

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS

Resistência e (in)consumibilidade nas *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão

Inês Pereira Cardoso

D

2024



Inês Pereira Cardoso

Resistência e (in)consumibilidade nas *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira e pelo Professor Doutor Rui Manuel Ferreira Leite Soutelo Torres

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Índice

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	3
Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Índice de Figuras	8
Nota prévia.....	13
Introdução <i>Vi-os juntos</i>	15
Parte I. Salette Tavares António Aragão: Duas faces da PO.EX	23
1. Poeprática, (in)consumibilidade, resistência	24
1.1 <i>Houve e há uma poeprática que se transforma</i>	24
1.2 Consumibilidade e Inconsumibilidade.....	29
1.3 Resistência na Poesia Experimental Portuguesa.....	33
1.3.1 Para uma <i>revolução da linguagem</i>	33
1.3.2 Resistir (ainda) em tempos de liberdade.....	43
2. Diálogos, deslocações, (re)invenções	53
2.1 Criar <i>para</i> e <i>com</i> os outros.....	53
2.2 Experimentalismo(s): do nacional ao supranacional.....	66
2.2.1 A deslocação como <i>consolidação estética</i>	73
2.2.2 A deslocação como <i>campo de possibilidades</i>	76
2.3 <i>Para criar é preciso aprender a descobrir</i> : instrumentos para questionar a matéria.....	80
2.3.1 Rer o passado / Reinventar a leitura.....	80
2.3.2 Abertura, autoria, não-obra.....	88
2.3.3 Teoria da Informação.....	98
Parte II. Poepráticas (in)consumíveis (em três tempos)	106
3. Práticas Poéticas	107
3.1 Salette Tavares: <i>a invenção de surpresas vindas das próprias mãos</i>	107
3.1.1 Verbo: <i>Príncipe princípio da escrita</i>	107
3.1.1.1 O <i>infinito manto do lúdico</i> : jogar, coisificar, brincar.....	109
3.1.1.2 <i>de lodo me visto</i> <i>visco de planta</i> : velocidade, corpo, ecologia.....	122

3.1.2 Espacializar a palavra Espacializar o objeto.....	130
3.1.2.1 Poesia gráfica.....	133
3.1.2.2 Poema-objeto.....	148
3.1.3 A escrita dos <i>objetos sonoros</i>	166
3.2 António Aragão: <i>ousar é mais importante do que usar</i>	182
3.2.1 Poemas para <i>dobrar e desdobrar</i>	182
3.2.2 Colagem, rasura, (des)construção.....	204
3.2.2.1 Da colagem ao formulário.....	204
3.2.2.2 Do formulário à fotomontagem.....	221
3.2.3 Cumplicidade criativa, <i>simbiose cumulativa</i>	236
3.3 Notas finais: acerca da (in)consumibilidade das práticas poéticas.....	253
4. Práticas Ficcionais	262
4.1 Salette Tavares: <i>siensia de pôcos e irritação de muintos</i>	262
4.1.1 <i>Os outros? Os outros eram os outros</i> : natureza, tecnologia, anonimato.....	262
4.1.2 (Re)inventar a <i>si dade irrada</i> : erro e desaceleração.....	281
4.2 António Aragão: <i>transformar essa ordem imposta numa desarrumação sujeita</i>	294
4.2.1 Ver o futuro <i>como quem olha a estreiteza curta dum buraco</i>	294
4.2.2 Mastigar o futuro com ovos e salsichas.....	307
4.2.3 Escrever a revelação: <i>palavras iguais. intenções iguais. preocupações iguais</i>	317
4.3 Notas finais: acerca da (in)consumibilidade das práticas ficcionais.....	328
5. Práticas Performativas Práticas Dramatúrgicas	337
5.1 Notas iniciais: Salette Tavares, António Aragão e <i>um escândalo para muito parvo</i>	337
5.1.1 <i>Sou Toura Petra</i> : uma pedagogia da subversão.....	344
5.1.2 <i>Conferência de Nível</i> : do silenciamento ao silêncio.....	355
5.2 Notas iniciais: Salette Tavares, António Aragão e a experimentação do absurdo.....	364
5.2.1 <i>O Kágado</i> : meditação sobre <i>um ficheiro perfeito</i>	367
5.2.2 <i>Desastre Nu</i> : uma catástrofe <i>sem relógio nem calendário</i>	375
Considerações finais Ou outras outras conclusões	385
Referências bibliowebgráficas.....	392
António Aragão.....	413
Salette Tavares.....	424

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da/o presente tese.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis.

Porto, 31 de julho / Oporto, July 31

Inês Pereira Cardoso

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus orientadores, Rosa Maria Martelo e Rui Torres. À Professora Rosa Maria Martelo, agradeço a forma rigorosa e humana como, desde o mestrado, orientou a minha investigação, sugerindo caminhos que me levaram a olhar para os meus objetos de estudo a partir de novos e renovados ângulos de análise. Ao Professor Rui Torres, agradeço o entusiasmo, as reflexões sempre dialogantes e a liberdade que pelo pensamento se cumpre. A ambos, estarei sempre grata pelas perguntas que desorientam para reorientar.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, agradeço por me ter concedido a bolsa de doutoramento SFRH/BD/137785/2018, sem a qual não teria sido possível concretizar esta investigação. Ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, por me ter dado as condições que permitiram levá-la a bom porto.

A Marcos Aragão (filho de António Aragão) e à família de Salette Tavares, agradeço a disponibilidade, o interesse e as autorizações que permitiram expandir não só esta tese, mas também os artigos e comunicações que dela decorreram. A Salette Brandão, filha depositária dos manuscritos de Salette Tavares, estarei sempre grata pelo acesso a obras que, numa fase preliminar deste projeto, se encontravam ainda por publicar.

Ao César Figueiredo, à Isabel Camarinha e à Leonor Figueiredo agradeço o apoio e amizade que vêm de longe. A António Dantas, Fernando Aguiar, Catherine Dumas e Ana Marques Gastão, agradeço a disponibilidade com que receberam, em diferentes momentos desta investigação, as minhas indagações e pedidos. À Ana Salgueiro, à Professora Eunice Ribeiro e à Estela Rodrigues, agradeço a abertura colaborativa em tempos de comemoração.

Acredito que as teses extravasam o tempo em que foram escritas. Por isso, expresso o meu agradecimento às pessoas que, em diferentes momentos e contextos, marcaram o meu percurso na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. À Professora Joana Matos Frias, agradeço o acompanhamento que se prolongou desde o primeiro ano de licenciatura: foi com ela que primeiro aprendi como o rigor rima com humor. À Professora Marinela Freitas, agradeço a amizade e os caminhos por trilhar. Ao Professor Pedro Eiras, agradeço o encorajamento e o entusiasmo com que sempre recebeu as minhas intuições e propostas. Às Professoras Fátima Outeirinho e Ana Paula Coutinho, agradeço a confiança depositada no meu

trabalho. À Lurdes Gonçalves, agradeço o apoio e disponibilidade sempre incansáveis. Estarei sempre grata à Professora Ana Luísa Amaral, de quem guardo a generosidade: com ela, a certeza de que o peso das palavras importa.

Se a leitura e a escrita solicitam o silêncio, o pensamento tece-se em diálogo. Por isso, agradeço aos amigos e amigas que se tornaram companheiros de viagem: ao Vítor Ferreira, à Sofia Mota Freitas e à Elisabete Marques, cúmplices desta e de outras aventuras. À Lúcia Evangelista, ao Fernando Velasco e ao Bruno Ministro, a alegria da (e na) partilha. À Sandra Guerreiro Dias, o afeto e debate sempre prontos. Ao João Paulo Guimarães, os desvios que apontaram para outras possibilidades. Ao Diogo Marques e à Mafalda Pereira, um profundo obrigada pela leitura atenta e pelo apoio na revisão final do texto.

Por tantos e tão variados motivos, agradeço aos meus amigos e amigas de sempre. À Joana Machado e à Patrícia Oliveira, cúmplices de todos os dias. À Lídia Oliveira e à Carla Ferreira, pela alegria e leveza nas noites que ficaram por dormir. À Catarina Sampaio, à Mafalda Teixeira, à Ana Azevedo e à Ana Sofia Graça, pelo laço sempre atado. Ao Pedro Morais, pelo apoio e serenidade nos dias mais nebulosos. À Maria João Medeiros, ao Tiago Teixeira, à Vânia Cardoso, ao Pedro Craveiro, ao Pedro Pereira, ao Aníbal Alves, ao Rúben Brochado, ao Duarte Castro, à Liliana Ferreira, à Vanessa Fernandes e ao Carlos Queirós, agradeço a disponibilidade para me (des)nortearem. A todos, pela preciosa capacidade de rir do desastre.

À minha família, agradeço a liberdade que me permitiu persistir no caminho. Aos meus pais, Amélia Cardoso e José Cardoso, pelo conforto, paciência e apoio. À Carlota, companheira de todas as horas. À minha avó, primeira Maria de La Salette a ensinar-me a *brincar*. À minha bisavó, Aurora Rocha, que também poderia muito bem ter dito: *há sempre uma dor maior que a liberdade de a ter escrito*.

Ao Diogo, repito-me: os braços que são *meio* e *estado* de *locomoção*.

Resumo

Os percursos de António Aragão (São Vicente, 1921 - Funchal 2008) e Salette Tavares (Lourenço Marques, 1922 - Lisboa, 1994) cruzaram-se no contexto da Poesia Experimental, cujo início das atividades tem sido fixado a partir da publicação da revista homónima (organizada em 1964, por António Aragão e Herberto Helder). Embora durante muito tempo tenha sido essa a dimensão mais conhecida dos seus trabalhos, estes autores produziram obras vastas, marcadas por uma permanente (des)articulação de diferentes géneros e pela interceção entre diversos materiais, técnicas e modos de mediação.

A imposição dos valores e discursos que regem o mundo capitalista e neoliberal não é dissociável do surgimento de novas formas de controlo e condicionamento, razão pela qual estes autores não se deixaram iludir, mesmo após a queda do regime ditatorial do Estado Novo, por uma liberdade aparente. Ao recusarem a assimilação das suas obras pela lógica de mercado, e persistindo no questionamento dos sistemas políticos, discursivos e culturais, António Aragão e Salette Tavares revestiram as suas *poepráticas* de formas específicas de *resistência*, testando a *(in)consumibilidade* dos objetos criados e promovendo, não raras vezes, estratégias assentes na colaboração e cocriação.

Tomando as noções de *resistência* e *(in)consumibilidade* como eixos de análise, e assumindo uma perspetiva comparatista e intermedial, esta tese propõe uma abordagem integrada das obras dos dois autores: considerando as suas práticas poéticas, ficcionais, performativas e dramatúrgicas como facetas e desdobramentos de duas *poepráticas* que beneficiam em serem entendidas na sua simultânea consistência e expansão. Ao mesmo tempo que se pretende discutir as formas que estes autores encontraram para resistir (estética e politicamente) aos momentos históricos com os quais as suas obras se foram confrontando, procura-se compreender as razões que as fazem, hoje, apresentar uma atualidade renovada.

Palavras-chave: António Aragão – Salette Tavares – Poesia Experimental Portuguesa – Sociedade de Consumo – Intermedialidade

Abstract

António Aragão (São Vicente, 1921 - Funchal 2008) and Salette Tavares (Lourenço Marques, 1922 - Lisbon, 1994) crossed paths in the context of the Portuguese Experimental Poetry, whose activities are considered to have begun with the publication of the homonymous magazine (organized in 1964 by António Aragão and Herberto Helder). Although this was long regarded as the most well-known part of their practices, these authors produced extensive bodies of work, characterized by a constant (dis)articulation of different genres and the intersection of various materials, techniques, and modes of mediation.

The imposition of values and discourses that govern the capitalist and neoliberal world is inseparable from the emergence of new forms of control and conditioning. This has led both authors, even after the fall of the Estado Novo dictatorship, to remain wary of the fragility of freedom. By refusing to have their works assimilated into the logic of the market and by continuing to question political, discursive, and cultural systems, António Aragão and Salette Tavares explored specific forms of *resistance*, testing the *(in)consumability* of their objects and often promoting strategies based on collaboration and co-creation.

Taking the notions of *resistance* and *(in)consumability* as analytical axes, and by adopting a comparative and intermedial perspective, this thesis proposes an integrated approach to the works of these two authors: considering their poetic, fictional, performative, and dramaturgical practices as facets and developments of two poetic practices that benefit from being understood in their simultaneous consistency and diversity. While aiming to discuss the ways these authors resisted (aesthetically and politically) to the historical moments their works encountered, this study seeks to understand the reasons why their works present a renewed relevance today.

Keywords: António Aragão – Salette Tavares – Experimental Portuguese Poetry – Intermediality – Consumer Society

Índice de Figuras

Fig. 1 – António Aragão e Herberto Helder (orgs.), <i>Poesia Experimental I</i> (1964) [capa].....	56
Fig. 2 – António Aragão, Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro (orgs.), <i>Poesia Experimental II</i> (1966) [capa].....	58
Fig. 3 – António Aragão e E. M. de Melo e Castro (orgs.), “[Reproduções da Exposição Visopoemas]”. Em Suplemento do <i>Jornal do Fundão</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	60
Fig. 4 – António Aragão, “Faça o seu avião”. Em <i>Hidra 2</i> . Foto: Georgina Abreu. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	62
Fig. 5 – António Aragão, “[Olha a imortal idade]”. Em <i>Operação 1</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	63
Fig. 6 – António Aragão, “[Antes de vós]”. Em <i>Operação 1</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	63
Fig. 7 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 1</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	65
Fig. 8 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 3</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	65
Fig. 9 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 2</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	65
Fig. 10 – Salette Tavares, “Alfabeta” (1985). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Tratamento de imagem: Salette Brandão.....	66
Fig. 11 – António Barros, “Palavras primeiras”. Em <i>A menina Iva _ com ST Petra ao fundo</i> (2021-2022). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	129
Fig. 12 – Salette Tavares, “Efes” (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	134
Fig. 13 – Salette Tavares, Página de “Brin Cadeiras”. Em <i>Poesia Experimental 1</i> (1964).....	136
Fig. 14 – Salette Tavares, “Aranha” (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	137
Fig. 15 – Salette Tavares, “Aranhão” (1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	137
Fig. 16 – Salette Tavares, “Borboleta de Aranhas” (1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	137
Fig. 17 – Salette Tavares, “Kinetofonias: Taki Taki e Ri m ri ri” (1963). Em <i>Poesia Experimental 1</i> (1964).....	139
Fig. 18 – Salette Tavares, “Parlapatisse”. Em <i>Poesia Experimental 2</i> (1966).....	140
Fig. 19 – Salette Tavares, “[Esquema Algoritmo para a leitura monótona dos poemas da página anterior, de 1 a 5 de 5 a 1]”. Em <i>Poesia Experimental 2</i> (1966).....	140
Fig. 20 – Salette Tavares, “Les Murmures” (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	141
Fig. 21 – Salette Tavares, “Quel Air Clair” [Tipografia] (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	141
Fig. 22 – Salette Tavares, “Mer de Lyriques” (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	141
Fig. 23 – Salette Tavares, “Quel Air Clair” [Madeira lacada, lâmpada, cortiça e conchas] (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	144
Fig. 24 – Salette Tavares, “O Menino IVO” [Tipografia] (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	145
Fig. 25 – Salette Tavares, “O Menino IVO” [Tapeçaria; Manufatura de Tapeçarias de Portalegre] (1978). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022). Foto: João Brandão.....	145
Fig. 26 – Fotografia da exposição Salette Tavares. <i>Poesia Espacial</i> (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2014). Foto: Paulo Costa. Fonte: Sítio web Fundação Calouste Gulbenkian.....	151
Fig. 27 – Salette Tavares, “Ourobesouro” (1965). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022). Foto: Paulo Costa.....	152

Fig. 28 – Salette Tavares, “Alquerubim” (1963/1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022). Foto: Paulo Costa.....	152
Fig. 29 – Salette Tavares, “Maquinin” (1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022). Foto: Paulo Costa.....	153
Fig. 30 – Salette Tavares, “Porta das Maravilhas” (1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Foto: Paulo Costa.....	154
Fig. 31 – Salette Tavares, “Bailia” (1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Foto: Paulo Costa.....	155
Fig. 32 – Salette Tavares, “Jarra Pontos e Vírgulas” (1949/1965). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Foto: Salette Brandão.....	157
Fig. 33 – Salette Tavares, “Jarra Ferida” (1949/1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Foto: Salette Brandão.....	157
Fig. 34 – Salette Tavares, “Sinhora do Ó” (1949/1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Foto: Salette Brandão.....	157
Fig. 35 – Salette Tavares, “Peixe” (1949/1963). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> . Foto: José de Guimarães.....	157
Fig. 36 – Salette Tavares, “Prato” (Anos 1950). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	158
Fig. 37 – Salette Tavares, “Dia Positivo” (1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022). Foto: Paulo Costa.....	158
Fig. 38 – Salette Tavares, “[Sem Título]”. Em <i>Brincar</i> [Catálogo de Exposição] (1979).....	159
Fig. 39 – Salette Tavares, “Tábua encontrada pelos três” (1962). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	160
Fig. 40 – Salette Tavares, “Como um Klee” (1961). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	160
Fig. 41 – Salette Tavares, “Tábua com conchas” (1960). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	160
Fig. 42 – Salette Tavares, “Faca oferecida pelos filhos para...” (1962). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	160
Fig. 43 – Fotografia da exposição Salette Tavares. <i>Poesia Espacial</i> (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2014). Foto: Paulo Costa. Fonte: Sítio web Fundação Calouste Gulbenkian.....	161
Fig. 44 – Ana Vieira, “[Sem Título]” (Anos 1960). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014) Foto: Paulo Costa.....	163
Fig. 45 – Ana Hatherly, “Pacote de Rebuçados” (1971). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014) Foto: Paulo Costa.....	163
Fig. 46 – Emília Nadal, “Slogan’s” (Anos 1970). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014) Foto: Paulo Costa.....	163
Fig. 47 – Salette Tavares, “Cara” (1967). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	165
Fig. 48 – Salette Tavares, “Supermarket” (1978). Em <i>Poesia Espacial / Spatial Poetry</i> (2014). Foto: Paulo Costa.....	165
Fig. 49 – António Aragão, <i>Folhema 1</i> (1966) [aberto, frente].....	185
Fig. 50 – António Aragão, <i>Folhema 1</i> (1966) [aberto, verso].....	185
Fig. 51 – António Aragão, <i>Folhema 2</i> (1966) [aberto, frente].....	186
Fig. 52 – António Aragão, <i>Folhema 2</i> (1966) [aberto, verso].....	186
Fig. 53 – António Aragão, <i>Poema Azul e Branco</i> (1970). Fonte: Sítio web Antonio Miranda.....	197
Fig. 54 – António Aragão, <i>Poema Vermelho e Branco</i> (1971). Fonte: Sítio web Antonio Miranda.....	197
Fig. 55 – António Aragão, Folhas de <i>Poema Azul e Branco</i> (1970). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	198
Fig. 56 – António Aragão, Folhas de <i>Poema Vermelho e Branco</i> (1970). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	198
Fig. 57 – António Aragão, “Poesia Encontrada”. Em <i>Poesia Experimental I</i> (1964). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	205

Fig. 58 – António Aragão, “Poesia Encontrada”. Em <i>Poesia Experimental I</i> (1964). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	205
Fig. 59 – António Aragão, “[Poema Inicial]” [recorte]. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	210
Fig. 60 – António Aragão, “[o sítio do saber. o lugar escondido das mulheres]”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	210
Fig. 61 – António Aragão, “a cidade ri.”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	211
Fig. 62 – António Aragão, “amanhã petróleo.”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	214
Fig. 63 – António Aragão, “istória dos soldadinhos”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	216
Fig. 64 – António Aragão, “Câma Minicipal do unhal – MÁGUAS – AVISO”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	218
Fig. 65 – António Aragão, “Câma Minicipal do unhal – Ao VISO”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	218
Fig. 66 – António Aragão, “posto de Cá ais”. Em <i>mais exactamente p(r)o(bl)emas</i> (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	218
Fig. 67 – António Aragão, “AVISO”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	223
Fig. 68 – António Aragão, “Deve dor”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	223
Fig. 69 – António Aragão, “DEVE HAVER”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	224
Fig. 70 – António Aragão, “Soma e Evolução”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	225
Fig. 71 – António Aragão, “Código”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	226
Fig. 72 – António Aragão, “IMPOR T ÂNCIA”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	227
Fig. 73 – António Aragão, “Mais perto do seu banco”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	227
Fig. 74 – António Aragão, “Panorama tumular hoje muito em voga ou cemitério para quem abusa dos bancos”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	228
Fig. 75 – António Aragão, “O anjo tocando o seu banco.”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	231
Fig. 76 – António Aragão, “Em casa, na intimidade do lar, no seio das famílias, de pais a filhos, raros são os que não acreditam.”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	232
Fig. 77 – António Aragão, “A educação vem da base: do assento.”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	233

Fig. 78 – António Aragão, “Os bancos sempre em toda a parte e todo o lugar.”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	234
Fig. 79 – António Aragão, “Um banco comendo outro banco.”. Em <i>Os bancos: antes da nacionalização</i> (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	235
Fig. 80 – António Aragão, folha de <i>hornmargen</i> . Em <i>Joyciana</i> (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	237
Fig. 81 – António Aragão, <i>Metanemas</i> [Capa e Contracapa] (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	238
Fig. 82 – António Aragão, “[(...) eu me]”. Em <i>Metanemas</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	240
Fig. 83 – António Aragão, “[PRO GRE SS O]”. Em <i>Metanemas</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	241
Fig. 84 – António Aragão, “[contr a merd: a of]”. Em <i>Metanemas</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	242
Fig. 85 – António Aragão, “[GUE PLA!]”. Em <i>Metanemas</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	242
Fig. 86 – António Aragão, “[em ~~força~~ e SEREN(A)IDADE]”. Em <i>Metanemas</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	243
Fig. 87 – António Aragão, “[NÃO PERCA ACTUAL IDADE]”. Em <i>Metanemas</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	243
Fig. 88 – “[filigrama n pretende ser outra coisa que pura e simplesmente filigrama]”. Em <i>Filigrama 1</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	245
Fig. 89 – “SOS”. Em <i>Filigrama 2</i> (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	246
Fig. 90 – António Aragão e António Dantas, “[Precisamos urgentemente duma bomba de neutrões para salvar a alma]”. Em <i>Filigrama 2</i> (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	247
Fig. 91 – António Aragão e António Dantas, “[Não precisamos sinceramente duma bomba de neutrões para não salvar a alma]”. Em <i>Filigrama 2</i> (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	247
Fig. 92 – António Aragão, “FILIPUNETO”, em <i>Filigrama 2</i> (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	248
Fig. 93 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 2</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	250
Fig. 94 – António Aragão, Folha de “[attention]”. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	251
Fig. 95 – António Aragão, Folha de “[attention]”. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	251
Fig. 96 – António Aragão, Folha de “[attention]”. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	251
Fig. 97 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 1</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	251
Fig. 98 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 3</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	251
Fig. 99 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 2</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	251
Fig. 100 – António Aragão, Folha de <i>Electrografia 1</i> . Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	252
Fig. 101 – Salette Tavares, “Voz (Vós?)” [recorte] (1981), Galeria Divulgação. Em <i>PO.EX 80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa</i> [Catálogo] (1980).....	281
Fig. 102 – Salette Tavares, “Voz (Vós?)” [recorte] (1981), Galeria Divulgação. Em <i>PO.EX 80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa</i> [Catálogo] (1980).....	283
Fig. 103 – Salette Tavares, <i>Irrar</i> [manuscrito], Exposição <i>Brincar</i> (Galeria Quadrum, 1979). Foto: José de Guimarães..	285
Fig. 104 – Salette Tavares, “Pãozinho para os portugueses”, Exposição <i>Brincar</i> (Galeria Quadrum, 1979). Foto: José de Guimarães.....	285

Fig. 105 – António Aragão, “[hors-texte]”. Em <i>Textos do Abocalipse I</i> (1992).....	319
Fig. 106 – António Aragão, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Jorge Peixinho, Manuel Baptista, Mário Falcão e Salette Tavares, “Concerto e Audição Pictórica” [programa] (1965), Galeria Divulgação. Em <i>PO.EX: Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa</i> (1981).....	330
Fig. 107 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	347
Fig. 108 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	348
Fig. 109 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Fonte: Espólio de Salette Tavares.....	349
Fig. 110 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	351
Fig. 111 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	352
Fig. 112 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	353
Fig. 113 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	353
Fig. 114 – Salette Tavares, 3 <i>happenings</i> de <i>Sou Toura Petra</i> , (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares..	354
Fig. 115 – Salette Tavares, Recorte de “Carência de um museu de arte moderna em Portugal”. Em <i>Catálogo da representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo</i> (1977). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.....	355
Fig. 116 – <i>De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal</i> (2021), Museu de Arte Sacra do Funchal.....	358
Fig. 117 – <i>De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal</i> (2021), Museu de Arte Sacra do Funchal.....	358
Fig. 118 – António Aragão, <i>Conferência de Nível</i> (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão - Universidade Fernando Pessoa.....	359
Fig. 119 – António Aragão, <i>Conferência de Nível</i> (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão - Universidade Fernando Pessoa.....	359
Fig. 120 – António Aragão, <i>Conferência de Nível</i> (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão - Universidade Fernando Pessoa.....	360
Fig. 121 – António Aragão, <i>Conferência de Nível</i> (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão - Universidade Fernando Pessoa.....	360
Fig. 122 – António Aragão, <i>Conferência de Nível</i> (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão - Universidade Fernando Pessoa.....	361
Fig. 123 – António Aragão, <i>Conferência de Nível</i> (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão - Universidade Fernando Pessoa.....	361
Fig. 124 – Salette Tavares, “O Cágado” (1973). Em <i>O Cágado / Baile Mecânico / Anonimatógrafo</i> (2019).....	367
Fig. 125 – Salette Tavares, “Cágados” (1979). Em <i>Obra Poética 1957-1994</i> (2022).....	367

Nota prévia

A escrita desta tese decorreu em simultâneo com o processo de edição e reedição de várias obras – inéditas ou há muito esgotadas – de António Aragão e Salette Tavares. Embora, ao longo da investigação, se tenha procurado trabalhar com as primeiras edições de ambos os autores, o sistema de referenciação bibliográfica adotado visa ir ao encontro dessa (re)descoberta em curso. No caso da obra poética de Salette Tavares, as citações são predominantemente feitas a partir de *Obra Poética 1957-1994* (2022), por se considerar que será esse o volume ao qual um maior número de leitores/as terá acesso. Porém, e de forma a garantir uma maior clareza no que diz respeito à cronologia de produção e/ou publicação da obra da autora, optou-se, sempre que possível, por incluir também as datas originais (ex. Tavares 2022 [1971]: 576). O mesmo modelo foi seguido nas citações retiradas de obras publicadas postumamente, como é o caso daquelas que têm vindo a ser editadas, desde 2019, pela editora Tigre de Papel (ex. Tavares 2019c [1963]: 94). Já no caso da obra de António Aragão, sempre que se considerou que o objetivo de facilitar o acesso às obras estava salvaguardado, privilegiou-se a citação a partir das primeiras edições. No caso das obras que se encontram integralmente reproduzidas no Arquivo Digital da PO.EX (<https://po-ex.net>), procurou-se facultar os respetivos links na lista de “Referências Bibliowebgráficas”. No que toca aos textos teóricos produzidos pelo autor (também disponíveis para consulta no Arquivo Digital da PO.EX), as citações remetem ou para publicações antológicas e de carácter coletivo (ex. *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*), ou para o volume *Obra (Re)encontrada* (2021), publicado a título póstumo.

A bibliografia da tese encontra-se dividida em três secções: “Referências bibliowebgráficas”, “António Aragão” e “Salette Tavares”. Na primeira secção, propõe-se uma listagem (por ordem alfabética) de todas as obras, artigos, teses, entrevistas e vídeos citados ao longo da tese, simplificando assim a consulta por parte de quem lê. Já nas duas secções seguintes, pretende-se providenciar um conhecimento tão amplo quanto possível das obras dos dois autores estudados. Neste sentido, as duas secções individuais não só abrangem publicações (livros, brochuras, panfletos, objetos) que não foram citados ou analisados ao longo da tese, mas também incluem referências à participação dos autores em *happenings*, performances, exposições, antologias, catálogos, coletâneas, revistas, jornais e outras intervenções de carácter individual e coletivo. No final de cada uma destas secções, procurou-se, ainda, incluir

um leque mais abrangente de estudos dedicados às duas *poepráticas* em causa, evidenciando assim a crescente atenção que lhes tem vindo a ser prestada nas últimas décadas. Espera-se, com esta organização tripartida, facilitar o acesso às obras dos dois autores estudados, bem como auxiliar na consecução de investigações futuras.

O carácter inter e transmedial que preside às obras analisadas levou a que se procurasse tornar a tese tão ilustrada quanto possível. Assim, ao invés de remeter o/a leitor/a para uma possível secção de anexos (e reconhecendo a importância do Arquivo Digital da PO.EX no colmatar de eventuais lacunas), optou-se por incluir todas as imagens (fotografias, poemas visuais- concretos-espaciais-gráficos e eletrografias) no corpo do texto. Para tal, foi criado um índice de figuras, sendo que todas as imagens se encontram legendadas seguindo a organização “número da figura, autor, título, data, proveniência” – acrescentando-se, sempre que aplicável, “créditos” e/ou “fonte”. Embora a opção de abdicar de uma secção de anexos implique adotar um princípio de seleção mais restritivo, espera-se, com esta configuração, possibilitar uma leitura mais escorreita e em consonância com os princípios defendidos pelos autores a quem esta tese se dedica. Afinal, *ler é igual a ver e ver é igual a ler* – assim o escreveu António Aragão.

Introdução | *Vi-os juntos*

Para isso só nos resta escrever sobre aquilo que amámos. Quando encontro houve.

Salette Tavares, *Menez*

“Vi-os juntos: Escritas Várias, Vários Tempos” – foi assim que Ana Luísa Amaral escolheu intitular a segunda parte do volume *Arder a Palavra e Outros Incêndios* (2017), no qual dedica uma série de ensaios a autores como Emily Dickinson, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, T. S. Eliot e Alberto Pimenta. Trata-se de uma formulação que a poeta já ensaiara noutros contextos. Veja-se o poema “As quase irreverências do azul: genealo-vi-as (juntas)”, originalmente publicado em 1998¹, que deixa entrever uma forma específica de leitura: uma leitura que se (entre)tece em diálogo. Para Amaral, o ato de ver dois autores (duas obras, duas escritas, dois tempos) juntos pressupõe, numa primeira camada, um entendimento da leitura enquanto “gesto que passa pelos dois sentidos de comoção: mover-se e comover-se”. Por isso, escreve a poeta no prólogo, a leitura “[i]mplica um determinado tipo de ação”. E agir, salienta, “não quer dizer só actuar, mas simplesmente fazer qualquer coisa, que é aquilo de que precisamos, nestes tempos em que andam em guerra com a nossa razão e em que nada se compadece de nada, muito menos da lentidão e da imaginação que a leitura e a escrita solicitam” (Amaral 2017: 9-11).

Dois autores, duas obras, vários tempos: são estes os eixos a partir dos quais esta tese se constrói. Salette Tavares (Lourenço Marques, 1922 - Lisboa, 1994) foi uma intelectual (in)formadora, ensaísta, pedagoga e poeta de ofício múltiplo. António Aragão (São Vicente, 1921 - Funchal, 2008) foi um artista, escritor, pintor, escultor e historiador cujo ofício apenas poderá ser entendido à luz da “multiplicidade da experiência” (2021 [1992]: 332). Os seus percursos cruzaram-se, de forma mais direta, na década de 1960, no contexto da Poesia Experimental portuguesa, da qual se tornariam dois dos principais cultores. E embora seja essa a dimensão mais conhecida dos seus percursos, a verdade é que ambos apresentam obras vastas, marcadas não só pela interceção entre diversos materiais, técnicas e modos de

¹ O poema, que sinaliza também a urgência de uma maior visibilidade do (e no) feminino, pertence ao volume *Entre dois rios e outras noites* (2007). Porém, foi originalmente publicado (sem o respetivo subtítulo) no décimo segundo número da revista *Hífen. Cadernos de Poesia* (1998), no qual quatro ensaístas foram convidadas a escrever sobre a poesia de quatro autoras do século XX (Irene Lisboa, Florbela Espanca, Natália Correia e Luiza Neto Jorge).

mediação, mas também por uma profusão e permanente (des)articulação de diferentes géneros.

Vê-los juntos implica, portanto, agir: encontrar um viés – ou, inversamente, (re)ler até que esse viés nos encontre e se imponha como pergunta. A investigação que aqui se propõe nasce de uma constatação: a de que a leitura integral das obras de Salette Tavares e António Aragão permite confirmar que o questionamento dos sistemas totalitários – inclusive discursivos – levou a que ambos os autores não se deixassem iludir, mesmo após a queda do regime do Estado Novo, por uma liberdade aparente, já que a imposição do discurso e dos valores que regem o mundo capitalista e neoliberal não é alheia ao surgimento de novas formas de controlo e condicionamento. Dela, resultam duas questões centrais, que visam colmatar uma lacuna no que ao estudo das obras literárias destes autores diz respeito: que formas encontraram Salette Tavares e António Aragão para resistir (estética e politicamente) aos contextos histórico-sociais com os quais as suas obras se foram confrontando? Tratando-se de autores que sempre recusaram a assimilação das suas obras por uma lógica de mercado, que formas de (in)consumibilidade podemos encontrar nestas *poepáticas*?

Em “Vozes da Leitura”, texto resultante de uma palestra que teve lugar na Universidade de Yale, no ano de 1995, Ana Hatherly referiu: “A Poesia, como quinta-essência do acto poético, é uma oferenda, e como tal deve ser recebida, interpretada e consumida” (1995a: 201). Em 1971, Melo e Castro havia também constatado que “o material de que se constitui o objecto-único Poema, é por sua própria natureza plurívoco e polissignificativo, e destina-se a um consumo e a uma compreensão – a recepção da(s) mensagem(s) por receptores múltiplos: os leitores” (1977b: 228). Também António Aragão e Salette Tavares salientaram variadíssimas vezes a importância do abandono do imobilismo contemplativo por parte do/a leitor/a, a fim de este/a se colocar no centro de uma rede de possibilidades que se presta a ser desvendada. Se, nos anos 1960, António Aragão afirmava que “no seio das comunidades modernas de grande consumo e forte informação, acontece (...) uma aproximação mais densa entre o fabricante ou criador e o necessário consumidor” (1965b: 51), Salette Tavares relevava que “o essencial em qualquer forma de arte é o facto da sua realização consistir num crescimento em que aquilo que a criação propõe não é já anteriormente conhecido, mas qualquer coisa que surgiu como nova e que como tal se propõe à compreensão do público” (1967: 152-153). Estas afirmações vão ao encontro de uma constatação comum: a de que o objeto artístico exige, por oposição às formas redundantes propostas pela *indústria cultural*, uma descodificação ativa, crítica, participativa.

Em texto publicado em 2019, por ocasião da publicação do volume *Electrografias*, Bruno Ministro dava conta de uma “paulatina redescoberta do experimentalismo” (2019a: 8) que ia tendo lugar um pouco por todo o país. Hoje, é possível constatar que essa redescoberta se traduziu também num renovado interesse pelas obras dos autores sobre os quais esta tese se debruça, dinâmica para a qual contribuíram as celebrações dos seus centenários de nascimento e as exposições e publicações delas decorrentes². Se é verdade que este crescente interesse se deve, em grande medida, à disponibilização das principais obras de ambos os autores no Arquivo Digital da PO.EX, o certo é que estas iniciativas contribuíram para adensar essa tendência, ao mesmo tempo reavivando o debate em torno das múltiplas interseções e diálogos que as suas *poepráticas* convocam e continuam a acionar.

No que ao trabalho de Salette Tavares diz respeito, as celebrações coincidiram com a publicação de *Obra Poética 1957-1994* (2022) e do então inédito *Sintra no Jardim da Esmeralda* (2022), que vieram dar seguimento ao assinalável esforço que vinha já sendo empreendido pela família da autora no sentido de dar a conhecer o carácter inovador e transmedial da sua obra. Em 2019, publicaram-se, com chancela da editora Tigre de Papel, as narrativas experimentais inéditas *Outro Outro* (1963) e *Irrar* (1979), bem como o volume intitulado *O Kágado*, que reúne, além do texto dramático homónimo (1962), os inéditos *Anonimatógrafo* (um cenário para uma ópera espacialista, de 1962) e *Baile Mecânico* (guião para uma fita experimental, de 1956). A estes títulos, somam-se as reedições de *Lex Icon* (um fac-simile de 2017, uma segunda edição em 2020, e a tradução para inglês, publicada pela Ugly Duckling Presse, em 2024), uma *Antologia: Poesia* (2024) e *Cartas e Letras de Pedro Sete* (2024), que reúne o livro *14563 Letras de Pedro Sete* (1965), “Carta a Pedro Sete” (1967), e “Dois Poemas Quase Inéditos de Pedro Sete”.

No caso da obra de António Aragão, verificou-se também um esforço para tornar acessíveis algumas obras que se encontravam há muito esgotadas. Em 2019, publicou-se a edição fac-similada de *Os bancos: antes da nacionalização* (1975), bem como o volume *Electrografias* (2019), que reúne não só os três volumes de *Electrografia* (1990), mas também um conjunto de trabalhos pertencentes aos Arquivos de Fernando Aguiar e César Figueiredo.

² As iniciativas desenvolvidas no âmbito destas celebrações podem ser consultadas em: <https://po-ex.net/antonioaragao2021/> e <https://po-ex.net/tag/st2022/>. No que às publicações diz respeito, destaque-se a organização o número 4 da *Revista Translocal: Culturas contemporâneas locais e urbanas* (Ana Salgueiro, Rui Torres e Bruno Ministro orgs.) <<https://translocal.funchal.pt/2979-2/>>, bem como do número 8 da *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* (Rui Torres, Bruno Ministro e Inês Cardoso orgs.) <<https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/issue/view/296>>.

Já em 2021, coligiu-se o volume *Obra (Re)encontrada*, que permitiu tornar novamente disponível um conjunto muito significativo de obras, poemas dispersos e textos teóricos do autor.

Se opto por salientar estes avanços, cujas implicações se estendem à disseminação, receção e estudo das obras em causa, é porque eles ocorreram no período em que esta investigação foi desenvolvida. Pese embora o *corpus* de análise desta tese estivesse já parcialmente definido antes da publicação de alguns dos volumes supramencionados – o que apenas se tornou possível graças ao cuidado e disponibilidade com que Salette Brandão (filha depositária dos manuscritos de Salette Tavares) e Marcos Aragão (filho de António Aragão) acederam ao meu pedido de articular a tese com os espólios dos dois autores³ –, o objetivo de estudar as *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão à luz das noções de resistência e (in)consumibilidade foi-se revestindo de novas possibilidades, indagações e ângulos de análise.

Sob o ponto de vista da estrutura interna, esta tese encontra-se dividida em duas partes: a primeira, composta por dois capítulos; e uma segunda, dividida em três capítulos. A primeira parte, intitulada “Salette Tavares e António Aragão | Duas faces da PO.EX”, assume um carácter predominantemente contextual e de contextualização. Assim, no capítulo 1 – “Poeprática, (in)consumibilidade, resistência” – propõe-se um enquadramento dos conceitos que guiaram esta investigação, articulando-os com um conjunto amplo de textos teóricos e ensaísticos – de Salette Tavares e António Aragão, mas também dos seus pares. Já o capítulo 2 – “Diálogos, deslocações, (re)invenções” –, debruça-se sobre alguns eixos que, por serem centrais para compreender o surgimento e sedimentação das práticas experimentalistas em Portugal, revelar-se-ão úteis para a análise das obras dos dois autores em causa. Num primeiro momento, procura-se debater a importância que as noções de colaboração e cocriação assumiram no âmbito da PO.EX, elencando um conjunto de publicações e atividades coletivas nas quais os dois autores assumiram, ainda que de diferentes formas, papéis preponderantes. Na segunda fase, explora-se o carácter transnacional das práticas experimentalistas, privilegiando-se as redes de contacto e os nexos de relação estabelecidos com as neovanguardas internacionais. Na terceira e última parte, analisa-se o modo como a leitura é entendida enquanto gesto simultaneamente crítico e criador, demonstrando como as noções de jogo, programa e processo constituíram elementos centrais não só na prática estética

³ Numa fase inicial desta investigação, revelou-se também produtiva a consulta do Espólio de Ana Hatherly (Biblioteca Nacional de Portugal) e do Arquivo de Fernando Aguiar, a quem agradeço o cuidado e disponibilidade.

destes autores, mas também na pesquisa em torno de uma *arqueologia da poesia experimental*. Em seguida, explora-se as noções de obra aberta e não obra, procurando entender como estas se articulam com os princípios de autoria, génio e originalidade. Por último, considera-se a importância das contribuições provenientes da Teoria da informação (da qual Salette Tavares foi uma das principais difusoras em Portugal).

A segunda parte da tese – “Poepráticas (in)consumíveis (em três tempos)” – é dedicada à análise das obras dos dois autores, encontrando-se dividida em três eixos fundamentais: “3. Práticas Poéticas”, “4. Práticas Ficcionais” e “5. Práticas Performativas | Práticas Dramatúrgicas”. Numa primeira fase, importa realçar que a discrepância que se poderá observar ao nível da extensão de cada um dos capítulos não se traduz numa discrepância interna, já que o peso atribuído a cada um dos autores é, em rigor, o mesmo. E tampouco corresponde a qualquer tipo de juízo valorativo, já que, como se tornará possível verificar, o número de obras enquadradas no terceiro capítulo – “Práticas Poéticas” – é, por razões que dizem respeito à própria produção dos autores, maior do que aquele que se observa nos seguintes – “Práticas Ficcionais” e “Práticas Performativas | Práticas Dramatúrgicas”. Acresce que, pese embora se tenha procurado ilustrar o mais possível toda a tese, é no capítulo 3 que se verifica uma maior necessidade de incluir imagens (sejam elas fotografias, capas, poemas visuais-concretos-espaciais-gráficos ou eletrografias).

Um outro aspeto que importa esclarecer diz respeito à formulação que perpassa os títulos atribuídos a cada capítulo. Como se tornará claro, as obras de Salette Tavares e de António Aragão constituem uma prática e um exercício de liberdade, razão pela qual se ergueram na recusa dos constrangimentos decorrentes do cânone e de certas tradições discursivas dominantes. Quebrar com as lógicas que sustentam as estruturas de poder e de oficialização, escapando assim às contingências do sistema cultural instituído, implicou que estes autores abarcassem um conjunto de modos operatórios e de expressão cuja delimitação está longe de ser estável – e essa indefinição, que demonstra uma forte consciência crítica relativamente ao que significa habitar a *margem*, é já uma forma de inconsumibilidade. A divisão proposta, bem como os respetivos títulos, pretende ir ao encontro desse constrangimento, sabendo que o equilíbrio entre definição e indefinição será sempre “um embaraço a suscitar questionamentos” (Torres 2021: 211). Por isso, o que nesta tese se propõe é uma organização que se pretende operativa, mas não excessivamente fechada: há obras que poderiam transitar de capítulo, tal como há objetos que resistem à catalogação. O que as práticas (poéticas, ficcionais, performativas e dramatúrgicas) visam indiciar é,

justamente, uma atitude de questionamento face aos limites da própria poesia, da ficção, da performance e do texto dramático.

Afirmar que tanto Salette Tavares como António Aragão cultivaram um olhar crítico e vigilante em relação aos momentos históricos com os quais as suas obras se foram debatendo e dialogando não equivale a dizer que o fizeram da mesma forma. A variedade técnica, material e medial que perpassa as suas *poepráticas*, bem como o facto de não existir (em ambos os casos) nenhum estudo que contemple as quatro vertentes aqui consideradas⁴, levou a que se optasse por dividir os capítulos seguindo uma lógica autoral. Embora uma análise integralmente conjunta pudesse contribuir para sinalizar, de forma mais imediata, determinadas linhas de força comuns, a opção de abordar as obras de cada autor separadamente não só tornou possível que se considerasse um conjunto mais vasto e diversificado de objetos, como permitiu reforçar aspetos que, de outra forma, seriam abordados em menor profundidade.

O capítulo três, dedicado às “Práticas Poéticas”, é esclarecedor no que diz respeito às particularidades que motivaram esta opção metodológica. Embora noções como *jogo*, *apropriação*, *diálogo*, *abertura* e *cocriação* sejam transversalmente convocadas, existem aspetos que singularizam as práticas destes autores. Senão vejamos: enquanto António Aragão privilegiou processos de apropriação, colagem e montagem que mais tarde se traduziriam na exploração da eletrografia, Salette Tavares serviu-se de técnicas como a olaria, a serigrafia, a tipografia ou a tapeçaria para produzir uma poesia-espacial na qual os objetos sofrem um permanente processo de desautomatização e reatualização. Acresce que, se procurarmos refletir sobre a obra poética dos dois autores de forma global, rapidamente concluiremos que não só a exploração do verbal (como da imagem) é desenvolvida a partir de estratégias distintas, como o próprio entendimento do termo “poesia” acarreta questões e problemáticas específicas. Considerando estas diferenças não como um constrangimento, mas sim como um elemento que permite expandir a reflexão proposta, pretende-se responder a algumas questões: que formas encontraram estes autores para resistir poeticamente num país subjugado pela opressão e pelo fechamento? E se tivermos em conta

⁴ Nos últimos anos, foi possível observar um crescente interesse pelas obras de Salette Tavares e António Aragão em contexto académico. Embora na secção bibliográfica dedicada a cada um dos autores se tenha procurado facultar um leque mais abrangente de estudos e artigos a eles dedicados, importa salientar que as práticas poéticas e performativas de Salette Tavares foram objeto de análise nas teses de doutoramento de investigadores como Rui Torres (2002), Jorge dos Reis (2009), Márcia Oliveira (2013), Sandra Guerreiro Dias (2015) e Maria João Lopes Fernandes (2018). No caso de António Aragão, saliente-se os estudos, um pouco mais recentes, de Maria João Lopes Fernandes (2018), Bruno Ministro (2020) e Sara Lacerda Campino (2020).

que o contexto ditatorial do Estado Novo colocou o país numa posição algo periférica em relação aos sistemas capitalistas-industriais, de que forma estas obras resistiam já, simultaneamente, aos valores da sociedade de consumo? Como continuaram a resistir-lhe após a queda do regime? Que papel desempenharam os métodos de produção e disseminação adotados por estes autores nesse questionamento? E como podem certas formas de reunião e diálogo constituir um mecanismo de resistência?

No capítulo 4, refletir-se-á sobre as “Práticas Ficcionalis”, convocando-se um conjunto de textos que mostram como a abertura e plurissignificação característica da produção dos dois autores não se encontra confinada às obras poéticas. A diversidade de géneros explorados e desestabilizados (romance, narrativa, conto, prosa e guião para cinema) permite não só sinalizar influências decorrentes de realidades artísticas e políticas internacionais, como demonstra a singularidade destes autores no contexto do panorama nacional – nomeadamente, pelo modo como os seus textos apontam (à data da sua escrita como hoje) para uma série de possibilidades e tecnologias de mediação. O conjunto destas obras convoca, por isso, questões diversas (e, não raras vezes, comuns e complementares): de que modo os textos ficcionais dos dois autores endereçam um mundo marcado pela fragmentação, pela crise (política, social, ecológica) e pela falência das metanarrativas? Numa era que se pauta por uma aceleração crescente, podem estas obras ser lidas à luz da reivindicação de uma outra política do tempo? Tratando-se de obras que colocam a ênfase na dimensão experiencial da leitura, que possibilidades e constrangimentos se impõem ao/à leitor/a? E, em última instância, o que nos diz esse leque de possibilidades e constrangimentos acerca dos valores que regeram uma sociedade ora vergada pela opressão e pela censura, ora marcada por uma liberdade em certa medida ilusória?

O último capítulo ("Práticas Performativas | Práticas Dramatúrgicas") apresenta uma estrutura diferente daquela proposta nos anteriores, aspeto que se prende com a natureza dos objetos nele incluídos (performances, por um lado, e textos dramáticos, por outro). Na primeira metade, que articula um conjunto de materiais pertencentes ao Espólio de Salette Tavares e ao Espólio literário de António Aragão (depositado na Universidade Fernando Pessoa), retomar-se-ão algumas questões já convocadas ao longo da tese – nomeadamente, a diluição das barreiras entre arte e vida, público e privado, criador/a e fruidor/a. Nesse sentido, discute-se o potencial político de certas intervenções dos dois autores, demonstrando que a interferência no espaço público se articulou com uma revalorização da coletividade, gerando formas de produção de conhecimento que subvertem as contingências

e hierarquias impostas pelas instituições oficiais. Problematisa-se, ainda, a efemeridade inerente a estas intervenções e o modo como os registos existentes não se incompatibilizam com uma estratégia de resistência que impossibilita a sua assimilação como valor económico. Na segunda metade, analisa-se o modo como os textos dramáticos produzidos pelos dois autores contestam, pese embora a distância cronológica que os separa, certos valores que regeram (e continuam a reger) as sociedades de consumo. Adensa-se, simultaneamente, o debate iniciado na primeira metade do capítulo, demonstrando que também nestes textos se pode encontrar uma desconstrução jocosa das dinâmicas de poder e respetivas figuras de autoridade.

Há precisamente dez anos, num artigo intitulado “Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa”, Rui Torres colocava a seguinte pergunta: “PO.EX: uma história por/para fazer?”. E concluía, nessa mesma reflexão, que “[a] poesia experimental não se limita (...) a um período, nem se fixou nos seus momentos fundadores. Hoje em dia ramifica-se por um conjunto de actividades que marcam novas formas de expressão da criatividade humana” (2014d: 16). Neste sentido, importa esclarecer que esta tese se constrói numa perspetiva dúplice, mas complementar: ao mesmo tempo que se procura entender as obras dos autores no contexto do seu tempo, pretende-se refletir sobre o que as faz, hoje, apresentar uma atualidade renovada. O objetivo de compreender as contribuições que estas *poepráticas* oferecem para refletir sobre a sociedade de (hiper)consumo na qual vivemos atualmente obriga a que esta tese não se circunscreva à filiação conceptual e teórica explicitada pelos próprios autores ou pela crítica da época. Antes, procura expandi-la, assumindo que o carácter dialético que preside às *poepráticas* em causa obriga a considerá-las enquanto *persistências* e *potências* sempre *atualizáveis*. Se é verdade que, na sua génese, a poesia experimental portuguesa cultivou um interesse sistemático pelas contribuições do pensamento estruturalista, da Teoria da Informação e dos estudos semióticos, hoje, dificilmente se poderá considerar as obras destes autores sem recorrer a instrumentos teórico-críticos dos estudos inter e transmediais, que lhes sucederam. Acresce que o tema desta tese não permite que ela seja alheia a um posicionamento comparatista e interdisciplinar. Por isso, esta investigação procura chamar para si a mesma vocação dialogante cultivada pelos autores sobre os quais se debruça: abrindo-se a contributos provenientes de áreas como a sociologia e a filosofia política, mas também, sempre que oportuno, estabelecendo pontes com as humanidades ambientais, os estudos feministas ou os estudos do pós-humano.

La società cerca di assimilare, di integrare, certo: è un'operazione che deve fare per difendersi. Però non sempre ci riesce, a volte ci sono delle operazioni di rigetto. Tanto più poi che non possiamo parlare di poesia come di merce: io produco, ma produco una merce che in realtà è inconsumabile, e quindi c'è un rapporto strano tra me e i consumatori. (...) Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata.

Pier Paolo Pasolini, *Terza B facciamo l'appello*

Cultura parece que, não há dúvida, é tudo o que nos faz sair da natura (natureza). O gato não tem cultura. Por exemplo, não faz exercícios de aquecimento para dar um salto, ao contrário do jogador de futebol. É a cultura do jogador de futebol que o torna superior ao gato, sendo que o próprio futebol não é outra coisa senão cultura. Cultura é também o submarino atómico, o caça bombardeiro, o *napalm*, a guerra química. Que é isso senão cultura, a cultura humana?... Os bancos são cultura, o totoloto é cultura, o arroz de bacalhau é cultura. A única coisa das obras humanas que me parece que não é evidentemente cultura é a arte.

Alberto Pimenta, "Duvidar por uma certa ordem"

1. Poeprática, (in)consumibilidade, resistência

1.1 Houve e há uma poeprática que se transforma

No texto introdutório do primeiro número da revista *Poesia Experimental*, publicado em 1964, pode ler-se: “Uma concepção unilateral de aventura anularia o princípio básico de busca individual e livre, já que a liberdade é, tanto em sentido estético como moral, o primeiro dos signos – o da eficácia” (Helder 1964: 34). Herberto Helder rejeitava, assim, o vínculo do volume (e dos seus respetivos organizadores) a uma concepção unívoca de experimentalismo. Trata-se de um gesto de recusa que encontrou uma motivação clara na heterogeneidade das propostas que compõem a publicação, mas que antecipava já um posicionamento que viria a caracterizar a globalidade das práticas experimentalistas em Portugal. Tal como constata Rui Torres e Álvaro Seiça, o “experimentalismo procurou dialogar com toda a gradação semântica da palavra liberdade”, razão pela qual consideram que, “[l]ido assim, seria uma afronta classificatória reduzi-lo a um género, a um movimento, a uma escola ou a um programa estético uniforme” (2016: 9).

O entendimento do fazer poético enquanto resposta imediata e essencial à opressão vivenciada durante o regime ditatorial do Estado Novo pode, assim, ser pensado como motor aglutinador. Segundo Ana Hatherly, perante um profundo conservadorismo político e académico, a *Poesia Experimental* procurou “lutar contra uma tradição de lirismo sentimental, confessionalismo, preguiça, incultura, atraso, instalação e tudo o mais que traduzia o estado de decrepitude e estupidificação da sociedade onde se queria implantar” (1975: 145). Neste sentido, é consensual afirmar que nos encontramos perante uma poesia que se debateu com um contexto político que dificultava a formação de movimentos que tivessem qualquer prerrogativa de alteração do panorama cultural determinado pelo regime. Porém, a simples constatação desta conjuntura não parece revelar-se suficiente para compreender o porquê de nunca ter sido formulado um Manifesto Experimental.

Por ocasião da “representação” de *Poesia Experimental Portuguesa* na *XIV Bienal de São Paulo*, em 1977, E. M. de Melo e Castro afirmou, retrospectivamente: “no começo da década de 60 estávamos bem longe ainda de supor realizáveis os nossos intentos, e para além de um resolute NÃO ao triste ‘caldo cultural’ que nos era obrigatoriamente servido (...) nós só tínhamos o produto das nossas mãos e das nossas cabeças” (1977a: 11). Segundo o poeta, terá sido esse mesmo NÃO que impediu a criação de um documento de posição coletiva,

sendo pertinente recordar que tal objetivo não apenas fracassou em 1964 e 1966, como voltaria a falhar em 1967, aquando da publicação das revistas *Operação 1* e 2:

Cientes, pois, da excepcionalidade, sobretudo em relação ao meio, das características do trabalho que iam apresentar, Ana Hatherly e Melo e Castro resolveram também elaborar um manifesto em que exporiam os propósitos e explanariam as suas semelhanças e as suas diferenças, sobretudo as diferenças, pois entre Melo e Castro e Ana Hatherly havia uma considerável diferença de métodos de trabalho e até de objectivos, embora a sua informação fosse em muitos pontos semelhante ou mesmo comum. Mas não conseguiram chegar a um acordo quanto ao teor desse Manifesto. (Hatherly e Melo e Castro 1981: 68)

Note-se que Ana Hatherly e Melo e Castro tinham, na qualidade de organizadores dos dois volumes de *Operação*, um objetivo definido: o de reunir colaborações que, partilhando as mesmas coordenadas teóricas, fossem capazes de colmatar “o carácter teoricamente difuso que presidira à elaboração da PO.EX. (1 e 2)” (*idem*: 67). Com efeito, a equivalência de interesses que permitiu a realização dos dois números da revista *Poesia Experimental* revelou-se momentânea, sendo vários os participantes cujas preocupações estéticas se distanciariam do experimentalismo. Essa rutura foi, aliás, destacada por Hatherly como sendo um ponto decisivo para a definição dos propósitos e objetivos que, posteriormente, guiaram as atividades desenvolvidas no âmbito da PO.EX: “só depois da publicação desses dois volumes iniciais quando se definiu claramente a directriz que iria seguir o Experimentalismo português, só depois, se veio a verificar quem eram os verdadeiros experimentalistas, e quais as bases teóricas que defendiam” (1995b: 14).

Ora, o que se torna curioso constatar é que a partilha de coordenadas teóricas – assente num interesse sistemático pelas contribuições do pensamento estruturalista, da Teoria da Informação e dos estudos semióticos – reverteu não para a existência de uma uniformização programática, mas sim para a sedimentação do experimentalismo enquanto “aventura polifacetada” (Torres e Seíça 2016: 10). Por outras palavras, trata-se de uma simetria de interesses que, ecoando na vasta produção teórica levada a cabo por esse conjunto polivalente de “poetas-teorizadores” (Hatherly 1975: 146), se metamorfoseia em práticas singulares.

Este ecletismo pode, ainda, encontrar uma justificação na dispersão geográfica que caracterizou o percurso dos principais intervenientes da PO.EX. Esta questão será recuperada com maior detalhe no capítulo 1, mas importa, por enquanto, salientar que nos encontramos

perante autores cuja atividade criativa e académica se iniciou num momento anterior a 1964 e no qual a deslocação, sobretudo em espaço europeu, desempenhou um papel decisivo. De resto, a importância destes fatores é salientada por Melo e Castro, numa entrevista concedida a Raquel Monteiro, no Museu de Serralves (2006): “A poesia experimental não é um movimento do jovem que vai descobrir o mundo... Todos nós já tínhamos um passado. Eu já tinha publicado alguns livros, a Ana Hatherly já tinha publicado outros tantos, o António Aragão e a Salette Tavares a mesma coisa... Já éramos conhecidos” (2006a: 195).

Em “Perspectivas para a poesia visual: Reinventar o futuro”, texto inserido no volume coletivo *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (1985), Ana Hatherly referiu que os objetivos a “que o Movimento da PO.EX se propôs foram em parte atingidos porque a acção dos seus divulgadores contribuiu para uma atitude de reavaliação e renovação do texto literário, quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da análise crítica” (1984: 15). De facto, o entendimento do pendor científico como fator intrínseco à atitude de pesquisa experimental, a valorização da componente lúdica da linguagem, uma forte consciência política, a recusa da expressão lírico-discursiva e o desvio face à tendência onírico-psicologista surrealista, surgem como elementos que, sendo transversais ao fazer poético de diferentes operadores estéticos⁵, contribuíram para tal ambiente de rutura e renovação. A partilha de determinadas preocupações estéticas não se revelou, contudo, suficiente para que a denominação de movimento fosse unanimemente reconhecida pelos autores.

Numa carta dirigida a Ana Hatherly, em 1977, Herberto Helder – que desde cedo assumiu um posicionamento “avesso a grupos” (Helder *apud* Hatherly 1995b: 11), distanciando-se das iniciativas coletivas que tiveram lugar após 1965 –, optara por referir a existência de uma “comunidade experimental” (*ibidem*). Também Hatherly, apesar da referência anteriormente mencionada, questionou, aquando da publicação do volume *Poesia Gráfica* (1995), de Salette Tavares, a viabilidade de pensarmos a PO.EX enquanto grupo: “Uma vez bem definidas as bases do seu funcionamento, o grupo dos experimentalistas (se assim se pode chamar), tornou-se muito restrito mas também muito nítido e persistente” (1995b: 14).

⁵ Corroborando a perda de prestígio da designação de “artista”, Ernesto de Sousa recorda, em “Chegar depois de todos com Almada Negreiros” (1970), a utilização que Bruno Munari fez dos termos “operários” e “operários estéticos”, no contexto dos *Undici Giorni di Arte Collettiva* (Pejo, 1969). Nas palavras do crítico: “Sabemos que esta evolução é devida nas suas linhas gerais. A velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado, não é só contrariada pelo predomínio de uma tecnologia urbana invasora, mas também por outras necessidades colectivas mais profundas. (...) O ‘artista’, como indivíduo, não pode, não deve perder nada do que ganhou, não tem que voltar à condição de servo. Terá os privilégios inerentes à sua condição operacional específica e pertencerá em absoluto à colectividade, desde que esta o seja legitimamente” (Sousa 1970: 45-46).

E em “Ex-libris. O tempo não tem espaço” (1985), José-Alberto Marques, confirmando a existência de uma natureza híbrida, chegaria a recusar abertamente a definição de grupo: “se ao nível da filosofia e dos conteúdos posso rever-me na teorização dos meus companheiros (note-se que nunca houve um grupo, coeso, ainda que incidentalmente acidentalmente acontecessem encontros parcelares) o mesmo não direi da matricidade expositiva” (1985: 89). Recuperar este texto torna-se particularmente útil, já que ao afirmar que “os próprios textos / objectos / intervenções possuíam, eles mesmos, uma componente teórica implícita com que o discurso (linguístico) analítico não podia competir” (*ibidem*), Marques recupera a noção de *poeprática*, originalmente proposta no catálogo da exposição *PO.EX/80*:

MANIFESTO não houve.

Houve e há uma POEPRÁTICA que se transforma.

Foi o que se iniciou na década de 60 (POESIA EXPERIMENTAL-I é de 1964).

É o que hoje (1980) se renova.

Tal como então experimentando na terra de ninguém – que é a nossa.

(Hatherly e Melo e Castro 1980: 273)

Note-se que esta inflexão se encontrava já implícita nas palavras que Salette Tavares dirigiu a Pedro Sete, numa carta datada de 1967. Nela, a autora afirmava perentoriamente: “Temos obrigação de ser um manifesto. Temos o dever de fazer o que não estava ainda feito. A poesia é um ato de juventude” (2022: 214). Se, num primeiro momento, parece existir uma contradição entre as diferentes passagens, ela é apenas aparente. Foi José-Alberto Marques quem referiu, no mesmo texto supramencionado, que “[s]e toda a teoria não passa dum saco de bolas de naftalina que protege os fatos/factos do roupeiro agasalhador da História de e de e de, ela é também a consciência activa do fazer e dos fazeres” (1985: 89-90). E, pese embora a sua vocação de teorizadora e pedagoga, também Salette Tavares reconhecia já que “não é maior a arte porque se medita, é maior e outra pela violência com que manifestamente se impõe à compreensão renovada com que exige a iniciação” (2022: 214). Neste sentido, não se trata tanto de recusar a noção de manifesto *per se*, mas de reconhecer que é no próprio poema (na sua prática) que este reside:

Era tempo, é e segue-se em que nos governa o exemplo de todos os grandes gestos criadores das artes do nosso tempo; a redução abstrativa a positivos únicos ou limitadíssimos no meio das negativas constantes. Para os pioneiros da ordenação, que nega e reduz, surge com mais uma qualidade para além da criação: a reflexão, ou, melhor, a consciência reflexiva do que a sua arte manifesta, na novidade que

define a dimensão poética que a criação artística é. Os manifestos são as poéticas que acompanham a produção poética com que se mostra a consciência crítica dessa nova maneira. O próprio poema chega a ser “manifesto”. (*Idem*: 213)

Recorde-se ainda que, em 1977, E. M. de Melo e Castro havia afirmado: “A nossa inquietação continua a mesma, simplesmente (...) neste momento o nosso *NÃO é NÃO a outras coisas, o nosso NÃO é NÃO à estagnação, é NÃO ao conformismo da própria liberdade*” (Melo e Castro *et alii* 1977: 23). O permanente questionamento dos sistemas culturais, discursivos e políticos, levou a que estes poetas cultivassem uma consciência apurada em relação à fragilidade da própria liberdade, antecipando já a emergência de novas formas de subjugação e controlo. Também nesse sentido o conceito de *poeprática* poderá ser entendido enquanto conceção dinâmica: por um lado, porque nele se inscreve o modo como a atitude de pesquisa experimental se revelou indissociável de uma permanente intervenção artística, sociológica e política; por outro, porque ao colocar a ênfase no *processo*, o conceito surge como definição ampla e aglutinadora das diferentes práticas que compuseram o experimentalismo. Por isso, para Rui Torres e Álvaro Seça, a noção de *poeprática* pressupõe já “uma fusão de pensamento e acção, teoria e prática, poesia e poética” (2016: 11), enquanto elementos inerentes ao posicionamento criativo experimental.

A pesquisa experimental prevê, de igual modo, o entendimento do ato crítico de leitura enquanto gesto criador. Tal como problematizado por Hatherly, em *A Reinvenção da Leitura*, a técnica de interpretação de um texto deverá ser entendida como uma “metaleitura”, uma “leitura criadora” que, através de uma apropriação crítica da tradição, promove a sua reinvenção (1975: 142). Assim, se a conceção de *poeprática* se efetiva na criação de objetos que alargam “o âmbito da leitura para fora dos limites literários tradicionais” (*idem*: 147), então compreendemos que esta exigirá não apenas uma crítica “que renove, que invente, que exercite constantemente os seus gestos de recriação” (Tavares 1989: 44), mas também um/a leitor/a igualmente ativo e participante. De acordo com António Aragão:

Hoje o fruidor, o comum dos homens, o denominado público, em frente de certos objectos artísticos, deixa de lado a cómoda ou incómoda posição estática de simples receptor de sensações e passa a actuar como interveniente, como elemento activo, participante, como provocador das suas próprias emoções. (1965b: 51)

Por sua vez, Salette Tavares, ao defender “a integração da reflexão na criação” e uma “activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano” (1989: 45-46), referiu, relevando ainda o papel da crítica:

É ao público que o artista se dirige no mundo onde o objecto estético deve ser entendido como captação e execução última da mensagem poética. É do público que se vai exigir o esforço de participação activa, de iniciação. Definindo-lhe o campo de actividade, mostrando-lhe uma linguagem nova que ele tem de penetrar, exigindo-lhe a liberdade criativa, que o não deixe adormecer passivamente pela focalização [sic] da leitura, a condição da obra de arte moderna exige do crítico e do esteta uma constante renovação, uma actualização permanente (*Idem*: 46).

Se partirmos do princípio de que a vanguarda não pretendeu servir ou satisfazer as imediatas urgências de uma determinada classe, procurando, na verdade, antecipar certas necessidades futuras do ser humano, então compreendemos que a uma noção de *poeprática* subjaz o confronto com os valores culturais vigentes e o consequente abalo das estruturas sociais. Inquietudes criativas e pressupostos de agitação cultural que, metamorfoseando-se desde a década de 1960, também no catálogo da exposição *PO.EX/80* voltariam a inscrever-se:

OU POESIA OU MORTE

mas isto

para todos

por todos

Por isso ESTA EXPOSIÇÃO é para muita gente aqui em Belém

para quem vier

para quem ouvir falar

para quem ignorar

para quem não gostar

(Hatherly e Melo e Castro 1981: 273)

1.2 Consumibilidade e Inconsumibilidade

Partindo da premissa de que toda a obra de arte literária se encontra articulada quer com o público quer com a pessoa do autor, Alberto Pimenta debruçou-se, num ensaio publicado em 1976, sobre a distinção entre o *princípio estético*, que surge como manifestação

da subjetividade do criador, e *princípio poético*, assente na preocupação com a receção da obra. Segundo o autor, a desunião entre estes dois vetores – cuja harmonia prévia garantia, *a priori*, a aceitabilidade da obra de arte literária – ocorreu no século XVIII, momento no qual se observa o cunhar da palavra *Estética*. Para Pimenta, perante o movimento emancipatório da arte, “o princípio poético não é senão uma organização de elementos construtivos compensatórios que tornam a manifestação estética (a qual por natureza é subjectiva e associal) socialmente aceitável” (1976: 12). Ora, na primeira parte deste capítulo, foi possível constatar que a noção de *poeprática*, adotada em detrimento de um documento de posição coletiva (manifesto), está em concordância com o objetivo dos poetas experimentais em dialogar com toda a abrangência da palavra *liberdade*. Ao postular que o grau de liberdade da obra de arte literária se encontra intrinsecamente ligado à escolha do autor em reivindicar um espaço que permita ao objeto estético mover-se para lá das fronteiras da sua oficialização, a análise de Alberto Pimenta revela-se elucidativa:

Quando a luta deixa de ser entre a censura absoluta, como representante do poder estabelecido, e os produtores de arte, passa a travar-se então entre aqueles produtores que se desejam investidos de competência oficial e aqueles outros que fazem questão de que não haja competências oficialmente decretadas. Suponho que são estes últimos os que melhor representam o seu trabalho e melhor o entendem, pois uma coisa é certa: a liberdade da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua inaceitabilidade da parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou, frequentemente ainda, da parte de ambos. (*Idem*: 14)

Embora as palavras de Alberto Pimenta evidenciem a dificuldade de produzir dentro de um contexto de censura, não oferecem qualquer condescendência para com os desafios que a fase pós-revolução impôs. Ao ressaltar a necessidade de assumir uma posição perante o surgimento de novas formas de dominação, a reflexão de Pimenta não deixa de antecipar uma realidade que viria a traduzir-se na época que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy definiram, na esteira de Raymond Moulin, como sendo a da “mercantilização mundializada da arte”: “Hoje em dia, o universo da arte deixou de ser um ‘antimundo’, pois participa plenamente nas leis do sistema mediático e económico” (Lipovetsky e Serroy 2008: 108). Neste sentido, e aplicando a análise proposta por Lúcia Evangelista (2023) aos autores sobre os quais esta tese se debruça, poder-se-á afirmar que a recusa de “competências oficialmente decretadas” (Pimenta 1976: 14) implicou um movimento duplo: o de inoperar o consumo utilitarista da tradição, revitalizando, ao mesmo tempo, aquilo que foi deturpado pela esfera do consumo

(Evangelista 2023: 306). Note-se que, a propósito da inconsumibilidade da forma poética, Salette Tavares havia já escrito, em 1965:

Não há fenómenos de consumo da forma, há fenómenos sociais de cegueira e capacidade de consumo da degradação formal que é do domínio marginal da forma usada não como ser, crescente e vivo, mas como ter, ou seja, o domínio formal que nada tem a ver com a disponibilidade absoluta que é a abertura da forma poética consistente e resistente em si. (...) Ainda que os cataclismos ou o gosto arrasem praticamente *[sic]* tudo, a persistência é contínua em alteridade viva. As formas menores e sem abertura, com a disponibilidade limitada, são as que se perdem, se gastam e se usam. São consumíveis pela banalidade insuportável e por isso mesmo consumível. (1965b: 57)

Se tivermos em conta que, para Tavares, a “forma é tempo, a forma faz-se tempo, é o tempo, vive tempo” (*idem*: 43), compreendemos que estas palavras não procuram ressaltar a eventual aptidão da arte para opor, como afirmava René Huyghe em *O Poder da Imagem*, “um *diktat* de perenidade à fuga descontrolada do tempo” (1965: 12). Integrando uma dialética viva, a inconsumibilidade da forma parece, pois, residir mais na capacidade que a obra tem de existir em permanente projeção, atualizando-se e multiplicando-se pela interferência de cada leitura criadora, do que no seu eventual “poder de imobilizar e conservar, não só o que [o artista] viu à sua volta, mas também o que viveu dentro de si” (*idem*: 11).

Quer se trate de um período em que atacar “destrutivamente o código fossilizado da literatura sentimentalista e opressiva” (Hatherly e Melo e Castro 1981: 176) representou uma forma de luta contra o contexto ditatorial, ou de uma era na qual, como argumentou Fredric Jameson (1998), a esfera da cultura surge de forma expandida, tornando-se concomitante com a sociedade de mercado⁶, produzir com vista a essa inconsumibilidade só pode ser lido como um ato de resistência. Nesse sentido, a proposta de Arnaldo Saraiva pode, ainda, revelar-se operativa (Torres e Cardoso 2021): estamos, de facto, perante uma poesia que rompe com “a literatura dominante, oficial, consagrada, académica e mesmo clássica”, não significando que nela exista, por isso, “menos estruturação, menos elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural” (Saraiva 1980: 5). Dois aspetos podem, assim, ajudar a compreender a marginalização que as práticas destes autores enfrentaram:

⁶ “[I]n this new stage the very sphere of culture itself has expanded, becoming coterminous with market society in such a way that the cultural is no longer limited to its earlier, traditional or experimental forms, but is consumed throughout daily life itself, in shopping, in professional activities, in the various often televisual forms of leisure, in production for the market and in the consumption of those market products, indeed in the most secret folds and corners of the quotidian” (Jameson 1998: 111).

razões de “ideologia literária”, por um lado; e questões que dizem respeito à “economia do mercado editorial” (*idem*: 6), por outro.

Dialogar com toda a gradação semântica da palavra liberdade implicou, assim, dialogar com toda a gradação da noção de poético (de ficcional, de performativo) – operando, muitas vezes, a sua expansão para lá dos suportes tradicionais. Não obstante o questionamento levado a cabo por estes autores poder ocorrer de forma mais ou menos explícita nas temáticas que convocam ou nos materiais dos quais se apropriam, não menos relevante é o modo como ele se configura ao nível dos métodos de produção e disseminação. Isto porque a persistência na recusa de classificações, taxonomias, géneros e estruturas associadas a um cânone literário é, como salientam Rui Torres e Álvaro Seiza, revelador de *poepráticas* que mostram “uma consciência astuta e vigilante de *centro* e *margem* – precisamente por se encontrar na margem –; uma consciência das estruturas de poder e institucionalização” (2014: 10).

Tal como se tornará claro nos próximos capítulos, uma prática assente na inconsumibilidade não exclui a elaboração de formas de participação que apontem para um *consumo não alienante* (Sousa 1998 [1974]: 143). Ou seja, não rejeita formas de participação que se coadunam com a invenção de “novos usos para o objecto consumido” (*ibidem*). Se é certo que António Aragão e Salette Tavares sempre recusaram a assimilação das suas obras pela lógica de mercado, tal não significa que o tenham feito por uma via única ou com recurso às mesmas estratégias. A título de exemplo, não foram raros os momentos em que os autores criaram objetos dotados de uma grande perecibilidade – objetos esses que, por nem sempre escaparem ao consumo decorrente da passagem do tempo (transformando-se, reatualizando-se, reconfigurando-se), escaparam, ainda assim, ao consumo capitalista (e utilitarista). Também o *happening* pode constituir um exemplo elucidativo desta tensão: ao assumir um carácter efémero e pós-objetual, este tipo de intervenção é capaz de ensaiar um movimento autofágico, inoperando a sua posterior assimilação como valor económico.

Acresce referir que se certas formas de reunião, diálogo e cocriação constituem, em conjunturas ditatoriais e de absoluto fechamento, uma forma de resistência, tal não invalida que possam ser igualmente disruptivas numa sociedade de consumo que promove o individualismo – esse que, para Aragão, “atingiu o seu termo” (1965b: 51) –, ao mesmo tempo que procura dissipar a(s) individualidade(s). Vale a pena, por isso, ressaltar que me refiro aqui a formas de cocriação que continham em si gestos de rutura, não sendo enquadráveis no

âmbito de uma determinada arte participativa que, tendo já perdido o seu poder radical⁷, privilegia a missão social em detrimento da dimensão estética: “[I]nstead of supplying the market with commodities, participatory art is perceived to channel art’s symbolic capital towards constructive social change. (...) But the urgency of this *social task* had led to a situation in which socially collaborative practices are all perceived to be equally important *artistic gestures of resistance*” (Bishop 2012: 13). Trata-se, na verdade, de formas de colaboração que, como veremos, relevam a importância da contradição e do dissenso – até porque, como nota Gregory Sholette: “Even under the best circumstances, the collective is fueled by (...) differences as well as destabilized by them” (2016: 40).

Estes aspetos justificam a necessidade de compreender, desde já, como se desenvolveram as principais estratégias de resistência levadas a cabo no âmbito do experimentalismo em Portugal. Não obstante os fenómenos e transformações que caracterizam a sociedade de consumo abarcarem um período cronológico vasto – e sendo evidente que Salette Tavares e António Aragão se encontravam conscientes do seu impacto dentro e fora do país –, o facto de a ditadura do Estado Novo ter sido, no contexto dos autoritarismos que marcaram a Europa do século XX, um dos regimes mais longos, não pode ser tido como um dado inócuo. Procurar-se-á, por essa razão, mapear algumas coordenadas gerais e que contribuirão para antever não só o modo como estes autores subverteram o discurso imposto pelo regime, mas também a forma como procuraram abrir, num momento pós-revolução, “espaços vazios no manto liso da cultura”, impedindo-a “de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais” (Lopes 2012: 14).

1.3 Resistência na Poesia Experimental Portuguesa

1.3.1 Para uma *revolução da linguagem*

Em maio de 1997, a convite da Sociedade Portuguesa de Autores, Ana Hatherly participou numa série de sessões, no âmbito das celebrações do 25 de Abril, que tinham como

⁷ A propósito desta questão, Claire Bishop referiu, numa entrevista concedida a David Riff: “Today, participation is not the radical alternative to privatised individualism that it once was. Today, participation also means reality television. It means Flickr and YouTube. It also means management consultants engineering collective events to make their staff feel more loyal and committed to a company. For neoliberal governments, participation is participation in consumer society” (2010: s.p.).

objetivo debater as relações estabelecidas entre poesia e resistência. Partindo da premissa de que a resistência em poesia “não significa mais do que a expressão do desejo de Liberdade que é essencial a todos os artistas e a todos os homens” (1997: s.p.), Hatherly salienta o modo como o poeta assume, sobretudo em tempos de crise, um papel preponderante na dinamização da consciência pública e no questionamento do *establishment* cultural e político:

é nos momentos de crise que esse desejo de Liberdade assume características eminentes, de que os indivíduos criadores fazem eco, mas há ainda uma outra missão que podem, querem ou pelo menos tentam cumprir e essa é, não apenas fazer eco, ser espelho duma situação, duma realidade, mas também e sobretudo contribuir para que essa situação se torne “visível” aos olhos de todos (...); através do poder comunicativo da arte, ele atinge a sensibilidade e a inteligência dos seus contemporâneos e até para além dos seus contemporâneos, aquela zona de ânsia de verdade e liberdade que existe em todos nós mas que por vezes se encontra obscurecida, obliterada[.] (*Ibidem*)

Hatherly prossegue a sua intervenção afirmando, ainda, que “essa missão, os poetas portugueses cumpriram-na: queixando-se, criticando, incitando à acção”. Dando, portanto, “voz ao que de mais essencialmente autêntico existia e existe na alma dos povos: o amor à liberdade, à justiça, à fraternidade” (*ibidem*). Mas se é verdade que foram muitos os poetas que procuraram resistir ao contexto de censura e opressão que caracterizou o regime do Estado Novo, o certo é que nem todos o fizeram do mesmo modo. Ao longo de quarenta e um anos ininterruptos de ditadura, foram várias as formas de resistir através da literatura em Portugal, tornando-se possível distinguir a adoção de posicionamentos ora mais comprometidos, ora mais autonómicos. Trata-se de uma constatação que remete, desde logo, para o longo debate levado a cabo por diversos autores e no qual Theodor Adorno assumiu um posicionamento bem definido. Na conferência que mais tarde viria a ficar conhecida pelo título “Engagement” (1962), Adorno começa por afirmar:

The menacing thrust of the antithesis is a reminder of how precarious the position of art is today. Each of the two alternatives negates itself with the other. Committed art, necessarily detached as art from reality, cancels the distance between the two. ‘Art for art’s sake’ denies by its absolute claims the ineradicable connection with reality which is the polemical *a priori* of the attempts to make art autonomous from the real. Between these two poles the tension in which art has lived in every age till now is dissolved. (1962: 179)

O regime autoritário do Estado Novo confrontar-se-ia, desde logo, com um foco de resistência poética a partir do final da década de 1930, momento em que o neorrealismo

emerge em Portugal. No contexto nacional, a poesia neorrealista constituiu o exemplo mais claro de uma escrita politicamente comprometida, justificando a razão pela qual a denominação de “poesia de intervenção” surge associada ao movimento. O descortinar de uma realidade burguesa progressivamente mais decadente, bem como a tematização do quotidiano vivido por camponeses e operários, levou à criação de um fazer poético que, tomando uma posição ativa na luta de classes, se colocou frequentemente ao serviço de um posicionamento ideológico marxista. Segundo Maria Leonor Figueiredo, o problema maior de tal comprometimento estaria, precisamente, nessa “atitude de se colocar ao serviço de- (nos piores casos, numa vertente mais ortodoxa), dando, por isso, muitas vezes espaço à produção de uma poesia panfletária que, por muito que aparentasse resistir politicamente, certamente não seria tão eficaz a resistir poeticamente” (2014: 14-15).

Assim, e retomando o pensamento adorniano, é significativa a afirmação segundo a qual aquilo que se torna “socialmente decisivo nas obras de arte é o que a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais” (Adorno 1970: 259). Nesta passagem de *Teoria Estética* (1970), Adorno postula que, em última instância, a eficácia da resistência poética não se encontra dependente de haver ou não *engagement* temático⁸. De certo modo, é também para esse princípio que Hatherly aponta quando afirma que a poesia revolucionária não é exclusivamente aquela que fala de revoluções políticas, mas sobretudo “a que se insurge, a que subverte as estruturas vigentes, a que tem por objectivo produzir modificações profundas, ao mesmo tempo que as reflecte” (Hatherly s.d.: 5).

Embora a história do Neorrealismo português não possa ser considerada de forma simplista, já que foi marcada por discordâncias internas decorrentes da pluralidade existente dentro do próprio movimento, não é difícil compreender as razões que levaram a PO.EX a buscar uma via de resistência distinta. Ao cultivar uma atitude de pesquisa linguístico-comunicativa ancorada em valores universais – e prevendo uma codificação conceptual assente na espessura formal –, a poética experimental não deixa de comportar uma oposição ao que Rosa Maria Martelo afirma ter sido, “por parte da ortodoxia do movimento neorrealista”, a “secundarização da forma em função de critérios de avaliação crítica essencialmente ideológicos e pragmáticos” (2012b: 37). Acresce, ainda, que própria reivindicação do estatuto de vanguarda prevê já o confronto com qualquer tipo de poética

⁸ Esta noção de que a arte comporta já em si um poder social e político impresso na forma encontra-se, paralelamente, expressa no debate proposto por Adorno em “Engagement”: “[i]t is not the office of art to spotlight alternatives, but to resist by its form alone the course of the world, which permanently puts a pistol to men’s heads” (1962: 180-181).

normativa, levando estes autores a recusar uma vertente artística que, como explica Alberto Pimenta, não deixa de se associar a uma teoria da arte de cariz dogmático:

Os géneros reproduzem o funcionamento hierárquico da sociedade com as suas interdependências; Aristóteles apresenta-os porém como sendo a mais pura evidência dentro da ordem ‘natural’ das coisas[.] (...) Iser resume esta posição assim: “Uma norma interpretativa que parecia regular ao mesmo tempo os actos de apreensão e as estruturas da obra, e que oferecia além disso medidas para o nunca experimentado, não podia deixar de aparecer como facto natural.” Sendo assim, entende-se que o produtor literário seja considerado um imitador, apenas um imitador da ordem natural, a qual serve de modelo e tem carácter absoluto e vinculante. E entende-se também que a doutrina da imitação continue a servir de base teórica e programática às modernas teorias da arte de carácter dogmático, como por exemplo a de Lukács. (2003: 32)

Estas diferenças foram diversas vezes apontadas por E. M. de Melo e Castro. Em *Dialéctica das Vanguardas* (1976), o autor afirmava que “se o neo-realismo foi de facto uma procura do ajuste da ‘literatura’ às realidades nacionais, foi através dos particularismos regionais dessa nacionalidade que tentou alcançar um padrão geral de entendimento dos nossos problemas”. E acrescentava, em seguida, que a falha residiu na incapacidade de síntese, em “nunca ter superado esse mergulho analítico-regionalista, não sabendo como, em termos portugueses (apesar das suas raízes no realismo de 70), escrever o homem e para o homem” (1976: 23). Embora estas palavras se situem num debate posterior à revolução, a descrença na eficácia de uma poesia politicamente engajada e o consequente entendimento do poema enquanto espaço de libertação não é, no contexto da PO.EX, algo tardio. Sensivelmente um ano após a publicação do primeiro número da revista *Poesia Experimental*, António Ramos Rosa afirmava, em texto publicado no *Suplemento do Jornal do Fundão*:

O artista moderno já não aceita nenhuma determinação, já não é o eco, o porta-voz, o reflexo de nenhuma ideologia, religião ou partido – é ele próprio, um homem nu, essencial, um nada e um tudo, um tudo-nada, procurando-se, refazendo-se, desfazendo-se refazendo-se (...). À simplificante imagem salvadora que lhe apresentam as ideologias políticas, o poeta autêntico do nosso tempo contrapõe a sua liberdade criadora: não serve o homem, nem dele se serve, antes o revela, assumindo-o inteiro, ao nível mais complexo, mais «contraditório» e assim o edifica na liberdade. (1965: 50)

Esta passagem poderá trazer-nos à memória a afirmação de Gilles Deleuze, no conjunto de entrevistas conduzidas por Claire Parnet (*L’abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988) em que a letra R se associa à palavra *résistance*: “O artista é quem libera uma vida potente,

uma vida mais do que pessoal” (Deleuze 1988b). Não menos curioso é o facto de estas palavras surgirem no contexto de uma reflexão na qual o filósofo francês concluiu – partindo da obra *Se isto é um Homem*, de Primo Levi – que a base da prática artística se encontra intimamente conotada com “uma certa vergonha de ser Homem” (*ibidem*), ou seja, com o sentimento de pertença a uma espécie capaz de atrocidades como o holocausto. Também nas palavras de António Aragão é possível detetar a crença de que a arte nasce, precisamente, de toda a condenação: “[a poesia] é qualquer coisa para depois da própria respiração. como o respirar é muito uma maneira nossa e (pre)vista da condição humana a que somos condenados, a poesia surge a partir desta condenação. mais justo ainda, a partir de toda a condenação” (1965a: 39). “Criar é resistir”, afirmou Deleuze (1988b), e é justamente a valorização do processo criativo enquanto ato de resistência em si mesmo que podemos identificar na atividade dos poetas experimentais portugueses:

É que quando a escrita é uma pesquisa das suas próprias razões, só a plena e total liberdade lhe serve, pois o objectivo é chegar a descobertas, conclusões e situações novas. A essa pesquisa centrada criadoramente na linguagem chama-se Poesia. Todos o sabemos. Poesia que por isso mesmo é sempre um acto de resistência e comporta um acto revolucionário. (Melo e Castro 1977b [1974]: 14)

Poder-se-á, portanto, afirmar que os primeiros anos de atividade da PO.EX se constituíram como parte integrante de um período no qual se observa, em Portugal, o recuperar da “defesa da posição autonómica reivindicada pela poesia moderna – e genericamente pela arte moderna” (Martelo 2012b: 39), ação que permitiu, tal como afirma Rosa Maria Martelo, encarar “os poemas como criações discursivas que são em si mesmas actos de resistência, independentemente da necessidade de explicitações de carácter ideológico ou de tomadas de posição política explícitas” (*ibidem*). Este posicionamento vai ao encontro das palavras de Charles Altieri em “Why Modernist Claims for Autonomy Matter” (2009), ensaio no qual o autor procura debater as razões pelas quais a defesa da autonomia, por parte do modernismo, continua a ter relevância. Recuperando as palavras de T.J. Clark – “I shall call on my pictures to do too much work – to stand for an ethics and politics I find I can state only by means of them” (2006: 43) –, Altieri reafirma a capacidade da obra autonómica em opor-se a uma visão utilitarista da arte, aspeto que permitiria resistir, paralelamente, “ao arrasto e aos desejos da opinião corrente” (Deleuze 1988b):

The work's literalness consists in its capacity to resist fixed concepts by encouraging the audience's attention to the concrete unfolding of complex and irreducible relational forces operating in several dimensions. (...)

Now autonomy becomes not a break from nature but a break from habits that allows the fullness of these mutual relations to work themselves out without the imposition of a contaminated practical reason anxious to have its concepts isolated and immediately applicable to the world. Autonomy is simply the capacity to replace a melancholy sense of nature lost by relational structures that establish their own kind of objectivity. (Altieri 2009: 12-13)

A reivindicação de um certo grau de autonomia por parte da PO.EX comportou, assim, entre outros aspetos, não apenas uma vincada recusa da instrumentalização da poesia, mas também um exercício de evidência da plasticidade da linguagem e da sua consequente existência para além da referencialidade direta. A revalorização da metáfora e da imagem enquanto ferramentas de produção de conhecimento, bem como o abalo – através da diversidade de linguagens semióticas adotadas – de uma conceção tradicional do poético, resultaram numa incessante busca pela criação de novas significações. Trata-se de pressupostos inventivos e de resistência que ecoam, igualmente, na metáfora do poema-ouriço proposta por Jacques Derrida, no célebre texto *Che cosa è la poesia?*, de 1988:

O dom do poema não cita nada, não tem nenhum título, não faz mais histrionices, ele sobrevém sem que tu o esperes, cortando o fôlego, cortando com a poesia discursiva e sobretudo literária. Nas próprias cinzas da genealogia. Não a fénix, não a águia, o ouriço, muito baixo, bem baixo, próximo da terra. Nem sublime, nem incorpóreo, talvez angélico, temporariamente. (...)

O poema pode enrolar-se em bola, mas fá-lo ainda para voltar os seus signos agudos para fora. Ele pode, sem dúvida, reflectir a língua ou dizer a poesia mas nunca se refere a si mesmo, nunca se move por si como estes engenhos portadores da morte. A sua ocorrência interrompe sempre, ou desvia, o saber absoluto, o ser junto de si na autotelia. Este “demónio do coração” jamais se congrega, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte, preferiria deixar-se despedaçar por aquilo que sobre ele avança. (1988: 9-10)

Note-se que Derrida acrescentou, ainda, que “[n]ão há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (*idem*: 9). No caso do experimentalismo (em geral) e das obras de António Aragão e Salette Tavares (em particular), a importância atribuída ao ato de pesquisa, concebido como um meio de abertura metodológica, validou a criação de uma poesia cuja vocação metarreflexiva é, em si mesma, um modo de desmistificação e destruição. Não é por acaso que Rui Torres afirma, em artigo

dedicado aos diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa, que “a escrita que se volta para a leitura, para o código da escrita, é também a escrita que interfere no texto social” (Torres 2020: 113). Esta é a razão que leva o ensaísta a considerar que a uma conceção de *poeprática* se alia, também, a noção *poelítica*⁹ (poética + política). A importância atribuída à autonomia do estético, bem como a recusa da poesia oficializada, não é, por isso, sinónimo de uma inconsciência face aos riscos que Alberto Pimenta voltaria a debater em 1984: “A arte emancipou-se sim (...), fingindo tornar-se ela o verdadeiro real, porém na verdade transformando-se apenas em mercadoria destinada a ser consumida por um público pagante, entre o devoto e o devoluto” (1984b: 7). Tal como esclarece Arnaldo Saraiva, “a poesia experimental não se desvincula da realidade, antes a ‘exige’: quem diz experimental diz ‘praxis’, participação” (1967d: s.p.)¹⁰.

Retomando o pensamento de Charles Altieri, vale ainda a pena recuperar as considerações tecidas pelo autor a propósito dos quadros *Railroad Bridge Pontoise* (Camille Pissarro, 1873) e *Railroad Bridge* (Paul Cézanne, 1881). Na sua análise do quadro de Cézanne (Altieri 2009: 10), o ensaísta observa uma alteração de paradigma: o objetivo do pintor deixa de ser o de representar um mundo (*representing a world*), passando este a ocupar-se da intenção de facultar um mundo (*rendering a world*). Ora, é precisamente a recuperação desta noção moderna, segundo a qual a arte tem um efetivo poder de dar a ver mais realidade, que encontraremos presente nas palavras de Melo e Castro, aquando da apresentação de *Ideogramas*, na Feira do Livro de 1962:

Na Poesia actual a imagem é autónoma, é demiúrgica, basta-se a si própria, propõe-se num espaço aberto de plurissignificações válidas. A imagem é autónoma e descobre, revela, uma realidade nova, porque se gera sem objecto, como por exemplo o ‘espelho cego’ de Salette Tavares. (...) Na Poesia actual as imagens criam-se num círculo aberto, de possibilidades significativas infinitas. É que os poetas actuais, depois das experiências surrealistas, sabem que não basta só copiar ou exprimir a realidade, e

⁹ “Poelítica” é um neologismo usado no catálogo de uma exposição de poesia visual espanhola, em Madrid e Nova Iorque: *Poe(li)tical Object: Experimental Poetry from Spain: La poesía experimental española / Objeto poé(li)tico* (New York; Madrid: Spanish Institute; Calcografía Nacional, 1989).

¹⁰ Sobre esta questão, recorde-se ainda as palavras de Melo e Castro, em *Dialéctica das Vanguardas*: “É que a recusa de toda e qualquer opressão ideológica totalitária, quer fascista, quer estalinista ou outra, não coloca a produção de textos criativos fora ou além da ideologia. Os contornos do marginalismo da arte são mesmo ideologicamente definidos, tanto quando o capitalismo produz os necessários esquemas para a transformar unicamente em produto negociável, como quando o fascismo se serve do seu poder emblemático, ou quando o estalinismo a reduz a ferramenta documental. A arte não é nem negociável, nem encantatória, nem é um documento seja do que for. As suas razões são outras, a sua especificidade é essa mesma liberdade de se metamorfosear. Há qualquer coisa de mais intrinsecamente humano a preservar e a executar: é isso a escrita criativa. É isso a arte.” (1976: 38)

entendem que a função poética é antes revelar mais realidade, onde aparentemente a não há, é revelar relações subtis e inesperadas entre coisas, seres, situações, etc. (1962b: 98)

O intento de revelar mais realidade equivaleria, portanto, a uma necessidade de reconfigurar o objeto estético num espaço de liberdade (à data, urgente): ao promover a criação de estruturas capazes de entrar em confronto com o *status quo*, a poesia erguia-se na subversão dos valores através dos quais a ditadura salazarista procurava alimentar-se. Por outras palavras, “antecipar um mundo novo, um homem novo” (Saraiva 1967d: 16), implicou não só o repúdio do conservadorismo político, mas também do obscurantismo em torno da atividade criativa, dos preconceitos moralistas burgueses e do acriticismo vigente. Se partirmos do princípio de que a “a linguagem da revolução não pode ser a do lugar comum e da facilidade discursiva sentimentaleira ou retórica” (Melo e Castro 1977b: 18), torna-se evidente a razão pela qual os poetas experimentais optaram por uma produção pautada pela recusa do lirismo. No texto que serve de introdução ao conjunto de ensaios presente em *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry* (2012), Burghard Baltrusch e Isaac Lourido salientam o modo como a noção de não-lírico promove uma abertura crítica e metodológica que coloca, ainda hoje, estas obras à margem do cânone:

the openings created, in a heuristic and methodological sense, by the notion of the non-lyric can be found in the recognition of poetic subjects and subjectivities marked by the facts of alterity and difference, and in the corresponding incorporation of discursive modulations and modalities that propose definitions of models of artistic production or transference that are different from the canonized and institutionalized ones. These alternative models reexamine orality, give specific semanticities to the body, aspire to establish links between poetic work and action on the social and political plans, or incorporate, among other aspects, dialogism, heteroglossia, polyphony and hybridization to the poetic repertoires with which they engage. (2012: 15)

Face a um meio académico que espelhava o conservadorismo do próprio regime¹¹, a adoção de um fazer poético não-lírico comportou uma reconfiguração das noções tradicionais

¹¹ Como referido anteriormente, foram vários os momentos em que Ana Hatherly enfatizou a necessidade de combater o “discurso retrógrado que então parecia querer dominar um largo sector das nossas letras” (1984: 15). Nesse sentido, são curiosas as palavras de Arturo Casas, a propósito do modo como a noção de “não-lírico” continua a deparar-se com entraves em determinados setores do meio académico: “However, this post-lyric poetic reality, perhaps because of the multiplicity and diffusion of valid alternatives – often of an intermedial, interartistic and interdiscursive nature – has not received a regular response in academia, which means that a part of the theoretico-critical attention continues to depend in a sometimes obsessive manner on outdated models.” (2012: 39)

de autor e autoria¹², pondo assim em causa o que António Aragão descreveu como sendo o “endeusamento extremista da individualidade” (1965b: 51). Tal como relevam Baltrusch e Lourido, trata-se de um questionamento que não é exterior ao carácter intermedial e interdisciplinar que caracteriza estas poéticas: “[a] non-lyric perspective promotes the theoretical and critical consideration not only of an enunciative transference from an I to a we, but also of other phenomena like the appreciation of anonymity or the disintegration of the work as a finished (...) product” (2012: 15).

Num ensaio intitulado “Antecipações e Retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX” (2006), Rosa Maria Martelo destaca a forma como a poesia portuguesa da época circunscreveu “no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão”. Segundo a ensaísta, o trabalho desenvolvido em torno da linguagem esteve na base de certas obras que se construíram “numa condição de forte resistência à paráfrase”, aspeto sintomático “de uma poesia que, pelo uso/invenção de uma língua outra, se esquivava a colaborar com a ordem inscrita na língua comum” (Martelo 2006: 131). Esta análise torna-se particularmente relevante se considerarmos que foi esse mesmo exercício de subversão e desconstrução que norteou a PO.EX numa primeira fase:

Nós éramos ferozmente independentes e a nossa descoberta é fundamental. Descobrimos que o regime de Salazar se aguentou 40 anos pela produção de uma linguagem específica do sistema e, evidentemente, do Estado Novo e a linguagem do Estado Novo é que mantinha aquela união. Toda a gente falava a linguagem do Estado Novo. Então nós dedicávamo-nos a desconstruir o discurso salazarento, como a gente lhe chamava, e quando lhe chamava salazarento já estávamos a desconstruir. Essa foi a grande descoberta. Trabalhámos na linguagem. (Melo e Castro 2006a: 202)

Note-se que este trabalho, ao colocar a ênfase na exploração da linguagem, não deixa de ancorar o seu processo de resistência no que Richard Rorty apelidou de “redescrição”. Em *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1989), Rorty afirmou: “Quando deslocamos a noção de ‘descrição do mundo’ do nível de frases regidas por um critério no interior de um jogo de linguagem para os jogos de linguagem no seu todo, (...) já não se pode dar um sentido claro à ideia de que o mundo decide quais as descrições que são verdadeiras” (1989: 26). Esta constatação é amplamente debatida pelo filósofo em “Ironia Privada e Esperança Liberal”, capítulo no qual mostra como todos nos fazemos acompanhar de um “vocabulário final” – isto

¹² Este aspeto será retomado com maior detalhe no capítulo 1.

é, de um conjunto de palavras que utilizamos para contar a história das nossas vidas e para justificar as nossas crenças e ações: “Esse vocabulário é ‘final’ no sentido em que, se se lançar dúvida sobre o valor dessas palavras, o seu utilizador não tem qualquer recurso argumentativo não circular. Tais palavras constituem até onde se pode ir com a linguagem” (*idem*: 103).

Rorty define a ironista como sendo alguém que satisfaz três condições que se interligam: ser capaz de questionar permanentemente o seu próprio vocabulário final; ter consciência de que a argumentação que formula com base nesse mesmo vocabulário é insuficiente para dissolver as suas dúvidas; não crer, ao contrário do metafísico, que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que o dos restantes (*ibidem*). A polarização de perspetivas entre a ironista e o metafísico associa-se, desta forma, ao próprio facto de a ironia ser o oposto do senso comum – ou seja, de um posicionamento que parte do princípio de que um determinado vocabulário final é suficiente para descrever as vidas daqueles que se servem de vocabulários alternativos. É nesse sentido que Rorty conclui que a ironista substitui o método de inferência pelo método de redescrição: enquanto o metafísico procura a convergência entre teorias filosóficas, compreendendo que será através desse confronto que nos aproximaremos, culturalmente, de uma representação mais correta e fiel do real, a ironista não pretende, através da comparação entre diferentes vocabulários, descobrir um facto, mas sim perceber como a interação constante entre teorias origina um processo contínuo de mudança e recriação (Cardoso 2016: 42-43).

Vale a pena ressaltar que se o ironismo nasce da consciência do poder de redescrição, tal não invalida que o metafísico seja, igualmente, capaz de redescrever. Fá-lo, contudo, em nome de algo aparentemente mais tranquilizador: a razão. Afirmar que a ironista se encontra permanentemente ciente da fragilidade do seu vocabulário final implica, por isso, compreender que esta é capaz de comprovar a potencial fraqueza da linguagem utilizada por aqueles que redescreve. Daí a ironista ser frequentemente acusada de uma tendência para humilhar: “a maior parte das pessoas não querem ser redescritas. Querem ser tomadas nos seus próprios termos – levadas a sério, precisamente tal como são e como falam” (Rorty 1989: 122).

