



## Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa<sup>1</sup>

### *Dialogues between Ernesto de Sousa and the Portuguese Experimental Poetry*

Rui Torres

Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal

rtorres@ufp.edu.pt

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar a poesia experimental portuguesa através da identificação de certos ecos e nexos que as suas criações verbivocovisuais estabelecem com as propostas estéticas de Ernesto de Sousa, colocando-os por isso em diálogo. Pretende-se para isso focalizar o estudo do experimentalismo poético em vetores orientadores que acreditamos permitir uma abordagem mais adequada à multiplicidade e profusão do *corpus* disponível. Esse foco norteador será construído a partir do conceito de diálogo(s): diálogo com o leitor (a obra em relação interativa com o receptor, isto é, a sua abertura à interpretação); diálogo com a escrita (a obra reflexiva em relação à linguagem, a sua abertura ao código); e diálogo com a tradição (a obra como releitura e reescrita, a sua abertura ao mundo). Conclui-se que a poesia experimental sinaliza uma libertação do texto em direção ao leitor, ao código e a uma renovação da tradição: a uma libertação que é simultaneamente estética e política, aspetos aqui referidos como *poepática* e *poelítica*.

**Palavras-chave:** Poesia experimental portuguesa; dialogismo; abertura; Ernesto de Sousa.

**Abstract:** The aim of this paper is to present the Portuguese experimental poetry through the identification of certain echoes and nexuses that its verbivocovisual creations

---

<sup>1</sup> Partes deste texto foram publicadas em língua inglesa em 2018 no artigo “Dialogue and openness in Portuguese Experimental Poetry”, Revista *OEI # 80–81 - The zero alternative: Ernesto de Sousa and some other aesthetic operators in Portuguese art and poetry from the 1960s onwards*, editada por Jonas Magnusson e Cecilia Grönberg (Estocolmo, Suécia, p. 447-454). Esta versão, além de corrigida e melhorada, inclui hiperligações para todas as obras da poesia experimental portuguesa referidas.

establish with Ernesto de Sousa's aesthetic proposals, thus placing them in dialogue. This is achieved by focusing the study of poetic experimentalism using some guiding vectors that we believe allow for a more adequate approach to the multiplicity and profusion of the available corpus. This guiding focus will be built from the concept of dialogue(s): dialogue with the reader (the work in interactive relationship with the receiver, that is, its openness to interpretation); dialogue with writing (the reflexive work in relation to language, its openness to the code); and dialogue with tradition (the work as rereading and rewriting, its openness to the world). We conclude that experimental poetry signals a liberation of the text towards the reader, the code, and a renewal of tradition: a liberation that is both aesthetic and political, aspects referred to here as *poeppractice* and *poelitics*.

**Keywords:** Portuguese experimental poetry; dialogism; openness; Ernesto de Sousa.

## Introdução

Uma ampla diversidade de práticas textuais aparece associada à poesia experimental portuguesa<sup>2</sup>: do concretismo à poesia visual, dos livros-objeto à performance, da poesia sonora à videopoesia. Esta aparente fragmentação coloca ao investigador a difícil tarefa de encontrar percursos com uma coordenada estética coerente. Ademais, enfrentar a dispersão com classificações e taxonomias revela-se tarefa insuficiente. Em operações poéticas como estas, como escreveu Ernesto de Sousa (1921-1988)<sup>3</sup> acerca da obra de Melo e Castro, estamos perante “uma nova dimensão, a qual resulta de uma nova análise”, articulada “na ausência de certas etiquetas” (1973b, p. 193). Mais ainda, e certos de que “o importante é começar” (SOUSA, 1974a, p. 40), podem estas manifestações ser também observadas como “vertentes,

---

<sup>2</sup> *Poesia Experimental* é o título de uma revista organizada por António Aragão e Herberto Helder (número 1, 1964) e António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder (número 2, 1966). PO.EX é um acrónimo de POesia.EXperimental criado por E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1980) e usado como título do livro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (organização de E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, 1981). Os leitores poderão encontrar grande parte da produção poética experimentalista portuguesa, assim como inúmeros textos relativos à sua receção crítica, no Arquivo Digital da PO.EX, disponível em <https://po-ex.net/>.

<sup>3</sup> Uma extensa bibliografia e cronologia do autor, assim como representações da obra e dos projetos de Ernesto de Sousa, estão disponíveis em <http://ernestodesousa.com>.

modos operatórios” (SOUSA, 1972, p. 29), constituindo a dimensão verbivocovisual das suas práticas intersemióticas uma oportunidade para endereçar o modo como os diferentes códigos e práticas artísticas se fundem na arte e na poesia contemporâneas. Atuando como exemplares, os processos articulados pela escrita experimental permitem-nos estudar a forma como diferentes técnicas de inscrição se justapõem e atuam, e é a sua apurada consciência acerca do sentido lúdico da linguagem que está na base da “diluição de fronteiras entre as diferentes disciplinas estéticas, (...) da arte e da vida” (SOUSA, 1973b, p. 195).

A problemática do diálogo e da abertura que aqui pretendemos usar como modo operatório do diálogo entre a PO.EX e Ernesto de Sousa é indissociável de um certo nível da interferência no real. No contexto português dos anos 1960 e 1970, a poesia experimental viu como ato político o gesto da escrita que se abre em diálogo ao leitor, ao mundo e à tradição. Ora, como explicou Sousa, “quanto mais débeis são as repressões organizativas, mais forte tem que ser o jogo das significações” (1978d, p. 250). Deste modo, a escrita, enquanto esforço de ação e de trabalho para a mudança, viabiliza uma *poeprática* e uma *poelítica*, aspetos a que voltaremos. Já nos anos 1980 e 1990, libertos do jugo da ditadura explícita, estamos perante um momento de maturação e expansão dos processos criativos, de combate à obsolescência da forma, alicerçada num combate à “moda, capricho ou imitação do-que-se-faz-lá-fora (...) combate urgente à comunicação e à obsolescência crescentes” (SOUSA, 1974c, p. 143-144).

