

# NÃO HÁ REVOLUÇÕES INOCENTES: LIÇÕES DA POESIA EXPERIMENTAL PARA O 25 DE ABRIL DE 1974

*No revolution is innocent: lessons from  
experimental poetry for 25 April 1974*

SANDRA GUERREIRO DIAS

*sandra.cgd@gmail.com*

*Instituto Politécnico de Beja, Escola Superior de Educação | Universidade de Coimbra,  
Centro de Literatura Portuguesa*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4414-9029>

DOI

[https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-11\\_13](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-11_13)

Texto recebido em / Text submitted on: 15/04/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 27/08/2025

**Biblos.** Número 11, 2025 • 3.<sup>a</sup> Série

pp. 309-331

## RESUMO

A Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX) é uma tradição literária de vanguarda que se alinhou com as artes no combate à ditadura política e cultural do século XX português. Fê-lo, no entanto, sob a perspectiva da subversão do texto e discursos. Poetas como E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão, Salette Tavares, José-Alberto Marques, entre outros, estiveram na linha da frente da revolução cultural e literária que o 25 de Abril motivou, podendo encontrar-se, na sua produção teórica e artística, vias de revisitação crítica das ideias e valores da revolução democrática de 1974 que constituem lições, isto é, partituras para o diálogo e modos de ação crítica que a PO-EX legou para a posteridade. Neste artigo, abordam-se alguns destes trabalhos, focando-se a análise na revisitação reflexiva do potencial revolucionário destas criações.

**Palavras-Chave:** Poesia; 25 de Abril de 1974; Literatura Experimental; Revolução Literária; Portugal.

## ABSTRACT

Portuguese Experimental Poetry (PO-EX) is an avant-garde literary tradition that joined forces with the arts in the fight against the political and cultural dictatorship of the 20th century in Portugal. However, it did so from a perspective of subverting texts and discourses. Poets such as E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão, Salette Tavares, José-Alberto Marques, among others, were at the forefront of the cultural and literary revolution that 25 April brought about. In their theoretical and artistic production, we can find ways of critically revisiting the ideas and values of the 1974 democratic revolution that constitute lessons, in other words, scores for dialogue and modes of critical action that PO-EX bequeathed to posterity. This article looks at some of these works, focussing the analysis on the reflexive revisiting of the revolutionary potential of these creations.

**Keywords:** Poetry; 25th April 1974; Experimental Literature; Literary Revolution; Portugal.

assassinar palavras  
com gesto teatral  
matar o dia a dia  
para inventar a noite  
juntar muitas estrelas  
e fabricar o sol.

(Salette Tavares, 1959-1960)

A Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX) agrupa um conjunto de poetas e práticas artísticas que, dos meados do século XX em diante, se propuseram repensar e renovar, de modo radical, o campo literário português. A sua ação é política, resgatando o potencial transformador da reflexão e criação artística, em sintonia com as vanguardas históricas. Este propósito assumiu particular relevância e especificidade no contexto ditatorial português<sup>1</sup>. Poetas como Salette Tavares, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão, Abílio-José Santos e José-Alberto Marques, pertencentes à primeira geração (anos 1960-1990), e uma segunda geração (de 1980 até aos nossos dias), com artistas como César Figueiredo, Fernando Aguiar, António Barros, António Dantas, Gabriel Rui Silva, entre outros, colocaram a literatura no centro da discussão civilizacional sobre o lugar do texto e da inscrição técnica na pesquisa e intervenção da realidade sócio histórica. A herança destes artistas permanece atual, podendo hoje, no rescaldo dos 50 anos da Revolução de Abril, ressaltar-se, não só os testemunhos e pensamento crítico que estes poetas

---

<sup>1</sup> Veja-se o seguinte testemunho de E. M. de Melo e Castro, em 1982: “Viviam-se então anos tensamente contraditórios. Por um lado, chegavam da Europa e do mundo ondas de abertura, de inovação, de protesto, em suma, de reformulação política, cultural e social, com todos os ingredientes que hoje definem para nós a década de 60 e que culminaram em Paris no Maio de 68. Por outro lado, internamente éramos dilacerados por um clima opressivo de sacrifício inútil e injusto, tanto para nós próprios como para as vítimas da política de Salazar. (...) É, pois, numa sociedade traumatizada e eivada de contradições internas que a Poesia Experimental aparece, propondo ainda mais o reforço dessas contradições e desses traumas através da desconstrução do discurso que suportava ideologicamente essa sociedade” (Melo e Castro, 1980: 82).

produziram, em particular, sobre o tempo histórico da Revolução de 1974, como as propostas teórico-estéticas que legaram. Neste texto, recordam-se algumas destas lições que, dialogando, em particular, com aquele período, contribuem, também, para uma teorização praxiológica do texto poético. A análise parte da seguinte hipótese: que projetos de reflexão-ação sobre o 25 de Abril de 1974 apresentam, em concreto, obras e intervenções de E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão, Salette Tavares e António Barros produzidas durante ou sobre aquele período, e de que modo a amplitude inovadora das suas teorias contribui, hoje, para inteligir, de modo crítico, a revolução democrática portuguesa e o papel da literatura e arte neste âmbito? A resposta à hipótese levantada é elencada, por autor, nos subcapítulos seguintes, privilegiando-se uma leitura analítica que, tendo em consideração outros estudos produzidos nesta ótica (Maduro, 2019; Torres, 2008), se foca na verificação de pressupostos teórico-estéticos avançados pelos próprios poetas sobre as dimensões pragmáticas e performativas do texto na relação com o tempo, espaço e agentes da Revolução de 1974.