Embora Rorty defina a ironia como algo inerentemente privado, dado que não seria possível “imaginar uma cultura que socializasse a sua juventude de forma a torná-la continuamente duvidosa quanto ao seu próprio processo de socialização” (*idem*: 120), o certo é que a redescrição pode desempenhar um papel numa resistência coletiva, nomeadamente através da sua apetência para colocar em causa: “A ironia é, se não intrinsecamente

ressentida, pelo menos reactiva” (*ibidem*). Articulando estes princípios com as práticas experimentalistas, trata-se de criar uma redescritção cujo foco não reside em conferir poder, mas sim em confrontar e desconstruir o discurso vigente – ou, se preferirmos, em promover uma *revolução da linguagem* que gera, ela mesma, a *linguagem da revolução*: “o acto da escrita é um acto de luta que se inscreve numa revolução. (...) A natureza revolucionária do acto poético traduz-se assim pelo trabalho sobre a linguagem” (Melo e Castro 1977b: 14).

1.3.2 Resistir (ainda) em tempos de liberdade

“[A] tarefa dos Escritores e Poetas Portugueses após o 25 de Abril (...) é continuarem agora com redobrado afincio as suas pesquisas e experimentações criativas, cada um coerente estruturalmente com as suas opções e recursos” (Melo e Castro 1977b: 30) – assim afirmou Melo e Castro, aproximadamente três meses após o término da ditadura em Portugal. Dois objetivos parecem, desde logo, coordenar a transição para um tempo de liberdade – ou, se preferirmos, para o que mais tarde se viria a configurar como “um mundo de desarticulação e de incertezas, um ‘mundo fugitivo’” (Giddens 1994: 3): em primeiro lugar, a maturação dos processos criativos anteriormente explorados; em segundo, a busca por mecanismos capazes de alicerçar a produção de novas formas de invenção. No mesmo sentido, Ernesto de Sousa sinalizou este período como sendo um momento fulcral na reiteração de que a vanguarda não é “moda, capricho ou imitação do que-se-faz-lá-fora”, mas sim “o que-se-deve-fazer-cá-dentro, aqui e agora se não queremos passivamente aceitar a alienação” (1998 [1974]: 143).

Sobretudo até à data, o trabalho desenvolvido no âmbito do experimentalismo português foi fortemente condicionado por uma escassez de meios, condição que originou uma relação particular entre criação e desenvolvimento técnico. Não obstante o facto de a vocação itinerante destes poetas ter permitido o contacto com mecanismos mais sofisticados¹³, a verdade é que o estado de carência que caracterizou as experiências levadas a cabo pela PO.EX contribuiu, tal como referiu António Aragão, para “uma determinada personalização dessa poesia” (*et alii* 1977: 25). Também Silvestre Pestana salientou, na mesa redonda especialmente organizada para o público da *XIV Bienal de São Paulo*, o modo como

¹³ Esta questão será retomada no capítulo 2.

essa condição fomentou a sedimentação de uma criatividade distinta da que se poderia observar noutros países:

O processo evolutivo tecnológico e o processo criativo são sincrónicos, eles próprios e as carências que nós enfrentamos levam-nos a uma estruturação e a uma necessidade de psicossínteses extremamente vitais porque se nós temos carências a níveis tecnológicos, nessas psicossínteses ou nessas expressões sintéticas, estamos a criar uma alternativa de uma criatividade própria em esferas culturais não desenvolvidas, não tecnologicamente sustentadas por tecnologias de sofisticação. (*et alii* 1977: 24)

Confrontada com o silêncio e isolamento que o contexto ditatorial impunha, a PO.EX procurou, assim, conciliar a escassez de meios de que dispunha com o conhecimento proveniente de uma era eletrónica e cibernética. Não dispo de estúdios sonoros ou de imagem e aceitando a precariedade que caracterizava o contexto socioeconómico português, a sua atividade fundou-se sob uma situação contraditória: a da “necessidade de resistir materialmente através da linguagem como material de comunicação e a impossibilidade material de usar os devidos e adequados materiais” (Melo e Castro 1977a: 12). Todavia, se numa primeira fase esta produção criativa foi ancorada por uma forte conceptualização – resultante do uso de materiais precários e da necessidade de colocar em curso, não raras vezes, uma estética da desmaterialização –, não deixa de ser verdade que os primeiros anos pós-revolução deixavam já antever novos caminhos:

Eu chamaria talvez a atenção para a particularidade de ser esta talvez a primeira gravação, a nível de *media*, da passagem que comporta inevitavelmente a sintonização com uma criatividade contemporânea. Esta gravação é talvez um primeiro exemplo das nossas futuras realizações experimentais, em que o livro já não satisfaz determinadas coordenadas criativo-espaciais e em que a videotape, em que a gravação de imagem cinematográfica, as experiências de Melo e Castro e da Ana (...) já eram prenúncios desta passagem. (Pestana *et alii*: 23-24)

Com efeito, apenas um ano após o encontro no qual Silvestre Pestana teceu estas considerações, Ana Hatherly produziu, para o *Graz Meeting of Artists and Art Critics* (Áustria), um texto no qual se debruçava sobre as relações entre o artista contemporâneo e os *mass media*. Ao reafirmar o esbatimento das fronteiras entre artista e teorizador, a autora procurou demonstrar que a avaliação das implicações do trabalho poético se fazia acompanhar, cada vez mais, de uma permanente reflexão sobre os aspetos da comunicação. Embora considerasse não existirem dúvidas de que a ligação entre arte e tecnologia colocava o artista

perante um campo de possibilidades em constante expansão¹⁴, a poeta não deixou de atentar sobre uma crescente polarização de perspectivas:

A complexidade sintáctica das linguagens dos nossos dias, a interacção das formas escritas e pictóricas, o largo âmbito dos *media* disponíveis, entre outros aspectos, apontam para a ligação necessária entre arte e tecnologia. Foi sempre isso o que sucedeu, todos o sabemos, mas na nossa sociedade a preocupação com a comunicação – o mais imediata possível, exige-se – levou o artista tanto a incorporar no seu trabalho o maior número visível de aspectos tecnológicos relacionados com a comunicação como a negá-los violentamente. (Hatherly 1978: 266)

Como se tornará possível verificar adiante, a exploração de novos meios por parte de António Aragão e Salette Tavares foi, desde muito cedo, acompanhada por uma consciência apurada de que a informação semântica havia sido absorvida pelos meios de comunicação de massas. Esta preocupação, já presente num momento inicial, não se tornaria menos relevante face a uma conjuntura política que, após 41 anos de fechamento, começava a encontrar margem para se aproximar gradualmente das lógicas que regiam a realidade europeia e mundial. Este não era, de resto, um debate novo. Relembre-se que já em 1947, Theodor Adorno e Max Horkheimer haviam proposto uma reflexão em torno da noção de *indústria cultural*. De um modo sucinto, esse conceito parte da análise de que, perante o contexto do capitalismo, a arte se tornou cada vez mais assimilável pelo mercado, constituindo-se como um produto de consumo regido pelos desejos do público. Os dois autores referiam-se, portanto, à arte que, para sobreviver, deixaria de resistir à cultura instituída e passaria a entranhar-se no consumo de massas:

Anyone who resists can survive only by being incorporated. Once registered as diverging from the culture industry, they belong to it as the land reformer does to capitalism. (...) The more immeasurable the gulf between chorus and leaders, the more certainly is there a place among the latter for anyone who demonstrates superiority by well-organized dissidence. In this way liberalism's tendency to give free rein too its ablest members survives in the culture industry. To open that industry to clever people is the function of the otherwise largely regulated market, in which, even in its heyday, freedom was the freedom of the stupid to starve, in art as elsewhere. (Horkheimer e Adorno 1947: 104)

¹⁴ A este propósito, torna-se pertinente recordar as palavras de Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1964): “A conclusão é, pois (e vale também para a “música feita à máquina”), que toda a forma de arte se exerce sobre uma “matéria física”, pondo em ação uma “técnica”; que a complexidade desta técnica não incide naqueles fatores humanos que presidem ao exercício da arte, mas obriga-os a manifestarem-se simplesmente de maneiras diferentes; que, por fim, tal como a resistência da pedra sugere ao escultor a forma de inventar, assim também as resistências oferecidas por qualquer meio técnico não matam a imaginação, mas, pelo contrário, provocam-na e estimulam-na segundo novas direções” (1964: 275).

Recorde-se que, em *Apocalípticos e Integrados* (1964), Umberto Eco chegaria a referir-se ao termo *indústria cultural* como sendo um conceito-fetice – ou seja, enquanto conceito que “tem a particularidade de bloquear o discurso, fazendo o diálogo cristalizar num ato de reação emotiva” (1964: 30). Embora o autor seja categórico ao afirmar que o “universo das comunicações de massas é – reconheçamo-lo ou não – o nosso universo” (*ibidem*), não postula que o artista deva permanecer inerte perante essa realidade. Para Eco, o problema da defesa acrítica dos *mass media* reside, na verdade, em raramente ser “tido em conta o facto de a cultura, a partir do momento em que é produzida por grupos de poder económico com fins lucrativos, ficar submetida a todas as leis económicas que regulam o fabrico, a venda e o consumo de produtos industriais” (*idem*: 63). Existe, por isso, um carácter a-cultural nestes produtos: ao não poderem criar problemas ao seu potencial consumidor – que deverá desejá-los e substituí-los sucessivamente – tendem a promover uma relação paternalista entre persuasor e persuadido.

A constatação de que o “erro dos apologistas é o de considerarem que a multiplicação dos produtos da indústria seja em si mesma boa, segundo uma homeostasia ideal do mercado livre”, e que, por sua vez, “o erro dos apocalípticos-aristocratas é o de pensarem que a cultura de massas seja radicalmente má precisamente porque é um produto industrial” (*ibidem*) pressupõe, assim, o aflorar de algumas questões: como pode a arte resistir de forma eficaz a um mundo submerso em valores que veiculam a premissa de que tudo é passível de ser mercantilizado? Ou, se preferirmos, como pode um autor, ao interagir com os desenvolvimentos tecnológicos e cibernéticos que o circundam, salvaguardar um posicionamento crítico?

No ensaio intitulado “Alberto Carneiro: A Arte Ecológica e a Reserva Lírica” (1974), Ernesto de Sousa é claro quando afirma que se de facto existiu um período “em que o negócio (o comércio, o mercado), esteve instrumentalmente ligado à conquista da liberdade” (1998: 141), o alcance de um tempo livre das pressões inerentes ao regime fascista¹⁵ não pode conduzir a que o artista se torne, paradoxalmente, num “senhor caído na situação de escravo” (*idem*: 142). Por outras palavras, permitir que a arte se regesse por uma lógica de mercado, tornando-se o criador num mero produtor de bens de consumo, comportaria o risco de a própria investigação tender a “ser iludida na fabricação de obras fechadas a qualquer

¹⁵ Importa ter em consideração que este ensaio de Ernesto de Sousa, hoje presente no volume *Ser Moderno... Em Portugal* (1998), foi originalmente publicado na revista *Colóquio/Artes*, cerca de dois meses antes do término da ditadura fascista em Portugal.

prolongamento para fora do seu circuito reificador” (*ibidem*). Para o crítico, a regra que permitiria uma interação segura e profícua com esse contexto era já evidente: “O importante é que ao vender os produtos do trabalho próprio, não se venda o produtor a *si próprio*” (*idem*: 141). No mesmo sentido, acrescentava que o artista deveria perseguir o intento de exceder o estatuto de produtor de bens de consumo, sabendo “acrescentar à liberdade social que ilusoriamente lhe é conferida (diríamos melhor: instituída) uma liberdade instrumental” (*idem*: 142). Ora, esta análise não divergia daquela proposta por Umberto Eco, que considerou falaciosa a crença de que o ser humano informacional é um indivíduo livre:

O homem do universo da informação não é de todo um homem regenerado e tornado livre: é – geneticamente falando – um “mutante”, um homem para o qual serão configurados novos ideais de humanidade e de formação, novos sistemas de valores, e individuados novos caminhos de libertação. E não é nenhum mistério compreender em que se baseia esta *transformação* do homem e que tendências manifesta: para ela contribuíram mudanças tecnológicas, reordenações das estruturas sociais, e portanto modificações das perspectivas culturais, de linguagem e dos canais de comunicação. A função do homem de cultura é precisamente esta, fazer luz sobre estes “mistérios” (e sobre os “traficantes de mistérios”) para estabelecer se existem, no âmbito da atual civilização, caminhos operativos para agir culturalmente sobre este mutante-homem. (Eco 1964: 332)

Ainda no ensaio supramencionado, Ernesto de Sousa dá conta de vários mecanismos que a arte encontrou para, ao estabelecer um contacto com o universo das comunicações de massas, não se deixar submergir numa lógica alienatória. Segundo o autor, este intento poderá ser pensado, em primeira instância, a partir da extremidade radical indicada por certos artistas dadaístas (e, sobretudo, por Marcel Duchamp). Assim, considera o “combate e destruição de toda a obra reificante, limitada ao sensível e ao objectual”, a “luta por uma responsabilidade global do artista ao nível do mental e do sentido”, “o regresso a certos paradigmas primitivos (oralidade, simultaneísmo)” e a “indiferença estética e luta sem quartel a toda a forma de fascínio” (Sousa 1998 [1974]: 143). Note-se que estes pontos vão ao encontro de uma linha de pensamento que releva a importância da dimensão pós-objetual na conceção de contracultura. Mas não deixará de ser importante lembrar que, em 1970, Jean Baudrillard afirmava já, a propósito da sociedade de consumo, que viver o tempo dos objetos significaria existir “segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente”: “Actualmente, somos nós que os vemos nascer, produzir-se e morrer, ao passo que em todas as civilizações anteriores eram os objectos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas” (Baudrillard 1970: 14). A tensão que, na sociedade de

consumo, se estabelece entre humano e objeto, bem como a dominação que um exerce sobre o outro (e vice-versa), é um aspeto amplamente explorado na obra de Salette Tavares.

Outros aspetos que assumem especial relevância para a reflexão que esta tese propõe prendem-se com a reelaboração e consequente fornecimento de novos meios de análise – estrutural, operacional ou linguística – e com recurso aos meios tecnológicos, “frustrando assim o seu monopólio por uma zona privilegiada do sistema” (Sousa 1998 [1974]: 143). Ou seja, com um processo no qual a atividade criativa acede às ferramentas de tecnologia, desautomatizando e subvertendo as funções que lhes seriam comumente atribuídas pelo sistema. Para Ana Hatherly, por exemplo, o facto de os artistas terem sido levados a assimilar e a compreender a potencial força dos *mass media* na propagação ideológica, conduziu a uma “necessidade absoluta tanto de utilizarem como de questionarem todos os meios de expressão, sobretudo aqueles em que o objectivo é a comunicação imediata” (1978: 266). São pressupostos que, como teremos oportunidade de verificar, foram amplamente explorados em toda a obra de António Aragão. A incessante procura por novas linguagens, assente numa ação conjunta do “homem-máquina”, encontra-se expressa no texto com o qual o poeta acompanhou a série de eletrografias presente em *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa* (1985):

Insistimos nesta ocasião na consubstanciação do homem-máquina. Na interacção dos dois quanto ao conseguimento dum resultado comum. A substância torna-se um “corpus” consequente da simbiose homem-máquina.

Mas, para comunicar, é naturalmente necessária uma nova linguagem. E para inventar uma nova linguagem não significa, de modo algum, prolongar outra já existente. Por exemplo, a televisão, o vídeo, a xerografia não são o prolongamento de outros médias como o cinema, o livro, a reportagem ou qualquer escrita e imagem impressa. A nova linguagem impõe um outro média e este possui também a sua maneira própria de comunicar. (Aragão 1985: 187)

Por outro lado, importa considerar outros campos que, ao colocarem de igual forma a tónica numa estética *mixed-media* e no predomínio do processo, reverteram para um abalo profundo das relações tradicionais entre espetáculo/espectador e possuidor/objeto. Neste âmbito, enquadrar-se-á o vasto número de *happenings* e performances levadas a cabo, individual ou coletivamente, pelos poetas experimentais. Para Ernesto de Sousa, a performance, enquanto arte da ação, tem a vocação de reestabelecer a antiga “conexão entre a arte e a vida”, promovendo assim o “renovo da festa, oralidade, *to be in*, participação,

teatralização do quotidiano, criação de espaços lúdicos, de choque e agitação” (1998 [1974]: 144). De facto, todas estas características contribuíram para que o *happening* e a performance se constituíssem como ferramentas especialmente acutilantes no ataque ao regime, alicerçando uma crítica que, não raras vezes, integrou a ridicularização do poder militar repressivo da época. Colocando em curso um “exercício da liberdade como experiência ou jogo” (Sousa 1998 [1973]: 61), estas intervenções ergueram-se na tarefa de “não aceitar as relações culturalizadas e mortas do sistema”, opondo-lhes “paradigmas recriadores de estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia” (*idem*: 60). Porém, interessa constatar que, passada a fase combativa do pré 25 de Abril, foi também uma das características invioláveis desta forma artística que continuou a conferir-lhe validade enquanto estratégia de resistência: a sua inerente efemeridade. Recordem-se as palavras de Allan Kaprow no ensaio “The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!”, originalmente publicado em 1966:

The happenings are the one art activity that can escape the inevitable death-by-publicity to which all other art is condemned, because, designed for a brief life, they can never be overexposed; they are dead, quite literally, every time they happen. At first unconsciously, then deliberately, they played the game of planned obsolescence, just before the mass media began to force the condition down the throat of the standard arts (which can little afford the challenge) (1993: 59).

Numa sociedade na qual prevalecem os valores de consumo, o *happening* resistiu de forma particular a qualquer tentativa de se ver transformado unicamente em capital. É para essa capacidade que Fernando Aguiar aponta quando, no texto “Poesia: ou a interacção dos sentidos” (1984), destaca o modo como a performance, ao ser intrinsecamente efémera e colocando o fruidor perante a impossibilidade de apropriação individual, constitui um ataque a um mundo regido pelas lógicas do sistema capitalista:

O tempo e o espaço, aqui, são eliminados como conceitos separados e formam como que uma “tela”, ou poeticamente falando, a “página”, onde tudo pode/vai acontecer. Estes dois conceitos definem o limite espaço-temporal dentro do qual acção poética e concretiza, e que, juntamente com o facto de estas intervenções terem um carácter efémero e de serem normalmente irrepetíveis, de nelas estar sempre presente o factor imprevisto (apesar de toda uma prévia estruturação), a acrescentar à impossibilidade de apropriação individual como valor económico, e à articulação criador/fruidor que é diferente em relação a qualquer outro comportamento artístico, são, no seu conjunto, os principais elementos para uma leitura e compreensão da performance como meio de expressão com as suas características específicas. (1985: 162)

Continuar a criar de forma vigilante nas décadas pós-revolução implicou, por isso, o acompanhar de uma alteração de paradigma. Partindo da esquematização de Byung-Chul Han em *A Agonia de Eros* (2012), poder-se-á afirmar que a atividade criativa da Poesia Experimental Portuguesa enfrentou, em primeiro lugar, um país no qual se observava a existência de uma “sociedade da disciplina, que formula proibições e utiliza o verbo *dever*”, ao passo que, num momento posterior, acompanhou o florescimento de uma “sociedade do rendimento (...)[,] dominada na sua totalidade pelo verbo *poder*” (2012: 17). A análise do filósofo sul-coreano parte da premissa de que as sociedades disciplinares, anteriormente analisadas por Foucault, evoluíram para sociedades em que a ausência de um Estado repressor não significou a extinção de estruturas de dominação:

A técnica do poder do regime neoliberal adota uma forma subtil. Não se apodera diretamente do indivíduo. Pelo contrário, procura assegurar que o indivíduo aja de tal modo que reproduza por si próprio a estrutura de dominação que interpreta como liberdade. A otimização de si e a submissão, a liberdade e a exploração coincidem aqui plenamente. Aos olhos de Foucault permanece por completo oculta a técnica de poder que engendra a convergência entre liberdade e exploração, sob a forma de auto-exploração. (Han 2014: 38)

A necessidade de continuar a fomentar o diálogo com a liberdade – precisamente pela consciência da sua fragilidade – constituiu uma coordenada basilar para os poetas sobre os quais esta tese se debruça. Trata-se de um diálogo que continuou a traçar-se no viés do confronto, não sendo por isso menos relevante notar que, para Jacques Rancière, esse é também um elemento intrínseco ao espaço democrático:

A repetição da frase igualitária é a repetição dessa efração. É por isso que o espaço de sentido comum que ela abre não é um espaço de consenso. A democracia é a comunidade da partilha, no duplo sentido do termo: pertença a um mesmo mundo, que só se pode dizer na polémica, reunião que só se consegue no combate. O postulado do sentido comum é sempre transgressivo. Ele supõe uma violência simbólica para com o outro como para consigo próprio. (1998: 57)

Se partirmos do princípio de que, tal como indicou Jean-François Lyotard face às consequências da pós-modernidade, o ato de “falar é combater, no sentido de jogar” e que “os actos de linguagem relevam uma agonística geral” (1979: 26), não se revelará estranho que, mesmo em tempos de liberdade, estes autores tenham continuado a cultivar um entendimento do trabalho criativo como exercício de questionamento e recusa. Para

Rancière, é precisamente com base no conceito de *dissentimento* que se torna possível estabelecer nexos de ligação entre literatura e democracia:

Não será que o próprio-impróprio da literatura, o que a liga à democracia, é o não parar de inscrever, na sua quase-existência constantemente re-demonstrada, experiência do quase outro e do dissenso, a experiência da multiplicação vertiginosa do banal, do banal que fala e que se esquia, do banal extraordinário? (1998: 119)

Assim, acompanhar o surgimento de uma era que Lyotard (1979: 9) descreveu como sendo a da falência das metanarrativas legitimadoras – e na qual essa debilidade, causada pela crise do poder explicativo, parece dificultar o intento de perspetivar um futuro¹⁶ – implicou, em última instância, resistir a um mundo em que as desarticulações provocadas pelos sistemas capitalistas se foram revelando progressivamente mais tangíveis. Trata-se, portanto, da passagem para um tempo no qual se tornou, como demonstrou Rosa Maria Martelo, mais difícil escrever sob um posicionamento resistente que se apresente como exterior a esse contexto, tornando-se necessário “rever essas perspectivas à luz da constatação de que estamos todos dentro de – embora certamente não do mesmo modo” (2012b: 45). Por isso, e de modo a clarificar esta transformação, a ensaísta lembra o conceito de “autonomia porosa”, proposto por Cornelia Gräbner e David Wood no texto introdutório do 6º volume da revista *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, especialmente dedicado às relações entre poesia e resistência:

[T]his type of autonomy differs from the Adornian approach which locates the work of art in a third space where it is safeguarded from two competing ideological poles, each of which sought to assimilate it. On the one hand, porous autonomy acknowledges that due to neoliberalism’s all-encompassing tendency to co-opt even the most resistant cultural production, it is futile to conceive it in monolithic terms, and that there is much to be salvaged in what has been or might be assimilated. (Gräbner e Wood 2010: 6)

No contexto da poesia experimental, estar “dentro de” implicou resistir, sempre pelo acréscimo de informação, à “bestialidade irrefletida e sanguínea de um consumo quotidiano que parece nivelar cada mensagem pelo barulho, cada receção pela desatenção crónica” (Eco 1964: 114). Estratégia que, também pela elaboração de novas formas de participação e de

¹⁶ Segundo Eduardo Prado Coelho, nas sociedades pós-modernas “o passado e o futuro não deixaram de existir, mas subsistem fundamentalmente como instâncias do presente” (Coelho 1984: 298).

consumo não alienante, se manifestou: “é não alienante todo o consumo que permite a invenção de novos usos para o objecto consumido” (Sousa 1998 [1974]: 143).

2. Diálogos, deslocações, (re)invenções

2.1 Criar *para* e *com* os outros

Num breve depoimento, presente no volume *Utopia, Resistência, Perda do Centro: A Literatura Brasileira de 1960 a 1990* (2018), Haroldo de Campos afirmou, a propósito do surgimento da poesia concreta no Brasil: “a vanguarda só pode existir como movimento coletivo. A poesia concreta foi um movimento coletivo, porque havia um horizonte utópico coletivo. Sem princípio de esperança não existe vanguarda. Todo o movimento de vanguarda tem uma proposta utópica” (*apud* Ricciardi e Hohlfeldt 2018: 44-45). Se é verdade que a denominação de movimento não responde de forma consensual ao conjunto de atividades intervenientes que se inserem na PO.EX, tal não acarreta a inexistência do “horizonte utópico coletivo” mencionado por Campos. Em “A Vanguarda e a Guarda Vã” (1969), Melo e Castro destacou o modo como “a vanguarda (se desejarmos ainda manter esta metáfora militar) é a materialização crítica da má consciência do tempo presente e a abertura para a possível boa e clara consciência do tempo que há-de vir” (1977b: 148). Esta condição futuroológica permeou as várias atividades desenvolvidas pelo experimentalismo, associando-se a um radicalismo renovador que ajuda, em parte, a compreender a ausência de registos (fotográficos, sonoros, fílmicos) de determinadas intervenções e exposições:

[S]e esses são aspectos negativos de tal radicalismo, convém não esquecer que ele tinha uma razão e uma função profundamente estruturadas na realidade social e cultural portuguesa e visava mais do que uma intervenção imediata a curto prazo no imediatismo da pobreza, do obscurantismo e do silêncio dominantes.

A Poesia Experimental sempre colocou os seus objectivos a longo prazo, acreditando que só assim contribuiria para que ele fosse menos longo. (Melo e Castro 1977a: 11-12)

Embora a poesia de Salette Tavares constitua um exemplo de como, num momento anterior a 1964, era já possível encontrar poéticas com um cunho experimentalista (e concretista) em Portugal¹⁷, o início da PO.EX encontra-se temporalmente inscrito na

¹⁷ Em 1958, José-Alberto Marques publicou, na *Revista de Finalistas do Colégio Andrade Corvo*, “Solidão”, considerado o primeiro poema concreto escrito em Portugal. Porém, tal como salienta Rui Torres, já na primeira obra de Salette Tavares, intitulada *Espelho Cego* (1957), se torna possível “testemunhar um recurso à substantivação que está muito próximo do utilizado pelos poetas concretistas brasileiros desde o princípio dos anos 50” (2014a: 7). Ainda neste sentido, não menos relevante será o facto de, em 1959, Ana Hatherly ter publicado, juntamente com um poema, o artigo intitulado “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a

publicação do primeiro número da revista *Poesia Experimental*. Trata-se de um período no qual é já possível detetar o apreço por uma lógica de cocriação e pelo sentimento de pertença a uma coletividade, aspeto que se aliou a um interesse pela emergência do ser humano informacional. O desejo de renovação, associado a um trabalho criativo assente numa estética da reciprocidade, encontra-se patente em “Intervenção e Movimento”, texto publicado por António Aragão no *Suplemento do Jornal do Fundão* (1965):

O endeusamento extremista da individualidade ofereceu, sem dúvida, um flanco bom de comportamentos e válidas oportunidades, mas, por outro lado, cavou mais largo e fundo o fosso entre o artista e o público, distanciando o fruidor do plano de participação que é afinal o único plano em que o sentir toma posse física ou material, ou seja, a posse total do objecto artístico.

Mas o prestígio do individualismo atingiu o seu termo: o seu estado é agónico. Tendo perdido a base ontológica sobre que assentava, poroso e esgotado, atingiu o seu máximo grau de fusão, dentro já dos limites do colectivismo.

Assim, no interior desses limites colectivos, o indivíduo que cria qualquer coisa, cria não apenas para os outros mas com os outros. (1965b: 51)

Ao colocar a ênfase nas potencialidades do trabalho colaborativo – aspeto que se manifestava quer ao nível da produção artística, quer na organização de diversas intervenções e exposições –, a PO.EX promoveu a reconfiguração da experiência do recetor enquanto indivíduo que, diante de um determinado objeto estético, deve abandonar o seu imobilismo contemplativo, a fim de se colocar no centro de uma rede de possibilidades que se presta a ser desvendada: “Todos se interpelam, convocam e actuam em comum” (*ibidem*). Por isso, refere António Aragão que “no seio das comunidades modernas de grande consumo e forte informação, acontece como não podia deixar de ser, uma maior interpenetrabilidade dos campos de criação e participação (arte colectiva), quer dizer, surge uma aproximação mais densa entre o fabricante ou criador e o necessário consumidor” (*ibidem*).

As obras poéticas, ficcionais e performativas de Salette Tavares e António Aragão serão alvo de análise nos próximos capítulos, mas torna-se pertinente mapear desde já algumas publicações e exposições coletivas nas quais os autores desempenharam um papel decisivo. Trata-se de intervenções que incluíram “obras de movimento onde cada fruição jamais resulta

poesia concreta”, o primeiro a debruçar-se sobre o fazer poético concreto em Portugal. Também E. M. de Melo e Castro, em 1961, produziu os poemas incluídos em *Ideogramas*, obra que viria a ser publicada um ano mais tarde e que António Aragão descreveu como sendo “um raro acontecer da poesia concreta entre nós” (1963: 103). Por último, em 1962, Aragão publicaria *Poema Primeiro*, obra que antecipava já preocupações ao nível da forma poética e que seriam exploradas de um modo sistemático em muitas obras experimentais.

igual a si mesma” (*ibidem*) e que ilustram, por isso, as palavras de Salette Tavares no ensaio “Teoria da Informação e Abraham Moles” (1967): “o essencial em qualquer forma de arte é o facto da sua realização consistir num crescimento em que aquilo que a criação propõe não é já anteriormente conhecido, mas qualquer coisa que surgiu como nova e que como tal se propõe à compreensão do público” (1967: 152-153).

O facto de a Poesia Experimental ter início com a edição da revista homónima é já um dado significativo. No ensaio “As revistas de poesia nas décadas de 50 e 60” (1983)¹⁸, Melo e Castro debruça-se sobre o modo como, durante a segunda metade do século XX, a publicação em formato de revista se associa não só a um ideal de coletivismo (tanto num prisma criativo, como numa ótica de comunicação e receção), mas também a um novo posicionamento crítico, decorrente dos ideais em que assenta o mundo do pós-guerra:

E essa nova maneira [de estar no mundo], que passa por um ideal de democracia e de coletivismo, encontra nas revistas de poesia um meio de se materializar. É que as revistas constituem uma via mais fácil, mais aliciante e talvez mais rápida de comunicação que o livro. Pelo seu carácter coletivo o trabalho de organização e publicação de uma revista de poesia é já um fator de cultura, na medida em que a fase da sua elaboração funciona como um ‘banco de ensaio’ das ideias e intenções próprias e alheias, desenvolvendo-se mecanismos de autocorreção, de crítica mútua e mútuo estímulo. (1983: 79)

Considerando o contexto de censura e opressão que assolava o Portugal da década de 1960, o primeiro número de *Poesia Experimental* surge, a par de outras publicações, da necessidade de reivindicar um espaço que permitisse refletir e criar criticamente: “devem ser consideradas (...) como uma alternativa de abertura cultural, sendo em alguns casos manifestações de vanguarda, em outros de *underground*, em outros ainda de quase clandestinidade, na fuga às imposições absurdas da censura para publicações periódicas” (*idem*: 80-81). Nesse sentido, não é estranho que António Aragão tenha relevado a forma como o projeto nasceu de um diálogo, impulsionado pelo contacto com o contexto de liberdade em que se desenvolviam os movimentos neovanguardistas internacionais:

antes de aparecer a revista, eu saí de Portugal, inseri-me noutro contexto que não era o contexto português, um contexto onde se viviam determinadas vivências e se faziam determinadas experiências de tipo criativo, sobretudo França e Itália, e aí eu concebi uma nova maneira de recriar aquilo que tinha deixado para trás e que era uma tradição da poesia portuguesa. Quando passados tempos chego novamente a Portugal encontro tudo na mesma, estratificado, politicamente inacreditável, e então eu

¹⁸ Este texto foi originalmente publicado com o título “As revistas dos novíssimos”, na revista *Sema*, em 1979.

vi que a gente chega aqui e realmente sufoca. Dá-se um encontro ocasional com mais um poeta e começo a falar: – “É pá, isto aqui não se passa nada, estamos enquadrados numa situação política terrível que se reflecte na actividade criativa; temos de fazer qualquer coisa, isto não pode continuar assim”. E em dada altura começamos a elaborar um projecto. (Aragão *et alii* 1977: 18)

Este processo foi igualmente recordado por Herberto Helder, num testemunho que dá conta dos entraves com que a publicação se deparou numa fase inicial:

Lembro-me que eu andava às voltas com o Dorfles e o Bense, e estava muito interessado em experiências com computadores, o que não era viável, cá, coisa que fiquei a saber depois de umas conversas com um engenheiro do IBM. Entretanto, o Aragão veio de Roma falando obsessivamente do Umberto Eco. Líamos e discutíamos o que se estava a fazer em Itália, sobretudo. Organizámos um volume com textos de nós ambos, que apresentámos à Guimarães Editora. Recusa de publicação. Depois encontrámos um editor mais ou menos pirata que se mostrou disposto a publicar o caderno que, no ínterim, fora sofrendo alterações, com inclusão de mais gente e substituição dos textos iniciais do Aragão e meus. (Helder *apud* Hatherly 1995b: 11)

O volume coorganizado por António Aragão e Herberto Helder foi publicado em Lisboa pelos *Cadernos de Hoje*, contando não apenas com as colaborações de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares, mas também com uma breve antologia composta por textos de Luís de Camões, Ângelo de Lima, Mário Cesariny, Emilio Villa e Quirinus Kuhlmann, escritores apontados como antecedentes da poesia concreta e visual. É uma publicação que, como referem Rui Torres e Álvaro Seiça (2014: 11), comporta o princípio de algo radicalmente novo, aspeto que se manifesta quer ao nível da sua organização material, quer das diversas propostas formais e temáticas. De facto, a sua organização interna em quinze fascículos (cadernos) independentes, nos quais os textos se apresentam graficamente dispostos na horizontal e na vertical, remete já para uma estrutura aberta, conferindo dinamismo ao próprio ato de leitura. Mas acresce ainda que, como salienta Bruno Ministro, a publicação coloca “em diálogo tempos, espaços e registos”, demonstrando como “os experimentalistas promoveram o encontro (ou diálogo) em lugar do desencontro (ou

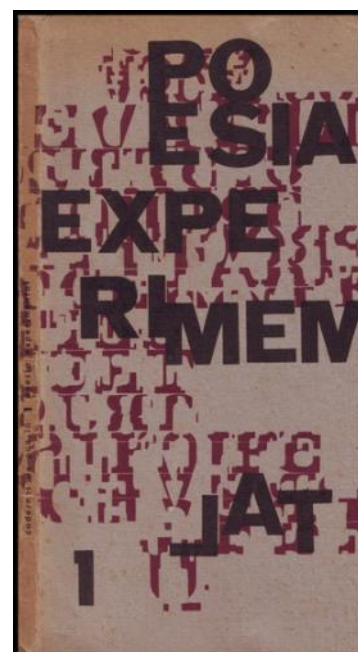


Fig. 1 António Aragão e Herberto Helder (orgs.), *Poesia Experimental I* (1964) [capa].

oposição), sob esse aspeto demarcando-se do posicionamento discursivo que é comum detetarmos nas vanguardas” (2019b: 15).

No que diz respeito à produção textual em nome próprio, Aragão participa no primeiro número com “Poema fragmentário”, “Poesia Encontrada” e “Romance de Iza mor fismo”, contribuição que, segundo Melo e Castro, se posiciona na linha de criação “de um discurso que a cada passo se perde e se reencontra com outros subdiscursos ou sobrediscursos” (1995: 174). São textos que, tal como constata Bruno Ministro (2014: 9), poderão fixar-se, à semelhança de outras obras posteriores, no âmbito da literatura ergódica em Portugal, incorporando características do cibertexto¹⁹. O início do breve texto que acompanha os dois casos de poesia encontrada deixa já antever essa simetria:

os dois casos de “poesia encontrada” que aqui propomos vieram dos jornais.

foram tomados de im pro viso na descoberta do olhar.

A maleabilidade da expressão permite várias leituras, isto é, faz com que apareçam diversos poemas dentro do mesmo poema ou um poema ligado a outro ou uma outra poesia conseguida por diferente articulação. (Aragão 1964: s.p.)

O caderno de Salette Tavares intitula-se “Brin Cadeiras”, remetendo, tal como referido pela própria, para os dois planos decorrentes da divisão entre informação semântica e informação estética, conceitos operativos da *Teoria da Informação* (1958) de Abraham Moles:

Tinha já ideia de chamar ao Caderno que me pertencia Brin Cadeiras. Partir a palavra ao meio era coisificar simbolicamente dois conceitos de Estética ligados à Teoria da Informação de Abraham Moles importantes para mim, não no sentido da quantidade de Informação, mas na importância da determinação dos dois planos, o do nível perceptivo e o do nível semântico. O puro som “Brin”, sem conotação semântica, e “Cadeiras”, com a dimensão semântica dominante, surgiram ao dividir a palavra. (Tavares 1975: 17)

O entendimento de tais pressupostos teóricos revela-se, por isso, fundamental para a compreensão dos diferentes poemas que constituem o caderno: os poemas em tipografia intitulados “Aranha”, “Os Efes” e outros poemas em “F”, por um lado; e as Kinetofonias “Taki Taki” e “Ri M Ri Ri”, por outro. Segundo a autora, são exercícios constituídos “com pequenos grupos de palavras escolhidas no dicionário numa zona limitada: palavras começadas por ‘f’

¹⁹ Sobre a noção de *cibertexto*, cunhada por Espen Aarseth no célebre texto *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997), debruçar-me-ei com maior detalhe no subcapítulo 2.3.1 Reler o passado / Reinventar a leitura.

ou em 'al', ou letras como as que compõem as duas *Kinetofonias*²⁰, apenas 4 letras para cada poema, ou as sílabas como nos exercícios com sílabas ou letras de uma única palavra” (1967: 169). Assim, ao manejo semântico sobrepõe-se o valor estético, abrindo portas a uma exploração do valor sonoro que se reifica em processos de visualidade e espacialização. Embora estes aspetos sejam explorados com maior detalhe no próximo capítulo, vale a pena considerar que a poeta chegaria a afirmar a sua insatisfação face à reprodução de certos poemas que, devido a um erro de dimensão da página, acabariam por se tornar em versões mais empobrecidas dos seus originais:

A ARANHA era um Carnaval complexo, a Ana sabe-o pela tradução que fez para as edições americanas, na raiz está o desenho com caneta fina, o meu gosto de escrever, por um grafismo com que brincava no treino de escrever muito e ainda com braço e mão... Pela escrita em letras finíssimas saiu a aranha que em letraset perdeu muito.

Mas o desastre maior foi darem-me as dimensões das páginas erradas, foi a qualidade péssima do papel. Mal impresso e deslocado resultou o que se viu. O original era outra coisa. (*Ibidem*)

O 2º *Caderno Antológico de Poesia Experimental*, publicado em 1966, foi novamente coorganizado por António Aragão e Herberto Helder, a quem se juntou Ernesto de Melo e Castro. A propósito da organização deste volume poderá ler-se, numa carta de António Aragão dirigida a Ana Hatherly:

O II volume foi impresso aqui no Funchal tendo eu dirigido a sua apresentação gráfica e consequente trabalho de impressão que me deu água pelas barbas. Note-se porém, esta é a verdade, que no II volume o Ernesto Melo e Castro funciona, conjuntamente comigo, mais como organizador do que o Herberto Helder, que não passa no fundo dum “simples” colaborador. O Ernesto ultrapassou de longe todo um certo apatismo do Helder, que então nele já se manifestava, tornando-se, de facto, o Ernesto um precioso organizador. (Aragão *apud* Hatherly 1995b: 11)

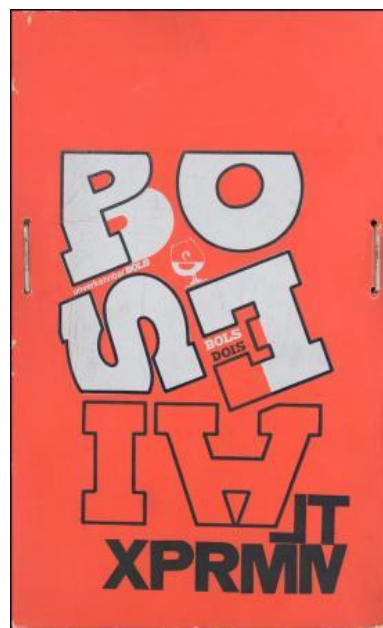


Fig. 2 António Aragão, Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *Poesia Experimental II* (1966) [capa].

²⁰ Esclareça-se que “Kinetofonias” é um termo usado pela própria autora para designar estes trabalhos e não um conceito geral adotado pela comunidade. Embora o termo possa sugerir uma interpretação que combine 'cinética' (relacionada ao movimento) e 'fonia' (relativa ao som), ele não se refere à integração de som e movimento, como se poderia supor no contexto das artes performativas ou audiovisuais.

Reunindo não só um maior número de poetas portugueses – António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, José-Alberto Marques, Luiza Neto Jorge, Salette Tavares, António Barahona da Fonseca, Álvaro Neto e Ana Hatherly –, este número contou também com as contribuições internacionais de Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, Mike Weaver, Pedro Xisto, Mario Diacono, Pierre Garnier, Haroldo de Campos, Emilio Villa e Edgard Braga, confirmando assim o carácter transnacional das práticas experimentalistas. O volume incluiu, ainda, uma separata intitulada “MÚSICA E NOTAÇÃO”, de Jorge Peixinho.

António Aragão colaborou neste número com “Mirakaum”, poema originalmente produzido em 1965 e cujo hibridismo assenta na associação do signo verbal a signos pictóricos, bem como ao trabalho lúdico desenvolvido em torno da escrita caligráfica. A existência de cinco episódios, que se deixa antever no subtítulo, é reforçada por uma divisão gráfica em diferentes painéis antecidos pela sequência de vocábulos Spintrama / Spintranse / Ciclamando / Ciclardendo / Penseando.

No segundo caderno, o trabalho de Salette Tavares intitulou-se “Brincade iras / Brincade irras / B irras”, configurando-se como uma resposta subversiva a quem não gostou da “Brin Cadeira” presente no primeiro número: “O título da minha colaboração no Segundo Caderno de Poesia Experimental tinha de ser igual, mas a minha palavra, frente a tanta cabeça dura de miolos moles, com a tesoura que lhe meti ficou dividida com raiva pura” (Tavares 1975: 18). “Parlapatisse” consiste, como salienta Rui Torres, num “exemplo de poesia programada segundo leis combinatórias e aleatórias” (2014c: 32). O poema é composto por quarenta círculos, com variações na apresentação das sílabas que compõem a palavra “parlapatisse”, fazendo-se acompanhar de um “esquema algoritmo” para a sua leitura. Já “Algarismos Alfinete” consiste, tal como referiu Tavares, numa “alfinetada política” dada “de pernas para o ar, pois a argúcia da censura voltava as páginas ao contrário mas não se lembrava de as virar de pernas para o ar em poemas maluquinhos” (1975: 18). Por último, encontramos um desenho de dois alto-falantes que emitem o som onomatopéico da buzina de um carro e que, através do ludismo já então característico da poesia da autora, se funde com a referência bíblica “Lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás-de tornar”.

Entre a publicação dos dois *Cadernos Antológicos de Poesia Experimental*, decorreu a exposição coletiva *Visopoemas*, inaugurada no dia 6 de janeiro de 1965, na Galeria Divulgação, em Lisboa. O título da exposição, da autoria de Herberto Helder²¹, remetia para a componente

²¹ Numa carta dirigida a Ana Hatherly, Herberto Helder afirmou: “De resto, para além dos textos da minha autoria, assinados, só contribuí, para a comunidade experimental, com o título da revista, as citações e parte da

visual da poesia exposta, ressaltando assim o carácter intermedial das obras dos vários intervenientes. Os diversos poemas espaciais e visuais, cartazes, colagens, poemas-objeto e pinturas pertenciam a poetas que haviam já participado no primeiro número da revista: António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, António Barahona da Fonseca e Salette Tavares.

A exposição integrou, ainda, a execução do que se acredita ter sido, em Portugal, o primeiro *happening* com carácter público, conscientemente preparado e executado como tal (Melo e Castro 1977: 61). A proposta partiu de Jorge Peixinho, com o intuito de criar uma operação assumidamente interdisciplinar, aspeto explicitado no próprio título *Concerto e Audição Pictórica*²². Assim, para além do músico e compositor, intervieram neste concerto não apenas os poetas Ernesto de Melo e Castro, Salette Tavares e António Aragão, mas também o pintor Manuel Baptista, o multi-instrumentista da Banda da Guarda Nacional Republicana Mário Falcão e a harpista da Orquestra Sinfónica Nacional Clotilde Rosa. O texto de António Aragão, presente no catálogo, revela-se elucidativo das intenções das diferentes propostas que compuseram a exposição. Considere-se a seguinte passagem:

um poema deve ser usado como um instrumento feiticista e consome-se em si numa espécie de ludus encantatório. por isso se dão nomes à matéria: inventa-se e destroi-se para que ela viva a sua tremenda metamorfose. a poesia deve ser tomada por todos os sentidos: quando verbal não deixará também de ser contra o verbo. queremos uma poesia que não explique conteúdos mas forneça estados: donde uma linguagem negra, ausência de estilo e o ataque à fraude da limitação: poesia-contra, poesia-recusa-que-

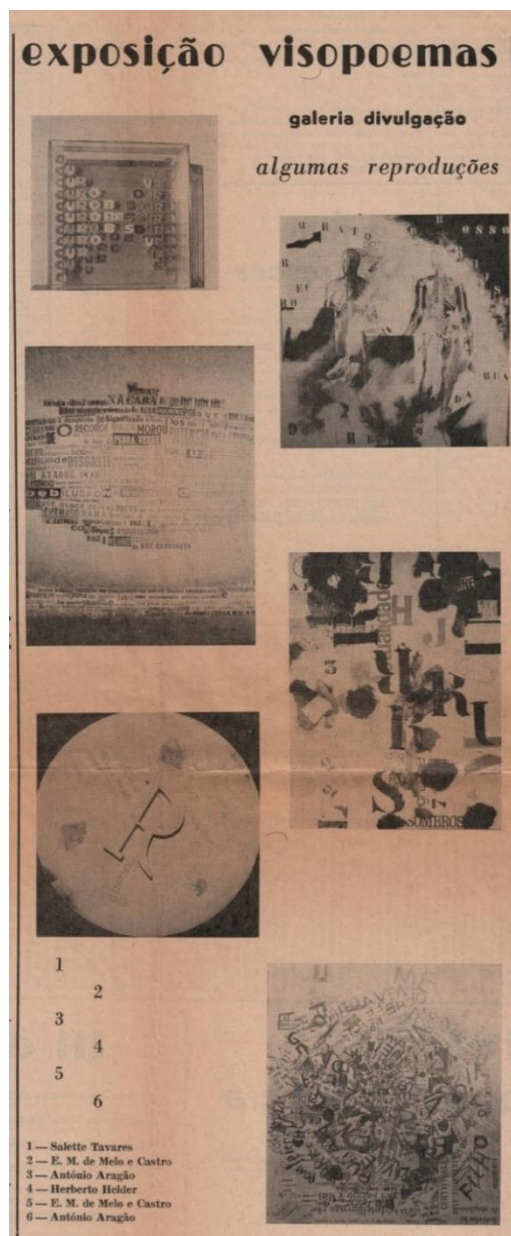


Fig. 3 António Aragão e E. M. de Melo e Castro (orgs.), "[Reproduções da Exposição Visopoemas]". Em Suplemento do *Jornal do Fundão*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

antologia do 1.º n.º, e com a designação 'Visopoemas' para a exposição na antiga 'Divulgação', hoje Livraria Bertrand, na Estefânia, em Janeiro de 65, suponho" (Helder *apud* Hatherly 1995b: 12)

²² Uma análise mais detalhada deste *happening*, bem como das respetivas intervenções de Salette Tavares e António Aragão, poderá ser encontrada no capítulo 5.

acusa, poesia contra o instituído, o legal, o ordenado e convencional. poesia da liberdade por estarmos demasiadamente perdidos no cúmulo da condenação. [sic] (1965a: 39)

Aragão participou na exposição com dois “Poemas Encontrados”, composições que podem ser pensadas à luz do texto que integrou o *1º Caderno Antológico*: “embora se possa encontrar poesia seja onde for, esta que aqui agora mostramos nos dois exemplos que se seguem foi encontrada desprevenidamente no que lemos todos os dias. assente na própria realidade quotidiana, ela transforma e recria a mesma realidade noutra insuspeitada” (Aragão 1964: s.p.). A estes poemas juntaram-se as obras “Visoluminescências”, “Poemas (des)integrados” e “História para o dia seguinte”. Em *Concerto e Audição Pictórica*, participou com a peça “Funerão do Aragal”, intervenção que Melo e Castro viria a descrever como “um momento de absoluto humor absurdo” (2015: 132).

Salette Tavares, que encontrou nesta exposição um espaço potencializador da espacialização e performatividade inerentes à sua poesia, participou com vários poemas-objeto: “Al gar ismo - Poema de amor” (alumínio anodizado), “Gal i cismo” (Colagem em laca), “Maquinin” (Arame anodizado), “Ourobesouro - Caixinha da minha infância” (Pelica e ouro), “Ourobesouro - A infância cresceu espaço” (Chapa de cristal e ouro)²³, “Voz de peixe” (Olaria), “Sinais de trânsito” (Olaria), “Senhora do Ó” (Olaria), Jarra ferida (Olaria), “Antropofagia” (Metáfora em pau, gesso e papel), “Campa inha inha” (Cristal gravado). O catálogo da exposição integra, ainda, a partitura para a leitura de “O Maquinin”, poema produzido entre 1959-1960 e que viria a integrar a obra *Quadrada* (1967). Do processo de transposição medial resultou um *mobile* em arame anodizado, no qual as letras enganchadas promoviam uma multiplicidade de leituras dinâmicas.

Já a participação de Salette Tavares em *Concerto e Audição Pictórica* consistiu na execução de uma das intervenções mais cáusticas de todo o *happening*. Posicionando-se contra o discurso academicista promovido pela crítica literária da época, a declamação de “Ode à Cri... cri... cri... tica... da nossa terra” colocou em evidência o pendor lúdico que perpassa toda a sua produção poética. Nas palavras de Rui Torres, “a participação de Salette Tavares, com a sua Ode à Crítica, é das mais acutilantes do evento, reforçando o papel do humor no contexto da sua produção artística” (2014c: 31).

²³ Recorde-se que Tavares chegaria a referir-se a “Ourobesouro” como sendo o seu primeiro poema experimental: “OUROBESOURO, uma caixa de cristal com letras de ouro foi o meu primeiro poema experimental quando tinha 12 anos. Há quem se recorde, fi-lo no Colégio da Pena em Sintra” (1975: 19).

No mesmo ano em que fora publicado o segundo número de *Poesia Experimental*, E. M. de Melo e Castro organizou o primeiro número da revista *Hidra*, com arranjo gráfico do próprio e de Eduardo Calvet de Magalhães. Trata-se de uma publicação que contou com colaborações bastante ecléticas, reunindo não só nomes relevantes da PO.EX, mas também poetas e artistas cujas preocupações estéticas se distanciavam do experimentalismo²⁴. Nesse contexto, Salette Tavares publicou a coleção de “Três poemas espanhóis” – “Mobil”, “El no” e “Canción” – e António Aragão colaborou com o poema “e/ pensando a surpresa de me sentir bastante”.

O segundo número da revista, também organizado por E. M. de Melo e Castro, viria a ser publicado já em 1969, reunindo diversas propostas que se materializam em poemas-objeto. Participaram neste volume Nei Leandro de Castro, poeta brasileiro ligado ao Poema/Processo, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, António Aragão e Silvestre Pestana. No que diz respeito à produção em nome próprio, Aragão colabora com “Faça o seu avião”, poema-objeto com marcado carácter lúdico. O poema, que finaliza com a nota “no caso de considerar que se enga-/ nou e não ter interesse pela/ rectificação,/ só tem duas/ soluções: desistir de/ (con)viver/ ou/ (m)atar-se” (Aragão 1969: s.p.), propõe aos/às leitores/as a construção de um avião em três operações: “1.º preencha os 12 rectângulos em branco com as palavras seguintes: renegar, construir, afastar, querer, destruir, fazer, amar, abolir, criar, desprezar, abrir e eliminar; 2.º dobre pelas linhas indicadas; 3.º lance no ar o seu tipo de avião” (*ibidem*).

Em 1967, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro coorganizaram os dois volumes da revista *Operação*. O primeiro número (um álbum composto por trabalhos de Ana Hatherly, Melo e Castro, António Aragão, José-Alberto Marques e Pedro Xisto), foi descrito pelos seus organizadores como “uma exposição portátil que se adquire e se leva para casa” (Hatherly e



Fig. 4 António Aragão, “Faça o seu avião”.
Em *Hidra* 2. Foto: Georgina Abreu. Fonte:
Arquivo Digital da PO.EX.

²⁴ De carácter heterogéneo e intermedial, a revista contém, a par de poemas de António Aragão, Gastão Cruz, Maria Alberta Menéres, Helder de Macedo, João Rui de Sousa, Egito Gonçalves, Maria Teresa Horta, David Mourão-Ferreira, Luiza Neto Jorge, Salette Tavares, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Liberto Cruz, E. M. de Melo e Castro e Fiama Hasse Pais Brandão, um ensaio de Rui Mário Gonçalves e desenhos da autoria de Manuel Baptista, Eurico Gonçalves, René Bértholo e António Areal.

Melo e Castro 1981: 66). Seguindo esse princípio, o lançamento das revistas²⁵ decorreu na Galeria Quadrante (Lisboa), possibilitando a mostra das diversas propostas visuais. Inaugurada a 13 de abril de 1967, a exposição ficara marcada pela intervenção *Conferência-Objecto, happening* executado por Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, José-Augusto França e Jorge Peixinho, no qual se verificou uma margem de improvisação substancialmente menor do que aquela verificada em *Concerto e Audição Pictórica*: “Tudo decorria durante uma suposta conferência erudita de Ana Hatherly, que era interrompida por intervenções várias envolvendo por 6 lados o público, levando-o assim a sentir-se integrado... por não poder fugir. (...) Para quem estivesse atento houve neste happening um claro intuito educativo e o todo, o ‘objecto’, foi uma metáfora ou talvez mais simplesmente um espelho, em que todos nos encontramos reflectidos” (Melo e Castro 1977b: 63-65).

No que diz respeito à participação de António Aragão em *Operação 1*, o poeta publicou dois cartazes, referidos no texto de apresentação da revista como sendo resultantes de “recolhas de signos paradigmáticos provenientes de diversas esferas de significação” (Hatherly e Melo e Castro 1981: 74). O carácter híbrido desta proposta parte da associação do signo verbal a signos pictóricos, promovendo uma fusão plástica entre blocos de texto com pendor satírico e uma alternância de cores que remete não só para sinais de trânsito, mas também para composições visuais dinâmicas, características da banda desenhada.

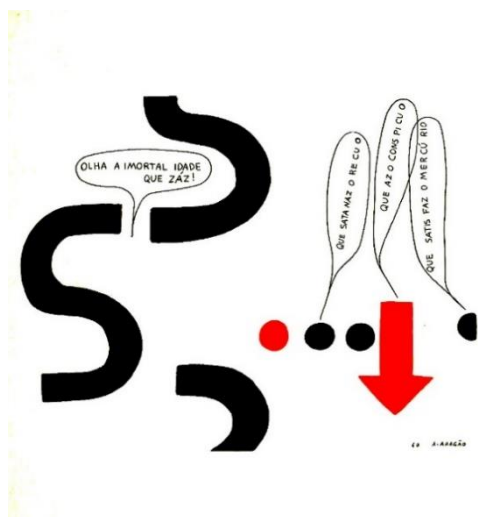


Fig. 5 António Aragão, “[Olha a imortal idade]”. Em *Operação 1*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

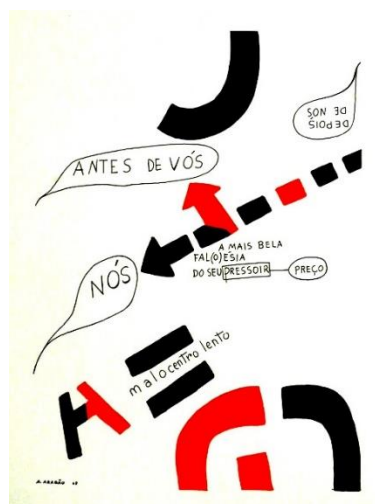


Fig. 6 António Aragão, “[Antes de vós]”. Em *Operação 1*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

²⁵ A propósito da opção de lançar os dois números em simultâneo, Hatherly e Melo e Castro esclarecem: “deseja-se salientar que a actual pesquisa poética se desenvolve em duas correntes paralelas. Numa têm maior incidência as coordenadas visuais e objectivas (de Objecto) da linguagem. Na outra aprofunda-se o conhecimento da mecânica da linguística” (*ibidem*).

Embora todas as publicações e exposições supramencionadas se inscrevam no período compreendido entre 1964-1969, aspeto que deixa já antever o posicionamento destes poetas face à ideologia de mercado, importa considerar que as atividades desenvolvidas no âmbito da PO.EX não se extinguiram após a Revolução. Um exemplo particularmente relevante é a publicação de *Poemografias: Perspectivas para a poesia visual portuguesa* (1985), volume coorganizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Ao incluir não apenas poesia visual de Abílio, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Antero de Alda, António Aragão, António Barros, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Salette Tavares e Silvestre Pestana, mas também perspectivas teóricas de cada um dos autores, este é um documento representativo das preocupações estéticas que pautavam o experimentalismo português na década de 1980. De facto, mais do que uma publicação criativa de carácter coletivo, *Poemografias* constituiu um impulso para refletir sobre novos caminhos para a poesia visual em Portugal.

Aragão colabora sob uma perspectiva teórica, com “A Escrita do Olhar”, ensaio no qual reflete acerca das possibilidades e desafios decorrentes da revolução eletrónica. Partindo da constatação de que o ato comunicativo é cada vez mais pautado pela articulação entre palavra e imagem, a sua reflexão estende-se às potencialidades criativas da eletrografia, campo artístico no qual Aragão assumiu um papel pioneiro em Portugal:

Agora ler é igual a ver e ver é igual a ler. Nem mais imagem para ser melhor visto nem mais literatura para ser mais lido. Os dois campos têm de se encontrar intimamente ligados para daí resultar um código comum de corpo visual. (...)

A comunicação e a respectiva técnica sofrem uma mudança radicalmente nova em relação às anteriores mutações da escrita. De facto, é a base real da linguagem que está mudando. A palavra surge comprometida e interligada a outros sinais de comunicação de hoje. Metamorfose do tempo em que vivemos. Reinvenção. (1985: 185)

Neste contexto, são também apresentadas partes das eletrografias *O elogio da louca de Ergasmo nu Atlânticu*, *Merdade my son* e *Céu ou cara dente por dente*, séries que viriam a ser publicadas já em 1990, sob os títulos *Electrografia 1*, *2* e *3*. Trata-se de composições nas quais Aragão utiliza efeitos de homogeneização de textura, além de distorção e repetição de uma imagem matriz, colocando assim o/a leitor/a perante a impossibilidade de estabelecer uma hierarquização entre os planos verbal e visual: “a leitura resulta simultaneamente como sobre duas pistas que se unificam, da mesma forma que recebemos mensagens do nosso envolvimento ou meio quotidiano, através da palavra e da imagem” (Aragão 1985: 186).



Fig. 7 Antônio Aragão, Folha de *Electrografia* 1. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

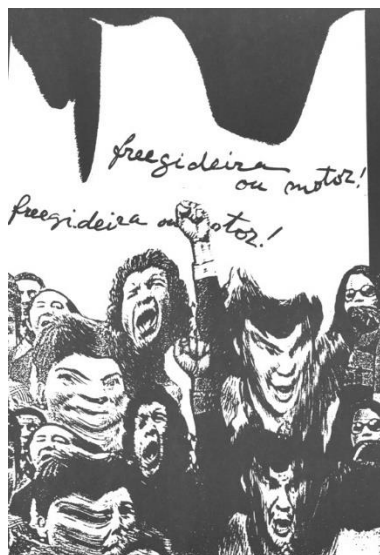


Fig. 8 Antônio Aragão, Folha de *Electrografia* 3. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.



Fig. 9 Antônio Aragão, Folha de *Electrografia* 2. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Também as propostas de Salette Tavares, unificadas sob o título “Brincando Brincando”, se caracterizam, uma vez mais, por uma fusão entre teoria e prática, repensando agora o alfabeto enquanto código da língua e sob um prisma fonético e visual. No texto teórico intitulado “Texto teórico sobre as perspectivas da poesia visual para os anos oitenta”, escrito em espanhol, a poeta dialoga com o referente imaginário “Señora Poesia Visiva”, refletindo sobre o modo como as pessoas começaram a ler o alfabeto de uma forma diferente daquela que aprendera. Nas palavras de Rui Torres: “[a] esta mudança, que observa, corresponde, na verdade, uma mudança de mentalidades, e Tavares não parece tanto querer criticar esta alteração, quanto ironizar a seu respeito” (2014c: 33). Este texto teórico articula-se com o poema “Alfabeto”, no qual é possível observar um jogo lúdico efetuado ao nível da materialidade da própria letra, apresentada na sua versão tipográfica tridimensional. O abecedário visual – no qual as letras surgem integradas numa pauta musical para, assim, serem cantadas nas diversas formas sugeridas pelo texto teórico – coloca a ênfase em dois pontos centrais da produção criativa de Salette Tavares: a dimensão visual, por um lado; a oralidade, por outro.

& chegou ao começo a poesia concreta que eles tendem a não chamar de poesia & é explicável & ainda bem (Campos *et alii* 1966: 170)

Note-se que esta passagem, pertencente a um texto originalmente publicado em 1966, no número 5 da revista *Invenção*, permite detetar a presença de uma noção basilar: a da existência de uma poesia que, pela sua transnacionalidade, se ergueu num posicionamento inventivo e de rutura com as convenções associadas a um cânone literário dominante. Tal como refere Pedro Reis, naquele que, a nível académico em Portugal, constitui um estudo pioneiro, “[a] poesia concreta pode ser considerada como um fenómeno com expressão global, na medida em que esta designação é atribuída a um conjunto vasto e internacional de poemas”. Trata-se, portanto, do “nome dado a uma variedade de novas experiências formais levadas a cabo por poetas de muitos países, a partir da Segunda Guerra Mundial, como resposta à sua percepção das necessidades vivenciais e linguísticas do homem contemporâneo” (Reis 1998: 28).

Se a simultaneidade das experiências levadas a cabo pelo grupo Noigandres e pelo poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer permite já detetar a emergência de uma configuração que extrapola a produção de uma qualquer nacionalidade, o certo é que são muitas as manifestações que comprovam as potencialidades da poesia concreta enquanto projeto translinguístico. Segundo Ana Hatherly, “[o]s teorizadores da poesia concreta (...) sempre proclamaram o seu desejo de universalização e a possibilidade de o poema concreto a realizar, uma vez que nele ‘ocorre o fenómeno da meta-comunicação, coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal[.]’” (1975: 142). Também Melo e Castro corroborou a premissa de que o concretismo transcende as diferentes línguas nacionais, afirmando que na poesia concreta se observa uma “[l]inguagem visual e concreta (não abstracta) para além das línguas, dos idiomas, das circunstâncias limitativas, seja de que ordem forem” (1968: 156). Com efeito, a multiplicidade de trabalhos desenvolvidos no âmbito do concretismo brasileiro e de língua alemã, da poesia cinética inglesa, do espacialismo francês ou da poesia experimental portuguesa (para referir alguns exemplos), não apenas se revela sintomática de uma partilha de preocupações estéticas comuns, como contribui para expandir terminologicamente o próprio conceito de poesia concreta. Por esse motivo, referem José-Alberto Marques e Ernesto de Melo e Castro que, quando falamos de poesia concreta, devemos considerar duas concepções: “uma, ortodoxa e temporalmente bem limitada à actividade do grupo Noigandres no Brasil, e outra concepção aberta e universal que se aplica

a um campo vasto de actividade criadora, (...) com diversíssimas cores locais e variedade de objectivos e meios” (1973: 13). O modo como o conceito de concretismo aponta para uma noção simultaneamente metamórfica e aglomeradora, na qual os postulados iniciais da poesia concreta não se incompatibilizam com um determinado grau de autonomia, é também assinalado Mary Ellen Solt, no prefácio à antologia *Concrete Poetry: A World View* (1968): “despite its international outlook, concrete poetry displays both distinctively national characteristics and individuality” (1970: 14).

No que diz respeito à emergência de poéticas que se podem inserir numa noção ampla de concretismo em Portugal, dois acontecimentos parecem ser unanimemente reconhecidos: em primeiro lugar, a rápida visita de Décio Pignatari a Lisboa, em 1956, após o seu famoso encontro com Gomringer, à data secretário de Max Bill – na Escola de Design de Ulm; em segundo, a publicação, pela Embaixada do Brasil em Lisboa, de uma pequena compilação de poesia concreta do grupo Noigandres, em 1962 (Melo e Castro 1977a: 9). Apesar de Melo e Castro afirmar que a primeira destas ocorrências não apresentou resultados significativos, é importante recordar como as palavras de Ana Hatherly, em “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta” (1959), apresentavam já uma síntese dos propósitos subjacentes a esse “condensado-determinado”: “Reduzir a música a ritmo, o pensamento a esquema, a palavra a substantivo: eis a poesia concreta. (...) Ao eliminar a melodia suspende a música, ao eliminar a gramática suspende o discurso, ao eliminar o verbo suspende o desenho” (1959: 91).

Neste contexto, não menos relevante foi a participação de Melo e Castro, aquando da publicação de *Ideogramas* (1962), num conjunto de palestras promovido pela Guimarães Editores, iniciativa que tinha como objetivo estimular o contacto entre os novos escritores e o seu presumível público. O texto, decorrente da presença na Feira do Livro de 1962 e posteriormente inserido no volume *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, encontra-se dividido em três partes interdependentes: “Que Não Há Novíssima Poesia”, “Da Poesia Concreta” e “Da comunicação”. Mas, esclarece o autor, são pontos que poderiam ser pensados à luz de um título geral: “Preocupações de um poeta em processo, que não está sozinho no Universo”. Ao antecipar o vincado espírito de cocriação que viria a caracterizar as atividades desenvolvidas no âmbito da PO.EX, este título apontava já para a emergência de preocupações estéticas assentes num plano supranacional.

A representação portuguesa de Poesia Experimental na *XIV Bienal de São Paulo* viria a confirmar essa intuição, sendo possível ler, em texto originalmente escrito para integrar o

catálogo: “Quase toda a Poesia Experimental Portuguesa produzida a partir do início da década de 60 se pode inscrever dentro de uma denominação geral de POESIA ESPACIAL, uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes” (Melo e Castro 1977a: 9). Ora, se em Portugal se utilizou predominantemente a denominação de poesia experimental para descrever este tipo de práticas poéticas, em França, por se considerar “necessária uma revisão da linguagem para exprimir uma nova consciência do ser humano enquanto ser cósmico na era do espaço” (Reis 1998: 31), o movimento vanguardista designou-se por “espacialismo”. Os pressupostos inerentes a esta poesia foram lançados no “Manifeste pour la Nouvelle Poésie – Visuelle et Phonique” (*Les Lettres*, nº 29, 1962), não sendo o entendimento de Pierre Garnier quanto “à disposição do material verbal na página em branco” distante daquele postulado por Gomringer na sua conceção de *constelação* (*idem*: 47).

O que se torna curioso constatar é que, um ano mais tarde, partindo da premissa de que “o espacialismo contemplava o espaço nas suas dimensões visuais e sonoras” (*idem*: 31), Garnier redigiu um manifesto que tinha como objetivo reunir os poetas experimentais de todo o mundo. A versão final deste manifesto foi publicada sob o título “Position I du Mouvement International” (*Les Lettres*, nº 32, 1963)²⁶, dando a conhecer múltiplos tipos de poesia experimental. Numa carta dirigida a Melo e Castro, Pierre Garnier concluía: “O movimento internacional está em marcha e torna-se necessário que as diferentes revistas nacionais publiquem os trabalhos das outras nacionalidades e falem dos trabalhos feitos nos outros países” (1964: 219).

Apesar do contexto político vigente, os poetas experimentais coorganizaram e colaboraram em diversas iniciativas, antologias e eventos decisivos para a dinamização e internacionalização da Poesia Experimental Portuguesa. Essa conjuntura levaria Salette Tavares a afirmar, numa carta dirigida a Ana Hatherly: “é bem verdade que as grandes solicitações nos vêm sempre lá de fora. É uma poesia que em geral não precisa de tradução. Sobretudo aquela em que os aspectos sonoros ou visuais são mais importantes” (1975: 19). E se, em 1960, Haroldo de Campos afirmava – referindo-se ao facto de os poetas brasileiros terem reerguido e concretizado o intento de uma poesia de exportação – que pela primeira

²⁶ O documento contou com as assinaturas de Mário Chamie, Carl-Friedrich Claus, Ian Hamilton Finlay, Fugitomi Yasuo, John Furnival, Ilse Garnier, Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Bohumila Grögerová, Josef Hirsal, Anselm Hollo, Dom Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Kitasono Katué, Frans van der Linde, Franz Mon, Edwin Morgan, Ladislav Nývět, Herbert Read Toshiko Shimizu, L. C. Vinholes, Paul de Vree, Emmett Williams, Jonathan Williams e Ernesto de Melo e Castro, estando assim Portugal representado a par de países como Inglaterra, Alemanha, Áustria, Bélgica, Escócia, Finlândia, França, Holanda, Japão, Suíça, Estados Unidos da América e Checoslováquia.

vez “a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhe as conseqüências com uma ou muitas décadas de atraso” (1960: 152-153), também António Aragão viria a constatar, aquando da participação da Poesia Experimental na *XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo*:

Pela primeira vez, penso eu, portanto falando numa relação arqueológica com o que se tem passado para trás com outros movimentos, pela primeira vez conseguimos naturalmente uma sintonia da nossa vida com os novos processos e os novos meios de comunicação, etc., ou seja, com o que se passava noutros países. Anteriormente, como se sabe, os movimentos que se passavam na Europa chegavam cá tarde e mal e por vias muito pouco vivenciais. Nesta ocasião realmente a Poesia Experimental conseguiu sincronizar[.] (Aragão *et alii* 1977: 22)

Este processo criativo, tecido em permanente diálogo, não apenas se encontrou na base de um profícuo intercâmbio de informações, como promoveu a criação de um espaço no qual as iniciativas colaborativas se multiplicaram. Esta relação bastante íntima encontra-se, tal como refere Aragão, desde logo espelhada no vasto número de convidados internacionais que participaram no segundo número da revista *Poesia Experimental*. A par das colaborações de autores europeus (Ian Hamilton Finlay, Mike Weaver, Pierre Garnier, Emilio Villa, Mario Diacono e Henri Chopin), também os poetas brasileiros (Haroldo de Campos, Pedro Xisto e Edgard Braga) participaram ativamente neste segundo volume, sendo claras as razões que levaram Melo e Castro afirmar que “a língua portuguesa teve no mundo, no final da década de 50 e começo da década de 60, um papel importantíssimo como renovadora dos meios de comunicação através da linguagem: escrita, falada e *vista*” (1977: 22). De resto, as várias cartas que se encontram hoje reunidas em *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* contribuem para comprovar a existência, desde muito cedo, de uma vasta rede de partilha e divulgação²⁷:

é curioso também notar que foi através de Portugal que muitos poetas europeus tomaram contacto com essas investigações, nomeadamente os poetas ingleses, muitos franceses e decididamente alguns italianos e também holandeses, o que eu posso testemunhar porque tomei parte nesse processo internacional de trocas de informação e de colaboração que me parece realmente importante e que

²⁷ Cf. Hatherly, Ana e E. M. de Melo e Castro (1981), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 215-225.

coloca a Poesia Experimental Portuguesa numa posição de pioneirismo em relação a muita coisa, nomeadamente até em relação à arte conceptual da década de 70. (Melo e Castro *et alii* 1977: 23)

Este fenómeno de internacionalização encontra-se também relacionado com o facto de existir, como já anteriormente referido, uma clara dispersão geográfica entre os vários intervenientes da PO.EX. Relembre-se que Melo e Castro viveu em Inglaterra durante a década de 1950, criando assim uma ligação determinante, que se manteria durante os anos 1960, com o *underground* inglês. Ana Hatherly havia também estabelecido já relações importantes com as vanguardas provenientes do universo francês, suíço e inglês. Parte da formação académica de António Aragão e de Salette Tavares foi obtida em França, mas também em Itália, país no qual a *poesia visiva* – termo cunhado pelo poeta Eugenio Miccini, na “Convegno Arte e Comunicazione” (Florença, 1963) – foi disseminada pelo *Gruppo 63* e pelo *Gruppo 70*. Este período possibilitou, assim, contactos distintos: se Salette Tavares conviveu com figuras como Mikel Dufrenne, Étienne Souriau e Gillo Dorfles, fator que lhe permitiu aprofundar os seus conhecimentos na área da Estética, Aragão estabeleceu um contacto profícuo com as experiências criativas de Nanni Balestrini, com a poesia de Emilio Villa, figura central dos *Novissimi*, e com o pensamento de Umberto Eco. Por isso, refere Bruno Ministro que “[m]ais do que deverem a este ou àquele grupo uma influência inauguradora, é na comunicação dialogante e na troca de sinergias e experiências que os experimentalismos surgem e se desenvolvem, num cenário simultaneamente nacional e internacional” (2019b: 17).

Esta confluência de percursos notoriamente distintos pode, ainda, ajudar a compreender a razão pela qual encontramos diferenças entre as bases teóricas que guiaram a Poesia Experimental Portuguesa e as restantes neovanguardas internacionais. Relembre-se, neste sentido, as palavras de Augusto de Campos em “Pontos – Periferia – Poesia Concreta”, ensaio no qual traça uma linha evolutiva da poesia ocidental, definindo assim as experiências que alicerçam a formação de um novo fazer poético:

[A]s “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” Joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma nova organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA. (1956: 25)

Segundo Pedro Reis, a constituição deste “paideuma”, alicerçada igualmente por uma reflexão em torno de influências nacionais – Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto – tinha em vista a legitimação do “movimento concretista como uma manifestação inequivocamente poética, continuadora de uma tradição literária, logo participando no universo literário, refutando assim as críticas de todos aqueles que não a consideravam nem como poesia, nem como literatura” (1998: 39). Nos casos das neovanguardas italiana e francesa, por exemplo, verificar-se-ia uma influência notória das vanguardas do início do século XX – com destaque para as experiências levadas a cabo por diferentes futuristas e dadaístas – e do *lettrism*. Destaque-se, também, o surgimento do movimento *Fluxus*, originado simultaneamente nos Estados Unidos da América e na Alemanha e para o qual contribuíram de forma decisiva as aulas de John Cage, na *New School for Social Research*, e o ateliê de Mary Bauermeister, localizado em Colónia.

A consciência de que os estudos desenvolvidos pelos poetas experimentais assumiram direções particulares não invalida que se considerem coordenadas partilhadas. Para Hatherly (1984: 9), o facto de o experimentalismo ter desenvolvido um amplo trabalho de revisão das experiências visuais, desde a antiguidade clássica até ao barroco, surge também enquanto fator distintivo da atividade criadora portuguesa (e brasileira) face a outros contextos vanguardistas internacionais. Sobre essa investigação, que teve o objetivo não de justificar a poesia experimental, mas sim de compreender as suas raízes, a autora chegaria a referir:

[A]pesar da sua importância indiscutível, é claro que a poesia concreta não podia dar conta de todas as possibilidades da poesia visual. Como eu já disse, apesar das diferenças, o que distingue os brasileiros e os portugueses em relação aos poetas europeus em geral, é que os primeiros se preocupavam em primeiro lugar com a escrita, com a leitura, enquanto os italianos e os alemães, por exemplo, eram pintores, arquitetos, designers e até escritores, mas em seus poemas a visualidade tinha preponderância sobre a escrita. (1987: 9)

A aproximação estabelecida por Hatherly não invalida, porém, a existência de pontos de divergência no que concerne às raízes do experimentalismo português e do concretismo brasileiro. Tal como salienta Melo e Castro, a redescoberta levada a cabo pelos experimentalistas portugueses levou à constatação da existência de razões de natureza histórica distintas: “o experimental e o visual portugueses dos anos 60 têm as suas raízes muito mais no Barroco, recebendo assim um influxo subliminar ideogramático de origem

egípcia e mediterrânica medieval, do que nas teorias de Fenollosa e Ezra Pound sobre o ideograma chinês, como é o caso do Concretismo brasileiro” (2006b: 156).

De resto, o modo como os planos nacional e supranacional se articulam na PO.EX, levaria Aragão a referir, já em 1977, a existência de uma “relação ecuménica dentro da poesia internacional”. Esse fator, esclarece, “não implica uma desnacionalização, nem corresponde a um desenraizamento”. Trata-se, na verdade, de uma permanente iniciativa dialogante que se configura também como ato de fuga: “fuga para além dessas fronteiras que nos têm estado sempre fechadas através dos tempos” (Aragão *et alii* 1977: 23).

2.2.1 A deslocação como *consolidação estética*

A deslocação assume, desde muito cedo, um papel preponderante no percurso criativo de Salette Tavares, tendo-se a poeta mudado de Lourenço Marques (Maputo) para Sintra em 1933. Às palavras utilizadas por Rui Torres para se referir à poeta em *Salette Tavares - Desalinho das linhas* – “Intellectual culta, informada e (in)formadora” (2010: 5) – poder-se-ia acrescentar, por isso, outra: viajante. Em primeira instância, a deslocação torna-se parte integrante de um imaginário ao qual Salette Tavares regressa recorrentemente: “O maior privilégio da vida foi a infância” (Tavares 1985: 262). Por isso, e por se tratar de uma poesia que assenta na valorização das potencialidades de jogo e do culto do brincar, não deixa de se tornar pertinente recordar que “Ourobesouro” foi um brinquedo da poeta aos 12 anos. A conceção da palavra – ou, se preferirmos, do seu “primeiro poema experimental” – ocorreria já na época em que se encontrava a frequentar o Colégio da Pena em Sintra. Terá sido aquando desse período que Tavares desenvolveu o que viria descrever como sendo uma “[l]igação vital aos Jardins de Sintra” (*ibidem*), tendo o profundo interesse pelo património artístico português levado à escrita do recém-publicado volume *Sintra no Jardim da Esmeralda* (2022 [1987-1988]), uma leitura estética sobre os jardins românticos que abre portas a que o estudo da sua obra possa, uma vez mais, desdobrar-se e alargar-se.

Durante a frequência da licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, na Universidade de Lisboa, Salette Tavares aprendeu espanhol com Manuel Albar e desenvolveu estudos em torno de pintores espanhóis como Goya, Murillo, Velázquez e Zurbarán, mas também sobre arte moderna, sob orientação de Lafuente Ferrari e Cámon Aznar. A este período corresponde igualmente a análise da pintura do Museu do Prado e uma viagem à Suíça, com visitas de

A finalização do ciclo de estudos abriu portas, em 1949, à frequência de diversos cursos relevantes em Paris. Tavares viria a destacar, no seu “curriiiliiiiiiiiiiiiculum vitae” (1985), “três Seminários com Jeanne Delhomme. Curso de Heidegger com Jean Valle. Curso na Escola do Louvre com René Huyghe” (*idem*: 263). Durante esta estadia, prosseguiu com a sua formação em Estética e Teoria da Arte, estabelecendo diálogos profícuos com Maurice Merleau-Ponty e Gabriel Marcel. No mesmo ano, iniciou as primeiras investigações com barro, dando assim origem aos seus primeiros objetos de poesia espacial.

Os seus encontros de então com numerosas personalidades da nossa inteligência, de Fontana a Argan, de Paci a Capogrossi, de Berio a Rossi-Landi, foram-lhe muito proveitosos para alargar as suas anteriores experiências culturais, sobretudo francesas, através das quais tinha tido importantes trocas de ideias com pessoas como Dufrenne, Souriau, Simondon, Gabriel Marcel, Moles, etc. (1977: 403).

Sou informada pelo Prof. Mário Tavares Chico de que tinha sido criada uma Cadeira de Estética na Faculdade de Letras, “para mim”. (...) Convite do Prof. Mário Tavares Chico para concorrer à Cadeira de Estética. Com apoio seu, consigo uma Bolsa de Estudo da Fundação Calouste Gulbenkian para França e Itália. Trabalho com Mikel Dufrenne e Étienne Souriau, e Gillo Dorfles, que me dá a maior ajuda de sempre no aprofundamento dos conhecimentos de arte, dos artistas e dos especialistas ligados à Estética. No regresso dessa viagem, a Cadeira de Estética tinha sido mudada para a secção de Filosofia. Perante este erro crasso em relação à Estética nova, não quero concorrer e recuso a Bolsa da Fundação Gulbenkian, que ma atribui indefinidamente em função da categoria dos meus relatórios. (1985b: 264)

O simultâneo aprofundamento dos conhecimentos em torno do cinema levaria Salette Tavares a traduzir *As Maravilhas do Cinema*, de Georges Sadoul, publicado nas edições Europa América. Foi durante esse período que visitou o Festival de Cannes, no qual conviveu não só com o próprio Georges Sadoul, mas também com Henri Langlois, fundador e diretor da Cinemateca Francesa. A influência do cinema na obra de Tavares viria a traduzir-se não só na escrita de *Baile Mecânico* (guião para uma fita experimental, 1956) e *Anonimatógrafo* (cenário para uma ópera espacialista, 1962), mas também na escrita da narrativa *Outro Outro* (1963). Note-se que estes títulos permaneceram inéditos até 2019, razão que levou Manuel Portela a enquadrá-los como textos que nos ajudam “a perceber retro-prospetivamente a sua escrita: iluminam para a frente os textos que escreveu depois, e vêem-se retro-iluminados por essa luz posterior” (2019: 8).

Nos anos 1960, década que se revelou particularmente produtiva no que diz respeito à produção poética²⁸, a autora viajou para os Estados Unidos da América, onde visitou Nova Iorque, Chicago e Filadélfia, “cidades que lhe permitiram alimentar o seu gosto pela arquitetura” (Alves e Prior 2014: 15). Neste período, para além de contribuir de um modo decisivo para a divulgação, em Portugal, da Teoria da Informação de Abraham Moles e da Estética Nova de Wilhelm Worringer, Salette Tavares debruçou-se amplamente sobre a análise estruturalista da arquitetura, como se pode verificar pela publicação do ensaio intitulado “Arquitectura, Semiologia e Mass Média”, no 88.º número da revista *Brotéria* (1969). Aquando desta estadia, estabeleceu contacto com Philip Johnson, Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe, visitando vários museus e coleções particulares:

1964, vou à América trabalhando no Museu de Nova York, em todos os departamentos, especialmente com o meu amigo e conservador daquele Museu o poeta Frank O’Hara. Estudo a Arquitectura Moderna de Nova York, orientada por Philip Johnson. Visito colecções particulares. Em Filadélfia, com o Arquitecto português Hestnes Ferreira, que se doutorou ali e trabalhava no atelier de Louis Cahn, vejo arquitectura moderna e o Museu de Filadélfia, onde encontro a grande colecção de Marcel Duchamp, com cuja poética me identifiquei em toda a minha obra. Em Chicago, trabalho em todos os Departamentos do Instituto de Arte, e estudo sem falhar uma, toda a arquitectura da cidade, incluindo a dos parques, porque consigo coordenar a localização de cada edifício, com um texto de um arquitecto

²⁸ Terá sido durante este período que Salette Tavares produziu um número considerável de poemas gráficos e espaciais, participando ativamente nas diversas atividades desenvolvidas no âmbito da Poesia Experimental Portuguesa. Escreveu *Poemas do Soporífero* – que permanecera inédito até à sua inclusão em *Obra Poética 1957-1971* (1992) – e publicou as obras *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria* (1964), *14563 Letras de Pedro Sete* (1965) e *Quadrada* (1967).

com quem trabalhei, que sobre cada um tinha indicações precisas. Fui ainda a Racine [sic] ver a Fábrica Johnson de Frank Lloyd Wright. Fiquei ligada ao atelier de Mies Van der Rohe. (Tavares 1985: 265)²⁹

O regresso a Portugal constituiu uma oportunidade de lecionar estética na Sociedade Nacional de Belas Artes, estando as lições correspondentes, sem ilustrações, publicadas na revista *Brotheria*. Um livro intitulado *A Dialética das Formas*, que representa uma versão mais completa dessas mesmas lições, esteve composto em 1972, mas permanece inédito até hoje. Foi ainda nesta altura que a poeta viajou para a Alemanha, onde visitou todo o Barroco e Rococó do Museu Nacional da Baviera. Em 1974, foi eleita Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), cargo que possibilitou novas descobertas:

1974, eleita Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte. Começo da actividade intensa em defesa do Património. Faço um pequeno projecto e peço a criação do Instituto Português do Património Cultural. (...) Congresso da AICA, na R.D.A., convite para a realização de um Congresso em Portugal. 1975, nova operação em Londres. Membro da comissão de Arquitectura e Ambiente da AICA, que reúne pela primeira vez em Schwering [sic]. Congresso na Polónia. Quer o Congresso da R.D.A. quer o da Polónia permitiram um conhecimento profundo do País real e seria injusto omitir a revelação do nível do teatro polaco em especial KANTOR e GROTHOWSKY. (Tavares 1985: 266)

A partir de 1977 trabalhou no Centro Pompidou, em Paris, com uma bolsa financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, tendo posteriormente sido convidada a participar na Bienal de Veneza, na qual se encontraram expostas obras já existentes em Itália. No princípio dos anos 80, viajou para países como a Alemanha, Itália e Espanha, resultando deste último o seu primeiro encontro com Barcelona e a “[d]escoberta da grande pleiade de arquitectos em que Gaudí está integrado” (*idem*: 267).

2.2.2 A deslocação como *campo de possibilidades*

No documentário em torno da vida e obra de António Aragão, produzido pela jornalista Maria Luísa, para a RTP, em 1994, o poeta começava por afirmar: “A liberdade para mim é um

²⁹ O poema “Objet Trouvé”, presente em *Lex Icon* (1971), parece estabelecer um diálogo explícito com esta viagem, remetendo de forma direta para a obra de Marcel Duchamp: Em casa de meus Pais havia/ grandes chávenas de loiça para fazer chichi./ No museu de Arte Moderna em Nova Iorque há/ uma chávena de pêlo mas não vi/ nenhum penico. Para Duchamp fico/ na secção de Design a esperar vê-lo.” (Tavares 1992: 429)

conceito básico de existência. Sem a liberdade não se podia viver, não se podia ser, não se podia estar” (Aragão 1994: 00min28seg). À semelhança de Salette Tavares, por considerar que se tratava do curso que poderia providenciar uma noção mais ampla de cultura (*idem*: 17min16seg), também Aragão se licenciou em Ciências Históricas e Filosóficas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo-se posteriormente diplomado em Biblioteconomia e Arquivismo, na Universidade de Coimbra. A sua formação académica beneficiou, de igual modo, da deslocação em espaço europeu, tendo sido bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Estudou etnografia e museologia em Paris, frequentou o Instituto Central de Restauro, em Roma, e estagiou no laboratório de restauro do Vaticano. A deslocação transformou-se, por isso, quer numa forma de adquirir novos conhecimentos, quer num veículo para alcançar a liberdade que, dado o contexto político ditatorial que assolava o Portugal da época, não podia exercer: “Viver em Paris era gritar em voz alta esse sentido de liberdade de que eu necessitava quando estava aqui [em Portugal]” (*idem*: 8min54seg).

Embora António Aragão não tivesse ainda publicado a sua primeira obra literária aquando da sua estadia em França, o mesmo não deixou de se referir a esse momento como sendo relevante para a sua atividade criativa, nomeadamente no que diz respeito ao alargamento dos conhecimentos no âmbito da pintura: “Nessa altura já eu procurava novos caminhos, novas maneiras. (...) Fui passando da pintura a óleo (...) por razões que demorava tempo, porque a gente queria ser mais espontâneos, à pintura com lacas, que foi a que predominou durante muito tempo [*sic*]” (*idem*: 9min07seg). Este aspeto é particularmente relevante se considerarmos que, tal como se observa na escrita, também a pintura do autor viria a espelhar uma consciência astuta e vigilante face à realidade do humano informacional: “Hoje, a pintura que faço é uma pintura que pertence à aldeia global de que falava McLuhan. É uma pintura consequência do que a gente vê em direto na televisão. (...) Essa aldeia global, que eu considero realmente a grande pátria, é o mundo, é o planeta” (*idem*: 5min59seg).

Itália constituiu-se como o espaço no qual António Aragão encontrou a liberdade necessária para se exprimir através da palavra, produzindo, em Roma, a sua primeira obra poética, intitulada *Poema Primeiro* (1962): “Fiz o meu primeiro livro em Roma. O primeiro livro foi publicado em Portugal, nas coleções Pedras Brancas, mas que eu gostei de o ter feito. [*sic*] E depois esse convívio lá, em liberdade, essa maneira de exprimir-me agora... Pela palavra, foi para mim salutar” (*idem*: 27min34seg). Relembre-se que, à data, a atividade do *grupo 63* se caracterizava pela produção de uma poética cujo hibridismo assentou na utilização de procedimentos de *assemblage* e na apropriação de material gráfico proveniente da cultura

popular e dos meios de comunicação, processos que viriam a ser explorados por Aragão nos anos subsequentes³⁰. Assim, o contacto com as obras de Emilio Villa, Mario Diacono e Stelio Maria Martini³¹, bem como com os procedimentos cibernéticos e combinatórios desenvolvidos por Nanni Balestrini, revelaram-se fulcrais para a edificação de uma *poeprática* que encontra, nos mais variados processos de intermedialidade, um dos seus principais vetores. Em “A Arte como ‘campo de possibilidades’” (1963), Aragão recorda:

E a poesia electrónica? Nela o grande jogo continua.

Recentemente contactámos em Itália com Nanni Balestrini e a sua poesia electrónica. Ele próprio nos explicou tudo o que se passava e imediatamente fomos seduzidos pela experiência em língua portuguesa.

Com a colaboração do poeta N. Balestrini e dum programador de cérebro IBM construímos mais de três mil variações do mesmo grupo de versos. A regra da partida forneceu um princípio que originou a possibilidade. Em seguida o cérebro IBM tentou todas as combinações.

É indiscutível o alto nível lírico de alguns poemas. Aqui o homem fabrica o próprio calculador de possibilidades colocando-se depois como fruidor atento perante o milagre do imprevisível. (1963: 105)

As várias deslocações de António Aragão viriam a influenciar não só a sua própria obra, como a produção poética dos seus pares. Tal como destaca Bruno Ministro, terá sido a experiência relatada por António Aragão que viria a “influenciar Herberto Helder na criação de um conjunto de poemas por meio de processos de produção textual combinatória que culminarão na edição do livro *Electronicolírica*” (2014: 7). Também o projeto do primeiro número da revista de *Poesia Experimental* se encontra, como já tivemos oportunidade de constatar, intimamente relacionado com os contactos estabelecidos por Aragão em Itália, momento no qual toma contacto com a noção de obra aberta, proposta por Umberto Eco.

Ainda durante a década de 1960, e não obstante um contexto político que limitava a liberdade criativa, Aragão coorganizou e colaborou em vários eventos que contribuíram para a dinamização e internacionalização da PO.EX. Participou em várias exposições coletivas internacionais, entre as quais *poesia visual, fónica, espacial y concreta* (1965) e *Exposición Internacional de Poesía de Vanguarda* (1966), em Espanha, *Expo Internacional Poesia Experimental* (1969), no Brasil, ou *Arlington Quadro / Quadlog* (1968), que reuniu, em

³⁰ Considere-se, a título de exemplo, “Poesia Encontrada” (1964), *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968), *Os Bancos: antes da nacionalização* (1975), ou as experiências tipográficas presentes em *Folhema 1 e 2* (1966).

³¹ Para uma análise mais detalhada destes contactos, vd. Ministro (2019b).

Inglaterra, colaborações de poetas experimentais e concretos portugueses e britânicos. A propósito da importância desta exposição, referiu D. Sylvester Houédard:

I have been asked to write an introduction for the catalog to the 1968 arlington-quadro exhibition of concrete and related works by british & portuguese poets - & it gives me a particular pleasure to do so – first of all because of the debt british poetry owes to Portugal – in 1962 the times literary supplement in its number dated may 25 published the historic letter signed e. m. de melo e castro that entitles him to be regarded as some sort of grandfather figure – it was a direct result if this letter that ian hamilton finlay & edwin morgan in scotland & myself in england became the first in these islands to realize the importance & immense possibilities of concrete – the most recent result of that letter is this present exhibition. (1968: 217)

Nos anos 70, a par de uma intensa publicação poética e ficcional em nome próprio, Aragão contribuiu, uma vez mais, para variadíssimas iniciativas coletivas internacionais. Recorde-se, em Espanha, a participação nas exposições *Exposición Internacional de Poesía Visual. Odología 2000*, em 1972; *Signos Espacio Arte* e *Los Límites de la Escritura*, em 1973; e *La Escritura en Libertad*, em 1975. No Brasil, em 1977, colaborou na exposição *Expoética*, organizada pelo movimento Poema/Processo, e apresentou *OVO/POVO* na *XIV Bienal de São Paulo*. Neste sentido, e recuperando, uma vez mais, o encontro entre António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e Silvestre Pestana, vale a pena lembrar as palavras do autor a propósito de como a circulação da poesia experimental extrapolou as fronteiras nacionais: “eu não conheço a maior parte das pessoas que me mandam poemas de toda a parte do mundo, desde brasileiros, americanos, italianos, até japoneses, etc. No entanto há uma comunicação tão grande, e nós somos essa poesia levada lá, como a deles que vem até cá” (Aragão et alii 1977: 23).

Os meios tecnológicos ganham progressiva expressão na obra de António Aragão a partir de 1980. O recurso às potencialidades da máquina fotocopiadora dá origem aos três volumes de *Electrografias* – que viriam a ser publicados apenas na década de 1990 –, à sua contribuição em *Joyciana* (1982), publicado com Ana Hatherly, Alberto Pimenta e Melo e Castro e nas edições de *Filigrana 1* (1981) e *Filigrana 2* (1982), cuja circulação ocorreu por meio da rede de arte postal. Desenvolveu, igualmente, breves experiências no campo da vídeo-arte e, ainda no âmbito da *copyart*, publicou *Metanemas* (1981). Será, portanto, neste contexto que Aragão participa, em São Francisco, nas exposições *Mail Art Show – Inter-Dada 84* (1984) e *Images from South Africa / Na International Mail Art Show* (1986). Dever-se-á

considerar, igualmente, uma exposição em Israel; a participação nas exposições *Llibres d'artista* e *Poesía/83 Muestra Internacional de Poesía*, em Espanha; e, por último, *Mappe dell'Imaginario: Poesia Visuale Portoghese e Concreta. Experimental. Visual – Poesia Portuguesa 1959-1989*, em Itália e França.

Na década de 1990, fundou em Lisboa a editora e galeria Vala Comum, projeto que pretendia reunir “um leque moderno, atual, contemporâneo” (Aragão 1994: 13min09seg), facilitando assim o contacto com obras de artistas experimentais de todo o mundo. Tratando-se de um espaço no qual se desenrolava um permanente intercâmbio de experiências criativas, Aragão descreveu-o como um local “[o]nde cabem todos aqueles que têm posições alternativas para dizer aos outros, que têm qualquer coisa para comunicar” (*idem*: 13min49seg). Durante esse período, dedicou-se também à reedição e reescrita de alguns dos seus livros, tendo, em 1992, publicado *Textos do Abocalipse I* e continuado a expor intensivamente a sua obra, dentro e fora do país. Participou, em 1995, na exposição coletiva *Copie-Grafien: Bücher und Graphik* (Alemanha), e, nos anos de 1992 e 1996, na *Bienal de Poesia Visual/Experimental* (México).

Ressalve-se que, a par das suas recorrentes deslocações, Aragão contribuiu, de um modo incontornável, para a divulgação do património e da história madeirenses, possuindo uma ampla obra nesse âmbito. Foi responsável pelas escavações do convento quinhentista da Nossa Senhora da Piedade, em Santa Cruz. No domínio da etnografia, juntamente com Jorge Valdemar Guerra e Artur Andrade, efetuou recolhas ao nível da música tradicional da Madeira e do Porto Santo.

2.3 Para criar é preciso aprender a descobrir: instrumentos para questionar a matéria

2.3.1 Reler o passado / Reinventar a leitura

Relembrando a constatação de António Ramos Rosa de que “toda a arte e toda a literatura autenticamente modernas nascem da experimentação” e, portanto, surgem associadas a uma “[c]rise que, como diz Harold Rosenberg, põe em causa os próprios instrumentos da avaliação da crise” (1965: 50), Ana Hatherly refere, em ensaio dedicado às relações entre experimentalismo, barroco e neobarroco, que como “todos os movimentos de vanguarda, o Experimentalismo surge como expoente de uma época de crise, de uma crise

que contribui para fomentar: uma crise necessária” (1995: 189). Seis anos após a inclusão do artigo de Ramos Rosa no *Suplemento Especial do Jornal do Fundão*, Affonso Ávila publicou, no Brasil, *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971), volume no qual afirmou que “ao contestar uma linguagem estética que se tornara incapaz de exprimir a crise histórica e existencial do barroco, o artista, para decantar as formas novas que balizariam o seu trabalho criador, viu-se levado por vêzes a assumir a radicalidade do inventivo, do arbitrário, do impactual” (1971: 21). O paralelismo entre crise e transformação parece atravessar, assim, dois períodos cronologicamente afastados, razão que levaria o ensaísta a considerar que “a atração exercida pelo barroco sobre a inteligência e a sensibilidade modernas decorre (...) das similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronològicamente distanciadas entre si [sic]”. Trata-se, portanto, de dois momentos “da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores, dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade das formas” (*idem*: 11).

Embora o interesse pela recuperação do barroco tenha ocorrido de forma relativamente paralela nos dois países³², existem razões distintas que impulsionaram tal ato de pesquisa. Note-se que, nas palavras de Affonso Ávila, existiu, no Brasil, o objetivo de “procurar localizar, sob um prisma de maior rigor, as matrizes e as linhas de tradição que determinam ou presidem o (...) desenvolvimento histórico e cultural” (*idem*: 10) do país. Não obstante o desconhecimento a que a poesia barroca se encontrou votada ao longo dos séculos em Portugal³³, importa considerar três razões que presidiram ao que Hatherly definiu como a investigação em torno de “uma arqueologia da poesia experimental”: em primeiro lugar, porque a poesia barroca “era condenada pela crítica oficial, e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão”; em segundo, “porque se encontravam nos processos de criação da poesia barroca – visual ou não – valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz duma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos”; em terceiro, “porque [os experimentalistas] encontraram nessas obras

³² As palavras de Salette Tavares, em carta dirigida a Ana Hatherly (1975), são sintomáticas da atenção que a poesia barroca despertou em ambos os países: “Riram-se muito os poetas brasileiros que me visitaram interessados pelo que fizemos, frente a certa crítica em que gravemente se censuravam as brincadeiras (com coisas sérias). E até me informaram do que pensam quando se é capaz de insultar alguém chamando-lhe barroco. Não entender o Barroco, para um brasileiro é bom sintoma de se ser falsamente culto” (Tavares 1975: 18).

³³ A esse propósito, referiu Hatherly em *A Experiência do Prodígio*: “não fosse o profundo interesse que este estudo suscitou em nós e a convicção de que, em certa medida, ele poderia ser o princípio dum acto de justiça para com autores que a incompreensão parecia já ter banido para um irremediável olvido, não fosse isso e dificilmente teríamos encontrado razão para o realizar” (1983: 11).

paralelos idiossincráticos que ajudam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje, uma visão diferente da ideia pós-moderna de neobarroco, que surgiu muito depois” (1995a: 13). A esse propósito, também Melo e Castro viria a recordar, numa entrevista concedida a Claudio Daniel, em 2016:

Era como se houvesse mais ou menos latente uma pulsão barroquizante, que nos cadernos da Poesia Experimental, mas também em muitos livros então recentes, se evidenciava. Também o caminho que a poesia de Ana Hatherly ia tomando era cada vez mais neobarroco. Tal como o era, de modos totalmente diferentes, o caminho da minha própria poesia... Mas este nosso novo Neobarroco era diferente do Neobarroco Sulamericano... por isso pensei em chamar-lhe Hiperbarroco... ou Metabarroco, já que Salette Tavares detestava o termo neobarroco pelas conotações de repetição do prefixo “neo”. (2016: s.p.)

