

## Invenção, destruição: O ininterrupto gesto de pensar o mundo de forma arriscada

Bruno Ministro

*por isso se dão nomes à matéria: inventa-se e destrói-se  
para que ela viva a sua tremenda metamorfose*

António Aragão, “[A poesia começa onde o ar acaba]”,  
catálogo da exposição *Visopoemas*, Janeiro de 1965

As electrografias de António Aragão comunicam a não comunicação. A impossibilidade comunicativa da palavra, a inacessibilidade indizível da imagem, a incomunicabilidade do mundo. Pensar a escrita é pensar o mundo. Pensar o mundo é pensar a escrita. Pensar a escrita do mundo é pensar o mundo da escrita. Pensar o mundo da escrita é pensar a escrita do mundo. E poderíamos continuar: repetição, remistura, jogo, transformação, variação. Desses gestos são feitas as suas electrografias. Sempre de forma radical. E, por isso, arriscada.

António Aragão<sup>1</sup>, tido pelos seus pares como “figura matricial” da poesia experimental portuguesa<sup>2</sup>, “um contraditório mestre” ou “anti-mestre”<sup>3</sup>, de igual modo considerado pelos artistas de uma geração mais jovem, com quem trabalhou de igual para igual, como uma inigualável influência, foi um dos mais destacados dinamizadores das poéticas de vanguarda em Portugal a partir da década de 1960. Foi ele o principal idealizador da revista *Poesia Experimental*, acompanhado por Herberto Helder no primeiro número e por este e E. M. de Melo e Castro no segundo e derradeiro número daqueles históricos

<sup>1</sup>Nota biobibliográfica disponível no Arquivo Digital da PO.EX ([www.po-ex.net/antonioaragao](http://www.po-ex.net/antonioaragao)) e no sítio web dedicado à vida e obra do autor ([www.aragao.info](http://www.aragao.info)).

<sup>2</sup>Ana Hatherly, “Sobre António Aragão um ano depois”, *Margem 2*, n.º 28 (2011): p. 94.

<sup>3</sup>E. M. de Melo e Castro, “António António Aragão Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7 (2015): p. 129.

cadernos<sup>4</sup>. Surge agora um renovado interesse pela sua obra, acompanhando a paulatina redescoberta do experimentalismo que vai tendo lugar no país, como a publicação deste livro parece comprovar, ao mesmo tempo que, acredito, contribuirá para que esse movimento prossiga o seu caminho rumo a uma leitura ampla do fenómeno experimentalista.

Distribuída entre a poesia experimental, concreta, visual e a ficção experimental, com uma breve incursão pelo teatro, a obra literária de António Aragão é marcada pela pluralidade de estilos, técnicas e expressividades materiais numa permanente experimentação formal e discursiva de contornos disruptivos com as tradições lírico-discursivas do século XX português. Trata-se, nas suas próprias palavras em “A poesia começa onde o ar acaba”, texto que quase poderia ser lido como o manifesto inexistente do experimentalismo português, de um “repúdio do lirismo e duma semântica convencionada à escala dos pessoais (des)gostos mais ou menos audíveis”<sup>5</sup>. É nesse mesmo sentido que, a uma concepção de arte como “contemplação, beleza absoluta, actividade solitária do génio e resultado da superior inspiração individual”<sup>6</sup>, o autor contrapõe a sua visão de uma “poesia-contra, poesia-recusa-que-acusa, poesia contra o instituído, o legal, o ordenado e convencional.”<sup>7</sup>. O conjunto da obra de António Aragão é marcado por uma acutilante

<sup>4</sup> A poesia experimental portuguesa, também denominada pelo acrónimo PO.EX, dedicou-se à criação de obras de cariz neovanguardista e à dinamização colectiva de revistas, exposições e outras iniciativas assentes na exploração criativa da linguagem e dos meios técnicos de inscrição. Fundada de forma espontânea na década de 1960 em torno da revista Poesia Experimental, manteve actividade regular até 1980, ano da realização da retrospectiva PO.EX/80 na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. É comum referir-se esse momento como o da diluição do ciclo histórico do experimentalismo português, dando lugar à prossecução das trajectórias individuais dos poetas e à afirmação de uma segunda geração. Em rigor, nunca houve uma fundação, uma ruptura, nem sequer um manifesto da poesia experimental portuguesa. Também por isso podemos afirmar que este conjunto de artistas nunca se constituiu enquanto grupo ou movimento, ou, pelo menos, não o fez no sentido mais comum desses termos (vd. Torres e Seica, “O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose”, pp. 9-10). Embora dinâmico e fluido de evento para evento, o “núcleo duro” da primeira fase do experimentalismo português foi constituído por Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques e Salette Tavares. “Poesia/literatura experimental” ou “experimentalismo literário” são expressões que designam também a tipologia dos textos e os seus modos de produção, caracterizando-se pela ruptura com os géneros literários convencionais tendo por base a experimentação formal e medial.

