

CIBERTEXTUALIDADES

Publicação da Universidade Fernando Pessoa



TEMA DE CIBERTEXTUALIDADES 07

ESTUDOS SOBRE **ANTÓNIO ARAGÃO**

Organização de **Rui Torres**



DA TRANSVERSALIDADE E DA TRANSGRESSÃO DA AUTORIA EM ANTÓNIO ARAGÃO

ISABEL SANTA CLARA¹

RESUMO: A formação teórica de António Aragão e a transversalidade dos seus interesses dão um cunho específico às suas práticas experimentais. Procura-se analisar, recorrendo ao confronto com exemplos colhidos na sua obra, algumas questões respigadas nos seus textos de teor ensaístico, sobretudo as estratégias de questionamento da identidade e de despersonalização a que recorre. São abordadas a apropriação, a autoria colectiva, e a simbiose homem-máquina, enquanto formas de transgressão do conceito de autoria.

PALAVRAS-CHAVE: autoria; identidade; apropriação; tecnologia; experimentalismo.

ABSTRACT: The theoretical background of António Aragão and the transversality of his concerns give a particular twist to his experimental works, such as visual poetry and other writings. This paper analyses some ideas found in his essays about identity and depersonalization, and confronts them with his creative work. Appropriation, collective authorship, human-machine symbiosis are some of the strategies used by Aragão in order to transgress the boundaries of the concept of authorship.

KEYWORDS: authorship; identity; appropriation; technology; experimentalism.

¹ Professora auxiliar aposentada da Universidade da Madeira, fez a licenciatura em Pintura e o doutoramento em Estudos de Arte. Tem desenvolvido investigação em história da arte e em estudos interartes. Email: isabelsantaclara@gmail.com

Há um vento de transversalidade que percorre a obra de António Aragão, tanto na diacronia da diversidade do seu percurso como escritor, historiador, pintor, como na sincronia da coexistência de todas estas vertentes. A reflexão teórica acompanhou as diversas vertentes do trabalho deste autor, cuja formação de base em histórico-filosóficas se alargou à etnografia, à museologia e ao restauro durante a sua estadia como bolsheiro da Gulbenkian no Museu do Homem, em Paris, e no Istituto Centrale del Restauro, em Roma, entre 1960 e 1962. Interessaram-lhe particularmente, conforme atestam os seus relatórios de bolsheiro que tivemos a ocasião de consultar, as questões metodológicas de recolha, de conservação e de musealização, tendo prestado particular atenção ao uso dos registos visuais e sonoros.

Paralelamente à sua ação de conservador e depois de diretor (1969-86) do Arquivo Distrital do Funchal, veio a aplicar esta bagagem teórica na elaboração de um cadastro do património edificado do Funchal, para servir de base de trabalho ao Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal do Funchal.² Tal como a aplicou na recolha de testemunhos orais e música tradicional em gravações feitas em parceria com Artur Andrade na década de 70 do século XX.³ O seu interesse pelas questões urbanísticas levou-o a autores como Françoise Choay, também ela pródiga em cruzar campos do saber, ou às considerações de Henri Lefebvre sobre a génese das cidades. Tais leituras refletem-se no modo como estrutura a sua abordagem à génese do Funchal, nomeadamente em *Para a história do Funchal* e em *O espírito do lugar*.

Para além destas consequências mais espectáveis em relação à sua formação de base, a estadia em Paris e Roma serviu-lhe também para tomar o pulso às novas tendências da criação artística. Embora um tanto esporadicamente, António

Aragão publicou em catálogos e revistas vários escritos de teor ensaístico a propósito de práticas experimentalistas, suas ou de outrem: “A arte como campo de «possibilidades»” (Aragão, 1963), “Poesia encontrada” (Aragão, 1964) “A poesia começa onde o ar acaba” (Aragão, 1965), “A escrita do olhar” (Aragão, 1985), “Tecnologia, arte e sociedade” (Aragão, 1987).

Passando sumariamente em revista estes textos, que não buscam a sistematicidade, antes em tom de manifesto lançam pistas de reflexão e revelam as linhas de força das suas opções, encontramos em “A arte como campo de «possibilidades»” (Aragão, 1963) notícia das experiências de poesia com computadores feitas em Itália por Nanni Balestrini e das práticas concretistas de Melo e Castro em Portugal. Aragão também aborda a espacialização da poesia, a inseparabilidade entre a palavra e a imagem, a poesia como jogo e a abertura desta à combinatória potenciada pela electrónica.