### **LIÇÃO N.º 1: “NÃO HÁ SINAIS INOCENTES” (E. M. DE MELO E CASTRO)**

“Não há sinais inocentes” é o título de uma operação estética levada a cabo por E. M. de Melo e Castro para o encontro “Alternativa Zero”, organizado por Ernesto de Sousa em 1977 na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém (GNAMB), em Lisboa. A ação é representativa dos princípios que nortearam a intervenção da PO-EX no contexto pré e pós-revolucionário. A mesma não foi anunciada e consistiu na distribuição, no dia da inauguração, pela sala da galeria, de um conjunto de trinta sinais de trânsito brancos, em madeira, com cerca de 1,80 metros. Em seguida, o público foi convidado a intervencionar este material, como o autor relata:

Carreguei na campainha: plim, plim, plim, plim, plim! “Atenção!”. Estava a salinha cheia de gente. Então: “plim, plim, plim, plim, plim, uma performance que eu vou aqui fazer, mas quem vai fazer a performance são vocês.

Têm aqui trinta sinais: dez triangulares, dez circulares, dez quadrados, de branco. Têm aqui tintas, agora pintem à vontade.” E fui-me embora, só lá apareci no dia seguinte.

(E. M. de Melo e Castro, comunicação pessoal, 2012)

O convite à participação e inscrição livre nestes sinais coincide com o programa desenvolvido por este poeta nas diversas teorizações que realizou sobre a relação entre texto e forma, marcadas, neste período de intensa atividade política, por uma ancoragem diretiva que incita à reflexão e ação por intermédio da escrita e fala. É nesta linha que o autor relembra que “Ler não é soletrar mas encontrar os significados dos sinais” (Fernandes et al., 1974). O mesmo se aplica à escrita, como no convite que é feito na intervenção de 1977, e que pode ser resumido nos mesmos termos: escrever não é soletrar mas reinscrever os significados dos sinais. Este é o princípio subjacente, também, ao ensaio “Pode-se escrever com isto”, que o autor publica na revista *Colóquio/Artes*, ainda em 1974, e que inicia assim:

Uma superfície e um objecto qualquer capaz de feri-la e de marcá-la. É tudo o que é preciso. Escrever não é mesmo outra coisa. E pode-se escrever com isto e com aquilo. A ferida deixada na superfície lisa é uma marca, um sinal, uma letra, indício ( – pegada? – detrito?) de alguém que feriu a superfície lisa com “aquilo”. De que se pode escrever com “isto”. Um gesto, uma intenção, uma mensagem que se deixa fixada na ferida da parede.

(Melo e Castro, 1977b: 48)

Neste texto, Melo e Castro analisa a explosão visual patente na vandalização criativa dos *slogans* e mensagens políticas que, entre 1974 e 1976, tomaram de assalto o espaço urbano português, nomeadamente cartazes, pinturas coletivas em muros e paredes, sinais de trânsito, bandeiras, estandartes, dísticos, entre outros. O espetáculo é lido, pelo autor, como manifestação popular de liberdade que se insurge contra o “estado de coisas”, desenhando e explorando gramáticas do texto visual. Afirma: “a explosão do visualismo em Portugal é (...) uma consequência imediata da necessidade de afirmação

individual e que daí se passa para a manifestação da vontade colectiva de vastos grupos" (Melo e Castro, 1977b: 49). O poeta aproveita o exemplo para sublinhar a importância de repreender a ler e escrever criticamente os sinais enquanto manifestações potenciais de sentido, forças geradoras de inventividade e abertura.

Esta tese foi apresentada e desenvolvida em diferentes contextos por E. M. de Melo e Castro, em poemas, performances, comícios, programas de televisão, ou textos teóricos, de que há a destacar o artigo "A revolução da linguagem e a linguagem da revolução", publicado no jornal *Expresso* a 1/6/1974, onde o autor, em pleno período revolucionário em curso (PREC) apelava ao "Terrorismo do Signo", à "Subversão do Símbolo e da Sintaxe" e à "Guerrilha da Semântica" (Melo e Castro, 1977a: 15).

Num dos seus trabalhos mais icónicos, "Música Negativa" (1977) (Sousa e Ribeiro, 2004: 122), E. M. de Melo e Castro propõe uma lição de silêncio – isto é, de escuta abrupta dos sinais. A performance foi apresentada no *happening* "Concerto e Audição Pictórica", que teve lugar em 1965 na Galeria Divulgação, tendo sido também, mais tarde, filmada e documentada por Ana Hatherly. A peça consiste na percussão silenciosa de três instrumentos em três movimentos distintos e alternados: percutir no ar, agitar no ar e percutir pousado. Na pauta criada para o efeito, o título é reformulado para "peça 59 música negativa ou poema", acrescentando-se as seguintes indicações cénicas: os três instrumentos são representados por três letras, A, B e C, e os três movimentos, respetivamente, por um quadrado, um triângulo e um círculo, podendo estes ser substituídos por três ações alternativas: "procurar uns olhos em plena rua", "estar definitivamente só" e "a inquietação". Os modos de percutir podem também ser substituídos por "3 caminhos de procura". No registo videográfico de 1977<sup>2</sup>, que inicia com a indicação "este filme é sonoro", o autor percuta um chocalho sem badalo, incitando a escuta criativa. O convite é, pois, para que, como em "Não há sinais inocentes", o leitor participe: escutando, o grito

<sup>2</sup> Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melocastro-musica-negativa/>.

censurado, e relendo os sinais, também do corpo que percuta o seu próprio ritmo e linguagem silenciosos porque não podem ser ditos.