<sup>5</sup> António Aragão, “[A poesia começa onde o ar acaba]”, em *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (Lisboa: Moraes Editores, 1981), p. 39. Texto originalmente escrito em 1965 para a exposição *Visopoemas*.

<sup>6</sup> António Aragão, “Tecnologia, arte e sociedade”, em *1.º Festival Internacional de Poesia Viva*, editado por Fernando Aguiar, Rui Zink, e E. M. de Melo e Castro (Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha, 1987), p. 148.

<sup>7</sup> António Aragão, “[A poesia começa onde o ar acaba]”, p. 39.

visão crítica do mundo, dos discursos e das sociabilidades. Esta visão radical expressa-se através de uma não menos radical visualidade do signo impresso. Bastará olhar de relance para a sua produção literária para ter notícia da experimentação subversiva que constitui o todo do projecto poético do autor. Ainda antes de os olhos poderem ler com minúcia as palavras inscritas nesse corpo textual, já o grafismo dos textos-visuais deste a quem chamaram o “poeta do olhar” se infiltrou na retina de quem vê. Ainda antes de ler, ou lendo já com todos os sentidos, porque “a poesia deve ser tomada por todos os sentidos: quando verbal não deixará também de ser contra o verbo.”<sup>8</sup>. Ainda antes de ler, já o signo infiltrado na retina e, através dela, incrustado no corpo, com todos os sentidos, em todos os sentidos, o corpo da leitura que vê o corpo da escrita.

Na sua obra, palavra e imagem são colocadas em diálogo e tensão. Ou até em *distensão*, como a sua produção no domínio da electrografia bem ilustra. Por um lado, as electrografias de Aragão enquadram-se na exploração da síntese palavra-imagem que, na sua globalidade, a obra do autor persegue, problematiza e expande. Por outro lado, estas obras estão sintonizadas com a experimentação discursiva presente em outras obras e uma das marcas mais pessoais da sua poética. Talvez no caso das electrografias esta dimensão seja ainda mais radical do que noutros textos do autor. Refiro-me ao *nonsense*, isto é à falta de sentido, ou antes implosão de sentido, ou antes excesso de sentido. Retomarei esta ideia.

A electrografia, também denominada por copy art ou xerografia, assenta na exploração das potencialidades expressivas da máquina de fotocopiar na construção de objectos artísticos. Constitui, assim, uma refuncionalização dos principais propósitos da máquina de fotocopiar, que, tomada como *medium*, deixa de ser apenas um instrumento de reprodução do igual para passar a ser um meio criativo de experimentação. Eclodindo enquanto género intermedial nos anos 60, a copy art foi internacionalmente praticada por artistas provenientes sobretudo das artes plásticas ou *mixed media*. Em Portugal, tal como a história regista no caso de outras

<sup>8</sup> António Aragão, “[A poesia começa onde o ar acaba]”, p. 39.

formas artísticas (como a videopoesia, a arte da performance ou a literatura electrónica), são os poetas experimentais quem toma a dianteira na experimentação com recurso à fotocopiadora. Talvez por isso seja tão relevante a reflexão dos artistas portugueses sobre a língua e a linguagem em comparação com as reflexões que encontramos no panorama internacional.

Datam de finais da década de 1970 e inícios de 1980 as primeiras experiências realizadas em Portugal neste domínio. António Aragão está entre os seus pioneiros e principais praticantes, juntamente com António Dantas e António Nelos, com quem Aragão produziu, a partir da Madeira, a publicação colectiva experimental *Filigrama*, vocacionada para a circulação internacional por via da rede de arte postal, a qual “ajudou a romper com o isolamento insular e veio permitir a participação noutros projectos artísticos.”<sup>9</sup>. A eles se juntam César Figueiredo e Abílio-José Santos, casos singulares no panorama da copy art portuguesa com alto reconhecimento internacional, artistas que também por essa altura desenvolvem as suas primeiras obras neste domínio de intervenção. Outros praticantes se lhes somam sobretudo a partir dos anos 90, período em que se realizam no país as principais exposições ligadas à copy art e à arte postal, formas de expressão difíceis de isolar uma da outra. César Figueiredo é o principal dinamizador destes eventos, por vezes em colaboração com outros artistas (Abílio, António Nelos, Isabel Camarinha, entre outros). Os trabalhos electrográficos de Aragão são presença assídua nestas e noutras exposições voltadas para o experimentalismo num sentido lato, como aquelas organizadas por Fernando Aguiar no país e no estrangeiro (nomeadamente com a colaboração de Silvestre Pestana, Gabriel Rui Silva ou António Nelos).