Tal como demonstra Vincenzo Russo, para quem o conceito de neobarroco “é a história de um impulso conceptual originado pela reflexão *in progress* sobre o barroco, ao longo do século XX” (2009: 57), é no depoimento de Haroldo de Campos, sobre o encontro entre o músico Pierre Boulez e os concretistas brasileiros, em 1954, que podemos encontrar um retrato da conjuntura cultural que presidiu à discussão em torno do neobarroco literário:

Pierre Boulez em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção de obra de arte aberta como de barroco moderno.

Talvez, esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturamorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez, das soluções convencionais. (Campos 1955: 33)

Um aspeto pertinente na análise de Russo prende-se com o facto de o investigador expor a forma como, numa passagem de um texto posterior, Campos viria a destacar a importância do conceito operatório deleuziano de *pli*. Para o poeta brasileiro, foi assim que se trasladou “empenhadamente, do Barroco como modo operatório histórico, para o Neobarroco, enquanto prática semiótica contemporânea que ‘cita’ o passado, retraduzindo-o – trans-configurando-o – no contexto do presente”. E acrescenta, em seguida, que não se trata de um fenómeno que ocorreu “por assimilação pura e simples de dois distintos entornos históricos, mas por metonímia, pelo reconhecimento de traços, de linhas de força contíguas e não-contíguas, por rastros dispersos, mas afins, que se definam reger pela infinitude da dobra dobrante, pelo *pli infini*” (Campos 2000: 528):

Pour nous, en effet, le critère et le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension: pli selon pli. Si l'on peut étendre le Baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c'est toujours en vertu de ce critère, qui nous fait reconnaître Michaux quand il écrit "Vivre dans les plies", ou Boulez quand il invoque Mallarmé et compose "Pli selon pli", ou Hantaï quand il fait du pliage une méthode. (Deleuze 1988a: 47)

Neste sentido, é ainda interessante verificar como Vincenzo Russo enquadra o contributo de Melo e Castro – “talvez (...) o melhor contributo teórico da vanguarda relativamente ao conceito ideológico de barroco” (Russo 2009: 68-69) –, no que diz respeito à articulação entre herança estética e dimensão político-ideológica. Segundo o investigador, o “barroco, longe de ser entendido nos seus aspectos sociológicos de época ou de cultura da Contra-Reforma, da Inquisição, do Jesuitismo, transforma-se”. Essa transformação dá-se pela “ressemantização, numa arma de resistência e de luta contra o regime salazarista, que pode apenas reevocar o Seiscentismo na comum característica de serem ambos períodos sem liberdade de expressão” (*idem*: 69). Ou seja, o interesse pelo barroco surge mais associado à “potencialidade dinâmica (...), sobretudo à luz de uma perspectiva construtivista-combinatória, centrada quase exclusivamente nas suas vertentes lúdico-formalistas e concreto-visuais”, do que ao período histórico em si. Por isso, conclui Russo que “[p]or detrás da prática estética barroca, está um inteiro projecto político moderno que faz com que a poesia experimental, ao reivindicar o barroco, o torne num instrumento de abertura e dissolução dos discursos repressivos e coercivos do Poder” (*ibidem*).

A afinidade técnica entre a poesia experimental portuguesa e a poesia barroca torna-se, desde logo, detetável na valorização que ambas atribuem à noção de *programa*, questão que foi já amplamente debatida por Diogo Marques, no ensaio intitulado “Da Programabilidade Criativa à Criação Programada: Linhas programáticas para uma potencial poética do algoritmo” (2021). Tal como constata o investigador, são vários os documentos teóricos de “Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro que dão conta de uma manifesta intenção de trabalhar de forma disruptiva a ideia de ‘programa’ no contexto das bases da PO.EX e na sequência de uma *tensão dialéctica* entre programabilidade e criação que o acto poético implica em todas as suas formas” (Marques 2021: 120). O modo como o experimentalismo colocou a tónica na adoção de um *programa* capaz de validar o processo criativo – aspeto que engloba não só a conceção, mas também a execução³⁴ –, permite compreender a existência

³⁴ Esclarece Ana Hatherly: “um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de um programa, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também

de um interesse específico por composições nas quais o programa adquire, de um modo semelhante, não apenas um valor estético, mas também “um valor de experiência, tanto para o autor do texto como para o seu destinatário” (Hatherly 1995a: 10).

O facto de a PO.EX ter abdicado das artes poéticas, à semelhança do que se verificou no barroco, não é alheio a este posicionamento. A valorização do carácter científico e teórico da prática poética – que toma como ponto de partida a experimentação assente nos postulados das teorias semióticas e linguísticas³⁵ – está em consonância com o desuso em que, segundo António Aragão, caíram as noções de “sujeito, de técnica e até de génio e talento” (1985: 177). Para o autor, “[a] tecnologia não reduz ou subordina a nossa existência a uma simples razão utilitária mas, pelo contrário, ela faz parte íntima da actividade social, no sentido mais lato do termo”. É diante desse contexto que “a estética abandona o seu carácter normativo para dar lugar à investigação e à experiência que pode atingir a consumação científica” (*idem*: 187). Este princípio de rutura está também implícito na análise proposta por Maria dos Prazeres Gomes, em “Barroco e a Poesia Experimental: um diálogo de dois gumes” (1997). Ao evidenciar o modo como o barroco propõe (quer no plano da poesia, quer dos textos teóricos) um abalo do equilíbrio clássico, decorrente da valorização da *techne*, a ensaísta estabelece a seguinte comparação: se no domínio da poesia barroca encontramos “obras que procuram reduzir as regras, os processos, os mecanismos da produção poética que levam à consecução de um discurso engenhoso”, no caso da PO.EX tais procedimentos chegam, não raras vezes, “a tal ponto, que o poema se constitui de seriações matemático-combinatórias, passíveis de serem produzidas por computador” (Gomes 1997: 50-51).

Considerando que aquilo que a reflexão de Maria dos Prazeres Gomes coloca em evidência é uma tensão entre tradição e inovação, torna-se relevante recuperar o célebre volume *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997), publicado no mesmo ano por Espen Aarseth. Partindo do termo *cybernetics*, cunhado por Norbert Wiener, em 1948, Aarseth propõe a noção de *cybertext*, esclarecendo que da mesma forma que o primeiro “is not limited to the mechanical world of transistors”, o conceito de cibertexto “does not limit

pode ser ao contrário — da execução à conceptualização — porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que ensina o seu autor” (1995a: 10).

³⁵ Relembre-se as palavras de Rui Torres: “A Poesia experimental, como os seus principais autores não se cansam de insistir e mostrar, precisou de se apoiar numa teorização da sua prática poética. As teorias do texto e da comunicação dos anos 1960 foram, neste sentido, fundamentais, verificando-se nos autores um conhecimento profundo da teoria da informação, da semiótica, ou do estruturalismo, mas deixando-se ao mesmo tempo impressionar pela utilização criativa da tipografia, da publicidade e das tecnologias da comunicação e da informação” (2014: 7).

itself to the study of computer-driven (or "electronic") textuality". Dado que essa opção constituiria "an arbitrary and unhistorical limitation, perhaps comparable to a study of literature that would only acknowledge texts in paper-printed form", o autor esclarece que o conceito pretende ir ao encontro da organização mecânica do texto ("by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange"), ao mesmo tempo que centra a atenção no consumidor ("as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim") (Aarseth 1997: 1). Assim, Aarseth define o/a leitor/a do cibertexto como aquele/a que assume um comportamento extranoemático:

During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of "reading" do not account for. This phenomenon I call ergodic, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning "work" and "path." In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. (*Ibidem*)

A reflexão proposta por Aarseth revela-se, neste contexto, duplamente significativa: em primeiro lugar, porque são vários os textos de António Aragão e Salette Tavares que nos colocam perante este tipo de necessidades e constrangimentos; em segundo, porque as obras de ambos os autores podem ser lidas como antecipadoras de outras formas e géneros que se enquadram no âmbito do cibertexto. A título de exemplo, é particularmente expressiva a articulação entre cibertexto e ciberliteratura (Marques 2019; 2021) – termo cunhado por Pedro Barbosa, em 1996, e que foi primeiramente utilizado para descrever as experiências que o próprio levou a cabo, no decorrer dos anos 1970, a partir do Laboratório de Cálculo Automático (LACA) da Faculdade de Ciências do Porto³⁶. Como salienta Diogo Marques, embora identificando as relações entre computador e criação literária, a ciberliteratura reveste-se de uma particularidade: "ao contrário de outras formas, ou géneros, mais abrangentes de literatura electrónica, a ciberliteratura assume-se como herdeira de uma tradição que se estende, pelo menos, desde o Barroco à Poesia Experimental Portuguesa" (2019: 24). Essa herança engloba, precisamente, "[o] culto de uma determinada poética da

³⁶ Estas experiências são ilustrativas da mudança para a qual Aragão aponta quando afirma que "[a]o atelier sucede o laboratório": "As fronteiras entre as artes vão caindo assim como a internacionalização da informação rompe com as fronteiras entre os países. Trata-se de comungar numa estética cosmopolita ou internacionalista inserida no espaço e no tempo em que se vive. O artista torna-se num investigador tão válido como o cientista, utilizando a tecnologia e a sua intuição com tanto rigor como o investigador científico" (1985: 186).

dificuldade, na qual se inclui o jogo e o enigma, não só na sua vertente claramente lúdica, mas também no que estes apresentam de científico e artístico” (*ibidem*).

Note-se que essa valorização atribuída ao carácter lúdico da prática poética está, ainda, em consonância com o interesse peninsular pela escrita satírica e burlesca. Tal como destaca Affonso Ávila, o “artista barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular” (1971: 35). Com efeito, a dimensão burlesca e iconoclasta da poesia barroca reside em operações que, como explica Maria dos Prazeres Gomes (1997: 51-52), resultam de uma transformação parodística assente não apenas na imitação burlesca e na negação jocosa – processos que pressupõem uma negação ou discordância –, mas também na imitação homológica, enquanto ação que tem como função central homenagear o texto utilizado. Também a PO.EX desenvolveu um comportamento parodístico semelhante, recuperando procedimentos compositivos de uma tradição criativa na qual figuram Camões, Pessoa, ou a própria poesia barroca: “[o] que os experimentalistas fizeram foi trazer a tradição para o dia a dia da sua criação poética: ‘traduzindo-a’ em novas formas” (Hatherly 1995a: 179). Neste gesto de tradução, assente num trabalho visual de reinvenção de formas poéticas, inscrevem-se as criações em torno da estrutura do soneto ou a exploração da escrita caligráfica.

A atenção atribuída pela PO.EX à poesia barroca encontra também um fundamento no carácter interdisciplinar e intersemiótico que a perpassa. Essa dimensão pode, aliás, ser comprovada pela recolha publicada por Ana Hatherly em *A experiência do prodígio* (1983), volume que teve por objetivo contrariar a tendência de certos historiadores para posicionar o surgimento da poesia visual nos primórdios do século XX³⁷. Se partirmos do princípio de que “[t]rabalhar o verbal explorando as suas múltiplas dimensões é trabalhar nas interfaces com os outros sistemas de signos” (Gomes 1997: 54), torna-se efetivamente possível estabelecer nexos de relação entre a dimensão verbivocovisual da poesia experimental e outras estruturas compositivas igualmente híbridas. Não por acaso, o modo como a conjugação entre verbal, visual e sonoro se configura no poema barroco levou Hatherly a afirmar que “essa coincidência não estava na intencionalidade da mensagem textual mas na intencionalidade poética, ambos

³⁷ A antologia em causa reúne textos visuais dos séculos XVII e XVIII, entre os quais se encontram labirintos de letras, labirintos cúbicos, labirintos de versos, acrósticos, anagramas, cronogramas, emblemas, empresas, enigmas, escrita ropálica, texto-amuleto, ecos, centão, lipogramas e versos de cabo roto, disponíveis na Biblioteca Nacional da Ajuda, na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, na Biblioteca Nacional de Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

coincidindo na fusão ou sobreposição de *ikon* e *logos*, apesar das diferenças ideológicas e até das diferenças de programa” (1995a: 12).

O hibridismo presente nesta(s) poesia(s) desempenha, ainda, um papel no modo como a leitura é entendida por estes autores enquanto gesto simultaneamente crítico e criador. Veja-se que, perante a descoberta de diversos textos que promoviam já uma exploração criativa da página em branco, é sob uma poética da dificuldade que Ana Hatherly faz convergir o concretismo, o experimentalismo e o texto visual barroco:

o grande contributo que a pesquisa do texto-visual barroco trouxe para mim, e que veio completar aquele que a Poesia Concreta e o Experimentalismo em geral me haviam trazido, foi o da capacidade de desenvolver um novo modo de ler os textos, as imagens e tudo o que historicamente se nos oferece como leitura. (...) [A] *dificuldade que haveria em decidir onde começa ou acaba historicamente o poema visual seria idêntica à dificuldade de decidir onde começa e acaba historicamente o texto poético*, mas poderíamos ainda alargar essa questão se disséssemos antes que a dificuldade está em decidir o que é ou não é *escrita*, o que é ou não é *representação*, e finalmente, o que é a *leitura*. (*Ibidem*)

O princípio de que à pluralidade de significados presente no poema barroco subjaz uma multiplicidade de leituras, levaria Affonso Ávila a afirmar que existe, em toda a arte barroca, uma “declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação”, fator que contribui para transportar “o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente” (1971: 20). Não por acaso, tinha já sido esse mesmo dinamismo que levou Umberto Eco a detetar, na “forma aberta barroca”, os antecedentes da obra aberta:

[A “forma aberta” barroca nega] a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade “essencial” do que de movimento. (...) [A] procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (1962: 44)

Pressupondo o abandono do imobilismo contemplativo por parte do/a leitor/a, os experimentalistas não só empreenderam um método de interpretação que se posiciona no âmbito da metaleitura, como promoveram, através dela, uma recuperação da tradição ancorada numa técnica apropriadora. Por outras palavras, foi a recusa de uma interpretação

imobilizante do passado que permitiu um reatar crítico com a tradição, colocando assim em evidência essa inconsumibilidade das formas evocada por Salette Tavares: “o valor de conhecermos esses textos antigos é a certeza de que essas formas existiram (...) e que as podemos apreciar e estimar sem necessidade de copiar, embora nada nos impeça de as glosarmos, reinventando-as, reintegrando-as no nosso convívio” (Hatherly 1995a: 12). Pressupostos inerentes a uma *leitura criadora* que assume que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma” (*idem*: 14).

2.3.2 Abertura, autoria, não-obra

Ao refletir acerca do modo como a aceleração promovida pelos meios de comunicação de massa pressupunha, à data, uma iminente reformulação do ato criador e de pesquisa, Melo e Castro referiu, no esboço do manifesto com o qual visava acompanhar a publicação de ambos os números da revista *Operação*, a existência de duas perspectivas que surgem frequentemente associadas a uma concepção de Vanguarda:

Os meios de comunicação de massa propõem ao artista criador uma nova perspectiva semiológica para as suas investigações estruturais e criações semânticas consequentes, pois o que antes ficava na Torre de Marfim do poeta muito inspirado, hoje pode e deve ser imediatamente disseminado, proposto, comunicado, e usado pelas grandes massas populacionais, adquirindo as obras significações e funções insuspeitadas para o seu autor, membro afinal dessa mesma massa. Esse consumo vertiginoso da obra criadora coloca o artista sempre num estado de necessidade de renovação que é por si só um desafio à sua capacidade e ao seu talento, e que faz com que Vanguarda seja sinónimo de ou crise ou perspectiva aberta, conforme os pontos de vista. (1977b [1967]: 72)

A propósito das possíveis articulações entre poesia e crise, Marcos Siscar afirmou, num ensaio publicado em 2007, que “[a] energia de afirmação do heroísmo moderno está diretamente ligada à capacidade que a poesia tem de reconhecer essa crise, ou seja, de reconhecer-se em crise, de reconhecer seu espaço como lugar esvaziado, ‘marginal’, ‘maldito’, em ‘ruínas’”. Desta forma, para o ensaísta, a “força dita utópica, profética, transformadora do poeta não está na confiança romântica em uma antecipação futurologista, em sua condição de antena da raça’ (Ezra Pound)”, mas sim na própria capacidade que a poesia tem “de revelar, em perspectiva histórica, eventualmente designada como ‘fenômeno futuro’, a *crise*, o

colapso ou o *naufrágio* como sentido da experiência presente” (Siscar 2007: 177). Se é verdade que o experimentalismo nasce como *expoente de uma época de crise*, apenas uma visão integrada das duas perspectivas mencionadas por Melo e Castro parece conduzir a uma reflexão profícua:

Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber, produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes. Seja-nos permitido subtrair-nos a esta contraposição tão fácil e maniqueísta, e limitemo-nos aqui a apontar concordâncias, ou pelo menos consonâncias; consonâncias que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma visão do mundo. (Eco 1962: 60)

No contexto das neovanguardas, a PO.EX promoveu um entendimento dúplice do conceito de crise: ao mesmo tempo que os seus principais cultores compreendiam a urgência do combate à crise política que assolava o Portugal da época, não deixavam de reiterar a importância de se encontrarem, no que toca ao plano criativo, perante uma crise que foi, em si mesma, fomentadora e necessária. Fomentadora, precisamente por se tratar de um momento no qual se observa uma ligação aberta e consciente da arte às principais tendências e convicções da ciência contemporânea. Desta forma, torna-se possível compreender o que levou os poetas experimentais a debruçarem-se sobre o pensamento de Umberto Eco e, mais concretamente, sobre as contribuições presentes em *Obra Aberta* (1962), volume cuja data de publicação coincide com a estadia de António Aragão em Itália³⁸.

Relembre-se que a abertura da obra de arte foi teorizada por Eco com base no estudo de composições de música eletrónica que requerem a participação do intérprete quer ao nível da execução, quer no que diz respeito ao ato de cocriação. Ou seja, a partir de obras que tendem, tal como referiu o compositor belga Henri Pousseur, a promover no intérprete “actos de liberdade consciente” (Pousseur *apud* Eco 1962: 41). O modo como a arte privilegiou o carácter plurívoco da mensagem estética válida, aliás, um entendimento mais lato da conceção de obra aberta: esse valor que a música serial procurou, “libertando a audiência dos trilhos obrigatórios da tonalidade e multiplicando os parâmetros com que organizar e degustar o material sonoro”, não é diferente do pretendido pela “pintura informal quando

³⁸ Para efeitos desta reflexão, utilizar-se-á a edição brasileira, publicada em 1976, pela Editora Perspectiva.

tenta propor não mais uma, mas várias direções de leitura de um quadro”, ou daquele “que visa o romance quando não nos conta mais uma única estória e um único enredo, mas procura endereçar-nos, num só livro, à individuação de mais estórias e enredos” (Eco 1962: 92).

Como já referido, Eco sinalizou os antecedentes da abertura da forma no barroco, momento que Ernesto de Sousa descreveu como sendo “um período complexo e ambíguo de contra-cultura” (Sousa 1998 [1974]: 113). Esta constatação, para além de ter sido reiterada pelos poetas experimentais, foi também oportunamente recuperada por Affonso Ávila: “o jogo barroquista pode hoje ser estimado ainda (...) [c]omo antecipação da obra de arte aberta, na medida em que esta, fazendo somar a soluções da pesquisa formal elementos aleatórios e mesmo arbitrários, propende de modo primacial para a esfera da invenção estética” (1971: 35). Esta análise encontra, simultaneamente, o seu fundamento no modo como a forma dinâmica barroca encorajava já o fruidor a abandonar a sua posição estanque, passando a participar num jogo de perspectiva característico de um mundo em movimento. Assim, ainda que se possa tornar “leviano ver na poética barroca uma teorização consciente da obra aberta”, Eco não deixou de salientar:

Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção. As poéticas do *pasmo*, do *gênio*, da *metáfora*, visam, no fundo, além de suas aparências bizantinas, a estabelecer essa tarefa inventiva do homem novo, que vê na obra de arte, não um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério a investigar, uma missão a cumprir[.] (*idem*: 44-45)

A propósito desta questão, também Rui Torres afirmou que o “jogo com a língua (a fala) atua sob constrangimento”, pois “não parece haver liberdade sem regras que definam as condições dessa mesma liberdade” (2020: 118). Na esteira de Umberto Eco, também os poetas experimentais compreenderam o diálogo com o passado como sendo um elemento fulcral para o estudo e produção de obras que veem na possibilidade de abertura a sua “vocação específica” (Eco 1962: 65). Assim, a atualidade programática que presidiu à prática das obras abertas – e, sobretudo, das obras em movimento – resultou numa atividade dinâmica: ao mesmo tempo que contemplou a possibilidade de um diálogo aberto com o passado, não deixou de problematizar a posição do produto estético na sociedade. Para Eco,

[n]um contexto cultural em que a lógica de dois valores (o *aut aut* clássico entre verdadeiro e falso, entre um dado e seu contraditório) não é mais o único instrumento possível de conhecimento, (...) eis que se apresenta uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível, em que a liberdade do intérprete joga como elemento daquela descontinuidade que a física contemporânea reconheceu não mais como motivo de desorientação, mas como aspecto ineliminável de toda verificação científica[.] (*idem*: 56-57)

Num tempo em que a arte se apresentou marcada por valores como a efemeridade e a variabilidade – e por oposição à estagnação que procurava constranger o meio artístico e cultural português – foram vários os mecanismos empreendidos pela PO.EX no sentido de promover a máxima abertura das suas propostas. As experimentações no âmbito da transmutação textual, o trabalho executado ao nível da fragmentação discursiva, a valorização de uma poética da rarefação e a busca por uma sintaxe espacial são alguns dos exemplos do modo como estes poetas compreenderam a abertura às questões da escrita e da leitura. Recorde-se, aliás, como António Aragão destacou o caso da sua “Poesia Encontrada”, referindo que um poema que é composto a partir do que nos jornais se pode encontrar diariamente “oferece uma base onde permanece a potencialidade do acontecer (movimento), ao mesmo tempo que elimina aquela posição estática comum aos poemas de formação tradicional” (1965b: 55). Este trabalho, que se desenvolve num campo aberto de possibilidades, permite o surgimento de uma “linguagem negra, ausência de estilo e o ataque à fraude da limitação” (Aragão 1965a: 39). São estratégias similares às que Melo e Castro destacaria, poucos anos mais tarde, num texto em que procurou demonstrar a relevância que a abertura opera não só ao nível da poesia, mas também do *underground* e do *free-jazz*:

Assim colocado o problema numa base geral há que apontar métodos típicos da Poesia Experimental, do Underground e do Jazz de vanguarda. Métodos em que a colagem de materiais heterogêneos, a sintaxe combinatória, os “cut-ups” à procura de uma síntese significativa, a utilização do acaso, a inovação linguística, a pesquisa fonética e sonora, a procura de novos materiais, o trabalho de equipa, a construção de ambientes, constituem meios de eleição e de ataque a uma atitude “square” (cúbica, proponho eu, como tradução) e fechada de encarar a vida e o mundo. (1977b [1971]: 80-81)

Embora Umberto Eco tenha compreendido a *abertura* enquanto condição inerente a toda a fruição estética, tornando-se esse princípio aplicável “mesmo quando o artista visa uma comunicação unívoca e não ambígua”, não deixou de considerar a existência de uma abertura de segundo grau. Trata-se de um nível específico, visado pela arte contemporânea, no qual o

artista, ao invés de compreender a abertura como um fator inevitável, passa a trabalhá-la como um programa produtivo em si mesmo: “a pesquisa sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou (...) uma intenção de abertura explícita e levada até o limite extremo”, ou seja, “uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético” (Eco 1962: 89). Colocando a ênfase no processo, e remetendo agora para a metalinguagem da Teoria da Informação, o que esta abertura prevê é um acréscimo significativo de informação:

Esse valor, essa espécie de abertura de segundo grau visada pela arte contemporânea, poderia ser definida como crescimento e multiplicação das significações possíveis de uma mensagem: mas o termo presta-se ao equívoco, pois muitos não estariam dispostos a falar de “significado” a propósito do tipo de comunicação fornecido por um sinal pictórico não figurativo ou por uma constelação de sons. Definiremos portanto essa espécie de abertura como um acréscimo de informação. (*Idem*: 92)

A par de reverterem para a complexificação do objeto estético, estas estratégias comportaram um exercício de reconfiguração dos papéis tradicionais de autor/a e leitor/a. Tal como afirmou Arnaldo Saraiva, “renegada essa ditadura [da imaginação], retirado esse prestígio, a poesia, não há dúvida, democratiza-se”. Assim, o leitor torna-se “mais do que nunca foi, co-autor. E o criador passa a ser considerado menos como inventor do que como achador – trovador (aquele que encontra, *trouve*)” (1967b: s.p.). Também as palavras de Antônio Aragão se revelam elucidativas quanto a essa mudança de paradigma: “O poeta anula-se em grande parte para poder oferecer uma matriz que permita a obra em movimento dentro dum campo de possibilidades” (1965b: 55).

Estas afirmações podem ser lidas à luz de um contexto teórico mais amplo, articulando-se quer com o célebre debate em torno da *morte do autor*, introduzido por Roland Barthes, em 1967; quer com a reflexão de Michel Foucault em torno da noção de autor, apresentada pela primeira vez à *Société Française de Philosophie*, em 1969³⁹, e na qual o filósofo postulava “que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão”: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (1969: 35). O princípio de que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (*idem*: 36) está em consonância com as palavras de Barthes

³⁹ As ideias propostas por Foucault seriam, posteriormente, expandidas numa conferência que teve lugar na Universidade de Buffalo (1970).

quando afirma que “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (1967: s.p.). Perante a constatação de que “[d]ar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”, o foco passa, então, a residir no/a leitor/a: “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (*ibidem*).

Considerando a extensão cronológica das obras de Salette Tavares e António Aragão, é ainda importante considerar as palavras de Marjorie Perloff a propósito da “guinada historicista que (...) formulações como ‘a morte do autor’ receberam nas décadas de 1980 e 1990” (2010: 51). Para a autora, essa guinada sinaliza a ocorrência de uma outra morte:

A “morte do autor” nos anos do pós-estruturalismo significou também, é claro, a morte da teoria do gênio, com teóricos sociais como Pierre Bourdieu voltando sua atenção para o modo como a cultura cria a ilusão de “gênio” para as massas evidentemente ingênuas. “É essa ideologia [de que uma obra de arte tem valor]”, postula Bourdieu, “que dirige a atenção para o produtor aparente, o pintor, o escritor, ou compositor, em suma, ‘o autor’, suprimindo a questão de o que é que autoriza o autor, o que cria a autoridade com a qual os autores autorizam”. (*Idem*: 55)

Como demonstra Perloff, esta viragem é detetável na análise proposta por Fredric Jameson, em *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), nomeadamente pela forma como este estabelece um “contraste entre uma época modernista de Grandes Autores, de ‘demiurgos e profetas’, e um éthos pós-modernista e que o próprio conceito de ‘gênio’ é irrelevante” (Perloff 2010: 51). Com efeito, é Jameson quem refere que “if the poststructuralist motif of the ‘death of the subject’ means anything socially, it signals the end of the entrepreneurial and inner-directed individualism, with its ‘charisma’ and its accompanying categorial panoply of quaint romantic values such as that of the ‘genius’” (1991: 306). Para o autor, esta nova ordem não precisa de profetas ou videntes, já que “[s]uch figures no longer hold any charm or magic for the subjects of a corporate, collectivized, post-individualistic age” (*ibidem*). Trata-se, portanto, de uma nova cultura (a do pastiche), na qual noções como gênio e originalidade perderam a sua função: “this means that contemporary or postmodernist art is going to be about art itself in a new kind of way; even more, it means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past” (Jameson 1998: 7).

Num ensaio intitulado “On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry” (2012), Margalida Pons serve-se de uma noção mais ampla (a de não-lírico), para demonstrar como, no âmbito das poéticas experimentais catalãs, a reivindicação de um espaço à margem do cânone literário comporta, por si só, um abalo das noções tradicionais de autor, autoria e sujeito: “The dissolution of the self appears in response to the arguments of authorship that have historically governed the processes of literary canonisation, which should theoretically lead to the abolition of ownership as related to both popular traditional culture and textualism” (2012: 106). Ao considerar o poema experimental como aquele que põe em causa as estratégias convencionadas de leitura e compreensão da realidade, a análise de Pons pode, também aqui, revelar-se operativa. Para a autora, são três os aspetos que permitem compreender este processo de diluição: em primeiro lugar, o carácter intermedial destas criações, que engloba a justaposição de diferentes *media* e a preponderância da dimensão visual sobre a componente verbal; em segundo, os processos de desestabilização do discurso, nos quais se enquadra a destruição da sintaxe linear, a diluição do verso e o uso de estratégias como a apropriação, a reescrita ou o palimpsesto; por último, a rutura com os suportes tradicionais da poesia, não só através de publicações alternativas (coletivas ou individuais), mas também do uso de materiais que extrapolam a publicação em livro. Estas estratégias, que contribuem para posicionar o(s) experimentalismo(s) no campo do não-lírico, levam a que a ensaísta afirme, em diálogo com o pensamento de Eco:

Freely adapting the concept of open work coined by Umberto Eco, we could speak about an *open author* in that the author takes shape according to the mobility of the elements of artistic communication: the reception, the context, the tradition and the syntagma created by the work when it interacts with others. (*Idem*: 105)

Vale a pena, ainda que de forma breve, compreender como Pons articula a complexificação da noção de autoria com cada um destes vetores. No que diz respeito à abertura do código verbal a outras linguagens, a autora refere duas estratégias: em primeiro lugar, ao detetar um tipo de interação que ocorre ao nível da autoria partilhada – “Talking about shared authorship not only refers to the old question of the dissolution of the subject, but it also poses the hermeneutic difficulty of inquiring into the thorny question of a combined *intentio auctoris*” (*ibidem*) –; em segundo, ao debruçar-se sobre obras nas quais ocorre uma efetiva substituição da palavra pela imagem ou objeto, considerando que se trata de um

processo no qual “the artefact takes on literariness according to the context, the paratexts and the ‘genealogy’ of the creator” (*ibidem*). Será, portanto, nesta última que reconhece poder existir uma revalorização (embora nunca estável) das noções de autor e autoria: “The author stops being the one who orders reality to become the one who presents a signed version of this reality, yet he is also revealed to be an unstable subject that is permeable to transformation and process” (*ibidem*).

Já no que diz respeito às experimentações que visam colocar em causa a linearidade discursiva, a investigadora refere vários processos que revertem para que a linguagem poética se afaste da referencialidade direta, configurando-se num espaço de permanente interrogação – em consonância, portanto, com as palavras de Ana Hatherly quando afirma que “[t]oda a arte é metalinguagem, uma reflexão sobre o código” (1967b: 137). Segundo Pons, as estratégias que contribuem para colocar a tónica no carácter autorreflexivo da escrita – a aglutinação e desagregação de certas palavras, o trabalho tipográfico, a colagem, a recusa da sequencialidade ou a própria rejeição do verso – são as mesmas que originam uma linguagem autónoma e que prescinde, em última instância, da figura do autor:

Not only does trust in the language vanish, the object of imitation is also questioned, sometimes due to the instatement of a code that aims to be self-sufficient and is thus unconcerned with referentiality, and other times because of the questioning of a value system which places a premium on the rational over the corporal, the Cartesian over the entropic, and rhetorical-moral contention over excess. Thus the image of an alienated word emerges, of an authorless language that deprives the poet of his/her hierarchy. (Pons 2012: 107)

Por último, no que diz respeito à busca por novos espaços para a atuação do poético, a ensaísta defende que quando observamos a transgressão dos suportes tradicionais de publicação e difusão, estamos também a constatar “the emergence of the poet as craftsman who relegates the symbolic to secondary status by favouring a poetics of the tangible” (*idem*: 109). Note-se que esta afirmação não se distancia das palavras de Ernesto de Sousa acerca da progressiva perda de prestígio da palavra “artista”. Às designações de “operadores estéticos” e “operários”, o crítico viria a acrescentar outras, relevando assim a possível articulação entre criação, dinamização e atividade crítica: “ao mesmo tempo que se é produtor força é que se seja também promotor” (Sousa 1998 [1973]: 194).

Constatar que a abertura da forma se associa a uma “performatividade autoral, móvel e líquida” (Torres 2020: 122) confirma, ainda, a pertinência de problematizar o papel do leitor

– *escreitor* ou *espectador*, se quisermos recuperar os termos referidos por Pedro Barbosa (1996: 11) – perante o objeto estético. Em *Teoria da Informação e da Percepção Estética*, Abraham Moles, ao distinguir os pontos de vista semântico e estético de uma mensagem, concluiu que a fruição de uma obra de arte nunca é integralmente banal:

Naturalmente, quando um indivíduo relê um livro conhecido, mesmo que seja autor desse livro, quando escuta novamente uma sinfonia da qual conhece os temas de cor, mesmo que seja regente de orquestra, é evidente que jamais possui dessa mensagem um conhecimento tão exato, tão minucioso, tão perfeito, que não retire dela absolutamente nada de novo, por ser integralmente banal; haverá sempre algo a tirar, uma informação residual a buscar; a memória do ser humano não é de tal forma que ele seja suscetível de possuir na sua totalidade uma mensagem de alguma envergadura. (1958: 188)

Este entendimento da forma poética como sendo uma “potencialidade actualizável” (Tavares 1965b: 43) encontra-se, paralelamente, presente na reflexão de Umberto Eco. Ao refletir sobre o modo como as diferentes receções, por parte de um só fruidor, se tornam mais enriquecidas ao longo do tempo, o ensaísta conclui:

No campo dos estímulos estéticos, os signos aparecem ligados por uma necessidade que apela a hábitos enraizados na sensibilidade do receptor (...). Isso faz com que o significado seja multiforme e não unívoco e que a primeira fase do processo de compreensão nos deixe, ao mesmo tempo, satisfeitos e insatisfeitos por sua própria variedade. Daí o voltarmos à mensagem, já enriquecidos desta vez por um esquema de significações complexas que inevitavelmente puseram em jogo nossa memória de experiências passadas[.] (Eco 1962: 85)

Tal como procurou esclarecer Melo e Castro, “a ‘abertura’ não é sinónimo de inacabado, ou imperfeito”, já que, “pelo contrário, a estrutura da obra aberta é de tal modo construída pelo seu criador que o utente, fruidor ou intérprete terá que sair do seu imobilismo contemplativo e finito, para entrar no jogo da criação e participar activamente na edificação da obra” (1977b [1971]: 79)⁴⁰. Perante uma estrutura que contém “possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas em desenvolvimento” (Eco 1962: 62), cada fruição representa, mais do que a hipótese de produzir

⁴⁰ Umberto Eco formula a questão da seguinte forma: “Este, numa poética da obra em movimento, pode perfeitamente produzir em vista de um convite à liberdade interpretativa, à feliz indeterminação dos resultados, à descontínua imprevisibilidade das escolhas subtraídas à necessidade, mas esta possibilidade para a qual se abre a obra é tal no âmbito de um campo de relações. Como no universo einsteiniano, na obra em movimento o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações” (1962: 61-62).

novas interpretações, uma possibilidade de levar a cabo novas execuções: “[à] posse apenas ‘espiritual’ sucedeu-se a posse física. Em lugar da dourada contemplação surgiu a interessada intervenção contemplativa: inter-acção: acto-mútuo de concordância criativa” (Aragão 1965b: 52).

Para um melhor entendimento da abertura levada a cabo pelo experimentalismo português são ainda relevantes algumas das afirmações de Ernesto de Sousa em “José Rodrigues. Vanguarda e com-sentimento”, texto publicado poucos meses após a Revolução de 25 de Abril. No ensaio em que procura explorar as relações entre o pensamento de Ernesto de Sousa e a atividade dos poetas experimentais, Rui Torres refere que os anos 1960 e 1970 foram marcados por uma visão na qual a PO.EX compreendeu “como ato político o gesto da escrita que se abre em diálogo ao leitor, ao mundo e à tradição” (2020: 109). Esta afirmação não significa, porém, que quando liberta da opressão da censura – mas ciente da emergência de um mundo no qual as consequências do sistema capitalista se começavam a revelar cada mais tangíveis –, a PO.EX tenha abandonado o seu posicionamento vigilante. Por esse motivo, Rui Torres compreende que as décadas de 1980 e 1990 constituíram um importante “momento de maturação e expansão dos processos criativos”, bem como “de combate à obsolescência da forma” (2020: 109). Estas afirmações são especialmente pertinentes se considerarmos que, em ambas as fases, existiram propostas que podem até transcender a própria conceção de obra aberta. Isto porque, se a performance e o *happening* colocam já a experiência estética num plano pós-objetual, não menos importante se revelou a operacionalização de modos de abertura através dos quais o/a leitor/a é incentivado/a a estabelecer um efetivo envolvimento físico com o suporte do poema: reconfigurando-o, manuseando-o, destruindo-o⁴¹. Nas palavras de Ernesto de Sousa:

No termo desta evolução, já depois dos primeiros esclarecimentos da vanguarda, surge a necessidade e a teoria da obra aberta. Que foi ainda em muitos casos uma maneira de reiterar o estatuto modular do objecto estético. É por isso que certas correntes mais inquietas da arte (ou anti-arte) contemporânea tendem a definir-se num terreno explícita ou implicitamente pós-objectual. Às ilusões da obra aberta opõe-se a não-obra. O acto estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objecto, mas projecto, mas processo. Numa palavra: transgressão. (1998 [1974]: 113-114)

⁴¹ Como refere Rui Torres, “[p]ara a leitura aberta, (...) destruir o texto é sempre abri-lo a novas reconfigurações” (2020: 119).

Posicionar o plano estético no campo da não-obra tornou-se, por isso, um ato de resistência aos meios de expressão vigentes. Tal como referiu Ana Hatherly, a literatura de vanguarda, nascida no seio da sociedade burguesa, é antiburguesa: “Insurge-se ‘contra a literatura’ na medida em que esta reflecte, ilustra a decadência da classe dominante, que dela se apropriou, tornando-a inoperante pelo uso rotineiro, institucionalizado que é o da cultura oficial” (1975: 150). A *anti-obra*, enquanto gesto de contra-cultura, revela assim uma consciência de que “as próprias palavras convencionais estão em perigo”, podendo-se, também sobre elas, “exercer a liberdade. Não só, como antes, na sua consistência semântica, mas também na sua existência física e operacional” (Sousa 1998 [1973]: 196). É por isso que “a especialidade da crítica deixa de ter sentido”, passando a fundir-se “com a actividade estética na produção dos instrumentos que permitem a transparência teórica, o acesso à festa do real: à descoberta de si no outro, numa obsessiva descoberta virginal” (Sousa 1998 [1974]: 113-114).

De facto, se a busca pela maior abertura possível constituiu, em tempos de ditadura, um ataque ao obscurantismo promovido pelo regime, não perdeu a sua acutilância no período político subsequente. Perante uma sociedade que Ernesto de Sousa descreveu como sendo “uma civilização de objectos opacos a toda e qualquer relação com a liberdade de escolha” (*idem*: 113) e na qual o próprio fascínio do objeto estético se vê confrontado com o facto de “os mais vulgares objectos-para-consumo, como os *gadgets*, tende[re]m ao mesmo”, a PO.EX continuou a opor uma estética da subversão:

Numa sociedade de consumo em que prevalecem as fragmentações e dispersões inerentes à escrita analítica (comercial) que adopta e institucionaliza, o aparecimento de um surto de criação ideogramática só pode ser entendido subversivamente.

Assim a aparente adopção pelos meios de comunicação de massa de técnicas concretas não é mais que mero recurso técnico e repetitivo, totalmente alheio ao impulso original criativo do Poema Concreto. (Marques e Melo e Castro 1973: 20).

2.3.3 Teoria da Informação

Como se faz poesia hoje? Lidando sobre sentidos, significados, imagens literárias, etc., todo o intrincado semântico da poesia tradicionalista? Evidentemente que não. As mais sérias e únicas grandes inovações na poesia moderna consistiram na transcendência da palavra semântica pela adopção de uma palavra ou de uma rede expressiva que transcende os valores semânticos colocando a tónica da autêntica

comunicação não ao nível semântico mas ao nível da pura comunicação estética desenvolvendo-se ou em valores plásticos ou em valores sonoros, valores responsáveis em todo o tempo da verdadeira comunicação literária no plano estético. (Tavares 1969: 198)

Esta afirmação de Salette Tavares, retirada do ensaio “Arquitectura, Semiologia e Mass Média”, publicado na revista *Brotéria* em 1969, é reveladora de uma consciência que perpassou a generalidade da produção experimental: a de que a poesia, face às consequências inevitáveis da revolução tecnológica em curso, deveria apreender os novos processos de comunicação, ao mesmo tempo que denunciava e resistia ao modo como a comunicação semântica foi, determinadamente, absorvida pelos *mass media*. Não se revelará surpreendente, por esse motivo, que os diversos operadores estéticos da PO.EX tenham encontrado na Teoria da Informação “um novo e rigoroso léxico crítico e um poderoso aparelho analítico” (Melo e Castro 1977b [1967]: 72). Tal como salientam Rui Torres e Débora Cristina Santos e Silva (2010: 246), são muitos os exemplos que tornam possível detetar o modo como a Teoria da Informação foi pedagogicamente veiculada por estes poetas: António Aragão referiu-se com frequência à Teoria da Informação, não só na sua produção teórica, mas também em textos que acompanharam as suas exposições; Salette Tavares foi uma das maiores difusoras do pensamento de Abraham Moles em Portugal, aspeto que transparece, paralelamente, no seu trabalho criativo e ensaístico; E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly são igualmente concordes em relação às potencialidades que estes estudos podem oferecer à prática literária.

O facto de a Teoria da Informação ter evidenciado a materialidade da informação poderá, em parte, revelar-se esclarecedor das motivações que levaram estes poetas a debruçarem-se afincadamente sobre as propostas de autores como Max Bense, Umberto Eco, Abraham Moles e Gillo Dorfles. Com efeito, assumir a materialidade da informação é afirmar que esta se constitui como um elemento mensurável, validando assim a hipótese de promover uma aproximação objetiva aos fenómenos comunicacionais. Neste sentido, a relevância da Teoria da Informação para a prática poética experimental não se esgota no potencial inventivo que a sua aplicabilidade acarreta, já que não menos importante é o modo como esta coloca em causa uma estética ancorada em critérios de valor tradicionais. É para a importância desse aspeto que Tavares aponta no ensaio “Teoria da Informação e Abraham A. Moles” (1967):

Não é de agora o aparecimento dos domínios técnicos de comunicação que acompanham o crescimento das sociedades. De certa maneira podemos dizer que a língua é um exemplo riquíssimo e complexo da

capacidade de construção técnica espontânea das sociedades ao longo do seu desenvolvimento. No entanto é hoje que os estudos de comunicações de massa são possíveis, é hoje que a problemática da comunicação se pode pôr de maneira científica e, no caso de que nos ocupamos, por analogia com os tratamentos exigidos pelos canais tecnológicos da comunicação. (1967: 152)

Ao propor uma de análise em que conceitos provenientes da teoria matemática da informação operam a par de noções pertencentes à fenomenologia da percepção, a *Teoria da Informação e da Percepção Estética* (1958), constitui uma aplicação dos pressupostos veiculados pela teoria da informação à análise da percepção estética. Terá sido justamente a observação dos resultados positivos do estudo da percepção da obra de arte, enquanto mensagem tratável pela Teoria da Informação, que levou Salette Tavares a considerar que a Estética se havia tornado na Ciência da Comunicação Poética.

Nesse mesmo ensaio, a autora discorre atentamente sobre a obra de Moles, procurando esclarecer alguns conceitos operativos basilares e demonstrando a sua aplicabilidade na sua *poeprática*. Para a poeta, uma das descobertas fundamentais do pensamento de Moles reside no facto de, ao estabelecer a diferença entre percepção estética e semântica, “mostrar como o próprio da obra de arte é transcender pela sua riqueza a capacidade do indivíduo”, já que a “informação estética representa o campo de liberdade da mensagem[,] aquilo a que se chama a abertura da forma” (*idem*: 169)⁴². Esta afirmação articula-se com a própria divisão dos tipos de informação: a informação estética e a informação semântica. Alertando para a coexistência de ambas numa mesma mensagem, Moles (1958: 192) define o ponto de vista semântico como sendo lógico, estruturado, enunciável, traduzível numa língua estrangeira e vocacionado para preparar ações⁴³. Por oposição, o ponto de vista estético caracteriza-se por modificar estados de consciência⁴⁴ e por ser “intraduzível numa outra língua ou sistema de símbolos lógicos” (*ibidem*). Assim, poder-

⁴² Tavares reiteraria, em texto publicado dois anos mais tarde: “Estou convencida que uma das mais efectivas afirmações da arte moderna consistiu em mostrar como a informação estética é dissociável da informação semântica. Nas questões de criação artística a informação semântica é sempre relegável para um ínfimo plano e a não ser em casos de poéticas como o surrealismo em que se faz do aspecto semântico o ‘em si’ estético, o valor semântico não é de maneira nenhuma critério.” (1969: 201)

⁴³ Segundo Abraham Moles, “[q]uando um regulador, por sistema de telecomando, transmite ‘ordens’ a uma central elétrica, transmite informação semântica. Igualmente, uma ordem militar, um esquema de conexões elétricas, uma mensagem em código, as instruções em caso de incêndio, um manual técnico, uma partitura musical, etc. trazem essencialmente informação semântica, preparam atos, modos de ação” (1958: 191)

⁴⁴ Ainda nas palavras de Abraham Moles, “o ponto de vista *estético*, ao contrário do precedente, não tem por *objetivo* preparar decisões, não tem objetivo propriamente dito, não tem carácter de *intencionalidade*, determinando de fato *estados interiores*, cujas repercussões apenas são objetivamente constatáveis, ao menos nos casos típicos, pelos psicoestetas, ou mesmo pelos psicofisiologistas (emoção estética, trabalhos de fisiologia sobre as sensações da música, etc.).” (*idem*: 193)

se-á afirmar que uma mensagem cujo teor semântico é mais elevado tem uma função utilitária, sendo o seu sentido universalmente aceite por todos os recetores; enquanto, por outro lado, a mensagem estética não se refere a um reportório universal, mas sim ao reportório dos conhecimentos comuns a um determinado transmissor e recetor. De um modo análogo, Max Bense definiu o lógico como sendo aquele que produz o verdadeiro ou o falso, correspondendo assim “[a]o provável, o costumeiro, o não-surpreendente”. Já o estético, ao produzir o belo e o não-belo, caracteriza-se pelo “improvável, o não costumeiro, o surpreendente” (1968: 172).

Em 1967, Melo e Castro descreveu o novo como sendo “tudo o que se coloca numa situação tal que obrigue o sujeito a uma operação de revisão e reajuste das imagens da memória e das respostas já elaboradas” (1977b: 115). De um modo semelhante, Salette Tavares afirmou que “[l]evantar, crescer, subir, mudar, inventar, criar é sempre propor mais, não no sentido da quantidade em repetição mas como outro outro, sempre novo conseguido” (1967: 153). Neste sentido, a Teoria da Informação surge como uma ferramenta alinhada com os pressupostos de inovação do experimentalismo, nomeadamente porque propõe oposições binárias que esclarecem a forma como o ser humano reage perante o ato comunicativo: como informação/redundância, inteligibilidade/inesperabilidade, banalidade/originalidade, ordem/desordem, ruído/sinal.

No âmbito da teoria da comunicação, a informação é sempre considerada como uma quantidade. No entanto, a noção de quantidade não pode estar ligada ao comprimento da mensagem sem tomarmos em consideração o elemento basilar que é a originalidade⁴⁵. Quanto mais original a mensagem for, mais potencialidade terá de poder alterar o comportamento do recetor, sendo nesse ponto que reside o valor. A originalidade, tratando-se de uma medida de imprevisibilidade, poderá ser calculada com recurso à teoria das probabilidades, sendo por isso importante compreender que quanto mais inteligível se revelar a mensagem, menos original esta será. Se considerarmos que aquilo que é já reconhecido na mensagem se apresenta como sendo redundante, ou seja, como algo que pertence ao sistema interior do recetor, então compreendemos que o valor se associa ao imprevisível, ao inusitado e a um determinado estado de estranheza.

⁴⁵ Também Iuri Lotman alertou, em *A Estrutura do Texto Artístico*, para esta questão: “Seria bom chamar a atenção para uma circunstância nestes últimos tempos, tentam-se experiências para calcular a entropia do texto artístico, e por consequência, para definir a grandeza da informação. Além disso, convém indicar o seguinte facto: nos trabalhos de vulgarização confunde-se por vezes o conceito quantitativo da grandeza da informação com o conceito qualitativo do seu valor” (1970: 62).

Moles atribui também especial destaque à distinção entre sinal e ruído. Deverá entender-se por ruído todo e qualquer sinal indesejável que ocorra na transmissão de uma mensagem, seja esta sonora ou visual. Tratando-se de elementos da mesma natureza, poder-se-á afirmar que a sua diferença reside na própria intenção do transmissor. Tavares esclarece, aliás, que “o ruído se o procurarmos estudar como a perturbação perfeita veremos que depende da expectativa do receptor: a perturbação ideal será a que é essencialmente inesperada na sua época e amplitude” (*idem*: 164). Por outras palavras, o ruído perfeito, também convencionalmente denominado de *white noise*, equivaleria à mensagem mais difícil de transmitir, configurando-se como uma “perfeita desordem” ou um “perfeito informe” (*idem*: 165). Na leitura de Rui Torres e de Débora Cristina Santos e Silva, o ruído constitui-se como “um permanente aviso ao ser humano acerca da sua limitação em relação à apreensão e compreensão do universo”, sendo que a “relatividade da própria matéria e dos valores coloca a teoria da informação no trajecto das poéticas que tentam relativizar a perfeição do aparelho perceptor humano ou da referencialidade da linguagem” (2010: 244).

Não deixa, contudo, de ser importante a ressalva de que se uma mensagem contivesse uma quantidade absoluta de informação, não poderia ser decodificada pelo recetor. Essa será a razão que levará Abraham Moles a afirmar que “a redundância jamais é nula e (...) desempenha um papel quase tão importante quanto o próprio conceito de informação” (1958: 68). Por oposição à informação, a redundância expressa o que é supérfluo, mas, ainda assim, necessário numa mensagem, já que assegura um certo grau de inteligibilidade. Deste modo, a redundância, correspondendo ao grau de banalidade no âmbito da Teoria da Informação, é o elemento que “coloca a forma nos limites do seu aparecimento, é (...) a garantia da sua apreensibilidade” (Tavares 1967: 162). Porém, se cada leitor/a é possuidor de um repertório, então cada leitor/a encontrará, também, um nível particular de redundância e de originalidade, aspeto que será condicionado pelos seus conhecimentos, educação e hábitos mentais. Gillo Dorfles afirmava, aliás, em *Simbolo, Comunicazione, Consumo* (1962), que o problema de receção da arte produzida pelas neovanguardas não se prende com a hipotética existência de um/a leitor/a que não deseja a novidade. Para o crítico, a questão reside no facto de se tratar de uma produção que, apresentando um cociente informativo elevado, não pode ser devidamente percecionada por alguém que não possua as ferramentas adequadas para executar a sua fruição:

el público desea, hoy como siempre, lo nuevo, lo “no-consumido”, pero aborrece lo nuevo de cierto arte moderno únicamente porque no lo entiende, porque está privado de la educación y de la familiaridad suficientes y necesarias para su fruición, porque, podríamos decir, el cociente informativo de este arte, es demasiado macizo para llegar a imponerse a la percepción especializada que ello requiere y que, en la mayor parte del público, no se da aún. (1962: 49)

Perante essa constatação, importa reiterar a importância do objetivo pedagógico levado a cabo pelos poetas experimentais. Tal como referiu Salette Tavares, “o aparecimento das formas, a recepção da mensagem é condicionada por medidas de excitação (...) e a informação transmitida depende de certas características e medidas fundamentais da mensagem” (1967: 154). Porém, esclarece, não é o emissor, mas sim “o receptor que define, que termina a mensagem”, pois “[a] medida de informação desta está directamente ligada a aspectos fundamentais da recepção” (*ibidem*). A importância atribuída ao recetor levou, de resto, Rui Torres e Débora Cristina Santos e Silva a destacarem o modo como o interesse destes poetas pela Teoria da Informação não se esgota na aquisição de uma metodologia de análise criteriosa. Segundo os ensaístas, outro aspeto se revelou decisivo: o facto de a Teoria da informação permitir “definir a função da poesia como a de produção de mecanismos de defesa e de alerta no leitor” (Torres e Silva 2010: 241). A atividade didática promovida pelos diferentes operadores da PO.EX configurou-se, assim, como um gesto de resistência face a uma crítica que desinformava progressivamente o seu potencial público leitor:

A meu ver é sobretudo frente à Estética falsamente especulativa e à crítica apoiada em opiniões não fundamentadas que este sistema se levanta no seu rigor e com o seu quadro esclarecedor. Uma vez penetrados esquemas de pensamento tão claros e precisos (...) é fácil surpreender a constante falácia insuportável da ousadia com que tão vulgarmente se dão opiniões críticas sobre criação artística. Se outro mérito este meu trabalho não pudesse ter que ao menos viesse lembrar aos fáceis críticos, que hoje em dia já nada se pode lançar de qualquer maneira nesta matéria sem se correr o risco de ver denunciado o amadorismo que o cuidado da experiência científica denuncia em todo o seu erro e pretensão. (Tavares 1967: 173)

Relembre-se que, no seu programa radiofónico de crítica literária, emitido pela Emissora Nacional entre agosto e outubro de 1964, José Blanc de Portugal esclareceu alguns conceitos centrais da Teoria da Informação, com o objetivo de alicerçar um debate profícuo em torno do primeiro número dos *Cadernos de Poesia Experimental*. Para o autor, os princípios que se encontravam já postulados no texto de apresentação de Herberto Helder

têm “muito que ver com um conceito, originariamente científico e exclusivamente introduzido em termodinâmica, mas que já fez o seu aparecimento na moderna crítica literária, o que se justifica cabalmente por ser o princípio universal e também básico na teoria da informação” (Portugal 1964: 61). José Blanc de Portugal refere-se, precisamente, ao conceito de *entropia*, introduzido por Rudolf Clausius, em 1865, e cuja definição, embora seja de natureza físico-matemática, não deixa de ser útil no plano literário. A entropia corresponde ao grau de desordem de um sistema, aspeto que se encontra intimamente ligado às questões estéticas e linguísticas. Também ao nível da produção estética se tratará de uma questão de proporção: *quanto maior for a entropia, maior e mais vasta será a informação possível*, observando-se assim o crescimento do carácter plurissignificativo da obra. Nas palavras de António Aragão:

À ordem lógica contrapõe-se a desordem da imaginação. A eurtmia opõe-se à simetria. A “forma aberta” barroca substitui o centralismo clássico. O finito da comunicação é abafado pelo infinito plurivalente das formas.

E é por motivo desta ambiguidade ou imprevisibilidade que se verifica um acréscimo de informação, a qual é directamente proporcional à própria entropia (A. Moles), exactamente porque a informação “é função da improbabilidade da mensagem recebida”.

O jogo aumenta, sobe sempre. Cresce. As suas consequências são, por assim dizer, imprevisíveis. (1965b: 52)

O conceito de entropia foi, ainda, convocado por Melo e Castro no cartão-catálogo distribuído aquando da exposição coletiva *Visopoemas* (1965). Sendo elucidativas em relação ao objetivo da sua própria colaboração, as palavras do autor espelham também as intenções que presidiram à exposição como um todo:

se a vanguarda é necessária na desmitificação das estratificações sociológicas anquilosadas (quaisquer que eles sejam) a poesia experimental é já maturidade do CAOS como rigor da invenção – vidé princípio da entropia: medida da desorganização de um sistema. o grau de entropia do universo está em constante aumento. o trabalho criador do artista experimental é precisamente criar estruturas atomizadas de grande entropia pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior será e mais vasta será a informação possível – baseada no cálculo das probabilidades. (1965: 40-41)

Retome-se, então, a questão implícita no início da reflexão proposta neste subcapítulo: que caminhos traçou a PO.EX perante um mundo no qual as consequências da revolução tecnológica se tornam progressivamente mais tangíveis? Para os experimentalistas, perseguir uma coordenada assente num princípio de inovação implicou o abandono de qualquer prática

criativa que se estruturasse sobre o significado semântico. No ensaio “Arquitectura, Semiologia e Mass Média”, Tavares é clara ao expor as razões que justificaram uma mudança de paradigma:

Em meu entender a razão fundamental consiste no facto de que a comunicação semântica como tal e, particularmente, nas suas possíveis definições com categoria artística foram assumidas pelos novos canais de comunicação e refiro-me aqui sobretudo à rádio, ao cinema e à televisão. Quer por meio da palavra, quer pelos meios mais ousados da substituição da palavra por fenómenos visuais e sonoros, foram exactamente os canais de comunicação deste tipo que assimilaram as coordenadas fundamentais da significação semântica. (1969: 198)

Face a esta conjuntura, colocar a tónica na coordenada estética implicou não só contrapor um jogo que se executou através de valores verbais, sonoros e visuais, mas também recusar determinadamente todo o intrincado que, para o/a leitor/a, se revelava já redundante. Trata-se de um jogo que, nos termos de Bense, “é, em casos extremos, (...) estratégico (do criador ou do leitor) contra si próprio, pode[ndo] sem dúvida terminar com uma denegação” (1968: 172). Na verdade, esse objetivo não deixa de se encontrar em concordância com o objetivo da PO.EX em fazer surgir uma “certa linguagem negra, ausência de estilo e um misto de desencanto literário para os não iniciados” (Aragão 1965b: 55). Por outras palavras, estes poetas compreenderam que apenas a opacidade de uma poesia que reivindica para si própria uma maior quantidade de informação poderia, num contexto ditatorial particularmente longo, cumprir o seu desígnio: o de “prospectar e de certo modo antecipar o que os homens virão fatalmente a necessitar num futuro mais ou menos próximo, para sobreviverem em si próprios como homens” (Melo e Castro 1968: 156).

Parte II. Poepráticas (in)consumíveis (em três tempos)

La poesía no se vende
porque
la poesía no se vende

Guillermo Boido, *La oscuridad del alba*

Eu ando a pé: penso com maior velocidade.

Maria Gabriela Llansol (Colares, dezembro 1990)

O texto-ato poderá, assim, estar ligado quer à representação quer à festa, redescobrimdo toda a magia, toda a energia libertadora que o texto-ato participado pode deflagrar.

Ana Hatherly, *Um calculador de improbabilidades*

3. Práticas Poéticas

3.1 Salette Tavares: *a invenção de surpresas vindas das próprias mãos*

3.1.1 Verbo: *Príncipe princípio da escrita*

Com o propósito de assinalar uma progressiva alteração no panorama literário português, Melo e Castro apresentou, no âmbito de um colóquio organizado pela *Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto*, uma comunicação intitulada “Caminhos actuais da poesia feminina em Portugal” (1961)⁴⁶. Ressalvando que a escrita de mulheres do início da segunda metade do século XX se caracterizava por uma multiplicidade de posicionamentos – não configurando, por isso, uma corrente poética homogênea –, o autor não deixou de apontar duas linhas que considerava dominantes: por um lado, a presença de características que apontavam para “um barroco conceptista evoluído, aberto e plenamente imaginativo e livre” (*idem*: 61); por outro, a existência de uma raiz pós-surrealista, assente não apenas numa conceção “psicológica libertadora de subconsciências e inibições”, mas sobretudo nas “possibilidades de uma imagística desimpedida de limitações gramaticais e lógicas” (*idem*: 65). Estes aspetos, detetados inclusive na obra de Salette Tavares, contribuíram para o surgimento de uma poesia que, pela recusa dos “lugares-comuns do sentimento”, se centrou na “criação de valores especificamente poéticos” (Rosa 1960: 290).

Tendo em conta estas coordenadas, não se tornará surpreendente que, num ensaio publicado em 1994, Irina Bajini tenha iniciado a sua reflexão partindo de uma afirmação proferida por Salette Tavares, aquando de uma conversa que data de janeiro de 1991: “Poeta – como ela prefere definir-se rejeitando o tradicional termo de ‘poetisa’ –, afirma detestar, em qualquer arte, sobretudo duas coisas: o confessionalismo e a facilidade” (Bajini 1994: 112). Para Bajini, tal repúdio, detetável desde a publicação de *Espelho Cego* (1957), encontra uma justificação no facto de Salette Tavares ser, antes de tudo, “uma intelectual de rigorosa formação filosófica que experimentou muitos anos de militância no campo da estética e da crítica de arte” (*ibidem*). De facto, o entendimento da Estética enquanto ciência da comunicação poética era já assumido pela autora aquando da publicação de *Espelho Cego* (1957), posicionamento que vai ao encontro do pensamento de Étienne Souriau:

⁴⁶ O texto, à data publicado nas revistas *Humboldt* e *Bandarra*, seria recuperado pelo poeta já na década de 1980, sob o título “Poesia: As mulheres, no fim dos anos 50”.

Nous distinguons la philosophie de l'art, c'est-à-dire la vaste méditation réflexive qui prend pour objet toute l'ampleur de l'art de ses activités, de ses lois, de ses œuvres (ce n'est qu'une branche spéciale de la philosophie, laquelle peut méditer à son gré sur toutes choses); et l'esthétique, discipline plus étroite et de nature scientifique, ayant pour objet l'étude positive du fait esthétique; c'est nommément la forme, dont le fait intervient sans cesse soit dans l'art, soit dans l'étude de la nature du point de vue de l'artiste. Et ce fait paraît bien, scientifiquement, spécifique. (1933: 172)

Tal como referido na introdução, o conhecimento da extensão da obra de Salette Tavares ampliou-se significativamente nos últimos anos, incentivando novos e renovados ângulos de análise. No que à produção poética diz respeito, essa expansão é fruto da publicação de *Obra Poética 1957-1994*, volume que não só trouxe à luz *O Livro do Corpo*, como deu a conhecer um avultado número de poemas inéditos – ora associados a livros previamente publicados, ora agrupados em secções próprias. O acesso a esta sistematização revela-se, por isso, duplamente significativo: quer porque possibilita uma análise da obra em toda a sua extensão e expansão; quer porque permite confirmar que certas características prevalentes do experimentalismo português se encontravam, na verdade, já presentes no trabalho da autora.

Não sendo o objetivo deste subcapítulo analisar exaustivamente as mais de oitocentas páginas que hoje compõem a poesia verbal⁴⁷ de Salette Tavares – desde logo porque essa tarefa exigiria, forçosamente, um desvio face ao tema desta tese – a divisão que se segue será guiada por algumas perguntas fundamentais. Numa primeira fase, indagar-se-á: de que modo a poesia produzida por Salette Tavares se revelou embrionária de uma rutura por vir? Que recursos permitem antecipar essa rutura? E qual o papel desempenhado pelo jogo e pelo culto do brincar na construção de um território poético que se constitui como “esfera suspensa” (Tavares 2022 [1971]: 567)? Já num segundo momento, procurar-se-á responder às seguintes questões: que dimensões é possível descortinar quando analisamos a obra de Tavares à luz dos estudos do pós-humano ou das teorias feministas? Num período em que as consequências da ação humana nos fluxos naturais do planeta são cada vez mais tangíveis, o que nos revela a poesia da autora quando lida a partir de uma lente ecocrítica? E que articulações se estabelecem entre corpo, velocidade e ecologia?

⁴⁷ Não ignorando o facto de, para muitos investigadores, a poesia se definir sempre por ser verbal, opta-se por utilizar aqui o termo para distinguir esta poesia de outras formas expandidas que ganharam expressão no âmbito da Poesia Experimental Portuguesa – nomeadamente, a poesia gráfica, a poesia espacial, a poesia sonora e a poesia digital. Uma lista dos vários géneros abarcados pelos poetas experimentais portugueses pode ser consultada no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/estrutura/generos/>.

3.1.1.1 *O infinito manto do lúdico: jogar, coisificar, brincar*

No prefácio que acompanha a publicação de *O Kágado*, Manuel Portela afirma que, no contexto da literatura portuguesa da segunda metade do século XX, “a obra de Salette Tavares singulariza-se (...) pela sua capacidade de desmontar o mundo como um brinquedo”. E esclarece, em seguida, que é essa mesma desmontagem que revela “a lógica que estrutura o aparelho com que a linguagem nos sujeita ao fazer-nos sujeitos, mas também as possibilidades de jogarmos nela o jogo de brincar a ser e a sentir” (2019: 8). Por sua vez, no catálogo da exposição *Salette Tavares – Desalinho das Linhas*, Rui Torres referiu-se a uma “poesia de invenção” pautada por “um regime de experimentação através do qual o exercício de vigilância e atenção é permeado pelo culto do *brincar* e do jogo” (2010: 5). A noção de jogo, equacionada em articulação com a obra da autora, foi, desde então, diversas vezes convocada pelo ensaísta, nomeadamente para enquadrar a sua intervenção no âmbito do experimentalismo português: “a experiência poética de Salette Tavares aproximou-a, com alguma naturalidade, do experimentalismo, desde logo pelo jogo verbal (a consciência do texto) e pelo humor (a relação com a sociedade) que a une e caracteriza” (Torres 2014c: 28).

Para Roger Caillois, o termo *jogo* define-se pela combinação de limites, liberdade e invenção: “Todo o jogo é um sistema de regras que definem o que é e o que não é do *jogo*, ou seja, permitido e proibido” (1958: 11). Trata-se de uma conexão, nem sempre estável, entre *paidia*, associada a “um princípio comum de diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão”, e *ludus*, relacionado com “regras convencionais, imperiosas e incómodas” que, contrariando a fantasia contida na primeira, criam “incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objectivo desejado” (*idem*: 32-33):

Há casos em que os limites se esfumam, em que a regra se dissolve e há outros em que, pelo contrário, a liberdade e a invenção estão prestes a desaparecer. Mas o jogo significa que os dois pólos subsistem e que há uma relação que se mantém entre um e o outro. Propõe e difunde estruturas abstractas, imagens de locais fechados e reservados, onde podem ser levadas a cabo concorrências ideais. (*Idem*: 13)

Regra e liberdade, cálculo e risco, inovação e tradição, criação e destruição surgem, assim, não só como elementos definidores da experiência humana, mas como componentes que subsistem na sua interdependência. Por isso, refere Caillois, o jogo é “a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor, para que este último adquira e conserve a sua

eficácia” (*ibidem*). Neste sentido, e não obstante a proximidade entre as datas de publicação de *Les jeux et les hommes* (1958) e *Espelho Cego* (1957) ser, por si só, significativa, vale a pena considerar alguns dos versos que compõem “Critério” (1984). No poema recém-publicado⁴⁸, Salette Tavares sinaliza de forma clara a importância da coexistência entre liberdade e rigor: “Entender é ver o ser/ é vê-lo sem sentimento/ objeto feito de crescimento/ e alimento para crescer./ Rigor no ver exijo e fico/ na descoberta de outro ser/ rigor estilo de quem critico/ só sei amor para rigor.” (2022: 715). E era já para essa simbiose que a poeta apontava quando, em *Menez* (1983), referiu: “Deve o crítico ser o espelho onde o poeta se encontra. Difícil é assim criticar. Na situação de separados é-nos pedida a unidade diádica perfeita. Para isso só nos resta escrever sobre aquilo que amámos. Quando encontro houve” (Tavares 1983: 8).

Luciana Stegagno Picchio, ao alertar a comunidade leitora para o facto de esta se encontrar perante uma “poesia de ecos, de vozes do passado, captadas através do espelho de uma memória incôscia”, afirma que “Salette vai inventar toda a sua poesia num clima de intertextualidade em que cada palavra lhe surge rodeada das outras que a tradição poética nacional (Camões e Pessoa, Nobre e Cesário) lhe foi colando em volta” (1990: 984). É no contexto deste clima de intertextualidade que surge um dos poemas mais célebres da autora – “O Maquinin”, publicado em *Quadrada* (1967) e anteriormente integrado no catálogo da exposição *Visopoemas* (1965), sob o título “Partitura do Maquinim”. Neste caso, é a “Autopsicografia” pessoana que surge abertamente convocada: “Eu visto o que vesti ao manequim/ Sou poeta que mente o que se sente/ E de só fico contente quando visto/ Aquilo que se ri atrás de mim” (Tavares 2022 [1959-1960]: 269). Para Rui Torres (2014b: 148), ao propor a imagem do *maquinin* como metáfora do processo criativo, o poema é esclarecedor relativamente ao que Tavares considera ser a função da poesia: “a máquina-manequim é a estrutura variável pronta a receber na sua forma as mais variadas roupas”, pois se, “para Pessoa, ‘fingimento’ é ficção e criação de mundos possíveis que substituem o conceito de ‘verdade’, já o *maquinin* finge na medida em que se ri com as várias roupagens que vai vestindo” (*ibidem*). Também Patrícia Reina, em análise recente, sinalizou o modo como, em “Maquinin”, a autora “desloca a poesia como uma expressão do íntimo do poeta, isto é, como inspiração, para alocá-la como um processo de ensaios, costuras, tessituras” (2023: 67). Estas leituras revelam-se significativas se considerarmos, ainda, o poema espacial homónimo, em arame anodizado, que retomarei no subcapítulo 3.1.2. Colocando em evidência a plasticidade

⁴⁸ O poema, que integra a secção de “Inéditos” de *Obra Poética 1957-1994*, é um dos cinco que surgem dedicados ao pintor Ruy Leitão.

da prática poética, o processo de multiplicação promove um entendimento da obra de Tavares como uma dialética das formas: uma obra que se desdobra em processos de transposição, montagem e variação⁴⁹.

O rigor que permeia o diálogo com outros autores é o mesmo que sustenta o diálogo com diferentes campos artísticos: rigor no ver, no criar, no criticar. Isto porque, para Tavares, a consistência da forma não se perspectiva como elemento estático, mas sim como uma persistência atualizável: “uma obra de arte guarda sempre em si a qualidade suprema de transcender os tempos na leitura adequada que a actualiza ao fazer-se e na recriação ao ser tomada por um artista, que integrando-a origina uma obra outra, totalmente outra” (1965b: 42). Note-se que essa transformação, entendida como essência própria da forma e da sua apreensão, sinaliza a inconsumibilidade que perpassa a recuperação da tradição levada a cabo, em termos latos, pelo experimentalismo português. Privilegiando um método apropriador, estes poetas colocaram em curso um processo antropofágico “de formas e temas que funcionou como estratégia composicional, de certo modo semelhante a um canibalismo literário como aquele que, no Brasil, teve raízes criativas e teóricas em Oswald de Andrade, e que mais tarde foi retomado pelos concretistas brasileiros” (Torres e Seiza 2016: 12). Por isso, refere ainda Salette Tavares que

[n]outros tempos, a comunicação humana pelas formas poéticas faz-se através do tempo, tempo histórico. Transcende tempos, faz-se presente, quer esses tempos sejam o horizonte dos presentes, que nascem primordialmente com o sujeito público, quer sejam os passados mais longínquos e distantes, que em persistência poética se oferecessem à sua operatividade actualizante. A forma poética na sua consistência é resistência à contingência, à força de caducidade ou de mutabilidade fácil. Ela persiste. (Tavares 1965b: 43)

A este respeito, importa considerar que a autora havia já desenvolvido o seu estudo em torno do pensamento de Gabriel Marcel⁵⁰ quando publicou o primeiro volume de poesia. A valorização da “consagração de uma percepção bem orientada, em fidelidade criadora” (Tavares 1965a: 605) está, portanto, em consonância com as várias provocações que se dirigem ao crítico: desde a dedicatória de “enganadora facilidade neorromântica” (Picchio,

⁴⁹ Este não é, aliás, o único caso em que se torna possível detetar uma relação direta entre a poesia de *Quadrada* e a poesia espacial de Salette Tavares. Recorde-se que o verso “DE ENORME A REDE NÃO PRENDE A LUZ DO DIA”, pertencente à última estrofe do poema “Epitalâmio” (p. 285), se encontra gravado no objeto em olaria intitulado “Peixe” (1949-1955).

⁵⁰ Tavares, Salette (1948), *Aproximação do Pensamento Concreto de Gabriel Marcel*, Lisboa, Gráfica Boa Nova.

1990: 983)⁵¹ que inaugura *Espelho Cego*, até à inclusão de um “Soneto Pateta” em cada uma das três secções que organizam o livro. Além de partilharem uma estrutura aliterativa que deixa já antever a importância atribuída à dimensão sonora da poesia, estes poemas são reveladores de algumas questões que atravessam a obra da autora: em primeiro lugar, dão a ver como o carácter lúdico da linguagem se associa a uma clara intencionalidade Dada; em segundo, demonstram a influência exercida, numa fase inicial, pelo surrealismo espanhol⁵²; em terceiro, evidenciam a apetência para a exploração visual e espacial da poesia.

A operatividade que as noções de diálogo, influência e confluência assumem na análise da obra da autora pode ser transversalmente confirmada, não se restringindo à tradição poética nacional (nem à tradição poética *per se*). Embora não pretenda elencar aqui todos esses diálogos, dado que muitos deles serão, oportunamente, apontados ao longo da tese, vale a pena referir alguns exemplos, começando pelo título oximórico *Espelho Cego*. Ainda que a formulação remeta para a “ideia-imagem de reflexão” – “evocar, embora negando-o, aquele espelho que será a metáfora recorrente dos poetas e mesmo dos artistas plásticos desta geração” (Picchio 1990: 983) –, é com o poema homónimo de Cecília Meireles, publicado em 1954, que se institui a primeira ponte. Mas a rede de ligações amplia-se se considerarmos que o título foi retirado de “Poética”⁵³, poema que viria a ser publicado apenas em *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria* e no qual a palavra “lugar” pode ser lida à luz do pensamento heideggeriano:

Espelho mudo	lugar reflecte O todo que me é dentro
Espelho cego	lugar repete A voz que me é centro
Espelho mundo	lugar intenso Nos braços já, te preendo

⁵¹ “Ao mar onde colhi o sal do meu tormento” (Tavares 2022 [1957]: 24).

⁵² Estas relações foram sendo evocadas de forma relativamente sistemática por alguns ensaístas. Irina Bajini salienta que, no “Soneto Pateta I”, a “imagem duma ‘jumenta cinzenta’ (...) é uma homenagem (...) ao ‘pardo Platero’ de Jiménez” (1994: 117). E destaca, ainda, como o “Soneto Pateta III” nos poderá recordar “certas atmosferas ‘tolas’ das lengalengas infantis e sonhadoras do García Lorca de *Canciones*”. Já para Stegagno Picchio, cada um dos poemas transporta “lembranças de surrealismo: o surrealismo espanhol convivido no imediato pós-guerra” (1990: 11). Semelhantemente, Melo e Castro (1981: 68) considerou, partindo da análise que Carlos Bousoño tece em *A Poesia de Vicente Aleixandre*, que o teor imagético na poesia de Tavares provém, não raras vezes, de imagens visionárias.

⁵³ “Quanto a este termo ‘poética’, como já tive ocasião de dizer, foi usado em contraposição a ‘estética’, para entender que o essencial de todas as artes é a parte activa da produção. Desligada do sentido restrito que possa manter a palavra, ‘poética’ ligada à arte da poesia, como a usamos abarca a necessária conquista que a produção artística tem de realizar no sentido do que possa considerar ‘novo’” (Tavares 1967: 152)

A vocação dialogante expande-se, ainda, a diferentes campos artísticos. Em “Viriato ao Espelho”, é a polémica cena de *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) – na qual vemos uma cabra cair violentamente de um penhasco –, que surge evocada: “Quem profanou o recanto cimeiro/ do pastor romeiro?/ Os tais./ Os que mataram a cabra/ e os que fizeram a casa/ e a rotunda urbana./ Uns e outros contra os animais./ Uns e outros/ opostos Um/ contra o Tudo/ que cresce/ e que respira.” (Tavares 2022 [1957]: 89)⁵⁴. E, em “Enigma Lua”, Tavares recupera *Guernica* (Pablo Picasso, 1937), para denunciar o acriticismo e passividade de um indivíduo que, ao invés de assumir um posicionamento solidário e de resistência contra o fascismo, renega o seu passado⁵⁵:

Esqueceste

o touro	e o grito
a parede branca	e fria
a cabeça decepada	enfundada
vento sangue	ferido.

(...)

Esqueceste e alienado nos salões

ficaste	cheirando orquídeas	inodoras
	sapatinhos de papa	à metralha.

dos aviões. (Tavares 2022 [1957]: 43)

Não obstante *Quadrada* ser igualmente fértil em diálogos (de Rimbaud a Joan Miró, de Mário de Sá-Carneiro a João Cabral de Melo Neto), vale a pena refletir sobre as razões que levaram Luciana Stegagno Picchio a descrevê-lo como um “prenúncio do que será o livro mais maduro, mais construído, mais ‘concreto’ de Salette Tavares” (1990: 990). Embora a ensaísta

⁵⁴ A esse propósito, escreveu Salette Tavares em carta dirigida a Eduardo Lourenço: “Tudo aquilo (e Buñuel no rol) é puro espectáculo de desenraizados que entenderam a moda. Deve ter visto em *Las Hurdes* aquela cabra que Buñuel mata para a poder filmar. Claro que a mata, ele. E que diferente é a mensagem do documentário. Mas eu vi-o matar a cabra e a mim não me enganou. São capazes de tudo. Burguesinhos armados em destruidores da burguesia. Evoco esta cabra no meu poema ‘Viriato ao Espelho’ que parece ser só contra a *ocupação americana*” (1958: 397).

⁵⁵ Relembre-se as palavras de Tavares a propósito de uma experiência vivida em 1964: “Quando em 1964 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque dobrei pela primeira vez aquela esquina que nos atira e nos põe em frente da ‘Guernica’ de Picasso, só pude fazer uma coisa, chorar, chorar, chorar. Nunca chorei diante de um quadro, nem isso pode ser critério de seu valor. Mas o que se passava era a força que Picasso pôs na expressão e assim, ali, era impossível evitar a participação total, a comunhão na denúncia da tragédia” (1983: 23).

não desenvolva esta aproximação, é possível confirmar como certos poemas continham já pistas para o *sistema dos objetos*⁵⁶ que a poeta viria a construir em *Lex Icon*. Considere-se, por exemplo, a autonomização dos objetos proposta em “Romance”: “Na varanda vê-se a branda/ mesa/ e um talher a mexer./ Na mesa vê-se a tristeza/ panda/ do olhar a correr./ No talher vê-se a mulher/ cortada/ e a mão a tremer./ Na mão vê-se o não/ amachucado,/ a toalha a gemer./ Na toalha vê-se a migalha/ só/ e a lágrima a descer” (Tavares 2022 [1959-1960]: 300). Ou, ainda, o poema que dá título à obra – no qual o jogo executado ao nível das consonâncias e assonâncias antecipa o valor que viria a ser dado “ao elemento fonossimbólico” (Dorfles 1977: 973):

Quadrada é a chave
da porta quadrada
quadrada se abre
em cubo me guarda.

Quadrada me porta
quadrada no cubo
e o quarto se troca
na roupa que mudo. (Tavares 2022 [1959-1960]: 218)

Um outro aspeto que este poema coloca em evidência prende-se com a propensão para a exploração visual da página. O exercício de geometria visual empreendido pela autora, através do qual a métrica dos versos promove uma disposição estrófica em pequenos quadrados, confere ao texto características ideogramáticas. Na esteira de uma tradição que releva a dimensão lúdica da prática poética, e na qual a palavra adquire legibilidade enquanto imagem, “Quadrada” é ilustrativo do conjunto amplo de poemas que alertam para a importância dessa permanente atualização das formas. Veja-se, por exemplo, como “Encruzilhadas de sem” propõe uma revitalização do ludismo barroco:

Sem pranto	sem campo	sem vento
sem foz	sem paz	sem luz
sem trégua	sem mágoa	sem água
sem voz	sem guerra	sem terra
sem cor	sem dor	sem flor
sem memória	sem grande	sem espera

⁵⁶ Relembre-se que foi Gillo Dorfles quem, no prefácio à edição italiana de *Lex Icon*, fez uma associação crítica entre os poemas de Tavares e *Le Système des objets* (1968), de Jean Baudrillard.

sem canto	sem planta	sem rosa	
sem glória	sem sangue	sem hera	
de espanto	sem brilho	sem filho	
não era.	ficara.	morrera.	(Idem: 181)

De forma semelhante ao que sucede em “Quadrada”, também a disposição dos significantes na página em branco adquire uma relevância particular. Note-se que a componente visual do poema operacionaliza o jogo, propondo a execução de diferentes operações de leitura. Mas não menos expressivo é o reportório de palavras selecionado, já que a espacialização dos substantivos corresponde, em última instância, a uma organização baseada na componente fónica da palavra⁵⁷. Acresce que esta dimensão da obra da autora, podendo ser analisada a partir de múltiplos poemas publicados em vida, sofreu uma expansão com o conjunto de poemas inéditos recém-publicados. Pense-se, a título de exemplo, no caso de “Al gar ismo”⁵⁸, ou nos versos que inauguram “Permutação. I”:

Asa trégua	cava serva	larva terra.
Rasa erva	brava leva	lava erra.
Casa reza		
brasa neva		
lavra treva.		
Asa serva	cava terra	
larva erva		
rasa leva		
brava erra lava reza		
casa neva	brasa treva	
lavra trégua.		(Tavares 2022: 765)

A propósito de *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria*, obra que apresenta uma estrutura tripartida – “Primeiro Andamento: Allegro ma non troppo”, “Segundo Andamento: Tempo giusto” e “Terceiro Andamento: Allegro con fuoco” –, Stegagno Picchio afirma que “[o]s símbolos podem ser os de sempre, pedra, luz, sombra, floresta, serpente.

⁵⁷ No ensaio “Poema-objeto em Salette Tavares”, Rui Torres releva um processo idêntico num dos poemas que compõe *Espelho Cego*, demonstrando como o “nível das equivalências permite um arranjo dos significados através do nível fónico dos substantivos”, sendo, “por isso, mais um caso de projecção da selecção na combinação” (2014b: 150): “O poço não é o mar/ a rua não é o rio/ janela não é castelo/ o frio não é vazio. O olho não é a lua/ o barco não é o peixe/ caranguejo não é beijo/ caravela não é vela” (Tavares 2022 [1957]: 83).

⁵⁸ “Almirante,/ aldeído alfonsim, alga alforria/ alcunha alçada alcance/ além, alfa, álibi/ Alcorão álcool algibe Alberto/ alpendroadado alcantariz/ alfaraz alfaqui alfim/ alvorário albirrúbio alvorejante ali/ alguém, algum, algures/ alticolúnio almo alternipétalo/ alcova alforreca alticórnea alcião/ almoxarife algema,/ algoz algibeira/ altar alterna,/ alvissaras almirante/ almagiste aljôfar” (Tavares 2022: 727).

Mas (...) são os sons os verdadeiros protagonistas dos textos, que parecem nascer sempre de uma inspiração formal, além de visual” (1990: 986). Note-se que, no contexto da breve montagem do seu laboratório de estética experimental, Tavares afirma que “[é] verdade que estamos fartos de poesia sobre o mar, mas talvez aqui haja um grande equívoco, estamos fartos da banalidade. O mar, a praia, a areia e o sol poente não são banalidades apesar da sua contínua repetição, a banalidade é a má poesia” (1965a: 591). Ora, o jogo desenvolvido ao nível das valências fonético-semânticas corresponde, precisamente, a uma procura por articulações capazes de aumentar o teor informacional do poema. Como se pode observar em “Dedicatória em Z”, as alterações lexicais e ortográficas – nas quais o erro assume um papel promotor de plurissignificação e sentido – são responsáveis por conferir um maior grau de inesperabilidade: “Azas da noite perdem sombra no teu peito/ terra raza onde os olhos se me abraçam” (Tavares 2022 [1957-1959]: 119). E, num dos poemas que compõem o primeiro andamento, é já o “culto do intervalo”⁵⁹ que interfere no tratamento sonoro do texto:

No teu raiar orvalho Amanheci.	e frio
No teu sabor a terra Eu me acendi.	e sol
No teu olhar azul Eu me banhei.	e mar
Nas tuas mãos de Abril Me encontrei. (<i>Idem</i> : 126)	e verde

Note-se que se esta é uma obra na qual Salette Tavares faz um uso ostensivo da rima – ainda que o faça, sobretudo, de acordo com processos indiretos, privilegiando rimas internas, rimas assimétricas ou rimas que, pela intromissão da pausa, sofrem um prolongamento –, é também nela que o silêncio começa a assumir uma importância equivalente àquela desempenhada pelo som. Na obra poética da autora, os silêncios são definidos pelo espaço em branco – sendo a sua extensão indicativa de uma maior ou menor suspensão de voz –, ao passo que os ruídos surgem expressos pelo recurso a onomatopeias. Trata-se de uma abordagem que contribui para introduzir uma “musicalidade forçada na linguagem” (Torres 2014b: 150), ao mesmo tempo que promove um entendimento do silêncio

⁵⁹ A formulação é utilizada por Gillo Dorfles para descrever o modo como Tavares faz uso do espaço em branco na sua poesia: “Não se trata, é óbvio, de simples artifício gráfico ou tipográfico. (...) A ausência da palavra é tão importante como a sua presença; os olhos do leitor habitua-se a captar esta situação de paragem, de ‘gap’ verbal, e apropriam-se dela” (1977: 970).

como um valor positivo, não neutro, contraponível à palavra escrita (Dorfles 1977: 970). Acresce que o uso do espaço em branco está em consonância com o interesse da autora pela música concreta e experimental.⁶⁰ Estando a rarefação verbal desta poesia alinhada com a música de compositores como Anton Webern e Alban Berg, não menos importante será considerar a influência que os trabalhos de John Cage e Henri Chopin exerceram na escrita da poeta⁶¹, dimensão que será recuperada no final deste subcapítulo, a propósito de *Lex Icon*.

Por enquanto, vale a pena recuperar o primeiro verso do poema supracitado, já que, nele, é possível detetar o uso de um recurso que perpassa toda a escrita de Tavares: a substantivação. A propósito da importância desse recurso linguístico, a autora clarificou, numa entrevista concedida ao suplemento “Vida Literária” (*Diário de Lisboa*), que a possibilidade de produzir novas articulações (“Criam-se novas articulações, substantivam-se a cor, a superfície, a luz, o espaço, os materiais, a própria forma”) corresponde a “uma maneira pessoal de ver e de dizer” (Tavares 1960). Por isso, já em *Espelho Cego* podíamos ler: “Bebi,
/ Eu te bebi/ Meu leite vinho destino/ Meus braços cabelos sonhos/ Em manhãs de desatino” (Tavares 2022 [1957]: 78).

Se tivermos em conta o ano em que Tavares publica o primeiro volume de poesia, rapidamente compreendemos que a tendência para a coisificação das situações não surge de forma isolada⁶². Considere-se o *Nouveau Roman* e a forma como, nas obras daqueles que o cultivaram, a atenção atribuída às personagens e à ação foi posta em causa, passando a valorizar-se os objetos, os detalhes do mundo e os fluxos de consciência. A publicação, em 2019, da narrativa *Outro Outro*⁶³ (1963) é, por si só, expressiva da influência exercida por esses desenvolvimentos e ruturas. Mas não seria necessário aguardar pela publicação das obras inéditas para o confirmar. Em “Arquitectura, Semiologia e Mass Média”, a autora era já perentória quando afirmava que, no romance (como na poesia), a dimensão semântica havia perdido o interesse – tanto porque passara a integrar outras artes, como porque se tornara consumível por via dos meios de comunicação de massa:

⁶⁰ Recorde-se que, precisamente em 1959, aquando da sua primeira viagem a Itália, Tavares tomou conhecimento das novas possibilidades de desenvolvimento da música experimental, através do contacto com o Maestro Luciano Berio no Centro de Fonologia da Rádio de Milão.

⁶¹ Esta afinidade encontraria, de resto, espaço para se expandir na partilha intelectual e criativa estabelecida com o músico Jorge Peixinho.

⁶² No mesmo ano de publicação de *Espelho Cego*, o termo *Nouveau Roman* foi cunhado por Émile Henriot, num artigo publicado no jornal francês *Le Monde*.

⁶³ Sobre esta narrativa, debruçar-me-ei no capítulo 4.

A análise da literatura leva à conclusão de que o romance acabou com o *Nouveau roman*. Simplesmente parece que desapareceram do mundo certas capacidades, certas realidades concretas, que não desapareceram. Deixou de interessar ao romance a dimensão semântica e isto porque esta dimensão foi assumida pelas artes da comunicação, o cinema, a rádio e a televisão. Não, as coisas não desapareceram, são apenas significadas por outras linguagens que já não são as linguagens literárias. (Tavares 1969: 205)

Para Melo e Castro, o que distingue o uso da substantivação na obra de Tavares daquele levado a cabo pelos cultores do *Nouveau Roman*, prende-se com o facto de essa coisificação adquirir um “halo alucinatório”, resultante do que descreve como sendo “visões de pura criação” (1981: 69). Assim, ainda que esta dimensão possa ser justificada pela afinidade com o surrealismo espanhol, não menos importante será considerar a atenção atribuída pela poeta aos estudos desenvolvidos no âmbito da fenomenologia da percepção. A valorização atribuída à imagem perceptiva – e à percepção como forma de saber total – surge evidenciada nos versos que compõem um dos poemas inéditos recentemente associados a *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria*: “As imagens que os outros possuíam/ chegaram sem o tempo que criei/ as imagens que a mim me possuíam/ são o tempo do ser em que me sei” (Tavares 2022 [1958]: 649)⁶⁴. Note-se que estes versos dialogam de um modo particularmente expressivo com o ensaio “Forma e Criação” (1965), no qual Tavares afirmou que “[o] mundo que a percepção nos dá, não é uma ficção, nem um sonho, não é uma certeza científica, é uma realidade perceptiva com a sua certeza de unidade coerente”. E onde acrescentou, ainda: “Eu assisto à expressão do mundo, esta expressão não é uma linguagem que exista em si como linguagem, é uma linguagem que eu entendo e fabrico na pura abertura poética capaz de escutar a natureza” (1965a: 591).

Não obstante a autora discordar de Maurice Merleau-Ponty, no que diz respeito à ideia de que a nossa “generatividade” – ou seja, a impossibilidade de obtenção da densidade de um eu absoluto – constitui uma fraqueza, vale a pena relembrar as palavras do fenomenólogo francês a propósito de como, “[d]urante o próprio sonho, não abandonamos o mundo”. Isto porque, “o espaço do sonho separa-se do espaço claro, mas utiliza todas as suas articulações, o mundo nos obceca até no sono e é sobre o mundo que sonhamos” (Merleau-Ponty 1945:

⁶⁴ Considere-se, ainda, os seguintes versos retirados do poema “O tato”: “Táctil o que a pele me dá/ táctil a música no ouvido/ táctil este paladar tão definido/ táctil o olhar, mais fácil de explicar/ táctil o calor e o frio e também a dor/ táctil o cheiro de uma flor/ táctil a pétala da rosa/ táctil a corda do estendal e o gesto em que me estico/ força para a deixar bem presa.” (Tavares 2022 [1982]: 707-708)

393). É nesse sentido que Merleau-Ponty reconhece o sonho como uma componente do fenómeno do mundo:

Eu visto e percebo um mundo. Se eu dissesse, com o sensualismo, que ali só existem "estados de consciência", e se eu procurasse, através de "critérios", distinguir minhas percepções de meus sonhos, eu deixaria escapar o fenómeno do mundo. Pois se posso falar de "sonhos" e de "realidade", se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, (...) é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário, e o problema é agora não o de investigar como o pensamento crítico pode se dar equivalentes secundários dessa distinção, mas o de explicitar nosso saber primordial do "real", o de descrever a percepção do mundo como aquilo que funda para sempre a nossa ideia da verdade. (*Idem*: 13)

O modo como o pendor onírico desta poesia é potencializado pelas estratégias de objetivação e coisificação é evidenciado em sequências como aquela presente em “Rasgo na noite haste”: “um ramo primavera”; “roxo pedra”; “lágrima vidro”; “noite haste” (Tavares 2022 [1957]: 67). Não são também raros os momentos nos quais a objetivação de uma qualidade do sujeito físico é projetada em objetos do mundo exterior – como no caso de “Partiu-se em tristeza um olhar”, poema que pode até lembrar as composições de Lucio Fontana (Picchio 1992: 985): “Partiu-se em tristeza um olhar/ dobrado em três como um guardanapo/ frio e branco em cima do prato.../ já não está além o que ali pus/ ficou só o círculo marcado/ em roda, e as flores anteriores/ do exacto caminho do estar só” (*idem*: 35). Por isso, em “Carta a Pedro Sete” (1967), Tavares chegaria a salientar “[a] exuberância das metáforas em que a substantivação e outras alterações gramaticais tendem para coisificá-las objectos. A utilização das consonâncias e dissonâncias. As significações sinalizadas pelo tratamento do ritmo espacial da escrita” (2022: 211).

Embora a poeta considerasse estes processos como uma constante de toda a arte emergente, vale a pena lembrar que, para Melo e Castro, é justamente o associar da exploração visual do texto a processos de substantivação que legitima a leitura das primeiras obras de Salette Tavares como sendo embrionárias de uma tendência concretista em Portugal: “o modo como as palavras e os versos se colocam graficamente em relação uns aos outros, permite-nos estabelecer novas relações significativas. O poema ganha assim características ideogramáticas, o que vai ao encontro do processo de objectivação e substantivação” (1981: 70). A forma como a autora assumiu um posicionamento marcado contra o discurso promovido pela crítica da época – aspeto que se tornou evidente, por exemplo, na célebre

“Ária à Crítica”⁶⁵ – pode, também, ser lida à luz desta inflexão. Seja porque “a Poesia Concreta (...) é subterraneamente um ataque à escrita analítica institucionalizada, essa, padrão duma cultura burguesa que o Renascimento havia elevado a plano de eleição”; mas também por trazer consigo “a possibilidade de libertar o homem criador dos poços do hiperpsicologismo freudiano e dos círculos viciosos da auto-análise post-surrealista” (Marques e Melo e Castro 1973: 16-19). Nesse sentido, torna-se significativa a ironia presente no recém-publicado poema “O Intelectual”: “Um par de objetivas os olhos/ magros profundos e negros/ pensamentos ousados/ com tripas sexos e/ son/ hos/ muito freudianos e mais/ pois que de ousadiasavas/ tua vocação ainda/ com ranho baba e ramela/ a receita fermentada/ do tempo dos tetravós.” (Tavares 2022: 761).

O culto do brincar tem sido, fruto dos títulos atribuídos pela poeta aos seus respectivos cadernos, amplamente associado aos trabalhos publicados nos dois números da revista *Poesia Experimental*. Por esse motivo, e como teremos oportunidade de confirmar no subcapítulo 3.1.2, tem igualmente vindo a integrar uma parte significativa das reflexões em torno da sua poesia espacial – sobretudo daquelas que procuram debruçar-se sobre os *diálogos criativos* estabelecidos entre a poeta e os seus três filhos. Os poemas até agora referidos confirmam, porém, que seria enganador pensar que o ato de brincar se restringe a poemas gráficos, espaciais ou visuais: “quando senhores muito importantes se escandalizaram com os meus Sonetos Patetas, (...) meus pais, seres sem amnésia da infância, não precisaram que Marcel Duchamp lhes explicasse o que para ele foi sempre muito simples: o brincar muito a sério, com um título ou uma palavra” (*ibidem*). Na verdade, o culto do brincar, ancorado numa recuperação da infância, associa-se a uma capacidade de pensamento que, sendo capaz de nutrir uma percepção progressivamente mais aperfeiçoada, perpassa a globalidade da prática artística da autora. Por isso, é a própria quem refere, na introdução do catálogo da exposição retrospectiva *Brincar* (Galeria Quadrum, 1979):

[O] fundamental na educação é que essa infância exista desde muito cedo no desabrochar da *capacidade de percepção criativa* e que essa infância traga pela mão infâncias que nos foram antes e que nunca se perca. É preciso que se dêem às crianças todos os apoios para o desabrochar de uma

⁶⁵ Embora o *happening Concerto e Audição Pictórica* seja objeto de análise no capítulo 5, vale a pena lembrar alguns dos versos do poema, publicado em *Obra Poética 1957-1994*: “As palavras inteiras/ as palavras cortadas em bocados inteiros/ As palavras cortadas que não suportam os vossos/ erros de ortografia quando suprimis o espaço/ que assim as partiu e criou/ ó irresponsáveis e ignorantes,/ que a toda a hora usais a linguagem culinária/ das formas e conteúdos/ (para não dizermos tudo).” (Tavares 2022: 696).

capacidade de pensamento que só em bases de uma *percepção* cada vez mais aperfeiçoada se pode desenvolver, com humildade. (Tavares 1979: s.p.)

Ora, um aspeto que interessa ressaltar é que o entusiasmo pela vertigem do desenvolvimento técnico e pelo modo como este comportou, nas diversas artes, uma reformulação do ato criador e de pesquisa, não invalidou a desaceleração inerente à *prática* e *contemplação* de uma infância mitificada – uma infância que permite incluir, em *Quadrada*, poemas como “O Paraíso Perdido”: “Na minha infância há plantas e quintais/ e janelas e terraços e distância/ há o calor e o pêlo de animais/ há caçadas de insectos no capim/ e estas mãos penetrantes misturando/ as sementes à terra do jardim” (Tavares 2022 [1959-1960]: 196). Se, numa primeira leitura, as noções de prática e contemplação parecem indicar um paradoxo, importa esclarecer que, no caso da obra de Salette Tavares, elas apontam para uma coexistência. Isto porque a infância não se constitui tanto como uma recordação nostálgica, mas sobretudo como uma prática que, também pela contemplação, conserva e reatualiza uma forma particular de experienciar o mundo: “minha alma dos sentidos conheceu/ todo o sumo, todo o dentro, toda a cor da fúria infância ainda que sou eu” (*ibidem*).

Tratando-se de uma prática que não se esgota num período cronológico específico, a infância pode ser perspectivada enquanto forma de subverter as lógicas que alicerçam a sociedade de consumo: “Morder um fruto era prender-lhe a forma/ guardar nos dentes o sabor a liso” (*ibidem*). Ao contrariar a aceleração promovida pelos meios de comunicação de massa – e resistindo a um mundo “(...) tão mesquinho, tão pobre de manhãs/ sem rosto, sem pupilas, sem infância, sem idade/ espectro do sentido perdido em ruas vãs” (Tavares 2022 [1957-1959]: 168)⁶⁶ –, o culto do brincar comportou a reivindicação de uma cultura que fosse não “simulacro de cultura”, mas sim “cultura da terra”. Por essa razão, afirmou a poeta que “[é] preciso que não separemos as crianças dos jardins e não as deixemos morrer atrofiadas pelas lojas de brinquedos que, como todas as lojas da civilização de agora, com as suas mon(s)tras, comem as infâncias das crianças, dos papás e dos avós” (Tavares 1979: s.p.).

⁶⁶ A propósito da ausência da infância, considere-se igualmente os versos de um poema recentemente publicado, cuja data não foi possível apurar: “A mulher era velha só com quarenta anos/ a terra sem chaminés/ as casas sem janelas/ e a tristeza daquela miséria das crianças sem infância” (2022: 728).

3.1.1.2 de lodo me visto visco de planta: velocidade, corpo, ecologia

Em “Devagar, a Poesia” (2022), Rosa Maria Martelo argumenta que “em contraste com o que acontecia nos textos mais vanguardistas do início do século passado, vemos agora a poesia defender não a velocidade, mas a desaceleração”. Para a ensaísta, esta alteração de paradigma encontra uma justificação no facto de, “a par da dissolução identitária que a massificação fez transitar do estrito domínio da experimentação impessoalista das elites vanguardistas para a nossa vida habitual (cf. Augé 1995: 98), também a velocidade se (...) [ter tornado] no nosso destino comum” (Martelo 2022: 22). Embora estas afirmações assentem numa comparação entre poéticas cronologicamente distantes, elas sinalizam uma oscilação que pode revelar-se operativa para analisar a poesia de Salette Tavares.

