



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA: CONTEXTOS, ENSAIOS, ENTREVISTAS, METODOLOGIAS.

Rui Torres (ORG.)



edições UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.

ORGANIZADOR

Rui Torres

© 2014 - Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto | Portugal
Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269
edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

ISBN

978-989-643-121-1

Este livro contém 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 com a Referência PTDC/CLE-LLI/098270/2008, o qual teve como Investigador Responsável Rui Torres, e como Instituição Proponente a Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa (FECFP). Teve Início a 01-03-2010 e terminou em 28-02-2013. O Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa está disponível em <http://www.po-ex.net>

OS CONTEÚDOS DESTA EBOOK SÃO DA INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

E. M. DE MELO E CASTRO

Entrevista realizada por Raquel Monteiro no Museu de Serralves em 2006.

R.M. – *Quais as raízes históricas do Experimentalismo português, nos anos 60?*

M.C. – Cada um veio de seu lado. Cada um teve a sua experiência, a sua vivência pessoal e houve um momento, não de coincidência mas, eu direi, de entrecruzamento e de diálogo, em que o diálogo era possível entre as pessoas. (Coisa que às vezes é muito difícil...) Havia, de certo modo, uma equivalência de interesses que permitiu fazer as duas revistas de Poesia Experimental, mas não permitiu fazer a terceira, porque entretanto as pessoas seguiram cada uma o seu caminho.

Mas há um facto muito importante. Se você observar a idade com que estes diversos intervenientes, se quiser, poetas experimentais, se reuniram e encontraram pontos de diálogo... já não eram jovens. A poesia experimental não é um movimento do jovem que vai descobrir o mundo... Todos nós já tínhamos um passado. Eu já tinha publicado alguns livros, a Ana Hatherly já tinha publicado outros tantos, o António Aragão e a Salette Tavares a mesma coisa... Já éramos conhecidos.

Eu tinha tido uma experiência muito importante em Inglaterra e continuei a ter muitas relações com o *underground* inglês nos anos 60. Mas isso já vinha dos anos 50, porque eu tinha vivido em Inglaterra entre 52 e 56. O António Aragão tinha vivido em Paris e em Itália, principalmente em Itália, onde tinha tirado um curso de restaurador de obras de arte. Era a profissão dele e era pintor também. Tinha contactado principalmente com aquilo que mais tarde veio a ser o grupo dos Novissimi italiano e com o pai dos Novissimi (estou a citar o nome da antologia que eles publicaram alguns anos depois de eu ter publicado, em colaboração com Maria Alberta Menéres, a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, 1ªed., 1959). O pai desses poetas era o Emilio Villa, que o António Aragão conhecia pessoalmente. Portanto, a informação do António Aragão era diferente da minha. A minha era oriunda do mundo cultural inglês. Principalmente do chamado *underground*. A Ana Hatherly tinha vivido na Suíça, e em Paris, por isso era principalmente de formação francesa, mas também com algumas ligações ao mundo inglês, mas não ao *underground*. O Herberto Helder tinha vindo da Ilha da Madeira e a grande experiência dele era coimbrã. Tinha vindo para estudar em Coimbra. Era um homem de formação pós-surrealista, sempre foi. O António Barahona da Fonseca apareceu espontaneamente com laivos de surrealismo lírico... Tinha publicado alguns livros e era o mais novo de todos e o menos experimental. O José-Alberto Marques, que colaborou no segundo número da revista *Poesia Experimental*, tinha uma experiência essencialmente portuguesa, de contacto, de estudo, com a literatura portuguesa. Formado em letras, era um homem que sempre se tinha interessado pelos vanguardismos da década de 10 e dos anos 20, o *Orpheu*, os Futuristas e tinha também contacto com os letristas. Publicou até, em 1958, um poema com distribuição na página espaço-temporal, dito concreto.

Desta forma já praticamente todos tínhamos um passado poético, que nos permitia virmos a ser considerados como experimentais!

