

CIBERTEXTUALIDADES

Publicação da Universidade Fernando Pessoa



TEMA DE CIBERTEXTUALIDADES 07

ESTUDOS SOBRE **ANTÓNIO ARAGÃO**

Organização de **Rui Torres**



ANTÔNIO ARAGÃO, OU A LIBERDADE DA INVENÇÃO

ROGÉRIO BARBOSA DA SILVA¹

RESUMO: O artigo propõe a realização de uma leitura crítica da poesia e do pensamento poético de Antônio Aragão sob a perspectiva da invenção e da liberdade da criação estética, compreendendo as interfaces da arte poética com os *media* e as tecnologias disponíveis em seu próprio tempo. Além disso, propõe-se demonstrar, a partir da trajetória de Aragão pelo viés da poética experimental, de que maneira o poeta exerce a consciência crítica no domínio da técnica criativa e em sua relação com o meio social.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Aragão; Invenção e Liberdade da Arte; Poesia Experimental; Mídia.

ABSTRACT: This paper proposes to perform a critical reading of poetry and the poetic thought of Antônio Aragão from the perspective of invention and aesthetic autonomy of artistic creation, including the interfaces of the poetic art with media and technologies available in their own time. Furthermore, it is proposed to prove, from the history of Aragão by the experimental poetics, how the poet performs critical awareness in the field of creative art and its relationship with social environment.

KEYWORDS: Antônio Aragão; Invention; Aesthetic Autonomy of Art; Experimental Poetry; Media.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFMG). Professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG na área de literatura brasileira e portuguesa, estudos de edição, poesia e tecnologias.

Num de seus poemas-livro, *Poema vermelho e branco*² (1971), o escritor, artista plástico e historiador madeirense António Aragão escreve:

- a significação está no que não se deseja nem pretende.

- este poema não serve para uso nem para consumo.

- ousar é mais importante que usar.

(Aragão, 1971: s.p)

O poema em si mesmo realiza a ousadia proposta no seu formato, ao se constituir como um envelope que lhe serve de capa, com um orifício central, através do qual percebemos a folha interior fechada com uma tarja vermelha. O poema compõe-se, portanto, de duas folhas, sendo uma exterior e outra interior, formada por dobraduras, com suas linhas e tarja a se sugerir como um lacre. Faz-se assim remeter para as produções da mail-art (ou arte postal), muito utilizadas pelos poetas de linhagem experimental, em uma primeira visada. Em seu princípio, entretanto, esse poema desconstrói em sua dimensão material a proposta do livro como suporte, e embora considere a existência de um público a quem se dirige, nega-se enquanto produto de consumo. Conceitualmente, incide na ideia de que o poema não é portador de significados; a significação seria uma construção do leitor ou visualizador, a qual pode ir além da expectativa existente no projeto que o institui.

Inerente a essa proposta está o conceito de invenção como elemento central da arte, considerada não só como signo do novo, mas também como da transformação culturmorfológica, conforme expressão de Haroldo de Campos, porque se representa nessa arte a busca da atualização cultural e da escrita literária, nomeadamente a abertura da linguagem para novas realidades. Essa perspectiva é enfatizada por António Aragão em vários de seus textos críticos ou criati-

vos, mas especialmente em "A escrita do olhar", quando afirma que o objeto novo

"desafia a nossa capacidade de assimilação ou participação. Uma profunda mudança está em causa. O conhecimento não faz apenas parte das nossas noções. Ele é introduzido no cosmos do nosso corpo por uma espécie de osmose que faz parte da nossa própria afectividade em face do mundo que nos rodeia". (Aragão, 1985: 178)

Essa mudança adviria não da crise que põe em causa o conceito de poesia e artes em geral, algo peculiar ao questionamento das sucessivas vanguardas, mas sobretudo de uma alteração mais profunda numa realidade que emerge da desenvoltura tecnológica a qual perpassa os meios e seu potencial de expressão simbólica. Está, portanto, na raiz da crise e altera tanto a expressão quanto a percepção dos fenômenos estéticos, e até mesmo os não estéticos. Aragão ressalta que o público já não constitui uma "elite de amadores esclarecidos":

