



COMBINATÓRIA DIALÓGICA EM ANTÓNIO ARAGÃO. Potência, potencial, potencialidade: histórias, Histórias e istórias

Bruno Ministro

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto

DOI: 10.34640/universidademadeira2022ministro

Resumo: Este ensaio propõe um compasso ternário para abordar a obra de António Aragão como um todo, pensando-a enquanto histórias, Histórias e istórias. A análise segue uma metodologia comparatista para mostrar semelhanças e diferenças entre obras, desse modo sublinhando tanto a transversalidade como a diversidade do seu legado. Para tal, recorrer-se-á a um dispositivo de aproximação e contraste nos modos de olhar a potência, o potencial e a potencialidade na sua obra.

Palavras-chave: Poesia experimental; combinatória; diálogo;

Abstract: This essay proposes a triple meter method to approach António Aragão's work as a whole, structuring it in stories, Histories and 'ories. The analysis follows a comparative methodology to show similarities and differences between works, thus outlining both the transversality and diversity of his legacy. Accordingly, a method of approximation and contrast will be tested expanding the ways of looking at the potency, the potential, and the potentiality in his work.

Keywords: Experimental poetry; combinatorics; dialogue;





COMBINATÓRIA DIALÓGICA EM ANTÓNIO ARAGÃO

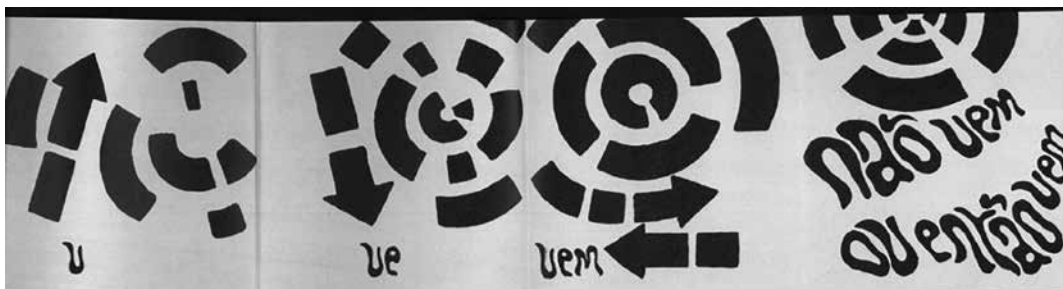
*Só é artista aquele que é capaz de transformar
a solução num enigma*

Karl Kraus

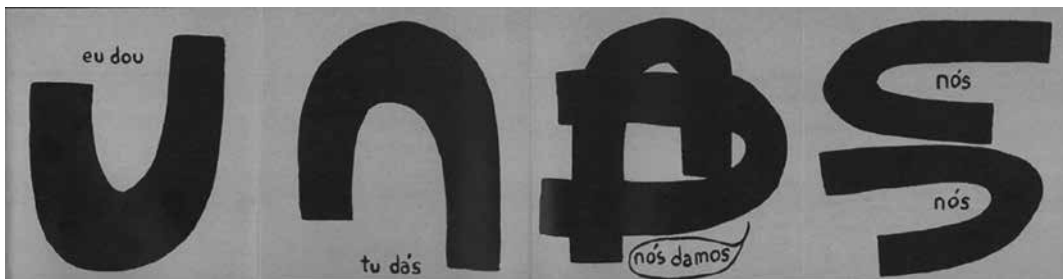
Toda a obra de António Aragão é dialógica e combinatória. Dialógica no sentido em que ela tem lugar num espaço de diálogo e tensão – ou cria esse mesmo espaço. Combinatória no sentido em que nela encontramos – ou ela encontra – uma linguagem material dinâmica da potência, do potencial, da potencialidade. Isto é, daquilo que está *por realizar*; daquilo que, a partir da sua codificação na inscrição, se atualiza ciclicamente na leitura. Assim, este ensaio procurará argumentar a favor de tal premissa a partir de um compasso ternário estruturado em três momentos díspares mas interligados, composto por histórias, Histórias e istórias. Procurar-se-á, desse modo, demonstrar como a obra de António Aragão se dirige com insistência a uma materialização do múltiplo, factorializando cada imagem, palavra, expressão, verso e o seu reverso, aplicando-se a dizer o que diz, mas também o seu contrário.



