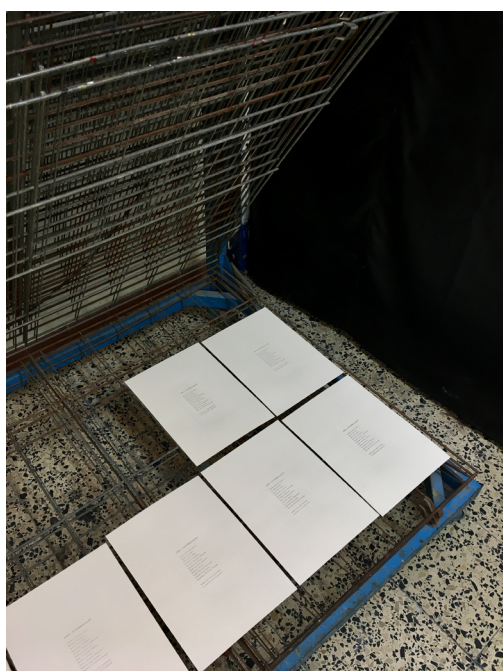
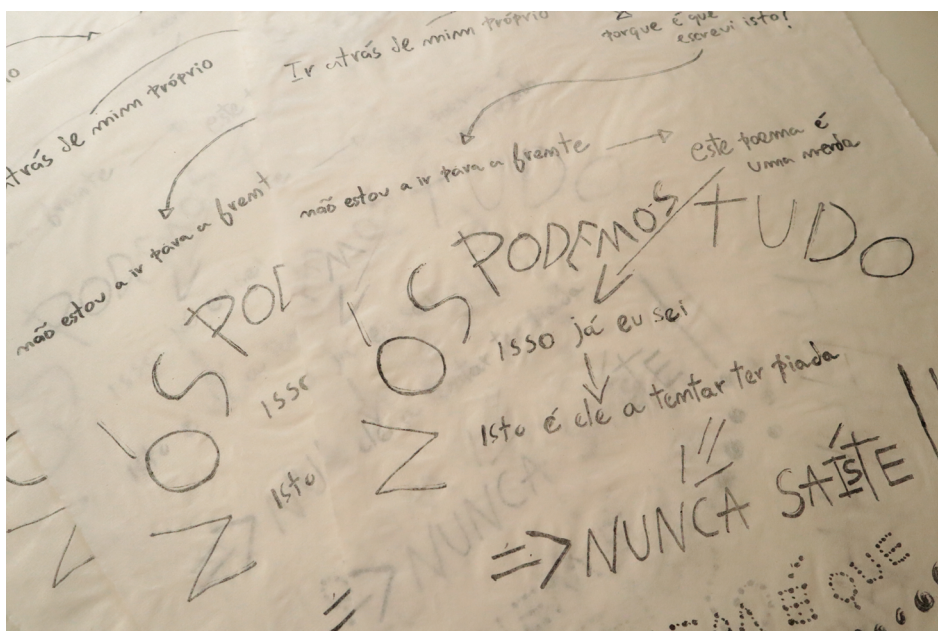
(apêndice 2)- Poemas originais em papel vegetal, Joana Arantes