Ainda antes, durante os anos 60 e 70, a obra experimental e visual de António Aragão circulara num circuito internacional, não ainda por via da rede de arte postal, mas através das redes de contacto directo estabelecidas pelos poetas experimentais

---

<sup>9</sup>Nelos, António, “Breve depoimento sobre António Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7 (2015): p. 150.

numa cartografia transnacional<sup>10</sup>. O número e diversidade das iniciativas artísticas em que António Aragão participa é difícil de abarcar e ainda mais difícil é traçar um seu retrato conciso, sendo que muitas vezes encontramos trabalhos seus publicados em revistas, antologias e coletâneas, exibidos em exposições um pouco por toda a Europa e apreciados pelos seus pares internacionais. Isto numa fase de fundação do experimentalismo internacional, na qual a poesia experimental portuguesa se envolve, não estando alheia nem a influências vindas do exterior nem ao exercício de influência sobre poetas de outros países.

Os livros, brochuras e panfletos que António Aragão produziu em vida foram quase sempre publicados em edição do autor: a suas expensas, com o seu esforço de produção e disseminação, a maior parte das vezes com o seu próprio trabalho gráfico. Esta é uma realidade que marca o experimentalismo no seu conjunto, sendo que para os poetas experimentais sempre foi difícil (ou dificultado) o acesso ao mundo editorial e ao seu sistema de distribuição comercial. Esta dificuldade acrescida apenas não se verifica no caso de um autor ou outro, a maioria das vezes devido a circunstâncias que se prendem mais com factores particulares e contextuais do que propriamente com uma verdadeira aceitação valorativa por parte do campo literário e editorial.

Neste panorama, as primeiras edições das suas *Electrografias* não são excepção. Criadas em 1984 (*o elogio da loura de Ergasmo nu Atlânticu*), 1985 (*merdade my son*), 1987 (*céu ou cara dente por dente*) e reunidas em 1990 em três volumes publicados pela editora Vala Comum (*Electrografia* 1, 2 e 3 respectivamente), interessa ter presente que esta é, em rigor, uma chancela criada

<sup>10</sup> A rede de arte postal (*mail art network* em inglês) foi (e é ainda, embora com menor expressividade) uma estrutura descentralizada de artistas ligados entre si através da livre circulação de objectos artísticos por via postal. A rede foi criada por Ray Johnson em meados da década de 1950, tendo sido ampliada nos anos 60 a partir do projecto New York School of Correspondance e das práticas FLUXUS. Sensivelmente na mesma época, ainda que à margem dessa rede, os poetas experimentais usam também os serviços dos correios internacionais para disseminar as suas publicações e ideias, endereçando e recebendo convites para participar em exposições, publicações e outras iniciativas. A propósito da arte postal e partindo da sua actividade nessa rede, António Aragão observou que: “Libertas de críticos e mercadores encartados, semelhantes experiências representam não um mero capricho cultural (aliás disseminado por todo o mundo) mas, sim, uma autêntica atitude de novo perfil mental que se ergue como alternativa à cultura artística oficial, dominante e de Estado.” (Aragão, “Arte do possível e religião do impossível”, p. 36).

e gerida pelo próprio António Aragão. A ARA - Vala Comum, com sede na Lapa, em Lisboa, foi um projecto multifacetado, descrito no próprio nome da associação como uma “associação de educação popular”. Acumulando as funções de galeria de arte e de micro-editora, a Vala Comum tinha como objectivo dar a conhecer ao público projectos alternativos de exposição e performance sem lugar noutros espaços, como o próprio Aragão deixou testemunho:

Onde essas galerias normais penduram os quadros, não têm outra alternativa senão pendurar os quadros, ou pôr uma escultura, lançar uma instalação. Nós aqui pretendemos realmente um leque... um leque moderno, actual, contemporâneo (...) A Vala Comum é a vala comum onde cabem todos aqueles que têm posições alternativas para dizer aos outros.<sup>11</sup>

Enquanto editora, no seu curto período de actividade, a Vala Comum acabou por servir sobretudo para reeditar algumas obras do próprio autor e publicar, pela primeira vez, obras como as suas séries de electrografias até então inéditas enquanto conjunto. À data a única série publicada na íntegra havia sido *Metanemas* (1981), edição sob a forma de folhas soltas de gramagem densa agrupadas em capa de cartão, apresentando um carácter muito particular, a vários níveis, quando comparada com a restante produção electrográfica do autor. Outras electrografias dispersas, por vezes constituídas por uma folha solta apenas, circularam à escala global, sobretudo através da rede de arte postal. Algumas foram publicadas em revistas, colectâneas e antologias ou exibidas em exposições um pouco por todo o mundo. O projecto *Filigrama* (várias datas, com início em 1981), constituindo-se enquanto conjunto de electrografias desenvolvidas individualmente ou a várias mãos e agrupadas em envelopes, ilustra bem esse processo de difusão internacional. No país, também nos livros colectivos *Joyciana* (1982) e *Poemografias* (1985) encontramos registo de algumas das electrografias do autor. Têm redobrado interesse os inéditos disponíveis nos Arquivos de Fernando Aguiar e

---

<sup>11</sup> Aragão citado a partir do testemunho que concedeu à RTP Madeira em 1994. Entrevista e reportagem realizada por Maria Luísa.