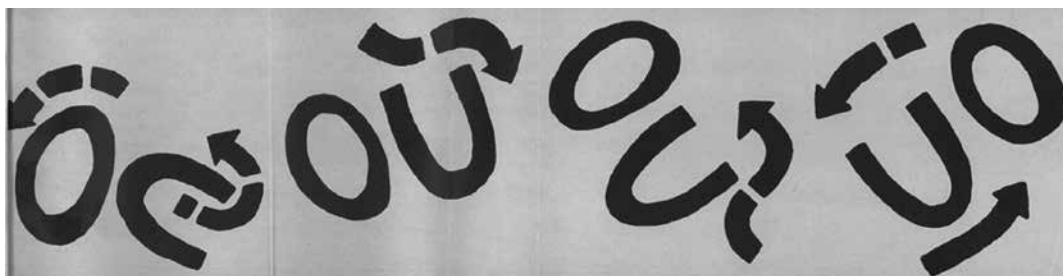
Como em “istória: não vem ou então vem”:



Em diálogo com os “nós” na rede, como em “istória: eu dou, tu dás, nós nós”:



Sempre no processo de abrir-se a outras possibilidades e alternativas, como em “istória: OU ou OU”:





Mas, antes das istórias, as histórias e as Histórias.

histórias

Vários dos seus amigos e interlocutores descreveram António Aragão, antes de tudo o mais, como um contador de histórias. Assim o testemunharam António Dantas, bem como António Nelos. Este último deixou escrito que “era um gosto ouvir as suas sempre interessantes conversas ou dissertações sobre um assunto, [...] era um conversador e um contador de histórias nato” (NELOS, 2015: 149). Também Fernando Aguiar disse que “a par de uma reconhecida capacidade como contador de histórias, [Aragão] fazia com que uma tarde ou um jantar passados com ele, fossem momentos divertidos e de boa disposição. E igualmente estimulantes porque, amiúde, conversávamos sobre projetos futuros” (AGUIAR, 2015: 155). Por seu turno, Rigo sublinhou que: “Nós estando aqui, numa conversa com o Aragão, não estávamos na ilha da Madeira, estávamos num lugar interessante, relevante, transformador.” (TRANQUADA, 2010: 15m20ss). Enquanto Isabel Santa Clara fala de Aragão como um “conversador inveterado” (SANTA CLARA, 2015: 51), António Barros refere-se a uma “contaminante oratória” (BARROS, 2015: s.p.).

De conversa em conversa, Aragão diz-nos, a nós leitores, “vou contar-vos uma história”. Cito da capa do seu caderno em *Poesia Experimental 2*: “esta é história de Mirakaum e também história do rei nu de Mir mal”. Ou seja, vai contar-nos uma história que na verdade são duas; ou duas histórias que, por acaso, são só uma; ou uma história que, sendo uma segunda história, não o é; ou uma segunda história que, sendo ainda uma primeira história, é e não é. Estou a jogar, a permutar, a combinar, a contradizer-me.

Acrescento só que, na sua “Poesia encontrada”, por exemplo, essas “histórias”, que também pareciam só uma, são na verdade enunciados múltiplos e tendencialmente infinitos. Não me refiro só à parataxe que caracteriza a colagem, quer aquela mais ligada às artes plásticas, quer a que se liga sobretudo à poesia. Isto se, depois das hibridizações do experimentalismo literário, entre outras práticas de cruzamento genológico e material, podemos de facto separar categoricamente os artefactos. Assim já o demonstraram várias autoras, como Rosalind Krauss e Marjorie Perloff no seu momento, ou David Banash (2013), que tem um dos trabalhos mais atuais e reveladores sobre a colagem, falando da colagem como a grande prática do século XX, isto é, de todo o século. Ou o século XX como o século da colagem, o que não é obrigatoriamente a mesma coisa.

Detalhes à parte, onde quero chegar é ao seguinte. A “Poesia encontrada” de Aragão, publicada pela primeira vez em 1964 em *Poesia Experimental 1*, aparece obviamente nessa correnteza da tradição que vem de Picasso e Braque e passa por muitos outros, dos modernistas aos pós-modernistas, não esquecendo os surrealistas e letristas e culminando



hoje em práticas de colagem variadas. Porém, ainda que em diálogo com as práticas que a antecedem, esta “Poesia encontrada” encerra (ou encontra, abre-se) também (a) uma outra linguagem. O seu *momentum*, nos anos 60, é o de uma viragem tecnológica e social. Sempre atento, Aragão fez com que essas suas colagens já não fossem só a prática papel, de que falou Antoine Compagnon (1996). Elas são uma matriz dinâmica de leitura que é inscrita em potência no ato de apropriação de palavras em jornais e que é ativada e reativada a cada leitura que interage com esse texto-matriz ou semente.

Isto mesmo explicita-o Aragão nas notas que ali fornece, tanto antes como depois das suas colagens (visuais) e dos seus desdobramentos (verbais). Este gesto de mostrar um poema verbal a partir da colagem poética visual poderia ser um gesto *fraco*. Porém, é justamente esse o gesto que acentua e radicaliza esta diferenciação em relação a outras práticas de colagem. Dito de outro modo, com recurso às palavras do próprio a partir do catálogo de *Visopoemas* (1965), onde voltam a surgir esses “Poemas encontrados”, sugere-se abertamente que: “poderão ser feitas tantas leituras quantas as combinações e mais outras tantas quanto a distância a que se distanciar o leitor” (AA.VV., 1965: s.p.).