Também em *As palavras só-lidas* (1979), livro de poemas redigido no rescaldo da Revolução de 1974, o poeta avança com um conjunto de epigramas que sintetizam os recursos revolucionários na rua, como a liberdade de expressão, a criatividade e o sentido de comunidade, propondo a releitura e apropriação das palavras monolíticas (só lidas ou sólidas como uma rocha, impenetráveis). O autor elabora assim uma teoria poética da revolução que defende com base na despragmatização do sinal. Explica:

só as letras se lêem. o que é falso. que o branco só branco nunca é branco. e os vagos traços no bordo mais extenso são os novos sinais. leitura intensa. que nada comunica e tudo significa? ou o papel em branco. engano de um motor. é o sinal esperado pelo nosso esperar, é o sinal aberto do acaso maior.  
(Melo e Castro, 1979: 39)

O 25 de Abril, constitui, para este poeta, a oportunidade de investigação e aprofundamento de uma noção de texto como programa, exercício de subversão que propõe numa teorização e prática poéticas que concetualizam o texto como jogo de ação e probabilidades. Dez anos mais tarde, em *Projecto: Poesia*, o poeta sintetiza, do seguinte modo, a posição da poesia experimental sobre a revolução poética proposta para o movimento político de 1974:

Para o experimental as palavras são os materiais, instrumentos e meios de comunicação, não só de si próprias, como da aventura da descoberta de novos campos semânticos. Dotando as palavras de plasticidade operacional ou seja de inventividade prática, determinar-se-ão os novos modelos linguísticos mais perto das necessidades reais de uma comunicação dinâmica.  
(Melo e Castro, 1984: 41-42)

Em suma, a lição proposta por E. M. de Melo e Castro para o 25 de Abril de 1974 reside no apelo à experimentação da “máxima função inventiva” (Melo e Castro, 1984: 26) da linguagem, para que à radicalidade da proposta

política de libertação, alie, a poesia, a radicalidade estética dos sinais, força motriz na qual reside a sua natureza criadora.

### **LIÇÃO N.º 2: “TUDO O QUE É PROFUNDO SE REVELA À SUPERFÍCIE”<sup>3</sup> (ANA HATHERLY)**

Ana Hatherly foi, juntamente com Melo e Castro, uma das figuras mais intervencionistas do debate político-cultural do pós-25 de Abril. Para além da obra poética e ensaística, a autora apresentou programas de rádio e televisão, participou em debates públicos, escreveu na imprensa periódica e colaborou, ainda, com as Campanhas de Dinamização Cultural do MFA<sup>4</sup>. A poeta, professora e ensaísta escreveu extensamente sobre estas matérias e deixou para a posteridade diversas obras emblemáticas sobre o 25 de Abril, entre elas, as mais conhecidas, o filme experimental “Revolução” (1975) e a série “As ruas de Lisboa – Descolagens da Cidade” (1977). Neste texto, destacam-se outros trabalhos que conformam uma arquitetura de poema como ação que, intervindo a partir da gramática indicial da escrita, revela os seus interstícios.

Os três poemas visuais intitulados “A Revolução”, “Revolução” e “Revolução”, de 1975<sup>5</sup>, de Ana Hatherly, sugerem um emaranhado dinâmico de grafismos a preto e branco que podem ser lidos como esse “espaço essencial de imprevisão” (Hatherly, 1979: 59), o qual ensaiaria constelações de sentido e ruptura para um tempo histórico que, ainda hoje, permanece de abertura: o 25 de Abril de 1974. A preto e branco, os quadros exploram as possibilidades assémicas da escrita que apontam para uma reescrita do espaço/tempo em convulsão. O confronto entre as dinâmicas de sentido, por seu turno, entrelaça-se para convergir na circunscrição de universos, outros, por delinear, em potência. Os três poemas visuais, no seu conjunto,

---

<sup>3</sup> Hatherly, 1975a: 45.

<sup>4</sup> Mais sobre esta matéria em: Dias, 2017.

<sup>5</sup> Reproduzidos em *Ana Hatherly – a mão inteligente* (Hatherly, 2003), respetivamente: “A Revolução”, p. 79, “Revolução”, p. 107 e “Revolução”, p. 109.

afiguram, assim, um conceito de revolução como sinal, caminho ou labirinto a percorrer, confluência, arrojo.

Esta bicromia e confronto simbólico entre o espaço em branco, metáfora possível de silêncio, vazio, respiração, e o preto, a marcação, recorte inscrito, proposição, é explorada noutros dois trabalhos representativos deste período: “poemad’entro” (1977) e “Rotura” (1977), sequência de intervenções que se relacionam entre si. O primeiro foi apresentado em “Alternativa Zero”, na GNAMB, e consistiu numa instalação a preto e branco, entre luz e sombra, de cartazes brancos rasgados e projetados em paredes pretas. O jogo de iluminação criado com recurso a holofotes velados estabelecia, de acordo com descrição da autora, a pulsação e ritmo do poema, ampliados pela participação do público que, ao entrar no “espaço contido”<sup>6</sup>, rasgava freneticamente os cartazes e papéis pendurados. Ana Hatherly explica:

Tratava-se evidentemente dumha espécie de retrato em negativo do que se passava então à nossa volta, nesse período pós-25-de-Abril em que as paredes das ruas regorgitavam (*sic*) ainda de cartazes já meio-destruídos que repercutiam dentro de nós – rotura e decadênci singularmente juntas. (...) Foi uma experiência importante, porque então ficou demonstrado que a provocação dum gesto criador pode de facto traduzir uma forma de sentir colectiva.

(Hatherly, 1981: 254)

Trata-se, também, como em Melo e Castro, de colocar nas mãos da audiência a manufatura do poema, a possibilidade da sua redescoberta e sentido reatualizado no tempo e espaço da leitura, participação no enredo em curso. Como a autora explica, em *A Reinvenção da Leitura*: “a própria ilegibilidade natural da escrita, fazem agora da leitura uma forma de reinvenção que se torna obrigação cívica” (Hatherly, 1975b: 26). É a isso que esta intervenção convida: tomada de posição.

---

<sup>6</sup> “It’s important to note that this was not a gallery space but rather a ‘container’ where the public would enter” (Carlos e Hatherly, 2018: 393).