"Uma pluralidade perceptiva torna-o, em grande parte, apto a receber novas formas de comunicação ligadas à vida social ou técnica, às recentes concepções temáticas e consequentemente à reflexão sobre a razão de sua existência individual, o que lhe permite a aquisição de outros valores, mitos e hábitos mentais os quais compõem um 'corpus' cultural totalmente diverso". (Aragão, 1985: 179)

Ainda segundo Aragão, essa deriva se coloca firmemente com o surgimento das rupturas vanguardistas que permitiram a esse público a aquisição de um *corpus* cultural diverso na medida em que a explosão de descontinuidades provocou a expansão de outros modelos (Aragão, 1985: 178-182). A consequência vanguardista é a intensa movimentação criativa, que se impõe e se nega para dar lugar a outras experiências, a novas atitudes interrogativas. Por isso, Aragão destaca que na era eletrônica, ao se colocarem novos médias ao alcance de todos, a liberdade de expressão referida na lei dos Direitos do Homem sairia de seu confinamento às "regras retóricas da escrita" (Aragão, 1985: 183). Voltaremos a

2 O poema pode ser visualizado no link: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-vermelho-e-branco>> [Consultado em 28/08/14]

esse tema um pouco mais adiante para demonstrar como a trajetória poética de António Aragão revela esse forte questionamento do domínio retórico. Antes, vale ressaltar que essa reflexão sobre o lugar da poesia como expressão artística é componente essencial da criação enquanto libertação também no domínio estético.

Trata-se do sentido de liberdade proposto por Alberto Pimenta, no seu excelente ensaio *O silêncio dos poetas*. Para Pimenta, a liberdade da poesia (ou da arte literária) moderna consiste na emancipação da retórica e dos gêneros literários preestabelecidos, isto é, na saída do círculo vicioso do conceptual-imagem ou conceptual-palavra, em que a linguagem ganha vida ao se

"animar de todos os cinco sentidos animais, para se acrescentar dos sentidos 'baixos' que são o percurso principal do corpo nessa vida. Tacto, gosto, olfacto: sentidos degradados por uma estética repressiva e sublimada". (Pimenta, 1990: 203).

A abertura para o nível do gráfico e da linguagem visual ganha importância tanto para a criação quanto para crítica, pois contribuem para, no plano criativo, quebrar o encadeamento lógico-discursivo em textos de baixa tensão crítica preferidos pela poetologia, isto é, pelo logos racional; no plano crítico, o normativismo perde espaço para um exercício de recriação analítica do artístico. Nesse contexto, é necessário optar pela imagem: o essencial é saber ver. Ainda no texto "Acerca da poética ainda possível", Alberto Pimenta conclui com uma afirmação que explica bem a multiplicidade de seus próprios trabalhos poéticos, incluindo espetáculos, intervenções ou atos poéticos, assim como sabemos também ser a produção artística de António Aragão:

"(...) a nós interessa viver. Criar percursos poéticos onde todos os estímulos sensoriais estejam presentes e sejam vividos de dentro por cada um que os percorra. Realizar Sade, e esquecer Miranda. Misturar o "público" na ação: abolir o "público", abolir a ordem exterior, a memória, o modelo. Abolir a eterna presença da distância, reiterar o contacto,

iluminar os sentidos por dentro, eliminar o sentido da sua exibição por fora". (Pimenta, 1990: 283).