Claro que há outros conceitos correlatos da colagem que poderíamos aqui trazer, como o de montagem, assemblagem, objeto encontrado. Aliás, isso fê-lo Sara Lacerda Campino (2016) na sua análise a *Mais exactamente p(r)o(b)emas* que tem precisamente como título a pergunta “Mais exactamente colagens?”. A colagem – ou o que quer que chamemos a esse gesto de apropriar, combinar e recombinar – está em “Poesia encontrada” como está em *Mais exactamente p(r)o(b)emas*, como está em muitas outras obras de Aragão. Talvez em todas?

Porventura, faz ainda sentido citar Compagnon a partir do seu livro *O Trabalho da Citação*, pois, também para esse autor, escrita e leitura levam a que o texto encontre definição na redefinição do próprio conceito de texto. Quando afirma que “o texto é a prática do papel” (COMPAGNON, 1996: 11), Compagnon sublinha que “[r]ecorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais leitura e escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.” (COMPAGNON, 1996: 11). Na “Poesia encontrada” de Aragão, leitura e escrita são elementos interligados na esfera do latente, do possível, do potencial, nessa derivação transitória e efêmera que, de forma algo subversiva, não encontra naqueles termos um fenómeno negativo, mas sim a sua potência.

Assim, no papel ou fora do papel, não podemos hoje deixar de pensar também noutras práticas do “recortar-colar”, nomeadamente naquelas que caracterizam o texto digital. Em estreita ligação com este tema, Manuel Portela lembrou que, na “Poesia encontrada” de Aragão, “(Re)encontrar os pedaços de texto como poema é confrontar-se com a materialidade proliferativa da linguagem tal como se manifesta na escrita impressa.” (PORTELA, 2009: 50). Por isso é interessante verificar que já nos “Poemas encontra-



dos” realizados por Rui Torres com Jared Tarbel e Nuno F. Ferreira, como Portela sublinha, “aquilo que é recriado é o princípio composicional e processual de combinação aleatória de um conjunto pré-definido de palavras e frases.” (PORTELA, 2009: 50). Ou seja, nesse diálogo, não se recriam as frases ou materiais originais, mas sim os seus processos combinatórios. O que este breve aparte nos mostra é que os sinais são vestígios dos gestos. É para eles que apontam insistentemente.

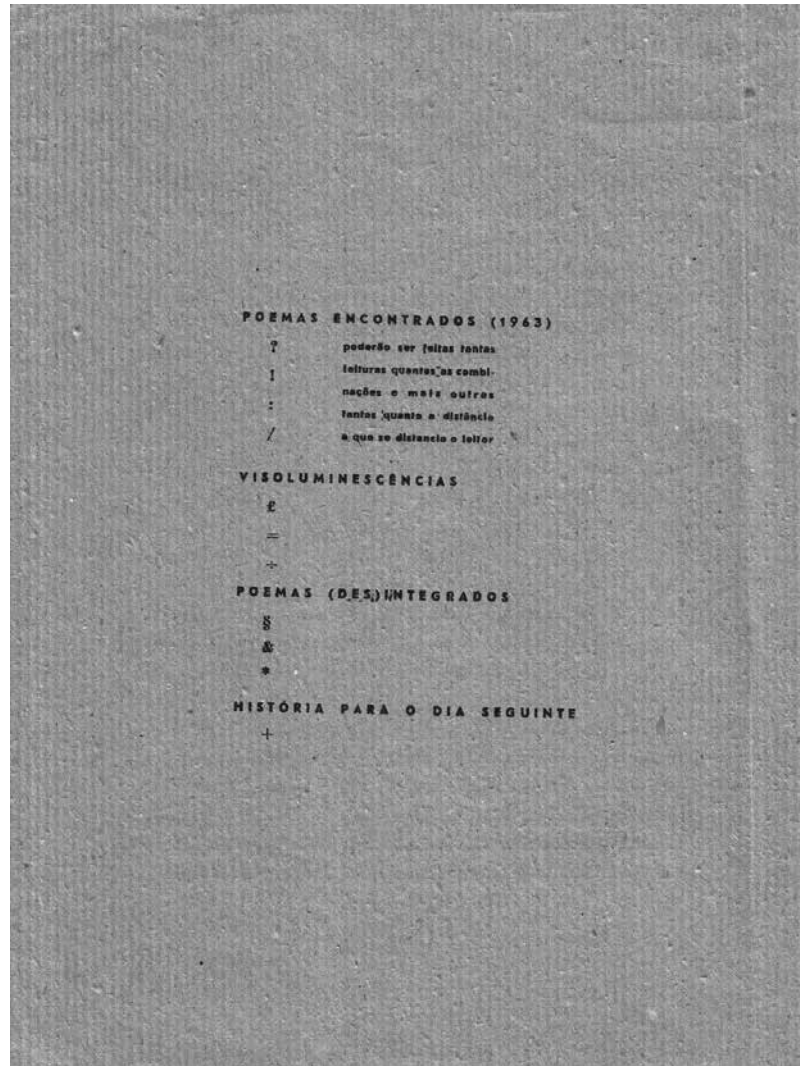
Ao voltarmos a olhar para o sumário da participação de Aragão na histórica exposição *Visopoemas*, verificamos que, a acompanhar os seus “poemas encontrados”, o autor expôs também “visoluminescências” e “poemas (des)integrados”. Porém, pergunto-me, o que terão sido as “histórias para o dia seguinte”, com o símbolo “+” no final? Aparecem descritas nesse catálogo, mas não no suplemento do *Jornal do Fundão*, que é outra das fontes documentais que descreve a referida exposição. Portanto, assim, nada mais (“+”) se sabe sobre essas “histórias”. Será que estas “histórias para o dia seguinte” são isso mesmo: História às avessas, não do passado mas do futuro? Histórias não histórias? Ou serão histórias como invenção do passado, do presente, do futuro – com a tônica justamente na *invenção*?