Acreditamos que triangulação que iremos adotar nos permite localizar o modo como as próprias categorias (a desconfiança das “etiquetas”) são aqui desagregadas: o diálogo com o leitor situa o texto no futuro, pela escrita inacabada; o diálogo com a materialidade da escrita situa o texto no presente do mundo, pela alteridade que resulta do processo autoreflexivo; e o diálogo com a tradição busca o texto no passado, condição necessária à produção presente e futura. Ana Hatherly resume bem a ligação entre estes três aspectos quando argumenta que qualquer ato crítico de leitura e de escrita constitui sempre uma “metaleitura, a leitura criadora”, uma apropriação que “reinventa a leitura” (1981, p. 142).

## 1 Poeprática e poelítica da PO.EX

Enquanto atividade operatória coordenada, a PO.EX surgiu em Portugal com os dois números da revista *Poesia Experimental*, associados

a outras manifestações como *happenings*, exposições e lançamentos de livros, entre outros. A variedade material e estética que caracteriza este conjunto de intervenções está sinalizada nos trabalhos reproduzidos em cadernos individuais dessas revistas. A estética dialógica e dialogante destas operações constitui, desde logo, por isso, uma poeprática.<sup>4</sup>

No primeiro número da revista, organizado por António Aragão e Herberto Helder em 1964, publica-se em separata o “Romance de Iza morfismo e poema fragmentário”,<sup>5</sup> de António Aragão, onde a fragmentação discursiva e a sintaxe espacial promovem a abertura da obra aos “problemas” com a leitura e a escrita. Esta poética da rarefação e constelação ecoa ainda em outros textos de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, assim como nos poemas gráficos (visuais e concretos) de E. M. de Melo e Castro<sup>6</sup> e Salette Tavares,<sup>7</sup> nas colagens e nos “poemas encontrados” de António Aragão,<sup>8</sup> e ainda nos fragmentos de uma expressão combinatória na “Máquina de emaranhar paisagens” de Herberto Helder.<sup>9</sup> Já em diálogo com a tradição, publica-se uma antologia de textos de alguns antecedentes contemporâneos, como Ângelo de Lima (soneto de 1915), Mário Cesariny (“ditirambo”, de 1958) e Emilio Villa (texto de 1951), assim como dos antigos, de Quirinus Kuhlmann, poeta barroco alemão (1651-1689), traduzido por Ramos Rosa, a Luís de Camões (c.1524-1580).<sup>10</sup> A acompanhar estes materiais, a reflexão, com

---

<sup>4</sup> *Poeprática* é um neologismo introduzido numa retrospectiva da PO.EX, em 1980, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. No catálogo dessa exposição lia-se: “MANIFESTO, não houve. / Houve e há uma POEPRÁTICA que se transforma (PO. EX.80, 1980, p. 1). Aliás, como José-Alberto Marques explica a propósito deste termo, os “textos / objectos / intervenções possuíam, eles mesmos, uma componente teórica implícita (...)” (MARQUES, 1985, p. 89).

<sup>5</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-separata-poesia-experimental-1/>

<sup>6</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-poesia-experimental-1/>

<sup>7</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-experimental-1/>

<sup>8</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-poesia-experimental-1/>

<sup>9</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/herberto-helder-a-maquina/>

<sup>10</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antologia-poesia-experimental-1/>

Helder a avisar que “em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido em que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício” (1964, p. 6).

Consciência e vigilância da forma, jogo com a leitura e a escrita, algumas destas obras são expandidas na Galeria Divulgação, em Lisboa, na exposição coletiva VISOPOEMAS,<sup>11</sup> com objectos, pinturas e cartazes. E maniFESTAdos no *happening* “Concerto e Audição Pictórica”,<sup>12</sup> com poesia, música e *performance* de Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista.

No segundo número da revista, publicado em 1966, organizado por Aragão, Helder, e E. M. de Melo e Castro, confirma-se o diálogo com a leitura-escrita, como é o caso do texto “Mirakaum (em 5 episódios)”, de António Aragão,<sup>13</sup> misturando caligrafia e/ou tipografia, imagens e ilustrações; Melo e Castro e a sua pauta gráfica para “Música Negativa”;<sup>14</sup> Álvaro Neto com experiências da sua *Gramática histórica*;<sup>15</sup> “Letras”, de António Barahona da Fonseca; as caligrafias de Helder e de Ana Hatherly,<sup>16</sup> e “a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo reflexo encontrar-se”, híbrido de caligrafia e máquina de escrever, de Luiza Neto Jorge. Também aqui são publicados: um homeóstato e fragmentos de poemas “experiânsia” de José-Alberto Marques;<sup>17</sup> poemas gráficos e um programa de objeto sonoro para procedimento poético aleatório “Parlapatisse”, de Salette Tavares;<sup>18</sup> e uma separata

---

<sup>11</sup> <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>

<sup>12</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica/>

<sup>13</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-poesia-experimental-2/>

<sup>14</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-poesia-experimental-2/>

<sup>15</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/alvaro-neto-poesia-experimental-2/>

<sup>16</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-poesia-experimental-2/>

<sup>17</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-poesia-experimental-2/>

<sup>18</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-experimental-2/>

sobre notação musical escrita pelo músico de vanguarda Jorge Peixinho (1940-1995). No diálogo com a tradição e com o *outro* (o estrangeiro), publica-se um texto semi-pictórico de Lewis Carrol na contracapa, assim como poemas do Brasil (Pedro Xisto, Haroldo de Campos e Edgard Braga) e da França (Pierre Garnier e Henri Chopin).