No final da década de 1960, ao salientar com entusiasmo o modo como os estudos de “Estética Científica” no estrangeiro se realizavam a uma “velocidade extraordinária”, Tavares afirmou: “Com o incremento técnico do mundo de hoje o homem encontra uma amplificação extraordinária para poder realizar a sua vocação de ser itinerante” (1967: 152). A defesa enérgica da velocidade ecoava, assim, embora já com contornos distintos, nas reflexões teóricas dos autores que contribuíram para o surgimento e maturação do experimentalismo em Portugal. No que à poesia diz respeito, e tal como foi possível constatar no subcapítulo anterior, os diálogos com as vanguardas multiplicam-se na obra da autora, não sendo difícil detetar outros exemplos – desde aquele presente em “Nervo Cepo”, no qual Stegagno Picchio destaca a presença do “delírio simbolista-modernista de um Mário de Sá-Carneiro, filtrado por uma dorida experiência feminina” (1990: 990), até “Caparica”, onde a evocação das *Costellazioni* de Miró firma a conexão com o surrealismo espanhol: “Segurei uma estrela por um fio/ voou em cor no céu de Joan Miró./ Segurei uma estrela por um fio/ tremeu insecto, vibrou/ chorou” (Tavares 2022 [1959-1960]: 280).

Num plano imediato, o texto mais evocativo dessa “beleza da velocidade” (Marinetti in Teles 1983: 91) que pautou as vanguardas do início do século XX foi publicado anonimamente, em 1965, sob o título *14563 Letras de Pedro Sete*: “Sou eu no espaço tempo um engenheiro só/ com brancos e papel e linhas que não traço/ um nunca arquiteto que segue e telefona/ entre o que está no papel e o que se faz lá fora/ aqui, ali, acolá, unidos no contrato/ que estrutura a forma, distribui/ e ordena/ a função e a norma/ de uma empresa moderna.”

(Tavares 2022 [1965]: 426). De facto, várias foram as tentativas⁶⁷ de deslindar quem seria esse “engenheiro puramente mental” (Picchio 1990: 988), capaz de conter em si – pese embora a vivência num país que “(...) não deu à luz um progresso maior” (*ibidem*) –, traços de Álvaro de Campos, Ezra Pound ou João Cabral de Melo Neto. E não surpreenderá que Salette Tavares o tenha feito extrapolar as páginas desse volume, colocando-o em diálogo, durante a década de 1960, não só consigo mesma, mas também com Paula Rego e (postumamente) com Mário de Alenquer. Trata-se de poemas dispersos (quase inéditos), hoje reunidos em *Obra Poética 1957-1994*, nos quais continuam a fulgurar imagens da materialização da velocidade: “Com o depósito cheio de gasolina super/ o nível do óleo certo no motor/ a pressão do ar nas rodas 22 e 24/ partimos de Lisboa como era devido/ às quatro e meia da tarde./ Pelo retrovisor estão junto ao vidro de trás,/ os três melões que comprei/ ao Lopes da mercearia.” (Tavares 2022 [1966]: 460)⁶⁸.

A questão da velocidade não se esgota, porém, num diálogo com as vanguardas do princípio do século passado – e tampouco surge problematizada num só volume ou sob um prisma unívoco. Senão vejamos: um poema que sinaliza de forma expressiva a tensão entre velocidade e desaceleração é o recém-publicado “ZZZZZT”, escrito entre 1971 e 1977. Não obstante as datas coincidirem com o período em que a autora se debateu com problemas de saúde que afetaram a sua capacidade de escrita e leitura⁶⁹, o poema abre espaço a um debate mais amplo. Note-se que os primeiros versos – “Poder fotografar o instante do poema instante/ é um prodígio de velocidade.” – contrastam de forma expressiva com aqueles que findam o poema: “Mas as minhas mãos violáceas/ estão desertas/ e a caneta lenta/ ante e ebulição rápida da memória// Inerte sem palavras/ perco a dádiva acrescento/ o agora novo do ser.” (Tavares 2022: 849-850). Ora, esta velocidade que atravessa e consome os corpos – esses, por vezes, apresentados num estado inerte ou em dissolução⁷⁰ –, vai ganhando crescente impacto na escrita de Salette Tavares.

Já num poema escrito na década de 1950, mas só recentemente publicado – e que pode, hoje, lembrar a desconstrução, proposta por Judith Butler (1990), da grande narrativa

⁶⁷ Cf. Picchio, 1990; Melo e Castro 1995.

⁶⁸ Note-se que estes versos ressurgem, ainda que com variações, no poema “[Parti de Lisboa às quatro e meia]”, incluído na secção “Inéditos”: “Lisboa não me durou dois dias / às quatro e meia da tarde saíamos os dois/ com o depósito cheio de gasolina super/ o nível de óleo no motor/ e a pressão do ar nas rodas acertada/ na estação da Shell/ e três melões comprados/ ao Lopes da mercearia.” (Tavares 2022: 764).

⁶⁹ “1976. (...) Nova ida a Londres, em Junho e por outro remédio receitado aqui erradamente, fui obrigada a permanecer 3 anos de cama” (Tavares 1985b: 265).

⁷⁰ “um dia vi num autocarro/ derrubar um casal na estrada do olival/ a motoreta caiu/ e pela cara dele certa/ coroadada de feridas, o sangue escorria em fio/ até à barba.” (Tavares 2022 [1976]: 682).

freudiana –, Salette Tavares questionava⁷¹: “Para quê manter a biológica tradição/ do olhar cruzado/ ou a sentimental tensão/ do ignorado?” (2022: 615). E, noutro escrito no mesmo período, perguntava ainda: “Quem disse que éramos de vidro/ que as radiografias mataram o segredo/ e a psicanálise floriu/ a transparência do vazio?// Quem nos violou o dentro/ narcotizou o sofrimento/ deitou fora o sentimento.../ sentimental?” (*idem*: 612). Não obstante ser possível circunscrever estes poemas ao contexto político em que foram produzidos, importa entendê-los como um prenúncio daquele que viria a ser o último volume de poemas pensado como tal: *O Livro do Corpo*, igualmente inédito até 2022.

A articulação entre velocidade, corpo e desaceleração adquire, nos poemas escritos entre 1974-1977, contornos específicos. Desde logo, porque o livro sinaliza a presença do corpo enquanto marcador espacial – “Aqui lugar sítio centro eixo/ desço profundo/ descerro/ sulcos onde fermenta a noite/ em que me fecho.” (2022 [1977]: 687) –, mas também temporal: “Quando era pequenina/ cortavam-me as minhas meninas/ com tesourinha de prata/ à minha mãe que era grande/ usavam o alicate/ para lhas cortarem bem/ mas para as minhas avós/ o processo era feroz/ já que usavam a tenaz.” (2022 [1976]: 683). Porém, o que neste contexto se revela interessante constatar é que é a partir da morte e da dor⁷² que Salette Tavares estabelece um contraste entre a velocidade que caracteriza o avanço tecnológico e a estaticidade de um corpo que revela a sua efemeridade:

Tenho a mania colossal dos esqueletos
dos vivos transparentes esqueletos
ironia
Lumina imaterial na chapa
da radiografia.

Tenho a mania espectral dos esqueletos
dos secos esqueletos dos conventos
ossos brancos e cinzentos
das necrópoles
que a arqueologia desventra
e deixa em dia.
Nos laboratórios de isótopos

⁷¹ Note-se que a impossibilidade de publicar estes poemas em vida não significa que Salette Tavares não tenha questionado, noutras obras editadas, a visão conservadora em torno do papel social da mulher. Bastará retomar-se *Quadrada* para entender como “o carácter sagrado dos objectos do real” – sobretudo daqueles pertencentes ao “espaço comumente categorizado como feminino, do lar e do quotidiano” (Dumas 2016: 45) – permitiu subverter e ironizar determinados valores vigentes: “Nem leite a terra dá/ quando passou o tempo/ resta sonhar, saber/ olhar ‘o novo espaço’/ sei ver entre as estrelas/ as frigideiras de aço/ que Gio Ponti fez/ para me dar prazer.// ‘Industrial Design’/ meu pranto de mulher/ magia de poeta/ no tempo a acontecer” (Tavares 2022 [1959-1960]: 284).

⁷² “Dor tal espinha minha trança interna/ transe vertical de uma gôndola a pique/ elástico balanço pelo canal da vértebra/ que estica torce endireita e verga/ em preciso ascensor de ciência moderna.” (Tavares 2022 [1976]: 684).

em que a medicina nuclear me envia
ventos de atônito pelo favo dos ossos
desliso ria
mar de átomos
para ficar
um esqueleto a cores

nos retratos. (Tavares 2022 [1976]: 674-675)

Refletir sobre a (des)aceleração na poesia de Salette Tavares implica, por outro lado, considerar uma dinâmica que perpassa a sua obra e que instaura uma relação inextrincável entre o corpo e o vegetal⁷³: “No corpo da mulher/ a trepadeira espera a madrugada./ (...) O mundo vegetal é um grasnar de rãs/ sobre a pele da mulher/ em plena noite transfigura pura.” (2022: 755). Esta indissociabilidade, que pode ser lida à luz do reconhecimento da planta como “a forma mais intensa, a mais radical e a mais paradigmática, do ser-no-mundo” (Coccia 2016: 23), foi problematizada por Emanuele Coccia em *A Vida das Plantas – Uma Metafísica da Mistura* (2016). Para o filósofo italiano, não há dúvida de que as “plantas são os verdadeiros mediadores: são elas os primeiros olhos que pousaram e que se abriram sobre o mundo, são o olhar que consegue percebê-lo em todas as suas formas. O mundo é antes de tudo o que as plantas souberam fazer dele” (*idem*: 38). Este entendimento perpassa a obra de Salette Tavares desde a publicação de *Espelho Cego*. Nele, podia já ler-se: “Idade de uma rosa colhida na manhã/ vibrando no calor as pétalas a abrir/ surpresa vegetal da vida que se inflam/ com o caule cortado e sem poder sorrir” (Tavares 2022 [1957]: 90-91). E, noutro poema recentemente associado a *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria*, é evidente a aproximação ao corpo enquanto facto vegetal: “No êxtase dos dedos e da rosa/ espanto num incêndio vegetal/ eu me acendi de nervos luminosa/ diamante em vaso de cristal.” (Tavares 2022 [1958]: 632).

Tal como salienta Coccia, “[n]o discurso comum, como na literatura e nas artes, as raízes são frequentemente o emblema e a alegoria de tudo o que há de mais fundamental e originário, do que é obstinadamente estável e sólido, do necessário. Elas são o órgão vegetal por excelência” (2016: 113). Também Salette Tavares parece considerar essa dimensão alegórica quando, em “Carta a Pedro Sete”, aflora o carácter dialético da sua *poeprática*: “Sei bem até em que medida é tão pouca a minha poesia. Mas conheço-lhe as raízes ancestrais e

⁷³ A este propósito, recorde-se também as palavras escritas em 1967, em “Carta a Pedro Sete”: “Um pêssgo tem a pele áspera, a cor acentuada, o perfume igual à pele com o requinte da cor e o atrasado contacto. Alegria maior de vegetal que está todo oferta feita, sacrifício proposto, natural, sem tragédia porque a dor não existe e a beleza é perfeita. Onde tal diálogo tão simples? Nada nos pode cortar da nossa ligação assim. A nossa ligação vegetal: o eu querer-te como a um fruto que está para quem o procura e colhe.” (Tavares 2022 [1967]: 213).

os claros braços geométricos que lança na sua aparente obscuridade” (2022 [1967]: 212). Paralelamente, há ainda o reconhecimento dos traços concretos e fundamentais da existência vegetal – “a ambiguidade, o carácter híbrido, anfíbio e duplo” (Coccia 2016: 114): “Com raízes de partida e de chegada/ eu bendigo o dia e dou-lhe a mão/ abrindo em flor na crua madrugada/ para beber o céu e conhecer o chão.” (Tavares 2022 [1959-1960]: 253). É, precisamente, a este fenómeno que Coccia se refere quando problematiza a noção de “hibridez ecológica”:

[A] planta vascular habita simultaneamente dois meios radicalmente diferentes pela sua textura, pela estrutura, organização e natureza da vida que aí habita: a terra e o ar, o solo e o céu. As plantas não se contentam em aflorá-los, mas penetram em cada um deles com a mesma obstinação, a mesma capacidade de imaginar e de trabalhar o seu corpo segundo as formas mais inesperadas. (2016: 114).

Ora, se considerarmos que é “no corpo da planta que tudo está em tudo” (“o céu está em terra, a terra é conduzida ao céu, o ar faz-se corpo e extensão”), fazendo dela um “laboratório atmosférico” (*idem*: 115) por excelência, não se tornará estranho que Salette Tavares tenha atribuído à sua obra uma dimensão arbórea, resultante de um laboratório poético em potência: “Eu, senhora que estou de meus laboratórios, assisti à paisagem formada pelo crescimento espontâneo em minha poesia de um desenvolvimento estrelar em que cada ponta aponta uma abstração” (2022 [1967]: 213). O modo como a raiz corresponde a um “segundo corpo, secreto, esotérico, latente” (Coccia 2016: 115) encontra, ainda, correspondência nos versos que compõem um dos poemas inéditos associados a *Espelho Cego*: “Nem ilusão, nem mito, nem prova, nem ciência/ o meu corpo é a terra e os caminhos são meus/ no mapa a levantar raízes de existência/ âncoras no meu corpo cravadas a crescer.” (Tavares 2022: 617).

Numa leitura possível, certos poemas convidam-nos, ainda, a conjecturar um entendimento simbiótico do mundo, a repensá-lo enquanto sistema no qual cada ser vivo, antes de se fechar sobre si mesmo, está sempre conectado com outros seres vivos: “No species, not even our own arrogant one pretending to be good individuals in so-called modern Western scripts, acts alone; assemblages of organic species and of abiotic actors make history, the evolutionary kind and the other kinds too” (Haraway 2016: 100). Com efeito, e não ignorando a distância cronológica que separa os primeiros poemas de Salette Tavares das reflexões produzidas em torno dos sistemas simpoiéticos (Dempster 1998; Haraway, 2016) –

e, mesmo que em menor escala, daqueles autopoieticos (Lovelock e Margulis 1974) –, existe uma dinâmica fusional implícita em diferentes volumes publicados pela autora em vida. Considere-se alguns dos versos que compõem “[Hora perdida espaço vegetal]”: “Terra que te tornas transfluxo sideral/ parábola de infinito, transe de insensato/ o teu corpo de vida traz processional/ frondas de floresta na frota do teu parto.// (...) O alarme vago da erva na frescura/ na tarde interminável êxtase de inseto/ desenha em órbita dorida de ternura/ o meu corpo ângulo, duro e inconcreto.” (Tavares 2022 [1957]: 73). Ou, ainda, um dos poemas incluídos em *O Livro do Soporífero* (1962):

Lassa a mão sem movimento morta
branca a face de sangue já deserta
hirtos os cabelos túmidos de alga
de lodo me visto visco de planta.

Ao fundo apagou-se o incêndio.
O chumbo do lago ficou mais denso
ranço de lixo entornado.

Pelo cais abafam-me água
restos estafados e boiar de latas
com seus ventres consumidos e rasgados. (Tavares 2022 [1962]: 402)

Em *Staying with the Trouble* (2016), Haraway define o conceito de *simpoiese* como uma prática específica de “fazer com”, “tornar-se com”: “Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. In the words of the Inupiat computer ‘world game,’ earthlings are *never* alone. That is the radical implication of sympoiesis”. Trata-se, por isso, de um conceito “proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it” (2016: 58). Note-se que a definição apresentada por Haraway é parcialmente ancorada no trabalho desenvolvido pela bióloga Lynn Margulis, assentando assim numa perspectiva que atribui uma importância acrescida às bactérias – entendidas como o epicentro dos desenvolvimentos mais profundos da Terra. Dado que se envolvem numa contínua troca de genes, sem necessidade de se encaixarem em espécies bem definidas, as bactérias não só ilustram claramente o poder transformador da simbiose, como dão a ver a força criativa que pauta o mundo natural (*idem*: 60-61).

Embora a obra de Salette Tavares não constitua o exemplo mais próximo daqueles utilizados por Haraway para ilustrar o que entende por uma arte científica para viver num mundo danificado, ela não deixa de apontar para essa urgência de “fazer com” e para um reconhecimento da coexistência que exige, em última instância, uma ação responsável. Acresce que se, por um lado, “[a]pproaches tuned to ‘multispecies becoming-with’ better sustain us in staying with the trouble on terra” (Haraway 2016: 63), por outro, são também estas que, de forma mais competente, podem ajudar a combater o que Emanuele Coccia definiu como sendo um crescente “analfabetismo funcional” – isto é, uma realidade na qual, para os filósofos, se tornou “inteiramente natural conhecer os mais insignificantes acontecimentos do passado da sua nação enquanto (...) ignoram os nomes, a vida ou a história das espécies animais e vegetais de que se alimentam quotidianamente” (2016: 36). A importância atribuída por Salette Tavares a esse combate pode ser confirmada no texto que integra o catálogo da exposição retrospectiva *Brincar*. Recorde-se a passagem na qual a autora relata o dia em que mostrou, a crianças com cerca de seis anos, uma exposição de Alberto Carneiro patente na *Galeria Quadrum*:

Ora espiral é uma palavra linda, uma criança ainda mais pequenina do que aquelas pode saber o que é uma espiral porque já deve saber o que é um caracol. As crianças perceberam muito bem a exposição do Alberto Carneiro. Quem não percebeu mesmo nada foram as professoras, era ri al mente muito difícil. Como não, os seus alunos, como todos presenciaram, nem sequer sabiam o que era um pinheiro, nem uma videira!

Que será mais grave, não saber ler e saber mostrar pinheiros ou isto? Porque é necessário que as crianças saibam coisas destas, mas saibam de uma maneira total, com os olhos que viram, apalpam e cheiraram, com os corpos que dormiram na caruma e viram o céu através das suas copas de agulhas, depois de terem aberto as pinhas e comido os pinhões partidos por suas próprias mãos batendo uma pedra sobre outra. (1979: s.p.)

Neste sentido, ganha também especial relevância a publicação, por ocasião das celebrações do centenário do nascimento da autora, de *Sintra no Jardim da Esmeralda* (2022), ensaio escrito entre 1987-1988 e que confirma o contributo de Salette Tavares para a dignificação da vila pela qual nutriu especial apreço. Em recensão crítica recentemente publicada, Diogo Marques fala-nos acerca de um “[e]xercício de (e sobre) revivalismo”, no qual Salette Tavares “ensaia a tese de que o Romantismo, através do Neomanuelino experimentado nos jardins e palácios de Sintra, permite reviver a ligação entre o Estilo Manuelino e os encontros com o Oriente enquanto manifestação romântica precoce em pleno

século XVI” (2023: 138). Ora, se a obra é uma prova da vocação poético-pedagógica da autora e de um percurso marcado pela defesa e dignificação do património, não menos importante é o facto de ser reveladora da dimensão arborescente acima referida. Isto porque, como nota Diogo Marques, “para que se apreenda o enigma que este volume apresenta, é necessário percorrer e decifrar toda a sua estrutura, lendo-o como se lê um jardim” (ibidem). Portanto, “um livro jardim”, “um jardim soneto” escrito por uma poeta que foi, tal como constatou António Barros, uma “_mulher Árvore”:

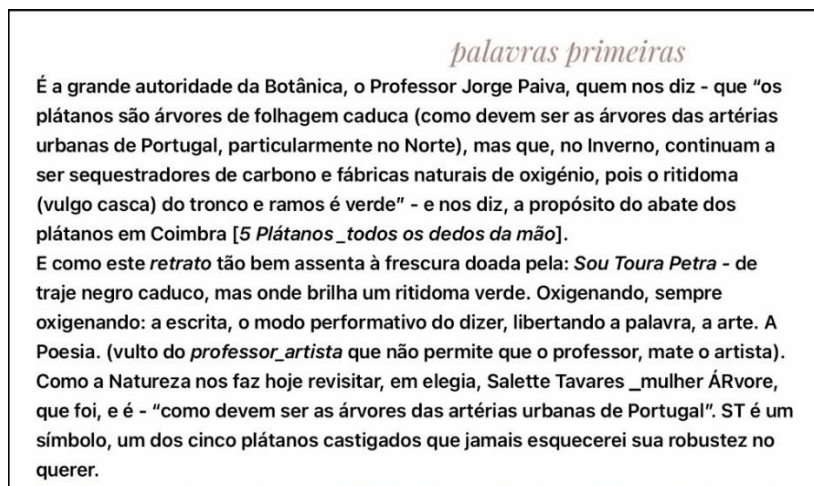


Fig. 11 António Barros, “Palavras primeiras”. Em *A menina Iva _ com ST Petra ao fundo* (2021-2022).

Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Note-se que nesta elegia, intitulada *A menina Iva _ com ST Petra ao fundo* (2021-2022)⁷⁴, Barros menciona a operação poética *5 Plátanos _todos os dedos da mão* (2022)⁷⁵, ocorrida na sequência do abate de cinco plátanos na Avenida Emídio Navarro (Coimbra, 12 e 13 de setembro de 2022)⁷⁶, sendo significativo o modo como Salette Tavares surge referida: “ST é um símbolo, um dos cinco plátanos castigados”. Embora não pretenda debruçar-me amplamente sobre a operação *5 Plátanos _todos os dedos da mão*, importa relembrar a forma como Barros a contextualizou: “Decidido pelo Poder e a Autoridade o abate dos 5 Plátanos (...) restamo-nos confrontados com uma amputação da paisagem (...). E para sempre restará no lugar contemplado uma ferida urbana” (2022: s.p.). Trata-se de uma formulação que vai ao encontro da análise de Emanuele Coccia, para quem as plantas são, precisamente, “a ferida

⁷⁴ A homenagem encontra-se documentada no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/hipertextualidades/antonio-barros-a-menina-iva/>

⁷⁵ Vd. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-5-platanos/>

⁷⁶ Como esclarece António Barros, a “operação de artitutes conjugadas em: ‘5 Plátanos _todos os dedos da mão’, e que zelou por atribuição de estatuto de ‘obra de arte em espaço público’ a estes cinco seres_árvores, foi gesto de uma ‘arte da acção’. Visualista” (2022: s.p.).

sempre aberta do snobismo metafísico que define a nossa cultura”: “As metrópoles contemporâneas consideram-nas *bibelots* supérfluos da decoração urbana. Fora dos muros da cidade, são hóspedes toleradas – ervas daninhas – ou objectos de produção em massa” (2016: 21).

A defesa de uma “cultura da terra” – que, na obra de Salette Tavares, foi frequentemente ancorada em gestos de redescoberta, conservação e revitalização – pode ser lida como um indício de resistência(s) partilhada(s) ao snobismo referido por Coccia. Reverter a desaprendizagem sensorial que perpassa a sociedade de consumo, implica, por isso, o revalorizar da realidade corpórea, da alteridade e, sobretudo, do “Ser e ‘ser naturalmente com’” (Tavares 1979: s.p.). Por isso, escrevia já Salette Tavares, em *O Livro do Soporífero*, que o “Pecado não é isto, nem aquilo que dizem”. E esclarecia:

pecado é o nunca visto
o berço assassinado
a gente que só compra
a gente que se vende
o mundo bem marcado
o mundo do mercado.

(Tavares 2022 [1962]: 343-344)

3.1.2 Espacializar a palavra | Espacializar o objeto

[A arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (Rancière 2005: 46)

Não é possível, em termos cronológicos, separar a produção espacial de Salette Tavares do trabalho desenvolvido ao nível da prosa ou da poesia verbal. Ainda que a atividade em torno das potencialidades de espacialização se tenha intensificado no decorrer dos anos 1960 e 1970, bastará recorrer ao volume *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) para detetar

a existência de múltiplos objetos criados na década de 1950. Poder-se-á, se preferirmos, afirmar até que é na infância que se inicia aquele que será um longo processo de criação: contemplando dezenas de poemas-objeto – em olaria, chapa, alumínio, arame e tecido –, bem como um avultado número de experiências tipográficas, caligráficas e serigráficas. Acresce que, como veremos, a obra da poeta se ensaia numa frequente transposição entre texto, imagem, som e objeto.

Não é por acaso que este subcapítulo parte das palavras proferidas por Jacques Rancière, numa conferência realizada no âmbito do seminário *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate* (2005), em São Paulo. A reflexão que se segue poderá, efetivamente, relembrar que “a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais” (Rancière 2005: 46). A arte de Salette Tavares é política, em primeira instância, pelo modo como transita da esfera privada para o espaço público, encenando diferentes modos de atuação e questionando – ou diluindo – as barreiras entre arte e vida, autor e espectador, o dentro e o fora, o artístico e o não-artístico.

Trata-se, por isso, de uma poesia que resiste e que testa a sua inconsumibilidade pela diluição das fronteiras entre as artes. Uma poesia que pode, efetivamente, ser analisada tomando como ponto de partida noções como “texto intersemiótico”, “texto intermídia” e “transposição intersemiótica”, presentes nas propostas teóricas de Claus Clüver⁷⁷. Para o ensaísta, o texto intermediático ou intersemiótico é aquele que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou media de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis” (2006b: 20). Já o conceito de “transposição intersemiótica” abarca fenómenos nos quais se verifica uma “mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra” (*idem*: 17).

Se é evidente que a poesia espacial de Salette Tavares se enquadra nestas propostas terminológicas, devemos ainda ter em conta outras questões presentes na reflexão desenvolvida por Clüver. Por um lado, o ensaísta alerta para o facto de que as “transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo” (*ibidem*). Por outro, considera que as

⁷⁷ Recorde-se que foi Rui Torres quem primeiro apontou a pertinência desta abordagem em “Transposição e Variação na Poesia Gráfica e Espacial de Salette Tavares” (2006).

“[t]ransposições intersemióticas lidas como tal são sempre lidas também como textos sobre o fazer textual, que nos mostram as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos” (Clüver 2006a: 130-131). Ora, esta dimensão autorreflexiva, presente nos poemas de Tavares, alerta “para o poder significante dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis”, ao mesmo tempo que estes “nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais” (*ibidem*).

Sob outra perspetiva, poder-se-á revelar igualmente profícuo recorrer às coordenadas propostas por Lars Elleström em “Visual Iconicity in Poetry: Replacing the Notion of ‘Visual Poetry’” (2016). Segundo Elleström, o termo “poesia visual” não está isento de fragilidades: “It is my impression that poetry that is not arranged in fairly symmetrical stanzas or verses of approximately the same length and horizontal direction tends to be called *visual poetry*” (2016: 3). Note-se que o problema não passa exatamente pela constatação de que não existe um consenso no que toca à panóplia de textos que o conceito engloba. A questão reside, pois, no facto de Elleström considerar que toda a poesia verbal pode ser visual, ao mesmo tempo que reconhece que o conceito de “poesia visual” tem vindo a ser utilizado para categorizar objetos estéticos que incluem um elevado grau de iconicidade: “The main point is that *visuality* (a sensory category; a kind of perception) and *iconicity* (a semiotic category; a way of creating meaning) are entirely different media modes that must not be confused” (*idem*: 6)⁷⁸. Reconhecer que a iconicidade visual é apenas uma parte da iconicidade gerada por todas as modalidades sensoriais e estruturas cognitivas, torna possível considerar outros fenómenos que poderão reverter para uma análise profícuo destes poemas:

Iconicity includes phenomena such as verbal sound representing natural sound (onomatopoeia), moving visual images representing visual occurrences (as in film), static visual images representing abstract relations (for instance, graphs), and word order representing an order of events in what is signified by the words (syntactic iconicity, for instance “she (1) started to read but (2) soon fell asleep”). (*Idem*: 4)

Duas obras fundamentais vieram, ainda que a título póstumo, colmatar os problemas inerentes à edição de *Obra Poética 1957-1971*, em 1992. *Poesia Gráfica* (1995) e *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) reúnem uma parte substancial da poesia de Tavares que,

⁷⁸ A propósito desta falsa simetria, Elleström refere, ainda, que a iconicidade é uma “semiotic notion that comprises creation of meaning based on resemblance, whether the signifying and signified entities are visual, auditory, or cognitive” (*idem*: 4). Por essa razão, “[v]isual media are by no means restricted to iconic meaning (for instance, written literature is mainly symbolic) and iconicity is a factor not only in visual media (for instance, music is very much iconic)” (*idem*: 13).

aquando da edição do livro publicado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, foi em grande medida negligenciada. Esta sistematização foi também tida em conta em *Obra Poética 1957-1994*, que, ao contrário da edição anterior, reproduz com qualidade (e muitas vezes a cores) vários poemas espaciais da autora⁷⁹. Assim, e embora este subcapítulo se divida em duas partes – uma dedicada à poesia gráfica e outra a poemas-objeto – procura-se preservar aquele que parecia ser já o intento da poeta aquando da exposição retrospectiva *Brincar*: o de englobar todos estes poemas sob o denominador comum de Poesia Espacial.

3.1.2.1 Poesia Gráfica

As primeiras experiências de poesia gráfica de Salette Tavares foram publicadas em 1964, no primeiro número dos *Cadernos de Poesia Experimental*. Como já referido anteriormente, a poeta intitulou o seu primeiro caderno de “Brin Cadeiras”, numa clara alusão à divisão proposta por Abraham Moles. Partir a palavra ao meio revelou-se, assim, significativo por duas razões: por um lado, porque se trata de um processo que resulta na coisificação dos conceitos de informação estética e informação semântica (em consonância, portanto, com as estratégias de objetivação presentes na poesia verbal da autora); por outro, porque contribuiu para salientar o modo como a importância atribuída aos dois tipos de informação não se prende tanto com uma noção de quantidade, mas sobretudo com a determinação de dois planos distintos – o nível percetivo e o nível semântico.

Ao refletir sobre as suas colaborações nos dois números que inauguram as atividades da PO.EX, Tavares definiu o termo brincar como sendo “a criatividade da infância que levamos pela vida fora, se o soubermos. Crescida, moldada, outra, e ainda a mesma para rir ou sorrir a sério” (1975: 17). De facto, o pendor lúdico que perpassa a totalidade do primeiro caderno é, desde logo, detetável no poema “Os Efes”, cuja disposição gráfica remete para a satirização dos três pilares da ditadura salazarista (Deus, Pátria, Família) e para a sua substituição pela trilogia “Futebol, Fado e Fátima”.

⁷⁹ Ressalte-se que a edição dá a conhecer, ainda, dois poemas gráficos inéditos: “Poison 1” e “Poison 2”.

O texto que compõe o corpo verbal dos três grandes “Efes” foi originalmente escrito em 1963, encontrando-se contextualizado como parte integrante de *O Livro do Soporífero*. Já o processo de transfiguração foi, segundo Tavares, apoiado na convicção “de que desde que a globalidade formal seja outra o poema é outro: ironia contra a clássica e ridícula ideia de dividir a obra de arte em forma e conteúdo. Aqui afirma-se a globalidade e os poemas são dois — o da fôrma efe e o em prosa” (1975: 17). Assim, o carácter irónico veiculado pela disposição gráfica acentua-se nas palavras que iniciavam já o poema em prosa:

O que te aconselho é grave, sério e exige de ti uma grande precaução. Podias cumprir facilmente o mandato que te digo mas tinhas de voltar com cuidado todas as dobras das calças que costumavas disfarçar por dentro, abrir as algibeiras e sacudir os restos de algodão que se juntam nas fendas das costuras e entre os pontos, tirar cuidadosamente de entre os fios as poeiras acumuladas pelos muitos anos pendurados e depois jantar o frio das correntes de ar que pudessem circular naquelas direcções. (Tavares 1992: 331)

Note-se que os dois poemas exemplificam já a tese de Lars Elleström: o facto de o poema na forma F desencadear, num primeiro momento, um nível de iconicidade mais elevado, não significa que o poema em prosa, que comumente não seria categorizado como visual, não o seja. Isto porque será, na verdade, ao nível do ato de leitura que o poema se tornará capaz de criar uma dimensão espaciotemporal própria: “The poem must be verbally decoded in order to become discernibly iconic. When the symbolic representaments have been decoded, they also gain iconic meaning or generate iconic meaning in parts of the poem that may seem insignificant at first” (Elleström 2016: 22). À semelhança do que Tavares procurou demonstrar com o seu “laboratório de estética experimental”, desenvolvido no ensaio “Forma Poética e Criação”, também o texto em prosa que compõe os três grandes efes coloca a ênfase no princípio de que as sensações não existem desligadas de um contexto global perceptivo. Segundo Elleström, “while meaning in media is always based on initial sensory input, the visual

é grave,
sério e exige d
e ti grande precau
ção. Podias cumprir f
acilmente o mandato qu
e te digo, nas tinhas d
e voltar com cuidado toda
s as dobras das calças q
ue costumavas disfarçar p
or dentro, abrir as
algibeiras e sacudir os
restos de algodão que se
juntam nas fendas das
costuras e entre os
pontos, tirar cuidadosamente
de entre os fios as
poeiras acumuladas
pelos muitos anos
pendurados e depois
jantar o frio das
correntes de ar que
pudessem circular
naquelas direcções.

Fig. 12 Salette Tavares, “Efes” (1963).
Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

and the auditory must be complemented with the notion of cognitive structure if we are to reach a more complete understanding of how iconic meaning is produced” (*idem*: 21). Neste sentido, o poema não deixa de se constituir como um conjunto de “percepções sequentes em que ora se destacava um aspecto visual, ora sonoro, ora táctil” (Tavares 1965a: 592). Percepções essas que, em última instância, “apelam para a colaboração imaginativa dos leitores” (*idem*: 590):

As papilas liquefazem-se e abrangem com suavidade estas distâncias inacessíveis da pequenez que circula em remoinho de um ponto brilhante a outro ponto brilhante. As mãos abrem gestos de contentamento entre as partículas de poeira que cantam e dançam um rodopio mais intenso e estonteante cada vez que qualquer brisa perturbe aquela tranquilidade absoluta intocável e marmórea do tempo que estático fica como fotografado por uma câmara muito antiquada descoberta dentro do poço onde se abriu mais um braço de mina. (Tavares 1992: 331)

Sob um prisma gráfico, “Efes” parece contextualizar, ainda, os restantes poemas que compõem o caderno, alertando para o facto de estarmos perante uma série de explorações morfológicas e fonéticas em torno da sexta letra do abecedário. Em carta dirigida a Ana Hatherly, Tavares refere que, à semelhança do texto que preenche os três grandes “Efes”, também os outros poemas tinham sido quase todos escritos antes, confirmando assim o papel desempenhado pelos gestos de releitura e reescrita na criação de formas capazes de resistir “à contingência, à força de caducidade ou de mutabilidade fácil” (1965b: 43).

A crítica ao regime fascista, implícita no poema gráfico, agudiza-se nos restantes poemas que compõem o caderno. Recorde-se que, já depois da Revolução de 25 de Abril, Tavares afirmou que “a argúcia da censura voltava as páginas mas não se lembrava de as virar de pernas para o ar em poemas maluquinhos” (1975: 18). Assim, ciente de que “[p]ara eles a força da *gravidade* era de ‘cima para baixo’, em todas as matérias” (*ibidem*), incluiu, ainda no primeiro caderno, uma “alfinetada política” de pernas para o ar: “Falange/ Falanginha/ Falangeta // Facho/ Fachinho / Facheta” (Tavares 1964: 69-70). O poema, que surge acompanhado da breve nota “*Onde se lê fachinho pode ler-se tachinho. Onde se lê facheta pode ler-se fascista, fadista, ou fumista” (*ibidem*), pode ser lido como um jogo que coloca o tratamento fonético da língua ao serviço de um humor cáustico. Trata-se de um processo lúdico que vai ao encontro dos “jogos de palavras da mais antiga tradição verbal”, explorados “nas suas múltiplas possibilidades desde os falsos amigos até às etimologias populares” (Picchio 1990: 991).

a dimensão gestual e plástica da escrita como um elemento inerente ao ato de brincar, sinalizando outra forma de jogar com a abertura do poema. Acresce que este *fazer da mão* comporta sempre um certo grau de ilegibilidade. Tal como explicou Ana Hatherly, a propósito dos seus *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), a ilegibilidade “provoca o acaso, suscita o fortuito, colhe o inesperado mesmo dentro do conhecido, não rejeita o inexplicável, o ambíguo, o incompreensível” (1973: 9).

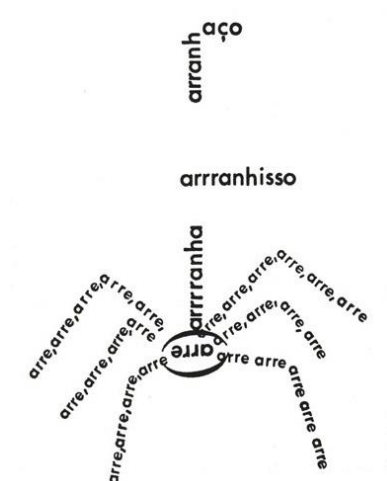


Fig. 14 Salette Tavares, “Aranha” (1963). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

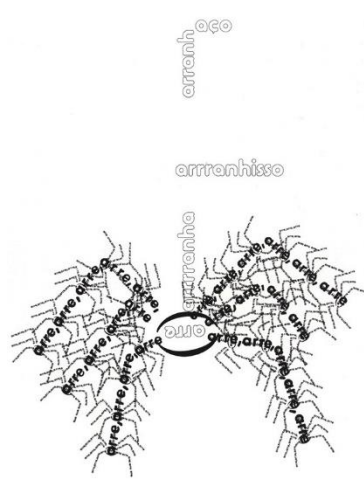


Fig. 15 Salette Tavares, “Aranhão” (1979). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).



Fig. 16 Salette Tavares, “Borboleta de Aranhas” (1979). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

O entendimento do corpo como ferramenta (da escrita caligráfica, mas também do gesto de esculpir) é, paralelamente, a razão que leva Rui Torres (2006: 276) a considerar o poema como sendo paradigmático de preocupações que perpassam a obra de Salette Tavares: a escrita e a forma. Neste sentido, e tendo em conta os processos de transformação e variação que tomaram “Aranha” como ponto de partida, o ensaísta refere-se à composição como um “algoritmo poeticamente programado para a metamorfose” (*ibidem*). Com efeito, foi com base em estratégias de montagem, replicação e multiplicação que a autora produziu “Aranhão” (1978) e “Borboleta de Aranhas” (1979), dois poemas que sinalizam bem a procura por uma permanente atualização das formas.

Embora conserve integralmente a forma da aranha construída em letreset, “Aranhão” não deixa de poder lembrar o objetivo inicial de Tavares. Isto porque, ainda que não expanda amplamente o processo de experimentação topológica da página, o poema promove uma recuperação de um traço mais fino, obtido pela reprodução serigráfica de múltiplas aranhas

nas patas⁸¹. Por sua vez, “Borboleta de Aranhas”⁸² consiste numa colagem na qual é a própria multiplicação de aranhas que opera a construção da sua presa. É precisamente para este dado que E. M. de Melo e Castro remete quando interpreta o poema como “uma metáfora da relação ambígua entre vítima e predador” (1993: 9). Numa leitura possível, poder-se-á, aliás, considerar essa metáfora como sendo duplamente significativa: seja porque o poema encerra uma relação de ambiguidade (ou até mesmo um paradoxo), questionando, abalando e invertendo os papéis de vítima e predador; seja porque, tratando-se de um processo que perpassa uma parte significativa da obra da autora, é também nos sucessivos gestos de transposição e reescrita que se encontra exaltada a tensão entre predador (aranha), a sua expansão (aranhão) e vítima (borboleta de aranhas).

Se é verdade que, como nota Rui Torres, “essa mesma relação de devoração preside ao carácter dialógico da poesia portuguesa de invenção” (Torres 2006: 278), o certo é que ganha uma relevância acrescida na poesia de Tavares, sobretudo quando articulada com as noções de forma e tempo. Quando a poeta considera a forma como “consistência, resistência, insistência e persistência”, não significa que esteja a entendê-la como eterna ou definida. Pelo contrário, trata-se de a perceber “como ambigualmente estática e móvel sendo a tensão, que a individualiza consistência, o dinamismo activo que a realiza persistente virtual e presente actual” (Tavares 1965b: 42-43). Acresce que o ato de reposicionar e recontextualizar a “Aranha” – ou seja, de a repensar enquanto figura sobre um novo fundo – comporta uma tomada de posição face à hipótese de “paralisação da experiência estética” (Tavares 1965b: 55). A constatação de que o desenvolvimento técnico e a investigação científica propunham já “um infinito de possibilidades, na variação das formas e na invenção das artes” (Tavares 1965a: 587), permite compreender as razões que levaram Salette Tavares a desafiar permanentemente a “resistência à mobilidade nas interpretações” (1965b: 55). Por outras palavras, estes sucessivos fenómenos de transposição constituem, igualmente, uma resposta à potencial cristalização do vocabulário interpretativo, exigindo que o/a leitor/a se torne, pela apreensão de novos esquemas, num executante da forma estética.

Retomando as contribuições presentes em “Brin Cadeiras”, importa, ainda, considerar as Kinetofonias “Taki Taki” e “Ri m ri ri”, formas virtualmente abertas que seriam recuperadas

⁸¹ Vale a pena lembrar que, aquando da produção destes poemas, a autora encontrava-se já fisicamente condicionada, comprometendo-se assim a capacidade de desenvolver exercícios caligráficos complexos.

⁸² O poema em causa integrou a exposição *Concreta. Experimental. Visual – Poesia Portuguesa 1959-1989* (Universidade de Bolonha, 1989 / Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, 1990 / Universidade de Lyon, 1990 / Universidade de Poitiers, 1991), organizada por Fernando Aguiar e Gabriel Rui Silva.

em 1978, num trabalho de revisão para serigrafia em papel vegetal. Para Jorge dos Reis, a exploração das potencialidades tipográficas assume, em ambos os casos, um papel de extrema relevância: em primeiro lugar, porque a utilização do tipo “Futura” (Paul Renner, 1927), permite que a kinetofonia “Ri m ri ri” forme “unidades gráficas sintéticas e extremamente simples tendo em conta o desenho minimalista”; em segundo, porque “Taki Taki” faz uso de “uma letra gestual, produzida pela própria autora, metamorfoseando a escrita oriental” (2010: 224).

À semelhança do que ocorre com os restantes poemas intersemióticos que compõem o caderno, uma leitura profícua das Kinetofonias exige o entendimento dos pressupostos presentes em *Teoria da Informação e da Percepção Estética*, de Abraham Moles. Isto porque, ambas nascem de constatações correlacionadas: em primeiro lugar, a de que há “um limite perceptivo do débito da informação estética em cada indivíduo receptor”; em segundo, a de que “existe uma espécie de contraponto entre a informação semântica e a estética que se determinam mutuamente num alternar irregular” (Tavares 1967: 169). Trata-se, portanto, de um doseamento de informação que relega o manejo semântico para segundo plano, colocando a tónica na informação estética – já que esta “representa o campo de liberdade da mensagem”, a “abertura da forma” (*ibidem*).

Tal como esclareceu Salette Tavares, estas pautas – interpretadas por Américo Rodrigues em 2011⁸³ – foram construídas a partir de uma delimitação muito estrita ao nível do reportório de símbolos (quatro letras do alfabeto), sendo o exercício regido pelas estruturas que Moles estudou de forma sistemática⁸⁴: “estas regras, descobertas por ele após

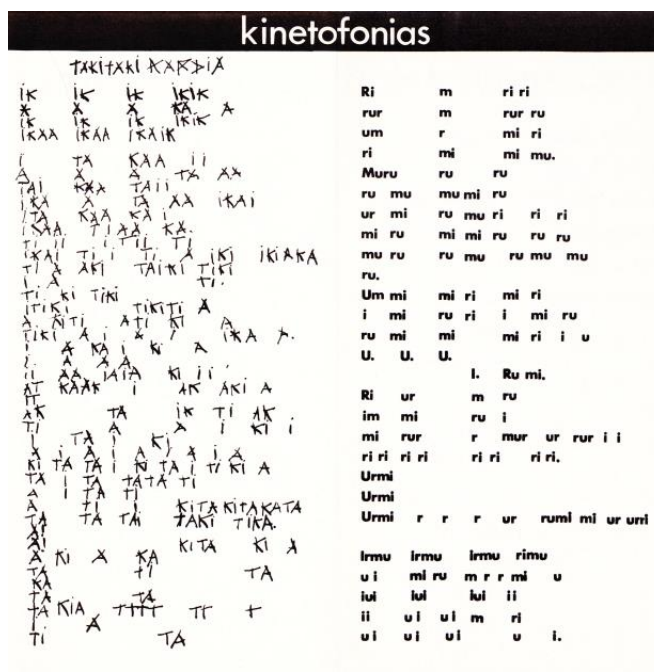


Fig. 17 Salette Tavares, “Kinetofonias: Taki Taki e Ri m ri ri” (1963). Em *Poesia Experimental 1* (1964).

⁸³ Cf. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/americo-rodrigues-leituras-da-poesia-experimental-portuguesa/>

⁸⁴ Cf. Moles, Abraham (1960), *Les musiques expérimentales: revue d'une tendance importante de la musique contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle d'art contemporain.

múltiplas experiências que sistematizou (algumas editadas em disco), podem constituir elementos para a ‘composição autêntica’ praticada em música experimental ou concreta” (*idem*: 170). Assim, e dado que o “problema essencial (...) é reunir objectos sonoros numa sequência suficientemente ordenada para se tornar inteligível” (*ibidem*), os poemas adquirem também um carácter pedagógico, jogando com as noções de inteligibilidade e inesperabilidade.

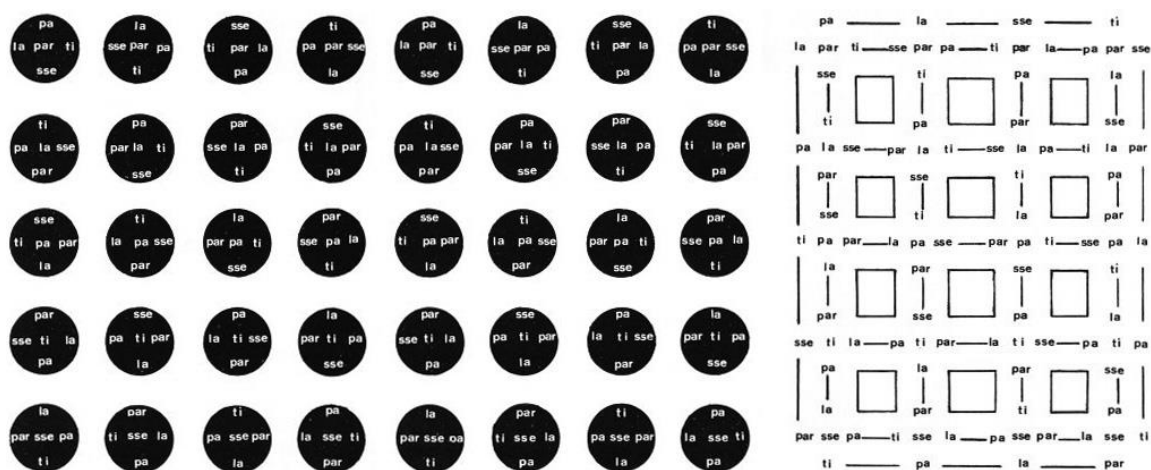


Fig. 18 Salette Tavares, “Parlapatisse”. Em *Poesia Experimental 2* (1966).

O interesse pela exploração da componente sonora da linguagem – e pelo modo como esta nos pode levar a desempenhar um papel ativo na produção de significado – perpassa a totalidade da proposta que integrou o segundo caderno (“Brincade iras / Brincade irras / B irras”). Composto por quarenta círculos, com variações na apresentação das cinco sílabas que compõem a palavra “parlapatisse”, o poema, publicado em 1966, faz-se acompanhar de um “esquema algoritmo” para a sua leitura, propondo várias combinações de 1 a 5 e de 5 a 1. Ao dar a ver como “Parlapatisse” se rege por leis combinatórias, e evidenciando a dimensão permutacional da linguagem, o esquema algorítmico não só clarifica as razões que levaram E. M. de Melo e Castro a interpretá-lo como “uma ponte entre o Barroco dos séculos XVII e XVIII e o Neobarroco dos nossos dias” (1993: 9), como releva o papel do/a leitor/a enquanto executante último da mensagem poética. Uma

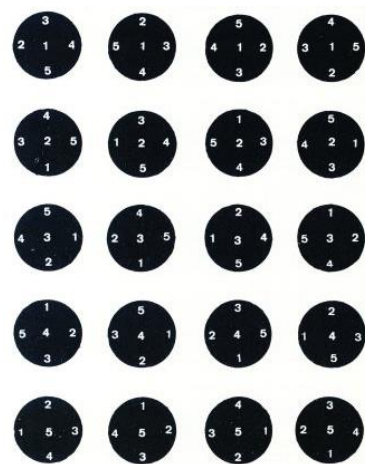


Fig. 19 Salette Tavares, “[Esquema Algoritmo para a leitura monótona dos poemas da página anterior, de 1 a 5 de 5 a 1]”. Em *Poesia Experimental 2* (1966).

“composição aliatória” pode, também, ser encontrada no segundo caderno, tendo a poeta lembrado:

A colaboração aleatória, aliás conseguida com a utilidade e a simbólica do erro de ortografia, gravei-a mais tarde em fita magnetofónica que infelizmente foi apagada por meu filho pequeno. Existem duas cópias, não muito boas, uma tem-na Abraham Moles, outra Jorge de Sena que a utiliza muito, conforme me contou. Pode parecer ridículo que me preocupe com isso, mas com a dificuldade de leitura que tenho nunca mais foi possível fazer outra; tentei por ocasião da Exposição de Poesia Experimental, fazê-la com Melo e Castro no estúdio dele, mas foi impossível – apenas diagnostiquei que a grande dificuldade reside em que passo, por oscilação da vista ora para a linha superior, ora para a inferior. (Tavares 1975: 18)

Embora a poeta tenha ficado insatisfeita com a versão impressa da sua colaboração, não deixou de salientar a qualidade plástica da composição gráfica original, apreciada, segundo a própria, por Mário Pedrosa e outros artistas: “Nos primeiros anos tinha vergonha de mostrar aquela chapada que saiu. Hoje, talvez pelo esquecimento do real objecto que fiz, não me importo tanto” (*idem*: 19). Em todo o caso, se tivermos em consideração o carácter não-linear do poema, torna-se evidente que o seu objetivo primordial reside no(s) ato(s) de execução. Essa é uma questão que continua a ser compreendida e assinalada até hoje, como confirmam as diversas leituras disponíveis para consulta no Arquivo Digital da PO.EX⁸⁵.



LES MURMURES DES MURES MÛRES
LES MURES MÛRES DES MURS MÛRES
LES MURS MÛRES DES MURS MÛRES
LESMURES MURS DES MURMURES

Fig. 20 Salette Tavares, “Les Murmures” (1963). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).



QUEL AIR CLAIR ÉCLAIRE L'AIR
QUELLE AIRE CLAIRE ÉCLAIRE L'ÈRE

Fig. 21 Salette Tavares, “Quel Air Clair” [Tipografia] (1963). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).



MER DE LYRIQUES
MÈRE DE LYRIQUES
MERDES

Fig. 22 Salette Tavares, “Mer de Lyriques” (1963). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

⁸⁵ Considere-se a leitura realizada por Nuno M Cardoso, capturada e editada por Luís Aly, no âmbito de um conjunto de leituras e interpretações de poemas concretos e visuais, sob coordenação de Rui Torres (2011) <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/nuno-m-cardoso-leituras-da-poesia-experimental-portuguesa/>>. Relembre-se, igualmente, a leitura que Jorge dos Reis propôs deste e de outros poemas da autora, no âmbito da performance *O leitor compulsivo de alfabetos* (Galeria Diferença, 2011) <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/jorge-dos-reis-o-leitor-compulsivo-de-alfabetos-salette-tavares/>>. E, não menos relevante, aquela proposta por Bruno Ministro, no âmbito das sessões *ARQUIVO VIVO É ANARQUIVO!* (2015) <<https://po-ex.net/exposicoes/arquivo-vivo-e-anarquivo/arquivo-vivo-e-anarquivo-texto-som/10/>>.

Tal como alguns dos exemplos referidos permitem confirmar, a poesia gráfica de Salette Tavares não se esgota na publicação dos dois volumes que assinalam o início das atividades da Poesia Experimental. Tampouco seria rigoroso afirmar que foi esse o acontecimento que levou a poeta a enveredar por uma extensa produção deste tipo de poesia, já que parte dela foi criada antes de 1964. Exemplo disso são as experiências tipográficas “Les Murmures”, “Quel air clair” e “Mer de Lyriques” (1963). Assim, e à semelhança do que se verifica com os processos de substantivação presentes na poesia verbal, também estas experiências permitem equacionar a obra da autora no âmbito da emergência e sedimentação de uma tendência concretista em Portugal.

Recorde-se que em “Pontos-Periferia-Poesia Concreta” (1956), Augusto de Campos reconhecia Mallarmé como “o inventor de um processo de composição poética” no qual “a palavra estrutura” tem “em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (1956: 17). Nesse sentido, o poeta brasileiro realçava o modo como *Un Coup de Dés* se ergue nas seguintes especificidades: a aplicação de uma tipografia diversificada, o recurso a uma disposição particular das linhas na página, a valorização do espaço em branco e, por último, o entendimento da materialidade da folha. Sobre o método de composição *mallarmeano*, acrescentava, ainda, que se trata de um processo “cuja significação se afigura comparável ao valor da ‘série’, introduzida por Schönberg, purificada por Webern e, através da filtração desse, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de Boulez ou Stockhausen” (*idem*: 17). Ora, nos três poemas supramencionados, a utilização dinâmica dos recursos tipográficos proposta por Salette Tavares é explorada tendo em conta não só a espacialização, mas sobretudo o potencial de pesquisa em torno da dimensão sonora da linguagem. Assim, entendê-los como exemplos de uma “tipografia funcional” (*idem*: 18) implicará reconhecer que a autora foi uma das intelectuais do experimentalismo português que com maior afinco fomentou uma relação com os desenvolvimentos da música concreta e experimental.

Retomando a reflexão de Lars Elleström, vale a pena verificar como a leitura destes poemas se revela mais profícua quando efetuada sob um prisma que não restringe a análise à busca de uma iconicidade estritamente visual. Segundo Elleström, “[s]patial thinking makes us ‘see’, ‘feel’ and ‘apprehend’ structural relations in abstract conceptions”, razão pela qual “the visual structures (...) can also be connected to ideas far beyond what are simply visual phenomena” (2016: 30). Em “Les Murmures”, composição que parece dialogar criticamente com o silenciamento imposto pelo regime ditatorial vigente, é significativa a função

desempenhada pelo arranjo tipográfico: ao limitar, de forma deliberada, o espaçamento entre linhas, Tavares constrói um poema que remete para o gesto físico de verbalizar com os lábios semicerrados. Porém, é sobretudo ao nível do ato de leitura que se torna possível detetar uma relação icónica entre o som da palavra “murmures” e o fenómeno por ela representado – ou seja, tratando-se de um poema no qual a autora faz um uso criativo da onomatopeia, é a própria sequência sonora dos vocábulos que se constitui como metáfora auditiva.

De forma semelhante, “Quel Air Clair” é materialmente não-temporal (bidimensional e estático) – o que não significa que a interpretação decorrente do ato de leitura não possa apontar para um fluxo temporal. “In the process of reading, a virtual spatiotemporality is created” (*idem*: 27) – afirmou Elleström a propósito de “Wind”, de Eugen Gomringer, salientando o modo como o vento não pode ser compreendido sem o recurso às noções de tempo e espaço. Ora, a componente sensorial sugerida pelas sequências “Quel air clair / Éclairer l’air” e “Éclairer l’ère / Quelle aire claire” remete para o pensamento espacial do qual a iconicidade depende em grande parte: “Because of our mind’s inclination to grasp also abstract ideas in terms of spatial relations, we are strongly inclined to perceive similarities not only between different kinds of sensory perception, but also between sensory perception and cognitive structures” (*idem*: 20). Neste sentido, e tendo em conta a disposição dos significantes, o poema adquire um carácter potencialmente diagramático: ainda que possamos reconhecer que não é possível visualizar o ar, a nossa capacidade percetiva permite-nos saber que este circula: o ar limpo (puro, claro) / a área clara (limpa, ampla) surgem, assim, representados nas suas dimensões simbólica e icónica.

Embora este fenómeno seja intensificado pelo facto de a mancha gráfica instigar uma leitura circular, reforçando a noção de movimento, também este poema se presta a outras leituras quando pensado à luz do contexto político em que foi produzido. Como foi já possível constatar, a fraca receção a que a obra de Salette Tavares foi votada durante o período de vigência da Ditadura do Estado Novo é um dado reconhecido e que se estende às obras de todos os autores que tiveram uma participação ativa no âmbito da PO.EX. Mas também é certo que Tavares foi uma das cultoras que com mais humor venceu o seu posicionamento contra o discurso promovido pela crítica da época, podendo a exploração do poema concreto ser lida à luz dessa mesma inflexão. Torna-se, por isso, difícil não pressupor a existência de traços de ironia em “Quel Air Clair”. Que ar puro se respirava em tempos de ditadura? Que era pode ser iluminada em tempos marcados por um obscurantismo severo? Em que área (clara) é possível esclarecer uma era em que o povo se pretendia incapaz de qualquer ato de resistência? O

modo como as palavras se encontram dispostas pode, efetivamente, ser lido como expressão desse fechamento, como um círculo vicioso no qual, independentemente da ordem escolhida, a leitura se propõe sempre como circular. E, se optássemos por essa via, podíamos ainda assumir que a exploração sonora, assente numa estrutura aliterativa, tem em vista exacerbar essa impossibilidade de fuga.



Fig. 23 Salette Tavares, “Quel Air Clair” [Madeira lacada, lâmpada, cortiça e conchas] (1963).

Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

Porém, e sobretudo se tivermos em conta o poema espacial homónimo (produzido na mesma altura), “Quel Air Clair” pode também apontar para a construção de espaços de liberdade nos quais, não obstante o ambiente repressivo que pautou o país durante 41 anos, é possível levar a cabo projetos inventivos e de subversão. Note-se que a palavra *éclairer* não se esgota no seu significado mais imediato (o de iluminar), podendo, ainda que de forma menos frequente, assumir funções como esclarecer, explicar, elucidar. Estas são noções que assumem um papel especialmente relevante na obra de Salette Tavares – desde logo, porque além de poeta, a autora foi uma pedagoga por excelência⁸⁶.

Nos dois poemas até agora analisados torna-se possível detetar o recurso a processos fonéticos que perpassaram, também, uma parte significativa da poesia concreta produzida no decorrer da década de 1950⁸⁷. A composição intitulada “Mer de Lyriques” não é exceção,

⁸⁶ A propósito da promoção de práticas pedagógicas a partir da PO.EX, consulte-se *Pensar a Imagem Olhar o Texto. Experimentos poéticos na educação de infância* (2019), livro escrito por Estela Rodrigues, no qual a autora dá conta da sua experiência com um grupo particular de leitores: vinte e cinco crianças da Educação Pré-Escolar.

⁸⁷ Recorde-se que em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), Alfredo Bosi propõe uma sintetização das inovações da poesia concreta, salientando alguns recursos comumente utilizados nos campos semântico, sintático, léxico, morfológico, fonético e topográfico. Ao nível da coordenada fonética, Bosi destaca as seguintes

embora neste caso não sejam necessariamente as dimensões aliterativa ou assonante que revertem de forma mais significativa para a complexificação do jogo. Isto porque, o poema faz uso de processos de desagregação e aglutinação que não são menos eficazes em evidenciar o carácter lúdico da linguagem. Ao colocarem a ênfase na fragmentação discursiva, estes recursos apontam, igualmente, para uma poética que se ergue na abolição do verso, privilegiando assim a criação de uma sintaxe gráfica e espacial.

O menino IVO superlat IVO
 O menino IVO acusat IVO
 O menino IVO imperat IVO
 O menino IVO abusat IVO
 O menino IVO caritat IVO
 O menino IVO generat IVO
 O menino IVO informat IVO
 O menino IVO aberrat IVO
 O menino IVO superat IVO
 O menino IVO imputat IVO
 O menino IVO diminuit IVO
 O menino IVO embirrat IVO
 O menino IVO explicat IVO
 O menino IVO repetit IVO
 O menino IVO respingat IVO
 O menino IVO imposit IVO
 Definit IVO DEFINITIVO

Fig. 24 Salette Tavares, “O Menino IVO” [Tipografia] (1963). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

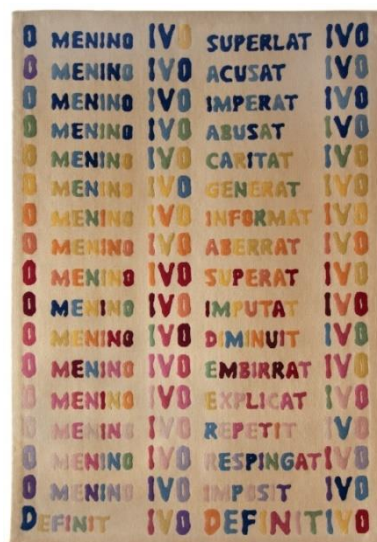


Fig. 25 Salette Tavares, “O Menino IVO” [Tapeçaria; Manufatura de Tapeçarias de Portalegre] (1978). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022). Foto: João Brandão

Outro poema tipográfico no qual Salette Tavares faz um uso criativo dos processos de composição de palavras é o cartaz intitulado “O Menino Ivo” (1963). Embora os poemas-objeto da autora sejam o principal elemento de análise do próximo subcapítulo, não deixa de se tornar pertinente recordar que “O Menino Ivo” foi revisitado pela poeta já em 1978, dando origem a um objeto espacial homónimo, manufaturado pelas Tapeçarias de Portalegre. Acresce que um poema inédito, intitulado “Canções e Baladas do Menino Ivo” (s.d.), foi recentemente publicado em *Obra Poética 1957/1994*, expandindo os suportes em que o jogo verbal se desdobra: “4.^a O Menino Ivo/ superlativo/ império ativo de Ivo/ o meninuivo/ diminutivo/ super ativo Ivo/ t’ivo não t’ivo/ não t’ivo Ivo/ etc.” (Tavares 2022: 753-754).

“O Menino Ivo” consiste num exercício combinatório no qual a parcela “Ivo” é apresentada na sua dupla função: o nome próprio, repetido ao longo da coluna da esquerda,

estratégias: “figuras de repetição sonora (aliterações, assonâncias, rimas internas, homoteleutons); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros” (1970: 529).

assume a função de sufixo na coluna da direita. Sendo verdade que, na língua portuguesa, a aplicação do sufixo -ivo cumpre a função de formar adjetivos a partir de verbos, o certo é que o poema resulta de uma seleção que em nada se revela gratuita. Tavares serve-se de um conjunto de palavras comumente associadas à linguística e que servem para descrever ou denominar casos de declinação, graus de adjetivos, tipos de orações e de conjunções, modos verbais, entre outros. A opção de utilizar estas palavras para descrever o menino Ivo não só aponta para a capacidade metarreflexiva da linguagem, como enfatiza o carácter autorreflexivo da escrita poética. Assim, não menos relevantes serão os adjetivos nos quais o processo de composição origina erros ortográficos. Isto porque, o erro é explorado enquanto ferramenta criadora ao longo de toda a obra de Tavares, sendo responsável não apenas pela complexificação de variadíssimos exercícios sonoros, mas também pela criação de jogos que visam explorar as relações entre linguagem escrita e linguagem oral⁸⁸.

Relembre-se que em *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*, Pedro Reis salienta o modo como a escrita tipográfica da poesia concreta comporta um processo de despersonalização, já que, “podendo ser vista como uma influência de um contexto civilizacional”, se identifica “com a transposição mecânica, industrial, da escrita manual, individual” (1998: 74). Com efeito, bastará recordar algumas afirmações dos principais cultores do concretismo brasileiro para compreender o modo como a despersonalização do processo da escrita tipográfica da imprensa se traduz na poesia. Em “olho por olho a olho nu” (1956), Haroldo de Campos afirma a urgência de reintegrar o poema na vida quotidiana, referindo-se à poesia concreta como aquela que “permite a comunicação em seu grau + rápido”, sendo por isso portadora da “linguagem adequada à mente criativa contemporânea” (1956: 48). Estes pressupostos seriam retomados apenas um ano mais tarde, em “Evolução de Formas: Poesia Concreta” (1957):

O poema passa a ser objecto útil, consumível, como um objecto plástico. A poesia concreta corresponde a um certo tipo de forma mentis contemporânea: aquela que impõe os cartazes, os slogans, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objectos culturais. (Campos 1957: 52)

Recordar estas questões revela-se especialmente pertinente se tivermos em conta que estabelecer uma relação entre a poesia de Tavares e o concretismo pode resultar em

⁸⁸ Esta questão será retomada em maior detalhe no capítulo 4, a propósito da narrativa *Irrar* (2019 [1978]).

precipitações falaciosas. Embora seja possível assinalar algumas aproximações profícuas, importa considerar que Salette Tavares apresentou, desde sempre, reservas em relação às questões que se encontram postuladas nas palavras de Décio Pignatari: “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. Uma arte popular. A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos” (Pignatari 1957: 41). Como nota Pedro Reis, as afirmações dos poetas concretistas brasileiros apontam para uma poesia que “tenderia a adoptar procedimentos semelhantes aos empregues nos *mass media*, por forma a criar um maior e mais imediato impacto junto do público receptor”, aspeto que “aumentaria a acessibilidade do público ao produto poético, revertido objecto de consumo, deixando assim a poesia de ser um objeto cultural elitista, para se encontrar quotidianamente inserida na dinâmica do tecido social” (1998: 75). Não ignorando a pertinência do debate em torno de se a poesia concreta brasileira conseguiu ou não realizar tais intentos⁸⁹, o que importa realçar é que Salette Tavares nunca pretendeu alinhar a sua prática estética com o objetivo de tornar a poesia numa “arte popular”. A propósito da reflexão proposta por Renato de Fusco em *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architetonica*, a poeta chegaria a afirmar:

esta escolha dos *mass media* para público da arquitectura ou, o que é pior, a escolha de uma arquitectura *mass medium* para um público massa é qualquer coisa com que não posso estar de acordo. Considero que todas as artes existem infelizmente por enquanto apenas para minorias, cada vez mais alargadas, é certo, mas minorias. A criação artística processa-se de maneira progressiva contra o institucionalizado[.] (Tavares 1969: 202)

Ainda que Salette Tavares tenha defendido uma “activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano” (1989: 46), encaminhando assim a sua obra para o que Rui Torres denominou de “estetização da experiência humana” (2006: 260), não é possível afirmar que esse objetivo passou por converter o poema num objeto de consumo. Para a poeta, a renovação da forma poética não pode responder ao consumo que o gosto realizou, pois apenas as “formas menores e sem abertura, com a disponibilidade limitada (...) se perdem, se gastam e se usam. São consumíveis pela banalidade insuportável e por isso mesmo consumível” (Tavares 1965b: 57-58). A afirmação de que a “característica fundamental da forma poética é a sua inconsumibilidade” (*idem*: 57) – ou seja, a sua

⁸⁹ Para uma reflexão aprofundada acerca destas questões, vd. Reis (1998: 74-79).

capacidade de subsistir ao gosto e de resistir à banalização – passa, portanto, pela adoção de um posicionamento que compreende que os “fenómenos de consumo são marginais e correspondem aos tratamentos da mensagem não em fidelidade criadora (...), mas em traição que é a negação das qualidades poéticas da comunicação” (*idem*: 58). Não é, por isso, estranho que Tavares tenha assumido um papel ativo enquanto intelectual informadora, insistindo sempre na necessidade de existir uma comparticipação crítica por parte do público:

A cultura pode morrer na sua incapacidade de continuar viva, mas as formas criadas através de um processo vital de formação e desenvolvimento em cada estágio vivo, têm sempre actualidade, cada vez que haja quem saiba encontrar e ler a mensagem poética. A execução do poema é a leitura do poema em qualquer edição que seja fiel. (1965b: 61)

3.1.2.2 Poema-objeto

“Memória do mundo que significa, a forma é memória de mundos que a mudaram, a negaram, a floriram ou fulminaram” (1965b: 41) – assim afirmou Salette Tavares, destacando a capacidade da forma em resistir ao tempo, deixando-se recontextualizar e reavaliar continuamente. Uma leitura profícua da poesia espacial da autora exige, por isso, um entendimento da forma como potencialidade atualizável, aspeto que se manifesta de forma duplamente significativa: por um lado, porque a relação entre tempo e forma influencia a percepção, sendo assim reveladora da dimensão estética do objeto; por outro, porque permite compreender a leitura como ato de cocriação, recriação e transformação. Relembre-se que, tal como mencionado no subcapítulo 1.2, a “forma é tempo, a forma faz-se tempo, é o tempo, vive tempo” (*idem*: 43), não se tratando, por isso, de relevar a capacidade que a arte tem de opor “um *diktat* de perenidade à fuga descontrolada do tempo”, como afirmava René Huyghe (1965: 12), em *O Poder da Imagem*. A inconsumibilidade da forma decorre da predisposição da obra de arte para integrar uma dialética viva – ou seja, da sua capacidade de existir em permanente projeção, (re)atualizando-se, multiplicando-se. Talvez por isso Salette Tavares nunca tenha desistido de realçar a importância de cada interferência criadora:

Fabricar a mensagem poética é, no plano da obra de arte, ser autor em primeira instância da originalidade do mundo que esta mensagem vai testemunhar. Co-autor desse mundo, porque esse

mundo é já antes criação e como tal surge para a percepção reactiva do sujeito, o mundo que é antes da percepção será executado pelo artista, forma original. (1965a: 601)

Se considerarmos que a poesia de Salette Tavares se enquadra no âmbito das poéticas autorreflexivas – isto é, num entendimento da obra de arte como “pensamento de si mesma” – tornam-se claras as razões que levaram a autora a testar, através de sucessivos processos de transposição e recontextualização, a resistência da obra ao tempo. Face a um maior perigo de degradação, o que a obra de Salette Tavares propõe é a resistência à banalização formal: as formas “querem[-se] consistentes” e capazes de “fortalecer a sua estrutura, a sua categoria como mensagem poética, para que no meio da realidade fluente consigam a consistência do autêntico objecto estético” (Tavares 1989: 45).

Recorde-se que o perigo da banalização das formas relaciona-se, para a autora, com dois aspetos que se interligam: com a cristalização do vocabulário interpretativo, bem como com o facto de os fenómenos de consumo corresponderem a tratamentos da mensagem que não ocorrem em fidelidade criadora. Estas questões adquirem nuances específicas se considerarmos que o contexto ditatorial português, no qual Tavares produz uma parte significativa da sua poesia espacial, contrasta (artística e socialmente) com a liberdade experienciada nos países em que a autora ampliou a sua formação. Numa análise retrospectiva, Gilles Lipovetsky englobou as três décadas que sucederam ao pós-guerra no âmbito de uma segunda fase do capitalismo de consumo. Se até então tinha sido possível observar uma ascensão dos mercados de massa, a partir de 1950 é a própria sociedade de consumo que começa a ganhar expressão:

A affluent society surge como uma época hipertrófica de “criação de necessidades artificiais”, de “esbanjamento” organizado, de tentações omnipresentes e de comercialização do que fez do consumo um estilo de vida, um sonho de massa, uma nova razão de viver. (...) O acto compulsivo de comprar, a febre dos objectos, a escalada das necessidades, profusão e esbanjamento espectaculares: a fase II não procedeu tanto à “programação burocrática do quotidiano” como à destradicionalização da esfera do consumo[.] (Lipovetsky 2006: 31)

A produção espacial de Salette Tavares pode ser lida enquanto resposta a essa “febre dos objectos” – ou seja, como uma resposta à automatização da percepção do objeto na sociedade do consumo. Note-se que a postura da autora era perentória quando afirmava que, apesar de não existirem fenómenos de consumo da forma, isso não significa que não existam “fenómenos sociais de cegueira e capacidade de consumo da degradação formal”. Esses,

esclarece, correspondem “[a]o domínio marginal da forma usada não como *ser*, crescente e vivo, mas como *ter*, ou seja, o domínio formal que nada tem a ver com a disponibilidade absoluta que é a abertura da forma poética consistente e resistente em si” (1965b: 58).

São justamente estas as razões que levaram Rui Torres a discorrer sobre a forma como a obra de Salette Tavares se articula com as reflexões desenvolvidas, no decorrer da década de 1960, pelos estruturalistas franceses Jean Baudrillard e Abraham Moles. Para o investigador, a pertinência desta aproximação reside, desde logo, no facto de estes autores partilharem o entendimento de que os objetos comunicam: “os objectos comunicam, mesmo se não forem usados. Ora isto acontece porque os sinais que me são comunicados agem verdadeiramente como estímulos. Chama-se estímulo ao complexo de actividades que provocam em mim uma resposta” (Tavares 1969: 206). Acresce que, ao interpretarem o consumo como uma moral e uma instituição, estes estudos compreenderam os objetos como catalisadores de uma estratégia de poder que também Salette Tavares procurou denunciar. Nas palavras de Rui Torres, “a informação assume um carácter político porque a complexidade dos objectos, diz Moles, é apenas aparente: ela é fabricada pelo poder, que dessa forma estabelece a inovação como a sua ideologia fundamental” (2014b: 144).

Baudrillard é claro quando afirma, seguindo a tendência do pensamento barthesiano⁹⁰, que o “consumo, pelo fato de possuir um sentido, é *uma atividade de manipulação sistemática de signos*” e, por isso, “um modo ativo de relação (não apenas com os objetos mas com a coletividade e com o mundo)” (1968: 206). Assim, para que um objeto se configure objeto de consumo será necessário que este se torne, primeiramente, signo – “ou seja, exterior de alguma forma a uma relação da qual apenas significa – portanto arbitrário e não coerente com esta relação concreta mas adquirindo coerência e consequentemente sentido em uma relação abstrata e sistemática com todos os outros objetos-signos” (*idem*: 207). Ora, se considerarmos que estabelecer uma relação ativa com o quotidiano passa por desmistificar a prática simbólica dos objetos, então não se revelará estranho que Salette Tavares tenha atribuído, quer na sua poesia quer no seu trabalho teórico, uma importância determinante ao *objet-trouvé*:

⁹⁰ Em *Mitologias*, Barthes alertava: “A ideologia burguesa transforma continuamente os produtos da história em tipos essenciais; tal como o choco expele a sua tinta para se proteger, ela camufla ininterruptamente a perpétua fabricação do mundo, fixa-o em objeto de posse infinita, inventa os seus bens, embalsama-os, injeta no real uma essência purificadora que lhe interrompe a transformação, a fuga para outras formas de existência.” (1957: 174-175).



Fig. 26 Fotografia da exposição Salette Tavares. *Poesia Espacial* (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2014). Foto: Paulo Costa. Fonte: Sítio web Fundação Calouste Gulbenkian.

Um exemplo bem sugestivo é o “objet-trouvé” – a percepção orientada do artista suprime o sentido anterior de um objecto encontrado ao torná-lo figura sobre um novo fundo. A actividade criativa é neste caso flagrante e exclusivamente perceptiva. O “objet-trouvé” diz-se pelo simples gesto de propor a percepção original à compreensão dos outros, deslocando o objecto tal qual ele é do fundo onde se compreendia ou do contexto onde estava, para o isolar e tornar “num em si meu para os outros”. Neste caso como no da expressão através de qualquer outro sistema de linguagem ela realiza-se como fenómeno de criação. (Tavares 1965a: 599)

Neste sentido, são diversas as razões que reverteram para que “Ourobesouro” se apresentasse como um dos poemas-objeto mais significativos da obra da autora. Recorde-se que, no catálogo da exposição *Brincar*⁹¹, a poeta afirmou: “A escola pré-primária foi sem dúvida o maior privilégio da minha vida. Ela cimentou, com a primária dentro do mesmo esquema pedagógico, as qualidades mais certas que tinha dentro de mim” (Tavares 1979: s.p.). “Ourobesouro” é, por isso, um testemunho dúplice: ao sinalizar a primeira tomada de consciência face às potencialidades plásticas do objeto encontrado, revela um interesse pela componente lúdica da linguagem. Nas palavras de André Breton, inventor do poema-objeto: “Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d’exaltation reciproque” (1942: 284). Estes são princípios que ecoam nas razões apresentadas por Salette Tavares para empreender uma constante revisitação do poema:

Eu metia-me sozinha na sala, contemplava a caixa e passeando à roda da mesa inventava com palavras e gestos objectos de vidro e de fatias finas e translúcidas de marmelada. As palavras que estavam nos objectos não as recordo, só sei que OUROBESOURO palavra foi inventado aos doze anos ou pelo menos confidenciado às minhas companheiras. O objecto, esse, é dos cinco anos. Por isso, olhar para trás é muito fácil. Executar é que é já mais caro, sobretudo agora, que não posso fazer objectos com as minhas mãos. Mas a caixa de música, que eu estraguei porque quando não estando ninguém em casa lhe fui limpar o pó, foi a primeira escultura moderna do museu privativo da minha memória. (*Ibidem*)

⁹¹ O poema “Ourobesouro” é também destacado pela poeta no seu “Curriculum Vitae” (1985).

“Ourobesouro” consiste, de forma mais imediata, numa forma criativa de jogar com as palavras “besouro de ouro”. A criação lúdica do neologismo, primeiramente refletido no brinquedo cristalino que a poeta entendeu ser o seu primeiro poema experimental (“Ourobesouro – caixinha da minha infância”), viria a dar origem ao poema espacial “Ourobesouro – A infância cresceu espaço” (1965). A palavra que se inscreve noutra é, portanto, a palavra que se inscreve e se espacializa no objeto. Acresce ainda que o poema havia sido já revisitado anteriormente, dado do qual apenas tomaríamos conhecimento após a integração de *O Livro do Soporífero* em *Obra Poética 1957-1971*. De acordo com a publicação, Tavares escreveu, em 1962, “Um lago mais azul caiu de branco”, poema no qual o jogo em torno da linguagem se complexifica. Ao mesmo tempo que a palavra “visto” é destacada pela sua ambiguidade, a palavra “infância” recusa o valor comum de substantivo, transformando-se em verbo. É a linguagem do objeto e sobre o objeto que surge, assim, enfatizada:

De ouro visto
 ouro pintado e desbotado. Mas
 de constância ilumino
 ourobesouro brinquedo cristalino
 meu penteado jogo que me infância. (Tavares 1992: 294)

Já em 1963, Salette Tavares tinha criado um poema espacial no qual, à semelhança do que ocorre com “Ourobesouro”, a disposição dos significantes tem implicações ao nível da leitura. Se no caso de “Ourobesouro” a palavra surge duplamente exposta, propiciando o efeito de a estarmos a visualizar num espelho, “Alquerubim”, uma inscrição em alumínio anodizado, valida uma leitura aberta. A forma quadrada, de aproximadamente 70x70, faz com que a palavra “Alquerubim” surja sucessivamente quebrada ao longo das onze linhas que compõem o poema. Esse gesto irregular de translineação não só é responsável pela criação de um arranjo combinatório visual

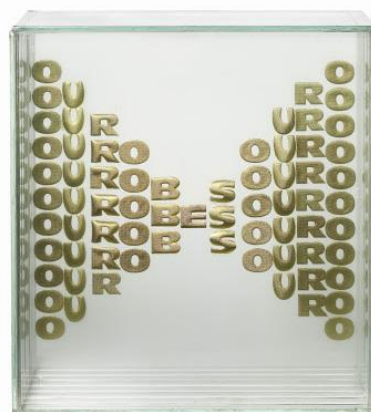


Fig. 27 Salette Tavares, “Ourobesouro” (1965). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022). Foto: Paulo Costa.



Fig. 28 Salette Tavares, “Alquerubim” (1963/1979). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022). Foto: Paulo Costa.

– confirmando, tal como a combinatória de “Parlapatisse”, esse jogo barroco referido por Melo e Castro –, como gera uma sintaxe espacial que, recorrendo às palavras de Claus Clüver, faz com que “the reading of the text may proceed in various directions. Multiple meanings emerge, none of them privileged: the text remains open” (1987: 115).

Um ato de leitura ativo (e interventivo) é também solicitado pelo *mobile* em alumínio anodizado “Maquinin” (1963) – cuja versão verbal foi já alvo de atenção no subcapítulo 3.1.1. Esta “veste sem corpo presente” (Reis 2010: 223) – ou, se preferirmos, este “poema entretecido para enredar o corpo de seus observadores” (Reina 2023: 67) – é composta por doze linhas, dispostas de forma a promover uma leitura descendente. Em carta dirigida a Ana Hatherly, Salette Tavares recordou com ironia a forma como o “MAQUININ *mobile* saiu mais pobre da exposição pois houve também o peso da gravidade da recordação *Kitch* [sic] que fez com que algumas letras fossem desenganchadas nas algibeiras dos amantes da poesia” (1975: 19). E acrescentou, ainda: “Exposto alto, bem alto, no Instituto Alemão, não tinha o ar giro do objecto que se toca e até se lê” (*ibidem*). Com efeito, ambas as versões de “Maquinin” parecem sintetizar preocupações da escrita de Tavares: se, por um lado, o poema verbal é desde logo explicativo do que a poeta entende ser a função da poesia, por outro, o processo de transposição parece ser revelador do que a poeta compreende ser a função do/a leitor/a. Em “Forma Poética e Tempo”, a propósito da possibilidade de o autor propor a sua obra no sentido de esta ser acabada pelo intérprete, a poeta afirmou: “Convidado a intervir na obra que se lhe propõe em *abertura* com um número indeterminado de soluções e mesmo em progressiva indeterminabilidade, o último anel da cadeia de comunicação da mensagem é já pressuposto como executante essencial irrecusável, actualizador” (Tavares 1965b: 56). Uma vez mais, é para a inesgotabilidade da execução (e para a inconsumibilidade da forma) que Salette Tavares aponta: “escrevi esse poema destruindo as palavras na ligação das sílabas, conforme as várias maneiras rítmicas como o digo” (1975: 19).



Fig. 29 Salette Tavares, “Maquinin” (1963). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022). Foto: Paulo Costa.

Através da carta que Salette Tavares dirigiu a Ana Hatherly, em 1975, torna-se também possível compreender melhor o processo criativo que presidiu à construção de “A Porta das Maravilhas” (1979). Segundo a poeta, entre as propostas que apresentou aos organizadores do primeiro número da revista *Poesia Experimental*, constava um poema que jogava com a desagregação da palavra “Maravilha” em três significantes – “MAR AVE ILHA”. A rejeição deveu-se ao facto de outro poeta ter já explorado a mesma ideia⁹². Em todo o caso, e embora o poema nunca tenha chegado a ser publicado em cartaz, sabemos que Salette Tavares o havia já produzido em março de 1961⁹³. Trata-se de um texto que integra a secção de poemas posteriormente associados a *Quadrada*, e que surge acompanhado pela nota “O manuscrito ampliado deste poema foi serigrafado a ouro sobre plexiglas no objecto espacial de 1979”:

As maravilhas ficaram
soando sim.
As mar av ilhas voaram
sem já de mim.
As maravilhas morreram
de ave fim,
as mar
avi-lhas finaram
em mar de im.
As marav
ilhas fecharam oiro marfim
das marav ilhas fugiu
o Mandarim!
(Tavares 2022 [1961]: 340)

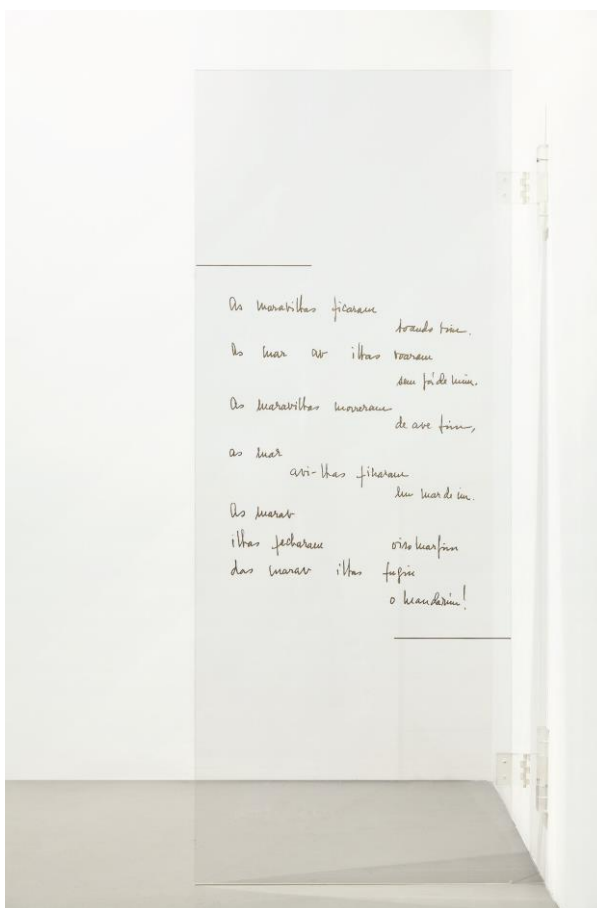


Fig. 30 Salette Tavares, “Porta das Maravilhas” (1979).
Em *Obra Poética 1957-1994*. Foto: Paulo Costa.

⁹² Embora não seja possível precisar qual o poema que espoletou a rejeição, Rui Torres sinaliza uma hipótese, remetendo para um poeta que viria a colaborar no segundo número da revista: “É difícil determinar de que ‘outro’ poema se trataria. Edgard Braga, por exemplo, faz um jogo idêntico com a palavra ilha: “ilha / brilha / tranqüila”, e outros poetas concretos, possivelmente antes e certamente depois, fizeram experiências semelhantes” (2006: 262).

⁹³ Vd. Tavares (2022: 340).

Não deixa também de se revelar curioso que este processo de tradução espacial tenha ocorrido, especificamente, na década de 1970. Embora *Lex Icon* tenha sido publicado pela primeira vez em 1971, são poucos os anos que separam o processo de transposição da edição italiana da obra. No prefácio, Gillo Dorfles sinaliza o modo como Salette Tavares “cria ‘objectos poéticos’ que muito frequentemente são a metamorfose directa dos objectos de uso (...) e que, através da tessitura poética, adquirem uma vitalidade até aí ignorada e latente” (1977: 969). Ora, o facto de a porta ser um dos objetos quotidianos que se transforma numa entidade autónoma não pode ser ignorado. A “Porta é o instrumento/ que corta/ a relação do dentro/ com o fora”, mas é também um instrumento de mediação: “Abertas ou fechadas/ as portas movimentam-se/ sempre ao contrário/ do que estavam,/ é tudo um jogo/ complicado e fácil/ um circuito binário/ de comunicação./ Há sim e não/ e o circuito em si/ só se faz em sim” (Tavares 2022 [1971]: 557-556). A porta transparente é, por isso, aquela que, pela transgressão da sua valência funcional, dilui as fronteiras entre as artes, ao mesmo tempo que questiona os limites entre artístico e não-artístico, público e privado, arte e vida, autor e espectador.

Sendo verdade que os fenómenos de transposição ocupam uma parte substancial da poesia espacial produzida por Salette Tavares, importa considerar que a autora não se ocupou apenas da revisitação da sua própria obra. Um exemplo deste processo é o caso do *mobile* em cobre cromado “Baylia de Ayras Nunes de Santiago” (1979), no qual recupera e espacializa a cantiga de amigo “Bailia das Avelaneiras”. Recorde-se que, para Tavares, “[q]uando a originalidade formal existe, ou existiu, ela pode persistir, manter-se vida que é, linguagem estruturando-se e estruturada, capaz de vencer as barreiras que as diferenciações culturais de raiz estabelecem, para abrir caminho no sentido da comunicação” (1965b: 45). Embora esta composição



Fig. 31 Salette Tavares, “Bailia” (1979). Em *Obra Poética 1957-1994*. Foto: Paulo Costa.

venha colocar novamente a tónica na exploração do desenho da escrita caligráfica, é ao nível da evocação da dança que o diálogo com a tradição se efetua. Ou seja, é a forma como a dança é tematizada no célebre poema galaico-português que motiva o processo de espacialização.

A disposição das linhas, bem como a sua suspensão, contribuem para que o poema passe a evocar, também ao nível da visualidade material, uma dança medieval.

Note-se que, tal como reconhece Claus Clüver, na maioria dos casos as “questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original”. O que não significa que não possam existir implicações ao nível da receção quer do texto-alvo, quer do texto-fonte: “independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte” (Clüver 2006b: 17-18). Nesse sentido, este processo de apropriação e devoração considera a própria inconsumibilidade da forma, não deixando de corresponder tanto à prática de uma leitura que se executa em fidelidade criadora, como ao reconhecimento da forma como “existência sólida e de certa maneira indestrutível” (Tavares 1965b: 51). Assim, se para a poeta é “hoje que podemos surpreender a forma como continuidade vital e como articulação alterativa e descontinuidade”, tal não invalida a necessidade de uma iniciação que permita que a “experiência exercitada” se torne “execução criativa” (*ibidem*).

A aproximação de Salette Tavares à poesia espacial passa, em grande medida, por uma estetização do real que compraz um processo de desautomatização dos objetos quotidianos. “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”, afirmou Viktor Shklovsky, em 1917. E, de facto, ainda que estas palavras se enquadrem numa análise de poesia verbal, não deixa de se tornar possível afirmar que a obra de Salette Tavares herda o princípio de que a arte comporta um “processo de singularização dos objetos”, um “processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade da percepção” (Shklovsky 1917: 81-82). Isto porque, “[o] acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte” (*ibidem*). O avultado número de poemas-objeto produzidos entre 1949 e 1965 comprovam, aliás, que a transferência do verbal e o consequente questionamento dos suportes tradicionais da poesia se iniciou muito cedo:



Fig. 32 Salette Tavares, “Jarra Pontos e Vírgulas” (1949/1965). Em *Obra Poética 1957-1994*. Foto: Salette Brandão.



Fig. 33 Salette Tavares, “Jarra Ferida” (1949/1963). Em *Obra Poética 1957-1994*. Foto: Salette Brandão.

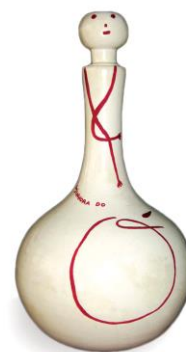


Fig. 34 Salette Tavares, “Sinhora do Ó” (1949/1963). Em *Obra Poética 1957-1994*. Foto: Salette Brandão.

“Jarra Pontos e Vírgulas” (olaria 1949; colagem 1965-2010), “Jarra Ferida” (olaria 1949; pintura 1963) “Sinhora do Ó” (olaria 1949; pintura 1963)⁹⁴ são alguns dos objetos nos quais Salette Tavares inscreveu frases e sinais de pontuação. Note-se que este processo não só coloca em causa a funcionalidade comum dos objetos, como introduz, no espectro da mundividência poética da autora, um espaço de registo da sua vida pessoal. Também o já referido objeto espacial “Peixe” é expressivo no que a esta dinâmica diz respeito. Segundo a informação disponibilizada em *Obra Poética 1957-1994*, o objeto em olaria foi produzido em 1949, enquanto a pintura corresponde a 1963 – anterior, portanto, à publicação de *Quadrada* (1967), cujos poemas foram escritos entre 1959-1960 e no qual surge o verso “DE ENORME A REDE NÃO PRENDE A LUZ DO DIA”. O processo não parece, contudo, poder ser reduzido a estes termos: o poema espacial encontra-se na base do processo de escrita do poema verbal “Epitalâmio”; ou, pelo contrário, encontramos-nos perante mais um processo de transmutação da palavra para um objeto material. Se recorrermos ao catálogo da exposição retrospectiva *Brincar*, a existência de “Peixe”, tal como o encontramos hoje representado em múltiplas antologias, resulta de uma fusão entre dois elementos distintos e autónomos: o objeto em olaria (1949) e o verso (1955).



Fig. 35 Salette Tavares, “Peixe” (1949/1963). Em *Obra Poética 1957-1994*. Foto: José de Guimarães.

⁹⁴ Recorde-se que no poema “A Língua (Hino)”, de 1983, Salette Tavares escreveu: “Senhora do Ó, tu sabes/ que ao dar-te por título uma vogal/ o português sabia as quatro dimensões/ de uma letra tal./ Esticou-te os dedos, alargou-te a palma/ para abraçares o ventre muito calma.” (Tavares 2022 [1983]: 710).

Perante uma poesia que busca uma permanente atualização das formas, os processos de transmutação e transposição não ocorrem de forma unidirecional. Prova disso é, precisamente, o facto de o verso em causa integrar um objeto espacial que lhe precede, ao mesmo tempo que origina, cinco anos após a sua criação, um poema verbal.

A este período corresponde, ainda, o poema “Prato”, objeto que permite detetar como o exercício de estabelecer *diálogos criativos* perpassou toda a obra de Salette Tavares. O ato de fomentar estes diálogos com os seus filhos encontra uma justificação clara na convicção da poeta de que “[t]odas as crianças podem ser intensamente criativas. O que é preciso é muita atenção e capacidade de maravilhamento com essa criatividade.

A criança precisa de ter boa terra para desabrochar, e criança só dá certo com infância” (Tavares 1979: s.p.). A presença da infância (e a sua defesa enquanto direito) encontrou, por isso, um terreno fértil na execução de “exercícios descontraídos, livres, vivos, a Brincar” (*ibidem*). Tal como realça Margarida Brito Alves, é “precisamente essa interferência do quotidiano familiar na produção de Salette Tavares que podemos identificar” (2017: s.p.) no prato produzido na década de 1950. No poema-objeto, composto por vários desenhos infantis, é possível ler-se as palavras “Mamã”, “Pepe”, “Bebe” e “Mininha”, nome que a poeta utilizou ao longo da sua obra para se referir à sua primeira filha, Guilhermina.



Fig. 36 Salette Tavares, “Prato” (Anos 1950). Em *Poesia Espacial /Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.



Fig. 37 Salette Tavares, “Dia Positivo” (1979). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022). Foto: Paulo Costa.

A articulação da obra com um plano íntimo e familiar ganha contornos específicos em “Dia Positivo” (1979). Trata-se de uma instalação construída numa mesa onde se encontram quatro cartolinas, cada uma destinada a documentar o crescimento dos seus três filhos – Mininha, Saletinha e Chico. A acompanhar o jogo verbal que se encontra nas extremidades – “PARTO COMOVIDA” e “PARTO COMO VIDA” – apresentam-se também três estruturas em acrílico branco, construídas com o propósito de implicar o fruidor na experiência promovida pela instalação. Assim, ao espreitar por cada uma destas estruturas, encontrar-se-ia um “dia-positivo” relativo ao dia do nascimento de cada um dos três filhos da poeta.

Dado que esta instalação sintetiza algumas das preocupações que perpassam a exposição como um todo, não parece ser inócua a opção de a incluir nas últimas linhas do catálogo. Recorde-se que Salette Tavares escolheu, para ilustrar essa listagem de trabalhos, uma fotografia a preto e branco de uma porca a amamentar as suas crias – imagem que, ao encabeçar a lista de obras expostas, aponta para uma dimensão visceral da maternidade, sublinhando assim a componente biológica do vínculo estabelecido. Essa visceralidade ganha um peso acrescido se considerarmos quer a publicação tardia do guião *Baile Mecânico* (sobre o qual me debruçarei no Capítulo 4), quer o recém-publicado poema “Parto”:

Houve dores também?
Poucas,
nenhumas!
Porque «tudo vale a pena
quando a alma não é pequena.»
Tesoura no parto sem dor fiquei
com recém nascidos à vista:
(...)
Saibam perder a vida para ganhá-la.
Exemplo seu é belo
para sê-lo.
Parto
Como-vida! (Tavares 2022: 673)



Fig. 38 Salette Tavares, “[Sem Título]”. Em *Brincar* [Catálogo de Exposição] (1979).

Note-se que “Dia Positivo” tem, ainda, a capacidade de confrontar o público com a mesma necessidade de participação que se encontra implícita nos *diálogos criativos* – ou seja, a edificação da obra prevê, ao mesmo tempo que solicita, a interferência do/a leitor/a. Ao sublinhar a importância que a noção de comunicação ocupa na obra da autora, a instalação,

assim como os diálogos, desempenham um papel central na proposta de estetização do cotidiano, introduzindo no espectro familiar os princípios inerentes a qualquer troca de mensagens (e de presentes): emissão, transmissão e recepção.

A propósito dos vários poemas-objeto criados (e trocados) entre 1959 e 1971, Salette Tavares chegaria a afirmar: “embora eles sejam apenas restos porque muitos se foram perdendo, resolvi-me a expô-los e desejava sinceramente fazer um livro em que fossem bem reproduzidos, porque, certamente, se vão perder pela sua fragilidade” (1979: s.p.). Fabricados a partir de materiais perecíveis, estes poemas foram descritos pela poeta como “diálogos de meus filhos comigo. Presentes que faziam em segredo e me davam” (*ibidem*). Em retorno, e procurando assim promover um processo dialético de partilha e cocriação, a autora produziu, ainda, outros que “fazia para eles com os lixos limpos das praias” (*ibidem*) que apanhavam juntos. “Tábua verde com conchas” (1960), “Como um Klee”⁹⁵ (1961), “Tábua encontrada pelos três” (1962), “Faca oferecida pelos filhos para...” (1962), “Cabeça de homem” (1962) e “Vaso com planta” (1960) são apenas alguns dos objetos que permitem traçar um mapa criativo que é, em última instância, um mapa afetivo:



Fig. 39 Salette Tavares, “Tábua encontrada pelos três” (1962). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.



Fig. 40 Salette Tavares, “Como um Klee” (1961). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.



Fig. 41 Salette Tavares, “Tábua com conchas” (1960). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.



Fig. 42 Salette Tavares, “Faca oferecida pelos filhos para...” (1962). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.

⁹⁵ A propósito da obra de Paul Klee, Tavares escreveu: “A tensão dos ‘contrários’ fica na sua pintura e na sua teoria, estrutura cristalina que joga, toca, brinca e representa. Um dos mais finos pintores de todos os tempos, Klee, o adulto que melhor pintou como as crianças, é um teórico da pintura que supera Leonardo na límpida capacidade reflexiva” (1983: 9).



Fig. 43 Fotografia da exposição *Salette Tavares. Poesia Espacial* (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2014). Foto: Paulo Costa. Fonte: Sítio web Fundação Calouste Gulbenkian.

Esquerda: “Cabeça de homem” (1962) | **Direita:** “Vaso com Planta” (1960)

No artigo “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares” (2017), Margarida Brito Alves relembra como, em *Ensaio sobre a Dádiva* (1925), Marcel Mauss refletiu sobre prática social de trocar presentes, destacando a forma como qualquer oferenda, ainda que aparentemente desinteressada e livre, integra sempre uma estrutura de reciprocidade. Não obstante o facto de uma estética da reciprocidade se encontrar implícita nos *diálogos criativos* estabelecidos por Salette Tavares, poderá revelar-se mais profícuo recorrer a autores que propuseram, posteriormente, leituras antiutilitaristas da dádiva.

Em “Marginalia. Algumas notas adicionais sobre o dom” (1996), Pierre Bourdieu recorda como já em *Esboço de uma Teoria da Prática* (1972) partia da análise de Marcel Mauss, estabelecendo três princípios fundamentais para a análise da dádiva: o tempo, caracterizado pelo “intervalo entre o dom e o contradom”; a incerteza, que “introduz uma teoria do agente e da ação que considera, como princípio da prática, as disposições constitutivas do *habitus*, e não a consciência ou a intenção”; e a integração da troca na lógica específica “da economia dos bens simbólicos e da crença específica (*illusio*) que a fundamenta” (1996: 7). Trata-se, portanto, de repensar a noção de dádiva para lá das tensões entre liberdade individual e obrigação social, o que permitiu não só demonstrar como “o dom só é de fato dom se não parecer como tal, nem para quem o faz nem para quem o recebe” (*idem*: 10), mas também compreender o modo como as relações de força simbólicas “se instauram e se perpetuam por meio do conhecimento e do reconhecimento, o que não significa que isso se dê através de atos de consciência intencionais” (*idem*: 14). Existe, nestas afirmações, uma clara relevância para repensar os *diálogos criativos* de Tavares, mas talvez o dado que se torna mais pertinente assinalar seja, precisamente, o facto de Bourdieu promover um entendimento da economia da dádiva como “uma denegação do económico (em sentido estrito), (...) uma recusa da lógica da maximização do lucro económico, isto é, do espírito de cálculo e da busca exclusiva do interesse material (por oposição ao simbólico)” (*idem*: 11).