(apêndice 3)- Primeira
composição tipográfica para
a capa



(apêndice 4)- Provas iniciais





(apêndice 5)- Artefacto final





(apêndice 5)- Artefacto final



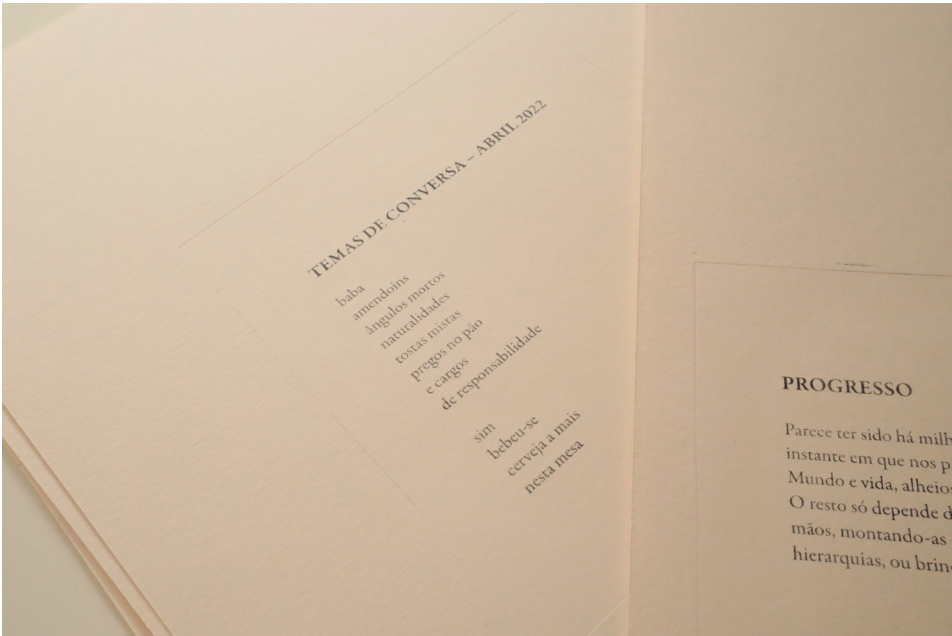
(apêndice 5)- Artefacto final

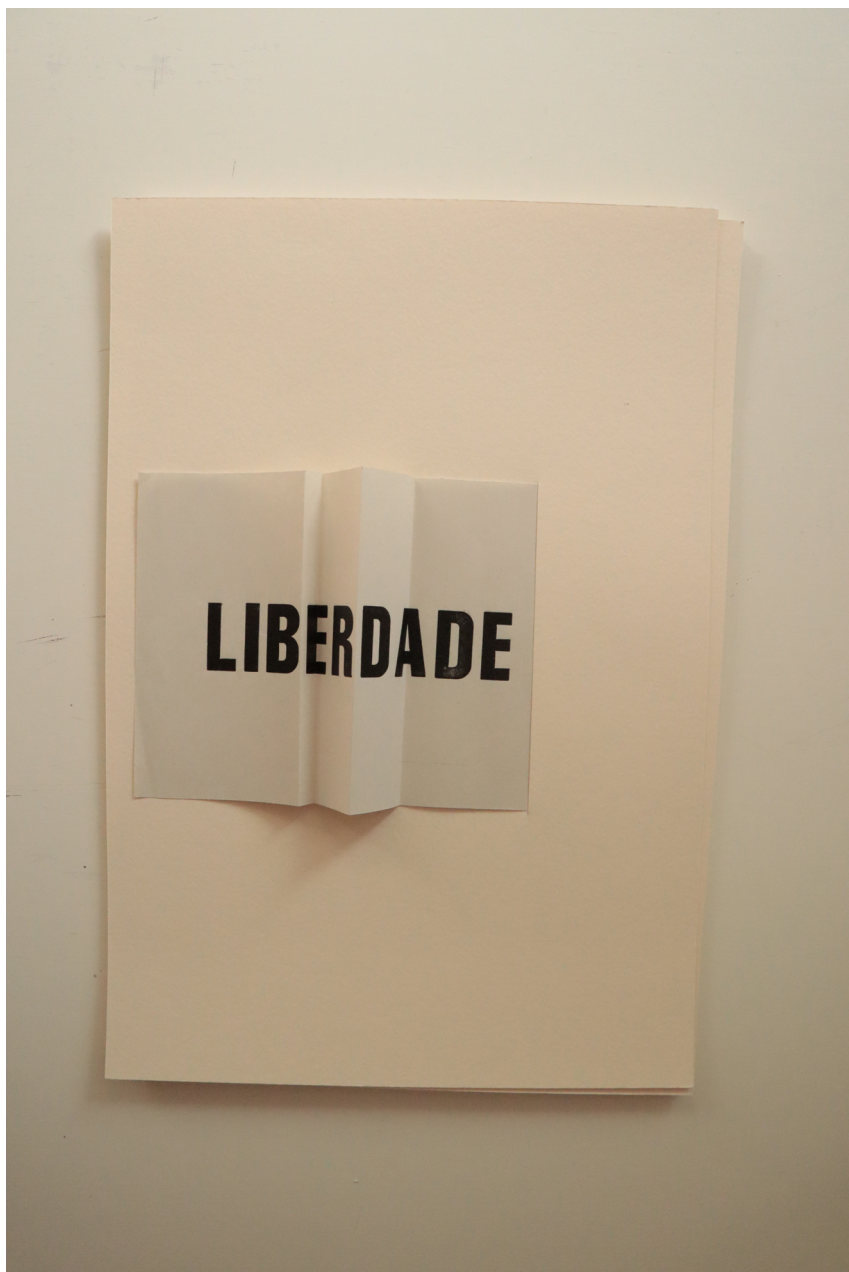




(apêndice 5)- Artefacto final