“Poesia encontrada” (Aragão, 1964: 35-36), por sua vez, é um texto que acompanha exemplos de trabalhos seus, onde lembra a variação de expressões na arte e na poesia através do tempo, o seu poder de metamorfose e a possibilidade de encontrar poesia na realidade quotidiana. O autor sublinha ainda a importância do acaso na criação e o papel ativo que é aberto ao leitor pela multiplicidade de combinações.

“A poesia começa onde o ar acaba” (Aragão, 1965) debruça-se sobre o ato poético defendendo a necessidade de uma poesia que seja tomada por todos os sentidos, que repudie do lirismo e seja um ato de liberdade e de recusa do *status quo*.

“A escrita do olhar” (Aragão, 1985: 177-188)⁴ retoma e organiza uma série de questões presentes nos textos anteriores, das quais são exemplo o conceito de poesia, vanguarda e continuidade, o papel das tecnologias e, como o título

² A recolha fotográfica e respectivas fichas de catalogação foram editadas em *Arquivo Histórico*, 2013. Funchal: Arquivo Regional da Madeira, Série iconográfica 1.

³ Aragão, António; Andrade, Artur Pestana, 1982. *Cantares e Música da Madeira*. Funchal: Direção Regional dos Assuntos Culturais.

⁴ Este texto foi parcialmente traduzido para espanhol e integrado em *Signos corrosivos*.

aponta de modo sintético e eficaz, o papel da visualidade na sua escrita, a omnipresença da imagem (enquanto “procedimento estilístico por excelência”) e a interação homem-máquina, que adiante voltaremos a abordar. Acompanham este texto exemplos de xerografias ou electrografias da sua autoria onde é bem visível a marca das distorções típicas de um manuseamento desviante da fotocopiadora.

Por sua vez “Tecnologia, arte e sociedade” (Aragão, 1987: 145-151) alude às transformações inerentes às tecnologias electrónicas como a *computer art*, o vídeo e a electrografia e foca ainda as relações entre poder e tecnologia.

Tomaremos como ponto de partida algumas ideias contidas nos textos de António Aragão acima referidos para uma deriva errática, que mais não aspira senão a apontar, de modo fragmentário, linhas de pesquisa em torno das relações entre ensaio e experimentação. Respiremos, pois, apenas algumas ideias que procuraremos cruzar com exemplos da sua *praxis*: o conhecimento por osmose, a identidade e a despersonalização, a simbiose homem-máquina. Se esta última é um *topos* evidente, as outras noções passam mais despercebidas, mas nem por isso deixam de atravessar o trabalho deste autor.

“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 afectividade em face do mundo que nos rodeia” (Aragão, 1985: 178). A formulação aqui convocada, conhecimento por osmose, é usada por Henri Michaux, numa conferência de 1936, em que fala da capacidade de Kafka se meter na pele do outro até já não ser ele-próprio, até à alucinação.⁵ Passe a distância entre Michaux (mais próximo da fusão entre desenho e pintura de Ana Hatherly) e a escrita de António Aragão, esta ideia de uma diluição do eu no

outro introduz o *topos* da identidade, formulado pelo próprio Aragão na frase seguinte: “Então quantas vezes temos medo de perder a nossa identidade!” (Aragão, 1985: 179).

Ao longo da sua obra literária, não como uma questão central, mas mais como como um sobressalto recorrente, encontramos alusões a essa perda de identidade: os gémeos, personagens de um dos capítulos de *Textos do Abocalipse* (Aragão, 1992: 56), “a partir de dada ocasião entraram em aflitivo pânico. um pavor. realmente chegaram ao ponto de se afundar na temível preocupação de se confundirem para sempre. para sempre anulados. de não serem um nem outro. de desaparecerem pura e simplesmente.” Também neste livro, no capítulo “Um leão é sempre um leão”, a personagem que se olha ao espelho descobre que “ele não parecia bem ele. exacto. algo se despojara de si próprio, se esbatia e desaparecera. [...] nesse momento preciso um leão que já o assustara vindo do fundo retinto da noite parou em frente da porta do quarto de banho e reflectiu-se decidido e indomável no espelho. a cara do bicho coincidiu traço por traço com a sua própria cara” (Aragão, 1992: 23-24).