A “festa” continuou durante a segunda metade da década de 1960, com a publicação de outras revistas, como *Operação 1*, organizada por Melo e Castro em 1967, com capa de João Vieira, incluindo cartazes de António Aragão;<sup>19</sup> o “Alfabeto Estrutural” de Ana Hatherly;<sup>20</sup> “10 sintagramas” de Melo e Castro;<sup>21</sup> “9 homeóstatos” de José-Alberto Marques;<sup>22</sup> e “4 epithalamia” de Pedro Xisto.<sup>23</sup> E *Operação 2: estruturas poéticas*, com trabalhos de Ana Hatherly. Ambas as revistas tiveram exposições associadas: uma inaugurada a 13 de Abril de 1967 na Galeria Quadrante, Lisboa, com “conferência-objecto” com a participação de Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques e Jorge Peixinho, introduzida por José Augusto-França; e outra inaugurada a 20 de Janeiro de 1968, na Galeria Dominguez Alvarez, no Porto. Também a revista *Hidra 2*, organizada por Melo e Castro em 1969, é relevante no que diz respeito ao diálogo da poesia com outras artes, com objetos reais que funcionam como “poemas-objecto”, como o desdobrável “Faça o seu avião”, de Aragão; mais exercícios de fonética, de Álvaro Neto, já assinados como Liberto Cruz; “Atómico Acto”, de Silvestre Pestana, um balão vermelho com a letra “H” impressa, sintetizado no texto “Construir o poema / Destruir o objecto”; os “Textos matéricos” (caixas/carteiras de fósforos) de José-Alberto Marques; e o “Sintagrama” de Melo e Castro, distribuído num envelope.

Já nos anos 1980, uma nova etapa dos caminhos do experimentalismo literário começou (ou continuou) com o volume *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Em epígrafe lia-se: “Este livro

<sup>19</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-operacao-1-cartazes/>

<sup>20</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/>

<sup>21</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-operacao-1-sintagramas/>

<sup>22</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-operacao-1-homeostatos/>

<sup>23</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/pedro-xisto-operacao-1-epithalamia/>

é um introdução” (Aguiar e Pestana, 1985, p. 9). *Poemografias* introduz um conjunto de novos autores que insistiram no alargamento da poesia a outras artes, como é o caso dos trabalhos de Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Antero de Alda e António Barros, a que se junta um depoimento sobre o “minimal na música minimal” do musicólogo e divulgador da nova música em Portugal, Jorge Lima Barreto (1949-2011). *Poemografias* foi também uma exposição itinerante de poesia visual que esteve patente em Lisboa, Torres Vedras, Évora, Lagos e Coimbra.

Embora estas ações colectivas e o envolvimento grupal mereçam atenção, a poesia experimental (con)viveu, como explicou Ernesto de Sousa a propósito dos artistas da mesma geração, “sem contágio nem mudança. Sem começo nem acabamento. Rito sem passagem, festa sem orgia” (1978a, p. 22). Tratou-se, portanto, de um ato de resistência que usou a polémica como meio. Esta intenção libertadora motivou, por outro lado, uma incessante busca por “um lugar próprio” (1978a, p. 22), sintonizado na releitura da tradição e na revisitação da forma, reinscrevendo-as no presente, pela atuação e através da inflexão: a escrita que se volta para a leitura, para o código da escrita, é também a escrita que interfere no texto social. Da poeprática se transita, assim, para uma poelítica (poética + política).

Sem o fazer de um modo isolado, ou até pioneiro, a poesia experimental estabelece efetivamente uma ligação vital com a política, promovendo uma poelítica.<sup>24</sup> As operações estéticas referidas testemunham uma mudança radical na sensibilidade do público-leitor e actuam, nesse sentido, como vetores de abertura, dialogismo e heteroglossia, como propôs Bakhtin em 1934 (BAKHTIN, 1983). Habitado a uma contemplação passiva, o leitor é agora escreleitor (escritor + leitor) e espectador (espectador + ator), termos referidos frequentemente por Pedro Barbosa (1996, p. 11). Este regime de interação (de diálogo e de abertura) obriga-nos a uma reavaliação do próprio modo de (con)viver. O corpo atuante da escreleitura habita o texto social e, como Eugen Gomringer explica em “From Line to Constellation”, “o objetivo da nova poesia é dar à poesia uma função orgânica na sociedade novamente e, ao fazê-lo, reafirmar a posição do poeta na sociedade”<sup>25</sup> (1954).

---

<sup>24</sup> Neologismo usado no catálogo de uma exposição de poesia visual espanhola, em Madrid e Nova Iorque: *Poe(li)tical Object: Experimental Poetry from Spain: La poesia experimental española / Objeto poé(li)tico* (New York; Madrid: Spanish Institute; Calcografía Nacional, 1989).