Por sua vez, também Jacques T. Godbout dá conta de uma “tensão permanente entre o estado da dádiva e sistemas mais mecanicistas como o Estado e o mercado” (1997: 10). Para o sociólogo canadiano, os últimos “pretendem sujeitar a circulação das coisas à sua própria lei, a da equivalência mecânica, a da necessidade”. Também a dádiva “pretende sujeitar os outros sistemas à sua lei”. Porém, essa lei “consiste em liberar a troca e fazer surgir algo imprevisto, fora das regras” (*ibidem*). Na perspectiva do autor, a dádiva, por oposição à análise estratégica, pressupõe sempre um aumento de liberdade. Na medida em que favorece a criação de zonas de incerteza, configura-se como um espaço no qual as normas devem ser continuamente questionadas e transgredidas:

cada dádiva é a repetição do nascimento, da chegada da vida; cada dádiva é um salto misterioso para fora do determinismo. Por isso a dádiva é frequentemente acompanhada de uma certa sensação de euforia e da impressão de participar de algo que ultrapassa a necessidade de ordem material. (...) Chega-se à ideia de que, na dádiva, além de não se querer a retribuição, nem sequer se deseja a própria dádiva: pode-se dizer que ela vem naturalmente. A dádiva vem por si mesma, dá-se a si mesma. Finalmente, não é o sujeito que dá; o sujeito segue a dádiva, é levado por ela. (...) A dádiva seria uma experiência de abandono à incondicionalidade, experiência de pertencer a uma comunidade que, longe de limitar a personalidade de cada um, ao contrário, a expande. (*Idem*: 11)

Este princípio de que a troca de presentes configura um espaço comunitário torna-se particularmente relevante se considerarmos, em primeiro lugar, que os diálogos criativos de Tavares não se esgotam na perpétua troca com os seus filhos, e, em segundo, que se trata de objetos que, percorrendo momentos históricos distintos, podem integrar e até antecipar uma sociedade em transformação. Note-se que, em *Psicopolítica*, não deixa de ser também para a fragilização da noção de comunidade que Byung Chul-Han parece apontar quando afirma que a “auto-exploração sem classes é totalmente estranha a Marx”, já que “através do isolamento do sujeito do rendimento, explorador de si próprio, não se forma qualquer *nós político* com capacidade de ação comum” (2014: 16). Nesse sentido, Han considera que a inteligência do regime neoliberal, à qual estamos atualmente subjugados, reside precisamente no facto de não permitir “que surja resistência alguma frente ao sistema”, transformando assim o explorado não em revolucionário, mas em depressivo (*ibidem*).

O jogo promovido por Salette Tavares alarga-se, assim, a diversos artistas e amigos da família⁹⁶, sendo possível aceder, a partir das contribuições presentes nas exposições *Brincar* (1979) e *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014), a uma rede de laços afetivos que se materializou em objetos: Sophia de Mello Breyner, Bruno Munari, José de Guimarães, Mário Barata, Dulce d'Agro e Paula Rego são alguns dos nomes que integram o espaço social que a autora procurou permear de uma dimensão artística. Não surpreende, por isso, que a exposição ocorrida em 2014 tenha sido pensada de forma a conter uma secção na qual vemos integrados alguns destes objetos. O molde de um jarro em gesso, construído nos anos 60 por Ana Vieira, o *Pacote de Rebuçados* (1971) de Ana Hatherly e uma lata em alumínio intitulada *Slogan's*, oferecida por Emília Nadal⁹⁷, no decorrer dos anos 70, são alguns dos exemplos mais significativos. Trata-se de vestígios de uma atividade estética que permitem repensar a dádiva à luz de um contexto de espontaneidade que Godbout compreendeu ser “a realização de uma longa aprendizagem voluntária” (1997: 11).



Fig. 44 Ana Vieira, “[Sem Título]” (Anos 1960). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) Foto: Paulo Costa.



Fig. 45 Ana Hatherly, “Pacote de Rebuçados” (1971). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) Foto: Paulo Costa.

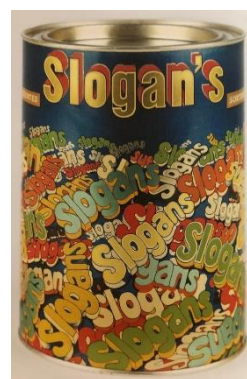


Fig. 46 Emília Nadal, “Slogan's” (Anos 1970). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014) Foto: Paulo Costa.

Em *A Resistência Íntima: Ensaio de uma Filosofia da Proximidade* (2015), Josep Maria Esquirol contextualiza “[o] próximo, a casa, a quotidianidade, a cura” como “elementos de uma filosofia da proximidade que reconheceu a experiência do niilismo e da intempérie como fundadoras” (2015: 152). Para o ensaísta, “estes elementos da proximidade deixam-se integrar no sentido da resistência” (*ibidem*), permitindo assim compreender “[o] ‘diálogo

⁹⁶ Considere-se, a título de exemplo, *Conchas e Cesta* (1971), objeto que Gertrudes, costureira, ofereceu a Salette Tavares e que se encontra desaparecido.

⁹⁷ Note-se que Emília Nadal realizou duas performances que convocam os *Slogan's*: a primeira foi a video-performance “Episódios”, realizada a convite da Ana Hatherly para o programa *Obrigatório não ver* (RTP); a segunda foi o *happening* “Eating Slogan's”, que teve lugar no CAPC (Coimbra, 1981).

interior' que sou, o amigo, o prato na mesa, a casa" como "elementos de uma *filosofia da proximidade* cujo oposto não é distância, mas abstração desligada da vida" (*idem*: 18-19). Nesse sentido, o processo de estetização do quotidiano, no qual os objetos sofrem um permanente processo de desautomatização, constitui-se, ainda, como uma forma de resistir às lógicas alienatórias que Jean Baudrillard denunciava já em 1970:

podemos já definir *o lugar do consumo*: é a vida quotidiana. Esta não é apenas a soma dos factos e gestos diários, a dimensão da banalidade e da repetição; é um sistema de interpretação. A quotidianidade constitui a dissociação de uma praxis total numa esfera transcendente, autónoma e abstracta (do político, do social e cultural) e na esfera imanente, fechada e abstracta do "privado". (...) A quotidianidade, para o olhar objectivo da totalidade, é pobre e residual: por outro lado, porém, mostra-se triunfante e eufórica no esforço de autonomização total e de reinterpretação do mundo "para uso interno". (1970: 27)

Por outras palavras, o intento de uma estetização da vida comporta, invariavelmente, um gesto de resistência face a uma experiência da quotidianidade marcada pela repetição. Para Tavares, como para Baudrillard, interessa promover uma estratégia de resistência que denuncia, ao mesmo tempo que subverte, o poder que se encontra implícito no discurso latente dos objetos: "Cada objeto está a meio caminho entre uma especificidade prática, sua função, que é como seu discurso manifesto, e a absorção em uma série/coleção, onde se torna termo de um discurso latente, repetitivo, o mais elementar e o mais tenaz dos discursos" (Baudrillard 1968: 101). Se o sistema discursivo latente "é homólogo àquele dos hábitos", então compreendemos que, para Baudrillard, os objetos comportam um "papel ideológico de redundância, de superfluidade" (*idem*: 28). Ora, é precisamente nesse sentido que se torna possível compreender o modo como se encena a (re)descoberta da *objetividade dos objetos* na poesia de Tavares: afirmar que o verdadeiro desígnio da arte não poderá nunca residir numa busca pelo aumento de redundância implica, em última instância, uma redução da carga semântica dos objetos e a sua consequente transferência para o campo estético. Utilizando as palavras da própria poeta, trata-se de um processo no qual a arte passa a colocar a tónica não no "saber que o uso possibilitou", mas sim no "extra que os objectos mostram" (Tavares 1969: 208)⁹⁸.

⁹⁸ Note-se que este posicionamento, remetendo para uma abordagem antiutilitarista, poderá lembrar as palavras de Georges Bataille a propósito da noção de *dépense*. Segundo Bataille, o princípio da utilidade é sempre insuficiente, já que de cada vez que um debate assenta nesse valor, a questão fundamental é iludida: "il est triste de dire que *l'humanité consciente est restée mineure*: elle se reconnaît le droit d'acquérir, de conserver ou de consommer rationnellement mais elle exclut en principe la *dépense improductive*" (1933: 27). Colocar a ênfase

Numa leitura possível, estas constatações permitem afirmar que nos encontramos perante uma poesia espacial que se constitui como uma resposta inventiva ao ambiente de estagnação cultural sustentado pelo regime ditatorial do Estado Novo. Mas é, certamente, também um sintoma de uma atitude astuta e vigilante face à constatação de que a liberdade (mesmo aquela experienciada nos primeiros anos do pós-revolução) não deixaria de se tratar de um fenómeno episódico:

A liberdade foi um episódio. “Episódio” significa “entreato”, “intervalo entre dois atos”. O sentimento de liberdade situa-se na transição de uma forma de vida para outra, até acabar por se revelar como uma forma de coação. À libertação segue-se, deste modo, uma nova submissão. É esse o destino do sujeito, que literalmente significa “estar submetido”. (Han 2014: 12)

Trata-se de uma sequência de ratoeiras que pode, aliás, ajudar a compreender o porquê de “Cara” (1967), poema produzido em pleno regime ditatorial, se ter multiplicado em 1978, dando origem a um dos poemas espaciais que mais explicitamente representa a visão da poeta relativamente a um mundo (e a um país) no qual “[é] necessário um plano de emergência que trave este analfabetismo que insulta analfabetos, que o são e com muita honra (GUARDADORES DE REBANHOS da Cultura)” (Tavares 1979: s.p.). Isto porque, explica a autora, urge “impedir esta civilização da piroseira que, na nossa terra, está a chegar mais depressa do que as estruturas fundamentais de saneamento básico” (*ibidem*).



Fig. 47 Salette Tavares, “Cara” (1967). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.

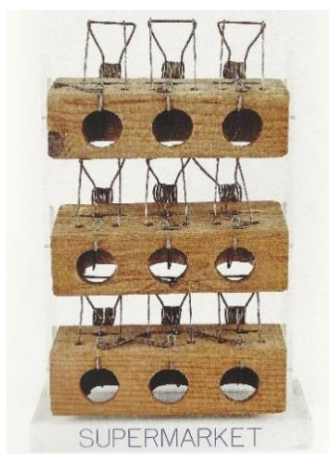


Fig. 48 Salette Tavares, “Supermarket” (1978). Em *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014). Foto: Paulo Costa.

no “extra que os objectos mostram” poderá corresponder a uma forma de relação não produtiva. Ou seja, a uma forma de relação que não se esgota em processos de produção, conservação e consumo: “il est nécessaire de réserver le nom *dépense* à ces formes improductives, à l’exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production. Bien qu’il soit toujours possible d’opposer les unes aux autres les diverses formes énumérées, elles constituent un ensemble caractérisé par le fait que dans chaque cas l’accent est placé sur la *perte* que doit être la plus grande possible pour que l’activité prenne son véritable sens” (*idem*: 28).

3.1.3 A escrita dos *objetos sonoros*

Se até agora a questão da desautomatização do objeto se mostrou essencial para desenvolver uma análise em torno da poesia espacial de Tavares, não menos relevante se torna para pensar a última obra de poesia verbal publicada, em vida, pela autora. O princípio de estetização do real ocupa um papel central em *Lex Icon*, obra na qual a autora propõe uma exploração criativa do espaço fenomenológico da casa, das relações humanas e das interações do indivíduo com os objetos (Rosa 1972: 79).

Em recensão crítica publicada em 1972, na revista *Colóquio/Letras*, António Ramos Rosa concluía que “o experimentalismo de Salette Tavares não é gratuito, mas um modo efectivo de libertar o real, de o abrir e de nos revelar a sua imagem viva, inserida no próprio processo da sua criação” (1972: 80). Neste sentido, poder-se-á afirmar que, em *Lex Icon*, Tavares (re)vê e (re)faz o quotidiano, exercício que pressupõe uma suspensão – ou seja, um certo estágio de desaceleração que permite contemplar, e ao mesmo tempo revelar, a dinâmica dos objetos num “ambiente doméstico em ebulição” (Alves 2017: s.p.). Afirmar que, no momento em que *Lex Icon* foi produzido, os objetos haviam já passado de um processo de fabricação unitário para um plano combinatório, implica considerar que nos encontramos perante um fenómeno de proliferação no qual também os objetos quotidianos se tornaram capazes de engendrar novas necessidades. Desvendar a relação humana com as coisas e com o espaço que estas ocupam passou, por isso, pela desestabilização de um quadro perceptivo previsivelmente estável, dinâmica que exigia já um corte com o que Byung-Chul Han entende tratar-se, hoje, de uma hiperatividade alienante. Não é por acaso que o filósofo sul coreano nos tem vindo a descrever, em diversas reflexões, como uma sociedade desfocada e na qual a aceleração suprime qualquer possibilidade de interrupção – uma “sociedade do cansaço”:

A atividade pura nada mais faz do que prolongar o que já existe. Uma verdadeira viragem para o outro pressupõe a negatividade da interrupção. É a negatividade do parar, do deter-se, que permite ao sujeito ativo percorrer todo o espaço da contingência que se subtrai à mera atividade. É verdade que a hesitação não é uma ação positiva, mas ela é, contudo, imprescindível para que a ação não se degrade e se reduza ao nível do trabalho. (Han 2010: 40)

Recuperando a constatação de que o entusiasmo pela vertigem dos desenvolvimentos técnicos não invalidou o culto de uma desaceleração contemplativa, é possível afirmar que os poemas aqui considerados não deixarão de poder ser entendidos como suspensões ou

recortes de uma experiência do mundo: “Deixa pender tua mão/ eu olharei o recorte.” (Tavares 2022 [1971]: 474). Note-se que estes versos, retirados de *O Fazer da Mão* (1969-1970), parecem evocar as palavras de Henri Focillon, no célebre “Elogio da Mão” (1934): “As suas capacidades [das mãos] estão inscritas no seu contorno e desenho” ([1934] 1943: 107). Esta aproximação intensifica-se se considerarmos que, para o historiador de arte francês, “[n]a sua vida activa, [a mão] é susceptível de se estender ou fechar, do mesmo modo que é capaz de se moldar sobre o objeto” (*idem*: 109). O entendimento de que será pelo *fazer da mão*, pelo contacto e pelo uso, que um instrumento inerte se torna vivo pode, desde já, ajudar a descortinar as razões que levaram Salette Tavares a considerar os poemas escritos entre 1969 e 1970 como sendo um prenúncio de *Lex Icon*: “Estes poemas encontrados em fevereiro de 84 (...) [s]ão um fazer da mão que irá permitir o *Lex Icon* depois de seis anos e meio sem escrever a não ser *Brincadeiras* (...), a *Carta a Pedro Sete* e o livro de Estética, *A Dialéctica das Formas*, só parcialmente publicado.” (2022 [1969-1970]: 472).

Num primeiro momento, importa atentar sobre a organização interna de *Lex Icon*, já que se trata de uma estrutura tripartida que nasce do jogo efetuado ao nível da junção e desagregação das palavras que compõem o título: no início, o leitor encontrará *Lex*, parte constituída apenas pelo poema “As Lições”; em seguida, *Icon*, também composto por um só poema, intitulado “Os Objectos”; e, por último, *Lex Icon*, secção que integra os restantes poemas, cada um dedicado a um objeto do quotidiano.

“Ensinaaram-me a falar/ aprendi a escrever.// Ensinaaram-me a escrever/ aprendi a falar.// Ensinaaram-me a ler/ aprendi a ver” (Tavares 2022 [1971]: 551) são as estrofes que inauguram *as lições* presentes em *Lex Icon*. A propósito destes versos, António Ramos Rosa afirmou que as palavras “ler”, “escrever”, “falar” e “ver” se articulam numa “contraposição do ensinar-aprender, criando a tensão própria da *Lex* através de mediações que a instituem na realidade humana, ou, melhor dizendo, criam o próprio espaço da realidade humana, uma vez que esta só se institui pela *Lex*, ou seja, pela Cultura, pela Linguagem” (1972: 79). Ora, o modo como Salette Tavares promoveu um entendimento da língua enquanto sintoma “da capacidade de construção técnica espontânea das sociedades” (1967: 152) revela-se significativo por dois motivos: em primeiro lugar, porque sinaliza a recusa de qualquer tipo de visão edificante, permitindo, assim, reconhecer as palavras como portadoras de uma vida própria, de uma temporalidade que Jean Baudrillard compreendeu tratar-se de um “jogo quase poético de morte e de renascimento” (2000: 9); em segundo, porque permite detetar

uma consciência apurada face ao modo como é, também, ao nível da linguagem e do discurso que se legitimam os jogos de poder.

Embora as considerações de Ramos Rosa se circunscrevam aos primeiros versos do poema, importa atentar nas estrofes com que Tavares finda os ensinamentos listados: “Ensinaaram-me a fugir/ aprendi a ficar.// Ensinaaram-me a aprender/ aprendi a ignorar.// Ensinaaram-me a amar/ aprendi a criar//” (2022 [1971]: 512). Neste caso, a contraposição entre ensinar-aprender abre espaço a uma dinâmica que implica, paralelamente, a desaprendizagem – ou, se preferirmos, a libertação do “limite/ do já visto” (Tavares 2022 [1982-83]: 858)⁹⁹. Ao colocar em tensão as palavras fugir/ficar, aprender/ignorar, amar/criar, a poeta não só subalterniza as lições em causa, como substitui as suas finalidades. Como sistematicamente demonstrou Alberto Pimenta¹⁰⁰, a desaprendizagem pode apresentar-se como um mecanismo de libertação particularmente incisivo, já que permite repensar as relações humanas, o sistema social e uma realidade cada vez mais desumanizada. Desaprender equivale, assim, a traçar um caminho em que a busca por um conhecimento outro abre portas não só ao questionamento do senso comum, mas também à rutura com o instituído: “toda a arte (...) não é mais nem menos que modo de experimentar, a fim de tentar atingir formas novas de expressão, podendo chegar nelas a um conhecimento também novo em relação ao até então estatuído” (Pimenta 2012a: 4).

Por sua vez, em *Icon* podemos ler: “Fabricar é o mais religioso serviço do homem./ A fábrica é uma igreja de pé./ Os produtos são os salmos para uso diário/ dos ofícios permanentes da fé” (Tavares 2022 [1971]: 515). A imagem, à semelhança dos objetos, é apresentada como uma realidade fabricada que ocupa o espaço profano do quotidiano, princípio que se deixava antever em *O Fazer da Mão*. A propósito da noção de profanação, importa lembrar que, para Giorgio Agamben, o termo *religio* (etimologicamente derivado de *relegare*) não pressupõe o que liga o humano e o divino, mas sim uma condição de inerente separação, uma “atitude de escrúpulo e de atenção que deve marcar as relações com os deuses” (2005: 105-106). Por isso, esclarece o filósofo, a “religião não se opõe (...) a incredulidade e a indiferença para com o divino, mas sim a ‘negligência’, isto é, uma atitude livre e ‘distraída’ — ou seja, desvinculada da *religio* das normas — face às coisas e ao seu uso, às formas de separação e ao seu significado” (*idem*: 106).

⁹⁹ Note-se que a noção de desaprendizagem estava já implícita num poema inédito de 1959, recentemente integrado em *Obra Poética 1957-1994*: “Não posso mais na dor do sem doer/ no pasmo estéril das noites abortadas/ e de livre viver quero perder-me/ e ignorar as coisas ensinadas” (Tavares 2022 [1959]: 793).

¹⁰⁰ Cf. Cardoso (2016) <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/89992/2/169329.pdf>>.

Perante estas constatações, interessa questionar: que fé permite a escrita de um poema litúrgico sobre o sapato? E qual o papel ocupado pelo profano na concepção de *Lex Icon*? Poder-se-ia, efetivamente, pensar esta poesia à luz do reconhecimento da separação referida por Agamben. Ou seja, como uma escrita que, tal como constatou Rosa Maria Martelo a propósito da poesia de Sophia de Mello Breyner, aceitaria essa “dimensão do sagrado que implica o reconhecimento da distância e consequentemente induz uma visão situada nos antípodas da *negligência* ou da *distração*” (2012a: 124). Porém, embora Salette Tavares se tenha referido à sua poesia como uma linguagem que entende e fabrica “na pura abertura poética capaz de escutar a natureza” (1965a: 591), a ênfase não parece residir tanto numa busca por uma religação (*religare*), como na procura de uma forma especial de negligência: “Profanar significa (...) abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou, melhor, faz dela um uso particular” (2005: 106).

Note-se que, para Agamben, a passagem do sagrado ao profano pode ocorrer a partir de uma reutilização incongruente do sagrado – ou seja, através do jogo. O filósofo relembra, partindo do pensamento de Émile Benveniste, que o ato de brincar, tão significativo em toda a atividade estética de Tavares, deriva, em grande parte, de práticas rituais e divinatórias. Tal permite compreender que o jogo não só provém da esfera do sagrado, como representa, em certa medida, a sua inversão: “o jogo liberta e afasta a humanidade da esfera do sagrado mas sem a abolir pura e simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial que não coincide com o consumo utilitarista” (*idem*: 107). Nesse sentido, e considerando que a profanação “desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado” (*idem*: 110), Agamben conclui que “[f]azer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política” (*idem*: 109). E é precisamente no jogo poético, na tarefa de inversão e de libertação que este promove, que parece residir a fé de Salette Tavares. Trata-se de uma fé na *poiesis*, ou seja, num processo de fabricação poética no qual se concebe uma relação intrínseca e inextricável entre palavra e objeto: “palavra ou coisa a eloquência pertence-lhes: à palavra porque diz a coisa/ à coisa porque diz a palavra” (Tavares 2022 [1971]: 551).

Palavra, imagem e objeto surgem, portanto, ainda que de modos distintos, como elementos vivos que colocam o sujeito perante um duelo, ou, se preferirmos, diante de uma diluição e reversão dos papéis de dono/escravo, possuidor/possuído. Constatar a autonomia destes elementos, assumindo assim o seu carácter não passivo, implica um entendimento de que em cada um deles existe um conjunto de rastros dos quais o sujeito não se pode apossar.

Não se revela, por isso, estranho que, em análise retrospectiva, Baudrillard tenha afirmado que o que lhe interessava verdadeiramente na década de 1960 não era “tanto o objecto fabricado em si, mas o que os objectos diziam uns aos outros, o sistema de sinais e a sintaxe que elaboravam. (...) [N]este mundo de sinais, escapavam muito depressa ao seu valor de uso para se relacionarem e corresponderem entre si” (2000: 11). E acrescentou, ainda, que não existe nenhuma redenção do objeto: demasiado seguro de o dominar, o sujeito apenas multiplica os obstáculos, julgando encontrar na profusão e na acumulação um veículo para a satisfação das suas necessidades¹⁰¹. Ora, é justamente na compreensão de que os objetos não formam um universo inerte e mudo que se ergue a terceira parte de *Lex Icon*:

[Um objeto] nunca é simples, porque vem carregado da nossa experiência. Quando olho um louceiro não posso ouvir o seu som. Mas usando-o e vivendo como este, sei que está cheio de sons (quando se põe a mesa) ou de silêncios (quando não se põe), embora os copos toquem sem motivo. E é por isso que quando penso no meu louceiro vejo perante mim um objecto barrigudo e redondo. É porque está grávido de som. (Tavares *apud* Bajini 1994: 120)

O louceiro é o objeto ao qual Tavares dedica o primeiro poema da terceira secção, sendo curiosa a forma como a afirmação supracitada recupera o princípio de que “Os armários são instrumentos de música./ Têm um exterior grande barriga volumosa com o pulido dos pianos e violinos./ Têm as entranhas ruidosas amordaçadas pelas portas/ e olham/ como quem escuta.” (2022 [1971]: 519). O poema é, desde logo, paradigmático de uma estratégia que perpassa as restantes composições presentes na obra, revelando como a autonomização do objeto é conseguida não através de uma descrição assente na objetivação, mas sobretudo pela evidenciação do halo fonético-semântico. Tal significa, como explicou Ramos Rosa, que “o ícone perde a passividade da relação com uma imagem transcendente da Lex para se volver numa relação produtiva com o real e, portanto, com a própria Lex” (1972: 80).

É a partir de uma descrição que remete para a materialidade do louceiro – “Os armários são por fora portas e por dentro caixas.” – que Salette Tavares vai

¹⁰¹ Recorde-se que, no mesmo período em que Baudrillard desenvolveu a sua reflexão em torno de um sistema dos objetos, Abraham Moles afirmava que “[s]er ‘civilizado’, no sentido ocidental, é possuir bastantes necessidades; este tipo de civilização busca a adequação dos objetos às necessidades de um ciclo continuamente renovado, pois novos objetos segregam novas necessidades. (...) As necessidades representam, portanto, uma imensa mensagem que o homem dirige ao mundo, ou que a totalidade dos homens dirige à produção” (1969: 15). Uma imensa mensagem que, como constataria Zygmunt Bauman quase três décadas mais tarde, continua a ser reveladora de uma crescente passividade política dos cidadãos: “Com efeito, é a concepção do cidadão como consumidor satisfeito o grande problema. Deixemos as decisões aos que sabem e eles encarregar-se-ão de olhar pelo nosso bem-estar” (1995: 290).

produzindo diferentes assimilações do objeto enquanto instrumento musical. A aproximação à música faz-se, num primeiro momento, pela constatação de que os armários “Têm um exterior grande barriga volumosa com o pulido dos pianos e violinos.” (Tavares 2022 [1971]: 519), mas também uma “grande boca sonora”, revelada pela intromissão do gesto humano: “Têm boca de baleia ou de hipopótamo/ e/ quando se abre/ ouve-se só o ranger dos maxilares.” (*ibidem*). Contudo, os louceiros são objetos “recheados de mistérios e de barulhos que se calam”, sendo nesse plano que Tavares propõe a comparação mais significativa:

É um instrumento com todas as notas
Até as que antigamente (imaginem só!)
Eram proibidas nem eram notas
Ou melhor nem se sabiam.
Um armário de loiça é um instrumento moderno
Quási um estúdio de fonologia.
Por isso os armários quando fazem música
Têm uma concepção muito peculiar da composição.
Constroem como John Cage
Conhecem o «Discurso sobre o nada». (*Idem*: 520)

O modo como o silêncio e o ruído se tornaram parte integrante das unidades significantes com que a música é interpretada teve, como já referido anteriormente, um impacto profundo na produção de Salette Tavares. Mas não será excessivo afirmar que *Lex / Icon* (continua a) revela(r) essas influências de forma particularmente expressiva: são diversos os momentos em que artistas como John Cage, Pierre Schaeffer ou Pierre Henry surgem implícita ou explicitamente convocados; tal como é significativa a recente adição de um novo poema à obra, intitulado “A Bateria”. Nele, é ainda da libertação face ao peso das escalas e notações musicais que nos fala Salette Tavares:

A bateria é acrobacia
joga com baquetas e sem notas.

Usada pelo jazz
usada pelo pop
a bateria é
frenesi

e toque. Ignora
as sete notas musicais.
Mas há outras espécies de baterias. (2022 [1970]: 667)

No ensaio intitulado “Writing the Ephemeral. John Cage’s ‘Lecture on Nothing’ as a Landmark in Media History”, publicado em 2017, Simon Aeberhard refere:

The most characteristic feature of noises compared to sounds is their simplicity, their cultural greenness and unspoiltness, and the fact that they had not been and cannot possibly be musically symbolized or formalized. Unlike sounds, single or combined, noises as such lack meaning (within or outside of the musical system). Presented to the open ear, noises are a reminder of the difference between a sonic structure as an abstract, symbolic musical or verbal form and a sonic structure as an empirical, *per se* meaningless acoustic event. (2017: s.p.)

Relembre-se que, em *Lecture on Nothing* (1950), John Cage relevava a premissa de que “the intervals have meaning; they are not just sounds but they imply in their progressions a sound not actually present to the ear. (...) What is being fooled? Not the ear but the mind” (1961: 116). A constatação de que a separação entre mente e ouvido havia “corrompido” (*spoiled*) o som, levou Cage a assumir a urgência de recuperar um estágio da percepção sonora liberto da inteção. O ouvido seria capaz de assumir, de forma mais ou menos mecânica, uma realidade acústica intocada pela formalização musical, enquanto que a mente se apresentava corrompida pela significação cultural. Ora, se partirmos do princípio de que, tal como explica Aeberhard, “[t]he sonic structure and symbolic meaning of sounds, tones and intervals (even twelve-tone) are always inextricably intertwined” – razão pela qual o ruído, “by being just noise, only noise and nothing but noise, is capable of liberating the composer from the hefty implications that come with sound’s symbolic meaning” (2017: s.p.) – podemos estabelecer nexos de aproximação. Isto porque, se o ruído tem a capacidade de libertar o compositor das implicações inerentes à carga simbólica dos sons, também a escrita de Salette Tavares procura uma libertação do “peso morto das significações estabelecidas” (Rosa 1972: s.p.). Assim, libertar o objeto – e, conseqüentemente, libertarmo-nos de uma determinada concepção deste – passa por desestabilizar um mundo no qual os objetos interiorizaram uma função que não mais os reveste de uma mera componente utilitária, mas sobretudo de dignidade simbólica.

É neste sentido que as reflexões que Baudrillard desenvolveu sensivelmente três anos antes da publicação de *Lex Icon* se tornam operativas. Os objetos constituem-se, para o sociólogo, como índices de pertença, sendo, por isso, portadores de um código dotado de

significações sociais. Se os objetos são capazes de espelhar a hierarquia social, eles também desempenham um papel ativo na mobilidade dos indivíduos (e dos grupos) dentro dessa mesma ordem estratificada. Promovendo a discriminação e sendo portador de uma significação ideológica, o objeto torna-se capaz de estabelecer uma relação opressiva com o ser humano:

les objets, leur syntaxe et leur rhétorique, renvoient à des objectifs sociaux et à une logique sociale. Ce dont ils nous parlent, ce n'est pas tellement de l'usager et de pratiques techniques que de prétention sociale et de résignation, de mobilité sociale et d'inertie, d'acculturation et d'enculturation, de stratification et de classification sociale. A travers les objets, chaque individu, chaque groupe cherche sa place dans un ordre, tout en cherchant à bousculer cet ordre selon sa trajectoire personnelle. A travers les objets, c'est une société stratifiée qui parle et si, comme les mass media d'ailleurs, les objets semblent parler à tous (il n'y a plus en droit, d'objets de caste), c'est bien pour remettre chacun à sa place. (Baudrillard 1969: 30)

Desta forma, é a importância da carga simbólica dos objetos que surge enfatizada em diferentes poemas que compõem *Lex Icon*. Desde a cadeira, que é “uma escultura abstracta/ ÚTIL” (Tavares 2022 [1971]: 579), até ao talher, utensílio ao qual Tavares dedicou um poema cujos primeiros versos propõem uma reflexão sobre o modo como os objetos transparecem não só determinados hábitos sociais (“Saber estar à mesa é um acto/ complicado simples ousado/ que consiste em mover dentro de um quadrado/ os ritmos e os ritos da transmigração”), mas também particularidades culturais e históricas: “Quando Fernão Mendes Pinto foi à China/ ficou muito admirado:/ os chineses não comiam com os dedos/ usavam/ instrumentos especiais” (*idem*: 533). Esta dinâmica gerada pelos objetos foi também ironicamente exposta pelo designer Bruno Munari¹⁰²:

No caso de toda esta coleção de talheres (incompleta) os deixar perplexos, quer pelo desperdício quer pelo móvel que é preciso construir expressamente para os guardar quer pelo estilo e o material a escolher (...) é sempre possível uma seleção, mas é sabido que terá de ser original, e, nesse caso, poder-se-á pensar nos talheres japoneses, que não causam complexos de inferioridade: não é preciso lavá-los porque, acabados de utilizar, podem deitar-se fora, embora possam ser conservados, e não causam preocupações, ninguém pensará em roubá-los, como a prata, pois são baratíssimos e utilizam-se há milhares de anos. (...)

¹⁰² Recorde-se que foi Bruno Munari quem, em 1977, ilustrou a capa da edição italiana de *Lex Icon*. Trata-se de mais um diálogo criativo que integra as criações estimuladas pela obra, já que também Paula Rego produziu, por ocasião do aniversário de Salette Tavares em 1972, um guache a partir do poema “O Louceiro”. A pintura integra, hoje, a capa da segunda reedição organizada pela editora Tigre de Papel.

As afirmações de Munari, para quem Tavares remete nos últimos versos do poema, permitem entender como os objetos não esgotam a sua ação no cumprimento de uma função utilitária designada. Num período no qual se observa a emergência de uma sociedade cada vez mais movida por valores materialistas, os objetos, configurados produtos de consumo, podem representar uma projeção do indivíduo, definindo-o na coletividade. Não é por acaso que, no final da década de 1950, Vance Packard alertava já para o modo como a eficácia da publicidade dependeria, em grande escala, do grau de influência afetiva exercido no consumidor: “Studies of narcissism indicated that nothing appeals more to people than themselves; so why not help people buy a projection of themselves?” (1957: 46). Por outro lado, não menos relevante se torna o modo como Lipovetsky (2006: 30) observou, cerca de 50 anos mais tarde, que a mitologia da profusão colocava o indivíduo perante uma situação paradoxal: a sociedade de consumo de massa apresentava-se, simultaneamente, como utopia realizada e caminho para uma utopia por vir. Ou seja, a suposta utopia realizada conservava permanentemente um certo grau de insatisfação, colmatado apenas pela exigência de mais conforto, mais formas de lazer, mais objetos.

Em termos informacionais, os objetos criam um elevado nível de redundância, gerando um espaço de conforto no qual o indivíduo sabe que as suas expectativas serão, *a priori*, correspondidas. Uma forma de contrariar esta alienação será, por isso, revelar o processo de omissão gerado pelos objetos, ao mesmo tempo que se desvenda a dimensão moral de que são portadores: “Quanto à personalidade do talher/ só a colher/ tem um comportamento normal indiferente/ equivalente/ à sua missão de cortesia./ Por temperamento/ o garfo e a faca contradizem/ esta função artificial/ do guindaste do braço” (Tavares 2022 [1971]: 535). Assim, para Salette Tavares, a faca “é a encarnação do protesto em aço/ delicada e esbelta”, “uma escultura moderna que contesta/ à bruta/ pela só alteração da posição/ na mão”. Já o garfo, que “é um obsessivo crasso/ que imita/ inteligente/ o espeto demónio no inferno”, pode também ser, nas mãos de Bruno Munari, “um arlequim/ de máscara e gesto” (*ibidem*). Esta necessidade de aumentar, pela transferência para o plano estético, o grau de entropia do objeto, encontra-se sintetizada nos versos que concluem o poema: “Longe desta inversão/ longe do *design* que inventa/ até as descabeladas diversões de Munari/ longe desta aspereza/ o talher seria/ apenas/ tristeza” (*idem*: 536).

Estratégias distintas são aquelas que Tavares propõe em poemas como “O Bule”, “A Toalha” ou “Almofada”. Trata-se de composições que ilustram, de forma particularmente vincada, a convicção presente no poema dedicado ao pires: “O som redige o poema da realidade/ a realidade essa/ é o poético peso do som” (Tavares 2022 [1971]: 551).

Em “O Bule”, por exemplo, é possível encontrar aquela que será a mais ostensiva utilização do artifício onomatopeico. Ao ser integralmente elaborado a partir da componente fonético-simbólica da palavra *bule*, o poema constitui, nas palavras de Dorfles, “um caso limite” (1977: 973). Bastará recorrer aos primeiros versos para apreender a identificação do vocábulo quer com o objeto que funcionalmente ferve o líquido, quer com o próprio ato de borbulhar: “Bule bule bule bule bule bule bule/ a palavra parece água a borbulhar/ bule bule bule bule bule bule/ a água a ferver” (*idem*: 433). Embora os objetos presentes em *Lex /con* não prescindam da sua dimensão funcional, estes são também capazes de desenvolver ações excepcionais, abalando assim uma conceção do quotidiano marcada pela banalidade. A reiteração da palavra dá, por isso, lugar a aceções inesperadas, nas quais o *bule* é entendido como instrumento ritualístico – “Escuro o bule/ bule bule o chá é divino e puro./ Sabedoria. Bule bule bule bule bule/ Faço a cerimónia do chá cinco vezes por dia.” – mas também como uma entidade divina: “o bule é a ave do espírito santo/ em si./ Garça pato cisne cegonha avestruz/ conforme o bule o pescoço varia/ e produz bule bule bule bule/ uma chávina de Universo/ inteiro” (*idem*: 538).

Acresce que o *bule* se torna, ainda, num objeto passível de estimular novas reuniões com poetas com quem Tavares estabeleceu diálogos criativos ao longo do seu percurso. Veja-se como, numa leitura possível, o início da segunda estrofe parece promover uma aproximação à imagem da ânfora, de Sophia de Mello Breyner: “O bule está quente/ O bule está morno./ O bule está frio. Sophia!/ As mãos acompanham em concha/ o bojudo do bule companheiro... bule bule” (*idem*: 433). Trata-se de uma aproximação cuja motivação poderá residir no interesse pelo trabalho sonoro desenvolvido por Sophia, já que, como refere Rosa Maria Martelo, a escrita da poeta alerta frequentemente “o leitor para a importância do ritmo e portanto do som no poema, quer explicitamente, em poemas de carácter metatextual e em algumas das ‘Artes Poéticas’, quer pelo modo como os poemas põem em evidência as sílabas e as articulações entre as sílabas” (2012a: 131). Um gesto que, relevando a importância da forma, valida uma leitura na qual a fabricação da ânfora e do *bule* se estabelecem como metáforas da fabricação poética. No mesmo sentido, Tavares afirma, em seguida, que “As

Já no caso de “A Toalha”, o/a leitor/a é novamente confrontado com o emprego de uma grafia na qual o erro ortográfico se torna transmissor da dimensão fonética da palavra: “em cima da mesa/ o quadrado/ o branco/ o liso/ a luz de uma toalha/ tualha/ twalha” (*idem*: 546). O fonema /lh/ é repetidamente utilizado para criar o efeito de um crescendo sonoro – “O quadrado talha/ o branco brilha/ o liso molha/ a luz cintila/ uma toalha ILHA” (*ibidem*) – desembocando na revelação que finda o poema: são os próprios órgãos responsáveis pelo processo fisiológico inerente à produção de sons que são convocados para o espectro poético, demonstrando como a repetição exaustiva da sílaba tónica na palavra “toalha” recria a experiência de ver e ouvir uma toalha no interior de uma máquina de lavar elétrica.

Em cima da mesa de novo quadrada. (*Idem*: 548)

176

já anunciar quer em *O Fazer na Mão*, quer no poema produzido em torno da cama¹⁰⁴:
“Almofada! Almofada!/ Soletrar-te é possuir o mar/ noites dias na alvura dos lisos e das rugas/
com sumaúma a lã e as penas/ por dentro a ressoar” (*ibidem*).

A relação do ser humano com o objeto é também explorada em composições dedicadas a peças que, integrando a experiência do quotidiano, extrapolam o espaço íntimo da casa. Em “Peúga” é o próprio processo de objetivação que permite explorar o termo nas suas diversas aceções situacionais: “Peúga é péuga/ uma malha para o pé/ que molda e sem ruga/ se entre tem// A peúga na gaveta/ é um novelo/ a peúga na mão/ é um cometa/ desenrola-se e consente/ que o pé entre” (Tavares 2022 [1971]: 576). E o mesmo sucede com a luva, objeto que abre espaço ao diálogo com as vanguardas e as neovanguardas: “Uma luva é a mais antiga *scultura da viaggio*/ é uma escultura para o uso diário./ De cada vez que se calça/ a luva móbil/ passa/ do desenho ao volume que realça/ o sentido abstracto da mão” (*idem*: 523).

Recorde-se que, em 1918, Marcel Duchamp fotografou “*Sculpture de Voyage*”, um *readymade* feito a partir de tiras de borracha de várias cores, cortadas de diferentes toucas de banho. A estrutura, conseguida a partir de cruzamentos aleatórios, foi amarrada com cordas e presa aos cantos do seu estúdio em Nova York, mas tratava-se de uma verdadeira escultura em trânsito, podendo ser retirada da mala em qualquer paragem até Buenos Aires¹⁰⁵. Este dado é particularmente relevante se considerarmos que, no decorrer da década de 1950, Bruno Munari recupera esta noção de jogo, criando uma panóplia de pequenas esculturas, portáteis e desdobráveis, às quais chamou de *Sculture da viaggio*. Segundo o designer italiano, estas esculturas consistiam num “gioco per riequilibrare dei lavori troppo seri” (Munari 1992: 1min20seg), ou seja, em experiências lúdicas que instigavam a reflexão

¹⁰⁴ Relembre-se um dos poemas que compõem *O Fazer da Mão*: “O meu quarto está na casa/ a casa está na concha de um monte/ sobre o mar./ Da janela vejo o não perto aqui, através/ no descer de jardins até ao mar./ Todas as horas são diferentes, e/ se regresso ao anoitecer ouço as ondas na praia a rebentar” (Tavares 2022 [1970]: 480). Estes versos permitem contextualizar “Almofada” e “A Cama” como possíveis expansões de uma reflexão iniciada em 1970. Ambos os poemas ensaiam uma redescoberta dos nomes e dos objetos, sendo possível detetar, no segundo, um emprego da assonância que coloca a tónica na gestualidade: “A cama é uma piscina de lençóis onde se mergulham/ corpos// (...) A cama é uma piscina de mar/ onde as ondas nos cobrem e descobrem/ onde as navegações se enterram e voam/ peixes no mistério” (Tavares 2022 [1971]: 573).

¹⁰⁵ Recorde-se as palavras de Duchamp, em conversa com Pierre Cabanne: “Naturally, they took up a whole room. Generally, they were pieces of rubber shower caps, which I cut up and glued together and which had no special shape. At the end of each piece there were strings at the one attached to the four corners of the room. Then, when one came in the room, one couldn’t walk around, because of the strings! The lengths of the strings could be varied; the form was *ad libitum*. That’s what interested me. This game lasted three or four years, but the rubber rotted, and it disappeared” (1967: 59-60).

em torno do valor da arte e do seu papel no tecido social: “É preciso pensar que se a arte se mantiver à margem dos problemas da vida, interessará a muito poucos” (Munari 1966: 19).

A luva é, no entendimento de Tavares, provida de intencionalidade, já que representa “uma transmissão de sinais amplificados/ do emissor do gesto” (2022 [1971]: 523). E é justamente o entendimento do objeto como transmissor de uma mensagem que permite à poeta denunciar, com manifesta ironia, o modo como o capitalismo se caracteriza, inclusive, por uma feroz tentativa de assimilação da obra de arte por parte do mercado: “Uma luva é a mascarada de um pretexto/ a razão falsa/ da higiene do frio e da etiqueta/ para tornarem objecto de consumo/ Um verdadeiro Claes./ Oldenburg já fora copiado por Velasquez/ no quadro de Filipe IV/ e os luveiros de Lisboa estavam fartos no princípio do século/ de pendurar à porta das suas lojas/ os seus objetos ecos prejectivos/ do surrealismo moderno” (*idem*: 423). Estas considerações não deixam de ir ao encontro das palavras de Melo e Castro, poeta para quem a “década de 60 foi de renovação e de revalidação DADA” (1977b [1972]: 71). Em “EU-DADA-HOJE”, o poeta afirmava: “Não há razão nenhuma para que eu não possa ser DADA Hoje e Aqui” (*ibidem*). E acrescentava, em análise retrospectiva:

O regresso de DADA não era o regresso do Filho pródigo. Era o regresso do Pai pródigo Eu/NÓS tivemos que ser DADA em 60 e tantos quando lançamos o EXPERIMENTAL – tal como o Cesariny foi DADA quando em 47 andava no JUBA e foi pré-surrealista de cá e mais. (...) Se DADA foi uma situação histórica de ruptura. Eu sou DADA. (*ibidem*)

De facto, é também esta recuperação do lúdico como profanação, ou seja, como o “jogo do desinteresse contra o jogo dos interesses; o jogo descomprometido contra o jogo dos compromissos; o jogo não respeitável contra o jogo dos respeitos; o jogo das invenções contra os jogos inventados” (*idem*: 75), que se encontra patente nos versos com que Tavares finda o poema: “Depois disse-se que era feio apontar/ Que Dada tinha morrido/ E fez-se então o enterro da mão/ Desapareceram de todas as fachadas/ As esculturas encarnadas que apontavam/ A entrada da porta./ Mas Dada teve a sua reabilitação/ E a luva não está morta:/ Escultura dinâmica de agora/ É a nova definição pura por fora/ Da estrutura da mão” (2022 [1971]: 524).

Os diálogos com a arte dada – e com a desconstrução que esta operou ao nível do objeto – ocupa uma parte significativa da obra. Bastaria atentar, por exemplo, na escrita de poemas breves como “Objet Trouvé” ou “Un autre objet” para constatar essa afinidade. Mas a relação torna-se também explícita quando a autora relembra a sua descoberta do lixo em

Milão, aquando de uma visita à Galleria del Naviglio: “Ao som da Ur Sonate (o primeiro poema experimental)/ Antes dos anos vinte/ Bilhetes de autocarro bocados de borracha/ Detritos/ Velhas penas de galinha pratos de chocolate/ Eram o grito/ A confiança dos restos./ Nesse navio comecei/ Pela mão de Kurt Schwitters/ A viagem pela arquitectura/ Do novo universo Dada/ Poeta de lixos” (*idem*: 524).

Note-se que “O Lixo” constitui uma ampla reflexão sobre o modo como, ao longo do tempo, foi possível observar maiores ou menores graus de entropia nas diversas artes. O contraste entre ordem/desordem, enquanto oposição operativa da Teoria da Informação, é sucessivamente convocado pela poeta para demonstrar como o lixo nem sempre foi “canto”, “face”, “gesto”, “mensagem”, “protesto”, “caro”: “Só o limpo era o requinte// Por isso a arte/ Fazia passar tudo pelo quarto de banho./ A higiene começou assim/ Nos altos domínios da palavra e do desenho./ Foi preciso chegarmos à era da limpeza do cérebro/ Da medicina e da psico-análise/ Para descobrir poesia e utilidade/ no LIXO” (*idem*: 539). Já em *O Fazer da Mão* se insinuava a oposição entre limpo/sujo, nomeadamente quando a poeta fazia corresponder, por um lado, a higiene à banalidade e à redundância e, por outro, o lixo a esse aumento de informação que a prática estética persegue: “Trilhos outros perderam a demora,/ magnificando lixos!/ Crivos novos filtraram outros brilhos/ contra o vício podre da rotina” (2022 [1970]: 504)¹⁰⁶. Assim, através da evocação de “Lixo Luxo”, de Augusto de Campos, o lixo torna-se testemunho do ritmo dialético próprio da arte, um espelho do processo no qual rutura e invenção se ensaiam:

Noutras eras os lixos
viviam calados
Hoje o lixo é o pretexto
A matéria do poema
De raro o lixo é luxo
E
Só o luxo é lixo como sempre
Disse-o Augusto de Campos ferozmente.
(2022 [1971]: 545)

O facto de uma parte significativa dos diálogos criativos estabelecidos com os filhos enaltecerem a potencialidade expressiva da recolha de lixos torna-se, por isso, relevante. Os

¹⁰⁶ Veja-se a similaridade com os versos presentes em “O Lixo”: “Magnificam-se os lixos/ destacam-se símbolos/ do subtil./ O lixo é o delicado o difícil/ o sinal” (Tavares 2022 [1971]: 541).

objetos que o ocupam, não deixa de comportar um entendimento da pausa enquanto mecanismo para resistir à alienação promovida pelos valores de consumo. Se a escrita de Salette Tavares se inscreve num tempo no qual se multiplicaram as reflexões em torno de uma fenomenologia dos objetos, da sociedade de consumo (Baudrillard), ou até mesmo de uma sociedade do espetáculo (Debord), talvez não seja surpreendente que a possamos reler, hoje, à luz da existência de uma sociedade em fadiga. Releitura que urge, aliás, por isso mesmo: “porque o nosso mundo de hoje é muito pobre em interrupções, em tempos intermédios e em intervalos” (Han 2010: 40).

3.2 António Aragão: *ousar é mais importante do que usar*

3.2.1 Poemas para *dobrar e desdobrar*

A primeira tentativa de aproximação às obras de António Aragão enquanto livros de artista foi proposta por Catarina Figueiredo Cardoso, no ensaio “‘Ler’ o poema é simplesmente dobrar e desdobrar [‘To read’ the poem is simply to fold and unfold]. artist’s books by António Aragão” (2015). Nele, a investigadora afirma que a sua intenção é a de mapear as obras que considera poderem ser enquadradas nessa categoria, residindo o enfoque na componente material e técnica desses objetos: “My intention was exclusively to draw attention to those of Aragão’s books I classify as artist’s books: books conceived as art objects, the content being consubstantial to the format, in ways that foreground the book as a medium” (Cardoso 2015: 125). Partindo destas coordenadas, Cardoso define como *corpus* de análise *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968), *Poema Azul e Branco* (1970), *Poema Vermelho e Branco* (1971), *Os bancos: antes da nacionalização* (1975), *Metanemas* (1981), os três volumes de *Electrografias* (1990) e as colaborações de Aragão nos dois números de *Poesia Experimental* (1964; 1966). A diversidade de materiais e de técnicas que perpassam a produção destas obras permite refletir sobre elas à luz da sistematização de Johanna Drucker (1995):

Though artists’ books tend to be associated with offset or electrostatic (commonly referred to by its trade name: xerox) processes, they have also been produced through the methods of letterpress, hand binding, and relief images (woodcut, linoleum, or engraving). Widening access to a variety of printing technologies has played a part in the proliferation of artists’ books, especially in the first world, where the ready availability of production means increases in every decade. (1995: 6)

Se procurarmos alargar o *corpus* de análise proposto por Catarina Figueiredo Cardoso, abarcando assim outras obras individuais de António Aragão¹⁰⁸, torna-se possível colocar algumas questões: são as obras *Folhema 1* e *Folhema 2* (1966) enquadráveis numa análise desta natureza? Ou, pelo contrário, os títulos destas obras apontam já para um tipo de experiência que as afasta da conceção do livro? Se sim, não se aplicaria o mesmo critério a *Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco*? E não serão todos estes artefactos sintoma de uma produção artística que se encaminharia, cada vez mais, para a recusa dos constrangimentos decorrentes da “complexa ‘casa editorial’” (Aragão 2021 [1985]: 315)?

O facto de os quatro títulos seleccionados terem sido publicados em edições de autor constitui, desde logo, um dado relevante. Segundo Isabel Baraona, “a estratégia de publicação e distribuição deste tipo de edições é, por si só, um aspecto bastante complexo que implica uma tomada de posição ética e política, quer por parte do autor, quer por parte do editor (quando não se trata da mesma pessoa)” (2014: 70). Neste sentido, também Charles Bernstein relevou que os livros nunca são “neutral mediums delivering up linguistic content, but rather contribute to the meaning and experience of the work”, razão pela qual “[t]he mimeo revolution and its contemporary extensions often signify an opposition to the glossier, conventional formats” (1995: 39). Tal como referido anteriormente, o experimentalismo debateu-se, durante o período de vigência do Estado Novo, com uma acentuada precariedade de meios. Porém, essa condição nunca correspondeu a uma perda de autenticidade, tendo sido integrada na prática dos autores quer como forma de resistência, quer como estratégia que antecipava já um entendimento do livro de artista enquanto “assault on the hegemonic tendencies of the commerce of the book in a post-capitalist era” (Alexander 1995: 9). Para Bernstein, trata-se de um posicionamento intrínseco a todas as obras que procuraram repensar a escrita e o seu suporte de forma integrada: “This tactic of turning an economic necessity into an asset is part of the overall poetics that includes the style of writing as well as the book format” (1995: 39).

Ao desestabilizarem o pensamento em torno dos suportes e formatos tradicionais, estes objetos tornam, ainda que de formas distintas, o/a leitor/a consciente da tradição do códice. Por isso, refere Elza Adamowicz, em ensaio dedicado aos livros de artista produzidos no decorrer do século XX em França, que a manipulação ou transgressão do códice levanta algumas questões fundamentais:

¹⁰⁸ Dado que é possível refletir sobre cada caderno como um objeto autónomo, Catarina Figueiredo Cardoso (2015: 125) considera as colaborações em *Poesia Experimental 1* e *2* como exceções.

The medium of the book itself is central to the artists book, defined by Anne Moeglin-Delcroix, for instance, as “un livre qui est par lui-même une œuvre et non moyen de diffusion d’une œuvre”. The artists book thus also has a critical role as a reflection on the form and function of the book. While for Moeglin-Delcroix it preserves the sequentiality and seriality of the codex (as in Anne and Patrick Poirier’s *Les Paysages révolus*, 1975), for others it constitutes a subversion of the book or ‘anti-book’, precisely thanks to its assault on the constraints of the codex. (2010: 191-192)

Também Drucker (1995: 123) relembra que apesar de o códice ser, devido à sua eficácia e funcionalidade, a forma dominante do livro, existem diversos formatos que foram sendo regularmente adotados por vários artistas: polígonos, obras dobráveis, caixas, desdobráveis em acordeão, pergaminhos, livros pop-up, entre outros. Porém, vale a pena notar que a existência destes formatos não coloca em causa a centralidade do códice enquanto noção operativa, já que a sua importância ressalta tanto quando a vontade do artista é expandi-lo e revesti-lo de novas funcionalidades, como quando o objetivo passa por empreender um gesto de subversão: “From the uniform and intentional at one extreme to the non-uniform, unintentional, and anti-intentional, at the other, the codex gives definition to the structure of these works. Whether the limits are literalized or transgressed they function to define these works” (*idem*: 127-128). Neste sentido, torna-se possível afirmar que uma relação crítica com o códice é inerente à concepção do livro enquanto entidade – ou, se preferirmos, a um entendimento do livro como um todo no qual os elementos formais, conceptuais, temáticos e materiais se relacionam de forma dinâmica. Possibilitando a exploração de diferentes processos de espacialização e testando novas relações de (des)continuidade, este posicionamento abre espaço a uma multiplicidade de leituras que não obedecem a uma organização unívoca.

Ao debruçar-se sobre publicações de eletrografia e *copy art* portuguesas, Bruno Ministro tece considerações que vão ao encontro destas premissas e que podem, aliás, aplicar-se também aos objetos sobre os quais este subcapítulo se debruça: “O que este tipo de artefactos coloca em evidência de modo muito particular é a dimensão experiencial da ‘leitura’ ou fruição dos objetos artísticos, acentuando o lugar central da interação que com ele se estabelece a par da performatividade dos seus próprios códigos materiais” (2020: 249). A ênfase da dimensão experiencial da leitura é, precisamente, uma das características dominantes de *Folhema 1* e *2*. Tal como o próprio título indica, ambos os artefactos assumem o formato de um folheto(-poema) desdobrável, composto por 8 partes obtidas através de um

processo de dobragem em cruz dupla¹⁰⁹. A atenção atribuída às possibilidades decorrentes de diferentes sistemas de dobragem desempenhou um papel relevante na obra de Antônio Aragão. Os cadernos trípticos integrados em *Poesia Experimental*, bem como o poema-objeto “Faça o seu Avião”, publicado em *Hidra 2*, são exemplificativos do modo como o autor promoveu uma exploração criativa da dobra, dinâmica que não deixa de apontar para uma busca por aquele “mundo em contínua fusão, que se renova continuamente aos olhos do leitor”, de que nos falava Eco (1962: 54), a propósito do *Livre* de Mallarmé. De resto, e tal como demonstrou Sara Lacerda Campino, a ampliação do suporte no caso dos *Folhemas* – 67 x 44,5 cm aberto e 22,5 x 16,7 cm fechado – não só desestabiliza a estrutura espacial e temporal do formato livro, como comporta implicações centrais ao nível do ato de leitura¹¹⁰.

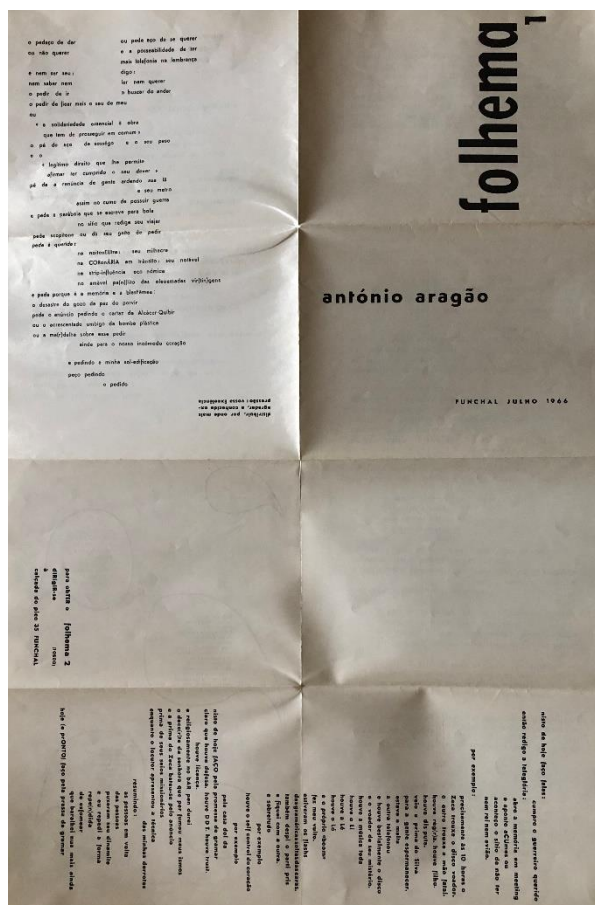


Fig. 49 Antônio Aragão, *Folhema 1* (1966) [aberto, frente].

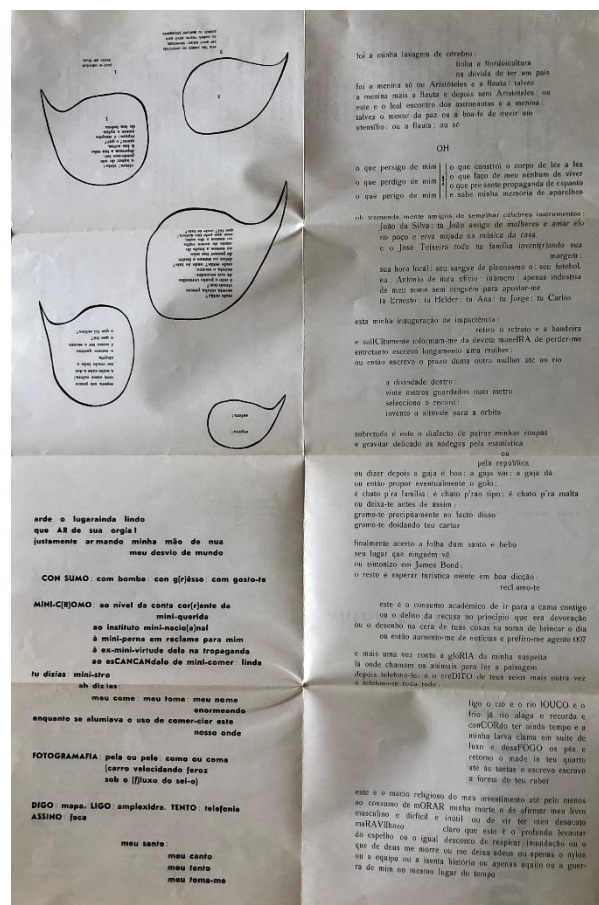


Fig. 50 Antônio Aragão, *Folhema 1* (1966) [aberto, verso].

¹⁰⁹ Para uma análise das características do suporte adotado em *Folhema 1* e 2, vd. Campino (2020: 209-210).

¹¹⁰ “[O]s momentos de desdobramento horizontal existentes nos trípticos passam a alternar com um desenvolvimento segundo um eixo vertical. No entanto, a disposição e orientação dos textos dos “folhemas” obriga a que cada acto de desdobramento inclua também um movimento de rotação com um ângulo de 90 graus, reposicionando a realização desses actos de desdobramento sempre ao longo de um eixo horizontal (apenas no caso de *Folhema 1* é necessário realizar uma rotação de 180 graus quando este se encontra totalmente aberto)” (Campino 2020: 209).

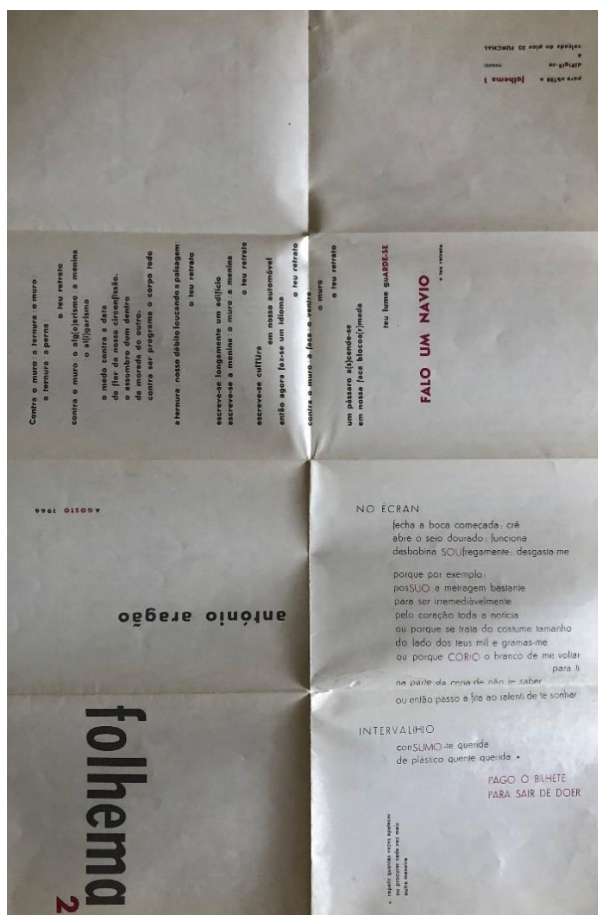


Fig. 51 António Aragão, *Folhema 2* (1966) [aberto, frente].

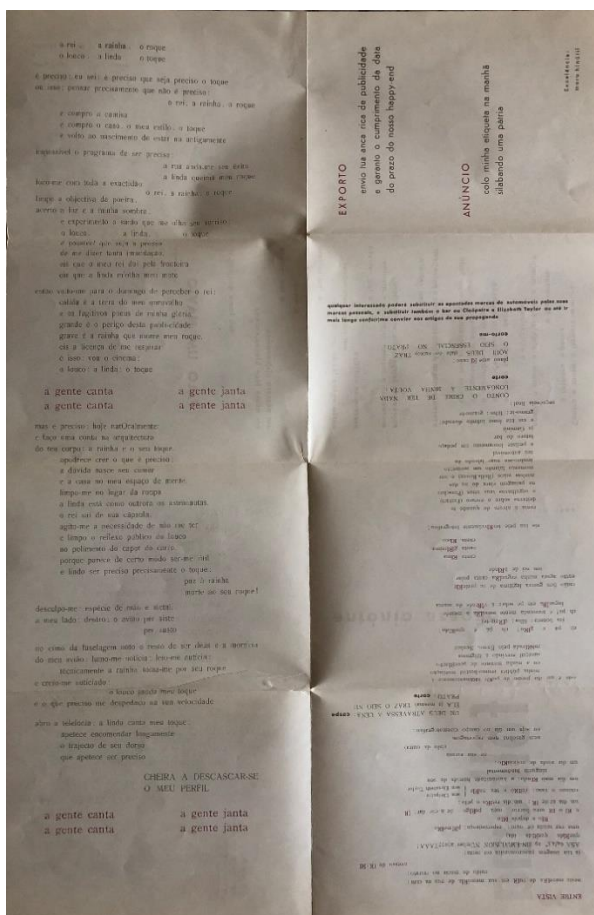


Fig. 52 António Aragão, *Folhema 2* (1966) [aberto, verso].

Dois aspetos contribuem, assim, para que *Folhema 1* e *2* imponham questões distintas daquelas levantadas por experiências anteriores: por um lado, a complexificação do trabalho em torno da dobra e a consequente ausência de paginação, quebrando assim com qualquer sugestão de leitura assente numa sequencialização fixa; por outro, o facto de o suporte promover uma descodificação que implica um maior envolvimento físico por parte do/a leitor/a. Estas dinâmicas articulam-se, ainda, com o trabalho tipográfico desenvolvido. Recorde-se que, em ensaio publicado em 2020, Tiago Santos reiterou a importância da tipografia no âmbito da poesia concreta, salientando a sua função dúplice: a de nortear, ao mesmo tempo que deixa em aberto, os sentidos possíveis da leitura. Para o investigador, o facto de a posição e a escolha de cada caractere estar em consonância com o tempo e o ritmo da leitura “proporcionou a abertura da interpretação literária além do texto, olhando de igual forma à materialidade da linguagem, na qual se incluem, entre outras, as opções tipográficas, em específico a macro e a microtipografia” (Santos 2020: 518-519).

Se, como nota Sara Lacerda Campino, “a disposição e a autonomia de cada texto em relação aos demais confere validade à ideia da percepção de uma página inteira que se vai ampliando numa progressão geométrica com três momentos” (2020: 210), o certo é que não é possível ignorar a diversidade tipográfica que compõe a mancha gráfica. Cada poema é composto tomando por base opções tipográficas distintas, sendo as variações ocorridas não só ao nível da fonte tipográfica, mas também do tamanho, uso de negritos e utilização de serifas. Acresce que a aplicação disruptiva da maiúscula e da minúscula é, no caso de *Folhema 2*, alicerçada pelo uso da cor magenta em caracteres específicos¹¹¹. Estas estratégias, que contribuem para apontar os diversos sentidos em que a leitura se pode tecer, tornando o/a leitor/a mais consciente dos critérios combinatórios possíveis, lembram os procedimentos que Augusto de Campos havia já proposto na série *Poetamemos* (1953). Nos poemas do autor brasileiro, as cores constituem-se como chaves para decodificar o texto: enunciam a relação com as *klangfarbenmelodie* de Webern, ao mesmo tempo que exibem a relação entre cores primárias e secundárias na pintura concreta (*vide* Piet Mondrian).

Ainda que ambos os artefactos privilegiem a palavra como veículo de expressão, importa notar que, tal como destacou Bruno Ministro (2019b: 25), *Folhema 2* é integralmente dedicado ao que se poderia denominar de “efeito da imagem técnica” – seja esta fotográfica ou cinematográfica. São questões que se encontravam, embora de forma menos acentuada, já presentes em *Folhema 1*, sendo possível ensaiar uma possibilidade de leitura mais ampla: *Folhema 1* e *Folhema 2* são objetos que, tendo sido produzidos sob o jugo de um regime opressivo, não deixam de pensar a sociedade de consumo, os seus discursos e o papel que os diferentes *media* nela ocupam¹¹². O facto de Guy Debord ter publicado *A Sociedade do Espectáculo* apenas um ano após a edição dos artefactos em análise é, por si só, um dado significativo, deixando antever a influência que o *détournement* situacionista exerceu na *poeprática* de António Aragão – ligação que se tornará particularmente útil nos subcapítulos seguintes¹¹³. Por enquanto, interessa recuperar as afirmações de Debord a propósito do modo

¹¹¹ A utilização da cor magenta no número da publicação procura, desde logo, sinalizar a importância dessa diferença na “capa”. O mesmo sucede na palavra AGOSTO, presente na “contracapa”.

¹¹² A ironia dos versos que findam “o pedaço de ar ou o pede aço de se querer” – poema presente em *Folhema 1* e que se faz acompanhar da nota jocosa “distribuir, por onde mais/agradar, a conhecida ex-/ pressão: vossa Excelência” – é expressiva desta dinâmica: “e pede porque é a memória e a blasFêmea:/ o desastre do gozo da paz do porvir/ pede o anúncio pedindo o cartaz de Alcácer-Quibir/ ou o acrescentado umbigo da bomba plástica/ ou a me(r)dalha sobre esse pedir/ ainda para o nosso incómodo coração// e pedindo a minha sol-edificação/ peça pedindo/ o pedido” (Aragão 1966b).

¹¹³ Retenha-se, para já, a definição presente na revista *Internationale Situationniste 1*, dirigida por Debord: “S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y

como os meios de comunicação de massa impõem uma instrumentação propícia ao automovimento do espetáculo:

Se as necessidades sociais da época em que se desenvolvem tais técnicas não podem encontrar satisfação senão pela sua mediação, se a administração desta sociedade e todo o contacto entre os homens já não se podem exercer senão por intermédio deste poder de comunicação instantâneo, é porque esta “comunicação” é essencialmente unilateral; de modo que a sua concentração se traduz no acumular nas mãos da administração do sistema existente os meios que lhe permitem prosseguir esta administração determinada. (1967: 16)

Esta passagem aponta para uma questão que foi já, implícita e explicitamente, levantada em diversos momentos desta tese: a de que resistir à ação dos dispositivos de poder passa por restituir ao uso comum os espaços, os objetos e os discursos por ele confiscados¹¹⁴. Em 1966, Mustapha Khayati salientava que “[i]l est impossible de se débarrasser d’un monde sans se débarrasser du langage qui le cache et le garantit, sans mettre à nu sa vérité” (1966: 50). Trata-se de uma afirmação que ecoa em *Folhema 1* e *Folhema 2*, já que os poemas em causa não deixam de colocar a nu certas dinâmicas de um mundo em transformação.

Em 1970, Baudrillard afirmava que “[o] que caracteriza a sociedade de consumo é a *universalidade* do *fait-divers* na comunicação de massa. Toda a informação política, histórica e cultural é acolhida sob a mesma forma, simultaneamente anódina e miraculosa, do *fait-divers*” (1970: 25). E postulava, ainda, que a “nossa sociedade pensa-se e fala-se como sociedade de consumo”, sendo a publicidade “o hino triunfal desta ideia” (*idem*: 264). Mais de cinquenta anos após a publicação de *A Sociedade de Consumo*, as reflexões propostas por Baudrillard continuam a revelar-se fundamentais. Não é por acaso que Peter Sloterdijk apontava, em meados da década de 1990, para uma sociedade condenada à frivolidade: “Frívolo é quem, sem motivos sérios decorrentes da natureza das coisas, tem de escolher entre isto e aquilo – o verde-gaio e não o carmim, o teriyaki de salmão e não o carré de borrego, as Seychelles e não Acapulco” (1994: 22). E não se revelará estranho que Lipovetsky se tenha referido, já no novo século, a uma sociedade do hiperconsumo, na qual o apetite consumista cumpre a função “de conjurar a fossilização do quotidiano, de escapar à

avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est un méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères” (1958: 13).

¹¹⁴ Talvez não seja, por isso, excessivo reiterar a importância das palavras de Agamben: “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (2005: 14).

perpetuação do mesmo pela busca de pequenas novidades vividas” (2006: 69). A reunião destas afirmações, temporalmente distantes entre si, permite confirmar que nos encontramos perante um processo gradual, mas levanta também uma questão mais profunda: a da impossibilidade de refletir sobre a alienação sem considerar o papel dos meios de comunicação de massa.

O modo como *Folhema 1* e *Folhema 2* resultam da apropriação de estratégias de comunicação e propaganda é, desde logo, detetável no uso de um suporte que evoca aqueles utilizados para fins publicitários (panfletos, *folders*). E não será necessário empreender uma leitura pormenorizada para sermos rapidamente confrontados com vocabulário que corresponde a essa mesma dinâmica: anúncio, propaganda, reclame, marca, notícias, telefonia são apenas algumas das palavras empregues por Aragão. A intenção parece, em parte, encontrar-se implícita nos versos que findam “nisto de hoje faço falas:”, poema no qual o autor rediz a “teglória”: “resumindo:/ as pessoas em volta/ das pessoas/ puzeram seu dinamite e eu repedi a forma/ repe(n)dida/ de esfomear/ que baralhei nua mais ainda/ hoje (e prONTO) faço pela pressa de gramar” (1966a). Pese embora Sara Lacerda Campino se refira a “um discurso poético que pretende imiscuir-se nos meios de comunicação de massas” (2020: 211), importa questionar se não será, sobretudo, no movimento inverso que se tecem alguns destes poemas. Encontramo-nos perante um discurso poético que pretende imiscuir-se nos meios de comunicação de massa¹¹⁵, ou, por outro lado, é o próprio espectro poético que convoca o discurso difuso dos meios de comunicação de massa para, assim, o revelar perante o/a leitor/a?

A postura de Aragão relativamente aos meios de comunicação (e ao mundo tecnológico) pode ser lida à luz da proposta de Bernard Stiegler (2010), segundo o qual é possível cultivar uma consciência farmacológica em relação à natureza tóxica da tecnologia. A distinção entre adaptação e adoção é, não obstante a distância cronológica que separa as experiências levadas a cabo por Aragão da publicação de *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue* (2010), viável neste contexto. Para Stiegler, a adaptação a uma variedade assoberbante de novidades tecnológicas acarreta uma proletarização – ou seja, uma crescente perda de autonomia e de habilidade para utilizar essas ferramentas. Já o gesto de adotar uma determinada tecnologia – “[of] becoming one with the wound it inflicts”, nos termos de

¹¹⁵ Esta hipótese poderá ser sugerida por passagens como “esta fala poderá ser preenchida/ por quem estiver interessado/ ou poderá mesmo servir para/ anúncio ou qualquer propaganda” (Aragão 1966b), em *Folhema 1*, ou “**EXPORTO**/ envio tua anca rica de publicidade/ e garanto o cumprimento da data/ do prazo do nosso happy-end” e “**ANÚNCIO**/ colo minha etiqueta na manhã silabando uma pátria” (Aragão 1966c), em *Folhema 2*.

Eugenio Tisselli (2018: 17) – corresponde a um processo de desproletarização. Numa era que se caracteriza por um tecnocapitalismo desenfreado, a adoção corresponde, assim, a uma estratégia criativa de contaminação e subversão, isto é, de apropriação de uma determinada tecnologia para gerar bifurcações que escapam ao poder hegemónico. Por isso, refere Stiegler:

Proletarianization is a fact in the face of which de-proletarianization is not only a right but a duty. It is a right and a duty for the psychic economy as much as for the economy of subsistence. An economy that is no longer capable of fostering the feeling that life is worth living, and that essentially provokes the loss of the feeling of existing, is condemned to collapse. (2010: 51)

Recorde-se que Baudrillard, assim como McLuhan, acreditava que “[a] ‘mensagem’ da TV não são as imagens que transmite, mas os novos modos de relação e de percepção que impõe” (Baudrillard 1970: 159). Por isso, afirmava que a eficácia da publicidade reside, na verdade, “em impor pela sucessão sistemática das mensagens a *equivalência* da história e do *fait-divers*, do acontecimento e do espectáculo, da informação e da publicidade *ao nível do signo*” (*idem*: 157). É precisamente esta equivalência que Aragão revela na sua descrição da teleglória, como se pode constatar pelo contraste entre passagens como “estava a malta/ a outra telefonou/ e houve bestialmente o disco/ e o voador de seu mistério./ houve a música toda/ houve o Li/ houve a Lé/ houve o Ló/ e o próprio «boom»/ fez meu vulto./ estiveram os flashes/ dasgrámaticassoltasdascaras” e “claro que houve defesa. houve DDT. houve trust./ houve licença./ e religiosamente no bAR pen durei/ o deco(r)te da senhora que per fumou meus ismos/ e a prima do Zeca bateu-se pelo anúncio/ prima de seus seios missionários/ enquanto o locutor apresentou a técnica/ das minhas derrotas” (Aragão 1966a).

Estes versos confirmam a importância atribuída ao efeito da imagem técnica, nomeadamente àquele conseguido através da fotografia. Enquanto imagem e prática, a fotografia é explicitamente convocada em vários poemas¹¹⁶, deixando antever a importância que o campo artístico viria a desempenhar noutras obras de António Aragão. Recorde-se que, para Kendall Walton, a fotografia é “an aid to vision”: “The invention of the camera gave us not just a new method of making pictures and not just pictures of a new kind: it gave us a new

¹¹⁶ Em “foi a minha lavagem de cérebro”, é possível ler-se “esta minha inauguração de impaciência :/ retiro o retrato e a bandeira/ e solicitamente informa-me da devota maneIRA de perder-me/ entretanto escrevo longamento uma mulher : ou então escrevo o prazo duma outra mulher até ao rio” (Aragão 1966b). Já em “arde o lugar ainda”, o leitor é confrontado com os versos “FOTOGRAFIA : pela ou a pele : como ou coma/ (carro velocidando feroz/ sob o (f)luxo do sei-o” (*ibidem*). Em *Folhema 2*, é a noção de retrato que é amplamente enfatizada em “Contra o muro : a ternura : o muro”.

way of seeing” (1984: 251). Não sendo o meu objetivo propor um debate sobre a eventual transparência da imagem fotográfica, já que o posicionamento de Aragão face às imagens técnicas se aproxima, de forma mais evidente, do pensamento de Vilém Flusser¹¹⁷, esta afirmação torna-se relevante por um motivo específico. A abordagem de Walton prevê, ao contrário do que sucedia na de Roger Scruton (1981), uma abertura àquilo que Aragão procurou explorar de diferentes formas: o potencial estético da fotografia (Costello 2018: 104-105).

Relembre-se que, para Barthes, “uma fotografia pode ser o objecto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, experimentar, olhar” (1980: 17). Sob este prisma, deverão ser consideradas três figuras que se correlacionam: o *operator* (o fotógrafo), o *spectator* (aquele que consulta, nos mais variados suportes, coleções de fotografias) e o *spectrum* (aquele ou aquilo que é fotografado, ou seja, o alvo, o referente), sendo o último quem desempenha um papel distintivo, já que a “palavra conserva, através da raiz, uma relação com o ‘espectáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (*ibidem*). Ora, ao debruçar-se sobre a questão do retrato, o poema “Contra o muro : a ternura : o muro :” sugere esse enfoque na pessoa fotografada: “Contra o muro : a ternura : o muro :/ a ternura : a perna :/ o teu retrato/ Contra o muro : o alg(o)arismo : a menina/ : o al(i)garismo” (Aragão 1966b). Mas as questões multiplicam-se nos versos seguintes:

o medo contra a data
da flor da nossa circunfissão
o assombro dum dentro
da morada do outro.
contra ser programa o corpo todo

a ternura : nosso débito loucando a paisagem :
o teu retrato

escreve-se longamente um edifício
escreve-se a menina : o muro : a menina :
o teu retrato (*ibidem*)

Quem é o sujeito que escreve e qual o papel que ocupa? Encontramo-nos perante um *spectator* que relata o confronto com essa imagem capaz de permitir “o regresso do morto”? Ou, por outro lado, estamos perante uma prática extrínseca àquelas nomeadas por Barthes,

¹¹⁷ Nas palavras de Flusser: “A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens” (1983: 10).

sendo a experiência em causa a de um terceiro elemento que observa um fotógrafo (*operator*) a fotografar outro sujeito (*spectrum*)? Ao que acresce perguntar: é o sujeito poético o próprio *operator*? Se considerarmos que uma leitura retrospectiva da obra de Aragão nos coloca, invariavelmente, perante o fascínio em torno da fusão homem-máquina, é possível equacionar as diversas leituras. Trata-se de um fascínio que não só reconhece o aparelho como um brinquedo complexo – perante o qual, no entendimento de Flusser, o ser humano passa de trabalhador a jogador –, mas que assume também o aflorar de “uma função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho” (Flusser 1983: 15).

Neste sentido, vale a pena lembrar ainda que, para Flusser, “[o] fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, administradores sempre fizeram o mesmo. O resultado deste tipo de atividade são mensagens: livros, quadros, contas, projetos”. Estes objetos, bem como as suas respetivas mensagens, “não servem para serem consumidos, mas para informarem: serem lidos, contemplados, analisados” (*idem*: 14). Note-se que este princípio, segundo o qual “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (*idem*: 10), pode ser detetado em “Contra o muro : a ternura : o muro :”: “escreve-se cultUra/ em nosso automóvel/ então agora faz-se um idioma :/ o teu retrato” (Aragão 1966b). Será, portanto, nesse novo idioma(-retrato) que se consagra a decifração da imagem técnica: “Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado” (Flusser 1983: 10).

Da mesma forma que as propostas apresentadas por Flusser não se aplicam apenas às imagens fotográficas, mas sim a todas as imagens produzidas por aparelhos¹¹⁸, também os *Folhemas* não restringem a sua abordagem à imagem técnica fotográfica ou televisiva. Os poemas “foi a minha lavagem de cérebro” (de *Folhema 1*) e “**ENTRE VISTA**” (de *Folhema 2*) são exemplificativos de como o diálogo abarca, igualmente, a imagem cinematográfica. Não obstante tratar-se de processos distintos – no primeiro caso, estamos perante uma adaptação para cinema de uma obra sobre um agente secreto britânico, enquanto, no segundo, estamos diante de um drama histórico –, ambos os poemas remetem para personagens e filmes

¹¹⁸ Não é por acaso que, no prefácio a *O Universo das Imagens Técnicas* (2008), Norval Baitello Junior sentiu a necessidade de reafirmar esta ideia: “‘O elogio da superficialidade’ (...) foi a sequência da ‘caixa preta’, talvez pretendendo corrigir a leitura simplista que ocorreu àquele, inevitavelmente provocada pela crença de que se tratava de livro sobre fotografia” (2008: 9-10).

célebres do cinema de massas: por um lado, James Bond¹¹⁹ – interpretado por Barry Nelson no telefilme *Casino Royale* (1954) e, posteriormente, por Sean Connery em *Dr. No* (1962), *From Russia with love* (1963), *Goldfinger* (1964) e *Thunderball* (1965)¹²⁰; por outro, Cleópatra¹²¹ – interpretada por Elizabeth Taylor no filme homónimo (1963).

Tal como realçou Umberto Eco, em ensaio dedicado às estruturas narrativas na obra de Ian Fleming, *Casino Royale* (1953) continha já “todos os elementos necessários para construir uma máquina funcionante, com base em unidades bastante simples, regidas por rigorosas regras de combinação”. Para o autor, o facto de esta máquina funcionar sem desvios significativos nos romances seguintes “está na base do sucesso da ‘saga 007’, um sucesso que, de modo especial, se deve quer ao consenso das massas, quer ao apreço de leitores mais sofisticados”¹²² (1978: 145). Embora Eco afirme que “quando um ato de comunicação desencadeia um fenómeno de costumes, as verificações definitivas serão feitas não no âmbito da obra, mas no da sociedade que a lê” (*idem*: 180), adverte:

Por permitir uma leitura cúmplice e perspicaz, a obra de Fleming representa uma máquina evasiva de sucesso, efeito de um alto artesanato narrativo; por fazer sentir a alguns o calafrio da emoção poética privilegiada, é uma milésima manifestação do *kitsch*; por desencadear, em muitos, mecanismos psicológicos elementares, dos quais está ausente o distanciamento irónico, é apenas uma operação da indústria da evasão, mais subtil, mas não menos mistificante. (*Ibidem*)

A receção que a obra de Fleming encontrou junto das massas foi ampliada pelo sucesso decorrente da sua adaptação para o cinema, não sendo, por isso, estranho que essa massificação, a par do fenómeno de costumes por ela desencadeada, tenha interessado a Aragão. Tal como demonstrou Lietta Tornabuoni (1965), a personagem de James Bond teve a capacidade de gerar uma inquietação generalizada, convertendo-se num elemento de referência comum, num personagem cujo nome se tornaria simbólico. Contudo, trata-se de um êxito que, sobretudo à data, nunca esteve isento de controvérsia: “preocupa a los comunistas que ven en Bond un símbolo de la violencia fascista o de la alienación

¹¹⁹ Considerem-se os seguintes versos: “finalmente acerto a folha dum santo e bebo/ seu lugar que ninguém vê/ ou sintonizo em James Bond:/ o resto é esperar turística mente em boa dicção :/ recl amo-te// este é o consumo académico de ir para a cama contigo/ ou o delito da recusa no princípio que era devoração/ ou o desenho de tuas coxas na soma de brincar o dia/ ou então aumento-me de notícias e prefiro-me agente 007” (Aragão 1966b)

¹²⁰ Apenas se encontram aqui referidos os filmes cuja estreia é anterior à publicação de *Folhema 1 e 2*.

¹²¹ A referência é, desde logo, tornada clara: “retomo o caso : refiro o teu naRiz { sem Cleópatra/ sem Elizabeth Taylor” (Aragão 1966c).

¹²² O modo como a obra de Fleming foi capaz de reunir o consenso das massas, suscitando, ainda assim, o interesse de alguns intelectuais, é igualmente reiterado por Laura Lili (1965).

neocapitalista; inquieta a los católicos, angustiados por su inmoralidad; fastidia a los radicales refinados que lo consideran un exhibicionista, un villano, un alpinista social, un snob” (1965: 15). Interessa, por isso, colocar uma questão para a qual talvez não seja possível encontrar uma resposta definitiva: não estará a convocação do personagem por parte de Aragão – sobretudo tendo em consideração o teor erótico dos versos em causa – em sintonia com um objetivo de “chocar as sensibilidades apuradas” (Melo e Castro 1995: 75)?

A adaptação do romance *Dr. No* para o cinema contou com um orçamento relativamente baixo, o que não se verificou em *Cleópatra*, realizado por Rouben Mamoulian e Joseph L. Mankiewicz. O caso é, de resto, bem conhecido: não obstante ser considerado um ponto de viragem no cinema de massas norte-americano, o filme é, ainda hoje, considerado um dos mais dispendiosos da história do cinema, o que não evitou o seu fracasso comercial (e, muito menos, uma dura receção por parte da crítica). Tal como constatou Bruno Ministro (2019b: 25), o poema propõe uma desestruturação sarcástica do tom melodramático, estratégia que poderá remeter para um registo que se aproxima da paródia do discurso. Tal não invalida, porém, que possamos encontrar uma linguagem que se aproxima do *nonsense* – uma linguagem que “não se constitui enquanto *falta* de sentido, mas antes enquanto *excesso* de sentidos” (*ibidem*). “**ENTRE VISTA**” apresenta-se, mais do que como uma crítica jocosa ao filme supramencionado¹²³, como “um dia no campo cinematográfico” (Aragão 1966b).

A atenção atribuída às potencialidades da imagem técnica pode ser, desde logo, confirmada na leitura dos versos “(a tua imagem pancromântica cor recta :/ ASA 64/4,5°19 dIN-MEU(L)SION NUmber 27077TAAA!/**queRIda queRIda ida**)” (*ibidem*). E não menos importante é o jogo verbal que, para Bruno Ministro (2019b: 24), aproxima o poema da noção de *mise en abyme*: a repetição dos monossílabos “IR”, “RI”, “RIR”, consecutivamente destacados pela utilização de letras capitais e pelo uso da cor magenta¹²⁴, sugerem uma montagem cinematográfica na qual “[t]êm lugar o riso, a paródia e o humor (ri, rir), e também a viagem, o movimento, a mudança (ir)” (*idem*: 25). Esta perceção é reforçada não só pelo facto de todo o poema assentar na visualização de cenas cujo encadeamento é sucessivamente interrompido¹²⁵, mas também pela inclusão (mais ou menos explícita) de

¹²³ Essa crítica é sugerida pela nota invertida incluída no fim do poema: “qualquer interessado poderá substituir as apontadas marcas de automóveis pelas suas marcas pessoais, e substituir também o bar ou Cleópatra e Elizabeth Taylor ou até ir mais longe confo(r)me convier aos artigos de sua propaganda” (Aragão 1966c).

¹²⁴ A fim de propor uma transcrição rigorosa, utilizar-se-á a cor magenta sempre esta é usada pelo autor.

¹²⁵ Considere-se “UM DEUS ATRAVERSA A CENA: cospe/ ELA (a mesma) TRAZ O SEIO NU/ PRATO: corte”, “CONTO O CRIME DE TER NADA/ LONGAMENTE À MINHA VOLTA :/ corte”, ou ainda “plano ame**R**icano:/ AQUI DEUS (falo do outro) TRAZ/ O SEIO ESSENCIAL NO PRATO/ corto-me” (Aragão 1966c).

diferentes planos: a sugestão de um plano fixo encontra-se presente em “UM DEUS ATRAVESSA A CENA: cospe”; na sequência “ELA (a mesma) TRAZ O SEIO NU/ PRATO: corte”, poder-se-á assumir a existência de um plano de pormenor; por último, em “CONTO O CRIME DE TER NADA/ LONGAMENTE À MINHA VOLTA ./ corte” (*ibidem*), é já a importância do fora de campo – esse “Algueres mais radical”, essa manifestação de “uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’ (Deleuze 1983: 37) – que surge realçada.

Estas afinidades estendem-se a “NO ECRÃ”, poema cuja relação com o cinema foi já realçada por Diana Pimentel (2011). À semelhança do que se observa em “ENTRE VISTA”, é da busca de palavras no interior de outras palavras que emerge um segundo tecido textual. E se este jogo está em sintonia com os exercícios de Augusto de Campos já mencionados (ou até com as experiências anagramáticas de Saussure¹²⁶), é também através dele que podemos propor uma leitura cinematográfica do poema: “O poema é um filme e o papel a tela infinda do cinema” (Pimentel 2011: 102). Participar no jogo passa, portanto, por considerar as opções combinatórias sugeridas ora pelo uso disruptivo da maiúscula, ora pela utilização criativa da cor magenta: “NO ECRÃ/ SOU/ SUO/ CORO/ INTERVAL(H)O/ SUMO/ PAGO O BILHETE/ PARA SAIR DE DOER” (Aragão 1966b). De acordo com Diana Pimentel, é o efetivar deste exercício lúdico que permite ao leitor compreender como o texto “funciona/desbobina”: o leitor escolhe visualizar o poema *frame a frame* ou aceder a essa “metragem bastante” que não é nem demasiado curta, nem demasiado longa. Para além disso, é ainda convidado a “*repetir quantas vezes apetecer / ou procurar cada vez mais / outra maneira” (*ibidem*):

Em fundo – do poema e na memória, em *raccord* – uma nota hipertextual (fragmentada relativamente ao poema, numa outra ‘janela’, marcada pelo asterisco e com uma dissemelhante orientação de leitura) que liga a máquina de filmar, indefinidamente (repetir), ampliadamente (cada vez mais) e diferentemente (outra maneira): (...) *replay, zoom, edit*. (Pimentel 2011: 102)

Um aspeto em que “NO ECRÃ” se distingue de outros poemas contidos em *Folhema 2* prende-se com o modo como a experiência de visionamento no escuro da sala de cinema é realçada. Segundo Sara Lacerda Campino, já em *Folhema 1* o “ambiente da sala de cinema pode ser pressuposto nos balões de banda-desenhada com falas que exortam a escutar o escuro” (2020: 215). Recorde-se que, no texto intitulado “Cinemas” (1998), Herberto Helder

¹²⁶ Vd. Starobinski, Jean (1971), *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.

escreve sobre essa “[c]omunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar”. E afirma, em seguida, que “[n]ão se vai lá em busca de catarse directa, mas de arrebatamento, cegueira, transe” (1998: 7). No ensaio “Salas Escuras” (2009), Rosa Maria Martelo retoma as palavras de Herberto Helder, mas também as de Manuel Gusmão (2008: s.p.), demonstrando como estas partilham a “ênfase colocada numa experiência da imagem que ultrapassa em muito a visão e se aproxima do visionarismo” (Martelo 2009: 187). A ensaísta refere-se, portanto, a uma entrevista concedida em 2008, na qual Gusmão corrobora o fascínio pela “ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça” e de que esse cinema “implica a produção do filme, a câmara que filma, o projector que envia uma torrente de luz para o ecrã, os espectadores que estão entre o projector e o ecrã” (2008: s.p.).

A fala contida no terceiro balão de *Folhema 1* parece apontar para essa mesma experiência sensorial: “onde estás?/ escuta minha pressa/ viram-nos?/ é este o ponto vermelho/ de nos esconder./ escuta o escuro./ onde estás? onde és tais?/ deixa ao menos o limite/ de passar a tua mão/ ao menos a lenda do/ custo do nosso vulto./ ao menos o dia sabe./ mas que pele tão áspera!/ que foi? onde és tais?” (Aragão 1966a). Mas o mais curioso talvez seja a ambiguidade presente no último balão, deixado premeditadamente em branco pelo poeta: “esta fala poderá ser preenchida/ por quem estiver interessado/ ou poderá mesmo servir para/ anúncio ou qualquer propaganda” (*ibidem*). Dir-nos-ia Melo e Castro, a propósito de *Um buraco na boca* (1971), que “o que parece ser um convite à participação do leitor (...) é, isso sim, um profundo desprezo pelo significado da leitura que cada leitor encontrará” (1995: 175). Porém, e não ignorando a validade dessa leitura, poder-se-á também avaliar as múltiplas convocações na obra de Aragão à luz da existência de um leitor implicado, tal como teorizado por Iser (1978) (Ministro 2015: 89-90). (Re)descobrir o “belíssimo caos” (Aragão 1965a: 39), mencionado aquando da exposição *Visopoemas*, poderá passar por assumir ativamente a liberdade inerente à abertura do texto. Perante o balão em branco, abre-se a escolha: deixá-lo vazio; responder-lhe com uma lógica propagandística; ou completá-lo, recorrendo a esse “cinema que todos temos metido na cabeça”.

Recorde-se que, nos termos de Jacques Rancière, “[a] ‘partilha do sensível’ designa o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respectivas” (2000: 11). Recuperar esta afirmação torna-se significativo se considerarmos que a “partilha do sensível

dá a ver quem pode tomar parte no comum” (*ibidem*). Tal como referido anteriormente, para Rancière, “a arte não é política (...) pelas mensagens que transmite”, mas sim pela forma como “recorta um determinado espaço e um determinado tempo” (2015: 46). Essa determinação de “uma forma de experiência específica”, na qual se tecem “formas de reunião ou de solidão” (*ibidem*), é uma noção igualmente central para compreender a produção artística de Aragão. Num país marcado por uma profunda opressão política, e num mundo no qual “o espectador não se sente em casa em nenhum lado” (Debord 1967: 19), esta convocação (não raras vezes explícita) do/a leitor/a adquire uma relevância acrescida. A percepção de que estes artefactos potenciam a criação de espaços que se tecem em comunidade é, ainda, reforçada pela convocação que o autor faz dos seus pares: “eu: António de meu ofício : inúmero : apenas indústria/ de meu nome sem ninguém para apostar-me/ tu Ernesto : tu Helder : tu Ana : tu Jorge : tu Carlos” (Aragão 1966a).

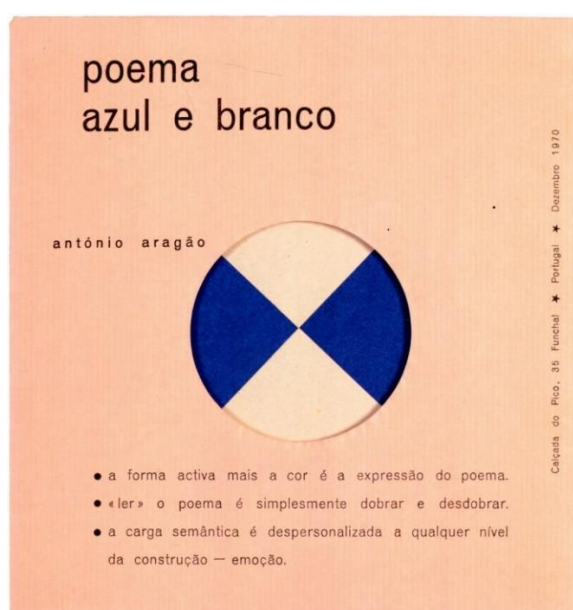


Fig. 53 António Aragão, *Poema Azul e Branco* (1970).
Fonte: Sítio web Antonio Miranda.

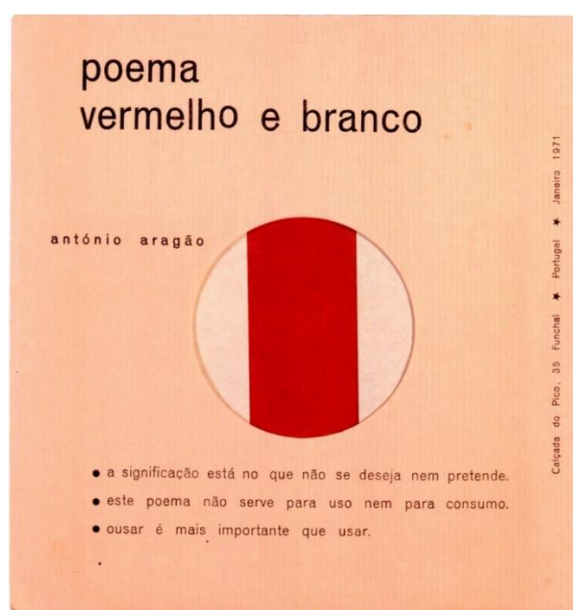


Fig. 54 António Aragão, *Poema Vermelho e Branco* (1971).
Fonte: Sítio web Antonio Miranda.

Poema Azul e Branco e *Poema Vermelho e Branco*¹²⁷ impõem outras questões no que concerne à determinação de uma forma específica de visibilidade. Importa, por isso, retomar as questões colocadas no início deste subcapítulo. Sob um ponto de vista material, os poemas apresentam uma estrutura idêntica: ambos são compostos por um conjunto de folhas de

¹²⁷ O *Archivo Internacional de Poesía Experimental* (A.I.Po.Ex.) disponibilizou duas possíveis leituras dos poemas em causa: *Poema Azul e Branco* <<https://vimeo.com/400021612>> e *Poema Vermelho e Branco* <<https://vimeo.com/402701021>>.

papel de lustro coloridas (24,5 x 24,5 cm), cada uma contendo uma face branca e outra azul ou vermelha, conforme o poema em causa; essas mesmas folhas apresentam-se dobradas em formatos que permitem a permutação entre as duas cores; nos dois casos, as folhas encontram-se no interior de um envelope em papel kraft (18 x 19 cm)¹²⁸ que, contendo uma abertura central em formato circular, permite visualizar as cores correspondentes; por último, cada um dos envelopes contém um enunciado composto por três pontos que não só revelam as intenções do poeta, como estabelecem algumas coordenadas para o ato de leitura¹²⁹.

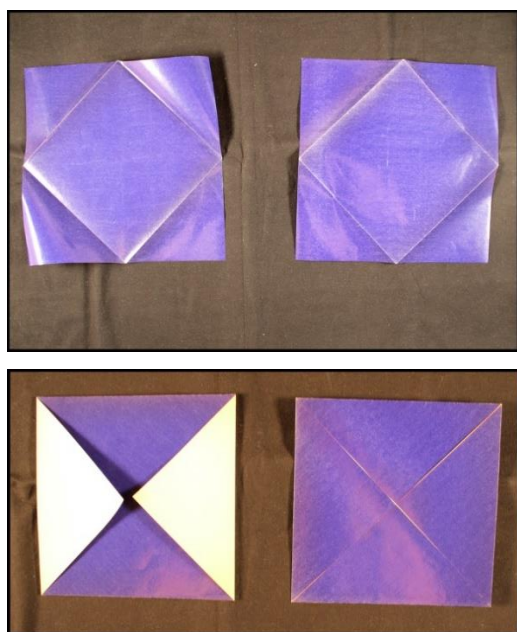


Fig. 55 António Aragão, Folhas de *Poema Azul e Branco* (1970). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

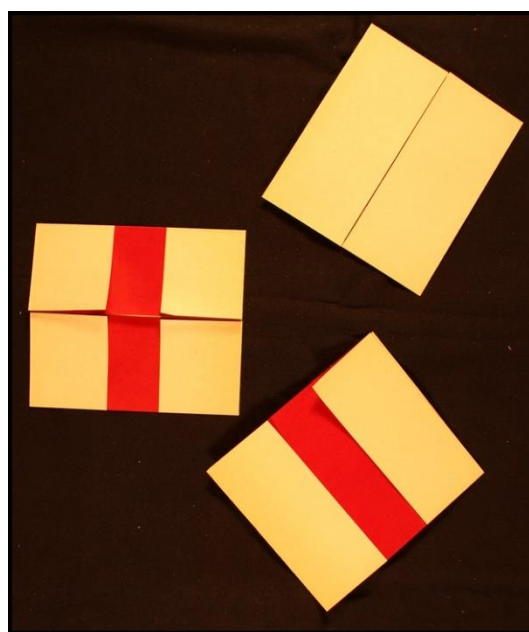


Fig. 56 António Aragão, Folhas de *Poema Vermelho e Branco* (1970). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Catarina Figueiredo Cardoso designa as duas obras como livros de artista. Já o Arquivo Digital da PO.EX enquadra-os, tendo em consideração a sua materialidade objetual e tridimensional, no âmbito da poesia espacial, propondo para ambos a mesma descrição: “Desdobrável em envelope (poema-objecto)”. Os problemas que estes objetos comportam para o investigador que pretenda criar uma taxonomia não são uma questão nova¹³⁰, pelo que

¹²⁸ Não deixa de se revelar curioso notar que, tal como constata António Preto (2005: 226), estes envelopes são semelhantes àqueles utilizados para guardar discos de vinil de 45 rotações. Também Wagner Moreira aponta para esta aproximação, afirmando que “[s]e não se está falando aqui de uma correspondência intencional e direta, no mínimo, deve-se registrar o imaginário comum entre esses objetos e, com isso, a sugestão de aspectos da linguagem sonora presentes nos poemas, tais como o ritmo e, por extensão, o movimento” (2022: 119).