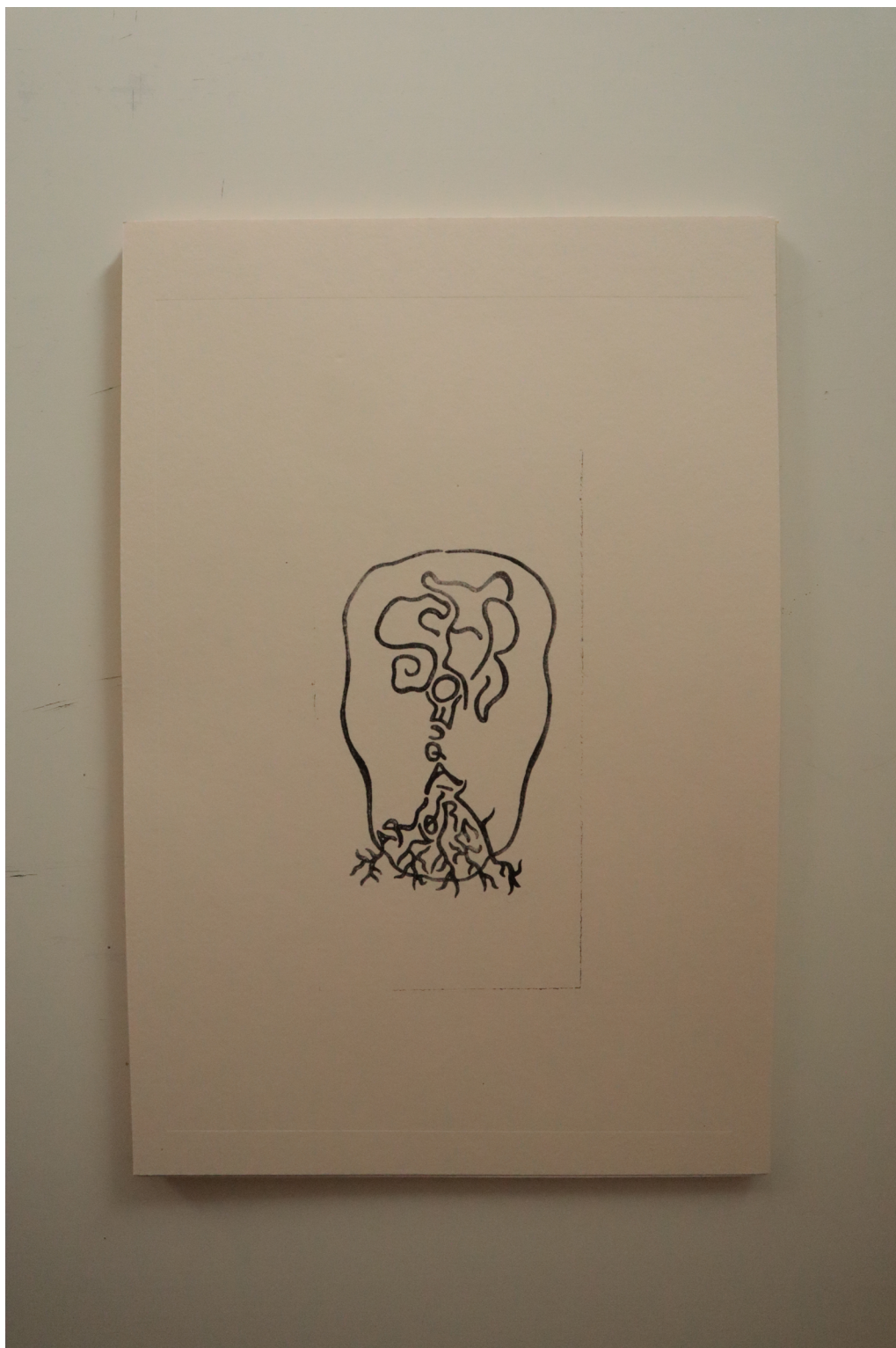
(apêndice 5)- Artefacto final

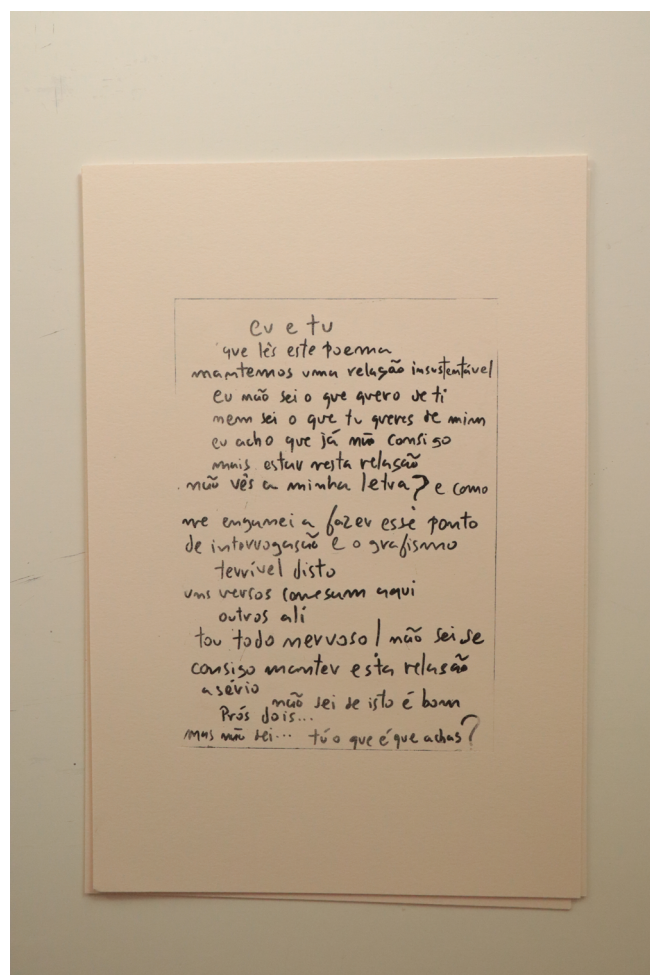
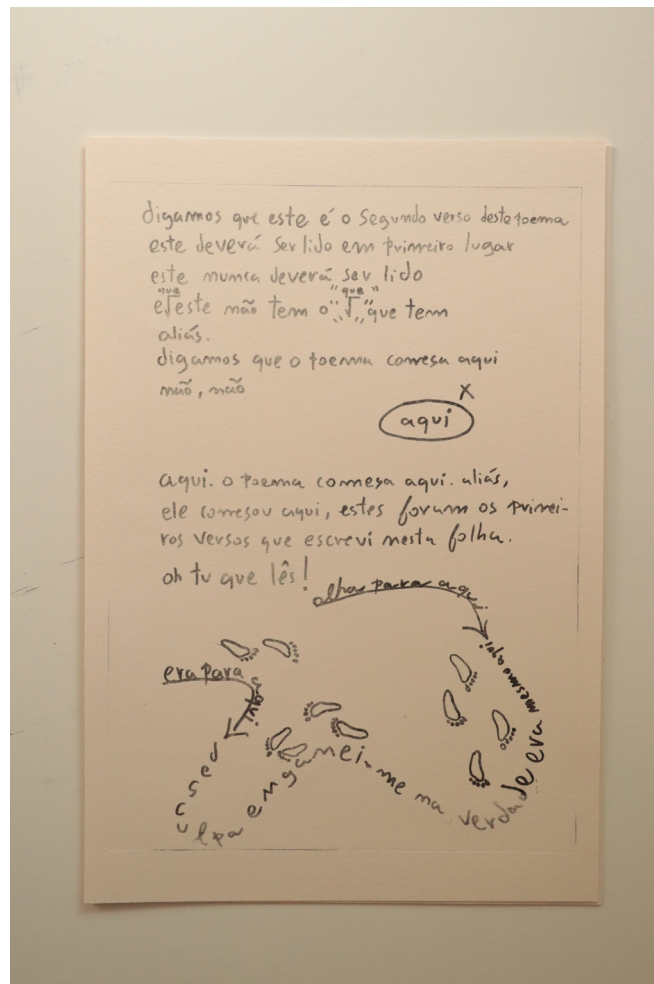