Invento, talvez. Por isso, proponho que passemos da história à História.

Histórias

Falar sobre a História em Aragão é fácil. Basta olhar para o seu legado no campo da historiografia. Há, como é conhecido e reconhecido, um sem número de contributos que Aragão deixou para a História (da Madeira, sobretudo). Refiro-me não só aos seus livros e estudos, mas também à influência sobre uma geração de historiadores que, de algum modo, prosseguiram o caminho por si desbravado. Por outro lado, falar sobre Aragão na História não é tão fácil. Tomo, por isso, a liberdade de recorrer a uma história. Em “Roma nce de iza mor f ismo”, publicado em 1964 na separata *um do primeiro* número de *Poesia Experimental*, a *primeira* palavra do título do texto surge espalhada na dupla leitura de “Romance” e “Roma nce”. Foi na capital italiana que Aragão contactou, na *primeira* pessoa e pela *primeira* vez, com as novas linguagens de experimentação poética. Roma é por isso inaugural, como o é o *primeiro* número da revista que organiza quando regressa a Portugal.

É curioso notar que, uma e outra vez, no fluxo do texto em português se intrometem duas línguas: italiano e francês. Foi nesta triangulação que Aragão viveu durante a década de 1960, entre Paris, Roma e o Funchal, com inúmeras passagens prolongadas por Lisboa. Da mesma separata da revista faz ainda parte “Poema fragmentário”. E é também fragmentária a narrativa sobre a História da poesia experimental portuguesa. No que diz respeito a Aragão, ele ocupa um lugar muito particular nessa História, tendo



sido o principal responsável pela criação, organização e financiamento do elemento histórico que possibilitou o encontro daqueles poetas: os *Cader- nos da Poesia Experimental*. Por isso, Ana Hatherly descreveu-o como “figura matricial” (2011: 94) e Melo e Castro disse que ele foi um “contraditório mestre” ou mesmo “anti-mestre” (2015: 129). Ele que, aquando do faleci- mento de Aragão, o lembrara como “polipoeta, num país de poetas que no entanto quase o desconheceu toda a vida” (MELO E CASTRO, 2008: s.p.).



Melo e Castro declarou ainda, naquele depoimento mais recente, que um ensaio de Aragão publicado em 1963 foi um dos “sinais” de que algo estava para acontecer (ARAGÃO 1981a). Também essas terão sido palavras para um potencial por vir?

Em vários artigos sobre a PO.EX, Rui Torres tem proposto o “diálogo” como noção fundamental para entender as práticas dos experimentalistas (TORRES E SEIÇA, 2016; TORRES, 2018). De facto, podemos dizer que a obra de António Aragão, em particular, é também ela marcada por um diálogo contínuo. Nos seus trabalhos há um diálogo entre palavra e imagem, há também um diálogo entre artista e suporte/meio/máquina, e há ainda um outro tipo de diálogo de sentido mais pragmático: foram várias as iniciativas organizadas coletivamente, entre elas publicações, exposições e outras atividades. Estas atividades de Aragão, como sublinhou Inês Cardoso, denotam o “apreço por uma lógica de cocriação, pelas potencialidades do trabalho coletivo e por um certo sentimento de pertença a uma comunidade” (CARDOSO, 2018: par. 2).

Além do importante papel de Aragão na criação da revista *Poesia Experimental* e no contínuo diálogo com uma rede de vanguarda transnacional, ele foi também elemento muito dinâmico numa outra rede de colaborações que se estendeu a novas gerações de poetas visuais, *performers* e artistas intermédia. Aí ocupa um lugar particular a sua dedicação à arte postal (ou *mail art*), sobretudo com *Filigrama*. Projeto desenvolvido a partir da ilha da Madeira em conjunto com António Dantas e Eduardo Freitas, contou com a participação próxima na distância de António Nelos, bem como de um grupo aberto de artistas que integraram *Filigrama* com trabalhos que fizeram chegar ao Funchal e, numa nova escala de diálogo, com interlocutores de todo o mundo que receberam exemplares desta revista-assemblagem experimental (MINISTRO, 2021: 53-55).