<sup>25</sup> “the aim of the new poetry is to give poetry an organic function in society again, and in doing so to restate the position of the poet in society”

Até Abril de 1974, data da chamada Revolução dos Cravos, Portugal (sobre)viveu (a) um período de ditadura que não ajudou à aceitação, ou até divulgação, das atividades dos poetas experimentais, consideradas subversivas. Eles eram, nesse sentido, “vasos incomunicáveis” (SOUSA, 1978a, p. 22). Mais do que uma “causa ingrata”, como chegou a referir Hatherly (1985, p. 15), tratou-se de uma tarefa inglória, lenta e isolada. A recusa e oposição ao regime salazarista e à guerra colonial era, por isso mesmo, um ataque ao “discurso retrógrado que então parecia querer dominar um largo sector das nossas letras, em reflexo dum meio que vivia ancorado na acomodação e no marasmo” (HATHERLY, 1985, p. 15). A poesia experimental afirmava-se assim como “acto de rebeldia contra um *status quo* mas também um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado” (HATHERLY, 1985, p. 15). Este efeito duplamente transgressivo (poepática) e subversivo (poética) estava implícito num “gozo lúdico da criatividade, tão tradicionalmente nossos [dos Portugueses]” (HATHERLY, 1995, p. 15). E ainda, como explicaram Melo e Castro e Hatherly: “[a] Poesia Experimental portuguesa atacou e ataca destrutivamente o código fossilizado da leitura sentimentalista e opressiva da língua portuguesa no momento preciso em que o sistema político fascista dele mais se reclama (no início da década de 60) para galvanizar o povo para as guerras do Ultramar.” (1981, p. 176).

Também Ernesto de Sousa buscava essa “esperança libertadora de encontrar uma função ritualista de participação para o acto estético, de reinventar a FESTA” (1973a, p. 62). A festa é a libertação do jugo, mas também da forma, da cristalização da força viva do passado. Salette Tavares refere-se, na sua teoria estética, a esta dimensão sociológica da arte, a qual implica uma “activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano” (1989, p. 45-46). Por isso, se a ação destes operadores-divulgadores contribuiu para uma reavaliação e renovação do texto literário, como explica Hatherly, ela foi feita “quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da análise crítica” (1985, p. 15), mesclando a relação entre produtor e promotor, como Ernesto de Sousa também explicou: “ao mesmo tempo que se é produtor força é que se seja também promotor” (1973b, p. 194).

No caderno de Salette Tavares publicado no segundo número da revista *Poesia Experimental*, ironicamente intitulado “Brincade iras / Brincade irras / B irras”,<sup>26</sup> incluiu os “poemas em –al,” “Al gar ismos

---

<sup>26</sup> Salette Tavares comenta: “a minha palavra, frente a tanta cabeça dura de miolos moles, com a tesoura que lhe meti ficou dividida com raiva pura” (1975, p. 18).



Alfinete” e “Álvaro Alberto”, homenagem a Fernando Pessoa (ou aos heterônimos *Álvaro* de Campos e *Alberto* Caeiro), alguns deles “de pernas para o ar”. Ludicidade ou uma “alfinetada política, que sempre as dei ultimamente de pernas para o ar, pois a argúcia da censura voltava as páginas ao contrário mas não se lembrava de as virar de pernas para o ar em poemas maluquinhos” (TAVARES, 1975, p. 18). Estas brincadeiras (tipográficas e visuais) criticam e ridicularizam o poder (repressivo) militar e policial da época. A saudação de respeito pelas hierarquias (“Alvissaras Almirante”) é satírica, logo se associando a palavra “almirante” à repressão policial e à corrupção a ela ligada: “almoxarife algema / algoz algibeira.” Nessa ordem progressiva é ainda invocada a relação da ditadura com a Igreja (Católica): “altar alterna.” Como explica Tavares, para a censura “a força da gravidade era de *cima para baixo*, em todas as matérias” (1975, p. 18).

A (r)evolução é também, como sugere António Barros, a poesia duma “lucidez perigosa”, em diálogo com Clarice Lispector, autora da expressão. Por isso, obras do artista como *Escravos* e *Revolução*, ambas de 1977, e, mais recentemente, *Lástima* (2014), sinalizam uma inquietação transgressiva na procura sistemática de um repensar o processo revolucionário em Portugal.

Em *Escravos*,<sup>27</sup> texto-objeto e *obgesto* impresso num pano branco (também disponível em versão gráfica), transforma-se progressivamente, pelo apagamento e pela reinscrição, a palavra “escravos” numa outra nela contida, “cravos”. A repetição, pela abordagem minimal, torna-se diferença, desarticulando e desmontando o significado da suposta libertação. Trata-se de um processo circular, inscrevendo na operação estética uma dobra que se refere reflexivamente aos aspectos poéticos da intervenção experimentalista no contexto português. Também em *Revolução*<sup>28</sup> esse percurso (esse caminho, é dizer, esses passos em volta) é sugerido e construído, de “resolução” para “revolução”, depois para “evolução” e de novo para “resolução”, palavras impressas a branco num pano negro comprido.

Já mais recentemente, em *Lástima*,<sup>29</sup> uma *artitude* com textos concretos pintados sobre quarenta cravos negros, Barros apresenta um

<sup>27</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-escravos/>

<sup>28</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-revolucao/>

<sup>29</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-lastima/>

manifesto (enviado à Assembleia da República Portuguesa) exaltando (e criticando) os quarenta anos do 25 de Abril. Essas variações em torno da letra P, referidas pelo autor como *pautizações performativas*, levam consigo um P de “pátria; pobre; Portugal”. Como explica Barros: “Volvido este arco temporal de quatro décadas obriga acender a consciência e olhar o país de pessoas reais, onde, à arte cumpre denunciar a sua dor, a sua lástima, e o já pânico perante uma ditadura emergente, mas uma outra, esta vestida de cosméticas diversas e prolixas divinizações sofisticadas a esconder o abismo ameaçador” (2014).