Quanto a “Rotura”, performance que teve lugar um mês depois na Galeria Quadrum, é importante registar, como Hatherly explica mais tarde, que a própria designação “rotura” pressupõe a desintegração material de algo, por contraposição ao termo “ruptura”, que supõe uma fenda no espaço (Carlos e Hatherly, 2018: 80-81). Para esta ação, a poeta pendurou, dispondeu, agora, labirinticamente – ao invés de em espaço contido, como no poema anterior, pelo que a participação nesta instalação-poema pressupunha, desde logo, a escolha deliberada de um caminho de leitura –, 13 painéis em papel de cenário branco com as dimensões de 1,20 x 2,20m suspensos em caixilhos de alumínio. A poeta-performer entrou em cena ao princípio da noite, irrompendo por entre a moldura humana vestida com um fato de operária – umas calças escuras, uma camisa aos quadrados dependuradas por fora e uma boina de artista – e empunhando um cesto com diferentes objetos cortantes e uma escada.

A performance foi registada por duas equipas de filmagens: uma equipa da RTP (Elyseu, 1977) e uma equipa de alunos de Hatherly, com realização da própria<sup>7</sup>. O aparato mediático contribuiu para a solenidade do ritual, que consistiu na dilaceração violenta dos painéis expostos com os artefactos cortantes que a poeta transportava consigo, movendo-se por entre o labirinto com as escadas na mão, subindo e descendo-as para rasgar os painéis. Também aqui o jogo de luzes realça o combate entre o material de escrita, a tela, folhas de espessura média, e o arremesso da força corporal que luta para escrever, inscrever-se na superfície opaca, densa, cuja perfuração requer o investimento total do corpo da artista. A própria confessa, inclusive, ter-se sentido exausta após a performance pela enorme violência requerida e provocada pelo ato<sup>8</sup>.

No final, enquanto a artista se retira de cena, os painéis jazem esventrados, dependurados ou espalhados pelo chão, exibindo as diferentes configurações do talhe – cortes retos, em relevo, camadas, janela ou mesmo serrilhados.

<sup>7</sup> Este estudo baseia-se em ambos os registos.

<sup>8</sup> “At the end, I was exhausted. It was a big effort. There was a lot of violence. I emitted violence but there was also violence directed towards me. One notes that I am fighting with the material and myself. That’s what this performance is really about” (Carlos e Hatherly, 2018: 394).

A configuração, profundidade e extensão destas incisões podem ser lidas como o aparato da lacuna que é preciso descerrar no sistema de linguagem, resultado da experimentação plena do lugar de sentido. Já a violência latente neste gesto performativo de Ana Hatherly traduz a urgência de um tempo em convulsão sobre o qual a autora convida continuamente, nos seus trabalhos, a agir criticamente. Como Hatherly explica: “*Rotura* came at a special historical moment, with a particular atmosphere. That atmosphere inspired the possibility to shout. *Rotura* is a very loud scream.” (Carlos e Hatherly, 2018: 395).

Tanto esta performance como a instalação anterior podem ser lidas como experiências de rasura do sistema, procurando evidenciar, trazer à superfície, à vista e ao uso, as possibilidades inesgotáveis da linguagem enquanto gramática infinita (Chomsky). À saturação sistémica dos modelos de discurso, a autora responde com a criação de um espaço de silêncio, reinscrição do poema como “centro de energia” vivencial, na linha de Pierre Garnier (Hatherly, 1975b: 24), espaço de significação em potência e que é preciso ocupar com todo o corpo, conforme explicita:

Dentro do sistema da linguagem o desconhecido é igual ao potencial, ao ainda não formulado mas implícito na capacidade do sistema. O silêncio – a ausência, o vazio – é parte integrante do potencial combinatório do sistema, aponta para ele. Por isso nele reside tanto a força criadora como a grande força destruidora do sistema. (Hatherly, 1983: 82)

### **LIÇÃO N.º 3: “OUSAR É MAIS IMPORTANTE DO QUE USAR” (ANTÓNIO ARAGÃO)**

Mais discreto no panorama mediático-cívico, António Aragão produziu, neste período, textos programáticos de intensa virulência intervintiva. Datam de Abril de 1974 os seguintes poemas: “Lisboa (à noite)” e “Metamorfose e Revolução”. Estes escritos denunciam o ambiente de saturação e contradição intuído, desde logo, pelo poeta. Pergunta-se, no segundo poema: “Será que o poeta sabe de mais / e isso acorda a violência na fome dos ventres / e a proibição dos outros contra a liberdade?” (Aragão, 2021: 244). O texto é composto pela enumeração de seis perguntas que refletem sobre o ofício do poeta, o seu papel e missão

perante a mudança eminent, questionando-se acerca de um “canto da verdade” que é já amargo. No primeiro poema, escreve, no final:

e ainda dissemos e tentámos a bandeira para cada dia  
mas já sem haver o cuspo o muro o fogo  
nem o sítio crescido de poder ser falado  
e sabíamos que não faltava a maneira de tudo se perder  
muito antes ainda de tudo estar perdido  
(Aragão, 2021: 243)

Aragão situa-se do lado da perda, anunciando a contínua necessidade de alerta – “Será que o poeta descobre o ofício / de ver mais perto o país interdito / e acende a lâmpada sobre o calor das cabeças?” (Aragão, 2021: 244). Este ofício não começa nem cessa com o 25 de Abril de 1974. “Poema vermelho e branco” foi escrito em 1971, no Funchal, e consiste num poema desdobrável dentro de um envelope em formato quadrangular com um círculo recortado ao centro. Deste, observa-se o interior do poema, composto por abas combináveis em sequências a duas cores, branco e vermelho, de um e outro lado do decomponível. A conotação revolucionária das cores é evidente, associada que está às seguintes instruções, na capa do poema (o envelope): “o significado está no que não se deseja nem pretende”, “este poema não serve para uso nem para consumo”, “ousar é mais importante do que usar”. Em suma: o poeta convida a usar o poema, a descodificar as combinações cromáticas de sentido, a ousar a descoberta do que não serve – no sentido utilitário – mas que consubstancia a evidência de um sentido revelado nesse descarte. Este poema-objeto é o segundo de uma série de dois, entrelaçando-se o seu conteúdo programático com o artefacto que se lhe antecede: “poema azul e branco”<sup>9</sup>, do ano anterior, cuja conotação conservadora é, por