Assim, escapa-se a despragmatização de tipo poetológico, isto é, aquela que se destina apenas a embelezar a praxiologia dos símbolos, perpetuando-se sua transcendência. Ao contrário, a despragmatização de uma estética emancipada, poetográfica, pode demolir-lhes a ontologia (Cf. Pimenta, 2003: 156). A arte exercita aqui a sua componente transgressora. Mas há ainda outra atitude antipoetológica destacada por Pimenta, a qual nos parece também identificada com os processos poéticos adotados por A. Aragão em sua trajetória poética e artística. Trata-se daquilo que Alberto Pimenta denomina a "contrafação dos modelos", isto é, a destruição dos gêneros e dos *topoi* adotados pelo sistema poetológico, os quais acomodam o - e se acomodam ao - gosto do público. O exemplo de Pimenta são os sonetos, e o fundamento de sua argumentação é o fato de que os gêneros refletem através de um grau diverso de mimeses um grau diverso de mitologia:

"A mitologia da tragédia, por exemplo, só pode realizar-se se a ação é levada a cabo, enquanto a mitologia da comédia requer a interrupção da ação num momento determinado". (Pimenta, 2003: 223).

Não se trata de negar o sentido das convenções estéticas, como ocorrido em séculos passados, mas, sobretudo, afirmar o absurdo da convenção como valor intrínseco, a "mais valia" da arte. É um processo de destruição pela via do "silêncio que 'fala'", ao "mostrar tudo quanto por meio do sistema mimético-mitológico de representação havia sido ocultado ou omitido" (Pimenta, 2003: 225). Assim, no caso do soneto, os exemplos colhidos de escritores ocidentais, de alguns da linhagem experimental portuguesa, inclusive, mostram que se reconhece a existência do soneto, mas a recepção cega dessa convenção acaba por normalizar a potência da forma, esvaziada de seu conteúdo semântico. Portanto, convertido em mera estrutura. A contrafação, então, deforma essa estrutura e desnuda abertamente

sua recepção acrítica. Acontece isso com o “soneto soma 14x”, de Melo e Castro, com o “soneto digital” ou “o soneto ecológico”, de Fernando Aguiar (Cf. Pimenta, 2003: 230-31), ou ainda com a “máquina poética” de Raymond Queneau, que retoma os sonetos de Mallarmé, reinserindo-os em nova configuração, a qual poderá abrir sempre novas rotas de leitura em novos contextos.

E aqui já podemos retornar aos comentários iniciais desse artigo sobre os processos de António Aragão, no “poema vermelho e branco”. Na medida em que se nega uma significação apriorística (“a significação está no que não se deseja nem pretende”), não se colocaria aí um questionamento desse gênero “poema”, com suas possíveis intenções líricas ou questionamento desse horizonte de expectativas que o gênero encerra? Um poema que não é dado ao consumo, um poema cuja proposta, inclusive para a recepção, se resolve numa atitude de ousadia? Ou de outro modo, um livro-poema que, pela sua forma inaudita de composição editorial, confronta o leitor com a tradição do códice livresco.

Algo semelhante já se dava com outro poema anterior, “poema azul e branco”³ (1970), também composto em duas folhas, sendo uma capa-envelope, em que o poema acontece no plano verbal, e outra folha desdobrável, que institui a forma enquanto processo e como o conteúdo do próprio poema. É o que sugere esse objeto-poema no primeiro “verso”, se ainda é possível referir-se assim nessa nova poesia: “- a forma activa mais a cor é a expressão do poema” (Aragão, 1970). De uma maneira um tanto quanto didática, o poema reinsere o leitor ou fruidor no contexto dessa nova poética, marcando a ruptura com o gênero e familiarizando-o com o procedimento artístico adotado. Aqui a forma institui o lugar de produção e também o da ação, levando-se o fruidor pelos “versos” seguintes: “- ‘ler’ o poema é simplesmente dobrar e desdobrar; - a

carga semântica é despersonalizada a qualquer nível da construção – emoção.” (Aragão, 1970). É o que defende o autor em “A arte como “campo de possibilidades”, publicado originalmente em 1963 no *Jornal de Letras e Artes* e constitutivo dos documentos teóricos da *Po.ex* portuguesa: “Claro que o material sensível da obra de arte se apresenta normalmente sob um determinado poder evocatório e numa possibilidade de ideal que acrescenta o real” (Aragão, 1981: 102). Mais adiante, no mesmo texto, o autor ressalta que o diálogo é um contínuo recomeço em que novas obras sobrepõem-se àquelas anteriores que perderam carga emotiva e significativa, isto é, que se consumiram, desgastaram-se em sua novidade e originalidade. Assim procede a imaginação criadora, uma aventura artísticas que caminha sempre do improvável ao possível, diz ele.