Gostaria de aproximar esta questão da diluição da identidade com a da individualidade autoral. Sabemos das discussões em torno da morte do autor trazidas a lume por Roland Barthes, que centra a atenção na linguagem e no leitor, e também lembramos a função-autor teorizada por Michel Foucault, centrando o debate no discurso. Tais posturas teóricas são precedidas e acompanhadas por numerosas práticas artísticas e literárias que as põem em ato, desde Duchamp à atualidade. Como funciona esta questão da autoria em António Aragão? Será que a individualidade é negada por ele, ou é repetidamente e de diversas formas levada a situações limite?

Se recuarmos no tempo, aos seus textos mais antigos, encontramos uma clara afirmação da individualidade, como podemos ver na nota do caderno de poesia *Búzio*, onde considera mesmo a linguagem própria como a única possível: “De cada um o que cada um possui de diverso, dis-

⁵ Henri Michaux, *Recherche dans la poésie contemporaine*, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, Paris, Gallimard, 1998, p. 978.

tante ou perto, conformado ou inconformado; de cada um a linguagem própria (a única possível), o indivíduo inteiro, a personificação mesmo indelével — o bastante que a cada um pertence em fecundidade” (Aragão, 1956: 2). No entanto, as experiências seguintes levam-no já pela via do desafio a essa afirmação do diverso ligada à identidade, ao explorar diferentes estratégias de despersonalização. Já em “A poesia começa onde o ar acaba” (Aragão, 1965) escreve: “só nos resta o irremediável: a vertigem sem apelo, a ausência impecável de nós”. Aragão repudia o lirismo, o estilo, a história pessoal e defende a demanda de um caos primordial, fazendo do poema algo que se basta enquanto *ludus* encantatório. Descartar o lirismo não o impede de recorrer a um discurso na primeira pessoa do singular em textos de claro desvio linguístico e subversão das regras. Lembremos, por exemplo o “Romance de Iza Mor f ismo” (Aragão, 1964), ou a epistolografia que caracteriza *Os 3 farros* (Aragão & Pimenta, 1984). Nada mais confessional que uma carta, mas o narrador autodiegético é aqui uma forma de conferir maior estranhamento à componente fantástica da narrativa.

Vejamos de que modo a despersonalização está presente na vertente visual do trabalho de António Aragão. Uma das primeiras estratégias a que recorre para tal fim é a da apropriação. As variações em torno dos poemas encontrados partem de uma ato de apropriação de livros, jornais, ou impressos camarários de que temos muitos exemplos em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* e de que ele fala em “Poesia encontrada” (Aragão, 1964). É um processo que traz a realidade quotidiana para o universo da literatura e ao mesmo tempo define o ato criativo como um ato de escolha, algo que está, teoricamente, ao alcance de todos. Isso torna-se muito claro no apelo ao “faça-você-mesmo”, à participação do leitor, que está presente em “Faça o seu avião” publicado em *Hidra 2*.

Por sua vez *Orfotonias*, apresentado na Galeria 111 em 1965, joga com um outro processo de apagamento da personalidade: “As orfotonias são produto de um exercício colectivo, um acto

de participação, uma petrificação gestual, rápida e espontânea. (...) Os participantes (António Aragão e E. M. de Melo e Castro) actuam simultaneamente desfazendo e fazendo os seus próprios gestos e intervenções com reciprocidade. Deste modo, cada orfotonia representa a soma algébrica da destruição dos trabalhos individuais de cada participante. (...) Assim se propõe uma criação colectiva verdadeiramente e despersonalizada sob o ponto de vista psicológico mas profundamente penetrada de uma estrutura estética”. Há pois uma diluição do individual no colectivo que visa escapar à afirmação da personalidade através de uma repetida destrutividade.

Jorge Marques da Silva (Tranquada, 2010) sublinha que o processo criativo de António Aragão assenta numa unidade destrutiva que lhe permite encontrar novas maneiras de dizer. Efetivamente, ela está presente na sua escrita, por exemplo, na negação do elo sintático entre as palavras que marca muitos dos seus textos. Na componente visual essa negação da sintaxe advém do recurso à colagem, à justaposição de elementos díspares que atualiza o célebre fórmula de Lautréamont: “encontro fortuito de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação”. A destrutividade é muito evidente nas pinturas/colagem que faz a partir de páginas do *Expresso* e que funcionam como uma síntese do seu percurso (Santa Clara, 2011:130-131). Nelas se pode ver plasmado o que ele escrevera muitos anos antes: “por isso se dão nomes à matéria: inventa-se e destrói-se para que ela viva a sua tremenda metamorfose” (Aragão, 1965).