Quando eu colaborei com a revista *Poesia Experimental*, em 1964, eu tinha 32 anos. Não era já um jovemzinho. A Ana Hatherly tinha 35 anos, o António Aragão tinha 40 e tal anos (que era o mais velho de todos), a Salette Tavares, essa tinha tido também uma formação francesa, mas principalmente de filosofia e de estética e tinha trabalhado em França com o esteta Mikel Dufrenne e com designers italianos. Tinha uma preparação e uma carreira de formação essencialmente académica, mas também de criação poética, porque já tinha publicado o *Espelho Cego*, no final dos anos 50. Portanto, a Salette Tavares que era um pouco mais velha, suponho eu, teria os seus 36...37 anos... por aí. Portanto, não era um grupo de jovens que se estava a afirmar. Cada um de nós já tinha o seu currículo em marcha. Eu já tinha publicado. Tinha publicado o livro *Queda Livre* (1962) que é realmente a pedra de toque da minha mudança de uma poesia pós-simbolista e adolescente, mas também com grande influência do Surrealismo, tanto que em *Ignorância da Alma* (1956) eu publico um ensaio em que discuto o Surrealismo. Um ensaio juvenil, cheio de erros e de precipitações. Mas que eu aceito perfeitamente, assumo porque está perfeitamente enquadrado num tempo. Depois vem a grande revelação do texto: o poema é fundamentalmente texto e como tal deve ser escrito e lido. O meu livro *Queda Livre* é o resultado da descoberta do fenómeno texto, em vez do fenómeno sensibilidade e transcendência ou subconsciente. A revelação do texto que, aliás, não foi só feita com o livro *Queda Livre*, foi feita com um pequeno poema que antecedeu, chamado “Entre o som e o sul”. Foi aí que eu descobri o que era o texto e que o texto é o protagonista, não o autor. Não era a sublimidade do subconsciente do autor. Isso era apenas um instrumento de produção de texto. E daí, depois de eu ter descoberto o fenómeno texto, logo imediatamente entrei em contacto com os brasileiros ... talvez não tanto por mero acaso...

Já não sei como é que eu descobri o Haroldo de Campos, mas logo a seguir apareceu o Alberto da Costa e Silva que era, nessa altura, secretário da embaixada brasileira, que publica então uma pequena antologia da Poesia Concreta brasileira. Eu era grande amigo do Alberto da Costa e Silva. Tinham-nos apresentado e tínhamos ficado amigos, em Lisboa. Depois houve uma coincidência engraçada, é que eu tinha publicado a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* exactamente na altura em que o Alberto tinha publicado uma *Antologia da Poesia Nova Brasileira*. Então estávamos os dois a partilhar as montras das livrarias e isso contribuiu para nos aproximarmos. A montra da Livraria Portugália era o índice do que se publicava em poesia em Portugal e no Brasil. Os livros da Cecília Meireles e os livros do Carlos Drummond de Andrade e do Murilo Mendes... enfim, de toda essa geração, apareciam cá, em Portugal, na Portugália, ao mesmo tempo que eram publicados no Brasil, que é uma coisa que hoje não acontece. Naquele tempo era absolutamente possível e natural.

O Alberto da Costa e Silva é um extraordinário poeta: não é propriamente um poeta experimental, é um poeta pós-simbolista. Aliás, o pai dele, o poeta Costa e Silva, também é um poeta pós-simbolista. Mas ele é muito diferente do pai. É um homem que tem uma noção de texto e isso aproxima-o dos experimentais e dá-lhe uma sensibilidade para interpretar, como leitor. O Alberto da Costa e Silva foi presidente da Academia Brasileira de Letras onde fez um trabalho pedagógico extraordinário, porque a Academia Brasileira de Letras é um órgão prestigiado. O Alberto, que é embaixador, teve um papel importante quando era secretário cá, nos anos 60... dos anos 50 para 60. Toda essa vivência política e cultural ele descreve maravilhosamente no recente livro *Invenção do Desenho – ficções da memória*.

Portanto, foram diversos os caminhos por que nós chegámos à Poesia Experimental! A certa altura o António Aragão, que é da Ilha da Madeira, e o Herberto Helder, que também é da Ilha da Madeira (e isto é contado pelo António Aragão), tinham combinado, quando ainda estavam na Ilha, produzir uma revista de poesia.