César Figueiredo que, graças à generosidade desses artistas, se reúnem na última secção do livro que agora se publica, desse modo contribuindo para melhor entender a diversidade da poética electrográfica de António Aragão.

### **Gesto gasto, acção rara, rarefacção, saturação & outros dispositivos de estranhamento**

As obras de António Aragão nascem de um *gesto*. Tanto num sentido metafórico como, até, numa acepção literal da palavra. É efectivamente através de um gesto (agente humano) que manipula a folha sobre a superfície da fotocopiadora (agente maquínico) que se geram as electrografias. Como colocado pelo próprio Aragão, a electrografia deve a sua existência a um trabalho dialogante entre artista e máquina, uma “simbiose cumulativa”<sup>12</sup> na qual “a consequência criativa da acção conjunta do homem-máquina resulta num texto único da autoria dos dois”<sup>13</sup>. Mais, a electrografia e copy art, nas diversificadas práticas e estéticas cultivadas pelos seus autores, contribuem para a hibridização do objecto artístico através da diluição das fronteiras entre palavra e imagem, entre ser humano e máquina, entre arte e ciência. Se as várias formas da poesia experimental, concreta e visual questionam as convencionais noções de género literário ou artístico, electrografia e copy art levam essa problematização um passo mais adiante:

A máquina não é um ser alheio a mim próprio (...) Agora, eu estou a ser posto em causa pela máquina, e começo a pôr em causa determinada terminologia, daí ficar absolutamente atrapalhado para encontrar uma nova. Comecei por abolir a palavra ‘poesia’: com esta introdução do novo elemento máquina, com essa tal simbiose, já não sei o que é a poesia... (...) Eu não digo que aquilo que estamos a fazer se possa chamar, num sentido verdadeiramente clássico, de arte, mas de criatividade. E a criatividade – até que ponto é arte?<sup>14</sup>

<sup>12</sup> António Aragão, “Tecnologia, arte e sociedade”, p. 150.

<sup>13</sup> António Aragão, “A escrita do olhar”, em *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa*, editado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (Lisboa: Ulmeiro, 1985), p. 188.

<sup>14</sup> Aragão citado em Luiz Fagundes Duarte, “Para a história do futuro”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 145 (16 de Abril de 1985): p. 18.

Os trabalhos de Aragão radicalizam a dimensão gestual dual (agente humano + maquínico) ao deixarem essa acção performativa e medial inscrita na própria imagem que é criada: ali se vê o efeito de desgaste, de arrastamento, movimento, distorção, deslocação, estiramento. A auto-reflexividade das obras, longe de se circunscrever apenas ao sentido literal do gesto, é acompanhada também pela metáfora do gesto como intervenção no mundo. Ao manipular os materiais e os instrumentos de manipulação dos materiais (fotocopiadora), o artista intervém na ordem ou desordem discursiva do mundo. Dito de outra forma, o gesto de transformação material que se opera a partir da apropriação de imagens já existentes, que se reconfiguram num vasto conjunto de imagens outras, é acompanhado pelo gesto poético de transformação do mundo: porque o sujeito age sobre imagens desse mesmo mundo, alterando-as e atribuindo-lhes novos sentidos. Nas suas electrografias, António Aragão não cria. Também não recria. Cria ao recriar. Sempre por meio de uma re-codificação poética do mundo realizada a partir da intervenção na cadeia de imagens que codificam o próprio mundo.

Isto é particularmente expressivo se considerarmos que as imagens que o artista apropria têm proveniência da cultura de massas (revistas, jornais, etc.). Este gesto de apropriação de materiais da cultura de massas é uma constante na obra de António Aragão: pense-se na sua “Poesia encontrada” (1964) feita de recortes de jornais gerando textos de leitura arbitrária; nos diversos tipos de formulários que desvia e ressignifica em *Mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968) ou que simula de modo paródico em *Os bancos antes da nacionalização* (1975); considere-se ainda as imagens fotográficas que se usam nesse mesmo livro (concepção em diálogo com Helmut M. Winkelmayer) mas também aquelas que aparecem em *Metanemas* (1981); ou tenha-se ainda presentes os *slogans* de verve irónico-publicitária que, uma e outra vez, vão aparecendo nas suas obras em prosa.