De um modo ainda mais radical, António Aragão, em *Os bancos: antes da nacionalização*,<sup>30</sup> logo após a Revolução, em 1975, com colaboração, ao nível da fotografia, de Helmut M. Winkelmayr, satiriza o papel dos bancos, apropriando formulários burocráticos (notas de crédito, listas de débitos, assinaturas) e desviando-os para uma inscrição de poemas concretos que assim substituem o texto neles habitualmente incluído. Em sintonia com aspetos que caracterizam a poesia concreta, tais como a espacialização e organização constelar dos significantes, esta obra promove a superação do verso como unidade rítmico-formal, substituindo-o por homologias e relações icónicas entre escrita e imagem. Como em outras obras do autor, “a transgressão, o humor, a denúncia e o absurdo” (MELO E CASTRO, 2015, p. 132) assumem um papel central. Também nas suas eletrografias, nomeadamente em *Electrografia 1, ou o elogio da loura de Ergasmo nu Atlânticu*,<sup>31</sup> de 1990, o autor utiliza procedimentos de manipulação recorrendo à máquina fotocopadora. Estes textos visuais, numa série de três livros publicados em 1990 com a estampa da sua editora Vala Comum, e recentemente reeditados pela editora portuense Busílis (2019), sintetizam todo um trabalho desenvolvido por outros autores associados ao experimentalismo literário português, como é o caso de António Dantas, António Nelos e César Figueiredo. Integrados na rede internacional de arte postal, os trabalhos destes artistas foram, à semelhança de outras obras aqui analisadas, “mantido[s] à margem dos circuitos de distribuição comercial” (MINISTRO, 2015).

<sup>30</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>

<sup>31</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-1/>

## 2 Diálogos: leitura-escrita; releitura-reescrita

Num texto acerca de Melo e Castro, Ernesto de Sousa escreve: “poesia experimental – num país onde experimentar verdadeiramente assume uma tal singularidade marginal, que não longe se fica do *mau sujeito*, lumpem-intelectual nunca livre de várias suspeições” (1973b, p. 193). Este sentimento de marginalização criava um sentimento de seres “exilados-no-seu-próprio-país” (SOUSA, 1977, p. 68). Necessidade, por isso, de um “estado zero”. Após a fase combativa do antes de Abril, novos desafios: “a exploração do talento é uma das características alienadoras do nosso tempo. Talento e especialização constituem os parâmetros de uma sociedade tecnocrata e de consumo” (SOUSA, 1974a, p. 39). E Ernesto de Sousa, em sintonia com as propostas estéticas de Ana Hatherly e Salette Tavares, entre outros, sugeria um “combate urgente à comunicação e à obsolescência crescentes; resposta às inquietações e às esperanças mais válidas de agora e aqui” (1974c, p. 143-144).

A luta contra a obsolescência dos objetos e das formas encontra na “cena do diálogo” um dos seus motores. Deste diálogo, considerado “heterologia, aceitação da lógica do outro, afrontamento das pedras e das tecnologias do homem, colheita dos restos, entrelaçamento do visível” (SOUSA, 1979, p. 51) resulta o jogo, o ato criativo. O jogo é a libertação, o diálogo com os outros: “Jogo, desperdício, contentamento ao serviço directo da libido, do fausto, da desmesura, e em última análise do amor” (SOUSA, 1979, p. 48). Por isso, um pleno exercício da liberdade implicava uma “valorização (...) do brinquedo. Ludificação” e, por isso também, a “[v]alorização do efêmero” (SOUSA, 1973a, p. 61).

### 2.1 Diálogos com o leitor

Poeprática e poelítica abrem assim caminho para o diálogo da obra aberta, “predomínio do processo sobre o objecto, do conceito sobre a coisa”, já que através do *mixed-media* se alteram as relações entre espectáculo e espectador, num “renovo da festa, oralidade, (...) participação, (...) con-vívio” (SOUSA, 1974c, p. 143-144). A rotura necessária, ou a “morte da arte” (SOUSA, 1974, p. 39) é, assim, um “dar à luz” e a “valorização do diálogo interrompido” (SOUSA, 1978c, p. 205). A consciência da processualidade da escrita, da abertura da obra e da sua intencional incompletude fomentam novas relações entre autor e leitor, reescrita e escreitura, diálogo como migração, a abolição de todas as fronteiras.

Embora a abertura da obra de arte tenha sido teorizada por Umberto Eco a partir do estudo de composições de música eletrônica que requeriam a participação do intérprete na cocriação e na execução da obra, Eco tinha consciência de que a abertura da forma também tem antecedentes e ecos na estética do barroco, cujas formas dinâmicas permitem e encorajam um jogo de perspectiva por parte do leitor. O jogo com a língua (a fala) atua sob constrangimento: não parece haver liberdade sem regras que definam as condições dessa mesma liberdade. A recuperação da poesia barroca levada a cabo por Ana Hatherly é, nesse sentido, fundamental, procurando a gênese do visualismo e da combinatória textual nas experiências de textos-imagem onde se incluem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas e outros textos e objetos poemáticos identificáveis como tal (HATHERLY, 1981, p. 141). Estas idealizações e realizações remotas constituem, por isso, antecedentes estéticos e materiais da poesia experimental que devemos reconhecer.

A abertura das formas transforma a percepção em cocriação, como teorizou Salette Tavares: o objeto estético completa-se no momento da percepção porque “o espectador é o último executante, que toda a obra de arte exige para a plenitude da sua existência” (1965a, p. 600). A forma poética é assim uma “potencialidade actualizável” (TAVARES, 1965b, p. 43), permitindo “revivificar os elementos adormecidos [e desse modo] transcender os tempos” (TAVARES, 1965b, p. 42).

Todo o texto tem, portanto, espaços em branco que permitem ao leitor estabelecer as suas próprias relações de significação, havendo sempre algo de novo para descobrir a uma nova leitura. No entanto, Ernesto de Sousa, em texto acerca de José Rodrigues, radicaliza esta concepção: “Às ilusões da obra aberta opõe-se a não-obra. O acto estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objecto, mas projecto, num processo” (1974b, p. 113). A capacidade de “exercer a liberdade” (SOUSA, 1973b, p. 196) passa por uma instabilidade constitutiva, uma indeterminação, únicos aspetos que verdadeiramente conduzem à participação do leitor.