Conquanto as recentes releituras realizadas nos meios digitais atestem a vitalidade dessas poéticas, tomando-se o seu projeto enquanto software, acrescentaríamos que, passados quase 50 da realização de algumas das obras de António Aragão, e mais tempo ainda das proposições do texto acima, tais obras constituem ainda um desafio para a recepção crítica. As produções de António Aragão e seus companheiros de geração requerem leituras que nos façam compreender melhor o processo de autonomia da obra de arte em face também da apropriação que essas obras fizeram da realidade da qual emergiram. Carlos Mendes Sousa e Eunice Ribeiro, contextualizando a Poesia Experimental Portuguesa num excelente e denso ensaio, destacam as mutações e as questões mais relevantes por que passa a *Po.ex* ao longo do tempo. Enquanto modelo outro de escrita visual, nos anos 60/70, vinculado “explícitamente a projectos de contestação e reformulação social não escapou a paradoxos e aporias decorrentes das suas próprias posições estéticas e sociológicas.” (Sousa e Ribeiro, 2004: 38). Quer dizer, inicialmente esteve interessada na expansão de uma arte semiótica, renunciando à mera verbalidade, ou tentaram a integração da palavra, a exemplo das inspirações do minimalismo, da arte conceitual ou *pop art*. E também se deti-

3 Visualizar o poema no link: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-azul-e-branco>> [Consultado em 28/08/2014].

veram no questionamento de conceitos de autoria e originalidade em contraponto com os

"procedimentos citacionais da *colagem* ou com a ideologia da *poesia encontrada* e do *poema-objecto* ou *objecto poemático*, facilmente permeáveis à acusação de plágio (...)" (Sousa e Ribeiro, 2004: 39).

Entendemos aí a apropriação das linguagens e objetos cotidianos feita por essas poéticas, e entendemos, com Michel Schneider, que toda a literatura é na verdade um grande plágio, uma vez que a

"própria memória é uma forma da imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação, por mais criativa que seja, procede da lembrança daquilo que não se produziu". (Schneider, 1990: 19).

Ao final dos anos 70, com a evolução dos meios tecnológicos e comunicativos, ainda segundo os autores, *Po.ex* conhece formas incompatíveis com o suporte tradicional do livro e ultrapassa a exploração quase exclusiva do poema. Os anos 1980 vêm exigir dessa poesia o modelo interativo e a integração de outros códigos e de outras dimensões sensoriais, enquanto que nos anos 1990 a produção de imagens virtuais e a introdução do pixel como unidade mínima visual "permite modificar substancialmente os modelos de percepção e de fruição estéticas e definir uma nova poética transgressiva" (Sousa e Ribeiro, 2004: 41). Tratar-se-ia de uma espécie de "transpoética", na visão de Melo e Castro, que transgride seus próprios limites. E no ponto de vista de Sousa e Ribeiro, uma poética que renuncia, a seu modo, "míticos receios e velhos vaticínios sobre a vocação autofágica das linguagens e consequente devoração da arte pelo silêncio (Cf. Sousa e Ribeiro, 2004: 41).