No caso das electrografias, este recurso a imagens técnicas previamente existentes não fecha o sentido nem tão-pouco implica uma produção em cadeia de imagens



sujeita à mesmidade repetitiva. O carácter das imagens de Aragão é bem distinto em relação às imagens que circulam no mundo. Primeiro, porque, ao tomar essas imagens, muitas das vezes elas são posicionadas de modo significar o contrário do que significam no seu contexto de origem, como exercício de *détournement*. Embora nunca deixem de ser as imagens que já foram, uma fantasmagoria do original, elas são já outras imagens novas (originais). Em segundo lugar porque, mesmo internamente, ainda que cada *Electrografia* parta de um conjunto reduzido de imagens de base para a construção de sequências amplas, não encontramos nestas séries uma verdadeira repetição mas sim uma variação na repetição. Entendendo cada série como um conjunto de estruturas isomórficas, nelas encontramos uma complexidade de relação que se opera através da repetição por variação mínima, proposição fundamental na globalidade da sua obra, e que, de resto, já encontrávamos nomeada no título do seu “Romance de Iza mor fismo” (in *Poesia Experimental 1*, 1964). As construções visuais partem sempre das mesmas imagens-matriz (a título de exemplo, *Electrografia 3* é uma série composta por 50 electrografias que partem de 3 imagens de base), evidenciando formalmente o processo de combinação e recombinação do qual resulta uma estética da sequencialidade. Também as construções verbais ensaiam um movimento semelhante: as repetições de determinados vocábulos, estruturas ou ideias dão substracto a uma poética combinatória, como se convencionou chamar aos artefactos textuais que exploram as potencialidades expressivas dos elementos e estruturas da linguagem nos seus eixos de repetição e variação. De resto, toda a obra de Aragão – em verso, em prosa, em híbrido – é uma poesia da geratividade pela permutação e recombinação. Da palavra, da imagem. Melhor, da palavra-imagem.

A propósito dos movimentos sociais norte-americanos que entre as décadas de 1970 e 1990 fizeram um uso intenso da fotocopiadora enquanto meio de comunicação e intervenção, Kate Eichhorn, num estudo atento sobre o impacto social desta máquina, diz-nos que “[c]om o decurso do tempo, as

fotocopiadoras pixelizam e deturpam a letra, obrigando o olho a sair do seu transe induzido pela cultura impressa.”<sup>15</sup>. Embora no contexto original se reporte a outros fenómenos, esta afirmação pode aplicar-se ao campo da copy art. No caso das electrografias de Aragão não se trata de “pixelização” porque as fotocopiadoras usadas são ainda analógicas (nem o autor conseguiria ter feito o que fez numa fotocopiadora digital). Mas, mais importante, a medida aqui não é o *tempo* mas a *acção*. Não se trata do *tempo* que decorre, das fotocópias que se vão sucedendo, do material que se deteriora, da dificuldade da leitura que aumenta. É, sim, a *acção* do artista (o seu *gesto*, uma vez mais) que, de forma propositada, ensaia essa fuga organizada à cultura impressa, forçando, desse modo, o olho a sair do transe estático e extático. O olho torna-se, assim, consciente dos processos de mediação, da manipulação dos materiais, dos actores intervenientes (quem escreve/inscreve, quem lê e vê). Nas *Electrografias* de Aragão as imagens estão em constante mutação, esboroam-se ou esborratam-se, e até as próprias páginas se amarrotam: veja-se como, por vezes, nas extremidades do espaço da página ondulam, entre presença e ausência, as matrizes originais reveladas pela maior ou menor existência de espaço em branco ou em negro.

Todos estes elementos confluem numa ideia de escrita e leitura enquanto jogo participativo que implica o leitor no próprio texto e que promove a negociação distribuída de sentidos. De resto, estas são dimensões presentes de forma explícita também noutras obras de Aragão, como em “Faça o seu avião” (in *Hidra 2*, 1969) ou na nota que abre o romance experimental *Um buraco na boca* (1971; 1993): “a ordem de leitura dos textos que propomos neste livro é arbitrária”, ou, ainda, no poema-objecto intitulado *Poema azul e branco* (1970), quando ali se diz: “«ler» o poema é simplesmente dobrar e desdobrar”. A obra de António Aragão nasce de um gesto.

---

<sup>15</sup> Em tradução livre de Kate Eichhorn, *Adjusted Margin* (London, England; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016), p. 10.

## **Arroz doce e corneta: uma poética do excesso na era do vazio**

As palavras que nas suas *Electrografias* acompanham as imagens são marca característica da poética de Aragão, sobretudo do *nonsense* cerrado que o autor imprime neste tipo de trabalhos. Constantes jogos de linguagem, recurso ao palavrão e a expressões populares cristalizadas, aqui estilhaçadas, estas palavras parecem ser voz das figuras que ali se representam visualmente. São letra caligráfica, inscrita no espaço vazio à volta da imagem. Será que a caligrafia da mão é a voz da boca? Dispostas no topo ou no fundo da página, não interferem com a imagem. Pelo menos não o fazem de forma visual ou material, isto é: não se justapõem à imagem, também não se lhe pospõem, não parecem preocupar-se demasiado com a sua mancha gráfica, co-habitam. É possível, por isso, separar imagem e palavra. Dizer: aqui está a palavra, aqui a imagem. Mas o que sobra de uma sem a outra? E juntas o que *fazem*, como *significam*?