Chegaram a produzir, na própria Madeira, uma revista chamada *Búzio*, onde o Herberto Helder publicou um poema chamado “A fonte”. O António Aragão parece-me que não colaborou nessa altura, apenas organizou a revista (que só teve um número). Depois, já em Lisboa, encontraram-se... O António Aragão (numa viagem entre França e Funchal) encontrou o Herberto Helder e resolveram fazer uma revista de *Poesia Experimental*. O título de *Poesia Experimental* é tanto da responsabilidade do Herberto Helder como do António Aragão, mas eu acredito que o António Aragão tivesse mais influência, porque o António Aragão já vinha de certo modo informado pelo Emilio Villa e pelo grupo italiano. De qualquer maneira, eu um dia recebo uma carta, como recebeu a Salette Tavares, como receberam outras pessoas que colaboraram no primeiro número, a dizer: “Estamos a organizar uma revista. Gostaríamos muito de ter a sua colaboração.” Ora, acontece que eu achei essa carta um bocado ridícula, na medida em que eu era amigo pessoal do António Aragão e do Herberto Helder. E pensei: “Bom, estes gajos estão a burocratizar isto. Vamos lá ver o que é que é?”. E, para minha grande surpresa, o projecto era muito bom! Eu aderi imediatamente, tal como a Salette Tavares, o Barahona e o Ramos Rosa. Nasceu o primeiro número da revista *Poesia Experimental* e agora vocês já conhecem a história. O escândalo. As pessoas, quando a revista foi lançada na galeria Divulgação... O Bruno da Ponte, que era o dono da galeria Divulgação, fez um escaparate enorme com as revistas - “roubaram-nas todas!” - não vendeu uma e desapareceram todas! (risos) Foi literalmente assim. O Bruno da Ponte queixava-se amargamente que tinha sido um mau negócio... Ele não tinha gasto um tostão, era apenas um livreiro, porque o primeiro número da revista foi pago principalmente pelo António Aragão. O segundo número aparece dois anos depois. Já tinha havido o escândalo, já tinha havido a polémica, quando aparece o Jorge Peixinho. Melhor, o Jorge Peixinho aproxima-se de nós e constitui-se um núcleo que se vai desenvolver e que, de certo modo, durante dois anos, fez coisas. Fizemos a exposição “Visopoemas”, fizemos o “Concerto e Audição Pictórica”, o Suplemento do *Jornal do Fundão*, o segundo número da Revista, e as publicações chamadas *Hidra* e *Operação*. Nessa altura, no número dois da Revista de *Poesia Experimental*, o Herberto Helder aparece como organizador, mas não fez absolutamente nada (além da sua colaboração) e o António Aragão pediu-me para coordenar a parte internacional. A parte internacional dessa revista é da minha responsabilidade, embora eu não a tenha subscrito, porque não fazíamos diferença entre os poetas por serem doutros países ou serem nossos. Uma coisa que é preciso notar bem é que a revista de *Poesia Experimental* é, depois do *Portugal Futurista*... eu direi até mais do que o *Portugal Futurista*, o primeiro momento em que a poesia portuguesa está a par e passo com o que se faz internacionalmente, quer na Europa, quer na América do Norte e na América do Sul. Isto hoje é um dado histórico! Todos os outros movimentos andaram a reboque. O Surrealismo apareceu vinte anos depois, embora tivesse havido o António Pedro que não teve influência absolutamente nenhuma na poesia portuguesa, embora o Edmundo de Bettencourt tivesse escrito poemas de automatismo psíquico, que depois foram chamados surrealistas. Mesmo até o Futurismo português: a *Portugal Futurista* aparece em 1917, quando o movimento original do Futurismo é em 1909/1911, mas, enfim, já é uma diferença admissível. O Futurismo russo e o Futurismo checo também aparecem mais ou menos na mesma altura que o nosso. A propagação do Futurismo faz-se normalmente dez anos depois dos manifestos do Marinetti. Portanto, não estaríamos muito mal. Mas no caso da *Poesia Experimental*, não. No caso da *Poesia Experimental*, nós estávamos por dentro mesmo do movimento, que é outra coisa completamente diferente. A língua portuguesa, através do grupo brasileiro e de nós próprios, estava a divulgar-se num mundo culto que naquela altura existia! Nós correspondíamos e ainda não existia a arte postal. Hoje a arte postal é um fósil histórico... Não escrevíamos ‘cartas de amor’, nem escrevíamos ‘cartas de apreciação crítica’ nem de intriga e de “panelinha!”. Não existe uma epistolografia Experimental, porque nós mandávamos o que inventávamos e produzíamos. Mandávamos postais, desdobráveis, originais de poemas que se copiavam em *stencil*, livros, revistas, notícias de jornal, artigos de jornal, livros de artista, etc... A gente trocava tudo. Não comprei um livro de toda a minha colecção de poesia experimental internacional que está hoje em Serralves, bem catalogado e ao dispor dos estudantes e do público. Foi tudo obtido por troca: eu dou-te uma coisa, tu dás-me outra. Em pé de igualdade. Nunca ninguém dos nossos interlocutores internacionais

nos perguntou se nós éramos um país atrasado, se nós éramos um país pobre, se éramos uma ditadura ou se éramos uma democracia. O que interessava era o trabalho que se fazia. Isto não quer dizer que eu absolva a ditadura portuguesa, porque a ditadura portuguesa sempre nos perseguiu e censurou os textos que publicávamos nos jornais. A maior parte do trabalho feito pela Poesia Experimental Portuguesa, a partir de certa altura, foi um trabalho de desconstrução do discurso político do Estado Novo. Por exemplo, o meu poema “Silêncio” foi recusado por todos os jornais diários do país, porque eu mandava-o de propósito. Foi recusado a primeira vez. Achei muito estranho, mandei para outro. Foi recusado. Eu disse “Ah! Engraçado! Dois.” Mandei para outro, mandei para outro, mandei para outro... Recusaram todos, porque a censura já estava desperta e, certamente, embora não entendessem nada, sentiam que era perigoso e sentiam-se ameaçados.