Em contraponto com essa perspectiva, rapidamente sintetizada, observamos que a poética de António Aragão, enunciada nos textos aqui comentados ou evidenciada no seu conjunto, parece-nos constituir-se como uma poética em aberto, ou, para usar termo das tecnologias re-

centes, apresentam-se como "software-poemas" capazes de produzir novos e inesperados sentidos, uma espécie de matriz. Isso porque sua poesia se contrapôs ao caráter normativo, aos esquemas lógico-discursivos, colocando-se em causa enquanto linguagem e assim as próprias tradições artísticas. Conforme reflete Aragão em "A escrita do olhar", a invenção tem de inventar o seu próprio caminho, enfrentar as problemáticas do próprio tempo, interrogando-se. Nesse tempo, cuja escala de valores da tradição foi alterada, o estatuto dos objetos de conhecimento se torna cada vez mais social e de difícil isolamento, e a técnica é impotente para explicar só por si o surgimento de um novo estilo. E acrescenta: "a imagem tornou-se o procedimento estilístico por excelência" (Aragão, 1985, p. 187). Esse pensamento parece estar plenamente realizado em suas *electrografias*⁴ (ou trabalhos xerográficos) das décadas de 1980 e 90, por ele assim descritas:

"O texto, imagem mais palavra, é consequência duma operação global embora de situação complexa e pluriunívoca, globalidade cultural, histórico-social, acto perceptivo que se congrega num acto visual". (Aragão, 1985, p. 185-6)

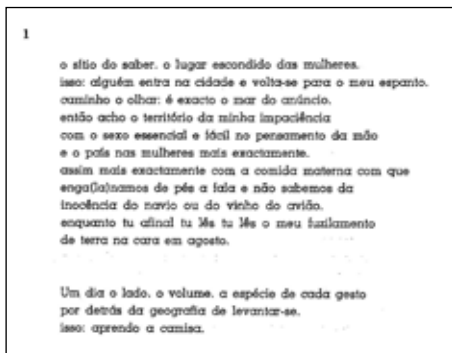
Essas produções não só demonstram a quebra de fronteiras entre artes, porque fundem palavra e imagem como uma só construção visual que, segundo o poeta, permitem o desenrolar de movimentos ou espaços cinéticos. Por outro lado, compreende uma apropriação da técnica e das tecnologias de nossa civilização contemporânea na contramão de sua produtividade, ou de sua utilização lúdica e humanizadora, lembrada por Sousa & Ribeiro a propósito do experimentalismo na década de 1990. E embora não se apresente nesses trabalhos de António Aragão a dimensão de virtualidade da era do pixel, eles não deixam de constituir produções que antecipam questões próprias dessa nova

⁴ Cf. página de António Aragão disponível em <<http://po-ex.net/taxonomia/trans textualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-biografia>>

era, iniciada nos fins do século XX e que avançou pelo século XXI.

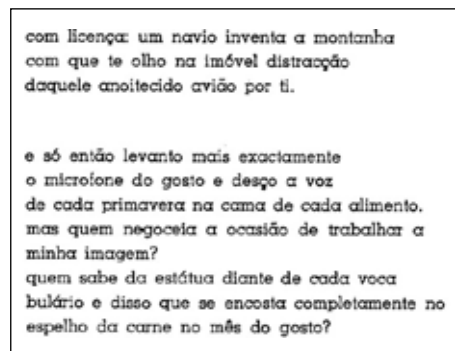
E para não nos restringirmos às últimas produções de Antônio Aragão, salientamos que essa compreensão da relação palavra-imagem como uma instância única e, portanto, de questionamento do estatuto mesmo da linguagem já está presente em obras anteriores. Destacamos aqui uma de suas obras que nos parece importante e que carece ainda de estudos mais densos, que é *Mais exactamente p(r)o(b)l(emas)* (1968).