---

<sup>9</sup> Consultaram-se as versões destes poemas disponíveis no arquivo *po-ex.net*: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-vermelho-e-branco/> e <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-azul-e-branco/>.

contraposição, igualmente óbvia. As instruções são as seguintes, para este objeto: “a forma activa mais a cor é a expressão do poema”, “‘ler’ o poema é simplesmente dobrar e desdobrar”, “a carga semântica é despersonalizada a qualquer nível da construção – emoção”. Neste trabalho, o modo de uso chama a atenção para a necessidade de manobrar a forma para ler o poema, isto é, de descodificá-lo de acordo com a combinatória selecionada pelo usuário. Por outro lado, chama-se a atenção para a proeminência da forma na consecução do sentido, sendo o “leitor” convidado a explorar a materialidade do texto: uma superfície branca e azul, de cada lado, cuja dobragem, variável, permite múltiplos efeitos geométricos, logo, pontos de vista, perspetivas. A destituição de sentimento do poema assenta numa focagem analítica que se baseia nos princípios da experimentação e invento, ou seja, propiciando, como explica Aragão, esse “imperecível acto de descoberta, esse imaginar a que o homem se dá, se oferece e resolve, [que] surge sempre sem dúvida, sob a forma de arte, como uma interpretação da natureza transfigurada em objecto possível de definição” (Aragão, 1987: 102). Tudo está contido nas possibilidades, sendo a perda o que conduz à necessidade da própria voz, à sua restituição, à capacidade de continuamente reinventar.

Isso mesmo constitui o tema do poema “Povo/Ovo” (1977), poema-metamorfose que constitui o trabalho mais relevante do autor sobre Abril de 1974. Um seu estudo já foi realizado (Dias, 2022) mas uma leitura atenta continua a suscitar releituras. Desde logo, a evidente relação que é possível estabelecer entre este texto e o cartaz de Marcelino Vespeira criado para a Comissão Central de Dinamização Cultural e Ação Cívica do Movimento das Forças Armadas (MFA) para a Comissão Nacional de Eleições de 1975. Neste, pode ver-se um “tabuleiro de xadrez”, a várias cores – preto, branco, verde e vermelho – recortado sobre fundo branco. As palavras “povo”, “ovo” e “voto” são distribuídas pelas diferentes “casas” do “tabuleiro”, correspondendo a sua distribuição a várias possibilidades combinatórias dos grafemas. Note-se que apenas a letra “v”, de voto, e “p”, de povo, surgem grafadas a vermelho, variando as restantes entre o preto e o branco. A palavra “voto” surge destacada através da combinação cromática no seu todo, que circunscreve um quadrado no canto superior esquerdo do “tabuleiro” onde

os termos “povo” e “voto” são escritos de trás para a frente e de frente para trás, de forma intercalada, relacionando os dois eixos principais do jogo que apenas se “ganha”, se um e outro, o voto e o povo, se articularem entre si. Com efeito, é essa a missiva do cartaz, cuja proposição é a de que a escolha democrática se joga na escolha certa entre povo e voto, anunciada, aliás, de forma explícita na faixa inferior do poster, onde se pode ler: “Não faças o jogo da reacção vota pela revolução”<sup>10</sup>.

Também o poema “Povo/Ovo”, de António Aragão, explora as relações de proximidade fonética entre povo e voto, colocando-se, porém, a tônica nos três fonemas que ambas as palavras partilham, /o/, /v/ e /u/ ou os dois grafemas, [o] e [v], ou um seu palíndromo, isto é, ovo. A relação com o poema de Augusto de Campos, “ovo novelo” também é evidente, que, por sua vez, retoma o poema figurativo de Símias de Rodes, de cerca 300 a.C. Como o poema de Campos refere, “[o] ovo [é um] novelo (...) dentro do centro” (Campos et al., 2014: 185). O ovo, como a linguagem, é o que permite nomear, é o que permite começar, conhecer, compreender, criar. Continuidade, circularidade constituem, pois, palavras-chave deste poema, princípio presente, também, na sua metamorfose material, em diferentes modalidades: poema sonoro, performance, poema visual e instalação<sup>11</sup>. Esta diversidade está em consonância com a circularidade contida no palíndromo, núcleo do poema, que sucessivamente se desdobra, também, na diversidade de leituras possíveis que convoca, por si só, ou na relação mais estreita com o cartaz de Vespeira e o seu tempo histórico: é o voto que permite a continuidade do povo, dando-lhe voz; o voto do povo é o ovo do povo, isto é, com que tudo começa, o novo; o povo, como o ovo, é o princípio de tudo, de novo. Ou como num outro poema visual do autor, “istória: OU ou OU”, de *Mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968), e que consiste numa sequência interminável gerada, conceitual e formalmente, por intermédio da articulação circular da conjunção “ou”, em que o movimento é assinalado por um fluxograma de setas onduladas em

<sup>10</sup> Consultado em: <https://imprensanacional.pt/history/povo-voto-voto-povo/>.

<sup>11</sup> Mais em: Dias, 2022.

seu torno e que, rodando sobre si, avançam no espaço do poema mas sempre retornam ao seu início. Como o poema que se ousa e se encontra, enredando caminhos. Escreve, António Aragão, em “poesia encontrada”:

não há dúvida que uma poesia por essência do acaso e do encontro fortuito rodeia-nos aumentada por todos os lados das horas e dos espaços.

é uma poesia que, tirada do dia a dia de todos os dias, chega-se ao viver ajustado do tempo e das modificações accidentais e essenciais, descobre-se no imprevisto dos olhos e reinventa-se no sítio exacto da imaginação. o que interessa é ela própria, a sua provação e testemunho.