¹²⁹ Para uma análise detalhada das características materiais destes poemas, vd. Campino (2020: 226-227 e 231-232).

¹³⁰ Este desafio é, aliás, abertamente reconhecido por Rui Torres na proposta de organização pela qual se rege *Arquivo Digital da PO.EX*: “A criação de uma taxonomia para organização e classificação de um conjunto de materiais tão diversificado quanto o da Literatura Experimental Portuguesa constitui um desafio ao investigador.

não se revelará estranho que cada uma destas perspectivas possa abrir portas a diferentes ângulos de análise.

Efetivamente, *Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco* correspondem a certas características dominantes do livro de artista: não só representam uma oposição à definição e à limitação, quebrando assim com as ligações ao que tradicionalmente se consideraria um livro (Alexander 1995: 10), como são objetos autorreflexivos, na medida em que revelam uma consciência apurada sobre a estrutura e o significado do livro enquanto forma (Drucker 1995: 4). Estas considerações ajudam a compreender os motivos que levaram Rogério Barbosa da Silva (2015: 35) a entender estes poemas – na mesma publicação em que Catarina Cardoso (2015: 124) estabeleceu nexos de relação com os *Libri Illegibili* (Bruno Munari) e os *Poemobiles* (Augusto de Campos e Julio Plaza) – como herdeiros das produções da *mail-art*¹³¹. Contudo, estas aproximações partem de uma premissa comum: a de que os envelopes se constituem como capa, sendo as folhas coloridas o poema¹³². Cardoso afirma que “[t]he sheets are in envelopes that work as cover” (2015: 124), enquanto Barbosa, aproximando-se já da questão que aqui se pretende levantar, refere que “[o] poema em si mesmo realiza a ousadia proposta no seu formato, ao se constituir como um envelope que lhe serve de capa, com um orifício central” (2015: 35).

Embora a definição de livro de artista ofereça, sob um ponto de vista teórico, um quadro conceptual útil para pensar os poemas em causa, a definição proposta no Arquivo Digital da PO.EX não responde com menos exatidão ao repto lançado nos títulos. Não definir, de um modo categórico, *Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco* como livros, optando assim por enquadrá-los como poemas-objeto, permite desenvolver uma reflexão integrada, na qual se convoca, necessariamente, o *objet-trouvé*. O envelope deixa, assim, de corresponder a uma capa ou um invólucro que reveste o poema, passando a ser, conjuntamente com as folhas desdobráveis, o poema em si mesmo. De resto, tal como releva Sara Lacerda Campino, ao debruçar-se sobre casos de poesia encontrada, convocar a noção de *objet-trouvé* torna-se relevante não só porque remete conceptualmente para uma ideia de espacialidade, mas sobretudo porque permite compreender o modo como Aragão promove

O sistema de organização do corpus seleccionado cruza, por isso, várias tipologias de classificação, aqui organizadas em duas áreas: Materialidades e Transtextualidades”.

¹³¹ Poder-se-ia, tendo em conta a pulverização da linguagem e a tendência para reduzir os elementos gráficos em detrimento de objetos e detritos, mencionar as experiências desenvolvidas no âmbito do Letrismo. Igualmente válido seria ainda, noutra leitura possível e já amplamente explorada por António Preto (2005) e Sara Lacerda Campino (2020), invocar o livro-poema, tal como este foi pensado no âmbito do Poema/Processo.

¹³² Esta questão reapareceria, com alguma naturalidade, em *Filigrana* (1981; 1982).

uma “transposição para o texto das características identitárias de um objecto, na sua dimensão utilitária e liberta da transcendência” (2016: 142). De facto, em 1965, Aragão afirmava já que “[u]m poema objecto ou qualquer expressão plástica com proposta de intervenção do público transcendem o simbólico instituído ou afastam-se da sua por demais deficitária projecção” (1965b: 52).

Em “A Arte como ‘Campo de possibilidades’”, Aragão referia que “uma relação significativa do mundo em que vivemos (é ter em conta o princípio da indeterminação e da metodologia quantística) vem carregar de forças semânticas imprevistas o objecto que se acrescenta como imagem do descontínuo”. Neste sentido, “este extraordinário acrescentamento, espécie nova que se possibilita, vive e respira, tem uma vida efectiva limite e, por isso, não pode eternamente significar” (1963: 102-103). Estas considerações ecoam em *Poema Azul e Branco*, no qual poderá ler-se: “• a forma activa mais a cor é a expressão do poema/ • ler o poema é simplesmente dobrar e desdobrar/ • a carga semântica é despersonalizada a qualquer nível da construção – emoção” (Aragão 1970). Estes três pontos – que, na ótica de Sara Lacerda Campino, “sugerem uma dimensão ensaística em tom de manifesto” (2020: 227) – levantam, desde logo, algumas questões fundamentais: em primeiro lugar, o poema assume a priorização da sua dimensão plástica em detrimento de uma componente verbal assente na referencialidade direta; em segundo, rompe com as convenções da leitura, reivindicando uma nova forma de legibilidade – ao mesmo tempo que convoca, de forma não menos incisiva, essa “ilegibilidade essencial do objecto de arte”, enquanto condição que vai “permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras” (Hatherly 1975: 24); por último, enquadra a sua ação no âmbito da “dessacralização imediata e prática do símbolo” (Melo e Castro 1973: 38).

Estamos, portanto, perante um poema que, tendo sido produzido num tempo em que a arte se dessacralizou – ou seja, num tempo em que velozmente se trilhava o caminho para o que Arthur Danto viria a descrever como sendo um momento “of deep pluralism and total tolerance” (1997: xiv) –, reconhece no seu próprio enunciado que “o novo e o original deixam de o ser isto é, perdem a carga emotiva e significativa que os impunha, consomem-se, gastam-se, envelhecem e dão lugar a outro novo e original” (Aragão 1963: 103). A emancipação face à hierarquia dos géneros, a crise que pôs em causa o conceito de poesia e a ação que as sucessivas vanguardas desempenharam nesse contínuo processo de questionamento são, na verdade, preocupações que foram ocupando a não muito extensa (mas relevante) produção teórica de Aragão. Bastaria recorrer-se a “A escrita do olhar” para encontrar diversas

passagens que não só corroboram um entendimento dinâmico da vanguarda, como intensificam o debate em torno das potencialidades oferecidas pelos novos meios tecnológicos¹³³. Por isso, a prática artística de Aragão encontrou-se sempre em consonância com a sua prática teórica – ou seja, com a sua *poeprática*: relevando a importância de adotar uma atitude transgressiva, *antipoetológica* (Pimenta 1978).

Em “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”, Alberto Pimenta afirmava já que o que “define a liberdade da arte literária moderna é a sua emancipação da retórica e de géneros pré-estabelecidos que, fingindo imitar a Natureza, reproduziam afinal (...) a escala de valores da hierarquia social” (1976: 13). Estas reflexões, propostas no artigo publicado em 1976, seriam ampliadas no célebre ensaio *O Silêncio dos Poetas*, obra na qual Pimenta define a oposição entre a *poetologia* e a *poetografia*: “Justamente por isso, [por não conterem nem essência verbal nem semântica transcendente,] os processos poetográficos se distinguem dos poetológicos: no facto de não serem reprodução de sentido, mas sim destruição de sentido existente e produção de um sentido-‘sem-sentido’” (1978: 120). O que António Aragão propõe em *Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco* é, justamente pela predominância do carácter visual, uma rutura com a retórica lógico-discursiva em que se funda o sistema poetológico tradicional¹³⁴. Tal processo de despragmatização não só visa a libertação dos constrangimentos decorrentes de uma realidade conceptualizada, como transfere o conhecimento para o campo do estético:

A realidade conceptualizada é uma realidade semântica, configurada por interesses pragmáticos cristalizados (isto é, ideológicos), enquanto o conhecimento estético rejeita a sujeição a priori a qualquer espécie de ideia da realidade. Não é exacto dizer que a atitude estética de conhecimento transcende ou transfigura a realidade: o conhecimento estético, depurado de todo o apriorismo, tem em vista o concreto. Ora como o apriorismo se esconde dentro da conceptualização linguística e dos seus modelos gramaticais e semânticos, o concreto só se pode atingir através de uma despragmatização livre, sem modelos fixos. (Pimenta 1978: 59-60)

¹³³ Relembre-se, a título de exemplo, a seguinte passagem: “Vanguardas e vanguardas. Faltam as nomenclaturas e repovoam-se as ‘invenções’ com outros conceitos que consomem outras atitudes./ Convenhamos que as vanguardas, em virtude dos rápidos meios de comunicação, alargam o espaço onde eclodiram e rapidamente se internacionalizam criando o seu próprio tecido cultural” (Aragão 1985: 182).

¹³⁴ É também neste sentido que Wagner Moreira refere a existência de “uma tensão entre o que poderia ser entendido como um carácter instrucional de leitura do objeto poético e o próprio ato de versificação livre, posto como denegação, isto é, como uma recusa ou um não se sujeitar à condição verbal” (2022: 121).

Neste sentido, também o enunciado de *Poema Vermelho e Branco* pode ser esclarecedor, nomeadamente pela forma como procura responder à aporia formulada por Pimenta: “• a significação está no que não se deseja nem pretende/ • este poema não serve nem para uso nem para consumo/ • ousar é mais importante do que usar” (Aragão 1971a). Em “Intervenção e Movimento”, Aragão afirmava que “[a] intervenção no objecto dado ou criado proposta ao fruidor pelo artista oferece uma visão dinâmica da arte”. E acrescentava, em seguida, que “[o] artista apenas oferece uma estrutura, expõe uma base, uma matriz, e deixa o resto ao acaso das intervenções” (1965b: 54-55). O poema que se ergue na recusa de se apresentar enquanto portador de significados é, precisamente, aquele que postula a sua abertura à interferência. Ou seja, o objeto realiza-se num paradoxo que apenas o é de forma aparente: ao identificar a sua significação como sendo decorrente das construções inventivas dos leitores, reconhece, simultaneamente, que essas mesmas construções podem, pela sua variabilidade, extravasar qualquer intenção prévia à decodificação. Trata-se, portanto, da valorização de um tipo de leitor que, nas palavras de Abílio-José Santos, “deixou de ser um indivíduo morto ou passivo perante uma obra morta ou moribunda para se transformar num ser activo, com vontade (leitura) própria, e até se tiver unhas para isso, num outro artista, em co-autor” (197-: s.p.). Não é por acaso que, na sua análise de *Poema Vermelho e Branco*, António Preto conclui que “a realização máxima da potencialidade poética do objecto operar-se-á pela transgressão das orientações fornecidas” (2005: 226-227)¹³⁵.

Embora reconheça um público a quem se dirige, o poema recusa-se a servir para uso ou consumo. Lipovetsky dir-nos-ia, hoje, que “[o] mercado é (...) uma força dotada de grande potência, mas não é um poder incontestável e ilimitado”. Para o autor, aquilo a que atualmente nos referimos como sendo a ditadura das marcas “jamais impedirá o livre exercício do espírito crítico ou de um sadio distanciamento em relação à volúpia do consumo” (2006: 73). A reflexão do filósofo francês postula que o problema do consumo ocorre na sua dimensão hipertrofiada, existindo algumas aspirações humanas que não podem ser satisfeitas por bens comercializáveis: conhecer, aprender, criar, inventar (*idem*: 82). Neste sentido, e tendo em conta que a *poeprática* de Aragão antecipou a emergência dessa hipertrofia do consumo, seria possível pensar estes objetos à luz de uma negação que assenta nas aspirações elencadas por Lipovetsky. Porém, isso não invalida que Aragão tenha reconhecido

¹³⁵ A propósito da forma como as vanguardas subverteram a funcionalidade dos objetos – propondo, justamente, o uso de mecanismos aparentemente funcionais para introduzir o estranhamento e desfamiliarização – vd. Marques (2022).

entusiasticamente certas possibilidades trazidas pela era da massificação. Trata-se, recuperando a terminologia proposta por Umberto Eco, de uma posição que não cede a uma cristalização acrítica – recusando-se a ser *integrada*, certamente também não é *apocalíptica*:

Com a massificação, tal como é entendida comumente, tem-se colocado o problema da uniformização que reduziria a universalidade à situação de simples passageiro numa nave espacial. Mais ainda: reduziria o espectador ao papel de consumidor passivo, nivelado pelos padrões das diversas new waves, em lugar de abrir novos circuitos criativos, outras virtualidades e conexões. (...)

Contudo, ao invés, acreditamos antes que 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)¹³⁶

Não obstante serem quinze os anos que separam esta afirmação dos artefactos em análise, as palavras do autor permitem levantar uma questão: que consumo recusa, então, *Poema Vermelho e Branco*? Aquele que Ernesto de Sousa entendeu como sendo não alienante, na medida em que “permite a invenção de novos usos para o objecto consumido” (1998 [1974]: 143)? Certamente que não, pois, como explica Aragão, “[o] ‘objecto novo’ não se integra. Ele desafia a nossa capacidade de assimilação ou participação” (1985: 178). *Poema Vermelho e Branco* não serve para uso ou consumo não só porque recusa integrar-se, mas, sobretudo, porque aquilo “que o observador pode apreender na obra de tipo poetográfico são segmentos da superfície do conhecimento postos numa correlação que destrói a sua sujeição aos símbolos apriorísticos” (Pimenta 1978: 120). Assim, perante este tipo de objetos, “[o] trabalho racional do observador consiste exclusivamente em apreender a existência desta correlação nova” (*ibidem*). Correlação que, de resto, apenas poderá ser capturada pelo recurso a um exercício de apreensão que não poderá nunca deixar de ser estético. A interpretação, realizada só implicitamente, permitirá reconhecer estes objetos como “estímulos, efémeros exemplos de uma maneira de conhecer, signos de existência, de presença no mundo” (*idem*: 120).

¹³⁶ Neste contexto, torna-se útil lembrar também as palavras de Gillo Dorfles, em *Novos Ritos Novos Mitos* (1965): “quer as metas encaradas pelos ‘manipuladores da opinião pública’ sejam altamente morais e educativas, quer os objectivos sejam exclusivamente de exploração e de controlo, não há dúvida de que as massas são quase sempre tratadas como elementos amorfos e acéfalos, como se se tratasse de autómatos incapazes de pensar e apenas com a capacidade de ‘serem pensados’”. Considero este facto extremamente grave: tende-se a considerar o público como algo que, em vez de pensar autonomamente (antes de qualquer ingestão de informação cultural e artística), deve ser ‘posto a pensar’ heteronomamente, automaticamente. Isto constitui um dos aspectos mais graves da situação actual; e também do passado, como é óbvio. Só que, no passado, e especialmente num passado bastante remoto, era lógico que assim fosse, e talvez fosse mesmo justo” (1965: 125-126).

Em 2003, Pádua Fernandes escreveu, a propósito da estratégia da inexistência na poesia de Alberto Pimenta, algumas palavras que se adequam também a estes poemas: “por vezes, o melhor a fazer para contestar é nada dizer: a greve de palavras, que pode ser tão contundente quanto uma greve de fome, não significa uma greve de discurso” (2010: s.p.). Vale a pena, por isso, perguntar ainda: será a adoção de uma visão situada nos antípodas do *uso* e do *consumo* aquela que permite, inversamente, que estes poemas reivindiquem um posicionamento que se enquadra numa estratégia que *ousa* assumir-se como sendo a da persistência? Não se pretende, é claro, remeter para essa “ideia inolvidável de permanência, como fundamento do esvoaçar humanista” (Aragão 1985: 178), até porque, como esclarece Pimenta, “os objectos poetográficos não são eternos e monumentais, não têm nem essência verbal nem semântica transcendente” (2003: 120). Pelo contrário, trata-se de uma persistência que só poderá ocorrer pela abertura à constante mutabilidade – ou seja, de uma persistência que, a cada interferência, assume essa “explosão de descontinuidade [que] provoca a expansão de outros modelos” (*idem*: 182). Na verdade, já anteriormente tivemos oportunidade de verificar que, também para Salette Tavares, a forma não pode ser pensada como “estática, definida, separada, eterna, como é costume dizer-se a propósito da obra de arte” (1965b: 42). Nas palavras da poeta, “estamos sempre a vê-la como ambigualmente estética e móvel sendo a tensão, que a individualiza consistência, o dinamismo activo que a realiza presente virtual e presente actual” (*idem*: 43). Agora, talvez seja útil não esquecer que foi António Aragão quem alertou, não muitos anos antes da publicação de *Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco* que “os símbolos gastam-se como as baterias: descarregam-se./ Os sinais, pelo contrário, são as evidências que permanecem sempre apontando” (1965b: 63).

3.2.2 Colagem, rasura, (des)construção

3.2.2.1 Da colagem ao formulário

Há sinais num bocado já arruinado de cartaz, num pequeno sítio dum muro, nuns restos de sucata e lixo, numa indicação insuspeitada, num fragmento, em pedaços de jornais, no que esteve perto do homem ou saiu das suas mãos, em tudo o que se gastou e teve seu uso ou vive ainda em pleno consumo. Exactamente porque os símbolos gastam-se como as baterias: descarregam-se.

Os sinais, pelo contrário, são as evidências que permanecem sempre apontando. (Aragão 1965b: 63)

Na colaboração integrada no *Suplemento do Jornal do Fundão*, António Aragão contextualizou o posicionamento experimental no âmbito de uma arte em movimento¹³⁷. Visual, verbal, táctil ou auditiva, a poesia experimental propunha, assim, duas vias a considerar: “ou o movimento existe fazendo parte da execução da própria obra ou é resultante duma intervenção./ Tanto num caso como noutro o espírito de dinâmica que os envolve é o mesmo” (*idem*: 55). Neste contexto, integrava-se então a poesia “saída das máquinas ou dos jornais” – ou seja, aquelas poéticas que “não admitem fronteiras para o espírito e que não desprezam qualquer técnica para o seu conseguimento” (*idem*: 56).



Fig. 57 António Aragão, “Poesia Encontrada”.
Em *Poesia Experimental I* (1964). Fonte:
Arquivo Digital da PO.EX.

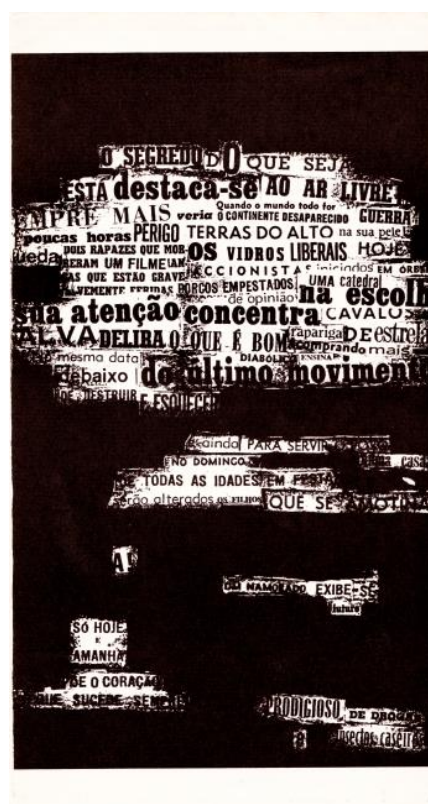


Fig. 58 António Aragão, “Poesia Encontrada”. Em *Poesia Experimental I*
(1964). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Os primeiros casos de poesia encontrada publicados por Aragão remontam a 1964. Integrados no primeiro número da revista *Poesia Experimental*, os poemas faziam-se

¹³⁷ Para além de elucidar os potenciais leitores acerca do que é a arte em movimento, Aragão enuncia também os exemplos que considera mais expressivos. Na música, assinala o trabalho de compositores como Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur e Pierre Boulez, cujas obras permitem a intervenção através de diversas variações interpretativas. Já *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, é referido como uma “proposta ilimitada” e “uma situação de movimento que ultrapassa de muito a dinâmica potencial” (1965b: 55). No campo da poesia, menciona o *Livre* de Mallarmé e o trabalho de Raymond Queneau como sendo as contribuições mais notáveis.

acompanhar de dois textos (“Poesia Encontrada” e “a poesia sempre variou de expressão”) que relevavam uma prática assente em vetores de rutura e invenção: “sem dúvida que a conquista de outras expressões em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere validade e presença no mundo” (Aragão 1964: 42). Trata-se, portanto, de uma produção poética posterior à estadia de Aragão em Itália, o que permite contextualizá-la como um fruto do contacto com a *Poesia Trovata* de Eugenio Miccini, ou com os *Cronogrammi* de Nanni Balestrini – autor que, a par de Raymond Queneau, é referido por Aragão e por Helder (*ibidem*) como um dos exemplos mais relevantes na produção de uma poesia assente em procedimentos cibernéticos e combinatórios. Embora não seja o meu objetivo retomar, de forma exaustiva, esse ambiente de influência e confluência, vale a pena considerar o mapeamento de afinidades traçado por Sara Lacerda Campino (2020), já que permite sumariar algumas questões que contribuem para diferenciar e/ou aproximar o trabalho desenvolvido por Aragão daquele levado a cabo pelos seus pares internacionais.

Tal como constatado pela investigadora, o trabalho de Miccini pode ser contextualizado no âmbito de uma estratégia de preservação. Se considerarmos que cada trabalho de *Poesia Trovata* integra um cabeçalho que identifica o periódico a partir do qual se estabelece o encontro, então “fica (...) clara a ideia de uma poesia que deseja conservar as marcas do seu lugar de origem” (Campino 2020: 170). Por outro lado, no que diz respeito aos *Cronogrammi* de Balestrini, estabelece-se uma relação mais estreita não só ao nível da “explicitação de uma relação com o tempo”, mas com o procedimento, já que neste se mistura a “percepção do fundo negro da versão original colada com o esbatimento dos limites dos recortes de jornal da versão publicada” (*idem*: 172). É neste contexto comparativo que Campino afirma ser mais fácil encontrar, nos recortes publicados em *Poesia Experimental I*, “características da voz lírica e do programa poético de António Aragão (...) do que a especificidade discursiva da imprensa”. Para a autora, “o olhar crítico que Balestrini lança nos seus cronogramas sobre as problemáticas do seu tempo parece encontrar uma versão ténue na colagem de António Aragão” (*idem* 174) – dinâmica que pode, acrescente-se, ser justificada à luz do contexto opressivo que caracterizou o regime do Estado Novo.

Não ignorando a existência de passagens que permitem refletir sobre conjuntura nacional, interessa, num primeiro momento, considerar a colagem (e a poesia encontrada) à luz de abordagens que procuram integrá-la(s) numa perspetiva intervencionista. Note-se que,

para Aragão, pensar as relações entre poesia e colagem na era da informação implicava já a adoção de uma perspectiva particular:

Cabe dizer a propósito que estas colagens nada têm a ver com aquelas praticadas pelos surrealistas, as quais eram compostas a partir duma simbólica surreal, quer facultada por outras e divergentes associações, quer as oníricas e subconscientes, e expondo sobretudo uma “moral” bastante exuberante e, por isso, demasiado alienatória.

Agora, ao contrário, as colagens e a série de objectos encontrados pretendem em especial potencializar-se, isto é, continuarem apenas como objectos, francamente objectos em relação uns aos outros. (1965b: 54)

Na introdução a *Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage, and Copyright Law* (2011), Kembrew McLeod e Rudolf Kuenzli relevam como, a partir do início do século XX, “newspapers were the dominant media outlets that circulated cultural and political texts, acting as ideological gatekeepers that shaped popular culture”, razão pela qual, “[f]or artists armed with scissors and paste, the messages in newspapers' pages could be literally cut up, rearranged, and thus transformed with available household tools and technologies” (2011: 1). Por sua vez, em ensaio dedicado aos fenómenos de poesia encontrada, Andrew Epstein reflete sobre esse processo como algo orgânico na história da literatura – essa “long narrative of borrowings, echoings and thefts”. Para Epstein, como para Marjorie Perloff¹³⁸, a diferença que podemos observar a partir do século XX reside no facto de os artistas terem rejeitado “the Romantic concept of ‘genius’ and musty, outdated notions of originality, inspiration, and heroic creativity, and invented radical new ways of appropriating and recycling pre-existing forms of expression” (2012: 310). A constatação de que as “strategies of appropriation have (...) proven useful as a vehicle of political critique and dissent” (*idem*: 315) encontra-se também presente no posicionamento de David Banash, autor para quem a colagem não só tem a capacidade de expor o ridículo dos discursos hegemónicos, como de ferir e transformar os materiais dessas mesmas ideologias:

¹³⁸ Recorde-se que o conceito de génio não original, tal como conceptualizado por Perloff, não implica uma rutura definitiva com a noção de génio. Na verdade, trata-se de a repensar à luz de uma prática artística que não mais se rege por procedimentos e técnicas que a precederam: “Uma vez que concedamos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra *original* de sua parceira, a palavra *génio*. Se a nova poesia ‘conceitual’ não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um *génio* em jogo. São necessárias apenas formas distintas” (2010: 54).

As much as collage is a mirror of production and consumption, it can also operate as a deeply critical form, cutting against the typical practices and ideologies of both these moments of capitalism. (...) In this, they can alter, expose, ridicule, or transform the coherence of ideologies. This is extraordinarily powerful, because the very forces of critique or transformation unleashed by capital are recontained in totalizing, coherent ideologies. Collage cuts into these, exposing and transforming the materials of ideological discourse. (2013: 17)

Ainda neste sentido, vale também a pena recordar o posicionamento de Joshua Clover, para quem a relação entre colagem e roubo é integralmente dialética: “collage as a political practice designs to lay bare, interrupt, and eventually abolish the domination of use value by exchange value, the violence which attends that domination, and the neutralization of this domination and violence – that is, the very conditions in which ‘theft’ has meaning”. Assim, para o ensaísta, a colagem enquanto gesto político terá interesse “insofar as there is an actual theft to which the produced collage maintains an allegorical relationship. No collage without theft. Otherwise, no charge but the aesthetic; just another spectacle” (2011: 93).

É evidente que a escolha dos fragmentos que compõem os dois primeiros casos de poesia encontrada dificulta a descoberta dos títulos jornalísticos, não sendo possível descortinar o contexto e o impacto noticioso que, outrora, essas palavras encerraram. Porém, sabemos-lo: “os dois casos de ‘poesia encontrada’ que aqui propomos vieram dos jornais./ foram tomados de im pro viso na descoberta do olhar” (Aragão 1964: 37). Mantendo um certo grau de autonomia, os poemas de Aragão perseguem, assim, o objetivo de estabelecer uma relação dupla: com o seu contexto de origem, por um lado; e com o novo espaço de enunciação por eles gerado, por outro. Recorde-se que é precisamente por este motivo que Marjorie Perloff considera que, na colagem, a hierarquia dá lugar à parataxe: “In collage, hierarchy gives way to parataxis – ‘one corner is as important as another corner.’ Which is to say that there is no longer a central ordering system, that presence, as Rosalind Krauss puts it, is replaced by discourse, a ‘discourse founded on a buried origin’” (1986: 75). Mas é também pertinente considerar que, sendo objetos tomados por um ato de roubo que visa a remistura – ou, se preferirmos, por um gesto que não deixa de apontar para um “jogo de criança” (Compagnon 1979: 29) –, reconhecem no recorte e na colagem experiências fundamentais com o papel. Nas palavras de Antoine Compagnon, no célebre *O Trabalho da Citação* (1979):

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que

é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (1979: 29)

Esta coincidência de leitura e escrita como processos simultâneos que se evidenciam no gesto de citação voltaria a ser retomada por Aragão em *mais exactamente p(r)o(bl)emas*. Na obra publicada em 1968, o poeta assumiria, uma vez mais, “o risco de estarmos livres mesmo no discurso do desentendimento”, explorando assim as potencialidades do “encontro com o desordenado” (Aragão 1965a: 39). Tal como afirmou Rogério Barbosa da Silva, trata-se de um “livro [que] instaura já no título, e de maneira lúdica, um jogo de ambiguidades entre poema e problema no espaço de sua afirmação, isto é, a exploração da linguagem enquanto uma problematização do poema, e este da linguagem criativa” (2015: 39). É, portanto, ao jogo poético que regressamos – a esse jogo que implica, tal como já referido a propósito da poesia de Salette Tavares, uma tarefa de inversão, desconstrução e libertação: jogo de ambiguidades (Barbosa da Silva), jogo do recortar-colar (Compagnon), jogo como profanação¹³⁹ (Agamben), “jogo mágico por excelência”, se quisermos usar os termos de António Aragão (1965b: 53).

Antes de pensar em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968) como “[u]ma espécie de metajogo onde o homem, e portanto as situações, se refazem e alteram em projecção não limitada, ou infinita” (Aragão 1965b: 53), vale a pena referir que são quatro as secções que, a par de um poema inicial, estruturam a obra: “P(R)O(BL)EMAS” (composto por onze poemas); “P(R)O(BL)EMAS encontrados em livros” (constituído por seis poemas); “P(R)O(BL)EMAS encontrados em jornais” (reunindo dois poemas); e “P(R)O(BL)EMAS VISÍVEIS (ao longo do livro)” (contendo sete poemas). Se, no caso dos poemas encontrados em jornais, o/a leitor/a é novamente confrontado/a com a incapacidade de reconhecer as fontes que presidiram à criação dos poemas, o mesmo não sucede com os poemas encontrados em livros, já que uma leitura sequencial da secção permite recolher com facilidade as referências utilizadas¹⁴⁰.

¹³⁹ Ao parodiar a divisão tradicional da retórica entre figuras de palavras e figuras de pensamentos, também Compagnon apontou para uma vocação profana da citação. Em *O Trabalho da Citação* (1979), pode ler-se: “Também a vox, essa repetição denegrida, a irmã bastarda da *sententia*, aparece como uma sobrevivência, na retórica, da fala inspirada: a causa instrumental é a mesma (o corpo místico do orador); a causa principal deslocou-se do sagrado para o profano. A citação é uma musa leiga, uma possessão profana” (1979: 89).

¹⁴⁰ Em primeiro lugar, encontramos *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas*, Ed. Excelsior, p. 342; em segundo, *Gramática da Língua Portuguesa*, A. J. da Costa Pimpão e J. Nunes de Figueiredo, 2ª ed. revista, Coimbra, 1953, p. 77, p. 129, p. 68, p. 114; por último, *Obras Completas de Luiz de Camões*, Parceria António Maria Pereira, vol. II, ode XII, 1912, p. 105.

	o
	nu
	no
	ser
	quando
	o
	nu
	tem
	o
	ser
	nu
	ou
	quando
	o
	nu
	fica
	mesmo
	sem
	ser
	e
	é
	apenas
	nu
	como
	é
	o
	caso
	do
	nu
	de
	no
	ti
	ciar-me.
digo	
que	
o	
nu	
de	
ser	
nu	
é	
mais	
exacta	
mente	
o	
nu	
do	
ser	
ou	
então	

Fig. 59 António Aragão, “[Poema Inicial]” [recorte]. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968).

Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Embora esta análise pretenda centrar-se na secção “P(R)O(BL)EMAS encontrados em jornais” e em algumas composições presentes em “P(R)O(BL)EMAS VISÍVEIS (ao longo do livro)”, importa notar que é um sujeito fragmentado que(m) (se) noticia ao longo de *mais exactamente p(r)o(bl)emas*: ou seja, o sujeito que noticia o mundo a partir de fragmentos é o mesmo que se vê fragmentado pelo mundo noticiado. Relação inextrincável e plurissignificativa que se intensifica no primeiro dos p(r)o(bl)emas, no qual Aragão lança algumas das questões que serão continuamente recuperadas ao longo da obra: a vivência acelerada numa cidade em que o olhar mergulha no “mar do anúncio”; o erotismo que se inscreve em imagens que evocam “o sexo essencial e fácil no pensamento da mão”; a experiência da violência que se comunica pela referência a um fuzilamento e pelo aparente desconhecimento da “inocência do navio ou do vinho do avião” (1968: 3).

1

o sítio do saber. o lugar escondido das mulheres.
isso: alguém entra na cidade e volta-se para o meu espanto.
caminho o olhar: é exacto o mar do anúncio.
então acho o território da minha impaciência
com o sexo essencial e fácil no pensamento da mão
e o país nas mulheres mais exactamente.
assim mais exactamente com a comida materna com que
enga(la)namos de pés a fala e não sabemos da
inocência do navio ou do vinho do avião.
enquanto tu afinal tu lês tu lês o meu fuzilamento
de terra na cara em agosto.

Um dia o lado. o volume. a espécie de cada gesto
por detrás da geografia de levantar-se.
isso: aprendo a camisa.

Fig. 60 António Aragão, “[o sítio do saber. o lugar escondido das mulheres]”. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968).

Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Tal como nota Rogério Barbosa da Silva, trata-se de uma estratégia de despersonalização que, apesar de se estabelecer na presença de uma linguagem subjetiva, não deixa de apontar “fortemente [para] um ‘nós’ (fusão do eu imaginador e do tu, leitor que compartilha a emoção)” (2015: 39). Essa fusão constitui um aspeto basilar dessa “arte de posição transformável ou de colaboração com o fruidor” (Aragão 1964: 37) que é a poesia encontrada em jornais. Nas palavras de Aragão, “[o] leitor poderá realmente encontrar outro poema desde que, através duma escolha comandada pelo espírito, construa outras combinações, para isso usará o processo que melhor desejar, manipulando o texto apresentado em qualquer sentido ou direcção” (*ibidem*). À semelhança do que ocorre com os poemas publicados em 1964, também aqueles incluídos em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* colocam a tónica no processo: por um lado, Aragão apresenta dois poemas-colagem que funcionam como matriz – “[u]ma base onde permanece a potencialidade do acontecer (movimento)” (Aragão 1965b: 55); por outro, propõe duas das infinitas leituras possíveis.

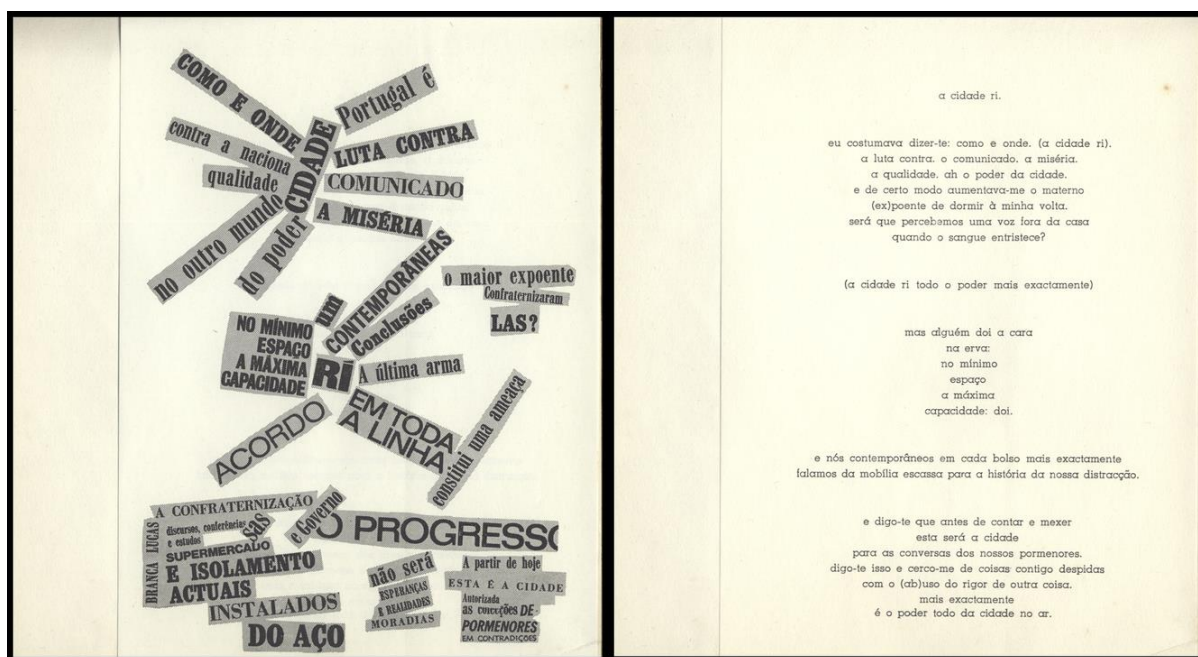


Fig. 61 António Aragão, “a cidade ri.”. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

“a cidade ri” é o segundo caso de poesia encontrada que compõe a secção de “P(R)O(BL)EMAS encontrados em jornais”. Quando comparado com os primeiros casos publicados pelo autor, é possível detetar diferenças óbvias ao nível da mancha gráfica – diferenças essas que são extensíveis ao primeiro poema incluído na mesma secção. Tal como assinala Sara Campino, “nos [primeiros] trabalhos de António Aragão nota-se pouca definição na linha de cesura dos fragmentos limítrofes, o que leva a pensar que o fundo negro terá sido

obtido através de pintura posterior à colagem” (2020: 173). Com efeito, o trabalho desenvolvido ao nível do fundo negro, anulando a possibilidade de visualização da linha de corte, parece intensificar não só a relação orgânica entre os diferentes blocos textuais, mas também o jogo que se estabelece ao nível da orientação desses mesmos fragmentos. Já nas colagens publicadas em 1968, Aragão não apenas opta por manter visível a linha de recorte de cada fragmento, ensaiando uma outra forma de dar a ver a “a paixão do recorte, da seleção e da combinação” (Compagnon 1979: 9), como coloca em prática um novo modo de disposição do texto. Uma parte significativa dos fragmentos encontra-se organizada em constelações que se formam em torno de um eixo central, aspeto que poderá, numa leitura possível, remeter para o desafio – assente em noções de repetição e variação – proposto já em *Folhema 2*: o de “*repetir quantas vezes apetecer / ou procurar cada vez mais / outra maneira” (Aragão 1966b).

À semelhança do que ocorre com outros poemas publicados no decorrer da década de 1960, a leitura de “a cidade ri” torna-se mais profícua quando efetuada segundo uma abordagem dupla: em primeiro lugar, porque o poema-colagem remete, desde logo, para uma vivência talhada pela abundância de informação e pela persistência das paisagens mediáticas; em segundo, porque a leitura proposta por Aragão parece dar conta da experiência de um sujeito que, estando consciente da aceleração que caracteriza o mundo que o rodeia, se debate com o atraso de um país vergado por um regime opressivo. Não é por acaso que o desalento se imiscui num registo sintético e de índole publicitária: “mas alguém doi a cara/ na erva:/ no mínimo/ espaço/ a máxima/ capacidade: doi” (Aragão 1968: 48). E também não se revelará estranho que os primeiros versos permitam antever como essa oscilação se tece na cidade que “ri todo o poder mais exactamente”: “eu costumava dizer-te: como e onde. (a cidade ri)./ a luta contra. o comunicado. a miséria./ a qualidade. ah o poder da cidade./ e de certo modo aumentava-me o materno/ (ex)poente de dormir à minha volta./ será que percebemos uma voz fora da casa/ quando o sangue entristece?” (*ibidem*). Podemos, ainda assim, questionar: numa cidade onde ecoa a imposição do poder, o comunicado e a miséria, de que luta nos fala Aragão? Estamos diante de uma luta que urge travar ou perante uma batalha que cruelmente se impõe? Perante a conjuntura com a qual se debatia o povo português, e tendo em conta as múltiplas referências que, ao longo da obra, vão remetendo para a violência experienciada no decorrer da Guerra Colonial, o certo é que nos encontramos perante um sujeito coletivo fragmentado e fortemente marcado pela desesperança: “e nós

contemporâneos em cada bolso mais exactamente/ falamos da mobília escassa para a história da nossa distração” (*ibidem*).

A cidade em que se observa a imposição destas contingências é, simultaneamente, o espaço no qual se atenta sobre os detalhes banais da experiência quotidiana: “e digo-te antes de contar e mexer/ esta será a cidade/ para as conversas dos nossos pormenores” (*ibidem*). Note-se que a ideia de pormenor poderá remeter para o fenómeno da interrupção já referido anteriormente. A valorização da interrupção, por oposição à hiperatividade alienante pensada por Byung-Chul Han (2010), parece encontrar-se duplamente presente, já que não só a leitura poderá sugerir essa possibilidade, mas também o processo que preside à manufatura do poema. Por outras palavras, é possível equacionar as técnicas utilizadas por Aragão à luz de um outro objetivo: o de revelar um olhar atento sobre um quotidiano no qual a fragmentação e a aceleração surgem como índices de uma sociedade informacional em transformação. A propósito das colagens cubistas, Eddie Wolfram afirmava: “these tangible and non-illusionistic objects presented a new and original source of interplay between artistic expressions and the experience of the everyday world. An unpredicted and significant step in bringing art and life closer to being a simultaneous experience had been taken” (1975: 17-18). É justamente a aproximação entre arte e vida que vemos destacada por Aragão em *Poesia Experimental I*: “é uma poesia que, tirada do dia a dia de todos os dias, achega-se ao viver ajustado do tempo e das suas modificações acidentais e essenciais, descobre-se no imprevisto dos olhos e reinventa-se no sítio exacto da imaginação” (1964: 37). De resto, a capacidade de promover uma interrupção perante a natureza veloz do dia-a-dia justifica, para Epstein, o porquê de hoje encontrarmos, em certas poéticas contemporâneas, uma constante revitalização de diversas estratégias de recontextualização e apropriação: “These revitalized strategies enable new possibilities for the difficult task of representing, and in some cases critiquing, daily life in today’s echo chamber of hyper-mediation and information overload” (2012: 314).

O poema que precede “a cidade ri” intitula-se “amanhã petróleo”, não sendo inadvertida a opção de refletir sobre os textos seguindo uma ordem inversa. A relação que cada colagem estabelece com a leitura fornecida pelo poeta exige um envolvimento físico por parte do leitor, já que é na exigência do gesto de folhear a página que se torna possível descortinar as afinidades e os desvios em que os exercícios de escrita e leitura ocorrem. Porém, é o facto de a página da primeira colagem apresentar uma dimensão menor do que aquela que originou a leitura “a cidade ri” sugere uma dinâmica mais profunda. A

sobreposição entre ambas, deixando antever parcialmente a segunda, ensaia uma fusão que permite, em última instância, expandir os critérios combinatórios e o leque de variações.

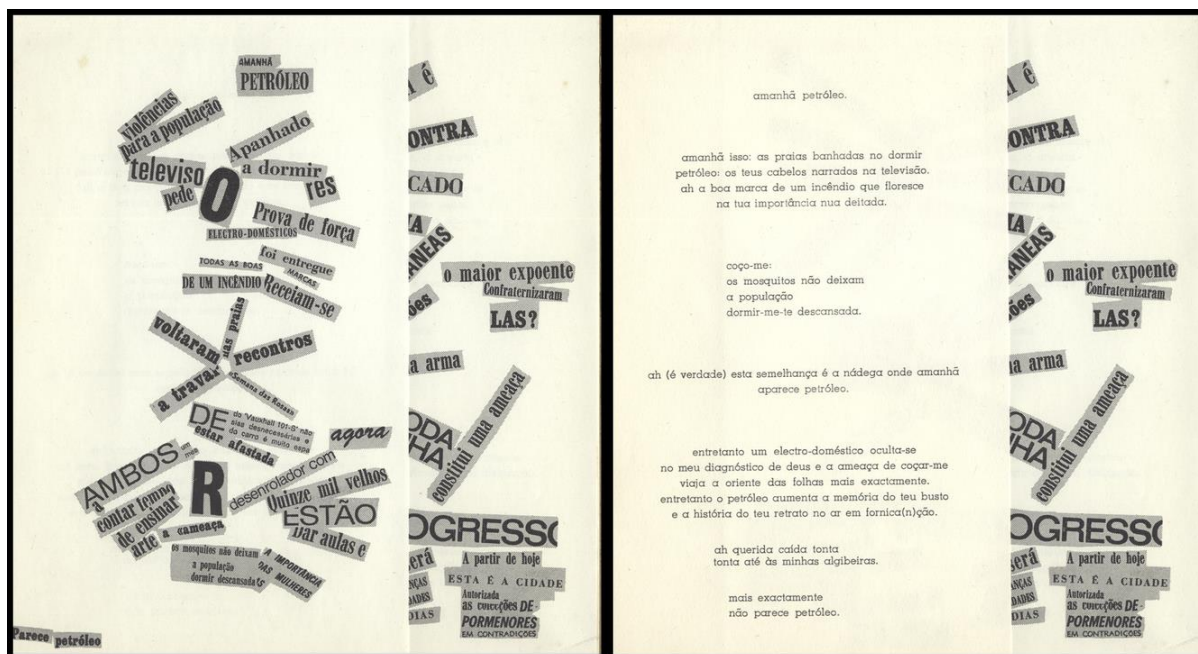


Fig. 62 Ant3nio Arag3o, “amanh3 petr3leo.”. Em *mais exactamente p(r)o(b)lemas* (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Tamb3m os primeiros versos que comp3em “amanh3 petr3leo” s3o expressivos de uma poesia que busca captar a experi3ncia do ser humano num mundo pautado pelo desenvolvimento dos meios de comunicaç3o de massa: “amanh3 isso: as praias banhadas no dormir/ petr3leo: os teus cabelos narrados na televis3o/ ah a boa marca de um incêndio que floresce/ na tua import3ncia nua deitada” (Arag3o 1968: 43). Esta aproximaç3o n3o s3o 3 enfatizada pela apropriaç3o de um discurso de pendor noticioso – “coço-me:/ os mosquitos n3o deixam/ a populaç3o/ dormir-me-te descansada.” –, como permite apontar para uma quest3o que viria a ser recuperada em obras posteriores: a relaç3o entre devoç3o religiosa e devoç3o a uma pr3tica de consumo.

Embora este paralelismo venha a ser debatido com maior profundidade no pr3ximo subcapítulo, importa lembrar que, para Dany-Robert Dufour, o mercado n3o s3o “apresenta os pr3prios atributos da divindade”, como “corresponde (...) a uma tentativa de produzir um novo grande Sujeito suscetível de ultrapassar em pot3ncia todos os antigos” (2007: 87-88). A fal3cia inerente a tal promessa 3 claramente exposta nos versos de Arag3o, j3 que, neles, n3o parece existir qualquer sinal de superaç3o ou redenç3o. N3o 3 o mercado que ocupa o lugar de Deus, mas sim um sujeito que, confrontado com um “electro-dom3stico” indomesticável,

coloca a sua onipotência e onisciência em causa: “entretanto um electro-doméstico oculta-se/ no meu diagnóstico de deus e a ameaça de coçar-me/ viaja a oriente das folhas mais exactamente” (Aragão 1968: 44). Esta reversão foi, de resto, amplamente debatida por Baudrillard desde a publicação de *O Sistema dos Objetos*: “Temos realmente a impressão de que existe uma espécie de reversão, de desforra ou quase de vingança do objecto pretensamente passivo, que se deixou descobrir e analisar, e que de repente se tornou uma atracção estranha de algum modo mesmo um adversário” (2000: 43).

Se a exploração das dinâmicas e dos discursos que pautam a sociedade de consumo parece já posicionar o poema no âmbito de uma análise que não se restringe à realidade nacional, essa percepção intensifica-se ao longo da leitura. Vale a pena lembrar que o ano de 1960 ficara marcado pela criação da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo), projeto inicialmente subestimado pelo Ocidente, que veria as economias dos países mais desenvolvidos serem abaladas pela articulação política dos países produtores. Assim, nos primeiros anos da década de 1970, havia já uma grande insatisfação por parte dos países árabes para com os Estados Unidos da América, conjuntura que, não podendo ser tida de forma simplista, encontra uma justificação na postura adotada pela Casa Branca relativamente ao conflito Israelo-árabe. Ora, o posicionamento de Aragão contra a estratégia geopolítica norte-americana tornou-se mais explícito a partir da publicação de *Um buraco na boca* (1971), romance no qual se multiplicam as referências a eventos históricos e conflitos bélicos¹⁴¹. Tal não invalida, porém, que possamos elencar exemplos que demonstram como essas inquietações se encontravam já presentes em obras anteriores. O poema que integra a secção “P(R)O(BL)EMAS VISÍVEIS (ao longo do livro)”, intitulado “istória dos soldadinhos”, é exemplificativo disso mesmo. Propondo uma articulação entre poesia e colagem que se distingue daquela presente nos poemas encontrados em jornais, o poema revitaliza técnicas já anteriormente utilizadas, relevando a interseção entre diferentes universos: imagem, palavra, poesia, colagem, escrita caligráfica e banda-desenhada. É essa fusão que permite colocar em diálogo imagens características da sociedade de consumo com outras pertencentes a um imaginário bélico.

Dir-nos-ia Alberto Pimenta, um dos poetas portugueses que mais acerrimamente escreveu contra o imperialismo norte-americano, que “A guerra não é/ Nunca de ideias,/ É

¹⁴¹ Recorde-se, a título de exemplo, a seguinte passagem: “ia-se até o costume do café Apolo. sentados a uma mesa. ah a ONU. ah o Mercado Comum. o petróleo. os árabes. os americanos por toda a parte. a morte imposta no Vietnam. e os terroristas? que se sabia disso? que outro nome? que outra maneira?” (Aragão 1971: 115).

sempre de falta delas” (*idem*: 21). E, uma vez mais, é sobre um mundo que fomenta a simetria entre a história e o *fait-divers* que Aragão se debruça. Trata-se de uma dinâmica que, na perspectiva de alguns ensaístas, se pode relacionar com uma presença massificada da fotografia. Em 1977, Susan Sontag afirmava que, “through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*” (1977: 17). Também John Berger, em ensaio dedicado à autora, afirmou que “[t]he industrialised, ‘developed’ world, terrified of the past, blind to the future, lives within an opportunism which has emptied the principle of justice of all credibility”. E conclui que esse oportunismo “turns everything

– nature, history, suffering, other people, catastrophes, sport, sex, politics – into spectacle” (1980: 58-59). Ao reunir aceleração, nudez e guerra sob o mesmo plano, aquilo que o poema de Aragão denuncia é precisamente o modo como, numa sociedade pautada pelo espetáculo, “[a]s imagens que se desligaram de cada aspecto da vida [se fundem] num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida” (Debord 1967: 8).

A última secção de *mais exactamente p(r)o(bl)emas* contribui para expandir a prática que viria a tornar-se cada vez mais central na obra de Aragão: a de reelaborar e desviar os materiais e os discursos do seu contexto institucional, tornando-os portadores de mensagens e significados outros. Trata-se de um processo distinto daquele observado na colagem e que encontra na noção de *détournement* a sua definição mais precisa. Já no subcapítulo anterior foi possível aflorar esse gesto de apropriação, recorrendo à reflexão de Debord no primeiro número de *Internationale Situationniste*. Em ensaio dedicado às práticas letristas e situacionistas, Tyrus Miller esclarece que “[t]he term itself refers to their method of appropriating – ‘detouring’ – existing texts, images, or film sequences, modified through recaptioning or other means and placed in new contexts, which alters their meaning and function while continuing to refer back to their original sources” (2015: 111). Mas talvez se



Fig. 63 António Aragão, “história dos soldadinhos”. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

torne útil, tendo já esta definição em mente e retomando as considerações dos seus principais cultores, pensar os usos a que tal prática se presta. Em “Mode d'emploi du détournement” (1956), Guy Debord e Gil J. Wolman são categóricos ao afirmar que “il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière. Le surgissement d'autres nécessités rend caduques les réalisations ‘géniales’ précédentes. Elles deviennent des obstacles, de redoutables habitudes” (1956: s.p.). E acrescentavam, em seguida:

Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir. (*Ibidem*)

Para Craig Dworkin (2003), este diálogo dos situacionistas com o mundo à sua volta assentou no princípio de que o *détournement* seria um jogo que se ergue contra um opositor que estará sempre em vantagem¹⁴²: “their analysis takes into account the fate of opposition in a world so thoroughly colonized by modern capitalist structures that acts of resistance are not only anticipated but have themselves been incorporated as an integral part of the strategy of capital do begin with” (2003: 12). E acrescentava, ainda, que estas práticas se aproximavam da colagem moderna, precisamente por conservarem a capacidade de promover uma dupla leitura: a que remonta à integração do fragmento no seu contexto de origem; e aquela gerada pelo significado que o fragmento adquire ao ser introduzido num novo contexto (*idem*: 13). O que distingue, então, as duas formas de apropriação? A explicação reside, tal como demonstra o autor, na distinção entre conjugação e deformação:

Where collage might simply acknowledge the conjunction of elements from different registers, however, *détournement* focuses on the deformation of those registers and the frustration of their seemingly natural conclusions; it re-engineers objects and events on their own terms, but counter to

¹⁴² A percepção de que capitalismo se foi tornando cada vez mais eficaz na neutralização de qualquer ato contestatório é, hoje, corroborada por diversos ensaístas. Achille Bonito Oliva, por exemplo, não só reitera essa perspetiva, como sugere que, num mundo plural, o capitalismo engendra os seus próprios mecanismos de uniformização: “Technology development and telematics tend to unify all industrial and craftwork production, as well as economy and culture. A strong interdependence affects the development of society, placing it under the mark of standardisation and multiculturalism. The driving force behind productive dynamics is a horizontal trend, and this is what is weakening any attempt of diversifying the product, and as consequence, its producer. Globalisation threatens identity in that it eliminates any attempt at personalising one’s existence” (2012: 43).

their ostensible ends, turning the codes of appropriated elements against themselves. *Détournement*, in short, is a communication containing its own critique. (*Idem*: 14)

“Câmara Municipal do unhal – MÁGUAS – AVISO”, “Câmara Municipal do unhal – Ao VISO” e “posto de Cá ais” são os três poemas de *mais exactamente P(r)o(bl)emas* que se prestam a uma leitura mais profícua quando executada à luz do conceito de *détournement*. Isto porque, tal como explica Miller (2015: 111), essa é uma ferramenta que contém em si própria uma denúncia cuja construção é simultaneamente negativa e positiva: permite parodiar e expor criticamente dinâmicas ideológicas ocultas, ao mesmo tempo que promove a construção de novos significados e experiências.

Fig. 64 António Aragão, “Câmara Municipal do unhal – MÁGUAS – AVISO”. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Fig. 65 António Aragão, “Câmara Municipal do unhal – Ao VISO”. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Fig. 66 António Aragão, “posto de Cá ais”. Em *mais exactamente p(r)o(bl)emas* (1968). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Estas criações resultam da violação do código pragmático presente em diferentes impressos oficiais: ao rasurar e preencher subversivamente estes documentos, Aragão corrompe a utilidade primária dos mesmos, viabilizando-os enquanto agentes da transmissão de mensagens inesperadas. Trata-se, portanto, de um exercício de transgressão e apropriação que toma por base os discursos presentes em formulários institucionais com o objetivo de os

subverter. É este gesto de subversão que, em última instância, origina um evidente aumento do grau de informação, invalidando assim a redundância que o recetor poderia experienciar ao confrontar-se com as mensagens que estes impressos comumente veiculam.

Note-se que os três impressos problematizam, de forma sarcástica, uma questão comum: a impenetrabilidade do discurso burocratizante – problemática que, sendo característica dos sistemas capitalistas, se torna hoje particularmente atual, sobretudo se considerarmos que os mecanismos de violência e subjugação utilizados no mundo globalizado parecem estar cada vez menos associados à expressão de impulsos físicos agressivos, passando a incorporar dimensões tão distintas quanto os modelos discursivos ou o sistema burocrático. Estas questões, que serão recuperadas com maior detalhe no subcapítulo seguinte, levam a considerar a pertinência da reflexão desenvolvida por David Graeber, em *Revolutions in Reverse* (2011). Para o antropólogo, o aparato burocrático foi, nas últimas décadas, um dos suportes basilares para a manutenção de uma descrença coletiva:

Hopelessness isn't natural. It needs to be produced. If we really want to understand this situation, we have to begin by understanding that the last thirty years have seen the construction of a vast bureaucratic apparatus for the creation and maintenance of hopelessness, a kind of giant machine that is designed, first and foremost, to destroy any sense of possible alternative futures. (2011: 31-32)

Embora Lipovetsky considere que a segunda fase do capitalismo de consumo “não procedeu tanto à ‘programação burocrática do quotidiano’ quanto à destradicionalização da esfera do consumo” (2006: 31), as palavras de Graeber (em retrospectiva) e os poemas de Aragão (em prospeção) são reveladores de um processo que, de forma gradual, instaurou uma descrença que faz parecer fantasiosa qualquer hipótese de alterar o paradigma vigente (Graeber 2011: 32). Passagens como “Fica avisado a consumir/ a dor responsável pela ligação/ N.º para pagar o -/ cibo N.º respeitante/ ao sumo do mês indo./ unhal, .../...../196...../ O cobra/dor,/” (Aragão 1968: 48), ou ainda “ACTO DA BALA/ ENVOLVIMENTO DA COTA DE FUROS E PETAS/ ALEATÓRIO DA MINISTRAÇÃO/ PERECER DO CONSELHO FISCAL” (*idem*: 49), são expressivas do modo como Aragão desconstrói jocosamente a violência perpetrada pelas instituições oficiais.

Não obstante estes poemas terem sido produzidos num contexto político opressivo, vale a pena notar que Aragão (como os seus pares) nunca se deixou iludir pela promessa de uma liberdade, à data, por vir. Excertos como “Fica o natário visado para ante o mês de Abril pro/ pagar a aria desta Câma” (*idem*: 51), ou “DIGO O POSTO DE CÁAIS, ovado pelo Decreto

ei!nu 44.5612, de 10 de Sete de 1982, e via a V. Ex.^a com ralação no ano de 196..., os seguintes mentos:” (*idem*: 49) permitem, por isso, uma leitura dúplice: se, por um lado, remetem para as imposições intimidatórias de um regime com o qual o cidadão é forçado a compactuar, por outro, prevêem a emergência de uma conjuntura na qual a liberdade apenas pode ser exercida dentro dos trâmites estabelecidos pelo poder. Afinal, como nota David Graeber:

once one assumes that capitalism itself will be around for all eternity, the only kind of economic democracy left to imagine is one everyone is equally free to invest in the market – to grab their own piece in the game of buying and selling imaginary future profits, even if these profits are to be extracted from themselves. Freedom has become the right to share in the proceeds of one’s own permanent enslavement (2011: 33).

Em ensaio dedicado à geração dos *poetas sem qualidades*¹⁴³, Pedro Eiras afirmou que “saber que tudo tem um preço e que a própria poesia está à venda permite, pelo menos, começar a pensar uma ética para tempos difíceis” (2011: 33). Não se pretende, naturalmente, descontextualizar a realidade perante a qual surgem as palavras do investigador, ou afastá-las do contexto que abordam – isto é, as poéticas produzidas no decorrer da década de 1990. Mas, por isso mesmo, importa considerar a questão que se coloca em seguida: “Anular o mundo da mercadoria, escrever como se ele não existisse – parece não ser uma hipótese viável; pelo contrário, é dentro do capitalismo que se escreve. Contra ele?” (*ibidem*). Criar como se o mundo da mercadoria não existisse nunca foi uma opção viável para Aragão. Pelo contrário, foi entre o fascismo e o capitalismo que criou, numa busca incessante por prospetar as consequências que este último viria a comportar. Contra ele? Certamente que sim, embora não pelo recurso a determinadas estratégias que a geração abordada por Pedro Eiras partilhou com as poéticas que emergiram em Portugal a partir da década de 1970¹⁴⁴. Trata-se de criar *dentro* e *contra*, mas de perspetivar esse *estar dentro* menos como uma inevitabilidade do que como uma arma. Não é por acaso que Aragão questionaria, já em 1985: “quando surgirá definitivamente o uso da total liberdade de expressão através de todos os meios que a actual tecnologia permite? Para quando o hardware deixará de se identificar com o poder?” (1985:

¹⁴³ Esclareça-se que, em 2002, a editora Averno lançou uma pequena antologia intitulada *Poetas Sem Qualidades*, reunindo textos de uma geração de poetas que, não constituindo necessariamente um novo movimento literário, começou a publicar sensivelmente na mesma altura.

¹⁴⁴ Recorde-se as palavras de Leonor Figueiredo em torno destas afinidades: “Postura crítica, narratividade, linguagem e temática do quotidiano, partilha da vida concreta, expressividade, emotividade, desencanto, são algumas das opções que as poesias dos anos 70 partilham com as que se seguem nas décadas seguintes. Assim compreendemos que, embora alguns fatores se alterem e outros se evidenciem mais, a geração dos poetas sem qualidades é, de certo modo, filha da geração do Cartucho” (2014: 19).

183). Trata-se de *estar dentro*, sim, mas de um *estar dentro* que visa, como continuaremos a constatar, açambarcar crítica e ludicamente os recursos, as lógicas e os discursos que os dispositivos de poder procuraram confiscar: restituindo-os ao uso comum; desviando-os para uso(s) outro(s); desautomatizando-os; virando-os *contra* si próprios.

3.2.2.2 Do formulário à fotomontagem

Começemos por recuperar uma entrevista de Giorgio Agamben, concedida a Peppe Savà para o jornal italiano Ragusa News (agosto de 2012), na qual o filósofo discorre sobre a conjuntura adversa decorrente da crise financeira de 2007-2008. Quando questionado sobre a eventual inevitabilidade de o governo interino liderado por Mario Monti invocar a crise e o estado de necessidade, Agamben remeteu para aproximação benjaminiana entre capitalismo e religião – ou seja, para o célebre fragmento redigido em 1921 e que apenas viria a ser publicado postumamente:

Per capire quel che sta succedendo, occorre prendere alla lettera l'idea di Walter Benjamin, secondo la quale il capitalismo è, in verità, una religione e la più feroce, implacabile e irrazionale religione che sia mai esistita, perché non conosce redenzione né tregua. Essa celebra un culto ininterrotto la cui liturgia è il lavoro e il cui oggetto è il denaro. Dio non è morto, è diventato Denaro. (Agamben 2012: s.p.)

Recorde-se, sumariamente, as três razões que, para Benjamin (2013 [1921]: 259-260), comprovam a estrutura religiosa do capitalismo: em primeiro lugar, o facto de todas as coisas apenas adquirirem um significado na relação que estabelecem com o culto, já que o capitalismo não possui uma teologia ou uma estrutura dogmática; em segundo, a maneira como essa mesma concreção do culto ocorre de forma ininterrupta; por último, e não menos importante, o modo como se trata de um culto culpabilizante e desprovido de uma dimensão expiatória.

Num tempo em que as consequências das políticas neoliberais são já por demais evidentes, são várias as reflexões teóricas que, de forma implícita ou explícita, têm vindo a corroborar esta aproximação. No início do século, Dany-Robert Dufour afirmava que a “commodity narrative is so effective because it has a whole priesthood at its disposal”. E enunciava alguns dos seus principais agentes: “It has market researchers, and we confess our wildest fantasies about bars of soap. It has actors who stage shows in which we see the daily

miracles that commodities can perform. It has its preachers who constantly spout their promises of redemption through objects” (2003: 60). Também Anselm Jappe refere, em *A Sociedade Autofágica: Capitalismo, Desmesura e Autodestruição* (2017), que “[o] fetichismo da mercadoria não é uma falsa consciência ou uma simples mistificação, é, isso sim, uma forma de existência social total que se situa a montante de qualquer separação entre reprodução material e *psique*, porque ela determina as próprias formas do pensamento e do agir”. Neste sentido, “partilha estas características com outras formas de fetichismo, tais como a consciência religiosa” (2017: 29-30).

Estas afirmações oferecem um ponto de partida para refletir sobre o trabalho desenvolvido por António Aragão em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Embora se trate da primeira obra publicada pelo autor após a Revolução de 25 de Abril – e não obstante as nacionalizações de 11 de março de 1975 serem evocadas no subtítulo –, encontramos-nos perante um processo criativo que teve início em pleno contexto ditatorial do Estado Novo, dado que é exposto com ironia na breve nota de rodapé que acompanha a definição de “Greve dor”, incluída no poema “Novas nomenclaturas/ acompanham o apareci-/mento de novos bancos”: “Como este livro foi escrito antes do 25 de Abril, o dito personagem, até esta data proibido, foi depois regulamentado” (Aragão 1975: 46). Isto não significa, porém, que o ambiente de censura e opressão tenha impedido a disseminação de partes do volume: face ao risco de apreensão que a publicação deste livro acarretaria, Aragão contrapôs a sua iniciativa dialogante, divulgando os poemas entre os seus pares¹⁴⁵. Ao permitir destacar o papel que as redes de diálogo desempenharam enquanto mecanismo de resistência, este dado deixa, ainda, antever a importância do trabalho colaborativo na construção da obra. Numa era marcada pela reprodutibilidade técnica e na qual, tal como celebrenemente postulado por Benjamin, se observou a perda da aura da obra de arte, não apenas de poemas visuais e concretos se constitui *Os bancos*, mas também de diversas fotomontagens, produzidas a partir da colaboração fotográfica do cineasta e escultor austríaco Helmut M. Winkelmayer. Trata-se, portanto, de um volume que adensa a problematização das questões de autoria, autenticidade e originalidade.

¹⁴⁵ Melo e Castro relembra, em entrevista concedida a Raquel Monteiro: “Ele nunca se arriscou a gastar dinheiro com isso porque sabia que os gajos iam lá e levavam-lhe os livros todos. Então resolvia fazer a divulgação d’*Os bancos* entre os amigos e os conhecidos por Xerox e coisas assim do género, porque nessa altura não havia fotocópia. É uma coisa que os jovens não acreditam, mas é verdade. A única coisa que havia era letra set ou letra press” (2006: 200-201).

Refletir sobre os diversos exercícios visuais que compõem *Os bancos: antes da nacionalização* implica, necessariamente, retomar o princípio da transgressão de formulários. Se no subcapítulo anterior tivemos oportunidade de atentar sobre criações nas quais a violação do código pragmático de diferentes impressos oficiais ocorre por via da rasura, no caso de *Os bancos* é ao nível da recriação subversiva de certos documentos característicos do universo bancário que se configura a denúncia de Aragão: tabelas, formulários, algoritmos e folhas de cálculo são apenas algumas das estruturas visuais convocadas. Uma vez mais, trata-se de desviar os materiais e os discursos do seu contexto institucional, colocando-os ao serviço de um humor cáustico – processo que permite, aliás, repensar *Os bancos* de forma integrada: ou seja, como um trabalho que expande e renova técnicas anteriormente exploradas, ao mesmo tempo que antecipa as experiências que Aragão viria a desenvolver no âmbito da eletrografia. Não é por acaso que Bruno Ministro salienta a importância de promover uma aproximação entre as práticas copigráficas e a colagem, já que “ambas ‘cortam’ (usam, transformam, desviam) os materiais como quem interfere em discursos hegemónicos e fere as suas ideologias” (2020: 43).

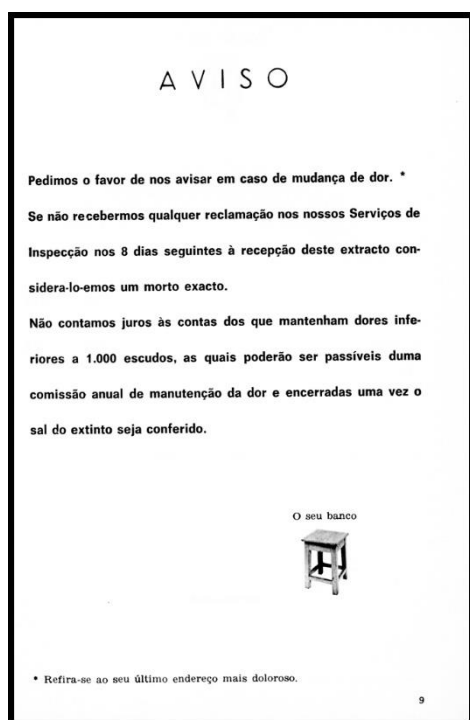


Fig. 67 António Aragão, “AVISO”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

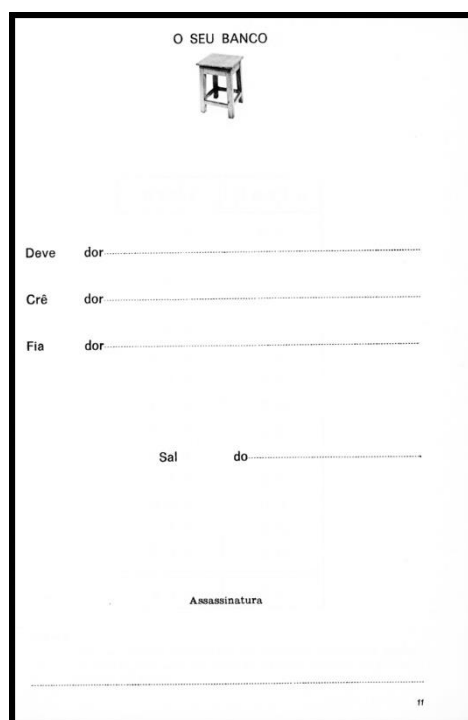


Fig.68 António Aragão, “Deve dor”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

A estratégia de abertura proposta por Aragão, construída no formato convencional de um aviso, não só permite detetar a adoção de um registo que se posiciona no âmbito da paródia do discurso, como deixa antever algumas estratégias que perpassam as diferentes criações tipográficas que compõem a obra. A aplicação premeditada de regras de translineação, o recurso a estruturas que seriam, à partida, agramaticais, o jogo executado ao nível da aglutinação e desagregação de certas palavras são alguns dos mecanismos que operam uma libertação por via da linguagem. O segundo poema contido neste volume retoma de imediato algumas destas estratégias, introduzindo a utilização lúdica do erro ortográfico como ferramenta promotora de sentido – ou, se preferirmos, como mecanismo que contribui para invalidar a redundância veiculada por estes formulários.

Um dos primeiros exercícios visuais (“DEVE HAVER”) que remetem para o modelo de uma folha de cálculo é igualmente exemplificativo deste processo, já que corrompe a função pragmática do documento de que visualmente se apropria. Ao invés de apresentar um resultado numérico lógico, alcançável através de um processo matemático, Aragão propõe o erro ortográfico como gesto subversivo. O humor cáustico subjacente a este procedimento é intensificado pela mensagem contida na breve nota de rodapé que integra a composição: “Não se aceitam reclamações por qualquer considerado engano de ‘letra’ para além do prazo de três dias a contar do primeiro assento no banco” (*ibidem*). O recurso a um registo irónico não só confere ao texto um maior grau de inesperabilidade, como incita o leitor a participar ativamente na descoberta de novas significações. Isto porque, como nota Linda Hutcheon, “a ironia funciona (...) quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do descodificador” (1989: 73).

Porém, o efeito cómico presente na poesia de Aragão não se coloca exclusivamente ao serviço de um registo irónico ou parodístico, privilegiando, muitas vezes, a denotação enquanto mecanismo intensificador de uma crítica que não admite complacências. Neste sentido, Melo e Castro ressalta a importância do “deliberado mau gosto das imagens literárias

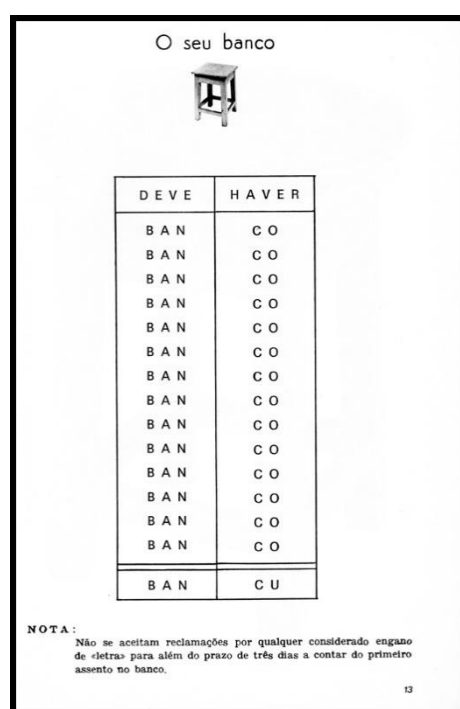


Fig. 69 António Aragão, “DEVE HAVER”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

mais frequentemente usadas, cuja função é mesmo chocar as sensibilidades apuradas, a que se juntam neologismos degradantes do sentido e do estatuto da dignidade das palavras” (1995: 175). O modo como este fazer poético dispensa a metáfora, a fim de se erguer numa linguagem que é, em si própria, objetiva e contundente, pode ser constatado através da leitura de “Soma e Evolução”:

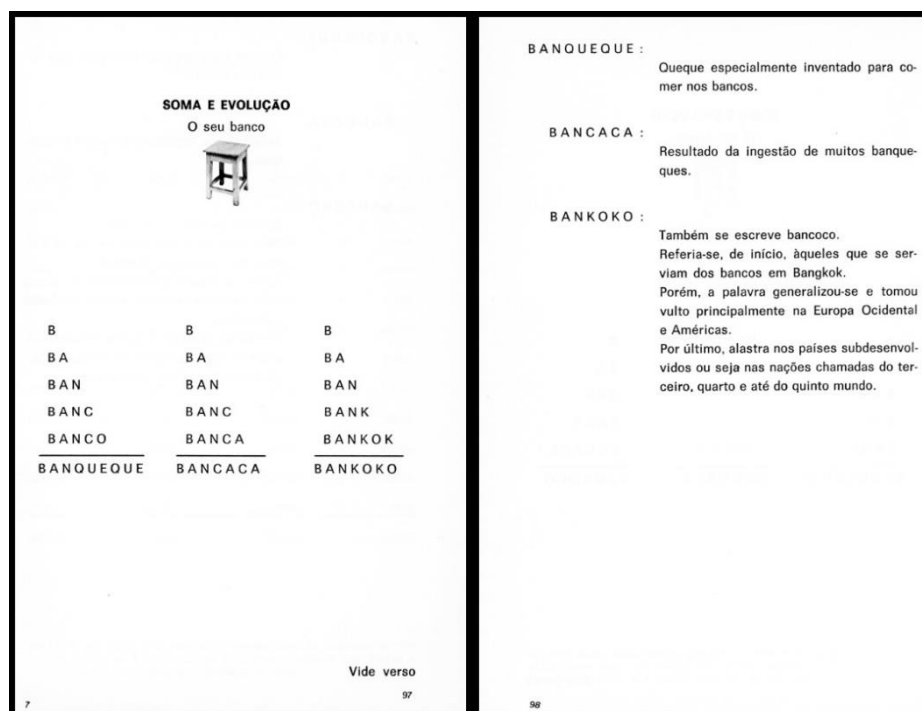


Fig. 70 António Aragão, “Soma e Evolução”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

A utilização de três algoritmos de adição, com vista à produção de neologismos, não apenas confirma o carácter lúdico dos exercícios visuais presentes na obra, como alicerça um jogo que promove uma libertação através da linguagem. Ao servir-se dos vocábulos *banco*, *banca* e *bank* para construir novas terminologias, Aragão subverte, simultaneamente, os significados originais e estanques dessas palavras. Trata-se de um processo que vai ao encontro das afirmações de Alberto Pimenta em *O Silêncio dos Poetas*, obra na qual é destacado o modo como, “mediante a recusa da seriedade triste, a arte poética se encaminha para a mais radical e coerente forma de menosprezo de todas as atitudes e de todas as relações totalitárias que, como se sabe, não passam sem as suas palavras (de ordem)” (2003: 220). As definições propostas por Aragão atacam a violência perpetrada pelas instituições bancárias, pelo que o próprio uso da palavra “evolução” em nada se revela gratuito. A consciência de que as políticas capitalistas promovem a acentuação das discrepâncias entre países encontra-se corrosivamente expressa na passagem que finda a explicação do termo

“bankoko”: “Por último, alastra nos países subdesenvolvidos ou seja nas nações chamadas do terceiro, quarto e até quinto mundo” (Aragão 1975: 98).

A invenção de novas palavras encontra-se simultaneamente conotada com a necessidade de tornar os leitores conscientes das lógicas subjacentes a um discurso que sustenta uma ignorância coletiva. Relembre-se que a impenetrabilidade do discurso burocrático é uma questão amplamente explorada pelo antropólogo David Graeber. Em *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy* (2015), o ativista demonstra que a burocracia assenta numa forma de organização utópica, apresentando-a como um sistema no qual é garantido que uma parte significativa dos intervenientes não conseguirá desempenhar as tarefas de acordo com o que seria expectável. Esse estado de inoperância é facilmente justificável pelo facto de o sistema burocrático assentar numa lógica circular: isto é, num processo que coloca os indivíduos perante circunstâncias em que apenas fingem compreender as ações que desempenham. Partindo da palavra “deregulation”, Graeber mostra como a sociedade é frequentemente impelida a empregar vocabulário que desconhece, ou que pode desempenhar funções distintas dependendo do contexto:

In ordinary usage, the word seems to mean “changing the regulatory structure in a way that I like.” In practice this can refer to almost anything. In the case of airlines and telecommunications in the seventies and eighties, it meant changing the system of regulation from the one that encouraged a few large firms to one fostered carefully supervised competition between midsize firms. In the case of banking, “deregulation” has usually meant exactly the opposite: moving away from a situation of managed competition between midsize firms to one where a handful of financial conglomerates makes the term so handy. (2015: 17)

Estas razões levam Graeber a concluir que, numa era de total burocratização, “the language we employ – derived as it is from the right-wing critique – is completely inadequate. It tells us nothing about what is actually going on” (*idem*: 16). Este é um dos motivos pelos quais a leitura de *Os bancos: antes da nacionalização* permanece inquietantemente atual. A impenetrabilidade do discurso burocratizante, não raras vezes sustentada por um número abismal de siglas e acrónimos,

C Ó D I G O	
C M B — Cambamentos	L C H — Lichado
C H Q — Chique(iro)	N/S — Nosso saque
C O B — Cobres	P A G — Paga (antes de praga)
C O M — Comixão	P R T — Pretexto (qualquer)
D E S — Descaro	R E M — Remexa (nos bolsos)
P S P — Dispepsia (provocada pelo numerário)	S/S — Só saque
D V L — Deve logo	T I T — Títulos (incluindo os nobiliárquicos)
E N T — Enterramento	T R F — Traficância
E S T — Estoiro	V A L — Vale (tudo)
J U R — Jura	

Fig. 71 António Aragão, “Código”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

surgia já reduzida a irrisória por Aragão. Na composição “Código” (Fig. 71), embora preservando uma estrutura rígida, detetável na mancha gráfica, o poeta recorre a uma coloquialidade cáustica, a fim de propor terminologias capazes de codificar a experiência do ser humano num mundo regido por uma ansiedade crescente. E são vários os momentos em que não parecem restar dúvidas acerca do papel desempenhado pelas instituições bancárias:

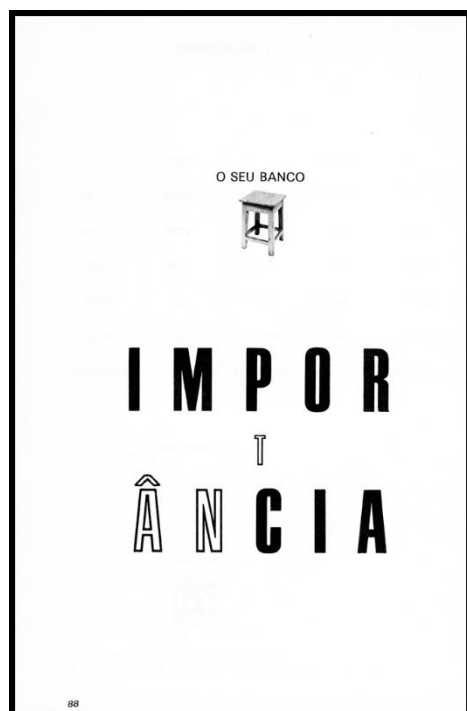


Fig. 72 António Aragão, “IMPOR T ÂNCIA”.
Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

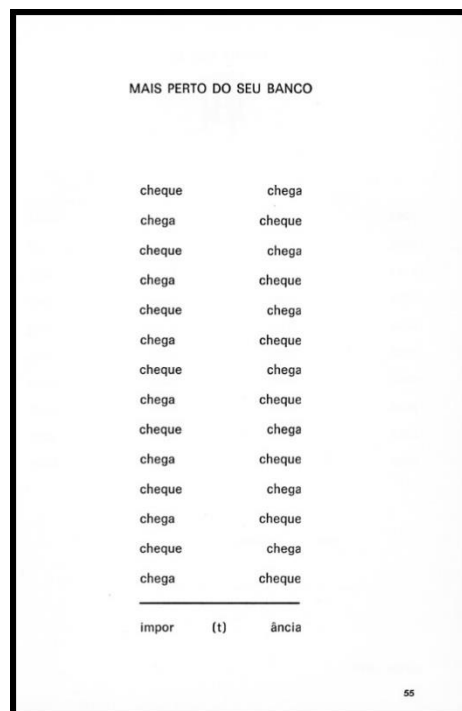


Fig. 73 António Aragão, “Mais perto do seu banco”.
Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Tendo em conta o primeiro poema, torna-se possível, com base na variação do tamanho das letras e no jogo cromático proporcionado pela alternância entre a cor preta, realizar diferentes operações de leitura. Num primeiro momento, poder-se-á considerar apenas as palavras que se encontram salientadas pela sua dimensão, possibilitando assim a leitura de que o objetivo dos bancos é “IMPOR ÂNCIA” aos seus clientes. Porém, revela-se também oportuno optar por visualizar apenas as letras realçadas a preto, já que estas permitirão a leitura de “IMPOR CIA”. Como se poderá confirmar pela leitura de passagens como “O louco do banco. Os bancos dos loucos e Os loucos USAm os bancos” (*idem*: 68), ou ainda “Aconselha-se os filmes: O Diabo no banco. Os diabos dos bancos e A melânCIA do Diabo guardada no banco” (*idem*: 46), são vários os momentos ao longo da obra em que Aragão destaca siglas associadas à realidade norte-americana. Por último, o ato de minimizar a letra

“T” não parece tratar-se de uma escolha inadvertida. Para além de facilitar as leituras anteriores, o formato da letra é duplamente sugestivo: ora porque remete para a imagem de um ser humano crucificado, ora porque pode representar a própria Igreja, sugerindo assim uma certa convivência entre a Igreja Católica e o poder financeiro.

A reflexão em torno de um mundo no qual o indivíduo se encontra diminuído pelas imposições do sistema bancário abre, ainda, espaço a um posicionamento vigilante face à emergência de uma sociedade na qual o constante sentimento de risco explica a incapacidade de perspetivar um futuro. E não deixa de se tornar curioso constatar como é para essa mesma desesperança que Agamben aponta quando, quase quarenta anos mais tarde, afirma que “[l]a Banca – coi suoi grigi funzionari ed esperti – ha preso il posto della Chiesa e dei suoi preti e, governando il credito (...), manipola e gestisce la fede – la scarsa, incerta fidúcia – che il nostro tempo ha ancora in se stesso” (2012: s.p.). Perante um sistema que visa neutralizar qualquer ato contestatório, Aragão não deixava já de antecipar um futuro distópico, um “panorama tumular” que permanece, hoje, “muito em voga”.

Os inúmeros jogos de palavras e associações verbais – com recurso a termos técnicos da atividade bancária – surgem em exercícios visuais que procuram intervir materialmente nos discursos e nas inscrições de que se apropriam. Estes poemas propõem uma destruição criativa da ordem estipulada, sendo o mesmo princípio que se encontra presente nas várias fotomontagens que compõem *Os Bancos*. Tal como refere Liberto Cruz, “a destruição é, na obra de António Aragão, uma proposta de aposta, uma certeza lúdica, um campo de experiência, uma provocação à ordem estática. Provocar é promover” (1984: 93).

A manipulação das fotografias de Helmut Winkelmayer assenta no princípio da intromissão de pequenos bancos de madeira em contextos inesperados, perpetuando o jogo cínico efetuado ao nível da duplicidade de interpretações que a palavra banco comporta. A fotomontagem apresenta-se, por isso, como uma ferramenta cujo carácter subversivo não se esgota no abalo dos valores morais estabelecidos, permitindo, ainda, vislumbrar uma

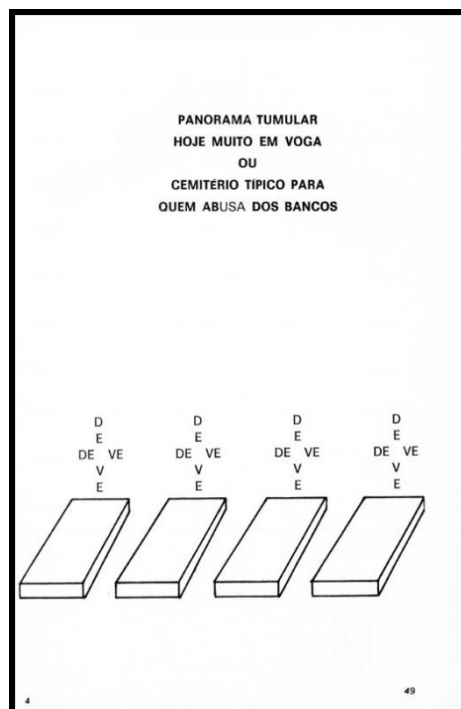


Fig. 74 António Aragão, “Panorama tumular hoje muito em voga ou cemitério para quem abusa dos bancos”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

realidade onde nem tudo seria efêmero e passível de ser mercantilizado. Para Gregory Ulmer, “[t]he strongest version of the semiotic theory of photography is realized in the strategies of photomontage” (1983: 85). Também John Berger, ao debruçar-se sobre o trabalho de John Heartfield, destaca as valências deste processo compositivo, afirmando que “[t]he peculiar advantage of photomontage lies in the fact that everything which has been cutout keeps its familiar appearance. We are still looking first at things and only afterwards at symbols” (1969: 185). E acrescenta:

But because these things have been shifted, because the natural continuities within which they normally exist have been broken, and because they have now been arranged to transmit an unexpected message, we are made conscious of the arbitrariness of their continuous normal message. Their ideological covering or disguise, which fits them so well when they are in their proper place that it becomes indistinguishable from their appearances, is abruptly revealed for what it is. Appearances themselves are suddenly showing us how they deceive us. (*Ibidem*)

A inclusão de diversas fotografias numa obra que se ergue contra o sistema bancário não parece, portanto, ser uma escolha irrefletida. Se, por um lado, a fotografia é uma forma artística que se deparou com inúmeros entraves à sua legitimação¹⁴⁶ – uma arte média, no entendimento de Pierre Bourdieu (1965) –, por outro, não menos relevante se torna considerar que nos encontramos perante imagens cuja natureza técnica invalida a possibilidade de possuírem qualquer valor de propriedade. Berger é claro quando afirma, apontando para a reprodutibilidade da imagem técnica: “photographs have little or no property value because they have no rarity value. (...) It is more useful to categorize art by what has become its social function. It functions as property. Accordingly, photographs are mostly outside the category” (1980: 291). Este aspeto é, igualmente, reiterado por Vilém Flusser: “A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação” (1983: 27). Note-se que estas palavras são particularmente elucidativas, já que nelas se encontra implícita uma alteração de paradigma: com a massificação das imagens técnicas, o poder deixou de residir

¹⁴⁶ Recorde-se que, já em 1987, Aragão chegaria a afirmar: “A máquina não passava duma extensão do sector racional e operativo da personalidade humana e nunca podia tomar parte numa valorização estética. Não esqueçamos, por mais estranho que isso hoje pareça, que, pelo facto de a fotografia ser consequência duma máquina, se discutiu durante bastante tempo se seria ou não uma arte” (2021 [1987]: 319)

nas mãos de quem possui para passar a estar no domínio de quem programa e distribui a informação. É justamente para esta mudança que Susan Sontag alertava já na década de 1970:

A capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race and sex. And it needs to gather unlimited amounts of information, the better to exploit the natural resources, increase productivity, keep order, make war, give jobs to bureaucrats. The camera's twin capacities, to subjectivize reality and to objectify it, ideally serve these needs and strengthen them. (Sontag 1977: 140)

Se, para Sontag, a câmara fotográfica veio reconfigurar decisivamente a nossa experiência do real, constituindo-se, em simultâneo, como a doença e o antídoto, para Flusser é evidente que “[n]ão será negando a automaticidade dos aparelhos, mas a encarando, que podemos esperar a retomada do poder” (1983: 38). O entendimento do aparelho como brinquedo e não como instrumento tradicional não só pressupõe a transformação do *homo faber* (trabalhador) em *homo ludens* (jogador), como liberta o ser humano para o jogo. O artista, porém, será aquele que “se engaja em opor, ao jogo cego de informação e desinformação lá de fora, um jogo oposto” (Flusser 2008: 93): operando com o aparelho como “brinquedo” – jogando não com ele, mas contra ele.

Com base no que foi exposto nestes subcapítulos, é já evidente que as contribuições de Flusser para uma *filosofia da caixa preta* são particularmente operativas para pensar o trabalho de António Aragão. Por isso, importa ressaltar que os poemas d’*Os bancos* são, ainda que de forma distinta daqueles presentes em *Folhema 1* e *2*, igualmente reveladores de preocupações estéticas que viriam a intensificar-se na prática artística do autor – nomeadamente, no campo da eletrografia: a valorização do trabalho colaborativo entre homem e máquina, por um lado; e o interesse pelo modo como a automatização que os aparelhos exercem no tecido social pode ser contrariada através da inserção de intenções humanas no jogo, por outro. Ao comportar um acréscimo de informação e acarretando uma desestabilização ao nível da legibilidade, a interferência nas fotografias de Winkelmayr leva-nos a repensar um mundo talhado por uma superabundância de imagens técnicas. Não é por acaso que Aragão parece problematizar, numa das primeiras fotomontagens que compõem a obra, a forma como o objeto criativo reverte para a sociedade, resistindo assim a qualquer tentativa de ser reduzido a capital:

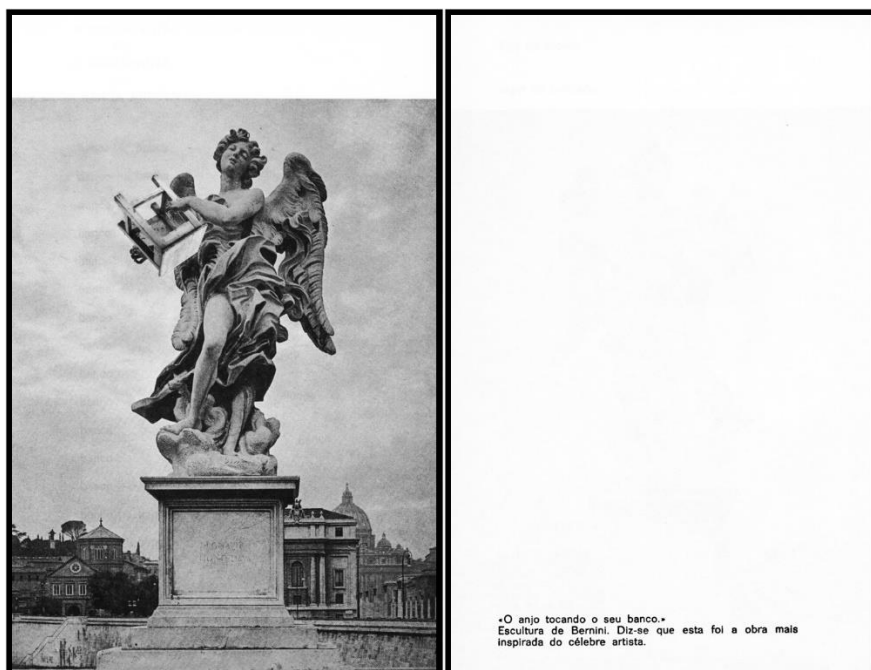


Fig. 75 António Aragão, “O anjo tocando o seu banco.”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

A opção de incorporar uma obra indiscutivelmente consagrada permite, desde logo, detetar o pendor sarcástico que subjaz a esta operação. Ao sugerir uma possível elevação da atividade bancária, Aragão enfatiza o modo como, em pleno contexto político do capitalismo, a arte é cada vez mais assimilável pelo mercado, correndo o risco de se tornar num produto de consumo que, ao obedecer aos desejos do público, abdica de enveredar pela exigência criativa¹⁴⁷. Nesse sentido, interessa constatar a maneira como o resultado final desta fotomontagem assenta na articulação de uma triplicidade de interferências: em primeiro lugar, a criação de uma escultura por parte de Bernini; em segundo, o ato de Helmut Winkelmayer fixar, fotograficamente, essa mesma escultura; por último, a manipulação, ao nível da montagem, executada por António Aragão.¹⁴⁸ Acresce que, ao promover interseções entre diferentes campos artísticos, a fotomontagem não deixa de problematizar esse “divórcio territórios discursivos”, referido por Eunice Ribeiro: “uns ‘puros’, outros ‘ímpuros’; uns ‘maiores’, outros ‘menores’; uns ‘nobres’, outros ‘humildes’” (2008: 31-32). Trata-se de uma indiferenciação que permite assinalar a sensibilidade de Aragão face a um tempo que, tendo

¹⁴⁷ Tal como demonstra Sean Cubitt, esta preocupação ganha hoje particular relevância: “Where Benjamin proposed the politicization of aesthetics against the aestheticization of politics, today we face the commercialization of aesthetics up against the aestheticization of commerce. The dialectical powers of resistance have no place in a world in which politics is a residual and marginal activity instantly convertible into salable items, attitudes, and lifestyles. The public world has been privatized, the private world all but erased in the assimilation of populations as data images in the information banks of marketers” (2005: 429-430).

¹⁴⁸ O mesmo processo preside a “Hermes e o banco./ Nova estátua grega recentemente descoberta” (pp. 53-54).

transportado consigo a emergência do ser humano informacional, deixava antever o surgimento de um público apto a receber novas formas de comunicação. Para o autor, se “[a]té há pouco o artista trabalhava para uma elite”, hoje “a arte manifesta-se numa dimensão que graças aos novos materiais, novas técnicas e novas concessões sociais e ontológicas ‘programam’ o homem à sua imagem” (Aragão 1985: 179).

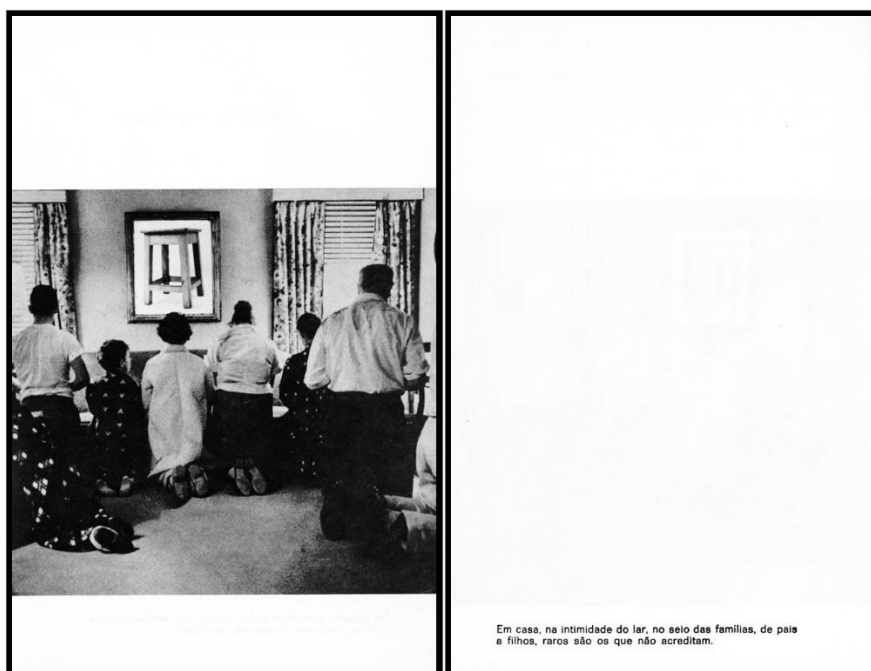


Fig. 76 António Aragão, “Em casa, na intimidade do lar, no seio das famílias, de pais a filhos, raros são os que não acreditam.”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

A sugestão de uma possível divinização do sistema bancário, inscrita nas palavras “O anjo tocando o seu banco”, encontra-se igualmente explorada noutras fotomontagens que constituem a obra. Tal como referido anteriormente, embora *Os bancos: antes da nacionalização* apenas tenha sido publicado após a queda do regime ditatorial do Estado Novo, a sua produção corresponde a um período no qual imperavam os valores tradicionais de “Deus, pátria e família”¹⁴⁹. O ataque à moral conservadora encontra-se implícito em “Em casa, na intimidade do lar, no seio das famílias, de pais a filhos, raros são os que não acreditam”, composição na qual o processo de montagem não pretende recusar o princípio indicial da fotografia. Na verdade, incorpora-o enquanto elemento que auxilia o questionamento e a denúncia dos valores sociais vigentes, propondo assim uma imagem cuja legibilidade promove uma renovação da nossa linguagem:

¹⁴⁹ A desconstrução destes valores é explicitamente recuperada em *Pátria. Couves. Deus. Etc.* (1982), obra sobre a qual me debruçarei no capítulo 4.

a legibilidade das imagens (...) primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. (Didi-Huberman 2004: 216)

A consciência de que o término do contexto ditatorial português não equivaleria a um completo desaparecimento das estruturas de dominação não é apenas detetável no paralelo entre devoção religiosa e devoção a uma prática de consumo. Perante uma sociedade vergada pelo espírito subserviente que perdurou ao longo de 41 anos de ditadura, Aragão revela também um olhar lúcido face às consequências nefastas que o modelo capitalista comporta. Recorde-se que, em “Questões de Vocabulário” (2013), Rosa Maria Martelo dá conta de como o neoliberalismo impõe a narrativa de “que vivemos sempre entre o *risco* e a *competitividade*, num mundo onde apenas triunfam os que são guiados por objetivos como os de *optimizar a produtividade, a qualidade, a eficiência*” (2013: 6). A releitura de *Os bancos: antes da nacionalização* permite-nos enquadrar a produção criativa de Aragão no âmbito das poéticas que anteciparam a emergência de um contexto social e político regido por estes princípios. A tentativa de subjugação da humanidade a este tipo de lógicas discursivas pode ser detetada em “A educação vem da base: do assento”:

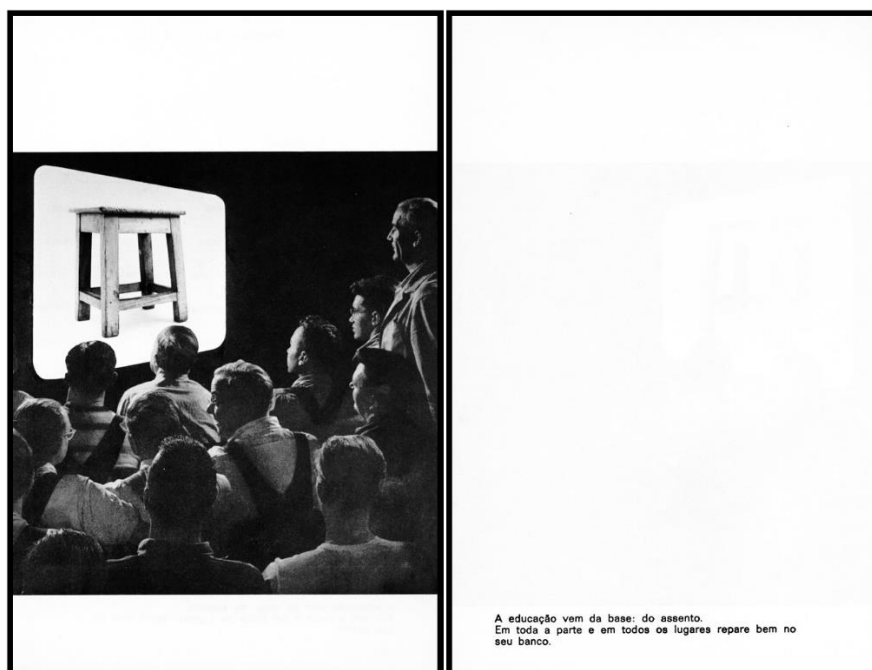


Fig. 77 António Aragão, “A educação vem da base: do assento.”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Ao apresentar jocosamente as instituições bancárias como fomentadoras de conhecimento, Aragão adota um registo que remete para o discurso superficial perpetrado pelo universo publicitário: “Em toda a parte em todos os lugares repare bem no seu banco” (*idem*: 86). Trata-se de uma fotomontagem que, ao desmascarar o modo como o conhecimento (ainda que ilusório) apenas reside nas mãos de uma minoria, antecipa preocupações atuais. Ou seja, encontramos-nos perante um jogo que se estabelece ao nível da temporalidade da imagem fotográfica: “Como fixação do presente, a fotografia dá-nos o passado. E pode dar-nos uma imaginação do futuro daquele presente que para nós é já passado” (Melo e Castro 1988: 38).