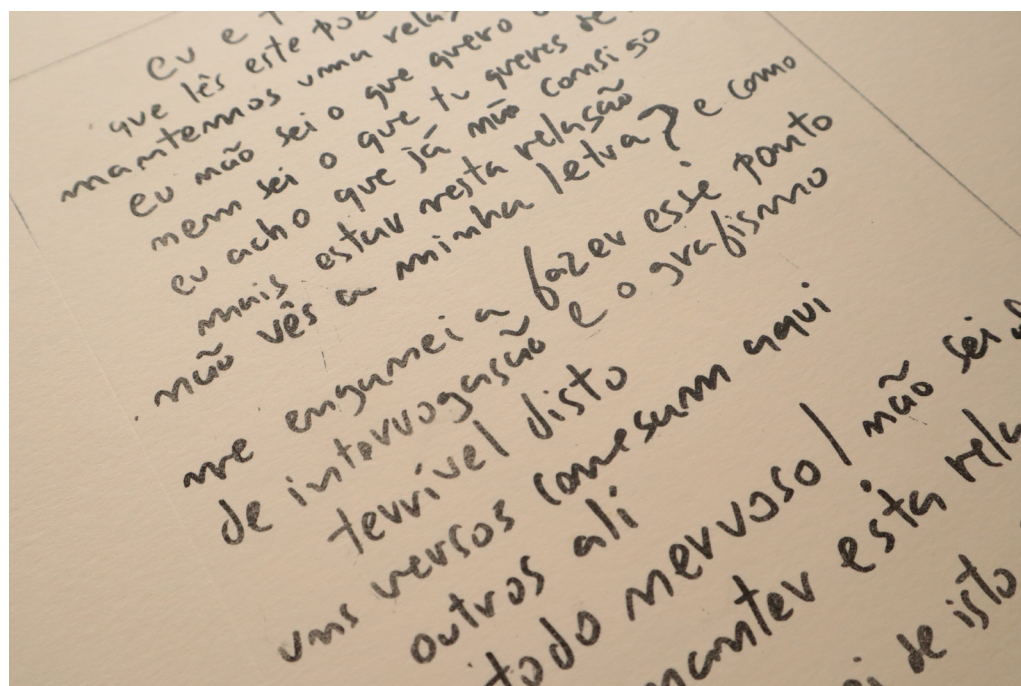
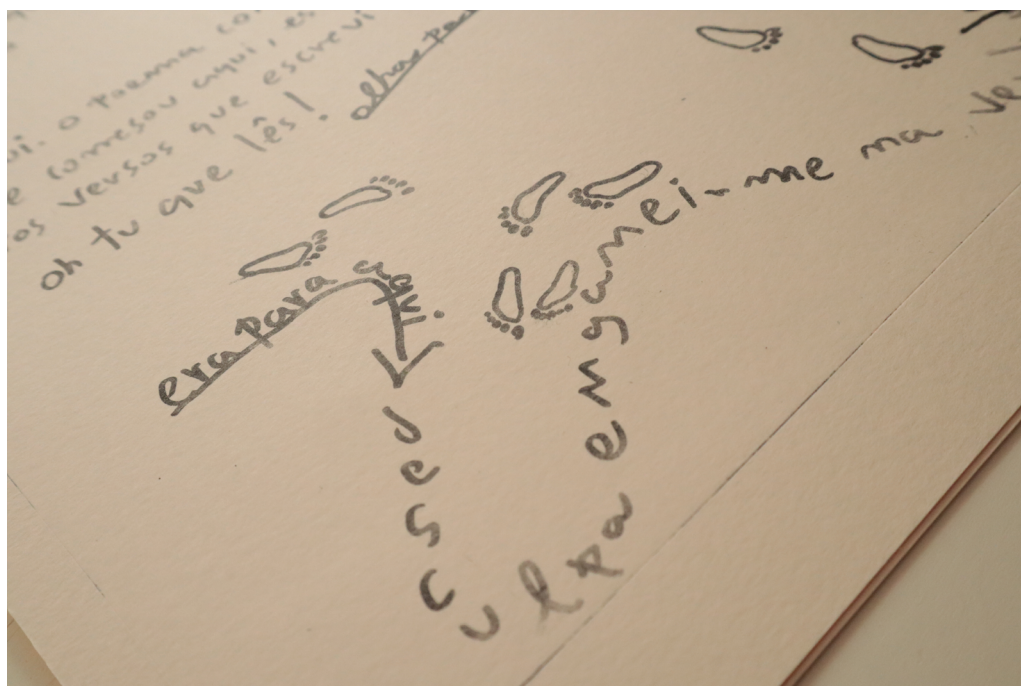
(apêndice 5)- Artefacto final