Há ainda que considerar, em tudo o que atrás se afirmou, a existência de uma permanente subversão experimentalista da História única e das suas tradições. Pelo que, recorrendo a um outro diálogo, não será despropositado lembrar como, para Ana Hatherly, a tradição não é uma linha recta; o que, se quisermos, entra também em diálogo com a ideia de que a tradição é um movimento, como escreveu Herberto Helder no primeiro número da revista que ajudou a fundar.

Onde também se vê bem tudo isto é nos ensaios que Aragão nos deixou. Naquele já referido por Melo e Castro, atrás citado, mas também noutros posteriores que vale a pena voltar a ler. Há neles, menos do que uma narrativa situada da sua própria prática, um gesto devorador da tradição e, portanto, um esclarecimento muito produtivo das ligações entre experimentalismo ou experimentação ou experiência e a multiplicidade de formas, autores e momentos históricos que o antecedem. Ali, tudo se combina e dialoga.

Acreditando na relevância de retomar e dialogar com o fio de pensamento que nos deixou, os ensaios de Aragão estão particularmente presentes na reflexão que se segue. A sua presença tem, aqui, um peso e uma medida



muito similar aos das suas obras literárias. Não se procura nesses textos de Aragão uma justificação de base ou a corroboração das intenções autorais. Ainda que tais dimensões não sejam desprezadas, este diálogo combinatório faz-se sobretudo no sentido de uma aproximação a um corpo menos visível, porém, não menos (im)pertinente, dada a sua proposta, similar à da obra poética e artística, de povoar o mundo com um pensamento arriscado. Tudo o resto, são histórias. Passemos a elas.

istórias

1.

Proponho que nos detenhamos um pouco nas histórias, abrindo o leque para dois sub-compassos que lhes são internos e, sublinhando, desde já, que estes dois (com)passos ligarão com as anteriores histórias e Histórias, como súmula ou reequação. Contar histórias é também recontá-las e, nesse mesmo gesto, expandi-las, corrigi-las ou fazê-las errar, repensá-las.

Aragão é um contador de histórias cuja mão escreve e, ao escrever, conta e reconta. Como sabemos, reescrever a História é um ato de revisionismo. Porém, reescrever a história ou a istória é um ato de grande visão. Tanto mais se essa reescrita ou escrita for, logo à partida, uma inscrição de várias escritas e leituras possíveis. A mão – ou outra tecnologia – escreve e conta. Muitas vezes *contra*. A esse respeito não posso deixar de citar um trecho de “A poesia começa onde o ar acaba”, de 1965, no qual Aragão propõe uma “poesia-contra, poesia-recusa-que-acusa, poesia contra o instituído, o legal, o ordenado e convencional. poesia da liberdade por estarmos demasiadamente perdidos no cúmulo da condenação.” (ARAGÃO, 1981b: 39). Ora, em certa medida, liberdade não é corte e independência. É celebração da interdependência. Na rede, pela combinação das liberdades individuais, num diálogo horizontal cujo resultado é maior que a soma das partes.

Do *contra*, Aragão, ao escrever, conta e reconta. Fã-lo inclusive no sentido de “contar” como “calcular”. E não me refiro apenas às contas em pé e aos cálculos de balanço e balancete que faz em *Os bancos antes da nacionalização*. Reporto-me mesmo à etimologia de “contar”, que vem do latim “computare”. Vejamos o caso de *Um buraco na boca*, romance experimental que, pela sua inscrição no género narrativo, seria à partida, de entre a sua vasta obra, um bom exemplo de histórias contadas.

Do ponto de vista estrutural, este romance não se encontra dividido em capítulos ou partes, como seria regra do género, mas sim em diferentes blocos de texto. A uma mais pequena escala de observação, também os parágrafos são pouco convencionais: a abertura de novo parágrafo é por vezes abrupta, interrompendo o fluxo da frase. Muitas vezes isto ocorre no lugar mais inusitado. Como se de um algoritmo se tratasse, abre-se um novo parágrafo cada vez que surge um conector de discurso do tipo “e”, “mas”,

“se”, “entretanto”, “de facto”, entre outros que aqui não caberia enumerar (ou contar) de maneira exaustiva.

A uma mais pequena escala, também a frase é calculadamente desregulada: não há uma única vírgula em todo o romance e momentos há onde nos deparamos com a inserção de pontos a meio de frases complexas, apenas para nos reportarmos à pontuação. Tudo isto acontece de maneira sistemática e, por isso, altamente coerente na lógica interna da escrita e leitura do romance. Mais interessante ainda, esta lógica prolifera e expande-se a outras obras em prosa do autor (MINISTRO, 2015). Ou seja, recombina-se.

O que gostaria de dizer, até como auto-provocação, uma provocação para mim mesmo, é do âmbito da história. Depois de ter trabalhado com *Um buraco na boca* de várias formas, pergunto-me: qual é afinal a história desse romance? Não sei. Mas quer-me parecer que, como em “Poesia encontrada”, nele cabem tantas histórias quanto aquelas que o leitor encontrar. Ou como programaticamente referiu Aragão: “[o] artista apenas oferece uma estrutura, expõe uma base, uma matriz, e deixa o resto ao acaso das invenções.” (ARAGÃO, 1965: ponto 5).