Nos seus “Poemas cinéticos”,<sup>32</sup> de 1966, conjunto de textos manipuláveis, Melo e Castro propõe uma “sintaxe dinâmica” aberta ao diálogo com o “utente do poema” (HATHERLY; MELO E CASTRO,

---

<sup>32</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/e-m-de-melo-castro-poemas-cineticos/>

1981, p. 159), o qual é convidado a manusear, eventualmente destruindo, o objeto. A possibilidade de modificação do texto-objeto motiva o leitor a um envolvimento físico com o próprio suporte do texto, variadas vezes com o texto ele mesmo. O poema passa assim a ser uma entidade híbrida e intermédia, superando a exclusividade da linguagem verbal e dos elementos tipográficos, promovendo a sua articulação com elementos plásticos que antecipam a exploração das possibilidades do vídeo e da imagem em movimento, já que os signos são iconizados em relações espaço-temporais.

## 2.2 Diálogos com a escrita

De igual forma estabelecendo diálogo(s) com o leitor, a obra “Metaleitura”, de Ana Hatherly, escrita entre 1968 e 1969, livro IV de *Anagramático* (1970),<sup>33</sup> usa procedimentos baseados na recursividade que resultam num conjunto de sete variações. Um teorema proposto pela autora está subjacente a esta experiência de transmutação textual e de abertura à escrita e à leitura: texto como jogo, jogo enquanto processo. Como a própria explica: “Ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” (2001, p. 236). Para a leitura aberta, marcada pela efemeridade e pela variabilidade, destruir o texto é sempre abri-lo a novas reconfigurações, aqui executadas a partir de um texto integral inicial ao qual se seguem as operações: eliminação das palavras-chave do texto; eliminação dos verbos; eliminação da terceira palavra em cada grupo de cinco; negativos dos anteriores.

Estes diálogos com a escrita, consciência da comunicação, provocam o jogo da própria interpretação, encarando o texto como inacabado e mutável. Uma superação de limites e de fronteiras que convulsiona o próprio código. Embora consista numa representação gráfica da oralidade (linear, espacial, arbitrária e abstrata), a escrita constitui um problema para o poeta, que assim se volta para a materialidade sígnica, compreendendo-a como um sistema de notação. Subverter as estruturas lógicas é desagregar as estruturas ideológicas implícitas. Para Ernesto de Sousa, por isso mesmo, Hatherly volta a “atenção para os sinais da escrita que se transformam em sinais pictóricos” (1983, p. 174), e escrita é “escrituração” e “escravatura da escrita” (p. 175). Uma escrita

---

<sup>33</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>

“absolutamente moderna”, voltando-se “para fora, para a liberdade” e por isso “para-a-resposta” (SOUSA, 1978c, p. 204). A abertura e o diálogo, em Ana Hatherly, são chaves para a invenção: uma “arte política” (SOUSA, 1978c, p. 208), já que a “a escrita é sempre um acto político” (p. 208). Como nas obras de Emerenciano, frequentemente incluídas em antologias da poesia experimental portuguesa, nas quais a mesclagem de escrita como gesto e pintura como ação de uma escrita as tornam *escripinturas*, como no aparente paradoxo de “escrever uma pintura; pintar literatura”, famosamente desejado por Dimitrije Basicovic Mangelos.

A dimensão plástica e gestual da escrita sinaliza ainda uma outra forma de lidar com a abertura, pelo grau de ilegibilidade alcançado. A mão que escreve liberta-se da linha (e do espaço e da arbitrariedade), passando a artista a observar a escrita gestualmente, como aliás explica nos seus *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973).

Em *O Escritor* (1975), narrativa composta por vinte e sete momentos e onde cada desenho é um “fotograma congelado na página”, como explica na nota introdutória, o retrato do escritor aparece em simbiose com o corpo e com a escrita do corpo, documentando o modo como estes se autonomizam, nesse processo desaparecendo o próprio escritor, isto é, “o modo como o escritor substitui a fala pela escrita, que é a sua voz mais alta, mais ambígua”. Por isso, “o leitor torna-se uma testemunha que depõe, agindo” (HATHERLY, 1975b).

Antes, em “Alfabeto Estrutural”,<sup>34</sup> a autora chegava a propor “uma nova escrita”, uma escrita concetual que organiza oito caracteres básicos em estruturas abertas ou fechadas (portanto, livres) semelhantes às dos sistemas ideogramáticos. Libertação, primeiro, pelo ideogramatismo da aproximação de elementos sígnicos distintos para produzir novas formas de leitura e de interpretação. Libertação, ainda, no “alfabeto sem chave” proposto, que situa a liberdade criativa no processo combinatório, no jogo poético (no “cálculo de probabilidades”), na abertura aos sentidos. Abertura ao outro, à escrita do outro, diálogo com o estrangeiro. Manuel Castro Caldas refere a este propósito uma “função mágica”, mas também de “pilhagem”, isto é, “o reverso de todo colonialismo” (1992, p. 108). Ao apropriar-se do estranho (do outro, neste caso dos caracteres chineses), a artista acaba por “mostrar a escrita, não o escrito” (HATHERLY, 1973).<sup>35</sup>

<sup>34</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/>

<sup>35</sup> Entre outros textos que abordam questões tangenciais a esta nossa discussão, Claudio Teixeira estuda os elementos da escrita japonesa, do ideograma e dos koans zen-budistas

Igualmente relevante para este contexto é a *Rede de canalização: uma intervenção consoante* (1987), de Fernando Aguiar,<sup>36</sup> onde o autor registra, num livro com fotografias, uma atividade de perpopoesia, integrando a ação multidisciplinar ao vivo e dessa forma alargando o campo poético à expressividade do corpo e do contexto social e espacial da manifestação. Este tipo de performance ou ação poética foi levada a cabo por outros poetas portugueses, como Silvestre Pestana, Gabriel Rui Silva, Alberto Pimenta e Manuel Portela, entre outros.