Já ultrapassei a sua pergunta...

Mas, de facto, o que eu lhe estou a dizer foi uma confluência um bocado casual, digamos assim, de pessoas que já tinham o seu trajecto. Evidentemente que se não tivesse havido a revista de *Poesia Experimental*, aquele impulso de comunicação, os nossos trajectos provavelmente seriam diferentes, a nossa bibliografia seria diferente, a nossa biografia seria diferente, eu não estaria aqui a falar consigo, possivelmente ter-me-ia transformado num chato professor de literatura (risos), ou qualquer coisa assim do género.

R.M. – *Nessa altura, que influências tiveram os concretistas brasileiros, os surrealistas e as metáforas derivadas?*

M.C. – Bom, evidentemente que no Brasil não houve Surrealismo. É um facto histórico muito interessante que tem as suas razões. É que a poesia brasileira já tinha feito, a partir da Semana de 22 em São Paulo, tudo o que os surrealistas fizeram na geração de 27 e tinham dado um salto para outro tipo de poesia, para um tipo de poesia sintética em que o texto é que comandava e não o subconsciente. Isso nasce com o Oswald de Andrade, mas também com o Mário de Andrade e com o Manuel Bandeira, que herdaram de Portugal (principalmente os dois últimos) uma carga lírica muito grande, através dos pós-simbolistas e dos vanguardistas de *Orpheu* (1915)... Eles não precisavam do surrealismo. E porque é que não precisam do surrealismo? Porque o ambiente cultural brasileiro é também um ambiente muito mais virado para o exterior e para uma vivência esplendorosa de um país absolutamente em processo... como se fosse uma grande roda a rodar por uma montanha abaixo, imparável. Os *quid pro quos* dos surrealistas não lhes interessam absolutamente nada. Há várias tentativas de fazer um surrealismo brasileiro, ao qual só aderem poetas de segunda ordem. Há mesmo uma chamada geração de 60, que agora é que se lembraram que foram uma geração em 60 e publicam uma antologia, tardiamente, chamada *Os Poetas de 60*, quando os poetas de 60, no Brasil, são os concretistas e são os herdeiros do Oswald de Andrade. Mas os *inputs*, para falarmos português [risos], os *inputs* da poesia concreta no Brasil são diferentes das origens portuguesas. O Brasil vai buscar as suas raízes teóricas aos grandes movimentos de vanguarda anglo-saxónica, a James Joyce, a Ezra Pound, a Fenollosa como intérprete dos caracteres chineses, que é reinterpretado por Ezra Pound, e o ideograma, a noção de ideograma que penetra a poesia brasileira, vem pelo oriente (Japão, Estados Unidos, Inglaterra, Brasil) e encontra um terreno fértil, porque eles já estavam preparados pelo Oswald de Andrade, pelo poema-minuto, pelo poemapiada e por muitas outras experiências com os aspectos sintéticos e de parataxe da língua falada e escrita.

No entanto, o *input* brasileiro é muito diferente do português. As raízes da Poesia Experimental Portuguesa chegam-nos através do Mediterrâneo. A noção de ideograma que nós assimilamos, tem muito pouco a ver com o Fenollosa e com o Ezra Pound, pela simples razão de que ninguém conhecia nem o Fenollosa, nem o Ezra Pound, em Portugal. Nenhum de nós os conhecia suficientemente bem. O Ezra Pound talvez... mas nenhum de nós o consideraria como mestre. Ninguém diz isso nunca, no início dos anos 60. E o Fenollosa