A complicar ainda mais o complexo estrutural do seu romance, o autor sugere uma leitura aleatória: “a ordem de leitura dos textos que propomos neste livro é arbitrária.” (ARAGÃO, 1993: 3). Já nesse outro texto de 1965 antes citado, Aragão afirmava que “nenhuma ordenação é possível”, por isso, argumentava, devem autor e leitor entregar-se ao “belíssimo caos” de forma a embarcarem sem pruridos “num conflito sem génese nem juízo final, para atingir o risco de estarmos livres mesmo no discurso do desentendimento.” (ARAGÃO, 1981b: 39). Aragão dialoga, assim, com Abraham Moles e Max Bense, entre outros que leu, acolheu e expandiu na sua poética que é, ela mesma, uma poética do risco, do conflito e do desentendimento ou do novo e múltiplo entendimento. Este é o caos da invenção, que é também o caos da liberdade. Por isso, quando Rogério Barbosa da Silva coloca as noções de invenção e liberdade lado a lado, ao analisar vários trabalhos de Aragão, é levado a concluir 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” (SILVA, 2015: 42).

A propósito de *Um buraco na boca*, Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira (2015) referiu-se a uma lógica do fragmento, enunciada a partir de Barthes, mas sublinhou sobretudo a escrita de Aragão como uma “escrita do desastre”, a partir de Blanchot. O caos e o desastre são possibilidades e impossibilidades calculadas matematicamente, poderíamos acrescentar. Na sua “nótula”, como denomina Sequeira, a autora chama a atenção para a apropriação que, na “epígrafe” ao romance, Aragão fez da linguagem da matemática. Sequeira compara a frase “a ordem de leitura dos textos que propomos neste livro é arbitrária” com uma outra que, na matemática, nos diz que “a ordem da soma das parcelas não altera o resultado, ou seja não altera o total”. Como percebemos, essa é uma das propriedades da



operação de Adição. Numa breve pesquisa, podemos verificar que esta dá pelo nome de “Propriedade Comutativa”. Na teoria das telecomunicações e dos sistemas, comutar significa ligar dois pontos entre si. Dialogar, portanto. São sinónimos possíveis para a comutação: permutação, troca. Isto é, combinar.

Coloquemos, pois, *Um buraco na boca* em diálogo com outras obras, combinando-as.

Em *Metanemas* efetivamente a ordem de leitura é aleatória, pois esse livro é constituído por folhas soltas. Já os dois números de *Folhema* são constituídos apenas por uma folha, a qual se dobra 3 vezes sobre si mesma até ficar num formato aproximado ao A5. Os poemas surgem espacializados nessa folha de generosas dimensões e apontam em diversas direções. Logo, podemos questionar em que ordem ler ou se interessa a ordem. Talvez, como sugere Aragão em *Poema azul e branco*, ler o poema seja simplesmente uma questão de dobrar e desdobrar. Desdobrar com as mãos ou desdobrar com os olhos, pois, como sugere no seu “Poema fragmentário”: “podem ler-se os três espaços gráficos separadamente ou em conjunto. / usando apenas as palavras mais negras obtém-se ainda uma outra leitura” (ARAGÃO, 1964: 34).

Estamos, portanto, na esfera da inscrição do potencial pela escrita. Potencial esse que terá de ser ativado pelo leitor e, com ele e só com ele incluído no diálogo, se poderá então multiplicar. A implicação do leitor e da leitura na escrita é, de resto, tornada explícita, não só nessa instrução que antecede o texto, mas também numa outra que o sucede, na qual a autoria surge com a assinatura: “António Aragão e tu também” (ARAGÃO, 1964: 36). Como ele próprio deixou escrito noutro ensaio: “a explosão de descontinuidade provoca a expansão de outros modelos, pluraliza as mensagens e torna tanto o espectador, como o consumidor ou criador, mais activos e mais capazes de escolher com outra nitidez a sua individualidade.” (ARAGÃO, 1985: 182). Já “o prestígio do individualismo” (que é diferente de individualidade, sublinhe-se), esse, “atingiu o seu termo”, disse-nos noutro texto ainda (ARAGÃO, 1965: ponto 1). O único dá lugar ao múltiplo. Obra aberta, combinada, dialogante.

2.

Retomo a istória. Esta “istória” sem H de nenhum tipo é um dos variados exemplos do uso do erro criativo pelo autor. Um erro como estranhamento na leitura e como possibilidade outra de sentido. Em Aragão, o desrespeito pelas regras normativas da língua é uma interrupção calculada, significativa, um gesto provocatório que leva à reformulação e expansão semântica e semiótica.