Em *Electrografia 2*, por exemplo, estas vozes cursivas (e recursivas) expressam-se sobretudo pela exclamação e interrogação. Muitas são as perguntas feitas pelo filho à sua mãe. Muitas são as reivindicações dos protestantes. São, também em grande número, as constatações das velhotas e as proibições dos polícias. Nem sempre se percebe sem dificuldade o que está escrito. A letra cursiva é assim. Como uma voz que fala baixinho ou muito longe ou atabalhoadamente e, nessa via comunicativa repleta de estática, não nos permite apreender a totalidade do que é dito. Por outro lado, quer haja ou não dificuldade em descodificar a forma do significante, quando se lêem as palavras inscritas nas páginas da obra de Aragão, acontece que também o seu significado é radicalmente bloqueado. Isto é, pergunto, como podemos construir sentido a partir de inscrições como “quem fez merdade? quem fez o cão lá?” ou “será um animal que dizias? cospes o que acontece?”, só para dar dois exemplos. O signo verbal funciona aqui como bloqueador absoluto do sentido, um sátira a uma certa falta de sentido do mundo. Obstrução do sentido como comunicação

da não comunicação. Quanto mais ordenado pela repressão de governos e polícias, quanto mais reivindicado de forma vazia por protestantes e agitadores, quanto mais comentado superficialmente pelas suas gentes, mais vazio de sentido o mundo. Esperávamos, numa experiência de leitura convencional (ou convencionalizada), que a palavra ajudasse a descodificar a imagem, que a palavra lhe acrescentasse informação, sentido, valor significativo. Mas o que a palavra *faz* não é descodificar, é codificar ainda mais, encriptar, esconder, esvaziar de informação, sentido, valor significativo. Ou, de igual monta, esperávamos da imagem que ilustrasse a palavra, lhe desse uma forma visível, sentido, valor significativo. Mas não. Pura e simplesmente: não. António Aragão, poeta da negação.

Curiosamente, o *nonsense* constitui também uma forma de abertura extrema de sentido ao oferecer ao leitor, num primeiro momento, um estranhamento radical do significado e, num segundo momento, uma possibilidade expandida de construção de sentido a partir dessa mesma ambiguidade semântica. Deste processo de radicalização deliberada da plurissignificação disse o próprio autor muito antes do desenvolvimento das suas experiências electrográficas:

O formulário, fechado numa organização definitiva e composta univocamente, desapareceu. Existe um desejo inconcebível de abrir todas as portas. Os nossos olhos escutam o som dos nossos passos. À ordem lógica contrapõe-se a desordem da imaginação. A eurtímia opõe-se à simetria. A “forma aberta” barroca substitui o centralismo clássico. O finito da comunicação é abafado pelo infinito plurivalente das formas.<sup>16</sup>

É interessante recuar um pouco mais no tempo, a um ponto anterior às primeiras manifestações do experimentalismo português, e dar conta de como em 1956 a produção artística é já entendida pelo autor como uma forma de libertação por meio da destruição criativa, uma iconoclastia que, além de destruir o significado e libertar o significante, aspectos

<sup>16</sup> António Aragão, “Intervenção e movimento”, em *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (Lisboa: Moraes Editores, 1981), p. 52. Originalmente publicado em 1965 no *Jornal do Fundão*.

centrais na obra de Aragão, se encontra destituída de qualquer compromisso social ou político à partida (permanecendo o compromisso cultural e ético, acrescente-se). Conforme refere:

O artista, poderoso iconoclasta destrói as formas definitivas, e destrói devido ao esgotamento das forças misteriosas que as animavam e constrói, com outra morfologia, o mistério. E só ele se apercebe desse esgotamento e da necessidade de destruição – destruição sem sentenças ou elaborados racionalismos, sem prévios padrões políticos, sociais, económicos ou religiosos; destruição assistemática, inviolável, finalizada em si própria, egocêntrica e espontânea.<sup>17</sup>