muito menos. A nossa noção de ideograma vem-nos através do Mediterrâneo e vem-nos através do Egipto, dos hieróglifos egípcios que desembocam nas tecnofanias alexandrinas e romanas e que se desenvolvem em Portugal, na poesia barroca. Mas todos nós, inclusive a Ana Hatherly, a Salette Tavares, eu e o António Aragão, quando fizemos a revista de Poesia Experimental, não tínhamos isso em mente. Eu tinha começado a falar na importância da poesia barroca, o António Aragão estava impregnado de cultura europeia, a Ana Hatherly também tinha escrito alguns livros, mas só muito depois se dedicou à pesquisa histórica do Barroco português... A Ana Hatherly foi talvez aquela que mais se aproximou, nos seus trabalhos inventivos, da noção de ideograma chinês. Mas também não foi via Fenollosa. Foi através do estudo da poesia chinesa em tradução francesa, evidentemente, mas em pleno contacto com a noção de ideograma... Porque, de facto, nenhum de nós tinha a necessária formação anglo-saxónica e eu, que vinha de Inglaterra, também não absorvi a noção de ideograma pelo *underground* inglês, que não tinha nada que ver com isso. Era outra coisa... Era o fenómeno anglo-saxónico, era o movimento anti-bomba, era o movimento da contestação, da música, do teatro e da nova performance inglesa dos quais os Beatles são a grande produção extraordinária, que nasce não se sabe donde. Nasce em Liverpool, evidentemente, mas, no tempo em que nasceram os Beatles, a música popular inglesa era um horror! Era a música mais quadrada que se podia imaginar... (pior musicalmente que o nosso “nacional cançonetismo”...) Como é que os Beatles apareceram ali? É quase que um fenómeno ovni... em Liverpool, que era uma cidade quadrada, cinzenta, horrível, onde as pessoas se aborreciam e os jovens apodreciam. Eu conheço porque ia muitas vezes a Liverpool, porque estava em Bradford a estudar e de Bradford a Liverpool, naquela altura, era uma hora e tal de autocarro. E muitas vezes a gente ia passar o fim-de-semana a Liverpool para se chatear. Deixávamos de nos chatear em Bradford para nos irmos chatear em Liverpool [risos]. Como é que aquilo apareceu? É um fenómeno sociológico, é uma mutação, é uma verdadeira mutação o aparecimento dos Beatles. Os Beatles são o motor desse movimento. Eu conheci o Jeff Nuttall que escreveu um livro notável, que hoje está completamente esquecido, porque depois o Jeff teve problemas de drogas e passou anos na prisão. Escreveu um livro chamado *Bomb Culture*, Cultura da Bomba, que é a cultura dos movimentos anti-bomba. Eu participei, em Londres, em desfiles contra a bomba atómica. A bomba atómica é que preocupava as pessoas, não era o ideograma chinês... Não é por esse lado que as coisas vêm. A descoberta da poesia concreta pelo mundo inglês foi feita através de mim, de uma carta que eu escrevi ao suplemento literário do *Times*, em 1963, reclamando contra o facto de um grande artigo que eles publicaram chamado “O homem, a escrita e a máquina” (parece-me que era assim), publicado anonimamente (mais tarde veio a saber-se que era do crítico Herbert Read, mas o suplemento literário do *Times* publicava tudo anonimamente e eu não sabia de quem era o artigo). Mas achei muito estranho que não referisse a Poesia Concreta. Então, escrevi uma carta, como leitor assíduo do Suplemento Literário, dizendo que “Esse artigo que vocês publicaram é muito bem escrito, óptimo, muito bem pensado, muito actual, mas falta uma referência fundamental à Poesia Concreta, que está a acontecer no Brasil, em Portugal e em outros países.” A Redacção do *TLS* achou muito interessante, publicou essa carta e é a partir dela que eu estabeleço contacto com os poetas concretos ingleses, que depois vim a conhecer – Dom Sylvester Houédard, Mike Weaver, John Furnival e muitos outros.

Mas, retomando o fio à resposta, eu estava dizendo que os *inputs* foram cruzados, digamos assim. Nós depois é que descobrimos a poesia barroca e descobrimos que éramos todos discípulos dos barrocos. Quem fez o trabalho de pesquisa foi a Ana Hatherly, mas quem fez o trabalho de indicar o caminho fui eu, porque eu fui realmente a primeira pessoa a assumir que a via mediterrânica e a via barroca era a nossa via genética. Ainda hoje mantenho essa teoria, contra ventos e trovoadas. A Poesia Experimental portuguesa é um produto da cultura Mediterrânico-Atlântica e, por isso, a Poesia Experimental portuguesa, mesmo a poesia concreta, é essencialmente diferente da poesia brasileira. Tem pontos de contacto, sim senhor, porque o movimento concreto é um movimento internacional e, esteticamente, esses princípios são universais. Os poetas alemães obedecem a esses princípios, os poetas franceses, os poetas belgas, os poetas italianos,