(Aragão, 2021: 97)

#### **LIÇÃO N.º 4: “QUEREMOS SER AEDOS E TROVADORES. É OUTRO TEMPO.” (SALETTE TAVARES)**

Salette Tavares escreveu *O Livro do Corpo* entre 1974 e 1977. Neste, figura um poema de 26/09/1974 intitulado “Xaimite”, que inicia com a estrofe seguinte: “Renasce voz / agora que é outro mar / e este ‘fulgor de terra’ / te fez voltar / rasgado pela luz dos serões velas” (Tavares, 2022: 676). *Lex Icon*, último livro publicado pela autora antes do 25 de Abril, por seu turno, abre com o texto “As Lições”, a primeira das quais: “Ensinaram-me a falar / aprendi a escrever. / Ensinaram-me a escrever / aprendi a falar” (Tavares, 2022: 511). Para além de poeta, Salette Tavares foi, também, professora de diferentes níveis de ensino, revelando, a sua obra, evidentes inclinações didáticas. É este, aliás, o tema da sua comunicação no *I Congresso de Escritores Portugueses* de 1975, no qual apresentou a comunicação intitulada: “Voz (vós?)”. A proposta, redigida em clave paródico-performativa, versa sobre a necessidade de criação de um novo partido político: o partido dos não surdos que devolverá, ao povo, a voz, a fala, mote e condição necessária para a revolução social e cultural do país. Avança:

Nós depois do 25 de Abril, reivindicamos o som, reivindicamos a voz da palavra. Abaixo os surdos, saneamento dos surdos. Dêem-nos a Liberdade do Melhor, lutemos contra a falsa democracia que eles impingiam

exigindo o fácil para o Zé Povinho. (...) Demos tudo o que é melhor, sem censuras internas, sem falsos cuidados, tudo inteiro, palavras com som, a letra como som que representa, ou só o som. Som sem letra já chega. É a hora. Dêem-nos a TV. Queremos ser aedos e trovadores. É outro tempo! (Tavares, 1980: 30)

Em intertextualidade com o poema “Nevoeiro”, de Fernando Pessoa (Pessoa, 1986: 123), nomeadamente o verso final “É a hora!”, a poeta lança o grito de ordem contra o ensurdecimento e afasia – o “nevoeiro” – vividos neste período, e que remetem, não só, para a cacofonia generalizada de um país em revolução, como para a necessidade de repensar os modelos de alfabetização propostos pelas Campanhas de Alfabetização do Movimento das Forças Armadas. Tavares defende uma pedagogia da linguagem ancorada na sua dimensão primária, o som e a voz, tema sobre o qual a autora também escreveu e produziu reflexão (veja-se Dias, 2023). Esta tese é desenvolvida na apresentação que fez, depois, no *II Congresso de Escritores Portugueses*, em 1982, intitulada “Silêncio”, e onde Tavares recorda a sua infância e a descoberta mágica do som:

Tudo passou a ser música quando o som e o silêncio se combinavam. E a palavra, encontrada já então em várias línguas e pronúncias, começou ao mesmo tempo para mim como som e como letra.

(...)

Cantar é talvez a utilização máxima do órgão complexo que em cada um de nós é o instrumento da musicalidade da palavra. Porque a palavra é sempre som, e os grandes rios linguísticos que percorrem o mundo tiveram seu corpo milénios antes da escrita.

(Tavares, 1982: 101-102)

A lição de Salette Tavares para o 25 de Abril reside na defesa da natureza intrinsecamente vocal e musical da fala humana, da sua libertação e reconexão aos ritmos naturais da terra e do corpo. Veja-se “Poema”, de *Quadrada* (1959-1969): “Na terra regada / procuro a palavra / aberta fechada / matéria formada”

(Tavares, 2022: 291), ou “Barro Berro”: “De poder acreditar forjei o barro / para o Canto Igual em que me quero”, terminando assim: “De instinto porta aberta dou passagem / ao gesto da palavra feita estrada / e no breve meu querer à mão empresto / contorno que me veste seiva e lava” (Tavares, 2022: 294-295).

Neste seu “programa educativo” cabe, também, a criação de um alfabeto visual-sonoro, intitulado “Alfabeta” e que consiste na disposição das diferentes letras do alfabeto em claves de sol e dó. Para além da conversão do alfabeto em notação musical, Tavares acrescenta, ainda, para cada consoante e vogal, o respetivo termo de nomeação convencionado, “á”, “bê”, “cê”, etc. Neste detalhe, lê-se uma crítica mais explícita aos métodos de ensino da escrita e da leitura, propondo-se, com este poema-manifesto, que se devolva às “palavrinhas letrinhas muito correntinhas” (Tavares, 1980: 30) o seu canto e voz. Em “Brincando, brincando”, texto que antecede o alfabeto sonoro, a poeta insta mesmo o Ministro da Educação a proibir esta metodologia de ensino que associa o som das letras a expressões escritas (Tavares, 1985: 60). Fá-lo, todavia, em tom provocatório, num diálogo que estabelece com uma interlocutora imaginária a que chama “Senhora Poesia Visiva dos Anos 80” que interpela, para que fale, já que perdeu a voz. A conversa termina em jeito de prece, com uma litania cantada em latim e dirigida a todas as plantas mencionadas n’*Os Lusíadas* de Luís de Camões, a quem se roga: “ora pro nobis”.

O caráter didático-interventivo da obra de Salette Tavares está bem explícito, ainda, em “Sou Toura Petra”, aula-performance que teve lugar a seguir ao 25 de Abril, entre novembro de 1974 e fevereiro de 1975, na escola Ar.Co, onde a autora lecionou. O estudo desta intervenção já foi realizado (Cardoso, 2024; Dias, 2023), sistematizando-se, neste texto, a relação com a lição que aqui se vem explanando. Nesta aula-performance, a professora, “Sou toura”, apresenta-se com vestes negras e dois cravos vermelhos no chapéu, igualmente preto. A simbologia do contraste entre luto e flor, cravos, celebração, alude à necessidade de continuar a “arrancar as ervas democráticas da preguiça” (Tavares, 1974), como refere em carta preparatória enviada à filha, Salette Brandão. Por isso, a autora concebe uma aula, dividida em três momentos, três dias, e diversas tarefas: discussão teórica, dentro da sala, e atividades no jardim da escola, ao ar livre.