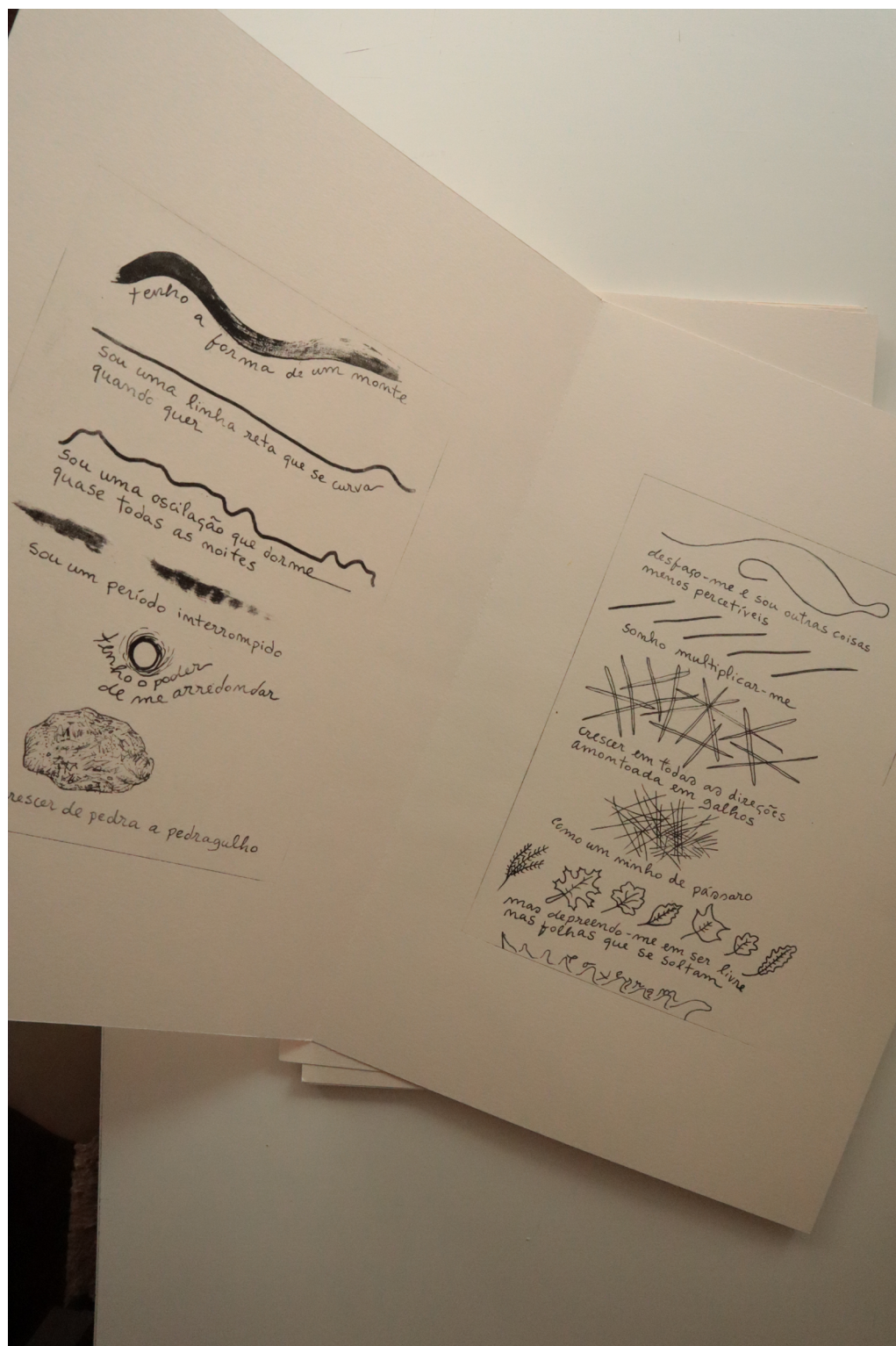
(apêndice 5)- Artefacto final





(apêndice 5)- Artefacto final





Anexos

(Entrevista via e-mail a Rui Torres - coordenador do arquivo digital da PO. EX)

1. Os autores que participaram nas publicações da Poesia Experimental e na sua organização (não esquecendo outras obras publicadas e exposições, no contexto do movimento), e em particular E. M. de Melo e Castro, tinham como objetivo o de que a PO. EX. se tornasse um movimento contínuo, que acompanhasse a evolução dos tempos, ressurgindo sempre que necessário.

O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projeta no futuro e encontrará sempre o modo certo para agir no momento exato, quando o povo e a língua dela necessitarem. (E.M. de Melo e Castro. 1977)

Nos dias que correm, e com o progresso tecnológico das últimas décadas, pensa que a PO. EX continua a ter relevância e a cumprir com esse objetivo?

A PO.EX, desde a sua criação, sempre procurou adaptar-se às novas realidades e tecnologias, mantendo-se em constante evolução. Com o avanço tecnológico das últimas décadas, a sua relevância continua evidente, graças à capacidade de integrar novas formas de expressão, incluindo o digital, o que assegura a sua contemporaneidade. Este movimento não só preserva o legado do experimentalismo, como se reinventa continuamente para responder às exigências dos novos tempos, demonstrando que a inovação e a adaptação são centrais à sua missão. O título do artigo de Pedro Barbosa, publicado em 1998, “A renovação do experimentalismo literário na Literatura Gerada por Computador”, sintetiza de forma particularmente expressiva a relação entre a poesia experimental e as experiências cibernéticas que estão na sua origem. Este título evidencia não apenas a continuidade do experimentalismo literário, mas também a sua renovação através da integração das tecnologias digitais, sublinhando o papel da computação na transformação das práticas poéticas e