Destrutivo é também o modo como Aragão manipula a imagem através da electrografia, processo que marcou muito do seu trabalho. Este processo passa pela atitude de recusa da manualidade e do estilo pessoal, já que para gerar a imagem recorre a um meio mecânico. Aragão não tinha uma apetência natural para as questões tecnológicas e não dominava facilmente as máquinas, mas intuía rapidamente as suas potencialidades, pelo que ultrapassava esta

aparente dificuldade pedindo apoio a quem era capaz de, simultaneamente, funcionar com a máquina e entender a sua intenção. Consegue, com este subterfúgio, explorar as possibilidades expressivas da simbiose homem-máquina e tirar partido dos efeitos/defeitos decorrentes do arastamento da folha de papel na fotocopiadora, da repetição e da perda de nitidez. Esta dupla autoria é explicitamente defendida por ele: “a consequência criativa da ação conjunta homem-máquina resulta um texto único da autoria dos dois” (Aragão, 1985: 188).

Percorremos, assim, da apropriação à criação a completar pelo leitor, passando por uma criação conjunta que parte da colaboração com o outro e que desemboca na simbiose com a máquina, diversas variantes de despersonalização. Para terminar, observemos uma página de *Metanemas*, em baixo reproduzida.



IMAGEM 1

O recurso a uma grelha é uma constante em todas as páginas deste livro, constituindo uma trama rígida que funciona, paradoxalmente, como pano de fundo da transgressão, já que em todas as páginas, de uma maneira ou de outra,

a quadrícula é contrariada pelas figuras e pelas palavras que, à partida, parecia organizar. A página que escolhemos analisar é representativa da problemática acima referida, pois nela vemos o confronto entre o indivíduo e a espécie. O indivíduo é, neste caso, o próprio autor visto de costas, ou seja, a sua cabeça, reconhecível neste soslaio mais pelos acessórios, o característico boné e os óculos. Não é despidendo que a espécie seja evocada pelo corpo esfolado dos desenhos de anatomia artística, também de costas, também fragmentários, sem cabeça. Esta é, pois, apanágio do indivíduo e ver-se de costas não é ver-se ao espelho, é mais a experiência de sair de si. Aqui está outra inquietação possível, a de sair de si próprio e ver-se como outro, que não podemos deixar de aproximar a uma das cartas de *Os 3 farros*: “Ainda a semana passada apanhei um susto tremendo. Cheguei à frente do espelho da casa de banho e não me vi lá. Eu próprio desaparecera. Então procurei desesperadamente. (...) Então continuei a procurar até dar comigo exactamente por detrás de mim.” (Pimenta & Aragão, 1984: 91).

Analisemos agora o texto desta página de *Metanemas*. Começa pelas reticências entre parênteses, ou seja, pela omissão, pelo fragmento, e prossegue com o pronome pessoal sujeito na primeira pessoa do singular, seguido do pronome pessoal reflexo “me”. Sucede-lhe a inequívoca enunciação “sou” que, depois da repetição anafórica do pronome “me”, desemboca na alternativa dubitativa “ou” para passar à hesitante insistência do condicional “se”. O destaque visualmente dado à sucessão deste “se”, que sai do alinhamento geral do resto do texto, faz-nos passar ao campo da hipótese, para o da negação “não sou”. A última letra é apenas um “s”, como que semeando um plural que nos remete para a espécie. Em suma, uma aparente afirmação do eu que vai sendo interrogada, posta em causa e finalmente negada. Ser ou não ser continua a ser a questão, a presença impossível do erradicar da dúvida. Não terá sido por acaso que escolheu *Dúvidas recorrentes* entre os muitos títulos que tinha à escolha numa instalação realizada

no Funchal⁶ e começou o seu comentário pela constatação de que “a dúvida pressupõe sempre a certeza da dúvida”.