Na primeira aula, no interior, discorre-se sobre conceitos de estética baseados na obra de P. Klee, apresentando-se variações crítico-paródicas de diversas histórias tradicionais, entre elas, da Gata Borracheira e do Capuchinho Vermelho. A tradição oral é aqui recuperada com o intuito de analisar e discutir criticamente conotações arquetípicas relacionadas com temas universais, como as relações de poder, a jornada do herói/heroína, a luta entre bem e mal, transformação e metamorfose, o amor impossível, desafio do *statu quo*, entre outros. Destaque-se o diálogo estabelecido entre a professora e os seus alunos que, a partir de um conjunto de questões colocadas pela “sou toura”, discutem, por escrito, aspectos relacionados com estes temas e outros, propostas que revelam o caráter didático e desconstrutivo que a poeta procurou imprimir à discussão. Esta preparação teórica foi complementada por um conjunto de atividades ao ar livre, entre elas, a encenação de uma ópera de Maurice Ravel e tarefas várias de jardinagem, seguidas de piquenique, jogos tradicionais e convívio entre a turma. Esta rutura do quotidiano por intermédio de jogos e exercícios rituais de potencial transformador (Huizinga, 2003; Schechner, 1994; Turner, 1982) pode ser lida como instrução para o exercício da liberdade e criatividade, reencontro com a voz própria, atitude e interpelação crítica dos tempos que então se viviam. É na voz do corpo que tudo começa, na sua capacidade de se escutar e escutar o mundo. A literacia da voz – embora a ela não se resuma – foi, pois, um dos principais legados da obra de Salette Tavares para o 25 de Abril de 1974.

### **LIÇÃO N.º 5: MAIS CRAVOS (NEGROS?) OU EPÍLOGO PARA O 25 DE ABRIL (ANTÓNIO BARROS)**

António Barros pertence à segunda geração experimental e as suas obras constituem uma “ante-câmara” da Revolução de 1974 que tem devolvido um seu negativo a preto e branco. A produção do autor é particularmente prolífica nos últimos anos, sendo o 25 de Abril um dos seus principais pretextos de reflexão crítica. A estética de Barros enquadra-se no movimento Fluxus, propondo-se ações e instalações que combinam texto, matéria orgânica intervencionada, artes gráficas, escultura e meios técnicos que cruzam, em leitura política, arte e vida. As suas obras mais paradigmáticas a este respeito continuam, no entanto,

a ser, “Escravos” (1977) e “Revolução” (1977)<sup>12</sup>, instalações-performance que permitem, ainda hoje, medir “a temperatura” da revolução no ar dos tempos. São primordiais e atemporais, também por isso. Daí o seu poder evocativo.

“Escravos” é um painel visual e foi inicialmente concebido para uma ação no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC) em abril de 1977. O poema é composto por uma sequência de 24 versos, ao longo dos quais se repete a palavra única que dá nome ao texto: escravos. As letras, pretas, são dispostas em fundo branco. A sucessão dos diferentes, mas iguais, versos é acompanhada de uma rarefação progressiva da primeira sílaba, es-, estratégia que coloca em evidência, sensivelmente a meio do poema, a sequência contida na palavra principal: -cravos. Repare-se que se trata de cravos negros, e não vermelhos, o que sugere, desde logo, a matriz enlutada deste trabalho. Note-se, contudo, que entre a palavra “escravos” e “cravos” não existe uma relação de derivação morfológica, contendo ambas radicais lexicais distintos. Este aspecto torna o poema assaz acutilante, por chamar a atenção para a proximidade, não morfológica, mas histórica, entre estes dois universos nominativos aparentemente diferenciados: os cravos, flores, e os escravos, força trabalhadora privada de liberdade e autonomia, jogo de palavras com que se desafia o leitor a inferir ligações. Entre as diferentes possibilidades de leitura do poema encontram-se as seguintes: os cravos já não são cravos mas ex-cravos, que deixaram de o ser e por isso são negros; cravos são flores para os escravos que morreram, continuam a morrer pela revolução, pela democracia; os cravos jogam-se sobre a terra quando o que estava vivo, morre – quem morreu? O que morreu? Cravo é ainda, do ponto de vista morfológico, um verbo, forma flexionada do verbo “cravar” conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo. Cravo pode, pois, ainda ser lido como aquilo ou aquele que crava, palavras, balas, sinais, alertas para o que não podemos esquecer e que também escrevem, ditam o devir da história.

---

<sup>12</sup> Consultaram-se as reproduções disponíveis no arquivo *po-ex.net*: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-revolucao/> e <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-escravos/>.