literárias. Exemplos atuais desta evolução incluem a obra de Silvestre Pestana, que incorpora várias tecnologias digitais (ambientes virtuais, dispositivos móveis), assim como a produção de autores mais jovens, como Álvaro Seça (poemas SMS, performance em rede, poesia digital), Alfredo Costa Monteiro e Américo Rodrigues (exploração de diversos processos sonoros ligados à voz e tecnologia), Ana Mota (hipertexto, vídeo), Bruno Neiva (constrangimentos), d1g1t0 indivíduo_coletivo (ciberliteratura, instalação), Bruno Ministro e Liliana Vasques (remix, poesia digital, apropriação), Miguel Azguime (teatro electroacústico), e até os meus próprios trabalhos recentes com Inteligência Artificial, que refletem esta contínua adaptação.

2. Tendo estado presente desde o início, a poesia gerada através de computador foi uma vertente muito importante do experimentalismo.

Esteve essa vertente digital a par do trabalho de oficina, com os meios tradicionais? Ou servia apenas de ponto de partida para a criação da publicação/objeto editorial?

A poesia gerada por computador foi uma vertente crucial do experimentalismo, coexistindo harmoniosamente com as técnicas tradicionais. Herberto Helder, por exemplo, simulou procedimentos computacionais na sua *electronicolírica* e na “máquina de emaranhar paisagens”, enquanto as realizações de Pedro Barbosa, explorando diretamente o potencial da criação combinatória e aleatória, foram coligidas em séries e publicadas em livro. O digital não servia apenas como ponto de partida, mas estabelecia-se como uma forma autónoma de expressão artística e literária. Como referiu Ana Hatherly numa recensão a um livro de Pedro Barbosa, os poetas portugueses transpuseram os processos combinatórios e aleatórios da máquina electrónica para a criação de textos humanos, renovando a escrita poética de forma revolucionária. Assim, ambas as abordagens – digital e tradicional – enriqueceram o experimentalismo, abrindo novas possibilidades criativas.