A par disto, encontramos na maior parte das suas obras uma montagem e desmontagem discursiva que, não raras vezes, se caracteriza pelo non-



sense e pela implosão de sentidos. Uma sátira dilacerante visa, nos seus trabalhos, constituir-se enquanto visão crítica do mundo, dos discursos e do espaço social. Antônio Aragão foi um poeta, artista e cidadão atento ao seu tempo. Na sua obra, literário-artística e teórico-ensaística, encontramos, por isso, um projeto crítico e humano de conhecimento do mundo.

A este respeito, são icónicos da produção do autor no domínio da *copy art* os três volumes de *Electrografia*, os quais surgem carregados de mensagens contraditórias. De facto, estas obras comunicam, como uma partitura viso-verbal de pendor humorístico, algo de grave sobre o mundo: a manipulação que deturpa as imagens e a escrita que esvazia a palavra de sentido surgem ali como uma crítica voraz à falta de sentido do mundo.

Reformulando esta leitura pelo exercício de aposta no seu contrário, poderíamos mesmo equacionar não haver paradoxo, antes sintonia, “antena receptiva”, pertença ao mundo e à sua linguagem feita de contraditórios. Como Aragão afirmava já no momento em que o experimentalismo estava prestes a eclodir em Portugal: “toda uma relação significativa do mundo em que vivemos [...] vem carregar de forças semânticas imprevistas o objecto que se acrescenta como imagem do descontínuo.” (ARAGÃO, 1981a: 103).

Uma outra obra, anterior às eletrografias, onde o descontínuo se encontra muito marcado é “Romance de isomorfismo”, que, aliás, no título inscreve essa descontinuidade na fragmentação das palavras, como já vimos, e aponta logo também para essa mesma descontinuidade pelo isomorfismo, figura matemática que me parece produtiva para pensar a obra de Aragão, nomeadamente aquela desenvolvida em fotocópia (MINISTRO, 2019). Por meio da variação na repetição, nas eletrografias de Aragão há uma ambiguidade explosiva de sentidos. Uma ambiguidade que é entropia regeneradora caótica de signos. Gosto por isso de pensar, com Jean-Jacques Lecercle, que o *non sense* ou a falta de sentido é, na verdade, um excesso de sentidos. Nessas como noutras obras do autor.

Isto já para não mencionar os espaços em branco nos poemas de Aragão e a sintaxe aberta dos seus textos, que, convém lembrar, podemos ver na linha da proposta de Ana Hatherly de uma “escrita lacunar” (HATHERLY, 2002: 22), com Maurice Blanchot, pois estes são espaços por preencher pelo leitor através da sua “imaginação criadora”, para usar uma expressão de Aragão (1981a: 103). Portanto, não são buracos de fechadura que funcionem com uma chave única. São verdadeiros buracos em aberto para o preenchimento multiplicado e potencializado, desmultiplicado e re-potencializado a cada leitura.

Na combinatória como no diálogo, *apropriação* é palavra-chave na obra de Aragão. A sua obra é tanto mais aberta, combinatória e dialogante quanto mais polifónica e ambígua. Tanto que, ainda antes dos primeiros passos de um experimentalismo coletivo, já Aragão afirmava o seu interesse na dinâmica de “um enfeixar de diferentes vozes” (ARAGÃO, 1956: 2). Anos depois, já com esse derradeiro projeto em marcha, declarava peremptório: “antes o indefinido do que ser reduzido ao absoluto infrutescente da indefinição” (ARAGÃO, 1981b: 39).



Tomando estas palavras do autor, não quero terminar sem afirmar que, mais radical ainda do que a indefinição, também a destruição é, na obra de Aragão, uma destruição criadora. “Os sinais”, esses, “permanecem sempre apontando”, como ele mesmo lembrou (ARAGÃO, 1965: ponto 3). A este mesmo propósito, não me canso de ler o ensaio de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira. Cito-o de novo, agora de modo mais extenso:

É o anúncio daquela vanguarda poética [...] onde se desenha já um novo rumo que, embora reservando alguns sinais do passado, se levanta das suas ruínas e sobre elas traça sinais futuros: a desconstrução, a quebra, as novas conjugações genológicas – sinais que serão as traves-mestras de um caminho a percorrer e onde a imagem da fragmentação se instala como forma do instável, do inacabado, mas também como sinal de um certo contínuo próximo (SEQUEIRA, 2015: 67)

Considerações finais (ou h/H/istória para o dia seguinte)

António Aragão, ou melhor, o nominativo da sua obra, como “um certo contínuo próximo”, mas também como um incerto descontínuo – próximo, sempre, desde há *sem* anos. Nas suas obras – aquelas que cabem num século e o atravessam velozmente rumo ao presente – Aragão anunciou histórias, Histórias e istórias para refazer as histórias, as Histórias e as istórias. Ensinou-nos, por isso, a abertura, em lugar do sentido único. Os sinais, que são o que permanece, permanecem sempre apontando. Sem se esgotar, fechar ou suprimir. No seu percurso, que é o da “multiplicidade da experiência” ou das multiplicações das experimentações, António Aragão esteve sempre sintonizado com o seu tempo, uma “antena receptiva” do passado, um polo emissor diretamente ligado ao futuro. O resto é *h/H/istória*.