“Revolução” (1977) segue o mesmo paradigma compositivo, mas há várias diferenças a assinalar: as letras são brancas sobre fundo negro, adensando a moldura formal e semântica do texto, a tela é mais comprida, estendendo-se invariavelmente como tapete que pode ser, ora pisado, usado, ora apreciado, venerado, e o jogo de palavras mais sofisticado. O apagamento gradual de letras e sons dá origem à variação entre quatro termos: revolução, evolução, resolução, solução. Como António Barros lembra no catálogo da exposição itinerante “Poemografias”, de 1985: “Todos os poemas são oratória” (Barros *apud* Aguiar e Pestana, 1985: 12). Assim também este trabalho pode ser visto como canção, oração, ladinha que se estende indefinidamente no tempo e no espaço, lembrando que tudo está sempre a recomeçar – todos os versos do poema iniciam com o morfema *re-*, que entre outros, significa repetição. Por outro lado, indica também o movimento de retrocesso, voltar atrás, o que, no contexto deste poema, pode adquirir uma conotação dupla: por um lado, apontando-se a necessidade de voltar atrás e não perder de vista o rastro, significado histórico do impulso inicial da revolução, e, por outro, o perigo de se retroceder no tempo, regredindo na conquista política e civilizacional alcançada. Para que tal não aconteça, o poeta sugere um entendimento do termo e significado “revolução” como “resolução”, compromisso que se assume e para o qual se contribui, pelo qual se vela, pelo qual se age, individual e coletivamente. Por outro lado, os antagonismos ainda em curso, percebidos como evolução natural do curso histórico, requerem uma solução, pronta, que é a da determinação pelos ideais desta revolução, ou seja, pela revolução em si, que não se esgota, mas, sim, varia em graus de premência e intensidade. Por fim, o morfema *re-* pode ainda ser lido como estratégia discursiva de intensificação da urgência de uma mensagem que se apresenta cada vez mais perentória, à medida que o tempo avança e apaga, rarefaz, como nas letras do poema, a liberdade conquistada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poetas experimentais portugueses ocuparam as “trincheiras” da revolução de 1974. Estes artistas atuaram nas margens para, desde o centro, pugnar por

um lugar da literatura nesta história. Escrito, dito, falado, desenhado, o poema é concebido, por estes artistas, como ato performativo que interfere, dá a ver, nomeia, convida a atuar, transforma. Na era da algoritmização avançada, cujas consequências civilizacionais estão ainda, em larga medida, por conhecer, eis, como estas lições poéticas sobre o 25 de Abril, emergem, 50 anos depois, mais atuais e urgentes do que nunca.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, Fernando e Pestana, Silvestre (Eds.) (1985). *Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aragão, António (1987). Tecnologia, arte e sociedade. In F. Aguiar (Ed.), *Io Festival Internacional de Poesia Viva* (145-151). Figueira da Foz: Museu Municipal Doutor Santos Rocha.
- (2021). *Obra (Re)Encontrada*. Ed. R. M. Ribeiro, R. Torres, e B. Ministro. Lisboa: Edições do Saguão.
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de (2014). *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Cardoso, Inês (2024). *Resistência e (in)consumibilidade nas poepráticas de Salette Tavares e António Aragão*. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Carlos, Isabel e Hatherly, Ana (2018). Conversation between Ana Hatherly and Isabel Carlos on Rotura. Trad. T. Maier. *OEI Magazine*, 80-81, 393-398.
- Dias, Sandra Guerreiro (2017). Poesia e Corpo, em Ana Hatherly. *Plural Pluriel – Revue des Cultures de Langue Portugaise*, 16, 1-16.
- (2022). Um buraco no ovo: Problemáticas da linguagem em António Aragão. *Translocal*, 4, 86-105. <https://doi.org/DOI: 10.34640/universidademadeira2022dias>
- (2023). «O corpo é um objeto inteiramente desejável»: Pedagogia e poesia, em Salette Tavares. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 5, 8, 113-130. <https://doi.org/10.21814/2i.5213>
- Elyseu, José (Diretor). (1977, junho 17). Demarcações do Gesto [Transmissão]. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/demarcacoes-do-gesto/>
- Fernandes, Sebastião; Torquato, António e Mendes, João (Diretores) (1974). Encontro com E. M. de Melo e Castro, colaboração de Ernesto de Sousa [Gravação de vídeo]. Galeria Buchholz. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/e-m-de-melo-e-castro/>

- Hatherly, Ana (1975a). *63 Tisanas (40-102)*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1975b). *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Editorial Futura.
- (1979). *O espaço crítico – Do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1981). Texto (inédito) acerca de «Rotura», que surge na sequência de «poema d'entro» na «alternativa zero». In A. Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (253-255). Lisboa: Moraes Editores.
- (1983). Notas para uma teoria do poema-ensaio. In A. Hatherly (Ed.), *O Cisne Intacto* (77-83). Porto: Limiar.
- (com Abranches, A.) (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera.
- Huizinga, John (2003). *Homo-ludens: Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Trad. V. Antunes. Edições 70.
- Maduro, Daniela Cortês (2919). Entre literatura e revolução: A poesia experimental portuguesa. *Colóquio/Letras*, 202, 160-170.
- Melo e Castro, Ernesto Manuel de (1977a). A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. In *In-Novar* (13-19). Lisboa: Plátano Editora.
- (1977b). Pode-se escrever com isto. *Colóquio Artes*, Separata, 32, 48-61.
- (1979). *As palavras só-lidas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1980). *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (1984). *Projeto: Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- (2012). Entrevista de Sandra Guerreiro Dias a E. M. de Melo e Castro no Hotel Tryp [transcrição] (S. G. Dias) [Inédito].
- Pessoa, Fernando (1986). *Mensagem e outros poemas afins*. Ed. António Quadros. Mem Martins: Europa-América.
- Schechner, Richard (1994). Ritual and Performance. In T. Ingold (Ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology* (613-647). Londres: Routledge.
- Sousa, Carlos Mendes de e Ribeiro, Eunice (Eds.) (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- Tavares, Salette (1974). [Carta manuscrita de Salette Tavares de 11 de novembro de 1974].
- (1980). Voz (vós?). In E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (28-30). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.
- (1982). Silêncio. In APE (Ed.), *II Congresso de escritores portugueses* (101-103). Lisboa: Dom Quixote.

- (1985). Brincando brincando: Texto teórico sobre as perspectivas da poesia visual para os anos oitenta. In Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (Eds.), *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa* (57-69). Lisboa: Ulmeiro.
- (2022). *Obra poética 1957-1994*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Torres, Rui (2008). Poetics and Politics of the Portuguese Experimental Poetry. In R. Torres (Ed.), *CD-ROM da PO.EX: Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos*, vol. 1 (9-19).
- Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.