A propensão para a transversalidade, que começámos por referir no início do nosso artigo, é, de certo modo, um quase desdobramento heteronímico, não fosse ser a assinatura sempre a mesma. É uma assinatura que encarna, no entanto, diferentes instâncias de um discurso multiforme em que atividades e linguagens em si bastante diversas coexistem. O que é um autor? Para Foucault é uma das especificações possíveis da função sujeito e é também:

“o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver — a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente — um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc”. (Foucault, 1995: 53-54)

Aragão procurou sempre manter atuante este foco de expressão. Quando lança a revista *Búzio*, justifica-a deste modo: “Em particular é uma defesa contra o silêncio, uma espécie de revolta frente ao geografismo imperioso e fatal

que, como uma anulação, impõe constante e unicamente o céu azul por cima e um pitoresco turístico à volta” (Aragão, 1956: 2). É o mesmo sentimento de recusa de alinhamento e de conformismo com o estereótipo da ilha de belas paisagens “para inglês ver” que atravessa o desenfreado SOS incluído em *Filigrana*. A sua forma de estar é caracterizada por uma necessidade imperiosa de comunicar, de estabelecer pontes para o mundo, para fora da ilha, assim como pontes entre passado, presente e futuro, seja na atividade do historiador, seja na atividade artística e literária. Ou não fosse ele um conversador inveterado...

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, F. & S. PESTANA**, orgs. (1985). *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro.
- AGUIAR, F. & G. R. SILVA**, orgs. (1990). *Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa 1959-1989*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- ARAGÃO, A.** (1956). Nota. *Búzio*, nº1, Funchal, Ed. Do autor, p. 2.
- ARAGÃO, A.** (1963). A arte como campo de «possibilidades». In: *Jornal de Letras e Artes*, 7 de Agosto.
- ARAGÃO, A.** (1964). Poesia encontrada. In: *Cadernos da Poesia Experimental*, 1. Lisboa, Ed. Autor, pp. 35-36.
- ARAGÃO, A.** (1965). A poesia começa onde o ar acaba. In: *Visopoemas*. Lisboa, Galeria Divulgação [Repd. In Hatherly & Melo e Castro, *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, p. 39].
- ARAGÃO, A.** (1981). *Metanemas*. Funchal, Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira.
- ARAGÃO, A.** (1985). A escrita do olhar. In: Aguiar & Pestana, orgs. *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro, pp. 177-188.
- ARAGÃO, A.** (1987). Tecnologia, arte e sociedade. In: *1º Festival Internacional de Poesia Viva*, org.

6 Isabel Santa Clara, *Uma exposição com pintura e tudo*, Funchal, Casa-Museu Frederico de Freitas, 1990. Nesta instalação foram postos à disposição dos visitantes para que pudessem escrever uma série de cadernos pautados. Encadernados à maneira de livros de atas, tinham nas etiquetas a identificação: *Dúvidas Recorrentes, Certezas Várias (Arquivo Morto), Projectos Adiados, Balanços...*, corRESPONDÊNCIA, *Existências, Silêncios Vários, Momentos Perdidos (Arquivo Morto), se circulares sempre verá apenas que*.

Aguiar, Melo e Castro & Zink. Figueira da Foz, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, pp. 145-151.

ARAGÃO, A. (1992). *Textos do Abocalipse*. Lisboa, Pedro Ferreira Editor.

DIONÍSIO, F. (1997). O experimentalismo em António Aragão. *Isleña* nº 20, Jan-Jun., pp. 12-24.

ESPINOSA, C. (1987). *Signos corrosivos*. México, Editorial Factor.

FOUCAULT, M. (1995). *O que é um autor?* Lisboa, Vega.

HATHERLY, A. (2009). *Obrigatório não ver*. Lisboa, Quimera.

HATHERLY, A. & E. M. MELO E CASTRO, orgs. (1981). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes Editores.

PIMENTA, A. & A. ARAGÃO. (1984). *Os 3 farros. Descida aos infernos: correspondências 11 fev.º 82 -8 dez.º 83*. Lisboa, Editora Danúbio Lta.

PO-EX 80. (1980). Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna.

SANTA CLARA, I. (2011). A pintura de António Aragão. In: *Margem 2*, nº28, maio, pp. 122-131.

SOUSA, C. M. de & E. RIBEIRO, orgs. (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60-anos 80*. Coimbra, Angelus Novus.

TRANQUADA, L. (2010). *Aragão, poeta do olhar*. Vídeo com depoimentos de Jorge Marques da Silva, António Rodrigues, Rigo e António Dantas. Em linha <http://www.youtube.com/watch?v=9De3_gdasd8>. Consultado em Setembro de 2014.

ISSN 1646-4435