Também Abílio-José Santos observou a escrita gestualmente. Recusando, como lembra Alberto Pimenta, o sistema teórico dos poetas concretos, “trabalhou sempre à margem”, já que para ele “todo o fundamento epistemológico é repressivo” (PIMENTA, 1988). A escrita surge aqui como mecanismo de libertação da imaginação (de jogo e de diálogo, como nos seus “diálogos imprevistos”, de 1992<sup>37</sup>). Para Eunice Ribeiro, Abílio articula uma “escrita-gesto dotada de um carácter processual e exigindo o total envolvimento do sujeito” (1995). Na brochura intitulada *Escrita* (1992),<sup>38</sup> por exemplo, uma mão vai desenhando as palavras como fios: “tinta”, “fio”, “nó”. O jogo lúdico com a escrita, que aqui aparece como aquilo que pela mão enlaça mas também destrói, é esse diálogo do escritor com o espaço da página, com a libertação da topologia da página. A obra de Abílio-José Santos articula por isso um diálogo expressivo entre a componente plástica e várias técnicas de impressão e colagem, atribuindo aos seus trabalhos uma materialidade híbrida, e desse modo abrindo a escrita para novas expressividades.

### 2.3 Diálogos com a tradição

A poesia experimental devota uma atenção aos processos de escrita e de leitura, dissolvendo os códigos, promovendo diálogos. Seria, por isso, inevitável a procura de uma tradição viva, isto é, de uma tradição como ação, mais do que como inspiração. Herberto Helder, no primeiro número da revista *Poesia Experimental*, escreveu: “a tradição é um movimento”

---

na obra de Ana Hatherly no artigo “Ana Hatherly e a reinvenção do Oriente” (revista *Colóquio/Letras*, n.º 193, Set. 2016, p. 75-84).

<sup>36</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/fernando-aguiar-rede-de-canalizao/>

<sup>37</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-dialogos-imprevistos/>

<sup>38</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-escrita/>

(1964, p. 6). Também para Ernesto de Sousa dialogar com a tradição é entender a “tradição-como-futuro, como-aventura” (1978a, p. 22), já que “sem tradição não há aventura” (1983, p. 170). Tal como em *Re-Camões*, de Melo e Castro (1980), ou em *Leonorana*, de Ana Hatherly (1965-70), onde os autores utilizam como mote textos de Camões de modo a efectuar uma permutação e expansão textuais, para Ernesto de Sousa há “Camões e o absolutamente novo” (1978). E, nesse texto, a tradição é vista como “um Lugar, casa do mundo e aventura (o poema), vanguarda” (SOUSA, 1978e, p. 255), porque “falar de «novo» não significa ódio ao «antigo». O novo é sempre polémico, é o desejo, mas o corpo do desejo só pode ser antigo (existente, em acto)” (p. 259). A forma abre-se ao diálogo através dos tempos e a vanguarda, assim vista, não teme o passado. Tal como para os poetas experimentais, também para Ernesto de Sousa é sempre preciso “voltar constantemente atrás (o tempo perdido) se se quer andar para a frente” (p. 260), porque “o antigo é condição do novo, para se reencontrar o tempo é preciso perdê-lo...” (SOUSA, 1978e, p. 260).

Abertura da forma e performatividade autoral, móvel e líquida. Heterogeneidade articulada na permuta e no diálogo com a tradição: não como propriedade literária, mas como apropriação tácita. Além de Camões, e antes dos poetas barrocos dos séculos XVII e XVIII, também a polifonia dos Cancioneiros medievais constitui para estes poetas uma forma aberta, disponível para ser revisitada, aquilo que Haroldo de Campos apelidou de *transculturação*, vinculando a poesia à música, à dança e à coreografia. Como explicou Maria dos Prazeres Gomes (1993), o repertório medieval era vivido como integração do social e do privado, isto é, como participação. Também aqui se inclina a poesia (neste caso, a trovadoresca) para o ritual, para o dialogismo e para a heteroglossia. Por isso, não admira que a vanguarda se apresente como tradição, mas como “tradição aberta”, passível de decomposição e recomposição”, como explica Asor Rosa (2005, p. 324-325).

Dos Cancioneiros a Camões, do Barroco ao Futurismo, a recuperação de uma tradição (viva) constitui-se como releitura e inscreve-se numa “culturmorfologia”, como explica Haroldo de Campos (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 24). Ana Hatherly acrescenta: “se para uns a tradição existe e deve ser imitada, para outros, se existe é para ser reinventada” (1985, p. 17). Por isso, no seu “Leonorana” (1965-70), Livro III de *Anagramático* (1970),<sup>39</sup> Hatherly

<sup>39</sup> <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>



propõe um conjunto de variações textuais (abertas) que tomam como mote o vilancete de Camões “Descalça vai pera a fonte / Leonor pela verdura; / vai formosa e não segura”. As variações operadas sobre o texto de Camões são múltiplas, conforme podemos identificar no programa proposto pela autora: sínteses, atomizações temáticas e formais, consonâncias obrigadas, semantização visual, inscrição de processos de ininteligibilidade, permutas sistemáticas e combinatória, interferência por neologismos, transcrição caligráfica ou constelação.