os poetas ingleses, os poetas norte-americanos, os poetas japoneses que fazem poesia concreta, e toda a gente que faz poesia concreta tem realmente alguns princípios que são comuns, mas depois tem os seus lados pessoais, porque se não, não seria poesia, seria uma coisa estereotipada. Porque a poesia concreta era, de facto, um movimento internacional e é concomitante, acontece todo ao mesmo tempo. É evidente que os brasileiros foram os iniciadores, isso não há dúvida. Mas há uma pessoa que aponta a direcção certa, que é a Mary Ellen Solt, quando faz a primeira grande antologia de poesia concreta internacional. A Mary Ellen Solt, no prefácio absolutamente notável que ela escreve nos anos 60 (essa antologia ainda foi publicada no final dos anos 60), diz que os iniciadores do movimento e as pessoas que têm a faísca que depois se vai comunicar a todos os países do mundo, pelo menos do mundo ocidental, foram os brasileiros. E a língua portuguesa desempenha um papel fundamental nessa divulgação da poesia concreta. Mas os poetas que vieram a ser os poetas concretos internacionais já estavam preparados culturalmente para receber a Poesia Concreta nos seus respectivos países, senão não tinham aderido, nem tinham florescido. De forma que já estavam preparados. Já estavam preparados por uma cultura europeia que passava pela reinterpretação dos poetas barrocos, que passava pelo Futurismo, que passava por Dada, pelos caligramas de Apollinaire, também um pouco pelos Surrealistas e que passava pelo Letrismo e pela poesia fonética de Henri Chopin. Em França, na Inglaterra, na Bélgica, na Alemanha, na Holanda, na Itália, estes movimentos são a substância da cultura europeia do século XX. E depois aparece a Poesia Concreta como uma espécie de síntese dessa coisa toda. E as pessoas aderem. As pessoas, quer dizer, os poetas que estavam por trás, não o público, porque o público fica completamente à nora, como ainda hoje está e estará no futuro. É irreduzível. As pessoas poderão sempre fazer poesia concreta, os jovens, mas haverá sempre um professor ou um amigo que diz: “Isso é uma brincadeira. São jogos de palavras.” Com isso ficam felizes e contentes, no paraíso criado por eles, alimentando-se dos simplismos da literatura *light*, em plena idade da complexidade!

R.M. – *Que influência teve o contexto socio-político na altura da criação da primeira revista PO.EX, na junção de uma espécie de grupo Experimental em Portugal?*

M.C. – Bom, nós éramos todos contra o sistema. Não havia ninguém de peso que fosse salazarista. Aliás, em Portugal, no campo das artes e das letras havia uma distinção muito nítida entre os que eram pró e contra. E os que eram pró eram uma minoria e eram, realmente, um anátema. Por exemplo, no campo da pintura e os arquitectos, principalmente os arquitectos e os escultores, colaboraram muito com o regime. Por razões económicas uns, por razões ideológicas outros. Mas, no campo da literatura, ninguém se dava ao luxo de ser a favor do Salazar porque era ser contra si próprio, era uma situação *contra natura*. Aquele regime era um regime desnaturado. Não era nada. E por isso o salazarismo não era um tema. Ninguém se lembrou de escrever poemas concretos ao Salazar, nem contra nem a favor. Agora, a Poesia Experimental portuguesa teve um papel muito importante na desconstrução do discurso salazarista ou salazarento, como nós dizíamos. Isso tem uma importância. Mas ninguém citava o nome do Salazar. Só se fosse para gozar. Isso está bem. Em alguns poemas há cargas políticas evidentemente anti-salazaristas, mas não está lá o nome do Salazar. Isso era realmente quase tabu... mas não era um tabu estabelecido, era um tabu tácito. Ninguém se lembrava que o nome do Salazar ou a política do Salazar merecesse algum trabalho criativo. Agora a desconstrução do discurso, isso está bem. A luta contra a censura, isso todos nós fizemos. Por exemplo, o Liberto Cruz fez isso na *Gramática Histórica*, numa forma cruel e irónica. E eu também fiz, o António Aragão também fez... por exemplo em *Os bancos*. O António Aragão só veio a publicar *Os bancos* já depois do 25 de Abril, mas ele trabalhou vinte anos naquilo e foi um livro longamente elaborado. O que não havia era condições de o publicar, nem mesmo clandestinamente, porque seria apreendido imediatamente. Ele nunca se arriscou a gastar dinheiro com isso porque sabia que os gajos iam lá e levavam-lhe os livros todos. Então resolvia fazer a divulgação d'*Os bancos* entre os amigos e os conhecidos, por Xerox e coisas assim do género, porque

nessa altura não havia fotocópia. É uma coisa que os jovens não acreditam, mas é verdade. A única coisa que havia era *letra set* ou *letra press*.