3. A ferramenta digital é hoje parte integrante e inseparável do Design Editorial, enquanto que as técnicas de impressão tradicionais estão mais ligadas ao trabalho de auto/micro-edição, edição independente e ao livro de artista.

Em que medida a composição experimental na literatura, numa edição independente, perde o seu lugar na criação do objeto editorial como um todo? Ou estará o trabalho artístico cada vez mais longe do seu processo de edição e execução?

O digital transformou o design editorial, mas as técnicas tradicionais, como a tipografia e o offset, mantêm um papel significativo. Estas técnicas não estão distantes do processo de criação artística; pelo contrário, complementam o digital, proporcionando uma diversidade de expressões no design editorial. O equilíbrio entre ambos resulta frequentemente em criações inovadoras e sofisticadas, como se vê na obra de António Barros, cuja prática ativista integra constantemente meios tradicionais e digitais. No caso de Ana Mota, os seus projetos jogam com a visibilidade e legibilidade da escrita, em diálogo com figuras como Ana Hatherly, e utilizam tanto ferramentas digitais como métodos analógicos, como a máquina de escrever, para explorar novas formas de tridimensionalidade e plasticidade no design editorial.

4. Na sua opinião, técnicas tradicionais como a tipografia, offset, etc., têm ainda lugar na execução deste tipo de trabalho? Ou o digital é o caminho necessário a seguir no experimentalismo?

As técnicas tradicionais, como a tipografia e o offset, continuam a ter um papel relevante no experimentalismo literário. Embora o digital ofereça inúmeras novas possibilidades, as técnicas tradicionais preservam um valor estético e material que enriquece o processo criativo. A combinação de métodos tradicionais e digitais abre fronteiras para novas explorações no campo da poesia experimental, sem comprometer a sua essência. O trabalho de Sal Nunkachov, a partir de Leiria, com a editora e livraria Papperview, é exemplo claro de como o renascimento de técnicas tradicionais se alia à poesia visual e concreta contemporânea. Para além da tipografia e offset, técnicas como a colagem, serigrafia, caligrafia, gravura, recorte, stencil, entre outras, estão em diálogo (ou não) com o digital, sublinhando a diversidade e riqueza de abordagens que os poetas experimentais têm vindo a adotar.

5. A seu ver, tanto a obra experimental como o seu arquivo têm demonstrado a importância e influência necessárias no que se passa atualmente com a poesia, a criação experimental e coletiva?

O Po-Ex.Net, Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa, é um repositório de acesso aberto que recolhe, classifica e preserva digitalmente mais de 700 obras e 800 textos, com o objetivo de promover a investigação académica e a disseminação destas expressões literárias. No entanto, o arquivo não se limita a preservar obras; transforma-as, gerando novas experiências através da interação entre tecnologia, cultura e sociedade. Desde 2005, a curadoria deste arquivo tem oscilado entre incertezas e uma confiança convicta na sua importância. Cuidar da poesia experimental é enfrentar desafios imprevisíveis e, ao mesmo tempo, garantir que a sua relevância perdure. O compromisso com o Arquivo Digital da PO.EX é, assim, um compromisso com o futuro da poesia e da arte, assegurando que o experimentalismo continue a desafiar, inspirar e expandir os horizontes da expressão humana.

6. O movimento experimental é um movimento de resistência, não sendo por isso totalmente reconhecido no cânone literário. Faria sentido que o fosse? Ou esse reconhecimento significaria perder os seus objetivos e as ideias segundo as quais foi criado?

O movimento experimental, por desafiar as normas estabelecidas, pode não estar plenamente integrado no cânone literário. Contudo, o reconhecimento formal desse movimento não deve comprometer os seus objetivos originais de resistência e inovação. O experimentalismo deve continuar a sua busca por novas formas de expressão, mantendo-se fiel aos seus princípios fundadores. Como Arnaldo Saraiva teorizou, a PO.EX inscreve-se nas “literaturas marginais e marginalizadas”, mas ao alinhar-se com os novos meios, demonstra que estar na vanguarda é atualizar a tradição viva e manter a relevância num panorama literário em constante transformação.