O livro instaura já no título, e de maneira lúdica, um jogo de ambiguidades entre poema e problema no espaço de sua afirmação, isto é, a exploração da linguagem enquanto uma problematização do poema, e este da linguagem criativa. Esse nível de problematização fica evidente desde a epígrafe extraída de Jean-Marie Auzias, em que a estrutura sintagmática “je parle, donc ne suis pas”, aparentemente incompleta, aparece deslocada e a sugerir uma contraditória relação entre o sujeito e sua expressão. A página em que se apresenta o índice nos leva a perceber a natureza dos problemas, ou dos poemas que se seguirão: P(R)O(BL)EMAS, P(R)O(BL)EMAS encontrados em livros, P(R)O(BL)EMAS encontrados em jornais, P(R)O(BL)EMAS VISÍVEIS (ao longo do livro). Há o poema inicial, em que se indicia uma espécie de desnudamento do ser, ou uma perspectiva do “noticiar-me”, e logo depois o primeiro “p(r)o(b)l(ema):



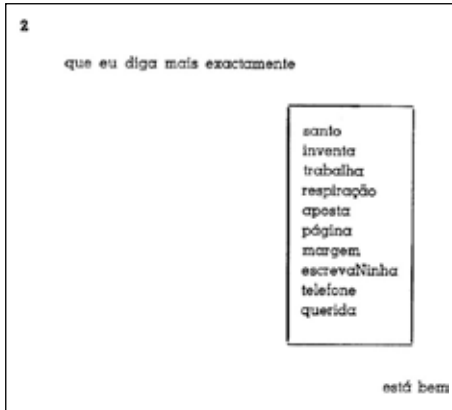
(Aragão, 1968: 3)

Fortemente imagético, esse poema dispõe os elementos que configuram a especulação que esse ser faz sobre si e sobre o espaço em que se insere. Observa-se que o sujeito não se especula intimamente apenas, há um desdobramento de dentro para fora, e vice-versa, em que essa cabeça que se volta ao entrar na cidade projeta do olhar uma paisagem estranha: imagens desentranhadas do mar de anúncios, o desejo impaciente, a atenção das mulheres, inclusive nas imagens de afetos mais íntimos, e a violência que aponta a perspectiva de uma literatura de resistência política, e que atravessa a linguagem nos cortes secos da estrutura sintagmática. Escrito em pleno período da guerra colonial portuguesa, a violência sugerida pelo fuzilamento referido pelo sujeito lírico remete explicitamente aos problemas inerentes ao fazer poético nesse contexto de uma realidade dura, denunciando-a a partir de uma possível referência ao fuzilamento de um soldado português num episódio distante da Primeira Guerra, em 1917. Parece-nos, então, que o elemento subjetivo da linguagem nessa poesia implica mais fortemente um “nós (fusão do eu imaginador e do tu, leitor que compartilha a emoção). É e não é uma forma da despersonalização sugerida no “poema azul e branco”, a que nos referimos anteriormente. Na sequência abaixo, ao que parece a voz que soa ao “microfone do gesto” se despersonaliza na medida em que incorpora também um tu e um “ele” (o morto, o fuzilado) ao se modelizar, uma espécie de alteração que se dá num espaço tridimensional, e que para se realizar precisa arejar a própria linguagem:



(Aragão, 1968, p. 4)

Esse trabalho realizado sobre a linguagem se apresenta de maneira evidente no segundo “p(r) o(b)ema” de uma espécie de contrafacção entre o dito e o não dito:



(Aragão, 1968, p.7)



(Aragão, 1968, p.8)

A disposição espacial e a inserção de elementos gráficos nessas duas páginas, embora ainda estejamos no domínio do verbal, já demonstram a predisposição do texto para incorporar o não verbal como dimensão inerente à linguagem do poema. O poema se faz na e com a problematização da linguagem. E com isso, o poema sai do confinamento das regras retóricas, tal como dissemos no início desse artigo, questionando o *logos*. Observamos que o fluxo textual não compreende uma ordenação lógica, e o leitor é quem vai organizando depreendendo as possíveis questões postas por cada poema. E assim, podemos percorrer de maneira aleatória ou linear aquele fluxo de “p(r) o(b)emas” sugeridos pelo índice do livro.