Você sabe como é que eu fiz os meus poemas concretos? Eu vou-lhe dizer. Foram criados à mão, foram produzidos à mão, desenhando, mas sem preocupações gráficas, mas com distribuição gráfica, evidentemente. Depois via que palavras e que letras é que compunham cada poema. Ia a uma tipografia antiga, que ainda compunha com o velho tipo letra a letra, o sistema guttenberguiano ainda era vigente naquela altura, e pedia: “Olhe, componha-me aí, se faz favor, estas palavras... ou estas letras... quarenta «A», cinquenta «B», trinta e cinco «C», etc., etc... Mas faça-me isso num bom papel, se faz favor. Quero uma boa impressão, bem cuidada” - e eles faziam-me isso. Chegava a casa, pegava num tesourinha ou num x-ato e primeiro com uma tesoura e depois com um x-ato recortava a letra e depois pegava num pedacinho de cola Cisne (que ainda hoje existe, que é uma cola branca que não mancha) punha num bocadinho, firmava-o e punha-o no sítio. A cola Cisne tinha a vantagem de se poder, enquanto não secava, ajustar a posição. Os meus poemas concretos foram todos feitos assim... Salvo uns três ou quatro que estão escritos à máquina e que estão na edição dos *Ideogramas* (1962) e salvo, depois, mais tarde, quando eu comprei um conjunto de carimbos. Então passei a fazer os poemas com carimbos, que é uma estética completamente diferente. E os poemas visuais e concretos passam a ser outra coisa. Há uma época em que, curiosamente, toda a gente andava a fazer carimbos em todo o mundo, não era só cá. Era nos Estados Unidos, no Japão, no Brasil, no México, em Inglaterra, em França, na Bélgica, na Alemanha... há uma altura em que é internacional. No final dos anos 60 toda a gente andava a fazer carimbos e, portanto, toda a gente estava a fazer tudo igual. (risos)

Claro que tudo isto fazia parte do processo experimental. Era uma forma de ultrapassar as dificuldades e de resolver os problemas da falta de uma tecnologia adequada para o que queríamos fazer e inventar. Era uma forma criativa e laboratorial que nós tínhamos de ultrapassar essas dificuldades. E tudo isto custava muito dinheiro, custava muito tempo e requeria inventividade. Escrever quadrinhas e sonetos sentimentais, encher sonetos, como dizia o Jorge de Sena, era bastante mais fácil. Eu dizia que para ser poeta convencional basta um bocadinho de papel (risos) e o toco de um lápis. Não é preciso mais nada. Agora nós, não. Até há um texto em que eu digo - nessa altura colaborava no *Diário de Lisboa* e acho que esse artigo foi publicado no *Diário de Lisboa* -, em que eu ponho a pergunta: “Se eu precisar de uma máquina que custa mil contos para produzir um poema, onde é que eu vou buscar esses mil contos?” Este problema ainda hoje se põe a todos os artistas... Simplesmente, mil contos hoje não é dinheiro. Hoje diria: se eu precisar de 50 mil contos, 100 mil contos para produzir um poema, quem é que vai financiar? Esse problema ainda existe. Mas hoje existem os colecionadores, existem os bancos que compram obras embora em Portugal não exista ainda um verdadeiro sistema de mecenato.

Toda a minha proposta ideológica - porque a Poesia Experimental tem uma proposta ideológica - é uma volta ao humanismo, embora já não esteja na moda falar em humanismo... Mas eu falo. E digo. Por exemplo, a exposição que vou fazer aqui [*O Caminho do Leve*, em Serralves] tem um fundo muito violento que está expresso no texto do catálogo várias vezes: “Contra a guerra. Contra a estética do supermercado e tudo o que isso representa.” Por isso eu tenho máquinas leves que não produzem nada, pinturas inúteis, desenhos inúteis e outras coisas assim do género. Porque eu estou farto das coisas úteis que não servem para nada. Tudo o que a gente compra no supermercado acaba no lixo... e espero que o meu trabalho não acabe no lixo. Eu vou acabar no lixo, evidentemente. Os cemitérios são depósitos de lixo humano. Mas espero que o meu trabalho... não! Por isso é que eu estou a investir, porque eu também estou a investir na Fundação Serralves, não é só a Fundação Serralves que me convida para eu vir cá fazer uma exposição. Eu aceitei porque acredito que as pessoas que estão aqui na Fundação Serralves são pessoas que comungam das mesmas ideias que eu. E toda a proposta pedagógica da Fundação Serralves de trazer cá as crianças, as visitas guiadas,