Oscilando entre a destruição das formas definitivas e a invenção de uma nova morfologia do mistério, afirma-se, pois, junto com Liberto Cruz, que “a destruição é, na obra de António Aragão, uma proposta de aposta, uma certeza lúdica, um campo de experiência, uma provocação à ordem extática. Provocar é promover.”<sup>18</sup>. É diante deste provocativo infinito da comunicação governada pela desordem que se gera a frustração e o deslumbre (contra-senso?): apercebemo-nos de que a leitura não é uma tarefa fácil. Saímos do transe, de novo. Este sentimento é ampliado quando, como já antes afirmado, nos damos conta de que a suposta falta de sentido da obra artística, que nos parece estar fora da ordem natural da narrativa do mundo, afinal coincide ela mesma com a falta de sentido desse mundo. Sigo aqui uma ideia de Vilém Flusser, quando nos diz que as imagens técnicas resultam “de um gesto apontador, de um gesto que procura «conferir significado»”<sup>19</sup>. Nesse sentido, as imagens técnicas são, acrescenta, “tentativas de dar sentido a um universo que perdeu o sentido”<sup>20</sup>. No caso, António Aragão prontifica-se, nas suas *Electrografias*, a responder a essa falta de sentido do mundo com mais falta de sentido. Para isso, usa, de forma paradoxal e satírica, as mesmas estratégias de falta de sentido que encontramos no mundo: sobrecarga, excesso, distorção, violência, obscenidade.

Contra-senso? António Aragão, poeta do contraditório.

<sup>17</sup> António Aragão, “O público e as novas morfologias”, *Búzio*, n.º 1 (1956): p. 24.

<sup>18</sup> Liberto Cruz, *Recensão crítica a Pátria. Couves. Deus. Etc de António Aragão, Colóquio/Letras*, n.º 78 (Março de 1984): p. 93.

<sup>19</sup> Vilém Flusser, *O Universo das Imagens Técnicas* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012), p. 68.

<sup>20</sup> Vilém Flusser, *O Universo das Imagens Técnicas*, p. 68.

Violentas são não só as agressões físicas dos polícias ao espancarem um indivíduo (*Electrografia 1*) ou os intensos confrontos verbais entre manifestantes e polícias (*Electrografia 2*), toda a linguagem verbal e visual de *Electrografias* é violenta. Gratuitamente agressiva, pornográfica, de mau gosto. Liga por isso com o todo da sua obra, naquele “uso incómodo, disseminado em quase todos os textos, de um calão rude, em que o palavrão é arbitrário e violento, querendo dizer exactamente o que diz.”<sup>21</sup>. Considerando-as “um ponto alto da expressividade política e ontológica contraditória de António Aragão”, delas disse recentemente E. M. de Melo e Castro:

Nas electrografias que foram publicadas em vários folhetos e livros, António Aragão usou todo o seu potencial de ironia, sarcasmo e denúncia, numa amálgama de imagens distorcidas ou fragmentadas e pequenos textos absurdos e pornográficos em que um intencional sentido devastador se manifesta no todo da imagem, que assim se torna num índice de elevado teor crítico.<sup>22</sup>

É sob o signo da ironia crítica e do humor corrosivo que as electrografias de Aragão interpelam o mundo. Fazem-no num movimento que não tem a sua existência de fora para dentro, mas sim de dentro para dentro. Isto é, o poeta não apedreja a partir das margens, ele habita a sociedade que almeja atingir através da sua justiça poética. Esta ligação da arte à sociedade e às suas tecnologias emergentes é aliás o ponto central da argumentação desenvolvida por Aragão no ensaio “Tecnologia, arte e sociedade”. Defendendo que “se [a arte] nos leva à realidade é porque a criação artística se relaciona com ela e dela nos oferece um signo social de participação”<sup>23</sup>, o autor considera que, não existindo separação entre arte e sociedade, uma poética verdadeiramente contemporânea caracterizar-se-á pelo uso dos meios tecnológicos disponíveis. Este uso não será um mero uso instrumental, mas sim uma apropriação crítica dos meios expressivos e sua expansão na relação intrincada com a sociedade:

<sup>21</sup> E. M. de Melo e Castro, “António-Escrita-Aragão”, *Diário de Lisboa*, n.º 111 (19 de Maio de 1983): p. 1.

<sup>22</sup> E. M. de Melo e Castro, “António António Aragão Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7 (2015): p. 131.

<sup>23</sup> António Aragão, “Tecnologia, arte e sociedade”, p. 148.

A arte e a sociedade não se distanciam ou opõem. Pelo contrário, a arte permanece ou “está” na sociedade. Por sua vez, o facto de o indivíduo se encontrar associado a uma máquina a fim de exercer uma acção conjunta não significa que o indivíduo perca a sua individualidade mas antes mergulha ainda mais na sociedade tecnológica que hoje se vive.<sup>24</sup>

Assim, e tal como defende também no breve artigo “Electrografia e comunicação estética”, a máquina surge como um novo agente na cadeia da comunicação, possibilitando a descoberta de novas categorias estéticas: “Esta adopção contemporânea da era electrónica em que vivemos, obrigando à mutabilidade dos «valores artísticos», confere-nos a possibilidade de descobrir outras categorias estéticas, de inventar e de atingir, conseqüentemente, outra maneira de comunicar.”<sup>25</sup>.