Tal como acontece nas criações tipográficas, as fotomontagens não se esgotam no uso de um humor cáustico ou na análise da realidade portuguesa. A descrença perante a ação das instituições europeias e mundiais abre, não raras vezes, espaço a uma reflexão que se estende às falsas motivações que regem as relações diplomáticas e às sucessivas ameaças à paz global. Assim, a profunda desumanização que caracteriza um mundo movido por interesses económicos encontra-se também espelhada em *Os bancos*¹⁵⁰:

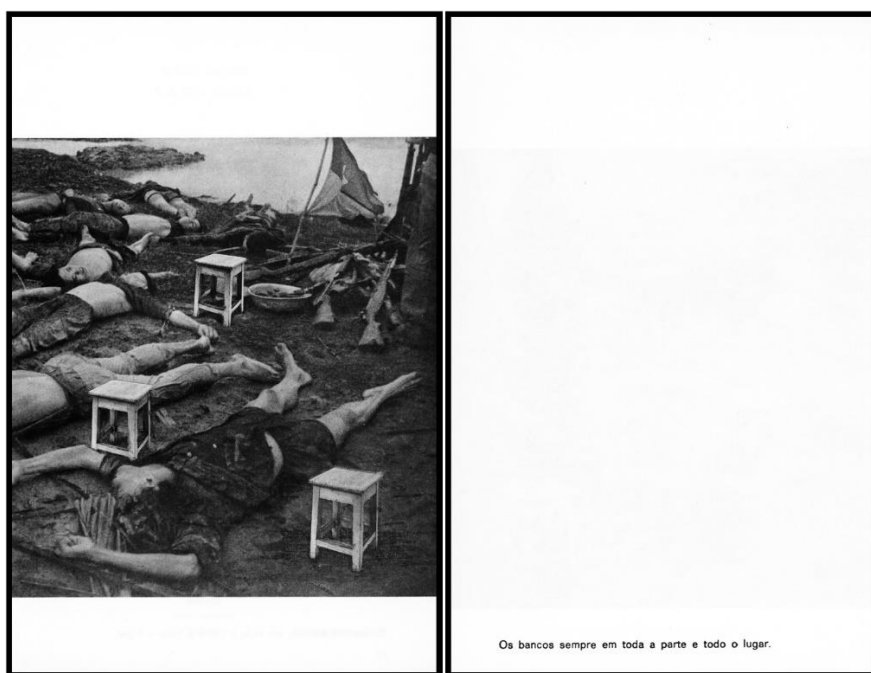


Fig. 78 António Aragão, “Os bancos sempre em toda a parte e todo o lugar.”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975).
Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

¹⁵⁰ Considere-se, igualmente, “Defenda-se usando o seu banco” (pp. 100-101).

Dir-nos-ia Pierre Bourdieu que a realização da intenção artística é particularmente difícil na fotografia, visto que apenas com dificuldade poderá a prática fotográfica fugir às funções a que deve a sua existência (1965: 71). Se é certo que, como já tivemos oportunidade de verificar, Aragão parte muitas vezes de fotografias que comportam uma função social e de registo, não é claro que essa premissa possa ser aplicada a todas as fotomontagens. Na verdade, algumas destas composições permitem assinalar como a destruição das convenções que regem um quotidiano opressivo não necessita de abdicar de uma autonomia que prescinde da realidade. Exercícios como “Um banco comendo outro banco” colocam a tónica na exploração das potencialidades da linguagem, ao mesmo tempo que evidenciam o carácter plástico e autorreflexivo da *poeprática* de Aragão¹⁵¹. Neste caso, e em concordância com as palavras de E. M. de Melo e Castro em *Poética dos Meios e Arte High Tech* (1988), a realidade do referente não é uma condição para que o/a leitor/a possa apreender a mensagem transmitida pela conjugação entre texto e fotomontagem: “A leitura de um texto ou a leitura de uma fotografia, construídos pelos sinais que ambos são, é o estabelecimento de nexos possíveis entre esses sinais através de operações mentais, não a percepção da realidade (referente) que uma vez talvez os motivou” (1988: 41).

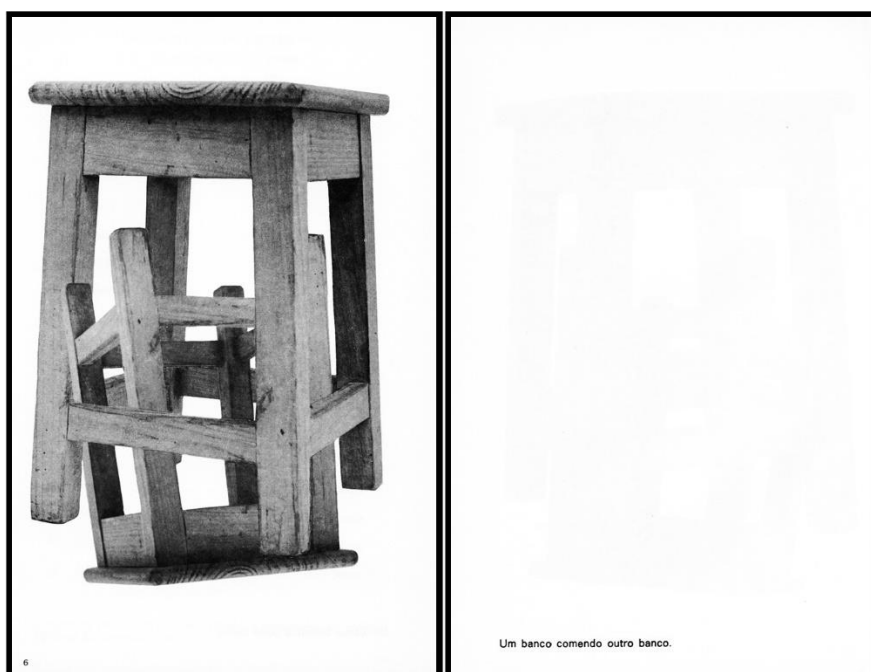


Fig. 79 António Aragão, “Um banco comendo outro banco.”. Em *Os bancos: antes da nacionalização* (1975). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

¹⁵¹ Poder-se-á considerar, igualmente, “Mamas no banco” (pp. 47-48).

O ato de leitura dos diferentes poemas e fotomontagens que compõem *Os Bancos: antes da nacionalização* encontra-se homogeneizado por um princípio comum: o da impossibilidade de estabelecer uma hierarquização entre palavra e imagem. A reflexão proposta por Liliane Louvel, no ensaio “A Reading Event: The Pictorial Third” (2016), debruça-se sobre objetos que nos colocam perante esta constatação. Segundo a ensaísta, a exposição a textos cuja estrutura assenta numa permanente coexistência entre palavra e imagem resulta na emergência de um novo elemento: o terceiro pictural. Trata-se de uma terceira imagem, mentalmente produzida pelo/a leitor/a, que resulta de uma oscilação inerente ao ato crítico de leitura:

The pictorial third is a phenomenological event, a visual movement produced in viewer/reader's mind by the passage between the two media. It is a virtual image engineered by the text, an image re-invented by the reader; it will never exactly coincide with the narrator's. The “pictorial third” might be this “third” required to analyse a certain kind of texts with a strong pictorial ratio. (Louvel 2016: s.p.)

Traçando já algumas coordenadas que nortearão a reflexão proposta no próximo subcapítulo, a leitura das fotomontagens produzidas por Aragão poderá revelar-se mais profícua quando executada sob um princípio que recusa limitar o texto à função comumente desempenhada por uma legenda, ao mesmo tempo que nega a função da imagem enquanto simples ornamento ilustrativo. Isto porque, estas criações promovem uma síntese visual que não ocorre, exclusivamente, no plano material. Trata-se de uma fusão que se constitui como elemento intrínseco ao processo de decodificação que se impõe ao leitor, executante último da mensagem estética: “The pictorial impetus triggers the pictorial third which finds its locus in the iconotext when it arises in the reader's mind on his inner screen, on his camera obscura” (*ibidem*).

3.2.3 Cumplicidade criativa, *simbiose cumulativa*

Ao longo das várias décadas em que António Aragão publicou a sua obra, a edição de autor parece ter correspondido mais a um gesto de resistência do que a um constrangimento. Se considerarmos os títulos publicados até 1980, apenas *Poema Primeiro* e *Um buraco na boca* constituem exceções a esta opção editorial. Mas mesmo esses casos não podem ser tidos como inócuos: ao passo que *Poema Primeiro* integrou a coleção Pedras Brancas (que reuniu

livros de autores como E. M. de Melo e Castro, Maria Alberta Menéres, António Ramos Rosa, Gastão Cruz ou Maria Teresa Horta), *Um buraco na boca* foi publicado pela editora do *Comércio do Funchal*, jornal madeirense que assumiu um papel relevante na resistência à ditadura. No que à eletrografia diz respeito, as dinâmicas editoriais revestem-se de questões mais profundas, já que nela se reforçam aspetos ligados à disseminação, ao apreço por uma lógica de cocriação e ao sentimento de pertença a uma comunidade. Foi para essas nuances que António Nelos apontou quando, em depoimento acerca de António Aragão, afirmou que podemos encontrar, no campo da electrografia e da copy art, mais uma “cumplicidade produtiva” (2015: 150). E bastaria recordar as palavras de Aragão em “Electrografia e comunicação estética” para confirmar a presença dessa cumplicidade, ela própria encarada de forma expandida:

Em lugar da complexa ‘casa editorial’, segundo a conclusão clássica quanto à mensagem escrita, surge a nova máquina fazendo uso do seu próprio factor interveniente, o qual se junta ao emissor-criativo humano para, usando uma nítida simbiose, provocar uma mensagem ou comunicação conjunta. Isto é, uma expressão estrutural produto da intimidade do homem com a respectiva máquina. (2021 [1985]: 315)

No que diz respeito à colaboração de António Aragão com outros artistas (e com as máquinas), a década de 1980 foi particularmente prolífera – como, de resto, confirmam os volumes póstumos *Electrografias* (2019), no qual se reúne não só os três volumes de *Electrografia* (1990), mas também inéditos pertencentes aos Arquivos de Fernando Aguiar e César Figueiredo, e *Obra (Re)encontrada* (2021). Após a publicação, em 1981, de *Metanemas*, objeto que Nelos descreveu como sendo “uma das obras exemplares da poesia visual do poeta, onde explora as possibilidades da imagem fotocopiada e a articulação com o texto” (2015: 150), Aragão lançou *Joyciana* (com Alberto Pimenta, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro), volume para o qual contribuiu com *hornmargin*, o seu primeiro trabalho eletrográfico

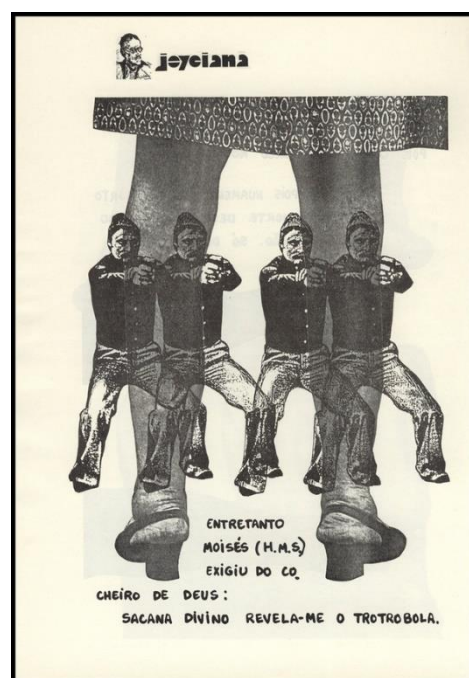


Fig. 80 António Aragão, folha de *hornmargin*. Em *Joyciana* (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

a ser editado em livro. Também no início da década de 1980, participou, a par de Adelina Novais, Alberto Pimenta, Alda Clemente, Ana Hatherly e Vitorino de Sousa, no sétimo tomo de *Toma Toma Toma*. Novamente com Alberto Pimenta, escreveu a obra epistolar *Os 3 farros. Descida aos infernos*. (1984), tendo, por ocasião do seu lançamento, dançado a valsa na Casa de Lafões, em Lisboa¹⁵². A esta década corresponde, ainda, a criação das séries de eletrografias que viriam a ser reunidas e publicadas na editora Vala Comum em 1990 – *o elogio da louca de Ergasmo nu Atlânticu* (1984), *merdade my son* (1985), e *céu ou cara dente por dente* (1987) –, bem como *Filigrana*, projeto conjunto (com António Nelos e António Dantas) que circulou através da rede de arte postal durante um eixo temporal difícil de fixar. Como nota Bruno Ministro (2020: 162-163), ainda que o início possa ser apontado como 1981 (Nelos 2015: 150), o fim apenas pode ser dado como estimativa, sendo a última data presumível 1986¹⁵³.

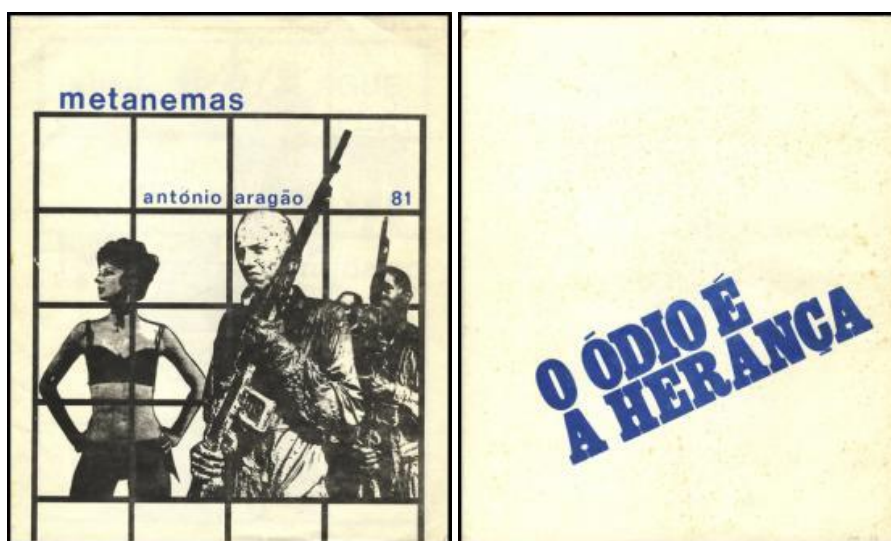


Fig. 81 António Aragão, *Metanemas* [Capa e Contracapa] (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Embora os poemas contidos em *Metanemas*, obra composta por uma capa de cartão que integra um conjunto de folhas soltas, de leitura aleatória, não apresentassem ainda marcas de arrastamento, distorção e deslocação, tal não invalida que possamos identificar o uso de uma máquina Xerox na sua composição: “the disposition of the images in a grid, the

¹⁵² A propósito do lançamento, Alberto Pimenta referiu: “O lançamento deste livro tinha de corresponder ao seu conteúdo. Por isso, recusamos o carácter mundano e pedante deste tipo de actos, introduzindo uma crítica implícita nesta própria apresentação” (1984a: 23).

¹⁵³ “[H]á registo de pelo menos um número editado em 1984 ao qual se soma outro no ano seguinte. Apontando ainda para um prolongamento do seu período de atividade, numa carta que Aragão envia a Fernando Aguiar a 27 de janeiro de 1986 (“depois das chamadas eleições presidenciais e oito séculos de história”, escreve Aragão logo a seguir à data), o poeta refere que o grupo se encontra a preparar uma edição de *Filigrana*” (Ministro 2020: 162).

misalignments and juxtapositions, the quality of the images, are indications of the use of a Xerox machine for the graphic design” (Cardoso 2015: 120). Esse é um aspeto confirmado por António Nelos, quando refere *Metanemas* como sendo “uma das obras exemplares da poesia visual do poeta, onde explora as possibilidades da imagem fotocopiada e a articulação com o texto” (2015: 150). Importa considerar que as características materiais e compositivas do volume foram já amplamente descritas por Sara Campino (2020: 242-249), pelo que interessa, neste contexto, adensar o debate sobre outro aspeto: a crítica à violência e superficialidade que caracterizam a sociedade de consumo.

Tal como evidencia Catarina Figueiredo Cardoso (2015: 120), a obra não parece estabelecer conexões claras com o contexto político português, centrando-se antes nos valores que regem uma sociedade marcada por processos de internacionalização e globalização. Se considerarmos que, para Aragão (2021 [1985]: 315), a civilização do seu tempo era, por definição, “uma civilização da comunicação” – ou seja, uma civilização de “base tecnológica” –, esse é um aspeto que adquire uma relevância dupla. Seja porque é a apropriação e recombinação de imagens de proveniências diversas que permite problematizar um mundo no qual o consumo e a violência se reificam, seja porque o uso da tecnologia que permitiu, colaborativamente, criar os poemas contidos em *Metanemas* designa já uma tomada de posição política avessa a qualquer fechamento nacionalista¹⁵⁴:

Naturalmente que as novas máquinas (e referimo-nos no presente às máquinas relacionadas com a tecnologia electrónica) são cosmopolitas e é fatal que a estética consequente também o seja de certa maneira cosmopolita, ou, se quisermos internacionalista. Isto é, com pouco lugar para estilos ‘nacionalistas’, mais ou menos ideológicos ou produto de manipulações isoladas. (2021 [1987]: 324)

O uso de uma grelha na construção destes poemas pode ser entendido à luz destas preocupações, potenciando uma estratégia que intensifica a crítica que se pretende

¹⁵⁴ Uma reconfiguração que colocou em evidência estas questões foi aquela proposta por *d1g1t0 indivíduo_coletivo*, por ocasião das celebrações do centenário do nascimento de António Aragão (2021). Nas palavras dos autores (Diogo Marques, Ana Gago e João Santa Cruz), *METAMETANEMAS: acto mútuo de discordância, a partir (de) António Aragão* “consiste num acto mútuo de discordância onde, numa ‘espécie de metajogo’, se (re)cortam, (re)colam e (re)produzem as imagens colectivas que, há precisamente 40 anos, António Aragão propôs como matriz inter-activa para uma apreensão (crítica) do mundo pós-moderno”. Esta releitura digital, originalmente publicada no número 4 da revista *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas* – ANTÓNIO ARAGÃO, *antena receptiva (1921 – 2008)*, está disponível em <https://www.wreading-digits.com/metametanas/>.

desenvolver. Em ensaio publicado em 2015, Isabel Santa Clara demonstra como a grelha não constitui um mero artifício visual, contextualizando-a como “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” (2015: 50). Por isso, para a autora, uma das composições que melhor expressam esta dinâmica é “[...] eu me]”, poema no qual podemos reconhecer o próprio poeta de costas, observando um corpo humano esfolado e fragmentado, sugerindo “o confronto do indivíduo e a espécie” (*ibidem*).

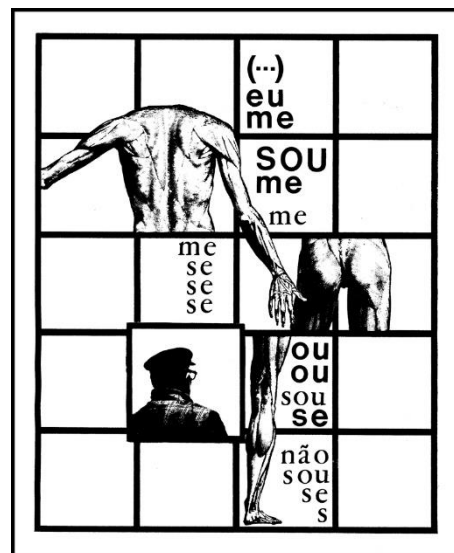


Fig. 82 António Aragão, “[...] eu me]”. Em *Metanemas* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

A fragmentação, enquanto característica da experiência vivencial numa era globalizada, foi já debatida por autores como Zygmunt Bauman, para quem o medo pós-moderno da inadequação não pode ser dissociado de um mundo fragmentado e de um tempo que, por “oposição flagrante ao tempo moderno, linear e contínuo, é ‘achatado’ e ‘episódico’” (1995: 93). Não se revelará, por isso, estranho que Aragão se tenha debruçado sobre estas questões em diversas obras publicadas no decorrer da década de 1980. Bastará, aliás, recuperar a correspondência trocada com Alberto Pimenta, em *Os 3 farros. Descida aos infernos*, para testemunhar a presença de uma escrita na qual os sucessivos fenómenos de desaparecimento e erosão constituem o próprio espelho de um país talhado por um pensamento débil. Nas missivas, são vários os momentos em que as mutações físicas que os autores observam nos seus corpos parecem revelar-se sintomáticas de uma visão desencantada face aos padrões culturais, políticos e morais da época¹⁵⁵. A propósito do poema de *Metanemas*, escreveu Isabel Santa Clara que “ver-se de costas não é ver-se ao espelho” (2015: 50). E, de forma significativa, também Aragão afirmou, numa das cartas dirigidas a Alberto Pimenta:

Cheguei à frente do espelho da casa de banho e não me vi lá. Não se reflectiu a minha imagem. Eu próprio desaparecera. Então procurei desesperadamente. Seria que um ódio desmedido me apagara? Conseguira eliminar-me? Nem sequer podia apelar para os Direitos do Homem ou do Animal, coisas que

¹⁵⁵ Para uma reflexão pormenorizada sobre estes processos, vd. Cardoso, Inês (2018; 2021b).

aqui se podem ver em cartazes. Então continuei a procurar, a procurar até dar comigo exactamente por detrás de mim. E, sem perceber como enrabei-me. Crise de mim próprio? Mariquice desusada ou inflação biológica? Já C U Ê? (Aragão e Pimenta 1984: 91)

Esta obra coletiva é expressiva do modo como ambos os autores revelam uma consciência aguçada face à conjuntura internacional, razão pela qual se multiplicam as referências a ameaças à paz mundial, aos conflitos em curso e ao modo como as relações diplomáticas impostas pelas instituições internacionais acentuam as discrepâncias entre países. Porém, a ironia com que Aragão descreditava já nas vantagens de um novo mapa geopolítico não era, à data, uma questão nova. Em “[PRO GRE SS O]”, o autor denunciava o modo como a noção de progresso assenta na marginalização de uma maioria subjugada por uma elite cada vez mais

exclusiva. Foi no mesmo sentido que, no início do século XXI, Boaventura de Sousa Santos (na esteira de Antonio Gramsci) salientou uma crescente polarização de perspetivas relativamente aos processos de globalização. Para o sociólogo, o surgimento de divisões no núcleo do campo hegemónico, associadas quer a conflitos internos, quer ao privilegiamento de interesses económicos em detrimento de outras esferas, deu origem a uma forte resistência contra-hegemónica:

Se para alguns (...) [a globalização] continua a ser considerada como o grande triunfo da racionalidade, da inovação e da liberdade capaz de produzir progresso infinito e abundância ilimitada, para outros ela é anátema, já que no seu bojo transporta a miséria, a marginalização e a exclusão da grande maioria da população mundial, enquanto a retórica do progresso e da abundância se torna em realidade apenas para um clube cada vez mais pequeno de privilegiados. (Santos 2005: 59)

Nos subcapítulos anteriores, foi possível confirmar que os mecanismos de subjugação e de violência que caracterizam a era globalizada não se restringem a contextos bélicos ou à expressão de impulsos agressivos. A análise destas obras tem vindo, aliás, a corroborar a percepção de que os modelos discursivos, o sistema burocrático e a própria ação dos meios de comunicação de massa se apresentam como agentes da promoção de uma violência que,

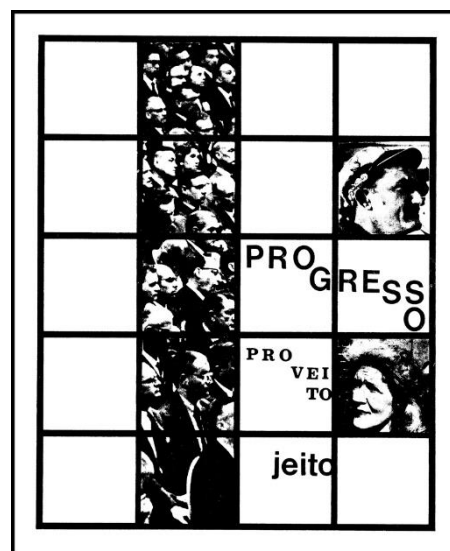


Fig. 83 António Aragão, “[PRO GRE SS O]”.
Em *Metanemas* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

podendo ser menos explícita, certamente não é menos contundente. Por esse motivo, Anthony Giddens concluía, já no final da década de 1980, que “[t]he level of involvement in militar production (...) tends to respond to political needs and pressures, rather than the other way around” (1989: 359). O modo como o contexto de guerra se veio a reconfigurar ao longo dos séculos fez com que o exercício da força militar se associasse a motivações diversas – o que não é o mesmo que dizer que estas se excluem mutuamente.



Fig. 84 António Aragão, “[contr a merd: a of]”. Em *Metanemas* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

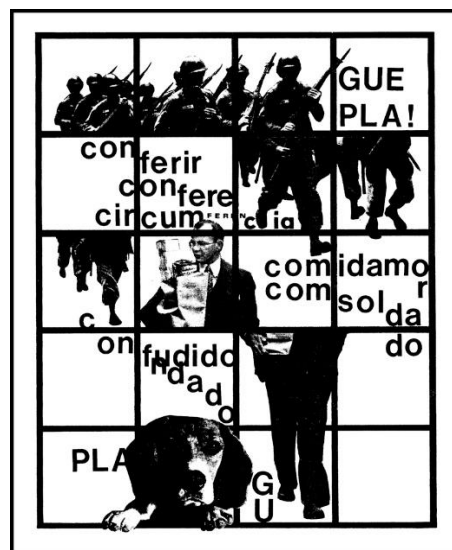


Fig. 85 António Aragão, “[GUE PLA!]”. Em *Metanemas* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

A forma como, na sociedade pós-moderna, a violência surge cada vez mais associada a interesses políticos e a grandes grupos económicos é problematizada por Aragão nas duas composições acima apresentadas, sendo útil lembrar as palavras de John Berger num ensaio escrito sensivelmente na mesma altura. A propósito da presença de fotografias de guerra nos principais meios de informação, o ensaísta britânico afirmava: “Usually the wars which we are shown are being fought directly or indirectly in ‘our’ name. What we are shown horrifies us”. E concluía, em seguida: “The next step should be for us to confront our own lack of political freedom. In the political systems as they exist, we have no legal opportunity to effectively influencing the conduct of wars waged in our name” (Berger 1980: 44). Embora não seja possível enquadrar a seleção de imagens proposta por Aragão no contexto de um conflito específico, estes poemas contribuem para descortinar a dinâmica referida por Berger. A inoperância do cidadão perante os processos de decisão que, em última instância, o implicam e subjagam ganha uma expressão acrescida nas obras publicadas após a revolução.

Já noutro ensaio, publicado em 1995, Walter Kickert afirmava que “[t]he citizen has become a customer and thus behaves as a consumer, obtaining maximum service for a minimum in taxes and premiums paid to the anonymous state” (*apud* Lorenz 2012: 603). A sociedade em que o cidadão assume o papel de cliente e consumidor é também aquela em que o ser humano é levado a participar ativamente num sistema onde o trabalho é priorizado. Nesse sentido, não se revelará estranho que uma rotina pautada pelos princípios da eficiência, produtividade e otimização seja, como se pode observar no poema “[em ~~força~~ e SEREN(A)IDADE]”, frequentemente convocada em *Metanemas*. Estas dinâmicas, que viriam a agravar-se no novo século, são sintetizadas por Chris Lorenz nos seguintes termos:

Neoliberalism simultaneously shifts its focus from rights to risks; it represents “risk society,” job insecurity, and “flexibility to be the normal, present-day “global” condition. Neoliberalism thus silently uncouples the globalized individual from fundamental rights formerly connected to national citizenship, like the right to schooling and welfare. It trades all these civil rights for one new right: the right to buy services on the privatized service market. (2012: 602)

Em *Metanemas*, os poemas denunciavam, ao mesmo tempo que antecipam, essa debilidade crescente: neles, os direitos fundamentais passam a depender do poder de compra, enquanto a felicidade se torna proporcional à capacidade de consumir. Trata-se de uma dinâmica que nos coloca perante a impossibilidade de dissociar o avanço do capitalismo da ação dos meios de comunicação de massa. Foi justamente nesse sentido que o sociólogo brasileiro Octávio Ianni considerou a televisão o “arquitecto da ágora electrónica”: nela, “todos estão representados, reflectidos, deflectidos ou figurados, sem o risco da

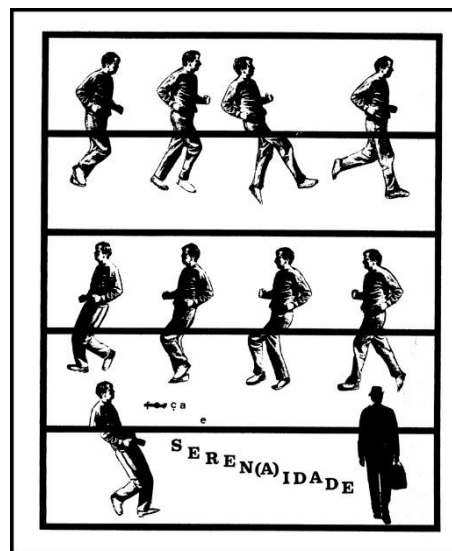


Fig. 86 António Aragão, “[em ~~força~~ e SEREN(A)IDADE]”. Em *Metanemas* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.



Fig. 87 António Aragão, “[NÃO PERCA ACTUAL IDADE]”. Em *Metanemas* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

convivência nem da experiência”. Isto é, “as identidades, alteridades e diversidades não precisam desdobrar-se em desigualdades, tensões, contradições, transformações”, pois “tudo se espetaculiza e estetiza, de modo a recriar, dissolver, acentuar e transfigurar tudo o que pode ser inquietante, problemático, aflitivo” (1999: 17).

A ironia que subjaz a “[NÃO PERCA ACTUAL IDADE]” revela-se ilustrativa destas preocupações. O confronto entre as imagens de duas mulheres, de idade e contexto social distintos, acompanhado de um texto que visa parodiar o discurso publicitário, enfatiza o desfasamento entre a realidade dos espectadores e aquilo que por eles é visionado. O debate em torno do modo como a ação dos agentes publicitários assenta no pressuposto de que o ser humano é passível de ser manipulado não é, de resto, uma discussão recente. Já na década de 1950, Vance Packard afirmava que a eficácia da publicidade dependia, em grande medida, da negligência do consumidor ao estabelecer as suas necessidades: “Some persons we’ve encountered who are thoroughly acquainted with the operations of merchandising manipulators, I should add, still persist in acts that may be highly tinged with illogicality” (1957: 240). Nesse sentido, o jogo verbal que se estabelece ao nível da palavra “actualidade” está em consonância com essa “elevação do consumo a arte de viver”, sobre a qual Lipovetsky (2006: 31) se debruçaria várias décadas mais tarde. Ao expressar uma visão disfórica em torno de uma sociedade obcecada por tudo aquilo que é fabricado, o poema promove uma reflexão em torno de uma era na qual os desejos materiais se legitimam e priorizam.

Tal como se pôde confirmar, a obra de António Aragão não se assume como exterior ao mundo que procura repensar, interrogar e criticar. É a partir da relação inextrincável entre arte e sociedade que o faz – isto é, assumindo-se como parte integrante do mundo que questiona, utilizando os meios expressivos e tecnológicos que nele se encontram disponíveis. Por isso, referiu, esbatendo qualquer fronteira entre o fenómeno estético e o fenómeno social, que

[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. (Aragão 2021 [1987]: 324)

Embora estas questões perpassem toda a produção de António Aragão, não será excessivo afirmar que é ao nível da eletrografia, e dos textos teóricos a ela dedicados, que

mais claramente se exprimem. Isto porque, é nos trabalhos eletrográficos que melhor se pode observar uma “simbiose cumulativa”, uma presença de “dois ‘sujeitos’ acoplados numa acção comum” (*ibidem*). Essa “acção conjunta do homem-máquina”, da qual resulta um “texto único da autoria dos dois” (Aragão 1985: 188), é fruto de uma “universalização da tecnologia electrónica” que, para Aragão, se afigura duplamente significativa: contribui para “uma socialização da cultura através dos novos meios de comunicação”, ao mesmo tempo que “transforma a pouco e pouco a percepção a ponto de suscitar novas formas de arte” (2021 [1987]: 321).

É neste contexto de permanente colaboração e diálogo (com artistas e máquinas, reforce-se) que surge *Filigrama*, esse projeto que “não pretende ser outra coisa que pura e simplesmente filigrama” – e que “no entanto filinsurge-se em virtude das melomonstruosidades que rodeiam o mundo daqueles que nela colaboram” (Aragão 1981c: s.p.). As experiências que se encontram na génese do projeto coincidem com o período em que António Aragão foi diretor do Arquivo Distrital do Funchal, que havia adquirido uma nova fotocopiadora na loja Xerox do arquipélago¹⁵⁶. Vale a pena lembrar que, na sua tese de doutoramento, integralmente dedicada à eletrografia e copy art em Portugal, Bruno Ministro partilha dados de uma conversa tida com António Dantas, através dos quais ficamos a saber que “o local onde a fotocopiadora foi instalada foi tudo menos arbitrário”, já que “Aragão terá optado por instalá-la num sítio propositadamente pensado para que, fora do horário de expediente, ele pudesse chamar os seus jovens amigos para trabalharem juntos à volta da máquina” (Ministro 2020: 163).

Estas coordenadas colaborativas e de partilha revestir-se-iam de uma oscilação que retomarei adiante, a propósito de *Um buraco na boca* (4.2.1), e que se prende com uma

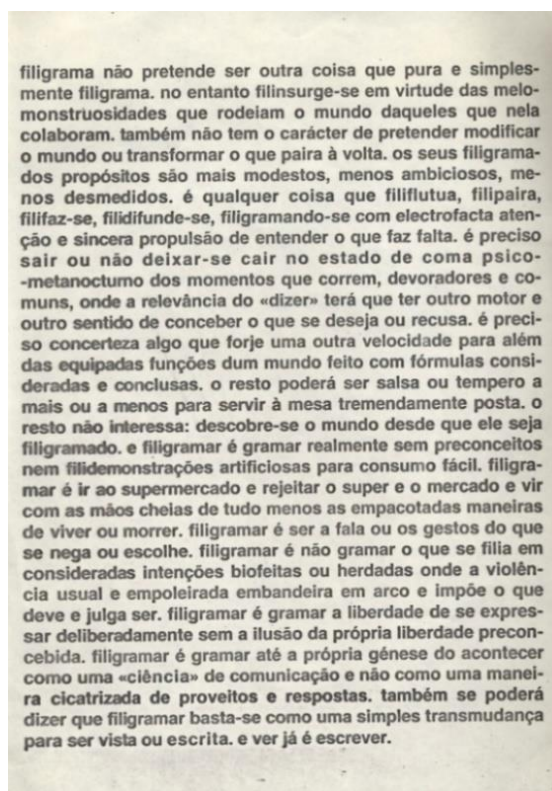


Fig. 88 “[filigrama não pretende ser outra coisa que pura e simplesmente filigrama]”. Em *Filigrama 1* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

¹⁵⁶ Vd. Santa Clara e Magalhães (2008: 6-7), Valente (1999: 132), Ministro (2020: 162-163).

vivência da ilha que contrasta com a premência de comunicar com o mundo exterior. Num dos textos que integram *Filigrana 1* (Fig. 88), o grupo sintetiza os objetivos que presidiram à criação do projeto. Mas só no segundo número (Fig. 89) se torna explicitamente corrosiva a urgência de “romper com o isolamento insular” (Nelos 2015: 150), de sobreviver à “aflitiva distância marítima” (Aragão e Pimenta 1984: 18) que voltaria a ecoar em *Os 3 farros. descida aos infernos*. Se tivermos em conta as palavras de Aragão no já mencionado “Tecnologia, arte e sociedade”, torna-se particularmente significativo que a comunicação surja enunciada como a única forma de evitar a morte de um grupo sufocado pelo marasmo da ilha. No texto publicado em 1987, Aragão discorre sobre essa “salvação sem remédio celestial ou terreno”, concluindo que “é tal a necessidade social de estar em face dos outros, junto dos outros e de os compreender que, no fim de contas, descrever é o momento máximo da sua lucidez”. E esclarece, em seguida, essa contradição: “esta espécie de contradição é afinal profundamente sociológica na medida que a sua descrença nos outros reside numa procura e sobretudo numa maior busca de entendimento crítico e consequente e aproximação dos outros. De facto, contradição puramente aparente” (2021 [1987]: 322). Este aparente paradoxo surgia já problematizado num dos textos incluídos em *Filigrana 2* – “trata-se, sim, duma porrafilia sem volúpia nem salvação. É qualquer coisa filicospe, filicusa-se, filimangalha-se, filigramando-se com urgência tecnoporca no filimotor de cada tesão.” (Aragão 1982: s.p.) –, expandindo-se em dois dos trabalhos assinados com António Dantas:

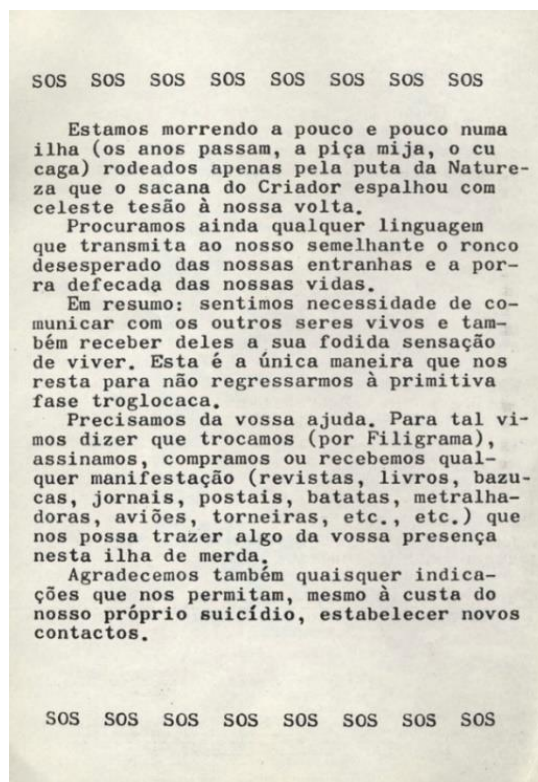


Fig. 89 “SOS”. Em *Filigrana 2* (1981). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

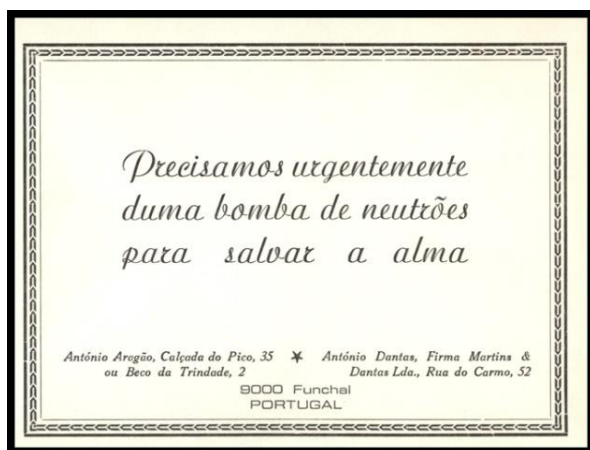


Fig. 90 António Aragão e António Dantas, “[Precisamos urgentemente duma bomba de neutrões para salvar a alma]”. Em *Filigrama 2* (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

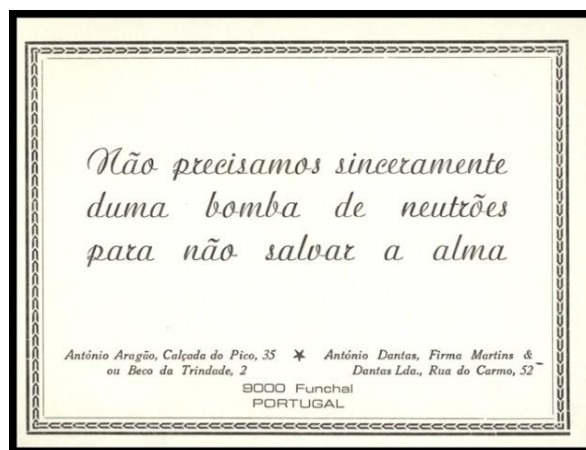


Fig. 91 António Aragão e António Dantas, “[Não precisamos sinceramente duma bomba de neutrões para não salvar a alma]”. Em *Filigrama 2* (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Retomando a reflexão proposta no subcapítulo 2.3.2, esta dimensão colaborativa é, por si só, um ato político que coloca em evidência os cruzamentos entre humanos e dispositivos, ao mesmo tempo que questiona as categorias tradicionais de génio e originalidade. E embora seja impossível delinear com precisão o circuito percorrido por *Filigrama*, não há dúvidas de que o projeto cumpriu o seu propósito, estimulando o contacto com outros artistas, nacionais e estrangeiros. Dessas ligações nasceram convites, festivais e exposições, como se pode confirmar pelo testemunho de António Nelos, no qual salienta a consonância dos artistas madeirenses com o que se fazia pelo mundo:

A Filigrama depois foi enviada para vários sítios, para vários artistas, e isso possibilitou o contacto com o exterior. Na altura a Madeira era um meio um bocado fechado. Acontecia aqui pouca coisa. E, portanto, foi uma experiência interessante, porque depois houve *feedback*, houve respostas de outros artistas, que depois mandaram convites para participar em projetos de eletrografia ou de mail art. (Nelos 2011: 2min11seg)

Um outro aspeto que António Nelos refere na entrevista supracitada, e que adquire especial relevância neste contexto, prende-se com o facto de estes trabalhos questionarem o próprio mercado da arte, colocando-se à margem da cultura oficial. Para o artista, não é inócuo que estas colaborações tenham acontecido “fora desses contextos consagradores, desses altares da consagração de artistas” (Nelos 2011: 5min44seg). E também Aragão chegaria a afirmar que a disseminação destes trabalhos pela rede de arte postal corresponde a “uma autêntica atitude de novo perfil mental que se ergue como alternativa à cultura

artística oficial, dominante e de Estado” (Aragão 2021 [1992]: 331). Se tivermos em conta que, tal como salienta Bruno Ministro, a arte postal e a copy art se movem “num campo exterior aos circuitos institucionais e aos meios, materiais e técnicas nobres desses mesmos circuitos” (2020: 47), não se revelará estranho que Melo e Castro tenha considerado o trabalho eletrográfico de Aragão como “um ponto alto da expressividade política e ontológica” (2015: 130). De facto, as contribuições de Aragão em *Filigrana* permitem já confirmar esse “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” (*ibidem*). A título de exemplo, encontramos em *Filigrana 2* uma apropriação mordaz do soneto – forma nobre por excelência:

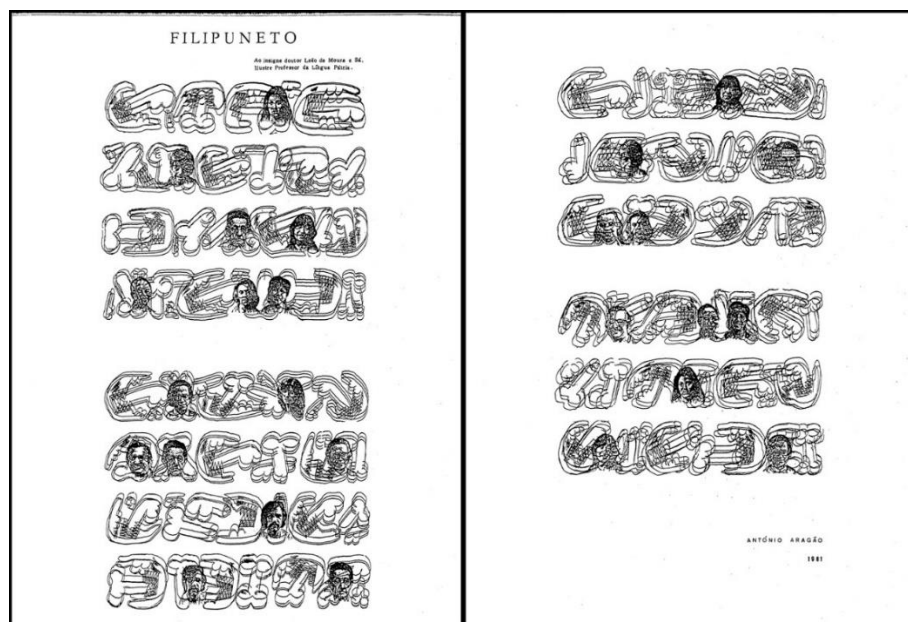


Fig. 92 António Aragão, “FILIPUNETO”, em *Filigrana 2* (1982). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Ao desestabilizar os modelos tradicionais de publicação, estes trabalhos não só se insurgem contra o mercado de produção e consumo, como subvertem os circuitos convencionados para a disseminação e exposição do objeto artístico. Foi nesse sentido que Fernando R. de la Flor afirmou que “a tecnologia Xerox contribuiu para a dessacralização do espaço do livro, esquivando-se aos cães de guarda que sustentam o seu poder, e que se chama a censura e *copyright*” (1997: 70). Embora saibamos, hoje, que o impacto da xerografia no mercado editorial (e no livro enquanto instituição) não foi tão revolucionário quanto McLuhan

havia previsto na década de 1960¹⁵⁷, tal não invalida que possamos sublinhar as suas valências. A relevância das práticas eletrográficas não se esgota no abalo dos papéis tradicionais de leitor, produtor e editor. Trata-se de privilegiar uma economia da partilha à escala global que, por abdicar abertamente “de qualquer pretensão económica quanto ao produto concebido” (Aragão 2021 [1992]: 333), continua a não se imiscuir nesse “sistema de equivalências” problematizado por Mark Fisher em *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* (2009):

The power of capitalist realism derives in part from the way that capitalism subsumes and consumes all of previous history: one effect of its ‘system of equivalence’ which can assign all cultural objects, whether they are religious iconography, pornography, or *Das Kapital*, a monetary value. Walk around the British Museum, where you see objects torn from their lifeworlds and assembled as if on the deck of some Predator spacecraft, and you have a powerful image of this process at work. (2009: 4)

Embora as três séries de *Electrografia* tenham sido publicadas em formato códice (dimensão A4), é significativa a sua edição na Vala Comum, galeria-editora criada por António Aragão na passagem para a década de 1990. Projeto coletivo por definição, a Vala Comum expandiu e deu forma aos valores que, já em 1965, António Aragão havia inscrito em “Intervenção e Movimento”: “A mesa está pronta para todos. Esta é a grande messe. Cada qual pode servir-se à vontade: intervir é possuir. As coisas que um faz pertencem a todos. Todos se comprometem nelas, usando-as e intervindo, tornando-as mais suas, indefinidamente” (1965: 52). Movido pela vontade de estimular um “certo convívio social e humano”, Aragão (1994: 13min24seg) propôs, assim, um espaço capaz de gerar uma rede transnacional de artistas, gerações e formas de expressão: “a Vala Comum é a Vala Comum onde cabem todos aqueles que têm posições alternativas para dizer aos outros; quer dizer, têm qualquer coisa para comunicar” (*idem*: 13min45seg). Posições alternativas que, como viria a explicar em seguida, encontrariam na Vala Comum um espaço também ele alternativo, distinto das galerias e museus convencionais:

¹⁵⁷ “Xerography is bringing a reign of terror into the world of publishing because it means that every reader can become both author and publisher. It totally decentralizes the long centralized publishing process. Authorship and readership alike can become production-oriented under xerography. (...) The problem is copyrighting, and Congress is now pondering these problems - how to protect the old technology from the new technology by legislation. It will not succeed. There is no possible protection from technology except by technology. When you create a new environment with one phase of a technology, you have to create an antienvironment with the next. But xerography is electricity invading the world of typography, and it means a total revolution in this old sphere, or this old technology, a revolution that is being felt in the classroom itself” (McLuhan 1966: 202).

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 – leque moderno, atual, contemporâneo – que não é fácil porque, para já, não há um grande público, mas há realmente gente nova. (1994: 12min55seg)

Partindo sempre de um número restrito de imagens-matriz, os trabalhos incluídos nos três volumes de *Electrografia* dão a ver um processo metamórfico assente em coordenadas de repetição e variação, combinação e recombinação: no caso de *Electrografia 1*, observam-se 38 páginas concebidas a partir de 3 imagens; em *Electrografia 2* são quatro as imagens que produzem as 74 páginas; e, por último, em *Electrografia 3*, voltamos a encontrar 3 imagens, das quais se geram 50 páginas. Se na obra de Salette Tavares são vários os momentos em que a prática caligráfica ressalta essa dimensão gestual do ato criativo, no caso de Aragão, a intromissão da máquina não invalida esse mesmo princípio. Radicaliza-o, aliás, como bem sintetiza Bruno Ministro: “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” (2019a: 14).

Estes efeitos, que evidenciam a intromissão do gesto humano, contribuem para adensar uma estética assente na sequencialidade, ao mesmo tempo que assumem um papel disruptivo face à previsibilidade do resultado dado pela fotocopiadora. É, portanto, o movimento da mão que opera uma disfuncionalização da máquina, conferindo às figuras um sentido de deslocação e temporalidade, aspeto que pode ser observado nos volumes de *Electrografia*, mas também noutros trabalhos do autor. Exemplo disso são as seis eletrografias que compõem a série “[attention]” (1984), pertencente ao arquivo de Fernando Aguiar e recentemente publicada em *Obra (Re)encontrada*.



Fig. 93 António Aragão, Folha de *Electrografia 2*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

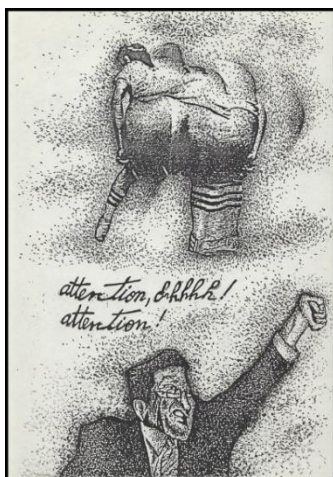


Fig. 94 Antônio Aragão, Folha de "[attention]". Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

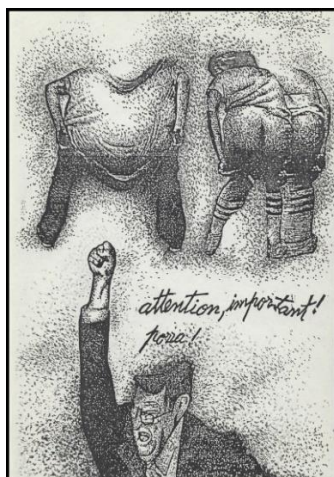


Fig. 95 Antônio Aragão, Folha de "[attention]". Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

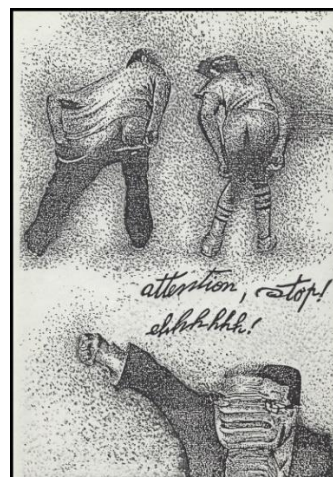


Fig. 96 Antônio Aragão, Folha de "[attention]". Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Nos três volumes de *Eletrografia*, como em "[attention]", o texto não concorre necessariamente para uma maior decifração destas criações, aspecto que não se esgota na imediata ilegibilidade da escrita caligráfica. Tal como refere Bruno Ministro, nestes trabalhos "todas as imagens e palavras são colapso no sistema" (2020: 299) – ou seja, são coerentes com a incoerência do mundo em que são geradas. Assim como nas obras analisadas nos subcapítulos anteriores, e à semelhança do que ocorre naquelas sobre as quais me debruçarei adiante, é frequente o uso de um registo coloquial, no qual se recuperam (com o propósito de corromper e reinventar) expressões idiomáticas, frases feitas, jogos de palavras e outras marcas do discurso corrente. Trata-se, como já observado a propósito de *Folhema 1* e *2*, de criar um discurso próximo do *nonsense*, justamente porque é à falta de sentido de um quotidiano marcado pela violência política, social e económica que urge responder.



Fig. 97 Antônio Aragão, Folha de *Eletrografia 1*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

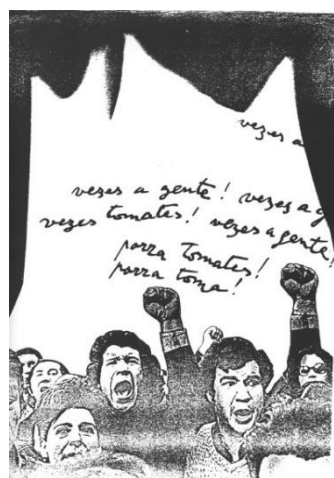


Fig. 98 Antônio Aragão, Folha de *Eletrografia 3*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.



Fig. 99 Antônio Aragão, Folha de *Eletrografia 2*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

Também nas eletrografias, a apropriação de materiais provenientes da cultura de massas está em consonância com o princípio, já anteriormente mencionado, do *détournement*. Se, por um lado, o número de imagens passíveis de apropriação é virtualmente inesgotável, por outro, estes materiais tendem a revestir-se de um elevado grau de banalidade e redundância. Senão vejamos: à partida, nada há de inusitado nas imagens de uma mãe que puxa o seu filho pela mão (*Eletrografia 1 e 2*), de um conjunto de indivíduos a manifestarem-se (*Eletrografia 2*), de uma carga policial (*Eletrografia 1*), ou de um atleta a correr (*Eletrografia 3*). É na apropriação e consequente desvio dessas imagens técnicas, no ato de fazê-las significar algo distinto do que originalmente significaram, que reside parte do potencial político destes artefactos. Enquanto “texto participado” (Flor 1997: 70), a fotocópia não só coloca em causa a autoridade da autoria e a propriedade privada, como fere esse ‘fetichismo da memória coletiva’, referido por McKenzie Wark a propósito das práticas situacionistas:

Détournement attacks a kind of fetishism, where the products of collective human labour in the cultural realm become mere property. But what is distinctive about this fetishism is that it does not rest directly on the status of the thing as a commodity. It is, rather, a fetishism of memory. Not so much commodity fetishism as co-memory fetishism – collective remembrance as fetish. And what is distinctive about *détournement* is that it can restore to the fragment the status of being a recognisable part of the process of the collective production of meaning in the present, through the combination of the *détourned* fragment into a new meaningful ensemble. (2009: 150)

A apropriação constitui um dos gestos mais constantes na obra de António Aragão. E se procurarmos cingir-nos à apropriação de estruturas pertencentes ao universo burocrático capitalista, o trabalho desenvolvido no campo da eletrografia pode ser entendido como uma continuidade daquele presente em obras como *mais exactamente p(r)o(bl)emas* e *Os bancos: antes da nacionalização*. Porém, nas eletrografias, já não se trata tanto da apropriação e desvio de fragmentos e formulários, mas sim do próprio meio. Isto porque, estabelecendo uma vez mais a ponte com a análise de Bruno Ministro, não é doméstica a tecnologia da qual



Fig. 100 António Aragão, Folha de *Eletrografia 1*. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

a eletrografia se apropria: “Tal como os materiais apropriados são ressemantizados nas obras de copy art, também o dispositivo que manipula os materiais é refuncionalizado, isto é, é ele próprio manipulado, desviado da sua função original e, nesse sentido, reconcebido enquanto máquina de processamento de signos” (2020: 64). Por outras palavras, trata-se de desviar não só as imagens técnicas, mas a própria fotocopidora que as produz e reproduz: negando a sua existência como mero instrumento; fazendo-a desempenhar funções distintas daquelas que lhe são atribuídas no meio corporativo e administrativo; tornando-a parte de uma comunidade que, numa posição avessa ao controlo e aos tradicionais meios de distribuição de informação, procura ensaiar novas formas de resistência.

3.3 Notas finais: acerca da (in)consumibilidade das práticas poéticas

O conjunto de obras, poemas e objetos analisados ao longo deste capítulo confirma a constatação que inaugura a primeira parte desta tese: a de que o experimentalismo, aqui entendido como uma “aventura polifacetada”, resultou de uma vontade de “dialogar com toda a gradação semântica da palavra liberdade”, tornando-se impossível “reduzi-lo a um género, a um movimento, a uma escola ou a um programa estético uniforme” (Torres e Seica 2016: 9-10). Os desafios classificatórios e taxonómicos que a PO.EX impõe não se esgotam, porém, numa análise alargada do experimentalismo – isto é, numa qualquer tentativa de fixar as linhas de força comuns às práticas dos seus diferentes cultores. Na verdade, essa dificuldade adquire contornos próprios em cada obra específica, podendo-se colocar em causa a operatividade de termos como poesia, arte ou literatura.

A procura de libertação face aos constrangimentos decorrentes do cânone e de certas tradições discursivas dominantes constitui um processo duplamente significativo: em primeiro lugar, porque opera uma expansão do domínio de atuação do poético, fazendo com que estas obras escapem às contingências do sistema cultural instituído; em segundo, porque sinaliza uma tomada de posição política que visa quebrar com as lógicas que sustentam as estruturas de poder e de oficialização. Analisar as múltiplas vertentes que caracterizaram o percurso destes autores implica, por isso, assumir (e acolher) uma ausência de delimitação que foi, em si mesma, promotora e produtora. A esse respeito, vale a pena lembrar as palavras

de Rui Torres – que, embora surjam enquadradas numa análise da obra de António Aragão, poderiam estender-se igualmente à *poeprática* de Salette Tavares:

uma aproximação à obra de António Aragão obriga a ter em consideração um conjunto de vetores, vertentes e modos operatórios que não são facilmente delimitados. Em consequência, a sua “multiplicidade da experiência” (ARAGÃO, 1992: 38) surge como um embaraço a suscitar questionamentos. Palavrar sobre os seus poemas é discuti-los como problemas, como o próprio autor reconheceu no título de um dos seus livros de poesia. (Torres 2021: 211)

Este “embaraço”, que perpassa toda a produção de António Aragão, ganha uma expressão acrescida no ensaio “Arte do possível e religião do impossível”. Nele, o autor reflete sobre a recusa dos “valores, mitos, hábitos mentais e imagens que antes serviam de suporte ao sistema cultural instituído”, concluindo que:

A hierarquia dos géneros foi afastada. As noções de sujeito, “métier”, de técnica, de génio ou mesmo de talento desaparecem para dar lugar, não a outra estética normativa (claro!) mas, sim, ao considerando experimental onde o próprio “valor” é posto em causa, desligado de qualquer carácter absoluto e simulado pela viabilidade do “problemático”.

Então compreende-se o aparecimento da dúvida quando se interroga sobre a potencial existência da obra de arte e, por sua vez, sob que critério se irá julgar. (2021 [1992]: 332)

A opção de intitular este capítulo “práticas poéticas”, e de nele abarcar um conjunto tão diverso de objetos e de materialidades expressivas, prendeu-se, justamente, com o objetivo de ir ao encontro desta indefinição: reconhecendo-a e enquadrando-a como forma de resistência, identificando-a como mecanismo que permite testar a inconsumibilidade da obra. Ainda que o façam de formas distintas, as *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão encontram na “iconoclastia dos géneros” (Ministro 2020: 34) um ponto de convergência¹⁵⁸. Isto porque, é sempre uma visão restritiva da poesia que se encontra em causa, seja quando Salette Tavares adota um entendimento expandido da mesma, designando uma multiplicidade de objetos – inclusive aqueles onde a dimensão verbal é inexistente –

¹⁵⁸ Se já em “O público e as novas morfologias” (1956), Aragão definia o artista como um “poderoso iconoclasta [que] destrói as formas definitivas, e destrói devido ao esgotamento das forças misteriosas que as animavam e constrói, com outra morfologia, o mistério” (1956b: 24), em “Algumas Questões de Crítica de Arte e de Estética na sua Relação”, também Salette Tavares alertava: “A arte não poderia nunca ser sempre a mesma ou do mesmo género ou estilo. Do facto das formas serem alteráveis no seu devir surge a variedade das artes. (...) Muitos são os motivos que podem provocar essas alterações formais, essas variações da “vontade” artística, como diria Worringher, que fazem surgir uma nova arte” (1989: 45).

como “poemas espaciais”, seja quando António Aragão se vê confrontado com uma insuficiência terminológica que o leva a colocar em causa o próprio conceito:

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 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? (Aragão *apud* Duarte 1985: 18)

Tal como tem vindo a demonstrar Burghard Baltrusch, numa sociedade cada vez mais transmedial, torna-se problemático o discurso que visa associar “o poético ao escrito e à tradição histórica das suas formalizações” (2021: 36). Para o investigador, a alteração desse paradigma é justificável não só pela crescente inclusão de “técnicas e tecnologias audio/visuais”, mas também pelo reconhecimento de “um público receptor que já não depende do livro ou da visita de um lugar ou de uma exposição *in situ*” (Baltrusch 2018: 372). Assim, o poético, enquanto “fenómeno tanto verbal como não-verbivococêntrico”, não só tem a vantagem de poder evocar “tudo aquilo de que normalmente não nos apercebemos por sermos reféns dos nossos hábitos”, como permite “dar expressão ao que costuma ficar subordinado, pode[ndo] traduzir a realidade de forma inconventional e abrir novos espaços de percepção, de liberdade e criatividade” (Baltrusch 2021: 42).

O que as práticas de Salette Tavares e António Aragão colocam em evidência de forma particularmente expressiva é essa dupla valência política que caracteriza o poético: ao mesmo tempo que produzem mecanismos de defesa e de alerta nos leitores (tornando-os mais conscientes das dinâmicas de poder que os circundam), ferem as instituições que procuram subjugar a poesia ao imperativo do mercado. Não por acaso, Alberto Pimenta lembrou, no texto “Acerca da poética ainda possível” (1983), que “a poesia durante muito tempo parece que foi sonoridade, ritmo sonoro obtido com palavras; só muito tarde se tornou sobretudo escrita e, depois disso ainda, imagem criada a partir de palavras escritas: ritmo visual”. E alertava, não sem humor, para o facto de que “a poesia, tendo sido ritmo criador de êxtases do corpo foi depois a pouco e pouco abandonando essa função e, por mim, renunciando mesmo à transmissão oral, fez a vontade aos funcionários da palavra e tornou-se primeiramente escrita” (Pimenta 1990 [1983]: 281-282).

Este descrédito dos “funcionários da palavra” é, embora com contornos distintos, partilhado por António Aragão e Salette Tavares. Bastará retomar-se o texto “Arte do possível e religião do impossível” para confirmar a visão de Aragão relativamente aos “artistas da chamada arte comum ou oficial”, cujas raízes assentam “nas sociedades de mercado, onde a liquidez económica se instala na disponível liquidez mental” (2021 [1992]: 333). Para o autor, é evidente que, ao proporem uma alternativa à “arte organizada, histórico-capitalista ou estatizada, onde as galerias, museus e academias assumem foros de oficial padronamento”, as experiências marginais afastam-se deliberadamente dos “consuetudinários canais de promoção e distribuição” (*idem*: 331). Já no que diz respeito a Salette Tavares, vale a pena recuperar a reflexão desenvolvida duas décadas antes, em torno da noção de *kitsch*, por ocasião da EXPO AICA SNBA 72 (Lisboa). No contexto dessa exposição, na qual propôs uma secção composta por documentação fotográfica sobre as manifestações do *kitsch* em Portugal, a autora referiu:

O Kitsch é aquela pretensa arte, que responde ao gosto banal do grande público, e que, para aqueles que conhecem a verdadeira arte, que aquela pretende em muitos casos superar, pelos efeitos e até pela nobreza de materiais, surge com um aspeto caricato e cómico, um lado que dá vontade de rir, pois são bem evidentes os seus aspetos de redundância, falsidade e inautenticidade. À forma e estrutura, o que é fundamental, importante e difícil, substituem-se os efeitos fáceis e degradados – comestíveis, como dizem muitos especialistas do Kitsch. (Tavares 1972: 44-46)

Segundo Salette Tavares, o princípio de que a arte deveria prescindir do seu rigor formal para se tornar facilmente assimilável pelas massas representa um paradoxo, já que “negar às massas o direito da acessibilidade a todos os níveis de compreensão, por mais altos que sejam” (*idem*: 44), implicaria um exercício falsamente democrático. Não se trata, porém, como procurou esclarecer em seguida, de promover um entendimento elitista da arte: “arte não é só para elites, arte é só para aqueles que quiserem sair da atitude passiva para procurarem ativamente o treino que decifra os enigmas, que antes de mais se devem respeitar como tais” (*idem*: 45). Assim, para a autora, combater “a facilidade pomposa da ignorância, o luxo das significações fáceis”, exigiria uma maior e melhor pedagogia:

Porquê pedir mediocridade quando todos temos direito ao melhor? O que devemos exigir é cada vez mais museus, cada vez mais exposições, cada vez mais cineclubes, cada vez mais vantagens pedagógicas que permitam formar as pessoas para o que é maior e difícil, para o que permite um prazer e uma alegria

ao mais alto nível da dignidade humana. Precisamos todos de aprender a ler, de aprender a fabricar o melhor e não o mais fácil. (*Ibidem*)

A forma como Salette Tavares e António Aragão endereçaram a questão do museu (e da galeria) será retomada com maior detalhe no último capítulo desta tese. Para já, vale a pena realçar o que nas duas perspetivas parece, apesar da distância cronológica que as separa, existir de comum: o princípio de que às instituições culturais não cabe uma função de divulgação e consequente mercantilização do objeto artístico. Essa premissa ecoa, tal como foi possível constatar ao longo deste capítulo, no objetivo dos dois autores em promoverem uma diluição do fazer artístico no quotidiano. À mercantilização da arte opõe-se, em ambos os casos, uma economia da partilha: seja quando Salette Tavares coloca em curso uma série de diálogos criativos, na qual a sua vocação pedagógica passa a abarcar a interação da obra com o seu círculo familiar e íntimo, seja quando António Aragão faz circular as suas obras por meios alternativos àqueles estipulados pelo mercado da arte, como no caso da rede de arte postal.

A aproximação entre arte e vida, cujas múltiplas facetas continuarão a ser exploradas nos próximos capítulos, não só promove uma dessacralização da obra de arte como opera uma (re)descoberta dos objetos, dos suportes e dos meios de inscrição. Vale a pena lembrar que se, para Salette Tavares, “a integração da reflexão na criação” sempre implicou uma “activa penetração poética em todos os planos da vida humana ao nível do quotidiano” (1989: 45-46), também para Aragão a função da obra de arte nunca passou por cumprir um desígnio inatingível ou superior: “a obra de arte, além de outros atributos inerentes à criatividade, é consequente de factores preponderantes do meio, ou seja da sociedade onde se insere” (2021 [1987]: 320). Foi este entendimento das obras enquanto “factos sociais” que levou Aragão a recuperar, no já referido texto “Tecnologia, Arte e Sociedade”, os *ready-made* produzidos por Duchamp. Estabelecendo a ponte entre 1917 e as experiências que, no final da década de 1980, se encontrava a desenvolver, o autor afirmou:

Quanto ao velho exemplo dos *ready-mades* podemos dizer que em lugar do **Homo Sapiens** deu-se o aparecimento dum **Homo Elegans**, isto é, dum homem que escolhe, processo que no prosseguimento da caminhada artística, e não só, o *objet trouvé* ocupa lugar destacado.

Em relação ao fenómeno tecnológico que se vê eclodir nos nossos dias a distância teórica não é grande. (*Idem*: 321)

Com efeito, a prática de revestir os objetos de novas significações, de inventar “novos usos para o objecto consumido” (Sousa 1998 [1974]: 143), ocupou um lugar especialmente relevante na prática de ambos os autores. Salette Tavares explorou amplamente as valências do objeto encontrado, testando a sua resistência ao tempo e revestindo-o, não raras vezes, de uma função pedagógica e lúdica. Por sua vez, e após ter entendido o poema como “*ready-made* susceptível de reapropriação e reciclagem crítica” (Portela 2009: 45), Aragão procurou expandir o leque de formas de apropriação, propondo uma prática que vai ao encontro da noção de *found media*¹⁵⁹: “In light of the 1960s countercultural movements, a group of pioneering and experimental artists began to investigate in a technology they found mostly by chance, as “found media” (McCray 1979:6), usually in universities, offices or copy shops. This technology was the photocopy machine” (Escribano Belmar e Alcalá Mellado 2019: 62).

Ao fomentar uma diluição entre a esfera privada e o espaço público, a prática do objeto (e do poema) encontrado pode ser entendida como reduto de uma experiência específica do mundo – isto é, como um ato poético que, pela promoção de gestos de redescoberta, releitura, conservação e revisitação, sinaliza uma resistência partilhada, conjunta. Não se revelará estranho, por isso, que nas últimas décadas se tenha observado um crescente número de ensaios que se debruçam sobre práticas análogas, repensando-as como gestos de reciclagem que se prestam a uma leitura ecocrítica. Note-se que, num ensaio publicado no início dos anos 2020, Maria do Carmo Cardoso Mendes referiu que “embora haja inquestionáveis inquietações ambientais em escritores portugueses (...), elas não acomodam ainda um estímulo suficiente que consinta afirmar uma presença consolidada da Ecocrítica, de ‘romance climático’ ou de ‘ecopoesia’” (2021: 23). De facto, se pretendêssemos limitar os interesses da ecocrítica à reflexão em torno das alterações climáticas (questão à qual não se restringe, mas a que tem vindo a dar prevalência), poderíamos ser levados a concluir que as preocupações ecológicas não assumem, quando comparado com outras literaturas¹⁶⁰, uma expressão significativa no contexto português. Porém, tal limitação iria contra os objetivos apresentados, já em 2006, por Serpil Oppermann. Ao salientar a urgência de a ecocrítica superar as suas insuficiências, passando a “interagir dinâmica e integralmente com a teoria literária, fundando, não de modo subsidiário, mas consistentemente, os seus alicerces teóricos” (2006: 31), a investigadora turca defendeu a criação de uma teoria ecocrítica pós-

¹⁵⁹ A aplicação desta noção à prática desenvolvida pelos artistas de eletrografia em Portugal foi proposta por Bruno Ministro. Para uma reflexão mais ampla sobre este assunto, cf. Ministro (2020; 2021a).

¹⁶⁰ Considere-se, por exemplo, os casos das literaturas anglo-americanas, hispano-americanas ou africanas.

moderna – ou seja, uma teoria capaz de promover o alargamento do âmbito da análise ecocrítica e de romper com as práticas que se limitam a “utilizar a literatura como pretexto para estudar temas ambientais e (...) [a] avaliar textos considerados relevantes em função da sua capacidade de articular contextos ecológicos” (*idem*: 37). Um exemplo dessa rutura pode ser encontrado no ensaio “‘Arabesque Grotesque’: Toward a Theory of Dada Ecopoetics”, publicado em 2013. Nele, Irene Gammel e John Wrighton afastam-se da tradição wordsworthiana, sinalizando como também as práticas vanguardistas (dadaístas, neste caso) podem contribuir para repensar as interações entre arte e ambiente:

Ecopoetry is looking for its literary history. In its form, instead of an over-reliance on a Wordsworthian Romantic (and male) tradition, it can look to the Dada expressions as pioneering practice of a radical ecopoetics. Dadaists, including the Baroness, Arp, Schwitters, and Taeuber, worked with the malleable and constructible materials of modernity, whether that be wood, stone, plaster, cardboard, paper, or oil, even salvaging from everyday domestic refuse and corporate waste, intentionally insouciant to the totalizing boundaries between art and the natural environment. For whilst Dadaists like the Baroness take solace in a return to nature and the organic body, they do so subversively[.] (2013: 804)

O uso de materiais perecíveis que Gammel e Wrighton observam nas práticas dadaístas encontra, como pudemos constatar, um interesse renovado na poesia espacial de Salette Tavares, nomeadamente pela fragilidade que alguns dos objetos nela incluídos apresentam¹⁶¹. Relembre-se que, na sua poesia espacial, também a autora fabricou (conjuntamente com os seus filhos) objetos feitos a partir dos “lixos limpos das praias” (1979: s.p.), propondo um processo dialético de partilha e cocriação. Esta articulação ganha, aliás, um interesse acrescido se considerarmos que também certas práticas analisadas no âmbito dos estudos ecocríticos podem ser entendidas como geradoras de comunidades diversas. Para Nuno Marques, trata-se de um duplo movimento, já que a noção de comunidade no âmbito da ecopoesia pode ser pensada de duas formas: “the first is through the creation of a community of poets, artists, scholars, and activists for whom ecopoetics is a critical and poetic practice; the second is in the very writing of ecopoetry as practice of community making” (2020: 32). No mesmo sentido, também Angela Hume e Gillian Osborne evidenciaram a natureza mutável e

¹⁶¹ Um outro exemplo expressivo que podemos encontrar no contexto português é o de António Barros. Também na sua obra, a diluição das fronteiras entre arte e vida é frequentemente conseguida a partir da apropriação de materiais da natureza e de outros objetos pertencentes ao quotidiano humano. Algumas das suas obras encontram-se disponíveis para consulta no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/tag/antonio-barros/>.

interseccional que preside à ecopoesia, entendendo-a como “both poetry and critical practice” (2018: 5)¹⁶²:

[E]copoetics can encompass experiments in community making, ranging from poetry and visual art, literary criticism, and performance to walking, foraging, farming, cooking, and being alongside each other, whether human or other than human, in space and place. The fullness of these practices reflects the Greek etymological roots of ecopoetics: “eco” from oikos, meaning “family,” “property,” and “house,” and “poetics” from poiesis, meaning “to make,” in a broad sense. (*idem*: 2).

A leitura do catálogo de *Brincar* (1979) permite confirmar que nos encontramos perante diálogos criativos que materializam as inquietações que perpassam a própria exposição que integram. Por um lado, porque os poemas especiais operam uma diluição entre esfera privada e espaço público, colocando em evidência o culto do brincar que pautou todo o percurso criativo da autora: “o fundamental na educação é que essa infância exista desde muito cedo no desabrochar da capacidade de *percepção criativa* e que essa infância traga pela mão infâncias que nos foram antes e que nunca se perca” (Tavares 1979: s.p.). Por outro, porque sinalizam uma prática lúdica e didática que, ao revalorizar o princípio da troca e da realidade corpórea, aponta para uma estética assente na alteridade, no “Ser e ‘ser naturalmente com’” (*ibidem*).

Retomando o pensamento de Gammel e Wrighton, é também significativo constatar como não só os materiais e detritos presentes na natureza são passíveis de uma apropriação de pendor ecológico. Para os autores, “[w]ithin the ecology of recycling and sustainability, language itself is a cultural litter to be recycled and renewed, while culture as a rich compost for poetry is subject to the ecological laws of decomposition and recomposition” (2013: 804). Ora, se partirmos do princípio de que as valências do poema encontrado não se esgotam na capacidade de assumir uma atitude subversiva e paródica face ao mundo circundante, permitindo, na verdade, propor um tratamento da linguagem enquanto recurso recuperável e reciclável, então também a poesia de António Aragão poderá prestar-se a uma análise desta natureza.

A articulação entre poesia encontrada e ecocrítica tem vindo a ser objeto de reflexão por parte de outros ensaístas, como é o caso de Harriet Tarlo. No ensaio intitulado “Recycles: the Eco-Ethical Poetics of Found Text in Contemporary Poetry”, publicado em 2009, a

¹⁶² Não por acaso, estes são também elementos que caracterizam a própria noção de poeprática.

investigadora debruça-se sobre várias obras anglo-americanas, concluindo que “the practice of found text poetics can in itself be philosophically and practically eco-ethical. (...) [S]uch a poetics destabilizes single perspectives in favour of multiple ones and builds on knowledge, rather than constantly re-learning it” (2009: 125). No mesmo sentido, também a poeta e professora norte-americana Harryette Mullen observou, no prefácio do volume *Recyclopedia* (2006), que “if the encyclopedia contains general knowledge, the recyclopedia salvages and finds imaginative uses for knowledge”. E destaca, em seguida, que “[t]hat’s what poetry does when it remakes and renews words, images, and ideas, transforming surplus cultural information into something unexpected” (Mullen 2006: vii).

Tal como foi possível verificar ao longo deste capítulo, a poesia encontrada de António Aragão não só ressignifica os materiais dos quais se apropria, como coloca na comunicação o seu propósito chave. Trata-se, como sintetiza Manuel Portela, de um tipo de poema no qual, ao contrário do que sucede nos “poemas concretos clássicos em que o texto surge como um microcosmos pretensamente auto-suficiente, os signos conservam a sua contiguidade com os contextos comunicacionais e discursivos de onde provêm” (2009: 44-45). Relembre-se que, nas palavras de António Aragão, a sua poesia encontrada “é uma poesia que, tirada do dia a dia de todos os dias, achega-se ao viver ajustado do tempo e das suas modificações acidentais e essenciais”. Mas é também aquela que coloca, simultaneamente, a tónica no diálogo e na participação, propondo-se enquanto “arte de posição transformável ou de colaboração com o fruidor” (Aragão 1964: s.p.). Não por acaso, é justamente para essas implicações que Harriet Tarlo alerta quando afirma que embora o processo de reciclagem operado pela poesia encontrada seja, necessariamente, diferente daquele encontrado na reciclagem de lixos diversos, também ele propõe uma preservação que endereça criticamente certas inter-relações:

Recycling text does seem to me to have ethical implications, if not the exact same ones as recycling cans, bottles and plastics. The recycling of texts is about preservation of the valued resources of previous writing as well as being about acknowledgement of a world beyond the self, somewhat akin to the collaborative process. (...) It is important that poetry and poetics reach beyond an inclusive self-referentiality and the best avant-garde poetries have always done this. (...) The world beyond the self is not all however about acknowledging valuable text; it is also about how we engage with the wider, sometimes oppressive, textual world around us. (2007: s.p.)

4. Práticas Ficcionais

4.1 Salette Tavares: *siensia de pôcos e irritação de muintos*

4.1.1 *Os outros? Os outros eram os outros: natureza, tecnologia, anonimato*

Até meados de 2019, as várias incursões de Salette Tavares pela ficção eram, quase na sua totalidade, desconhecidas dos leitores. Importa considerar este *quase* como sendo particularmente significativo, já que aponta para dois aspetos importantes: por um lado, considera o facto de o manuscrito de *Irrar*, narrativa que data de 1978, ter estado exposto na Galeria Quadrum, aquando da já referida exposição retrospectiva *Brincar* (1979)¹⁶³; por outro, reconhece a referência a esse e outros títulos no volume *Obra Poética 1957-1971*. Será, precisamente, sobre algumas das obras que integravam a lista de “livros inéditos prontos a editar” que se debruçará este capítulo.

A conclusão da escrita de *Outro Outro*, primeira narrativa produzida por Tavares, data de 1963. Este dado não só (re)confirma a heterogeneidade da prática artística da autora, como permite assinalar que essa mesma pluralidade não configura uma característica tardia da sua obra. Assim, embora o capítulo anterior tenha já tornado evidente que nos encontramos perante uma produção criativa que se revelou particularmente intensa nas décadas de 1950 e 1960, importa retomar essa constatação, salientando agora um dado por referir: o facto de Salette Tavares ter também desempenhado algum trabalho como tradutora. Em 1959, traduziu *Pensamentos*, de Blaise Pascal, bem como *As Maravilhas do Cinema*, de Georges Sadoul; já em 1962, debruçou-se sobre o texto dramático *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, tradução que, pela ação da censura, permanece até hoje inédita¹⁶⁴. Esta atividade, ainda que relativamente limitada em termos cronológicos, reveste-se de uma relevância acrescida se tivermos em conta a recente publicação, a par de *Outro Outro* (1963), de mais três textos inéditos: o guião para uma fita experimental *Baile Mecânico* (1956), a peça de teatro *O Kágado* (1962) e *Anonimatógrafo: cenário para uma ópera espacialista* (1962).

¹⁶³ Esta questão será alvo de uma análise mais detalhada no subcapítulo seguinte.

¹⁶⁴ No seu “*curriiuiiiiiiiiiiiiculum vitae*”, a autora chegaria a referir: “Tradução em verso de Fonte Ovelhuna de Lope de Vega para o Teatro dos Estudantes de Coimbra, tendo sido apreendido pela Censura o original dactilografado e não tendo podido os estudantes representar nem nesse nem noutros anos seguintes, por razões idênticas. Dirigiria a peça, Victor Garcia” (1985: 64-65).

A sincronidade entre a produção destes textos e as traduções às quais a autora se dedicou pode ser apreendida dos prefácios que acompanham as respectivas obras. No prefácio a *Outro Outro*, Rui Torres não só estabelece esse paralelo, como afirma que a narrativa “não é um guião para cinema: é cinema” (2019: 13). Já Manuel Portela, no volume que reúne os restantes textos supramencionados, afirma que “[t]odos eles nos mostram a imaginação intermedial da autora, isto é, a sua capacidade para explorar a transfiguração da escrita na relação com outros códigos e linguagens artísticas (teatro, cinema, ópera) e na relação desses com dispositivos mediais como o telefone ou a câmara de filmar ou a máquina de projetar ou o rádio portátil” (2019: 7). Embora não seja essa a articulação que guiará esta análise num primeiro momento, vale a pena salientar que os dois textos sobre os quais este subcapítulo se debruçará – *Outro Outro* (1963) e *Baile Mecânico* (1956) – são exemplificativos do modo como a obra de Tavares estabeleceu ligações com o cinema. É curioso, aliás, relembrar as palavras de Georges Sadoul quando afirma que “[a]s maravilhas do cinema mais ignoradas são os seus aspectos técnicos, artísticos, sociais, económicos e industriais” (1957: 13). Trata-se de maravilhas que ecoaram no trabalho da autora, não sendo por isso estranho que, ao afirmar que *Outro Outro* não se resume a um guião para cinema, Rui Torres tenha realçado, precisamente, a presença de certos aspetos técnicos: “Cortes, incisões, descrições fulgurantes, futuristas, sonoras, é a história de um corpo doente e dorido, com febre e sede num hospital, comovido pela monotonia da chuva interrompida pelas árvores” (2019: 13). Por sua vez, partindo da constatação de que “[e]screver um filme é grafar a coreografia da câmara, dar a ver o mundo através dos seus movimentos e planos”, também Manuel Portela destacou o modo como, em *Baile Mecânico*, “[a]s justaposições e elipses que configuram um processo de montagem fílmica têm equivalente num processo de montagem verbal que interioriza a lógica cinematográfica” (2019: 12-13).

Cronologicamente próximos, os dois textos em questão foram produzidos num período marcado por alterações (políticas, económicas, sociais e artísticas) profundas a nível mundial. Assim, ainda que o fim da Segunda Grande Guerra não tenha tido as mesmas repercussões artísticas em território nacional que noutros países da Europa, é clara a existência de transformações decisivas no domínio da ficção portuguesa. A este respeito, Silvina Rodrigues Lopes considera que a década de 1950 é particularmente decisiva no contexto português, já que “só então (...) o romance se afasta dos desígnios a que o século XIX o subordinara” (2002: 326). Por sua vez, Isabel Allegro de Magalhães refere-se aos anos 1960 como um período inaugural, “um tempo de crítica da cultura dominante, em que a

experiência de fragmentação, de perda de sentidos e da impossibilidade de reencontrar *um* sentido para o mundo inquieta as mentalidades” (2002: 366). Neste sentido, a publicação tardia destes textos permite confirmar um dado fundamental: perante a progressiva agudização do debate em torno da morte do romance, a obra ficcional de Tavares não só não foi imune a estas transformações, como absorveu, de forma direta, traços daquelas que internacionalmente a antecederam – contágio que se entende se tivermos em consideração que as passagens da autora por França e Itália ocorreram neste período¹⁶⁵. Numa época em que se procura quebrar com uma inteligibilidade incapaz de articular o presente “desabamento do mundo” (*idem*: 371), a obra ficcional de Tavares não só se revela particularmente atenta aos efeitos da técnica e da ciência, como parece integrar uma questão que, desde o início do século XX, se revelou central no pensamento europeu: a ideia heideggeriana de uma época marcada pela violentação da natureza.

Retomando um viés ecocrítico – aqui entendido enquanto método de análise declaradamente político (Garrard 2004: 3) e que se caracteriza por uma dimensão *extra-vagante* (Clark 2011: 4)¹⁶⁶ –, relembre-se algumas das reivindicações apresentadas por Serpil Oppermann no início deste século:

A matéria de estudo que a teoria ecocrítica pós-moderna pode investigar com sucesso incide sobre o modo como os seres humanos e as instituições interpretam a natureza e participam na construção dos seus modelos ideológicos. O modo como a natureza é ideologicamente conceptualizada, social e culturalmente construída, relaciona-se com o seu contínuo processo de destruição, com os danos que lhe infligimos. Neste sentido, a abordagem ecocrítica pós-moderna deverá inevitavelmente incidir sobre o modo como a identidade da natureza é gerada em muitos textos literários a partir de termos como ‘alteridade’, ‘diferença’, ‘opressão’[...] (2006: 68)

Note-se que, no prefácio que acompanha a edição de *Outro Outro*, Rui Torres parece apontar para a hipótese de promover uma leitura da obra que considere algumas destas coordenadas. E fá-lo, precisamente, tendo em conta essa impossibilidade, referida por Oppermann, de “continuar a escrever segundo os desejos nostálgicos das tradições realistas” (*idem*: 69). Ao sublinhar o modo como as memórias do protagonista acerca do campo (Covão)

¹⁶⁵ Cf. 2.2.1 A deslocação como *consolidação estética*.

¹⁶⁶ Vale a pena lembrar que, no volume *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Timothy Clark utiliza o termo “extra-vagant” para evidenciar o modo como a “crítica ambiental” é uma abordagem inerentemente interdisciplinar: “To use a term first coined by Henry D. Thoreau, environmental criticism may be extra-vagant – from the Latin for wandering beyond the boundaries. A peculiar feature of environmental questions is how very soon they reach the limits of the competence of any one intellectual discipline” (2011: 4).

contrastam com o cenário urbano (Lisboa) no qual se movimenta, Rui Torres refere que não estamos perante uma “nostalgia vulgar”, mas sim diante de uma “crítica feroz, questionamento da brutalidade do ser humano que despreza ‘o outro’” (2019: 10).

Tomando esse desprezo pelo outro como coordenada, não são raros os momentos nos quais o anonimato dos corpos que vagueiam em *Outro Outro* se revela significativo. A ausência de construção das personagens, encontrando-se em consonância com as experiências levadas a cabo no âmbito do *Nouveau Roman*, parece responder a um objetivo de dar a ver um quotidiano fragmentado e no qual as individualidades se dissipam. Torna-se, aliás, curioso constatar como uma das passagens finais desta narrativa se revela sintetizadora de uma dinâmica cuja força apenas se intensificaria nas décadas subsequentes. Fruto do que viria a ser a expressiva escalada do capitalismo global, a ameaça da uniformização encontrava-se já espelhada no completo descrédito do outro:

Conheço-os todos. Não tinha visto caras hoje. Só vultos. Agora as caras são diferentes. Iguais. Todas. De todos. Os vincos dos lados da boca. Os olhos papudos. As rugas na testa. O queixo. O nariz. As orelhas. Os cabelos ralos. As costas dobradas. Distingo. São dois são diferentes e iguais. Os gordos. (Tavares 2019c [1963]: 94)

No mesmo sentido, vale a pena notar que a articulação entre uniformização e eventual exclusão do outro não é dissociável da emergência de um contexto social pautado por novos valores. A ida ao café onde não existe televisão, “[s]ó as máquinas americanas”, ilustra bem esta dinâmica: “Os rapazes convidavam-se para jogar na máquina. Até a ele. Os rapazes convidavam-no mas a máquina dele eram as portas. O molho das chaves. Pareciam tetas estranhas” (*idem*: 30). A presença das máquinas de jogar, enquanto elemento que aponta para um desejo de ostentação¹⁶⁷, é sintomática de alterações mais profundas e que se fazem sentir na própria configuração da cidade. Já não se trata só do ritmo ofegante de quem, passo a passo, perceciona o mundo através dos objetos: “A porta da vidraria. A montra/ A casa dos fogões./ A montra do herbanário./ Um portão. Oficina de carpinteiro./ A sapataria./ A loja dos espelhos. A das lãs. Tudo escuro. (...) Outra rua. Caixilhos vermelhos de sangue. É o talho” (*idem*: 73). Não se trata apenas das lojas onde os sons eram diferentes, mas familiares: “Na das loiças pareceu-lhe que todos os vidros tiniram. (...) Na barbearia fora como

¹⁶⁷ Considere-se, ainda, a seguinte passagem: “Olhou para ambas as máquinas de jogar. Eram parecidas com montras. Montras pequenas. Dizem tanta coisa. O dinheiro que se ganha a jogar nas máquinas. São máquinas americanas” (Tavares 2019c [1963]: 27).

nas escadas. Um som a chão de pedra. A parede de azulejo. Na padaria a porta era mesmo na esquina” (*idem*: 38). Trata-se, na verdade, de uma certa incoerência do mundo, pautada por novas lógicas de consumo que se encontram espelhadas na abertura de uma loja que o protagonista não é, ainda, capaz de nomear: “Tinham tirado o tapume. Objectos de plástico. Bonecos. Não sabia como se devia chamar aquilo. Drogaria não era. Capelista também não. Havia camisolas e papel higiénico. E na montra canetas, frascos de perfume. Papelaria? E os baldes de plástico? E as roupas de malha?” (*idem*: 44).

A exploração da relação com o outro não se restringe, porém, à interação entre seres humanos (ou à relação entre seres humanos e o mundo objetual). Como apontado por Greg Garrard, “the widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and the non-human” (2004: 5). Ora, apesar de esta breve narrativa de Tavares ter sido produzida num tempo em que o pensamento em torno das consequências subjacentes à era do Antropoceno não se colocava nos mesmos termos de hoje¹⁶⁸, não deixa de ser possível detetar um descentramento do humano que permite, em determinados momentos, colocar a ênfase no meio ambiente. Por outras palavras, e retomando a coordenada proposta por Rui Torres, não se trata de uma “nostalgia vulgar” – abordagem que, como demonstra Donna Haraway (2016), se revela hoje particularmente inoperante¹⁶⁹ – mas sim de uma reflexão crítica em torno da ação humana sobre o não humano, do avanço tecnológico sobre a natureza.

É hoje claro que a evolução técnica observável desde o século XIX impôs alterações profundas em termos sociais – alterações que, tendo necessariamente tido um impacto no ambiente e nos ecossistemas, se estenderam desde as relações de poder e de trabalho até ao modo como as sociedades passaram a comunicar, a deslocar-se e a consumir informação. Com efeito, foram já diversos os momentos ao longo desta tese em que foi possível refletir sobre

¹⁶⁸ O próprio termo, informalmente cunhado na década de 1980 pelo biólogo Eugene F. Stoermer, apenas se popularizaria em 2000, após ser utilizado e reinventado pelo meteorologista Paul J. Crutzen, especialista em química atmosférica.

¹⁶⁹ Vale a pena ter em conta que, tal como recentemente corroborado por Bram Büscher e Robert Fletcher (2020), o termo “antropoceno” tem vindo a ser considerado insatisfatório por muitos investigadores, já que não só trata a humanidade como uma entidade singular – que, de alguma forma, domina o planeta inteiro –, como despolitiza a diferença entre grupos de pessoas com impactos e reivindicações distintas. Por isso, em *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), Haraway propõe o uso do termo *chthulucene*, “a compound of two Greek roots (*khthôn* and *kainos*) that together name a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth” (2016: 2). Ora, ser parte do problema e da solução implica, precisamente, recusar a inércia decorrente de qualquer “nostalgia vulgar”. Para Haraway, “staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings” (*idem*: 1).

as consequências da emergência de sociedades pautadas pelo imediatismo, sendo por isso evidente que estas alterações podem, em parte, ser compreendidas à luz de um fenómeno comum: o do sucessivo acréscimo de velocidade. Neste sentido, e tendo em conta que vivemos num período em que a aceleração do tempo extravasou já do domínio da história social para a história biogeofísica¹⁷⁰, torna-se pertinente relembrar que o interesse de Salette Tavares pelos desenvolvimentos técnicos do seu tempo nunca se incompatibilizou com o reconhecimento da desaceleração contemplativa enquanto mecanismo de resistência. Se no que diz respeito à poesia espacial da autora se tornou pertinente recorrer à reflexão proposta por Byung-Chul Han em torno da noção de “hiperatividade alienante”, vale agora a pena remeter para as palavras de Paul Virilio, a propósito do conceito de “poluição dromosférica”:

A poluição dromosférica é, pois, aquela que atinge a vivacidade do sujeito e a mobilidade do objecto, ao atrofiar o trajecto, a ponto de o tornar inútil. Invalidez maior, resultante simultaneamente da perda do corpo locomotor do passageiro, do telespectador, e da perda dessa terra firme, desse grande solo, terreno de aventura da identidade de estar no mundo. (1995: 60)

Esta atrofia do trajeto pode ser entendida como uma perda de profundidade decorrente do sucessivo desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte. Trata-se de um processo que, ao reduzir a exterioridade temporal e espacial, não só anula o trajeto entre sujeito e objeto como reduz qualquer individualidade à figura do sedentário urbano, esse protótipo de uma civilização marcada pela imobilidade. A razão pela qual se torna pertinente recorrer a esta reflexão não se prende, naturalmente, com a hipótese de estarmos já perante esse sujeito inerte – ou, dito de outro modo, perante o inválido que se encontra equipado para controlar o meio envolvente sem ter de se deslocar. O que se encontra presente nesta narrativa breve é o prenúncio de uma consequência mais profunda, já que o excesso de velocidade que sustenta a poluição dromosférica é o mesmo que alimenta a ameaça referida por Han. Por outras palavras, a vítima da poluição dromosférica – ou, se preferirmos, o indivíduo hiperativo – é precisamente aquele cuja debilidade decorre da incapacidade de encontrar tempo para o pensamento. De facto, seria falacioso pensar que o

¹⁷⁰ Em *Há um mundo por vir: Ensaio sobre os medos e os fins* (2014), Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski afirmam que entramos num tempo marcado pelo o “colapso generalizado das escalas espaciais e temporais”: “O tempo histórico parece a ponto de voltar a entrar em ressonância com o tempo meteorológico ou “ecológico” (Evans-Pritchard 1939) - mas agora não mais nos termos arcaicos dos ritmos sazonais, e sim nos da disrupção dos ciclos e na irrupção de cataclismos. O espaço psicológico se vai tornando coextensivo ao espaço ecológico – mas agora não mais como controle mágico do ambiente, e sim como “o pânico frio” (Stengers) suscitado pela enorme distância entre conhecimento científico e impotência política” (2014: 30-31)

indivíduo cronicamente desfocado, característico das sociedades urbanas neoliberais, surgiu de forma repentina ou inesperada. Tal como relembra Lígia Bernardino, “[d]esde a proletarização iniciada pelas primeiras fábricas oitocentistas, e que causaram a movimentação das populações do campo para as cidades, se deteta o acidente da industrialização: a existência em aglomerados populacionais tão movimentados, quanto absurdos, regidos por regras de legislador nem sempre evidente” (2020: 46). De resto, a passagem que inaugura *Outro Outro* não só estabelece um contraste entre o ritmo tendencialmente lento do meio rural e a aceleração da cidade, como deixa antever, desde logo, o desconforto experienciado pelo protagonista perante essa dissonância:

A noite adormecera sombra com o clarão da cidade, reflexo pálido, baixo e pequeno. A noite adormecera devagar na cadência lenta e certa das suas botas silenciosas.

No céu próximo as estrelas não se viam. Céu fechado. Estranho perto para os olhos habituados ao aberto das amplas noites da montanha. (Tavares 2019c [1963]: 15)

No mesmo sentido, é ainda curioso verificar como a personagem pode, desde muito cedo, ser percecionada enquanto sujeito mutável e em transformação. Embora a cadência lenta das suas botas aponte para um irreconciliável contraste com o movimento acelerado da cidade – com essa “rua cheia de ruídos a crescer” (*idem*: 37) – uma alteração profunda parece encontrar-se em curso. Veja-se que é o próprio protagonista que temporariamente deixa de se percecionar como o *outro* quando, submerso na agitação das ruas, a velocidade deixa de lhe causar perplexidade:

Até ali, quando via o movimento nas ruas, via-o de fora. A velocidade que agitava as pessoas, se a princípio o assustava porque os carros passavam rápidos e tantos uns atrás dos outros, parecera-lhe sempre natural. Só agora, de repente, percebia que era diferente daquilo a que estava habituado. No espanto desta revelação continuava a correr um pouco desvairado. (*Idem*: 16-17)

Esta é, porém, uma revelação que não pode ser tida como gratuita. Se assumirmos que o indivíduo exterior ao movimento das ruas é aquele que conserva ainda algum tipo de distanciamento crítico, abrimos espaço a uma leitura possível: estando a identificação do protagonista com o *outro* intimamente relacionada com a adoção de um comportamento padronizado, então será perante uma iminente diluição de identidade que nos encontramos desde o início da narrativa. Trata-se de uma dinâmica que sugere a substituição do *outro* por um *nós* – sendo que, tal como venceu John Berger em ensaio publicado em 2008, este *nós* não

poderá, especialmente hoje, ser alvo de menor suspeição: “Este plural (nós), quando é impresso ou pronunciado em ecrãs, tornou-se suspeito, porque é continuamente utilizado pelos que estão no poder, com a demagógica pretensão de que estão também a falar pelos que não têm poder. Vamos pois falar de nós como *eles*. Eles vivem numa prisão” (2008: 17).

O modo como esta oscilação entre o *outro*, o *nós* e o *eles* parece apontar já, em *Outro Outro*, para a emergência de uma sociedade pautada pelo anonimato e irremediavelmente refém dos ritmos urbanos e maquinais que lhe são impostos, encontra particular expressão na descrição que Tavares faz das instituições bancárias e, recordando as palavras de Agamben (2012: s.p.), da ausência dos seus “cinzentos funcionários e especialistas”:

O BANCO tinha uma imponência agressiva. As grades ofendiam e afastavam-no.

Nunca sentira repulsa diante das grades de uma prisão. Havia sempre alguém do outro lado. Era diferente. Quando passava as grades prendiam-no a pedir misericórdia. Sabia-se em força para as quebrar. Não entendia. Mas os presos atrás das grades eram pobres do meio da rua a estenderem as mãos.

Aqui, detrás das grades sem ninguém estava o medo. Medo vestido de pedra com grades de bronze à volta. (Tavares 2019c [1963]: 79)

Esta ausência fundamental ajuda a distinguir este banco daqueles que encontramos na escrita de Aragão¹⁷¹. De facto, são diversos os momentos nos quais *Os bancos: antes da nacionalização* coloca o leitor em confronto com três realidades distintas: em primeiro lugar, a daqueles que são subjugados pelas instituições bancárias; em segundo, aquela vivida por um conjunto de funcionários que julga encontrar na padronização dos seus comportamentos o caminho para triunfar numa sociedade pautada pelos valores capitalistas; por último, a dos indivíduos a quem hoje, segundo Berger, se encontra reservada a formação e o doutrinação – ou seja, a da “pequena elite de operacionais da finança, dos peritos da direcção de empresas e de mercados” (2008: 35). Porém, esta ausência, enquanto elemento representativo do medo, não impossibilita a criação de um discurso cuja contundência assenta, pelo espaço conferido ao absurdo não redimido, numa evidente ridicularização do poder. A seguinte passagem é, aliás, ilustrativa de um registo que, sendo manifestamente caricatural, visa subverter a hostilidade perpetrada pelas instituições bancárias:

¹⁷¹ Cf. subcapítulo 3.2.2.2.

O cheiro dos peros dera-lhe uma paz e um contentamento que, pela primeira vez, o deixava descobrir porque é que o BANCO além de feio era cómico e grotesco.

Sorria.