Maria dos Prazeres Gomes, no livro *Outrora Agora* (1993), faz uma cartografia das relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção, identificando um “movimento plagiocrópico das formas culturalmente fixadas” (p. 19). Gomes identifica textos que encenam a transformação e a devoração da tradição, numa atitude que a autora apelida de “crítico-lúdico-transgressora” (p. 22). Esta “operação tradutora” constituiria uma “releitura crítica da tradição” (p. 20). Ora, é precisamente através da existência de textos deste cariz que podemos testemunhar a plagiotropia como um “movimento inalienável da literatura” (GOMES, 1993, p. 20). E uma reavaliação do cânone literário, também, já que estas releituras, como Hartherly e Melo e Castro reforçam, servem “NÃO para justificar o Experimentalismo do século XX – que se justifica a si próprio – mas porque permitindo verificar certos tipos de criatividade se produzem novos ângulos de visão não só da genealogia das formas mas das próprias mentalidades que lhes subjazem” (1981, p. 17).

Poesia experimental, portanto, como diálogo e como liberdade. Liberdade para abrir o texto à participação do leitor; liberdade para desconstruir/desmontar/revelar o(s) código(s) da própria escrita; liberdade para apropriar materiais, recontextualizando-os; liberdade para misturar géneros e integrar distintas configurações materiais; liberdade, enfim, para dialogar com o passado.

## Referências

- AGUIAR, F.; PESTANA, S. (org.). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985.
- BAKHITIN, M. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BARBOSA, P. *Teoria do Homem Sentado*. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

BARROS, A. Lástima – artitude. In: *Arquivo Digital da PO.EX*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2014. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-lastima-artitude>.

CALDAS, Manuel Castro. O estatuto do calígrafo. obra visual de Ana Hatherly. In: HATHERLY, A. *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 105-109.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de (ed.). *Teoria da poesia concreta*. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960). São Paulo: Invenção, 1965.

GOMES, M. dos P. *Outrora agora*. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993.

GOMRINGER, Eugen. From Line to Constellation. Trans. Mike Weaver. In: *UbuWeb*, 1954.

HATHERLY, A. *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

HATHERLY, A. *Mapas da Imaginação e da Memória*. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

HATHERLY, A. *A Reinvenção da Leitura: Breve Ensaio Crítico Seguido de 19 Textos Visuais*. Lisboa: Editorial Futura, 1975a.

HATHERLY, A. Nota introdutória. In: \_\_\_\_\_. *O escritor*. Lisboa: Moraes editores, 1975b.

HATHERLY, A. Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro. In: AGUIAR, F.; PESTANA, S. (org.). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985. p. 13-27.

HATHERLY, A. Salette Tavares e ‘A Poesia Experimental’. In: TAVARES, S. *Poesia Gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995. p. 11-15.

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.

HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. de. (ed.). *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da Poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.

HELDER, H. [introdução]. In: ARAGÃO, A.; HELDER, H. (org.). *Poesia Experimental*, Lisboa, n. 1, p. 5-6, 1964.

MARQUES, José-Alberto. O tempo não tem espaço. In: AGUIAR, F.; PESTANA, S. (org.). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985. p. 89-91.

MELO E CASTRO, E. M. de. António António Aragão Aragão. *Cibertextualidades*, Porto, n. 7, p. 127-134, 2015.

MINISTRO, B. Electrografia 1, de António Aragão. In: Arquivo Digital da PO.EX. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2015. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-electrografia-1-de-antonio-aragao-recensao>.

PIMENTA, A. Abílio. In: *Um século de poesia (1888-1988) A Phala – edição especial*. Lisboa, 1988.

PO.EX.80. *Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*. Belém: Galeria Nacional de Arte Moderna / Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

RIBEIRO, E. Abílio: as manufacturas da escrita. *Diacrítica*, Braga, n. 10, p. 205-224, 1995.

ROSA, A. A. Vanguarda. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: INCN, 2005. p. 306-343.

SOUSA, E. de. Chegar depois de todos com Almada Negreiros. 1970. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 81-90.

SOUSA, E. de. O estado zero. Encontro com Joseph Beuys. 1972. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 27-38.

SOUSA, E. de. Os 100 dias da 5ª Documenta. 1973a. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 55-66.

SOUSA, E. de. Mello e Castro. Da visão ao tacto e ao convívio. 1973b. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 193-200.

SOUSA, E. de. Filliou faz bem o mal feito. 1974a. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 39-42.

SOUSA, E. de. José Rodrigues. Vanguarda e com-sentimento. 1974b. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 111-120.

SOUSA, E. de. Alberto Carneiro. A arte ecológica e a reserva líquida. 1974c. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 141-154.

- SOUSA, E. de. Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos. 1975. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 121-130.
- SOUSA, E. de. Fernando Calhau e o vazio como angústia. 1976. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 131-140.
- SOUSA, E. de. Alternativa Zero. 1977. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 67-79.
- SOUSA, E. de. Ser moderno... em Portugal. 1978a. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 21-22.
- SOUSA, E. de. Há tanta gente, Mariana! 1978b. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 23-26.
- SOUSA, E. de. Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem. 1978c. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 201-213.
- SOUSA, E. de. Fluxus. 1978d. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 249-253.
- SOUSA, E. de. Camões e o absolutamente novo. 1978e. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 255-258.
- SOUSA, E. de. Vostell. A mesma não identidade. 1979. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 43-54.
- SOUSA, E. de. Uma lança em Veneza. 1983. In: ALVES, I.; JUSTO, J. M. (ed.). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 169-173.
- TAVARES, S. Forma e criação. *Brotéria*, Lisboa, n. 81, p. 587-606, 1965a.
- TAVARES, S. Forma poética e tempo. *Brotéria*, Lisboa, n. 81, p. 40-63, 1965b.
- TAVARES, S. Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly. In: \_\_\_\_\_. *Poesia gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995. p. 16-19.

Recebido em: 16 de novembro de 2019.

Aprovado em: 13 de janeiro de 2020.