Quanto à máquina de fotocopiar, em particular, António Aragão deixou nos seus ensaios uma reflexão bastante densa, que tem tanto mais relevância se tivermos em linha de conta que, tendo estes textos sido produzidos no mesmo período em que se encontrava a desenvolver a sua electrografia (e as suas *Electrografias*), as teses que ali fornece não se cingem a uma narrativa particularizada das suas experiências, embora também as abordem directamente, constituindo antes uma teorização que extrapola as práticas do próprio artista para abarcar uma intensa reflexão sobre a tecnologia, a arte e a sociedade na contemporaneidade. Os seus pressupostos permanecem ainda hoje actuais. Talvez mais actuais até. Em actualização permanente, ininterrupta.

## Referências bibliográficas

Aragão, António. “O público e as novas morfologias”. *Búzio*, n.º 1 (1956): pp. 24-26.

----- “[A poesia começa onde o ar acaba]”. Em *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, p. 39. Lisboa: Moraes Editores,

<sup>24</sup> António Aragão, “Tecnologia, arte e sociedade”, p. 150.

<sup>25</sup> António Aragão, “Electrografia e comunicação estética”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 145 (16 de Abril de 1985): p. 21.

1981 [1965]. [Texto originalmente escrito para a exposição colectiva *Visopoemas*, Galeria Divulgação, Lisboa, Janeiro de 1965.] Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-aragao-a-poesia-comeca-visopoemas/>. Acedido: 12-06-2018.]

----- “Intervenção e movimento”. Em *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, pp. 51-56. Lisboa: Moraes Editores, 1981 [1965]. [Também aparece no catálogo da exposição *PO.EX/80* (1980). Originalmente publicado no suplemento especial “Poesia Experimental” no *Jornal do Fundão* (1965) – digitalização e transcrição disponíveis em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-intervencao-e-movimento/>. Acedido: 12-06-2018.]

----- “A escrita do olhar”. Em *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa*, editado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, pp. 175-188. Lisboa: Ulmeiro, 1985. [Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-a-escrita-do-olhar-poemografias/>. Acedido: 12-06-2018.]

----- “Electrografia e comunicação estética”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 145 (16 de Abril de 1985): p. 21. Dossier “Poesia Visual: É preciso mexer com a palavra!”, organizado por Fernando Aguiar e Luiz Fagundes Duarte.

----- “Tecnologia, arte e sociedade”. Em *1.º Festival Internacional de Poesia Viva*, editado por Fernando Aguiar, Rui Zink, e E. M. de Melo e Castro, pp. 145-151. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha, 1987. [Versão bilingue, em português e inglês. A versão em português também foi publicada no catálogo da exposição *Copy Art: Electrographic Exhibition* (Gaia, 1990), org. César Figueiredo, Avelino Rocha e Graça Santos. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-aragao-tecnologia-arte-e-sociedade/>. Acedido: 12-06-2018.]

----- “Arte do possível e religião do impossível”. *Colóquio/Artes*, n.º 94 (Setembro de 1992): pp. 34-39.

----- Entrevista com António Aragão. RTP Madeira, entrevista e reportagem realizada por Maria Luísa em 1994. [Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c6LWST35Df4>. Acedido: 17-01-2018.]

Cruz, Liberto. *Recensão crítica a Pátria. Couves. Deus. Etc.* de António Aragão. *Colóquio/Letras*, n.º 78 (Março de 1984): p. 93. [Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=93&o=p>. Acedido: 12-06-2018.]

Duarte, Luiz Fagundes. “Para a história do futuro”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 145 (16 de Abril de 1985): p. 18, Dossier “Poesia Visual:



É preciso mexer com a palavra!”, organizado por Fernando Aguiar e Luiz Fagundes Duarte.

Eichhorn, Kate. *Adjusted Margin: Xerography, art, and activism in the late twentieth century*. London, England; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016.

Flusser, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

Hatherly, Ana. “Sobre António Aragão um ano depois”. *Margem 2*, n.º 28 (2011): pp. 94-97. [Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-sobre-antonio-aragao>. Acedido: 12-06-2018.]

Melo e Castro, E. M. de. “António-Escrita-Aragão”. *Diário de Lisboa*, n.º 111 (19 de Maio de 1983): p. 1, Suplemento “Ler/Escrever”. [Também publicado em E. M. de Melo e Castro. 1995. *Voos da fénix crítica*. Lisboa: Cosmos, 171-176.]

----- “António António Aragão Aragão”. *Cibertextualidades*, n.º 7 (2015): pp. 127-134. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10284/4694>. Acedido: 10-06-2018.

Nelos, António. “Breve depoimento sobre António Aragão”. *Cibertextualidades*, n.º 7 (2015): pp. 147-152. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10284/4698>. Acedido: 10-06-2018.

Torres, Rui e Álvaro Seça. “O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose. A PO.EX revisitada através de Po-Ex.net”. *Colóquio-Letras*, n.º 193 (2016): pp. 9-17. [Disponível em: <http://hdl.handle.net/10284/6582>. Acedido: 12-06-2018.]