Como ultrapassaria o espaço de um artigo, não iremos percorrer todos os “p(r) o(b)emas” dessa obra. Mas é interessante observar que na seção “P(R)O(BL)EMAS encontrados em livros”, ocorrem os processos citacionais, conforme referidos por Sousa & Ribeiro (2004), na medida em que há uma incorporação de textos de obras de referência, as quais são descontextualizadas e possibilitam os processos de despragmatização da linguagem, tal como se vê em:



(Aragão, 1968, p. 36)

As colagens ocorrem ainda em “P(R)O(BL)EMAS encontrados em jornais”, que nos parecem ganhar maior rendimento enquanto fusão de linguagens. Tal como ocorrem nos seus “poemas encontrados”, que nos lembram os gestos das vanguardas dadaístas, os poemas visuais dessa seção também percorrem os jornais e se apropriam de segmentos linguísticos que funcionam tanto para a dimensão textual de uma linguagem despragmatizada tanto como despragmatização da própria matriz visual. Lembra-nos aqui o que disse Alberto Pimenta acerca dos processos de “poemas encontrados”, cuja leitura “depende da distância a que o observador se encontra, e isto significa mobilidade semiótica” (Pimenta, 2003: 210). Nessa sequência, destacamos como exemplos as páginas finais da seção, em que ocorre uma “contrafação” no poema “amanhã petróleo”, conforme proposta de Alberto Pimenta, do jornal a partir do verbal num caso, e das imagens visuais (ambiguamente verbal e não verbal, conforme a perspectiva de leitura), no segundo caso:



Antônio Aragão – Amanhã petróleo, p. 47



Antônio Aragão – Amanhã petróleo, p. 48

Como se vê, a página se compõe na interposição entre dois “textos”, fazendo com que um interfira na dimensão semântica do outro, produzindo-se assim uma tensão entre os signos, as páginas e as referências que se espriam para o contexto social. No primeiro exemplo, o texto em sua potência lírica parece perturbado pela incisão das imagens narradas pela televisão, ou pelo jornal. O petróleo, o progresso, os problemas cotidianos, as ameaças que turvam o diagnóstico, os desejos e as esperanças do eu lírico. No segundo exemplo, a imagem se sobrepõe à imagem, e o primeiro plano da página contribui para a segmentação da linguagem de no plano de fundo, em que pedaços de palavras guardam traços ainda de legibilidade ou servem para se contrapor em contra discurso à página de primeiro plano.

A última seção, “P(R)O(BL)EMAS VISÍVEIS (ao longo do livro)”, parece consistir numa espécie de síntese das anteriores, uma vez que retoma os “p(r)o(bl)emas” que implicam as percepções do sujeito e a constituição de um coletivo que apreende os dados da realidade sob um olhar problematizador na constituição própria do poema. E por outro lado, repetem-se os processos de colagens e citações experimentados na segunda parte. Além disso, outros procedimentos passam a ser incorporados, como a inserção da

linguagem das histórias em quadrinhos (banda desenhada) expressas nos balões, a inserção de caracteres que insinuam pedaços de fontes tipográficas ou símbolos reimaginados, a incorporação de modelos de documentos da burocracia cotidiana, com interferências de escrita manual do poeta a induzir-lhes uma dimensão poética, entre outros elementos. Eis os poemas:



Antônio Aragão - história: eu dou, tu dás, nós nós

O poema acima é interessante porque incorpora linguagens distintas, como a dos quadrinhos e a cinética, já que comporta uma narrativa visual. O título parece evocar um jogo entre “estória” e “história”, com a supressão do h. A grande mancha composta por caracteres tipográficos ou desenhos conjuga-se com as mensagens nos balões ou fora deles, e nos faz retomar os elementos lançados ou temas desenvolvidos ao longo dos vários poemas do livro, conforme o título da seção. Por outro lado, parece também evocar e demonstrar a partir dos signos visuais as interações entre o poeta/texto/leitor/realidade ou (h)istória: “eu dou, tu dás, nós nós”. Duplicidade novamente, nós e os nós da linguagem? E é conforme esse jogo interativo que o segundo exemplo abaixo parece convocar novamente o leitor:



Antônio Aragão - história: vem

Nesse poema, também realizado com uma proposição de uma linguagem cinética, já que se estrutura como uma montagem de fotografias, o foco parece ser o plano de realização da história, que pode ou não vir, conforme se lê em seu plano verbal. É como se o fato de a história existir, comporta também a sua não existência, algo inerente ao seu “campo de possibilidades”. A proposta também nos remete ao poema-processo brasileiro, na medida em que é também um exemplo de antiestilo. A letra, os caracteres ou símbolos utilizados – há uma ambiguidade que os atravessa – podem funcionar a partir de regras muito diferentes da sintaxe verbal, subordinando-se às regras da percepção ótica que presidem à “leitura” do desenho ou da pintura.

Enfim, como viemos argumentando ao longo desse artigo, a poesia de Antônio Aragão contempla uma experiência importantíssima no plano das poéticas de invenção, de propensão vanguardista, e que é também fundamental para compreendermos as novas poéticas que hoje se desenvolvem no meio eletrônico. Do ponto de vista teórico, sua poética contribui para a teoria literária, ao evidenciar os aspectos semióticos presentes na criação artística. Além disso, traz importantes subsídios para as reflexões em torno das intermedialidades ou das escritas híbridas de hoje, feitas com auxílio das mídias eletrônicas. Para essas criações tecnológicas, a poesia, ou a arte, de Antônio Aragão exemplifica o fato de que a invenção poética é uma abertura de caminho e, acima de tudo, um exercício crítico que se faz com a criação de novas estesias e consciência crítica frente às questões sociais e tecnológicas que são contemporâneas ao artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÃO, A.** (1970). *Poema azul e branco*. Funchal, Ed. António Aragão. Disponível em: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-azul-e-branco>> [Consultado em 28/08/2014].
- ARAGÃO, A.** (1971). *Poema vermelho e branco*. Funchal, Ed. António Aragão. Disponível em: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-mais-exactamente-problemas>> [Consultado em 30/08/2014].
- ARAGÃO, A.** (1968). *Mais exactamente P(r)o(bl)emas*. Funchal, Ed. António Aragão. Disponível em: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-vermelho-e-branco>> [Consultado em 28/08/2014].
- ARAGÃO, A.** (1985). A escrita do olhar. In: AGUIAR, Fernando. *Poemografias*, pp. 175-201.
- ARAGÃO, A.** (1981). A arte como “campo de possibilidades”. In: HATHERLY & MELO E CASTRO, orgs. *PO.EX: Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa, Moraes Editores, pp. 102-105.
- DIONÍSIO, F. P.** (2011). António Aragão: o experimentalismo como expressão literária. In: *Margem 2*, n. 28, Impressão: O Liberal - Empresa de Artes Gráficas, Lda, Funchal, pp. 107-113.
- MARQUES, J. A. & E. M. MELO E CASTRO**, orgs. (1973). *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MELO E CASTRO, E. M.** de (1993). *O fim visual do século XX*. São Paulo, EDUSP.
- PIMENTA, A.** (2003). *O silêncio dos poetas*. Lisboa, Cotovia.
- PIMENTA, A.** (1990). Liberdade e aceitabilidade da obra de arte; Acerca de uma poética ainda possível. In: PIMENTA, *Obra quase incompleta*. Lisboa, Fenda Edições, pp. 11- ; 279-283.
- SCHNEIDER, M.** (1990). *Ladrões de palavras*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP.
- SOUSA, C. M. & E. RIBEIRO**, orgs. (2004). Poesia Experimental: ‘Que Não Há Novíssima Poesia’. In: *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – anos 60 – anos 80*. Coimbra, Angelus Novus, Lda., pp. 15-50.

ISSN 1646-4435