NOTA:

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1965), *Visopoemas*, catálogo da exposição coletiva na Galeria Divulgação, Lisboa, com a colaboração de A. Aragão, E. M. de Melo e Castro, H. Helder, A. Barahona da Fonseca e S. Tavares. <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas/>.
- AGUIAR, Fernando (2015), “Depoimento fotográfico”, *Cibertextualidades*, n.º 7, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 153–157.
- ARAGÃO, António (1993), *Um buraco na boca*, 2.ª edição reescrita, Lisboa: Vala Comum.
- ARAGÃO, António (1985), “A escrita do olhar”, *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa*, org. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, Lisboa: Ulmeiro, pp. 175–188.
- ARAGÃO, António (1981a), “A arte como «campo de possibilidades»”, *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa: Moraes Editores, pp. 102–105. [Originalmente de 1963]
- ARAGÃO, António (1981b), “[A poesia começa onde o ar acaba]”, *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa: Moraes Editores, p. 39. [Originalmente de 1965]
- ARAGÃO, António (1965), “Intervenção e movimento”, *Poesia Experimental - Suplemento especial do Jornal do Fundão*, António Aragão e E. M. de Melo e Castro, Fundão: Jornal do Fundão, s.p.
- ARAGÃO, António (1964), “Separata Um — Roma nce de iza mor f ismo e Poema fragmentário”, António Aragão e Herberto Helder, orgs., *Poesia Experimental*, n.º 1, Lisboa: ed. dos autores, pp. 7–36.
- ARAGÃO, António (1956), “Introdução”, *Búzio*, org. António Aragão, Funchal: edição do autor, p.2.
- BANASH, David C. (2013), *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*, Amsterdam: Rodopi.
- BARROS, António (2015), “Vulcânico PaLavrador”, *Arquivo Digital da PO.EX*, 2015. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-vulcanico-palavrador/>.
- CAMPINO, Sara Lacerda (2016), “António Aragão: Mais exactamente colagens?”, *eLyra*, n.º 7, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 139–149.
- CARDOSO, Inês (2018), “Aragão, António (1921-2008)”, *Ulyssei@s - Enciclopédia digital sobre Escritores e outros Criadores em Deslocação*, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. <http://ulyssseias.ilcml.com/?glossary=aragao-antonio&lang=pt>.
- COMPAGNON, Antoine (1996), *O Trabalho da Citação*, traduzido por Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- HATHERLY, Ana (2011), “Sobre António Aragão um ano depois”, *Margem 2*, n.º 28, Funchal: CMF, pp. 94-97.
- HATHERLY, Ana (2002), *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa: Quimera.
- MELO E CASTRO, E. M. de (2015), “António António Aragão Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 127–134.
- MELO E CASTRO, E. M. de (2008), “Poesia de Ernesto Melo e Castro”, leitura dedicada pelo autor a António Aragão, Programa *Voz Alta*, Antena 2, resp. Alexandra Lucas Coelho.
- MINISTRO, Bruno (2021), “Anti-isolamento, divergência e alternativa: a copy art enquanto prática artística dissidente”, *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, n.º 7, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 51-72.
- MINISTRO, Bruno (2019), “Invenção, destruição: O ininterrupto gesto de pensar o mundo de forma arriscada”, *Electrografias*, de António Aragão, editado por Rui Torres e Bruno Ministro, Porto: Busílis, pp. 7–23.
- MINISTRO, Bruno (2015), “Um buraco na boca: centralidade e descentramento”, *Cibertextualidades*, n.º 7, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 85–94.
- NELOS, António (2015), “Breve depoimento sobre António Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 147–152.



PORTELA, Manuel (2009), “flash script poex: a recodificação digital do poema experimental”, *Cibertexualidades*, n.º 3, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 43–57.

SANTA CLARA, Isabel (2015), “Da transversalidade e da transgressão da autoria em António Aragão”, *Cibertexualidades*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 45–52.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de (2015), “Maneiras ou desvios, na fragmentação experimental? (Nótula para o estudo de “um buraco na boca” de António Aragão)”, *Cibertexualidades*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 61–76.

SILVA, Rogério Barbosa da (2015), “António Aragão, ou a liberdade da invenção”, *Cibertexualidades*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 33–44.

TORRES, Rui (2018), “Dialogue and openness in Portuguese Experimental Poetry”, *OEI*, n.º 80/81, Stockholm: OEI editor, pp. 447–454.

TORRES, Rui (2007), *Poemas encontrados*, com Jared Tarbel e Nuno F. Ferreira. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-poemas-encontrados-releitura-antonio-aragao/>.

TORRES, Rui, e SEIÇA, Álvaro (2016), “O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose: A PO.EX revisitada através de PO-EX.net”, *Colóquio/Letras*, n.º 193, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9–17.

TRANQUADA, Luís (2010), *António Aragão - Poeta do Olhar*. https://www.youtube.com/watch?v=9De3_gdasd8.