promover discussões, fazer exposições de artistas que não poderiam expor em mais parte nenhuma, mesmo artistas internacionais. Evidentemente que de vez em quando têm que trazer os grandes nomes, porque isso é fundamental para cotar o museu, para o museu circular no circuito da Europa... porque, francamente, o circuito da Europa não passa pelo museu do Chiado, nem passa sequer pela Culturgest, nem passa pelo Centro Cultural de Belém. O mundo cultural da Europa passa por Serralves. Não passa pela Culturgest... pela Culturgest é que passam alguns dos artistas comerciais que andam no mundo. O Centro Cultural de Belém também está ao serviço do capitalismo. Portanto, há realmente que distinguir as águas. E, se você quiser, a exposição que vou fazer aqui é uma exposição política, embora seja tratada em termos estéticos, fundamentalmente em termos estéticos. E a Poesia Experimental sempre teve esse cunho.

A Poesia Experimental inseria-se nesta luta, neste problema, e todos nós éramos muito conscientes, cada um ao seu modo. Mas havia uma coisa que nós não fazíamos, porque achávamos isso ridículo, que era lutar contra o Salazar. O Salazar para nós nunca existiu. A gente chamava-lhe “o botas” e o meu pai chamava-lhe “o guarda-livros” (o meu pai era um homem que não era politicamente activo). Portanto, nós não lutávamos com as armas dos neo-realistas que se fartavam de escrever poemas contra o sistema, poemas para lutar pela liberdade, pelo operariado e disto e daquilo. O nosso instrumento era a língua. Nós descobrimos. Esse foi o elemento fundamental do Experimentalismo português e nisso é diferente da poesia concreta brasileira. Porque a poesia concreta brasileira está hoje integrada na reconstrução de um novo Brasil que acompanha a construção de Brasília e do Presidente como chefe do governo. Portanto, está associada a uma espécie de um mundo, de um PSD um pouco mais à esquerda... vá lá, um partido socialista... que os partidos no Brasil têm outras nomenclaturas. Nós não. Nós éramos ferozmente independentes e a nossa descoberta é fundamental. Descobrimos que o regime de Salazar se aguentou 40 anos pela produção de uma linguagem específica do sistema e, evidentemente, do Estado Novo e a linguagem do Estado Novo é que mantinha aquela união. Toda a gente falava a linguagem do Estado Novo. Então nós dedicávamo-nos a desconstruir o discurso salazarento, como a gente lhe chamava, e quando lhe chamava salazarento já estávamos a desconstruir. Essa foi a grande descoberta. Trabalhámos na linguagem. E os neo-realistas, que nos combateram ao princípio, que nos consideravam um produto da burguesia, a certa altura calaram o bico. Por volta do final dos anos 60 já os neo-realistas não escreviam nada contra nós e olhavam-nos com o terror estampado nos olhos, porque diziam: “Nós não descobrimos isto, que era óbvio. Nós achámos que era a luta política contra o sistema, ou a luta ideológica. Aí fomos buscar, para fazermos essa luta, os padrões de escrita do século XIX.” Ah! Ah! Ah! Escrever como o Guerra Junqueiro e escrever como o Eça de Queirós era o ideal dos neo-realistas. Nunca nenhum escreveu como o Guerra Junqueiro, nunca nenhum escreveu como o Eça de Queirós. E nós sempre nos estivemos nas tintas. Eu escrevi três artigos contra o Eça de Queirós, que são artigos políticos... mas passaram pela censura! Porque disseram assim: “Olha, este não gosta de Eça de Queirós. Oh, deixa-o estar. É um pateta. Não gosta de Eça de Queirós! Possivelmente até nem sabe escrever português.” Porque o padrão era outro. O Fernando Pessoa era um acto revolucionário, porque o padrão da língua portuguesa era o Eça de Queirós. Não era o Fernandinho Pessoa que escrevia bem. “O Fernando Pessoa era um louco, coitado. Então, até tinha várias personagens. Ele sabia lá o que é que queria.” E depois, passados uns aninhos, qual é o padrão do português que nós hoje todos falamos? É o *Livro do Desassossego*. Está lá tudo! A linguagem que nós utilizamos hoje, que os jovens usam no dia a dia ... ou então a estética visual-literária que a poesia experimental introduziu e propôs já há mais de 50 anos mas que cada dia nos parece mais adequada e certa perante a velocidade e o sincronismo sinestésico da vida contemporânea.



UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA

WWW.UFP.PT