O BANCO era o medo engaiolado. O BANCO era

Porque lhe ocorria agora a imagem de uma fera do jardim zoológico? (Tavares 2019c [1963]: 80)

Quando o protagonista de *Outro Outro* afirma nunca ter sentido repulsa diante das grades de uma prisão, é evidente que este se refere a um estabelecimento prisional propriamente dito e não à multiplicidade de espaços de encarceramento que hoje podemos reconhecer¹⁷². Recorrendo novamente à reflexão proposta por Berger, é na passagem do capitalismo industrial para o capitalismo financeiro que se pode observar uma expansão muito significativa do espaço prisional: “A prisão é agora tão vasta como o planeta, as zonas que lhe estão atribuídas variam e podem ser designadas como local de trabalho, periferia, gueto, prédio de escritórios, favela, subúrbio” (Berger 2008: 22-23). Note-se que o recuperar desta afirmação não pretende ignorar o distanciamento cronológico que afasta as palavras de Berger da narrativa de Tavares. Pelo contrário, é esse mesmo distanciamento que confirma a sua pertinência. O modo como a produção de uma parte substancial das obras sobre as quais esta tese se debruça coincidiu, em termos cronológicos, com alterações profundas ao nível dos mecanismos de controlo não é já uma constatação nova. De facto, já anteriormente tivemos oportunidade de verificar como, para Byung-Chul Han (2014: 31-35), a descrição foucaultiana da sociedade disciplinar não refletia com exatidão o seu próprio tempo, motivo pelo qual também a noção de biopolítica viria a revelar-se insuficiente para descrever as estratégias de dominação presentes num mundo pautado por valores neoliberais¹⁷³. Mas não é necessário avançar até ao século XXI para encontrar uma reflexão que constate essa inadequação. Encontrando-se já, em certa medida, implícita no curso lecionado por Foucault em torno do neoliberalismo (1978-1979)¹⁷⁴, tornar-se-ia ainda mais evidente na conceção deleuziana das sociedades de controlo:

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível espacialmente na fábrica[.] (...) Mas o que Foucault também sabia era da brevidade deste modelo: ele sucedia às

¹⁷² Recorde-se que, em “Supermarket” (1978), Tavares propunha já uma reflexão em torno da expansão dos espaços de encarceramento, sendo o próprio consumo que surge apresentado como uma ratoeira capaz de aprisionar o indivíduo.

¹⁷³ Cf. subcapítulo 1.3.

¹⁷⁴ Foucault, Michel (2004), *Naissance de la biopolitique*, Paris, Éditions du Seuil.

sociedades de soberania cujo objetivo e funções eram completamente diferentes (...). Mas as disciplinas por sua vez também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra mundial: sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (Deleuze 1990: 219-220)

Sendo evidente que, aquando da escrita de *Outro Outro*, a realidade portuguesa apresentava muitos traços de uma sociedade disciplinar, o mesmo não se poderia afirmar de outras não muito distantes e com as quais Tavares conviveu de forma estreita. Assim, à semelhança do que ocorre nas obras poéticas, também na sua produção ficcional é possível detetar prenúncios de uma sociedade que, como explicou Deleuze, não sendo mais regulada por palavras de ordem, começaria gradualmente a deixar de poder ser descrita com recurso ao binarismo massa-indivíduo:

Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda. (*Idem*: 222)

É possível encontrar, na reflexão de Deleuze, uma ideia que viria a ser corroborada por Berger numa fase em que as consequências do capitalismo neoliberal eram já evidentes: a de que nesta nova sociedade, por oposição ao que sucedia nas sociedades disciplinares, o controlo é dispersivo – e, por isso mesmo, contínuo e ilimitado. Não é por acaso que, aludindo à reflexão de Bauman, Berger afirma que “[o] sistema prisional actua graças ao ciberespaço” e que é com base na velocidade por este proporcionada que “a tirania do mercado atinge a sua licenciosidade assente na extraterritorialidade” (2008: 31). Mas será também nessa distância (inexistente nas sociedades disciplinares) entre tirano e prisioneiro que reconhece a fragilidade do sistema: o que os companheiros de prisão “têm em comum – o seu inútil sofrimento, a sua resistência, a sua astúcia – é mais importante, mais eloquente do que aquilo que os separa. E a partir daqui nascem novas formas de solidariedade. (...) Uma solidariedade, não de massas, mas de interligação” (*idem*: 35). Esta solidariedade, assente num vocabulário compartilhado, permite entender a razão pela qual o protagonista de *Outro Outro* não sente repulsa perante as grades de uma prisão. Num mundo exterior pautado por uma velocidade que suprime a vivência do sofrimento e da compaixão, é no interior das grades que se tecem novas redes: “[R]edescobrem pequenas dádivas, exemplos de coragem, uma simples rosa na

cozinha onde não há comida suficiente, dores indeléveis, o carácter incansável das mães, o riso, a entreatura, o silêncio, uma sempre dilatada resistência, o sacrifício voluntário, outra vez o riso...” (*idem*: 37)

A convicção de que a busca pela liberdade numa era globalizada apenas se poderá fazer a partir do interior da prisão encontra-se, de forma mais ou menos explícita, patente ao longo de todo o ensaio. Porém, Berger corrobora-a no final da sua reflexão, postulando que “[o]s actos determinantes de uma resistência prolongada terão raízes no que é local, no local próximo e distante. Resistência do interior, ao escutar a terra” (*idem*: 38). Ora, a razão pela qual esta passagem se torna, agora, particularmente interessante não se prende tanto com a leitura (muitíssimo atual) proposta por Noam Chomsky¹⁷⁵, mas sim com o facto de sintetizar uma ideia basilar: a de que existe uma polarização cada vez mais definitiva entre aqueles que são incapazes de ouvir a terra – ou seja, aqueles que, conhecendo-a apenas de forma superficial, se interessam somente pelas matérias-primas que dela podem extrair – e aqueles que, escutando-a, colocam a tónica na valorização da alteridade.

O facto de a construção da cidade contemporânea tender a sedimentar a percepção da natureza como sendo o *outro* poderá, em parte, ajudar a compreender as razões pela quais não é raro detetar-se a presença de certas interrogações ecológicas na literatura. Em ensaio recente, Pierre Schoentjes reitera algumas das inquietações que, no âmbito do universo romanesco, passaram a ocupar um lugar cativo: “o desaparecimento da ruralidade sob a pressão urbana, a extinção de espécies, a poluição generalizada, o tratamento dado aos animais pela indústria pecuária bem como a *mise-en-scène* do militantismo ambientalista” (2021: 67). Não obstante o facto de algumas destas questões poderem estar implícitas em *Outro Outro*, torna-se interessante constatar que não é exatamente pela destruição do mundo rural que surgem questionadas as relações de poder e dominação. Na verdade, é na forma como a natureza se assume enquanto persistência (in)visível e (in)audível que Salette Tavares coloca a ênfase. Em pleno contexto urbano, e fazendo uso da formulação de Berger, poder-se-á afirmar que é a natureza (concreta ou recordada) que insistentemente se faz escutar – dinâmica que não deixa de poder chamar “a atenção para as manipulações linguísticas subjacentes à constituição discursiva da natureza, na base da qual radica a opressão humana

¹⁷⁵ Em 2014, Chomsky debruçou-se sobre as palavras de Berger e, atribuindo-lhes uma interpretação que talvez não corresponda inteiramente àquela prevista pelo autor, apontou para o que considera tratar-se do grande paradoxo do nosso tempo: “While indigenous people are trying to avert the disaster, in sharp contrast, the race toward the cliff is led by the most advanced, educated, wealthy, and privileged societies of the world” (2014: 1h02min40seg).

face ao mundo não humano e às degradações ambientais daí decorrentes” (Oppermann 2006: 55).

Na cidade de *Outro Outro*, onde por vezes “[o] canto dos galos abre dia para além dos prédios” (Tavares 2019c [1963]: 61), “[a] água caía a cântaros. Era um rio pela rua abaixo. Em volta dos colectores rodava castanha, remoinho sujo do lixo que arrastava para as entranhas da rua” (*idem*: 25). Os carros, que “dentro da garagem tão quietos e juntos eram o gado com que fora criado” (*idem*: 26), surgem igualmente “muito juntos, muito tranquilos, de ambos os lados da rua até lá acima num perder de vista” (*idem*: 24). No hospital, a mulher “[g]ritava doída como um animal ferido” (*idem*: 30) e, “no céu todo claro”, é possível ver “as nuvens pequeninas cor de lã dos carneiros lavados” (*idem*: 56). Os próprios objetos constituem, numa narrativa em que o fluxo do tempo é frequentemente anulado (passando assim a surgir espacializado, alternado, confundido), sinais que alertam o leitor quer para o desafio de participar na construção da coerência da narrativa, quer para a existência de uma tensão permanente entre o produto do engenho humano e a natureza.

O café fechado estava na penumbra. As mesas em fila tinham as cadeiras em cima com os pés para o ar. Parecia uma camionete carregada de mobília. Ou outra coisa estranha. Ou talvez sim, talvez não. Mas lembrava-lhe. As cabras e as ovelhas a dormir. As cabeças nos ombros umas das outras. Encostadas. Eram filas, o aconchegado não sabia o que era. (Tavares 2019c [1963]: 28)

O modo como a secundarização da dimensão não-humana pelo humano não permite que toda a natureza selvagem seja erradicada da cidade coloca, ainda, outras questões. Note-se que o facto de a atenção atribuída à natureza reconhecer as formas como esta é culturalmente construída não invalida que seja, simultaneamente, considerada na sua existência concreta – ou seja, enquanto objeto e origem do nosso discurso. Ora, são muitos os autores que, sobretudo a partir da década de 1990, têm vindo a ressaltar o modo como o capitalismo procurou afastar o indivíduo dessa mesma concretude. Para a ecofeminista Val Plumwood não é estranho que o capitalismo tenha beneficiado, de forma particular, do momento em que a mente humana passou a estar (além de Deus) no centro de todo e qualquer sistema de valores. Para a autora, o descrédito da natureza acentuou-se, precisamente, porque o capitalismo “needed to turn nature into a market commodity and resource without significant moral or social constraint on availability” (1993: 111). Já Michael Bunce, ao tomar como exemplo o caso norte-americano, releva o modo como a paisagem

pastoral idealizada nos diversos *media* teve um impacto profundo na reconfiguração dos ambientes rurais. Para o autor, estas imagens são responsáveis por engendrar uma narrativa na qual o espaço rural deixa de estar associado não só ao ambiente natural, mas também ao espaço de produção: “For the most part it is an amenity landscape, designed to provide pleasure rather than economic sustenance. It is also a predominantly private landscape controlled by the power and exclusivity of property ownership” (1994: 110).

No caso da narrativa de Tavares, se por um lado não parece existir qualquer intenção de dissociar o ambiente rural da possível exploração dos seus recursos, por outro é evidente que não será válido pensar essa questão à luz de uma vertente analítico-regionalista. Dito de outro modo, se é certo que o campo, em *Outro Outro*, não corresponde a um espaço de ócio ou lazer, também não podemos afirmar que o eventual enfoque no trabalho rural esteja associado ao objetivo de retratar a dureza da vida dos camponeses. A atenção atribuída a uma certa dimensão visceral na relação do humano com o espaço rural serve, não raras vezes, um propósito específico – o de denunciar, embora não com o mesmo humor que podemos detetar em passagens que decorrem no espaço urbano¹⁷⁶, o conservadorismo machista que pautava o Portugal da época: “Conhecia os cabritos antes. Os olhos depois eram tão tristes. A carne cor de rosa. Não. Não podia. Sentia o pé a fugir-lhe para o pontapé na tigela do sangue. Nunca dissera nada. Mas o pai sabia. És um piegas. És um piegas numa terra de homens valentes” (Tavares 2019c [1963]: 57).

A articulação entre conservadorismo e avanço técnico ocupa, igualmente, um papel central no guião para uma fita experimental *Baile Mecânico*. Num primeiro momento, poder-se-á afirmar que este texto se enquadra na exploração de uma temática já diversas vezes referida: a maternidade. Fá-lo, contudo, de forma distinta daquela analisada anteriormente, observando-a e repensando-a enquanto dispositivo de controlo. No prefácio que inaugura o conjunto de inéditos publicado no final de 2019, Manuel Portela refere que nos encontramos diante de “um imaginário distópico de reprodução assistida e controlada, ao serviço dos desígnios maiores da engenharia social” (2019: 16). Esta formulação é particularmente significativa, sobretudo porque deixa antever o modo como este guião, tardiamente publicado, não se reveste hoje de menor pertinência ou acutilância. Recorde-se que, em pleno início do século XXI, Steven Best e Douglas Kellner alertavam: “decontextualized from ethics,

¹⁷⁶ Veja-se como a seguinte passagem parece apontar, com clara ironia, para uma articulação entre conservadorismo, consumo e religião: “um passo outro, outro, os plátanos, a avenida até lá acima num perder de vista. Os cafés com gente. Vêm a televisão. O de lá de cima. As máquinas” (Tavares 2019b [1956]: 94).

ecology, and social responsibility, today's genetic sciences all too often involve what Malcom terms 'thintelligence', a dangerous one-dimensional, reductionist mind-set that is blind to the social and historical context of science and to the ethical and ecological implications of radical interventions into natural processes" (2001: 132-133). Experiências científicas não autorizadas, como aquela levada a cabo pelo cientista chinês He Jiankui¹⁷⁷, não só ajudam a entender a premência do debate em torno da reprodução regulada e assistida, como nos levam a questionar até que ponto imaginários pretéritos se afiguram, hoje, mais próximos da realidade do que poderíamos equacionar. Serão, portanto, essas coordenadas que guiarão a reflexão em torno de *Baile Mecânico*.

Não obstante o facto de toda a ação poder ser considerada no seu sentido metafórico, constituindo-se assim como uma crítica ao pensamento opressivo e misógino que caracterizava o país aquando da escrita do guião, não podemos ignorar o modo como, mais de 60 anos depois, o texto se reveste de uma atualidade renovada, podendo ser lido enquanto prospeção de certos conflitos morais e éticos. Vale a pena salientar, precisamente por esse motivo, que nos encontramos perante um dos textos que, de forma mais explícita, ilustram uma coordenada que norteia uma parte significativa da reflexão presente nesta tese: a de que o término dos contextos ditatoriais não equivaleu a uma extinção das estruturas de dominação. Afirmar que seria falacioso dissociar a reconfiguração das estratégias repressivas da velocidade que pautou o avanço tecnológico ao longo do último século não significa, naturalmente, que se considere novo (tampouco recente) o debate em torno do uso da tecnologia como ferramenta potencialmente opressiva ou libertadora. O que é novo, no novo século, é o facto de ser incontestável que a tecnologia está, cada vez mais, a tornar o conceito do humano "natural" obsoleto (Vint 2007: 7). Nas palavras de Sherryl Vint, em obra publicada em 2007, "[w]e have now entered the realm of the posthuman, the debate over the identities and values of what will come after the human" (*ibidem*). No mesmo sentido, Donna Haraway, debruçando-se sobre um período que afirma caracterizar-se por descontinuidades severas, relevou que aquilo que faz divergir o momento atual dos anteriores é o modo como as

¹⁷⁷ Relembre-se o caso mediático: em 2018, o cientista chinês levou a cabo uma experiência eticamente controversa, na qual a utilização de uma nova tecnologia de manipulação genética permitiu a edição de genes de dois embriões. As primeiras crianças geneticamente editadas de que há registo, Lulu e Nana, apresentam mutações genéticas distintas e cujas consequências são, em parte, imprevisíveis: a primeira será, à partida, resistente ao vírus HIV; a segunda apresenta uma mutação desconhecida e não planeada, mas que o cientista espera que venha a ter o mesmo efeito.

sucessivas alterações, tecnológicas e não só, se comportam em termos de “scale, rate/speed, synchronicity, and complexity” (2016: 99-100).

A ação de *Baile Mecânico* centra-se num conjunto reduzido de figuras: uma Vénus, duas chefes e um batalhão de enfermeiras. A descrição que Tavares propõe destas personagens não só permite antecipar, de imediato, o ambiente austero e maquinal que caracteriza a clínica de maternidade, como deixa antever o carácter transgressivo anunciado por uma disparidade assente no corpo. Embora “[a]s pernas, as ancas, os peitos e os braços de uma Vénus esteatopígica em carne e osso” contrastem, desde logo, com a presença das duas chefes desprovidas de nome e identidade (“primeira e segunda”) (Tavares 2019b [1956]: 49), será sobretudo na comparação com o batalhão de enfermeiras (umas de aço e outras de tarlatana), que se funda o jogo entre corporalidade, robotização e dessexualização¹⁷⁸:

As de aço são poucas mas têm já uma das mãos garra para manuseamentos atómicos. As de tarlatana são apenas aspirantes a enfermeiras de aço e usam luvas de borracha. Nem umas nem outras têm olhos, nariz ou boca. Não têm sentidos nem seios. O peito é uma tábua rasa e a sua inteligência também, com a diferença de que esta última é quase infinita. Têm tempos de reação contáveis em milionésimos de segundo. (*Idem*: 49)

Embora o termo *cyborg* não tivesse ainda sido cunhado aquando da escrita de *Baile Mecânico*, vale a pena considerar que certas leituras mais tardias – como aquela proposta por Haraway no célebre “A Cyborg Manifesto” (1985) – compreendem a fusão entre corpo e máquina à luz de uma figura potencialmente muito mais emancipada do que oprimida. Anne Balsamo, por exemplo, ao remeter para o pensamento de Haraway, afirma que “by disrupting the stable meanings of the human/machine dualism, other reliable oppositions are also rendered unstable”. E acrescenta que “[t]he cyborg, for Haraway, has the potential to disrupt the persistent dualisms that have been systemic to the logics and practices of domination of women, people of colour, nature, workers, animals” (1996: 33). Ora, ainda que as enfermeiras

¹⁷⁸ Note-se que a reflexão em torno da dessexualização do corpo não se esgota na escrita deste guião. São vários os inéditos, hoje reunidos em *Obra Poética 1957-1994*, que confirmam a presença desta preocupação na poesia da autora. Veja-se a secção de inéditos de *Espelho Cego*, onde é possível ler-se “Sexos doentes em vez de coração/ arte «ao serviço de»/ a propaganda e a ação/ e os tristes telhados das casas/ sem sonâmbulos com asas” (Tavares 2022: 613), ou ainda “As montanhas são as montanhas-russas/ divertimento/ e as danças/ mais um sexual movimento degenerado./ Para quê manter a biológica tradição/ do olhar cruzado/ ou a sentimental tensão/ do ignorado?” (*idem*: 615). Considere-se também, a título de exemplo, os versos retirados de *O Livro do Corpo*: “Tenho a mania colossal dos esqueletos/ dos vivos transparentes esqueletos/ ironia/ Lumina imaterial na chapa/ da radiografia./ Tenho a mania espectral dos esqueletos/ dos secos esqueletos dos conventos/ ossos brancos e cinzentos/ das necrópoles/ que a arqueologia desventra/ e deixa em dia” (*idem*: 675).

do guião de Tavares apontem para a lógica oposta, é curioso verificar como essa robotização repressiva não parece estar menos interligada às suas inteligências (quase infinitas), do que à dimensão maquinal dos seus corpos.

Em obra recente, ao recuperar a fenomenologia da disposição afetiva de Heidegger, Byung-Chul Han salienta o modo como o pensamento é, por oposição à inteligência artificial, um processo inerentemente analógico: “Antes de captar o mundo em conceitos, [o pensamento] é captado por ele, ou melhor, afetado por ele. O *afetivo* é essencial para o pensamento humano”. E prossegue, afirmando que “[a] primeira imagem mental é a pele de galinha. Por esse motivo, a inteligência artificial não pode pensar, porque não fica com pele de galinha. Falta-lhe a dimensão afetivo-analógica, a *emoção*, que os dados e a informação não conseguem reter” (Han 2021: 45). Ora, o que se encontra desde logo subjacente nas palavras de Han é que a inteligência artificial, enquanto processadora de factos previamente fixados, é desprovida de mundo. Estando-lhe vedado o acesso à *totalidade* – ou seja, a “horizontes (...) que são mais pressentidos do que claramente delineados” (*idem*: 48) –, caracteriza-se por uma apatia que a impossibilita de atingir o nível conceptual do conhecimento. É essa incapacidade de produzir novos factos, de “*créer des concepts, et par là, à nuire à la bêtise*” (Deleuze 1988), que leva Han a descrevê-la como surda e “cega para os acontecimentos”:

Mas o pensamento tem um carácter de acontecimento. Coloca no mundo algo *completamente diferente*. A inteligência artificial não possui a *negatividade da rutura*, que permite o aparecimento do novo em sentido enfático. Leva a que tudo continue *igual*. Inteligência significa *escolher entre (interlegere)*. A inteligência artificial só opta por uma escolha entre opções previamente dadas, ou, em última instância, entre *um* e *zero*. Não sai do previamente dado para se dirigir ao nunca percorrido. (Han 2021: 50)

O sistema clínico de *Baile Mecânico* (no geral) e a ação das enfermeiras que nele operam (em particular) não só ilustram esta estaticidade, como corroboram a leitura de que a perigosidade inerente à inteligência artificial talvez não resida tanto na sua existência *per se*, quanto na hipótese de moldar o pensamento humano à sua imagem: “[a] inteligência das máquinas produz sobretudo o perigo de o pensamento humano se assemelhar a ela e de se tornar ele próprio maquinal” (*idem*: 51). Com efeito, o olhar acrítico face à regulação higienista da maternidade encontra-se patente nas palavras que compõem o letreiro de tom propagandístico “LUTAMOS. MARCHAMOS. AVANÇAMOS./ PELA HIGIENE./ PELA ORDEM./ CONTRA OS PRECONCEITOS. PARA UM FUTURO FELIZ” (Tavares 2019b [1956]: 54). O carácter

repressivo desta robotização, evidenciado nesta e noutras passagens (cenas) com uma forte conotação militarista¹⁷⁹, aponta, na verdade, para o conflito sobre o qual Ellen Ullman se debruçou no final do século XX, a propósito da eventual ausência de neutralidade de uma ferramenta como o computador:

I'd like to think that computers are neutral, a tool like any other, a hammer that can build a house or smash a skull. But there is something in the system itself, in the formal logic of programs and data, that recreates the world in its own image... We believe we are making it in our own image... But the computer is not really like us. It is a projection of a very slim part of ourselves: that portion devoted to logic, order, rule and clarity. (1997: 89)

O modo como a figura de Vénus se assume como o principal elemento disruptivo face à ordem estipulada encontra-se explicitado no último diálogo que compõe o guião: “Voz de Vénus – Olha quem ela é! Nem te conhecia, mulher. Estás bem disfarçada!/ Primeira chefe – A senhora quer ter a bondade de dizer o que deseja?/ Vénus – A senhora? Ah! Ah! Ah! já não sou tu. Não me conheces?” (Tavares 2019b [1956]: 55). Não será, contudo, necessário recorrer a este diálogo para constatar a importância desta rutura. A sua relevância é, como já referido, continuamente realçada pela contradição que se estabelece entre o corpo amamentador e os corpos daquelas que compõem uma formatura castradora. Relembre-se que, tal como atenta Marinela Freitas, partindo do pensamento de Rosi Braidotti (2013), “[o] mito de uma humanidade, alicerçada em valores universais, numa natureza humana essencial e no excepcionalismo human(ista), foi sempre (e continua a ser) usado como motor de exclusão ou desqualificação para aqueles e aquelas que não cabem no ideal, tacitamente subjacente a essa aparente universalidade” (2020: 17-18). Esta questão, estando já subjacente na desmedida regulação assética com que se pretende evitar o contágio¹⁸⁰, torna-se particularmente expressiva nas sucessivas tentativas, por parte do sistema clínico, de perpetrar uma dessexualização do corpo.

¹⁷⁹ Considere-se, a título de exemplo, “A câmara em panorâmica fixa uma formatura de enfermeiras de batas brancas, sapatos e meias hirtos e brancos. Refletem-se muito nítidas no chão e marcham quase em silêncio”, ou ainda “Entre duas filas de enfermeiras passam as duas chegas dizendo em coro com as vozes asperamente contrastantes: Um, dois, um, dois, um, dois, bacalhau com arroz, um, dois, bacalhau com arroz, um, dois, bacalhau com arroz. Corta.” (Tavares 2019b [1956]: 52)

¹⁸⁰ Considere-se o momento em que somos confrontados com “um menino boneco de plástico transparente” a ser alimentado por uma enfermeira: “A enfermeira mantém para o lado de lá um menino boneco de plástico transparente. Com a outra mão regula um quadro./ Voz – Um repuxo lava-o [Um repuxo lava-o]./ – Uma corrente de ar quente seca-o [o boneco molhado seca]./ – Leite esterilizado alimenta-o. [Um fino esguicho branco faz-se entrar pela boca entreaberta]” (Tavares 2019b [1956]: 54-55).

A ideia de que a dessexualização, bem como a consequente anulação da diferença sexual, não é isenta de riscos ocupa uma parte considerável do trabalho de Braidotti. Ao debruçar-se sobre a crise com que a noção de *gender* se depara no âmbito da teoria feminista, a autora denunciou o modo como o conceito nos coloca perante uma simetria que, sendo falaciosa, perpetua a criação de dicotomias. Num mundo em que, nas palavras de Ana Luísa Amaral, existe uma efetiva “dificuldade de as mulheres falarem e se representarem dentro de uma linguagem e de um aparelho conceptual criado pelos homens” (2002: 79), Braidotti propõe, em detrimento do simétrico ilusório, o reconhecimento da dissimetria como lugar da diferença:

On a more theoretical level I think that the main assumption behind “gender studies” is of a new symmetry between the sexes, which practically results in a renewal of interest for men and men’s studies. Faced with this, I would like to state my open disagreement with this illusion of symmetry and revindicate instead sexual difference as a powerful factor of dissymmetry (1994: 151).

Ressalve-se que esta dissimetria, ao indicar um lugar de diferença, nega simultaneamente um lugar de desigualdade. Trata-se de uma questão que se torna clara se tivermos em consideração a visão nómada que a autora propõe da subjetividade, bem como a sua extensa reflexão em torno da noção de diferença. No início dos anos 90, seguindo as coordenadas propostas por filósofas como Luce Irigaray, Braidotti assumia já a sua relutância relativamente à urgência de transcender a diferença sexual¹⁸¹: “Although I see the consistency in Deleuze’s argument – from his global rejection of binary opposition to the rejection of the man/woman dichotomy in favour of the continuum of interacting embodied subjectivities – I am puzzled by the consequences that this may have for women” (1991: 120). Para a autora, o problema inerente a esta fragmentação do sujeito – e à consequente diluição da diferença sexual – reside na convicção de que não é possível desconstruir-se uma subjetividade à qual foi, desde sempre, negada a possibilidade de enunciação:

The stake is can there be a ‘multiple sexuality’ without sexual difference? What is the point of multiplicity if women are absorbed into a new neutral model that grants them no specificity? The fundamental issue in women’s demand for sexual difference is the need for everyone, woman or man, to express a non-

¹⁸¹ Vale a pena esclarecer que, para Braidotti, a tese Deleuziana em torno do devir minoritário – e, neste caso, do devir mulher –, “rests (...) on a certain desexualization, insofar as belonging to a minority is assumed to involve a creative and liberating determination (as opposed to the immobility of the monolithic majority) which is not a prerogative of women but the basis of a new subjectivity to be discovered by all those – men and women alike – who recognize that they are in a minority” (1991: 108).

phallocratic sexuality. In this sense, Deleuze is right to interpret feminism as a movement against the primacy of the phallus; however, he overlooks the premise that women have a profoundly different relation to their bodies than do men: a bio-cultural difference, or a socio-symbolic one, which has yet to be assessed positively. (*Idem*: 123)

Com efeito, a reflexão proposta pela feminista italiana pode ajudar-nos a compreender não só a cena final do filme, mas também a razão pela qual Manuel Portela a entende como o momento em que “[o] dispositivo de controlo higienista e maquínico é revelado” (Portela 2019: 17). Numa leitura possível, o que as molas vomitadas pelas enfermeiras colocam a nu é a dificuldade (e sobretudo o perigo) de tentar “diffuse a sexuality which has historically been defined as dark and mysterious” (*idem*: 122). Se os riscos inerentes à ocultação de discursos e de práticas específicas são facilmente percecionáveis em sociedades marcadas por uma disciplinaridade opressiva, para Braidotti, o perigo não deixa de se perpetuar com os avanços da era pós-industrial. Não é por acaso que, há cerca de trinta anos, a ensaísta afirmava já que “while the reproductive technologies have provided the means of realizing mankind’s ancient dream of giving birth to children *extra uterum*, it seems to me that the blurring of gender differences has to be the object of careful negotiations, not to become the item of a massive sell-out” (*ibidem*). Hoje, numa era que considera pós-antropocêntrica – mas na qual a economia global unifica já todas as espécies sob o imperativo do mercado – fala-nos de um capitalismo avançado que simultaneamente investe e lucra com o controlo (científico e económico) de todas as formas de vida (Braidotti 2013: 59).

Assim, não deixará de se revelar curioso constatar como uma certa mercantilização dos corpos é também ironicamente convocada em *Baile Mecânico*. Não se trata, como debatido na análise de Braidotti¹⁸², de uma reflexão sobre as interseções entre capitalismo e tecnológica genética, já que o debate em torno da acumulação de material genético pelas corporações, sem qualquer benefício concreto para os indivíduos dos quais são extraídas as

¹⁸² Para a autora, é evidente que aquilo que atualmente constitui o verdadeiro capital são as informações bio-genéticas, neurais e mediáticas dos indivíduos: se, por um lado, os bancos de dados acumulam informações que podem “immediately [be] operationalized as surveillance techniques both in civil society and in the war against terror”, por outro, são também estes que sustentam uma conceção do capitalismo enquanto “multiplier of deterritorialized differences, which are packaged and marketed under the labels of ‘new, dynamic and negotiable identities’ and an endless choice of consumer goods” (Braidotti 2013: 58).

colheitas, não se colocava à data¹⁸³. Porém, o imiscuir de um anúncio publicitário no meio da narrativa não poderá ser tido como um dado gratuito:

As pernas de Vénus repousadamente traçadas e apoiadas uma na outra. Está sentada numa cadeira moderna. A câmara recreia-se a percorrer e contemplar as pernas da cadeira. Um fundo de música é comentado por um leve abanar de pernas de Vénus. Hirtas as pernas da cadeira lembram muletas. A música interrompe-se e uma voz diz como num anúncio de propaganda: Pernas de pau..... as melhores..... Corta. (Tavares 2019b [1956]: 55)

Se esta intromissão deixa adivinhar, tal como já salientado por Manuel Portela (2019: 16), a forma como a problematização da substituição da natureza animal pelo artificial ocupa uma parte substancial do filme, ela também introduz, com clara ironia, uma crítica mordaz à relação perversa que se estabelece entre avanço científico e interesse económico. Relação essa que, com a emergência do que Yann Moulier-Boutang denominou de “capitalismo cognitivo” (2007), não só continua a expandir as suas ferramentas (de controlo) e os seus modelos (de atuação), como a gerar leituras manifestamente polarizadas¹⁸⁴.

4.1.2 (Re)inventar a *si dade irrada*: erro e desaceleração

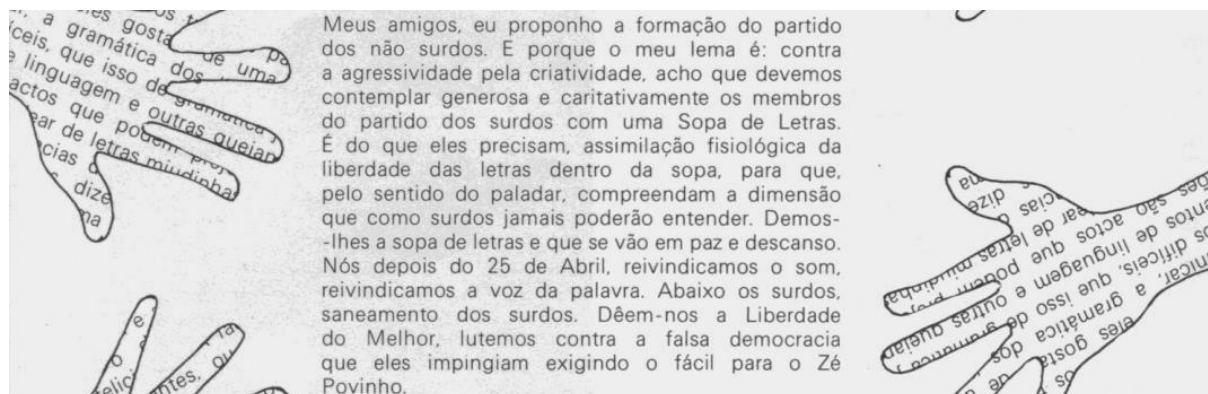


Fig. 101 Salette Tavares, “Voz (Vós?)” [recorte] (1981), Galeria Divulgação. Em PO.EX 80: *Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* [Catálogo] (1980).

¹⁸³ Em *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium* (2001), Steven Best e Douglas Kellner debruçam-se amplamente sobre estas interseções, articulando-as com as noções de “biopiracy” e “bioprospecting” (2001: 149-205).

¹⁸⁴ Considere-se, a título de exemplo, a visão disfórica de Slavoj Žižek: “The overall image emerging, combined with what we also know about the latest developments in biogenetics, provides an adequate and terrifying vision of new forms of social control that make the good old twentieth-century ‘totalitarianism’ a rather primitive and clumsy machine of control” (2018: 22).

À semelhança dos textos analisados no subcapítulo anterior, *Irrar* (1978) permaneceu inédito até 2019, ano em que viria a ser publicado pela editora Tigre de Papel. A passagem acima apresentada não pertence, contudo, ao volume em questão, embora com ele pareça, tal como poderemos constatar em seguida, articular-se de forma particularmente expressiva. “Voz (Vós?)”, texto de Tavares que não viria a ser incluído em nenhum dos seus volumes antológicos¹⁸⁵, foi incluído no catálogo da exposição coletiva *PO.EX 80*. Se num primeiro momento a dimensão performativa de ambos os artefactos textuais pode surgir como o fator de aproximação mais evidente, vale a pena começar por considerar a sua proximidade cronológica, já que esta justifica a coexistência de uma crítica tão lúdica quanto mordaz ao panorama social e cultural do país aquando do pós 25 de Abril de 1974.

Em “Voz (Vós?)”, a autora conta-nos, com manifesta ironia, não apenas a história de um leitor surdo que “[u]m dia começou a ginastizar os dedos e a mão na tensão do pulso e desatou a escrever” (Tavares 1980: 29) livros para surdos, mas também a dos meninos que, cansados de “mais letrinhas, letrinha letrinhas que seguiam chatas e insuportáveis” (*idem*: 31), “passaram a preferir, e com muita razão, histórias de quadrinhos” (*idem*: 29). Trata-se, portanto, de um texto que, ao denunciar a estagnação perpetuada pelo “reino dos surdos” após a revolução, se centra na reivindicação de dois aspetos essenciais: por um lado, da liberdade de criação e da rutura definitiva com os modelos tradicionais de representação da intriga e da ação; por outro, da democratização do acesso ao produto desse mesmo gesto criativo. Ao servir-se de um tom manifestamente panfletário, a autora declara, assim, a urgência do acesso *ao melhor* num tempo em que “[n]ão acreditar nas pessoas, julgá-las incapazes de ouvir, é pensamento de surdos”: “Demos tudo o que é melhor, sem censuras internas, sem falsos cuidados, tudo inteiro, palavras com som, a letra como som que representa, ou só o som. Som sem letra já chega. É a hora. Dêem-nos a TV. Queremos ser aedos e trovadores. É outro tempo” (*idem*: 31).

A descrença que presidia já a um certo descrédito da utopia prevista após a Revolução de 1974 encontra-se não só patente na análise política que o texto encerra – “É bem perigoso

¹⁸⁵ Catherine Dumas dá conta da existência deste texto quer no prefácio de *Irrar*, quer num ensaio publicado em 2016. Porém, fá-lo a partir de um datilografado presente no espólio da autora, referindo que o texto surge “sem data nem indicação de que tenha sido publicado” (Dumas 2016: 39). Importa, por isso, considerar dois aspetos: em primeiro lugar, que o texto foi originalmente redigido para o *I Congresso dos Escritores Portugueses*, realizado nos dias 15 e 16 de março de 1975, na Biblioteca Nacional; em segundo, que o arranjo gráfico com que o texto foi publicado no catálogo de *PO.EX 80* contribui, na verdade, para revestir as palavras da ensaísta de um interesse acrescido – “tal como as fotografias dos happenings e da instalação, [“Voz”] testemunha da performatividade do texto, conceito a partir do qual Salette recusa para o sujeito do artista qualquer hiato com o sujeito empírico” (*idem*: 42).

pertencer ao reino dos surdos quando acontece um 25 de Abril. Agora formaram o partido dos surdos para lutar contra o Analfabetismo porque é preciso que todos saibam ler letrinhas” (*ibidem*) –, mas também no modo como a autora procura descrever a atuação da crítica da época. De facto, a ironia com que, em tempos de liberdade, Tavares endereçou essa problemática não deixa de poder lembrar a acutilância com que o fez em pleno contexto ditatorial, no âmbito de intervenções como “Ária à Crítica”¹⁸⁶:

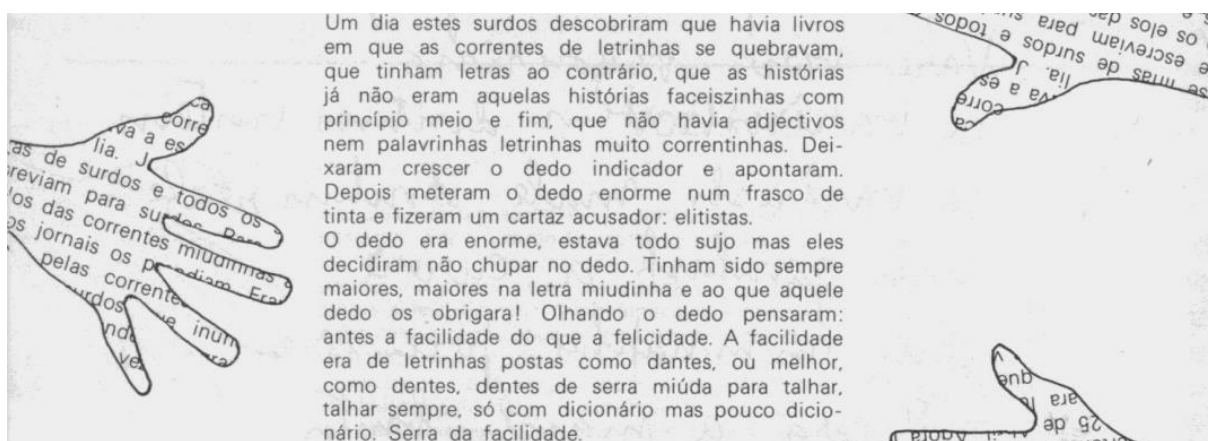


Fig. 102 Salette Tavares, “Voz (Vós?)” [recorte] (1981), Galeria Divulgação. Em *PO.EX 80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* [Catálogo] (1980).

Será, portanto, na constatação de que os livros dos surdos “são sem som, são mais leves e boiam, andam ao de cima, pela superfície” que, de forma mais imediata, se poderá propor uma ligação à segunda narrativa produzida pela autora. Ao promover uma exploração criativa e disruptiva do erro ortográfico, *Irrar* pode, efetivamente, ser lido como uma afronta àqueles que “gostam de uma forma fácil de comunicar” (Tavares 1980: 29) – ou seja, àqueles que optam por evitar a leitura de “entrechos difíceis”, pois “isso de gramática já é muito, tratamento de linguagem e outras quejandas complicações são actos que podem prejudicar aquele simplíssimo encadear de letras miudinhas e é preciso não haver interferências difíceis para cérebros sem ouvidos” (*ibidem*).

No prefácio que acompanha a primeira edição de *Irrar*, Catherine Dumas fala-nos de um texto que pode ser considerado como “um longo Poema Concreto em prosa”¹⁸⁷. E prossegue, relevando o modo como muitas das páginas do manuscrito assumem “a disposição

¹⁸⁶ A participação de Salette Tavares, assim como a de António Aragão, no *happening Concerto e Audição Pictórica* (1965) será alvo de análise no próximo capítulo.

¹⁸⁷ Note-se que uma constatação semelhante foi feita por Leopoldino Serrão, a propósito do romance *sala hipóstila* (1973), de José-Alberto Marques. Na introdução à edição de 2006, Serrão descreve a obra como “um longo poema. É prosa (conta uma história quase ‘impossível’ de contar), e também ficção. É um poema em prosa, mas igualmente um proso-poema” (2006: 15).

gráfica dum poema desconstruído, chegando a ser o todo um objecto verbivocovisual” (2019: 7). Já no prefácio de *Outro Outro*, também Rui Torres havia destacado a integração, no âmbito da prosa, de certos recursos amplamente explorados pela autora na sua poesia – procedimentos esses que, quando incorporados no modelo narrativo, constituem um constrangimento: “ao invés da poesia, forma aberta que interrompe o fluxo da escrita, voltando-se para a sua própria materialidade, em círculo ou espiral, a prosa fecha-se sobre si mesma, é (ou pretende ser) estrutura linear contínua, linha”. Porém, tal como nota o investigador, “a autora logra incorporar abertura na forma fechada da prosa: a sua prosa é poética” (2019: 9). Note-se que o cruzamento destas constatações se afigura particularmente relevante, sobretudo porque permite reiterar dois aspetos importantes: em primeiro lugar, que as incursões de Salette Tavares (assim como de Aragão¹⁸⁸) pela ficção não são dissociáveis do seu trabalho poético – são, pelo contrário, parte de uma *poeprática* que encontra na narrativa outro espaço de continuidade e expansão para preocupações já presentes na poesia; em segundo – e em concordância com as transformações observadas, de forma mais ou menos expressiva, na generalidade da ficção narrativa produzida em Portugal nos anos 70 –, que nos encontramos perante textos que promovem o “estabelecimento de um novo pacto de leitura, de uma nova convenção que desarticula a imagem e a concepção clássicas do mundo real, unívoco e transparente, tornado agora hipotético, opaco, multimodo” (Cordeiro 2002: 444).

Torna-se, contudo, pertinente ressaltar a singularidade de *Irrar* no que diz respeito à interseção entre os vários modos de criação sobre os quais a autora se debruçou. Isto porque, se a narrativa em questão incorpora e expande preocupações estéticas já exploradas na sua poesia, também o faz com outras presentes no campo da performance. Assim, importa considerar que esta obra, inédita durante quatro décadas, integrou, na sua versão manuscrita, a exposição retrospectiva *Brincar* (Galeria Quadrum). É significativo, aliás, que também o inédito *A Dialética das Formas* tenha assumido, na mesma exposição, um novo formato. Face à recusa de publicação do volume composto em 1972, a autora apresentou o objeto espacial intitulado “Pãozinho para os portugueses”, no qual é possível ver as páginas dactilografadas dirigirem-se para um contentor do lixo, movimento simulatório de um processo de

¹⁸⁸ Na edição crítica do romance experimental *Um buraco na boca*, Bruno Ministro observa o modo como “[o] romance de António Aragão pode (...) ser entendido numa lógica de continuidade e extrapolação para a prosa do seu trabalho, preocupações e posições no campo da poesia” (2014: 28).

reciclagem. Em ambos os casos, a opção de expor/installar obras então inéditas não deixa de sugerir uma denúncia da negação e da omissão enquanto formas de censura.



Fig. 103 Salette Tavares, *Irrar* [manuscrito], Exposição *Brincar* (Galeria Quadrum, 1979). Foto: José de Guimarães.



Fig. 104 Salette Tavares, “Pãozinho para os portugueses”, Exposição *Brincar* (Galeria Quadrum, 1979). Foto: José de Guimarães.

A este respeito, importa considerar o modo como a edição tardia de *Irrar* não ignora esta ocorrência. Ao incluir uma fotografia da exposição, o volume não só procura dar a ver a dimensão performativa assumida pelo artefacto textual em 1979, como reconhece o jogo estabelecido ao nível da (i)legibilidade de um texto que passou a dialogar com (e em) várias frentes: com o leitor, mas também com a globalidade das obras expostas. Diálogo que se potencializa e reconfigura em cada lugar ocupado, reequacionando assim as fronteiras entre o espaço privado e o espaço público.

Uma premissa que poderá ajudar a deslindar a mutabilidade que o texto sofre ao ocupar diferentes planos encontra-se presente no já referido texto “Voz (Vós?)”. Nele, Salette Tavares constatou que os não pacientes “refugiavam-se nas entrelinhas. Mas os surdos, certos, rectos, melhores e mais eficazes na grande velocidade da condução das suas pupilas, venciam todas as corridas e ficaram cegos porque só viam letrinhas” (1980: 30). Esta afirmação não só aponta para a existência de uma temporalidade própria do texto poético, como releva a importância de um tipo específico de suspensão – suspensão essa que Rosa Maria Martelo descreveria como sendo feita não de parálise, mas sim de “possibilidade e expectativa criadora” (2022: 13). Em volume recentemente publicado, a ensaísta relembra que “[q]uer na perspectiva de uma poética da produção quer no plano da recepção, a poesia gera

negatividade, abre brechas, interrompe, permite uma outra experiência do tempo”. E acrescenta, em seguida, que “[c]riar negatividade e facultar momentos de resistência são duas faces do mesmo combate ao ritmo vertiginoso, regularizado e regularizador em que vivemos” (*idem*: 38-39). Ora, não se revelará estranho que, no caso da obra de Tavares, a noção de que a poesia é capaz de repensar a banalização da velocidade quotidiana possa aplicar-se, igualmente, ao texto ficcional. Com efeito, em ambos os casos, poder-se-á afirmar que é perante um movimento dúplice que nos encontramos, já que a velocidade inerente à vertigem do pensamento coexiste, não raras vezes, com a valorização da lentidão que caracteriza o intervalo, a interrupção e o espaço em branco. Porém, o que os dois formatos de *Irrar* parecem evidenciar de forma particularmente expressiva é, como veremos em seguida, o condicionamento que essa dinâmica opera no campo da receção.

A consideração da problemática da escrita, pautada por uma inquirição autorreflexiva e assente numa constante experimentação discursiva, apresenta-se, nesta obra, como o aspeto dominante em torno do qual a narrativa se edifica. Catherine Dumas reconhece-o quando afirma, no final do prefácio, que “[o] brinquedo do poeta é a língua que regressa à sua infância, a duma ortografia anterior a qualquer reforma, uma ortografia repleta de efeitos de oralidade, e, ao mesmo tempo, de referências sábias” (2019: 9). Trata-se de um jogo que se estabelece ao nível da linguagem e que, ao assumir a arbitrariedade como ferramenta criadora, gera um discurso cuja aparente ilogicidade contribui não só para recuperar essa dimensão criadora da infância, mas também para subverter a seriedade e a falsa ordem das diferentes instituições sociais. A igreja, a família, a escola, o poder político – todos são convocados e desmascarados por um discurso cuja ironia é, como será possível constatar adiante, tão subtil quanto corrosiva.

Por enquanto, importa salientar que o uso criativo de “eros dihortografia” (Tavares 2019a [1978]: 15) – esse mecanismo gerador de uma “língua inventada (...) que promove um humanismo feito de encontros, de atenção aos outros, de cuidados” (Dumas 2019: s.p.) – coloca o leitor perante um exercício de apreensão particular. À travessia por um referencial poético e teórico vasto¹⁸⁹, soma-se a “irrância” por uma escrita inventada. Ou seja, por uma

¹⁸⁹ São múltiplos os diálogos que, ao longo de *Irrar*, se vão estabelecendo com a tradição (nacional e internacional): de Camões à *Cartilha Maternal* de João de Deus, de Camilo Castelo Branco a Cesário Verde, de Umberto Eco a Duchamp, das cantigas de amigo transformadas em orações ao ready-made que, inesperadamente, invade as discussões futebolísticas: “mas você vê a bola?/ veju cin cenhor axu qinventu da bola foi mais inventu qe fazer riscu prestas igreijas tan inportante cuminventar arroda duleiro diu meo tiu é cuma tijela u alfi nete d cegruransa i priçu não me shprezu cuma bola das criânsas mechein pési mãos i corpu i inventu dêsts merícia pré nobel ça bola foi primei rum fructu foiu primeiru rédimeide” (Tavares 1978: 52).

escrita que, assentando na disrupção da normatividade que caracteriza a língua escrita e na consequente aproximação à língua falada¹⁹⁰, na violação sucessiva de regras de segmentação e translineação e num exercício que não deixa de poder refletir sobre o posicionamento do português no *continuum* transparente/opaco¹⁹¹, implica uma leitura invariavelmente vagarosa. A lentidão que se impõe ao leitor não só contraria a velocidade inerente a uma indústria cultural centrada na uniformização e no consumo, como valida uma tomada de consciência crítica face às valências da linguagem enquanto elemento potencialmente opressivo ou libertador.

Embora seja claro que ambas as versões (manuscrita e digitada) promovem um jogo particular no que à dimensão experiencial da leitura diz respeito, no caso do manuscrito, sobrepõem-se constrangimentos adicionais: à complexificação da leitura decorrente do uso continuado do erro ortográfico, soma-se não só a dificuldade de visualmente deslindar a caligrafia, mas também a de o fazer no contexto de uma exposição. Com efeito, foram já diversos os momentos ao longo desta tese em que tivemos oportunidade de constatar como Salette Tavares encontrou na escrita caligráfica um potencial criativo que extrapola a mera dimensão utilitária. Porém, não será redundante recuperar esse aspeto, principalmente se tivermos em consideração que é a própria autora quem, esbatendo uma vez mais as barreiras entre arte e vida, frisa, no catálogo da exposição retrospectiva: “91. IRRAR. Manuscrito do livro escrito na maior crise das minhas mãos” (Tavares 1979: 11).

Neste sentido, vale a pena ressaltar que uma leitura paralela do texto narrativo e de outros textos e testemunhos breves permite, efetivamente, detetar alguns vestígios sintomáticos de uma estratégia de hibridização entre ficção, lirismo e autobiografia. São vários os episódios pertencentes à esfera familiar, profissional e privada da autora que transitam,

¹⁹⁰ Também neste âmbito se torna importante ter em consideração a influência exercida pelas correntes estruturalistas em alguma da ficção que, desde os anos 60, vinha sendo produzida em Portugal. A convicção de que existe uma subordinação da vertente gráfica de uma determinada língua em relação à sua dimensão fónica – ou seja, de que são primordialmente as características estruturais de uma língua (entre as quais se incluem as fonológicas) que determinam as características da sua escrita – é, como sabemos, especialmente expressiva na análise proposta pelos linguistas de diferentes escolas estruturalistas. Bastará recordar, aliás, a título de exemplo, as palavras de Saussure quando, a propósito do que afirmou tratar-se de uma “tirania da letra”, referiu: “O que fixa a pronúncia de uma palavra não é a sua ortografia, é a sua história. A sua forma, num dado momento, representa um estágio da evolução que é forçada a seguir segundo leis determinadas. Cada etapa pode ser fixada pela precedente. A única coisa a considerar, e a que mais é esquecida, é a ascendência da palavra, a sua etimologia” (1916: 66-67).

¹⁹¹ Para uma reflexão detalhada sobre o lugar do português no *continuum* transparente/opaco vd. Veloso, João (2005).

com maior ou menor fidelidade, para *Irrar*¹⁹². Trata-se de um aspeto que em nada se revela gratuito, já que ao gerar uma dinâmica que não se traduz na adoção de um tom de pendor confessional, não deixa de contribuir decisivamente para esbater as fronteiras entre arte e vida. Este não é, aliás, o único mecanismo através do qual se adensa a dimensão performativa do texto. O próprio afastamento face aos formatos tradicionais de divulgação e disseminação permite a esta narrativa assumir novas dimensões espaço-temporais, convocando para si, ainda que em graus distintos, os três princípios delimitadores do *happening*, tal como teorizado por Allan Kaprow (1993 [1961]: 17-20): o *contexto*, equacionado como espaço de conceção e execução no qual não existe separação da audiência; a *improvisação*, na qual a dimensão de possibilidade prevalece sobre a noção de espontaneidade¹⁹³; a *impermanência*, que sendo decorrente da impossibilidade de repetição, contribui igualmente para intensificar a noção de que cada indivíduo “is also left exposed to the quiet marvelous experience of being surprised” (*idem*: 21).

Por outro lado, embora as questões da alienação, reificação e anomia não constituam, tal como salienta Richard Schechner (2004: 156), problemas exclusivos dos sistemas capitalistas, não podemos ignorar que “[s]ome of the best conceptual and performance art in the 1960s and ’70s (...) sought to refute the commodity-object in favour of an elusive experience” (Bishop 2012: 6). Com efeito, o caso das intervenções de Allan Kaprow, bem como de outras levadas a cabo pelos poetas sobre os quais esta tese se debruça¹⁹⁴, é expressivo de

¹⁹² Tome-se como exemplo o já referido momento em que Salette Tavares, numa carta dirigida a Ana Hatherly, refere: “Riram-se muito os poetas brasileiros que me visitaram interessados pelo que fizemos, frente a certa crítica em que gravemente se censuravam as brincadeiras (com coisas sérias). E até me informaram do que pensam quando se é capaz de insultar alguém chamando-lhe barroco. Não entender o Barroco, para um brasileiro é bom sintoma de se ser falsamente culto” (1975: 18). Este episódio é claramente recuperado no início da terceira parte de *Irrar*: “xamace màriu i scende di braga não vaiá igreja por miça mas prutô das miças caigreja é ó qe lissão me deo du barrouco i eu dscobri qe me çabia barrouco à muinto tempu i caté não concurdava com qien le xamava barruuco iço pró brazil é grave só qiaqi não ce dá puriço (1978: 49). Já no texto presente no catálogo da exposição retrospectiva *Brincar*, saliente-se o momento em que a autora relembra uma exposição de Alberto Carneiro: “Aqui mesmo, na Galeria Quadrum, aconteceu mostrar eu episodicamente uma exposição a crianças com cerca de seis anos. Fui várias vezes interrompida pelas duas professoras que as acompanhavam. Achavam tudo difícil para as crianças daquela idade” (1979: s.p.). Semelhantemente, em *Irrar*, é possível ler-se: “ispliquei mazas prufsoras dicerão qias crianças erão pçeninas i não pressebião du difissil mas qein não pressebia erão elas qius mninus fiserão un conboizito ein bixa ieu diia u qistava scritu nu xão” (1978: 30).

¹⁹³ “Chance, rather than spontaneity, is a key term, for it implies risk and fear (thus reestablishing that fine nervousness so pleasant when something is about to occur). It also better names a method that becomes manifestly unmethodical if one considers the pudding more a proof than the recipe./ Traditional art has always tried to make it good every time, believing that this was a truer truth than life. Artists who directly utilize chance hazard failure, the ‘failure’ of being less artistic and more lifelike” (Kaprow 1993 [1961]: 19-20).

¹⁹⁴ As palavras de Fernando Aguiar são ilustrativas de um posicionamento partilhado no âmbito do experimentalismo português: “A performance começou por ser um mecanismo de resistência política, social e também contra a sociedade de consumo e hoje, em parte, ainda o é, apesar dessa vertente mais interventiva de âmbito social se tenha desvanecido um pouco para se valorizar a vertente estética da ação./ E foi também esse

como o *happening* permitiu questionar, de forma particularmente incisiva, as dinâmicas que presidem a uma crescente comodificação da arte. Vale a pena ressaltar, contudo, que a relação entre o *happening* e a sociedade de consumo será alvo de uma maior atenção no capítulo seguinte, sendo a aproximação que agora se estabelece relevante por permitir compreender um aspeto fundamental que ajuda a distinguir as duas versões de *Irrar*: o facto de o manuscrito exposto colocar a obra, à semelhança do que ocorre com o *happening*, num plano de impossibilidade de aquisição material – característica que, de resto, se soma a uma certa dimensão de efemeridade, decorrente da incapacidade de levar a cabo uma leitura integral do texto.

Estas questões não se incompatibilizam com o facto de *Irrar* se inscrever, simultaneamente, num período marcado por uma confluência entre a assimilação definitiva de experiências contemporâneas ao contexto ditatorial do Estado Novo e a emergência de novas propostas de mudança¹⁹⁵. Trata-se de uma questão que, sendo sintomática de um contexto de criação marcado por uma liberdade recente, se configura como um aspeto basilar de uma parte da produção ficcional da década de 1970. Tal como explica Cristina Robalo Cordeiro, “[e]sta vertente de atenção às raízes e aos meandros do sujeito nem sempre exclui a inscrição cronotópica, que assim preserva os textos de um abstraccionismo redutor e intelectualizante. Neste sentido, a imagem da sociedade portuguesa dos anos 70 é restituída no multifacetado complexo e muitas vezes controverso que a caracterizou” (2002: 444). Poder-se-á afirmar, assim, que *Irrar* não é apenas sobre a travessia de uma narradora que “[i]rrando pla si dade irrada irume dus pecadus dus sérgus qe não çabein vêri” (Tavares 2019a [1978]: 25). Não é só sobre a relação afetiva que se estabelece com a personagem de uma tia devota, internada no “istitutu diuncologia” (*idem*: 57): “Augas paçadas não moiein muinhos mazas minas augas paçãoagàra i moiein us muinhos da mina trishtesa proqe vejo a mina tia a fanirce tan caladinha i mança tan dousse i spriocupada jà tê-ve u padre i u viático i a istrema unssão qiu Ceñor nus acodacavémaria não ce pode fazer nada” (*idem*: 38). É, também, a história de uma cidade (Lisboa) em profunda transformação e na qual se ensaiam novas

facto que manteve a performance marginalizada (que era também um objetivo inicial. Nos anos 70/80 considerávamos que se devia fazer arte apenas pela arte, sem preocupações comerciais) e fora da sociedade de consumo” (2021: s.p.)

¹⁹⁵ O olhar crítico face a um passado ditatorial e colonial à data ainda muito recente é facilmente detetável em passagens como “qaqi irrantes fomos i irrantes ficaremos prás iras dus indius dus indianos dus afr icanus i dus noços decen dentes qe çaberão faser justissa” (Tavares 1978: 25), ou “Irrante continei a dármeus passsus lvandu tudulév maish pru diante çubiça mia cara nu cruseiru i Angelo me tumô de meos cabelush i minçuflo un ventu coloçal tucandume dium dêdu ma tinal ein us passus e Pápa me deichou undium amigu noçu iacer prêzu pruçávnida dus faxus censurou” (*idem*: 65)

dinâmicas de organização social, novos valores e novas formas de relação humana: “Cando òlho pra fora da ja-nela stà otra caza i muintas cazas pra toudos i parese qe stamus ein gavetas arrumadus e cein cumonicassão à uma çala com tlevisão mas cumistão cembra ver çò lhes cunhesso as caras i bon dia e bomnoite” (*idem*: 19).

À semelhança do que ocorre em *Outro Outro*, também no volume de 1978 o leitor é confrontado com um fluxo narrativo que oscila entre a velocidade da experiência urbana e a lentidão de uma vivência rural recordada, desdobramento que promove uma interceção entre o real, o onírico e o imaginário, mas também entre o tempo da memória e o de um presente que simultaneamente se vive e projeta:

Rigrosos ção meos paços viandantes di eros lonje qirrare çóqeru pra qe macontessão vizõis cumesta quialpalpu i incostu a texta i não Cuma da Cé qe dimàgeins fantaciosas miaçustão vô cmere unfigu cêco é dêle a verdade da çabduria nu dente talcal a pedra de Çantingræssia nus olhus nas mãus nu frime i prezente não cei intretantu çà Çanticimu na Cé nein cis seia detrás du altare lá stá. Irrante prosegirei qias du vidas ção hervas da ninhas i a ialma i u corpu pedein vaçoiradas pralímpare i caminu pra não tupar gremido nein bandulin dínfeites qiu cêcu é duru i ção. (*Idem*: 56)

Trata-se, porém, de uma alternância que apresenta contornos distintos, já que o leitor que é levado a acompanhar a “pueta” na sua errância por uma cidade posta ao serviço das “cunvniensias dus capitaliz-tas i ispeculadores” (*idem*: 28) sabe, desde o princípio, que é perante um olhar marcado pelos valores da globalização que agora se encontra. Por outras palavras, não é gratuito que a mesma narradora que deambula por paisagens e espaços como “Caxxudré” (*idem*: 20), a “stassão do Russiú” (*idem*: 22), a “Camra” (*idem*: 28) ou o “Moseu Gulbenki” (*idem*: 24) se afirme enquanto cidadã da “aldeia global”, como equacionado por McLuhan (1962): “Não çô de tera nenhuma i çô de toudas a eurivision dexa ver us jogus cein fronteiras i otras coizas u prinsipal é pençare as pcibidades qe se perden” (Tavares 2019a [1978]: 16).

A vivência quotidiana marcada pela televisão – esse produto que integra uma “nova ar quite-tura pupolar” (*idem*: 14) e onde por vezes apenas passam “prugrama[s] pros menistros i não prá jente” (*idem*: 16) – contrasta frequentemente com a memória de uma infância cuja base estava, tal como referiu a poeta, “apoiada para que a *percepção* fosse perfeita, para que Cultura fosse cultura da terra” (Tavares 1979: s.p): “Libreme o cenhor deste desastre da consulassão ca mina vida era tôda côr. nabiças verdes ortigas xeiros e aquela belesa du riu” (Tavares 2019a [1978]: 12). Assim, se, por um lado, nas ruas da capital “ningein dá a

salvação, só nas lojas” (*idem*: 26), por outro, é possível reconhecer, quiçá em Maputo (Lourenço Marques), as “[d]lorosas istradas (...) da mina infânsia spreocupada i alegre cos trapus alevantadus pêzus mas caminus ção caminus us qe forão fus qe cerão idus para irrrandu irrrandu té ó oitu dei-tadu” (*idem*: 48). Ora, o que se torna curioso constatar é como a importância destas oscilações se revela duplamente significativa: ao mesmo tempo que permite gerar uma narrativa fragmentada, na qual a conjugação de diferentes níveis discursivos valida o acesso a uma experiência do mundo que recusa a objetividade linear, contribui para desconstruir o espírito de uma nova ordem coletiva, sinalizada nas pretensões de uma certa burguesia lisboeta. Relembre-se que, no catálogo da exposição retrospectiva *Brincar*, Salette Tavares afirmou que apenas “a ausência da infância explica a pretensão de autênticos cegos, por aí aos pontapés a mandar e a fazer, capazes de destruírem o que há de plasticamente mais belo neste país e de achincalhar na televisão um sábio pastor porque não sabe ler” (1979: s.p.). É precisamente a convicção de que seriam “necessários cem anos (...) para acabar com esta aristocracia da psidoneira e as suas preocupações estéricas com o analfabetismo na era do telefone, do cinema e da televisão” (*ibidem*) que, com manifesto humor, é recuperada em *Irrar*:

danunzios stamos fartos caqi não ànada diço e çouvece não çabiamus resolver qeìn tinha resão pro telejornale tão-bém não àtempo mas ôço as oras e a virgola dassobiu no trrrrrrrrrrrrim i não gostu de vírgolas proqe cumplição a cumPLICASSÃO deresto cumo eu deide screver est livro proqe qereio qe ce não dè-ve xamar analfabetos anim-gein proqe cada un è analfa-bètico á su amaneira ein di ferentes açuntos proqe as letras te-eim sia cumPLICASSÃO mas a tlevisão tão-beim i pia for a pressa alameda frolida da coltura. (Tavares 2019a [1978]: 14)

Um dos aspetos centrais problematizados nesta narrativa é, ainda, a reivindicação de uma forma de saber total – ou seja, de um saber que reconhece, recorrendo aos termos propostos por Merleau-Ponty, que “a percepção sinestésica é a regra” e que “se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (1945: 305). Não é, aliás, por acaso que a “lissão de mnina” que encontramos em *Irrar* – “é cos noços olhus qe çabemus ficei definitiva i irar é daí vucassão da prender prudotus us lugar in cad ins tante u qÈ” (Tavares 2019a [1978]: 48) – ecoa no texto que compõe o catálogo da exposição retrospectiva. Nele,

Tavares não só destaca a urgência de reverter essa desaprendizagem sensorial¹⁹⁶, como propõe a revalorização do convívio com a realidade corpórea:

[É] necessário que as crianças saibam coisas destas, mas saibam de uma maneira total, com os olhos que viram, apalparam e cheiraram, com os corpos que dormiram na caruma e viram o céu através das suas copas de agulhas, depois de terem aberto as pinhas e comido os pinhões partidos por suas próprias mãos batendo uma pedra sobre outra. (1979: s.p.).

Também em *Louvor da Terra* (2018), Byung-Chul Han – para quem “[a] digitalização do mundo, que equivale a uma humanização e subjetivação totais, faz com que a terra desapareça por completo” (2018: 26) – tece algumas considerações que corroboram a necessidade de recuperar o que denomina de “sensibilidade à terra”: “Já não sabemos o que a terra é. Concebemo-la apenas como uma fonte de recursos, que, no melhor dos casos, é necessário tratar sustentavelmente. Mas tratá-la com cuidado significa devolver-lhe a sua essência” (*idem*: 27-28). No prólogo, o filósofo sul-coreano explica que o volume em causa surgiu na sequência de “uma necessidade premente de proximidade da terra”, sentimento que o levou a trabalhar, ao longo de três anos, num jardim que nomeou de *Bi-Won* (Jardim Secreto): “O trabalho de jardinagem foi para mim uma meditação silenciosa, um demorar-me no *silêncio*. Era um trabalho que fazia com o que o tempo *parasse* e *se tornasse fragrante*” (*idem*: 11). Ora, este trabalho que devolve a corporalidade e permite conhecer a terra – ou seja, redescobri-la tendo em consideração “a sua estranheza, a sua alteridade, a sua vida própria” (*idem*: 65) – não só constitui uma parte substancial de *Irrar*, como surge enquanto ferramenta que sustenta um diálogo particular com o tempo (o de infância, neste caso): “Butar as mãos à terra foi coisa que sempre fiz desde que nasci. plantar colher o que xamu viver” (Tavares 2019a [1978]: 26).

Note-se que Byung-Chul Han (2021: 16), na esteira do pensamento de filósofos como Martin Heidegger e Hannah Arendt, considera que a verdade, bem como as “coisas do mundo” que estabilizam a vida humana, pertence à ordem terrena. Segundo Arendt¹⁹⁷,

¹⁹⁶ Relembre-se que, em *O Livro do Soporífero*, Tavares remetia já para a ideia de surdez, associando a desaprendizagem sensorial à emergência de um mundo sujo, poluído: “E sorvo e erro e torno/ o fora em dentro forma./ Húmus de tudo/ o fundo./ Que o mundo i mundo é surdo” (2022: 417).

¹⁹⁷ Recorde-se, paralelamente, as palavras de Heidegger a propósito da salvação da terra e da noção de “habitar”: “Os mortais habitam à medida que salvam a terra, tomando-se a palavra salvar em seu antigo sentido, ainda usado por Lessing. Salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor. Salvar a terra é mais do que explorá-la ou esgotá-la. Salvar a terra não é assenhorar-se da terra e nem tampouco submeter-se à terra, o que constitui um passo quase imediato para a exploração ilimitada. Os mortais habitam à medida que acolhem o céu como céu. Habitam quando permitem ao sol e à lua a sua

“[c]oncepualmente, podemos chamar verdade àquilo que não podemos mudar; metaforicamente, ela é o solo sobre o qual nos mantemos e o céu que se estende por cima de nós” (1968: 59). Estas palavras tornam-se especialmente significativas se tivermos em conta que tudo o que estabiliza a vida humana requer, em última instância, tempo: “A informação torna-nos míopes e ofegantes. É impossível determo-nos nela. A permanência contemplativa das coisas, o ver sem intenção, que seria uma fórmula de felicidade, recua ante a caça de informações. Hoje corremos atrás delas, sem alcançarmos o *saber*” (Han 2021: 17). Assim, numa leitura possível, poder-se-á afirmar que aquilo que estava já em causa na narrativa de Tavares não era apenas a reivindicação de uma outra política do tempo, mas, sobretudo, o ato de conservar um antídoto para o que o filósofo sul-coreano define, hoje, como o “desmoronamento das arquiteturas temporais estabilizadoras” (*ibidem*). Face a um mundo pautado por uma desreificação cada vez mais acentuada, Han não deixa de considerar que “[é] espantoso como cada planta tem uma consciência do tempo muito marcada, talvez maior que a do homem, que hoje de certo modo se tornou atemporal, pobre de tempo” (*idem*: 22). É precisamente ao cultivar criativo dessa temporalidade expandida que assistimos em *Irrar*:

qè plantar?
 é cavàra terá i pôrlà una planta pra crecer i cer arvore
 ortalissa
 froles
 tuda cavar
 eu gostu durqídias qè urqídias?
 mnina è uma brubuleta verde Cà na frolista
 ê gostu de bananas numa cova maiore eu qeru nêspervas
 u mezm
 ê qeru coves pró coelnhino plante
 eu qero çardinhas i já fisacova
 enxea auga cas çardinhas é nu mar
 i plantun braquinho ô não?
 possu plantar arvres cumá de Monçantu podes
 enxer tudu até à Rutunda pra ver sé mais fássil lá xegar
 I todos prantarão qe foi un gostu. Stamus cançadus
 deitence AQUI.

peregrinação, às estrelas a sua via, às estações dos anos as suas bênçãos e seu rigor, sem fazer da noite dia e nem do dia uma agitação açulada” (1951: 130).

Exatamente quarenta anos separam a única mostra pública de *Irrar* da sua publicação. Embora esta narrativa possa refletir de forma clara o tempo da sua escrita, seria falacioso ignorar o modo como determinados reptos que encerra permanecem inquietantemente atuais. Atravessamos um período em que, como nota André Barata, tendemos a sobreviver “sozinhos numa espécie de solipsismo naturalizado da vida humana”. E, paralelamente, “dessubjectivámos tudo o resto, inactivámos todos os ‘outros’ do mundo, e perdemos o fio das relações com tudo o mais no mundo e com o próprio mundo” (2018: 15-16). Segundo o ensaísta, perante a evidência de que o capitalismo é incompatível com uma época de equilíbrio e face à constatação de que nos tornamos já pós-mundo, “[o] mais revolucionário a fazer é: começar a parar” (*ibidem*). O conservar da atenção contemplativa é, tal como tivemos oportunidade de verificar em diversos momentos, um aspeto basilar na escrita de Salette Tavares. Mas não será arriscado afirmar que, muito provavelmente, a poeta optaria por substituir o termo “parar” por outro igualmente adequado: brincar. Outro gesto que, como a pausa, parece hoje revestir-se de uma acutilância renovada, permanecendo “siensia de pôcos e irritação de muintos” (Tavares 2019a [1978]: 37).

4.2 António Aragão: *transformar essa ordem imposta numa desarrumação sujeita*

4.2.1 Ver o futuro como quem olha a estreiteza curta dum buraco

Do romance *Um buraco na boca* existem duas edições: a primeira, publicada em 1971, na editora do jornal madeirense *Comércio do Funchal*; a segunda, reescrita e publicada em 1993, na editora de António Aragão (Vala Comum)¹⁹⁸. Se a ausência de recensões críticas redigidas aquando da publicação das duas edições permite confirmar a reduzida receção e

¹⁹⁸ Relembre-se que em 2014, no âmbito do mestrado em Edição de Texto, Bruno Ministro apresentou um projeto para uma edição crítica do romance *Um buraco na boca*, elaborada a partir dos testemunhos disponíveis na tradição impressa. A par de uma sùmula do percurso e obra do autor, no qual destaca as criações no campo da ficção, o investigador propôs uma reflexão sobre os desafios da Crítica Textual na era digital, tendo em vista o planeamento de uma edição eletrónica do romance. O trabalho está disponível para consulta no *Arquivo Digital da PO.EX*: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-um-buraco-na-boca-edicao-critica-do-romance-experimental-de-antonio-aragao/>.

circulação do romance (Ministro 2014: 12), tal não invalida que esta seja uma das obras do autor que, em anos recentes, mais tem captado o interesse dos investigadores¹⁹⁹. As razões que justificam esta redescoberta são múltiplas, mas talvez ela encontre o seu principal motor no facto de *Um buraco na boca* ser uma das obras de António Aragão que mais claramente respondem às coordenadas lançadas em “Intervenção e Movimento”:

A intervenção no objecto dado ou criado proposta ao fruidor pelo artista oferece uma visão dinâmica da arte e revela um outro lado pouco comum. (...)

Por isso o estilo da obra de arte, tal como se entende à maneira convencional, desapareceu.

O artista apenas oferece uma estrutura, expõe uma base, uma matriz, e deixa o resto ao acaso das intervenções. (1965b: 54-55).

Dois elementos inauguram o romance experimental em causa: uma dedicatória, “à minha avó que também podia ter dito: há sempre uma dor maior que a liberdade de a ter escrito”; e uma breve nota de abertura, onde se refere que “[a] ordem de leitura dos textos que propomos neste livro é arbitrária” (Aragão 1971b: 5). A multiplicidade de leituras a que o romance se presta (e que se deixa adivinhar na epígrafe referida) tem vindo, assim, a suscitar um conjunto não menos diverso de perguntas. Tendo já trabalhado o romance sob diversos ângulos, Bruno Ministro interroga-se, em artigo publicado em 2021: “qual é afinal a história desse romance?” (2021: 48). Por sua vez, Maria Leonor Figueiredo, partindo de uma afirmação de Fernando Aguiar, para quem *Um buraco na boca* é o primeiro romance experimental em Portugal, pergunta: “O que poderá isso significar? Que, recorrendo à teoria de Émile Zola, este é um romance que não se limita à observação mas que aplica um método experimental? Que este romance, mais do que mostrar, pretende ser laboratório de mudança ou, no mínimo, de imaginar a mudança?” (Figueiredo 2015: 80). E poder-se-á acrescentar, ainda, as interrogações propostas por Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, numa aproximação à lógica do fragmento: “E a acção? Haverá, de facto, uma acção? Condicionada por um tempo só visível na degradação do espaço, refugia-se na quase inactividade, em percurso lento para

¹⁹⁹ A par da edição crítica supramencionada, vale a pena considerar a preponderância do romance em algumas publicações coletivas dedicadas ao estudo da obra de António Aragão: no caso do número 28 da revista madeirense *Margem 2* (2011), duas das dezoito propostas – que exploram o contributo de Aragão em âmbitos tão diversos como o património cultural e arqueológico, a literatura, a pintura, o desenho e a escultura – são especificamente dedicadas a *Um buraco na boca*. Já no caso do número 7 da revista *Cibertextualidades* (2015), contabilizam-se quatro entre catorze contribuições. O mesmo volta a ocorrer no número especial da revista *Translocal* (2021), contando a secção dedicada a ensaios e artigos com mais duas leituras do romance.

a poesia, desenhando (vincando?) um novo cronótopo, cujo interpretante se presentifica sob a tematização alegórica” (2015: 72).

De um modo geral, estas questões decorrem, em maior ou menor grau, de um conjunto de aspetos que se articulam e que colocam em evidência o modo como *Um buraco na boca* é uma obra que, num exercício metadiscursivo, explora e testa a sua própria (in)consumibilidade: em primeiro lugar, trata-se, nos termos propostos por Eco já anteriormente problematizados²⁰⁰, de uma obra aberta; em segundo, apresenta-se como um objeto conceptual, que coloca em evidência a materialidade do livro, ao mesmo tempo que permite pensar a natureza dinâmica do texto (Ministro 2014: 15); em terceiro, é um texto que se enquadra no que Espen Aarseth denominou de literatura ergódica, antecipando características que mais tarde encontraríamos no hipertexto (Ministro 2014; Torres 2015). Tal como já referido anteriormente, o conceito de cibertexto, proposto pelo teórico norueguês em 1997, aponta para “the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange”. Mas vai mais longe, já que “it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim” (Aarseth 1997: 1). É esse fenómeno, que força o leitor a colocar-se numa posição extranoemática, que Aarseth denomina de ergódico.

Acresce referir que o romance assume ainda, como sistematizado por Bruno Ministro (2014; 2015; 2021), uma dimensão quase programática, lançando coordenadas estilísticas e estruturais que viriam a expandir-se para obras posteriores (como teremos oportunidade de verificar adiante). Como assinalado pelo investigador, “a abertura de novo parágrafo é por vezes abrupta, interrompendo o fluxo da frase”, fenómeno que muitas vezes “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”. Ademais, “a frase é calculadamente desregulada”, não existindo “uma única vírgula em todo o romance”, ao que se somam os momentos “onde nos deparamos com a inserção de pontos a meio de frases complexas”. Mas ressalva, por último, Bruno Ministro, “[t]udo isto acontece de maneira sistemática e, por isso, altamente coerente na lógica interna da escrita e leitura do romance” (2021: 47-48).

Não obstante a ação ser totalmente centrada na figura do narrador, cujo posicionamento oscila entre a onisciência e a focalização interna, o romance apresenta um conjunto muito alargado de personagens que compõem o seu quadro social e familiar. Entre

²⁰⁰ Cf. subcapítulo 2.3.2

as figuras femininas encontramos Aninhas, Clotilde, avó, tia Rita, tia Emília, tia Ana, Laura, Fernanda, dona Constança, dona Glória, Rosa, Arminda, Elvira e a menina Cecília. No que diz respeito às figuras masculinas, contam-se Freitas, Pimenta, avô, tio Luís, tio José, padre Porfírio, Manuel Pequeno, Rodrigues, Tomé, engenheiro Fagundes, Rocha e Costa. Estas personagens imiscuem-se num tempo marcado por analepses e prolepses, entre “mapas topográficos da memória e do território” (Marques e Gago 2021: 58), contribuindo assim para instaurar a descontinuidade da narrativa. Importa ressaltar que, tal como demonstrou Helena Rebelo numa das suas análises linguísticas da obra, embora o romance aborde “temáticas sem limites espaciais”, intemporais e “comuns a todos os seres humanos”, refletindo sobre “a religião, o bem e o mal, a família, as classes sociais, o amor, a sexualidade (incluindo o incesto), a política, a guerra, a vida e a morte” (2011: 69), é efetivamente possível situá-lo na ilha da Madeira, nos anos 60 do século passado. Este aspeto reveste-se de um interesse acrescido se considerarmos *Um buraco na boca* como um romance no qual “diferentes caminhos levados por Aragão no seu trabalho de investigação-experimentação-criação” (Marques e Gago 2021: 64) confluem. Para Diogo Marques e Ana Gago, *Um buraco na boca* pode ser lido como um produto dessa “encruzilhada” entre a “prática de investigação histórico-etnográfica” e as “experiências artísticas” (*ibidem*) – ou seja, pode ser lido como um romance simultaneamente *translocal* e *transbiográfico*, revelador do experimentalismo etnográfico do autor:

Não deixando de afirmar-se, como sugerido anteriormente, enquanto romance *translocal* e, acrescentaríamos, *transbiográfico*, em *um buraco na boca* vislumbram-se linhas de intervenção e movimento, de tensão e diálogo, que caracterizam o percurso artístico e profissional do seu autor; um “andar à volta desentendido” na ilha-umbigo, que é, simultaneamente, uma ilha-observatório de si mesmo e para os outros. (*idem*: 64)

Esta “ilha-umbigo” / “ilha-observatório” nunca foi vista de forma linear ao longo da vida do autor. Como refere Isabel Santa Clara, o percurso de António Aragão foi transversalmente marcado por “oscilações entre a ligação à ilha e o apelo ao mundo lá fora” (2021: 165). E, no mesmo sentido, Rui Torres escreve que a “produção de António Aragão respira o descontínuo do presente, o contemporâneo presente que estava ausente do seu país” (no geral) e da sua ilha (em particular). É, portanto, uma prática “*inter-nacional*” (Torres 2021: 210), geradora de uma ilha múltipla, metamórfica: “[h]á a ilha repertoriada nos apontamentos etnográficos, nos ensaios históricos, ou transmutada em pintura”, mas também “a ilha da pequenez e da rotina, tão desesperadamente invocada no SOS de

Filigrana, que aparece também em desabafos aqui e ali deixados noutros textos” (Santa Clara 2021: 183). *Um buraco na boca* parece ocupar um lugar particular neste movimento, fazendo convergir o desejo de fuga da ilha-raiz e a procura de raízes numa ilha em fuga:

havia uma espécie de desígnio a mover-se abismado por dentro e por fora. (...) um andar à volta desentendido. ora por um lado ora por outro. mas sempre à volta, como olhar afundado. (...) o trapo esquecido o canto da cozinha. a miudeza dos gestos no fazer qualquer coisa. (...) o costume. e muito raramente um sentido acontecido na distância levada do coração. (...) tudo parecia que afinal podíamos decidir qualquer coisa sobre nós próprios sem nunca lá chegarmos. talvez como se caminhássemos no mesmo lugar duma areia parada debaixo dos pés. lembras-te disto? lembras-te daquilo? e se então procurávamos uma outra margem ou um sítio desejado onde chegar e pensávamos tomar um navio ou um sonho ou queríamos um avião (assim como os que iam para qualquer parte) logo a seguir os contornos do que percebíamos diluíam-se e acabavam. (Aragão 1971b: 11)

Note-se que esta passagem deixa adivinhar o tom que perpassa todo o romance e no qual esta análise se centrará: mais do que um sentimento de privação de futuro, o protagonista de *Um buraco na boca* debate-se com a constante impossibilidade de o perspetivar: “**será possível uma perda sem um futuro que compense?** mas onde era o futuro? onde?” (*idem*: 15)²⁰¹. Neste sentido, e não ignorando o contexto ditatorial tardio em que a obra foi produzida, importa ter em conta que a “dinâmica dialética, entre ‘raízes’ e ‘fuga’, ‘endógeno e exógeno’, entre um ‘crescer para dentro’ e uma expansão, não pelo centro, mas pela circunferência, periferia ou margem” (Marques e Gago 2021: 58) pode também ajudar a enquadrar esse desalento.

Como observa Maria Leonor Figueiredo, o volume é atravessado por “uma vontade de catástrofe, de algo que destrua tudo” (2015: 83)²⁰² e que rompa com esse “bafiento quotidiano de estagnação, complacência e bons costumes” (*idem*: 84). Mas importa considerar que essa impossibilidade de perspetivar o futuro, enquanto traço característico da pós-modernidade, decorre de um conjunto amplo de dinâmicas que vale a pena retomar²⁰³: o avanço do capitalismo e a falência das metanarrativas legitimadoras, tornadas ineficazes em sociedades tendencialmente mais polifónicas (Lyotard 1989: 9); mas também a constatação de que a incerteza se tornou o padrão, já que os fundamentos preexistentes da epistemologia

²⁰¹ Os negritos são do autor, tanto aqui como em todas as citações de *Um buraco na boca*.

²⁰² Não deixará de se revelar curioso constatar como essa vontade de catástrofe voltaria a manifestar-se, ainda que de forma distinta, em 1992, com a publicação de *Textos do Abocalipse I* – volume de contos que será alvo de análise ainda neste capítulo.

²⁰³ Cf. subcapítulo 1.3.2.

decaíram, a história tornou-se privada de teleologia (invalidando que qualquer versão de progresso possa ser plausivelmente defendida) e as preocupações ecológicas ganharam uma proeminência crescente (Giddens 1995: 46). Alguns destes fatores atravessam, embora não com igual peso, todo o romance. E não será difícil entender o porquê de serem hoje alvo de um interesse renovado. Como demonstra Franco Berardi, o novo século apenas contribuiu (sobretudo a partir da crise financeira de 2008) para agudizar essa incapacidade:

[O] futuro já não é mais percebido (...) como fonte de esperança, como promessa de expansão e de crescimento. É um futuro amedrontador ao invés de promissor que aguarda essa geração, precarizada e altamente conectada – a primeira a ter aprendido mais palavras de uma máquina do que de uma mãe. No ano de 1977, quando a banda punk anarquista Sex Pistols disse pela primeira vez “não há futuro”, a frase foi recebida como provocação paradoxal. No novo século, no entanto, as mesmas palavras se tornaram quase senso comum. (Berardi 2019: 8-9)

Perante uma sociedade na qual **“o melhor é não pensar”** (Aragão 1971b: 60) e onde **“é preciso manter os bons costumes. custe o que custar”** (*idem*: 70), são vários os diálogos em que a hipótese de emigrar simultaneamente surge e se dissipa: **“ninguém sabe o que será o dia de amanhã.** e sentia uma desconfiança submersa: **ninguém sabe o quê?** então alastrava a antiga ideia de desaparecer. emigrar” (*idem*: 170); **“Aninhas teve medo: podemos ter um filho?** eu procurava um lado menos desconfortável. emigrar talvez. um desânimo. emigrar para a Venezuela ou para França? mas não lhe dizia” (*idem*: 120). E são também diversas as situações em que é a família – inclusive aquela que surge “ali à mão pendurada nos retratos”, evidenciando a “morte exposta que se esgotava fotografada” (*idem*: 126)²⁰⁴ – quem cimenta essa percepção que o narrador tem de estar a “ficar para trás como se já não pertencesse ter um caminho” (*idem*: 37). Essa descrença é muito evidente no discurso da avó, para quem **“só há que esperar o pior”**:

esperemos dias melhores. minha avó estuporava radiante de infelicidade: **nunca virão dias melhores. nunca.** e era isso mesmo o que ela queria. isso mesmo: ser infeliz. sentir muita infelicidade já que não podia ser feliz. e não podia porque a proibiam: **farsantes. hediondos e egoístas.** e ela pensava sobretudo: **são como vermes dedicando-lhes sinalefas com o extremo viscoso das suas segundas intenções.** (*Idem*: 22)

²⁰⁴ Na obra de António Aragão, noção de retrato de família adquire uma relevância acrescida a partir da instalação *Poesia Urro*, apresentada por ocasião da exposição PO.EX 80 (Galeria de Arte Moderna de Belém). No catálogo da exposição, é possível ler as dez notas biográficas que acompanharam os dez retratos sonoros da família Capela Gomes: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/po-ex-80-catalogo/>.

No contexto de um mundo que se encaminha para uma era marcada pela rarefação dos lugares (a nossa), *Um buraco na boca* é uma obra que explora a casa enquanto *lugar*²⁰⁵ por excelência – ou seja, como uma “coleção de lugares de intimidade” que assumem camadas diversas e “se arrumam numa complexidade própria, da ordem das relações familiares, ou de uma só pessoa” (Barata 2022: 28). A casa de *Um buraco na boca* “transbordava a sua presença mais do que o resto”, espelhando, na exploração das dinâmicas familiares, os valores que regem as estruturas sociais. Nela, “**os talheres melhores só devem servir nos dias de festa**” (Aragão 1971b: 55) e “**a mesa é um lugar sagrado**”, onde “**os meninos só falam quando lhes perguntam**” (*idem*: 62). Os objetos, por sua vez, impõem a sua presença e evidenciam a força da hierarquia familiar: “lá dentro as camas. a camilha da minha avó lembrando um templo. as mesas. as cadeiras. as cómodas. os santos. as pessoas. as louças. as panelas. as toalhas. tudo familiarmente imposto. acompanhando cada dia. cada percurso. cada cheiro” (*idem*: 18). É neste contexto que se assume a hostilidade da mãe – “**que estás fazendo em cima do muro? desce daí**. minha mãe assim desfazendo a detestava. certamente ela gostava de me rebaixar. diminuir. reduzir a filho. mostrava até um medido prazer em ser assim. de facto ela aproveitava todos os momentos para se impor” – (*idem*: 59)²⁰⁶, mas também a autoridade cínica da avó, para quem os membros da família não passavam de “uns cobardes. uma geração de degenerados. medrosos e incolores. uns filhos da puta” (*idem*: 62):

oh minha avó como eu amo a tua desconfiança. (...) já não te sujeitas a nada nem a ninguém. não queres saber disso. e podes crer que estou contigo. com a tua desconfiança e interdição. avó eu ajudo-te a destruir tudo com a colheita do ódio que cai da tua cabeça como sementes pretas transtornadas. sorrateiramente ela ainda esgravatou no húmido interior de querer uma nuvem. (...) depois pediu mais guisado. mais batatas e molho. e mais salada. sobretudo salada porque as verduras faziam bem. ah havia de se vingar deles. e percebeu como se olhasse um écran de cinema: **ainda estou na testeira da mesa. este é o meu lugar ainda**. (*idem*: 67)

²⁰⁵ Como explica André Barata, ao refletir sobre a rarefação dos lugares com que hoje nos debatemos: “Por princípio, lugares são espaços visitados pelo tempo. Um lugar é um espaço que se tornou um hábito, que fez memória e a que se regressa. Essa é a diferença entre um lugar e um local. Um lugar é mais do que uma localização, do que a intersecção de coordenadas, latitude e longitude, na superfície curva do planeta. (...) Os hábitos são habitados como lugares e os lugares são habitados por hábitos. É desta habitualidade e habitabilidade que o local prescinde. A rarefacção dos lugares significa uma geografia de locais que evitam ser lugares e assim se desumanizam. É uma rarefacção da geografia humana e da antropologia do espaço e do tempo” (2022: 13).

²⁰⁶ Considere-se ainda: “mãe esse teu vestido às riscas cobrindo a tua moral botânica. a tua conveniência era muito pouco. sabias? mas não. tu não podias saber essas coisas. para mais havia aquela situação de saltar o muro (ou o mundo?) e havia essa desconfiança do que dizias ser um mau caminho. impunhas-te talvez já destruída. (...) a tua força: **onde puzeste os talheres da fruta?**” (Aragão 1971: 98).

Apesar de por vezes soltar um riso “como de quem sabia todas as obscenidades” (*idem*: 70), a avó é ainda, a par do Padre Porfírio e da menina Cecília²⁰⁷, aquela que mais contribui para o retrato de uma sociedade movida pela religiosidade fanática, sempre preocupada com a necessidade de **“benzer tudo. o alpendre. o terreiro. a escada. a terra. a estrumeira atrás da casa. o chiqueiro do porco por causa do ar”** (*idem*: 51). Dada a sua crescente inoperância²⁰⁸ num mundo onde se encontravam em curso transformações (políticas, sociais e tecnológicas) profundas, a religião é tratada de forma dúplice em *Um buraco na boca*. Em determinados fragmentos, poder-se-á afirmar que o discurso do narrador é povoado pelo desalento e o inconformismo – registo que, aliás, não deixa de evidenciar como a descrença generalizada na transcendência não é isenta de consequências:

o futuro a Deus pertence. era assim que ouvia. então guardávamos pelos cantos dos quartos o medonho de não descobrir. mas nesse caso o futuro não era já a nossa solidão no presente? Uma violência actual para todos? o médico disse-me: **isso cria uma espécie de nevrose.** E a mãe acrescentava: **só Deus é que sabe de nós.** então quem podia perceber o bolor de cada geração? Quem entendia o receio de tudo se perder? só Deus? e ferozmente concluía: teremos que nos inventar de novo fechados em cada um. teremos de começar dentro da nossa semelhança agora conseguida diferente e obstinada. (*Idem*: 23-24)

Noutros casos, a reflexão abre espaço a um registo irónico e de pendor satírico, mais próximo daquele que prevalece em outras obras de António Aragão. A visão maniqueísta promovida pelo poder religioso é, desde logo, posta à prova nas conversas que se proporcionam à mesa do café Centauro:

mas ele [o Freitas] coçava com mais força entre as pernas e fazia outra inteligência de palavras: **acredito mais nos anjos porque me parece que são eles que provocam a perversidade. vejo-os disfarçados de bondade. legais. sobretudo legais. garantidos. afinal como os políticos. os anjos enganam com as aparências do legal. o que nos parece bom é normalmente o pior. (...) nos anjos é que está a perversidade. Por isso os demónios são praticamente desnecessários e talvez não existam.** (*Idem*: 35)

São também vários os entraves com os quais a instituição se vai deparando ao longo do romance. Há momentos em que a religião aparenta ser incapaz de subsistir num mundo

²⁰⁷ Relembre-se os ensinamentos da catequese: “claro que a menina Cecília na catequese explicava: **Deus criou primeiro os animais e em seguida fez o homem. depois a mulher. e só ao sétimo dia é que descansou.** a gente sabia isso com os olhos pregados no decote dela a meio do verão” (*idem*: 129).

²⁰⁸ O reconhecimento da falência dos valores religiosos torna-se explícito em passagens como: “mais tarde concluía-se: **a religião já não serve. só foi útil antigamente**” (*idem*: 41).

cada vez mais dominado pela cultura de massas: “talvez os prédios altos e a electricidade e os automóveis e as telefonias e as televisões tenham amedrontado os entumescidos hábitos das celestiais criaturas. e estabeleceu uma desmanhada relação: quanto mais luz eléctrica menos milagres e menos santos” (*idem*: 88). E há também outros, nos quais não parece conseguir acompanhar as novas lógicas de consumo²⁰⁹ – embora, não sem ironia, encontre nelas a sua possível salvação:

se houvesse um pouco de publicidade bem feita talvez os santos se pudessem salvar. isto é talvez voltassem a fazer milagres. e pareceu-lhe até acertado. moderno. se lançassem mão da publicidade como os americanos que até faziam a guerra quando não era preciso? certamente uma boa publicidade ajudava. claro que já não pegava o estafado compre um que vale por dois. não se poderia dizer: compre um São Lourenço que vale por dois santos quaisquer à sua escolha. mas talvez desse resultado uma melhor divulgação dos antigos milagres. e conseguir milagres modernos. (*Idem*: 140)

Se no capítulo 3 tivemos oportunidade de constatar o modo como a destruição ocupa um papel central na prática poética de António Aragão, não será menos importante entender como esta se configura no campo da ficção. É especialmente importante notar que, também nesse aspeto, *Um buraco na boca* poderá ser entendido como um texto matriz, inaugurador de dinâmicas que extrapolam para as outras obras que serão objeto de análise neste capítulo. Embora certas formas de destruição(-criadora) da língua, nomeadamente a exploração do erro ortográfico, estejam ausentes em *Um buraco na boca*, tal não invalida que outras formas de destruição emergam: a que se instaura pela disrupção das convenções do género, desde logo – e que se articula com as coordenadas estilísticas e estruturais mencionadas no início; mas também aquela que “permeia a narrativa (...) na antecipação da ruína da casa de família, por força da ação das personagens, de eventos externos ou pela passagem natural dos tempos” (Marques e Gago 2021: 63). A destruição assume, por isso, um carácter transformador, uma possibilidade de escapar a um futuro impossível de vislumbrar:

concebemos a destruição como a maneira melhor de voltar a transformar o que havia à nossa volta. e isso chegava ao mais fechado do que se podia pensar. transformar essa ordem imposta numa desarrumação sujeita. desfazer aquela parecença quieta de morte oficialmente autorizada. na realidade

²⁰⁹ Veja-se ainda o diálogo entre o Padre Porfírio e a tia Rita: “Cristos ensanguentados aguardavam quem os comprasse com preço na etiqueta e pó no sacrifício. daquele modo: como uma desesperada ressurreição. alguns aos pedaços. irreconciliáveis. aparentemente sem utilidade no seu martírio. **repare naquele querubim. como é benfeitinho.** a tia Rita então envergonhava: ora um querubim todo nu como gente” (*idem*: 102).

não seria melhor mudar o sítio das coisas? passá-las dum lado para outro. misturar o futuro. talvez com a mudança rejuvenescessem. (Aragão 1971b: 163)

À semelhança do que se verifica com a religião, também a guerra vai sendo problematizada em contextos distintos ao longo do romance, fazendo com que a destruição se imiscua em múltiplos espaços: o privado, o coletivo, o mediático. Tal como noutras obras, a desconfiança de Aragão perante um mapa geopolítico instável ocupa um lugar preponderante, não sendo menos incisiva a crítica dirigida às instituições europeias e mundiais: “ia-se até o costume do café Centauro. sentados a uma mesa. ah a ONU. ah o Mercado Comum. o petróleo. os árabes. os americanos por toda a parte” (*idem*: 113). Poder-se-á afirmar, recorrendo às palavras do próprio narrador, que era “[c]laro que a guerra ligava entre si as coisas. misturava” (*idem*: 111). E por isso, à noite, na esquina do mesmo café, não eram raras as ocasiões em que se ficava “horas e horas de enfiada” a discutir “coisas desmanchadas e jogadas como desperdícios. (...) ah a guerra no Vietnam. os árabes. a subida dos preços. a falta de peixe. a América contra o Vietnam. os guerrilheiros no Brasil. depois outra vez os americanos. ou Cuba. ou os russos” (*idem*: 72).

Ainda que diferentes conflitos e eventos históricos surjam mencionados, não será difícil constatar que a Guerra do Vietnam é aquela que mais espaço ocupa em muitos dos fragmentos. Essa constância não se revelará estranha se considerarmos que o posicionamento anti-imperialista do autor se assume, não raras vezes, na desconstrução do excecionalíssimo norte-americano – ou seja, da narrativa que “justifica que os EUA se assumam como polícia do mundo e principal garante da segurança do Ocidente na batalha contra o terrorismo, afirmando-se acima das normas legais e éticas aceites por outras nações” (Caldeira 2012: s.p.). Assim, são vários os momentos em que encontramos “a guerra ao pequeno almoço lá em casa no Vietnam” (*idem*: 112), ou “o café com as torradas dos trezentos mortos num bombardeamento no Vietnam” (*idem*: 111):

e punha [a avó] a cabeça num modo velho e atento. A cabeça especialmente inclinada para ler os títulos nos tamanhos diferentes dos mortos nas notícias. sobretudo para ler os títulos nos tamanhos diferentes dos mortos nas notícias. devorando os mortos. demorada. sobretudo as torradas quentes no Vietnam. mastigando devagar. e café no Suez: árabes e judeus mortos e metidos entre duas fatias de pão. calculava-se a culpa: é dos comunistas. depois o tio Manuel esclarecera antes do ataque de coronária: a culpa é dos americanos. os óculos da avó (se bem me lembro) vinham duma outra guerra ainda mais antiga. outra guerra de muitos anos também ao pequeno almoço. (*Ibidem*)

A forma como a guerra vai sendo evocada pelo núcleo familiar é, aliás, duplamente significativa. Por um lado, certas afirmações – como “muita gente morta parecia resultar em importância. era gente repetida. gente igual. **sabes. um desastre na América já não me impressiona.** não haverá gente a mais?” (*idem*: 143) – poderão remeter-nos para aquela anestesia problematizada por Susan Sontag em 1977 – a mesma que a levaria, já em 2003, a perder a esperança na “ecologia das imagens” que anteriormente havia reivindicado:

afogados em imagens do género das que antes costumavam chocar e suscitar indignação, estamos a perder a nossa capacidade para reagir. A compaixão, esticada até aos seus limites, está a ficar embotada”. Mas o que é que se pretende ao dizer isto? Que as imagens de carnificinas sejam cortadas para, digamos, uma vez por semana? Ou, de um modo mais geral, que se trabalhe para aquilo a que apelei em *Ensaio sobre Fotografia*: uma “ecologia de imagens”? Não vai haver nenhuma ecologia de imagens. Nenhum Comité de Vigilantes vai racionar o horror, manter intacto a sua capacidade de chocar. E os horrores propriamente ditos não vão diminuir. (Sontag 2003: 104-105)

Por outro lado, o texto revela a profunda consciência do autor face àquilo que Noam Chomsky denunciava já no polémico ensaio “The Responsibility of Intellectuals” (1967): “The deceit and distortion surrounding the American invasion of Vietnam is by now so familiar that it has lost its power to shock. It is therefore useful to recall that although new levels of cynicism are constantly being reached, their clear antecedents were accepted at home with quiet toleration” (1967: s.p.). O desprezo pelas motivações norte-americanas²¹⁰ e pela desinformação gerada em torno do conflito é particularmente nítido em passagens como a seguinte:

quem começava a morte se ninguém a queria? tinha de haver alguma coisa que a provocasse. **não foram os americanos que começaram a guerra no Vietnam?** quem? os americanos? E a mãe não queria acreditar. claro que a mãe gostava da América. gostava dos tios ricos embarcados para lá há muitos anos. gostava desse país sem dificuldades onde o ouro aparecia como por milagre e o petróleo asia apenas fazendo furos no chão em vez de ser comprado nas vendas ou nas mercearias. gostava da bandeira às risquinhas e das estrelas como no céu. e gostava também dos vastos navios que uma vez por outra encostavam pançudos no molhe do porto. pelo tamanho adivinhava: **aposto que este barco é americano.** (Aragão 1971b: 155)

²¹⁰ Numa entrevista concedida em 1982, Chomsky é novamente categórico quando afirma que “[t]he real invasion of South Vietnam which was directed largely against the rural society began directly in 1962 after many years of working through mercenaries and client groups. And that fact simply does not exist in official American history. There is no such event in American history as the attack on South Vietnam. That’s gone. Of course, it is a part of real history. But it’s not a part of official history” (1982: s.p.).

O objetivo de “destruir tudo para começar de novo” (*idem*: 163) implica, ainda, a subversão da ordem estabelecida, dos valores que a definem e do aparelho burocrático que a sustenta²¹¹. O ambiente de tensão que atravessa a narrativa assume-se nas constantes referências à Companhia – essa que, tal como constata Maria Leonor Figueiredo, está sempre “em pano de fundo, quase de um modo *orwelliano*, (...) como se de um *big brother* se tratasse” (2015: 81). Ao assumir um papel indefinido, a Companhia parece tornar-se representativa de diferentes mecanismos de controlo. Trata-se de uma indefinição que se estende à descrição que o narrador faz dos três diretores, aspeto que poderá até recordar os indivíduos gordos que surgem no final de *Outro Outro*. Em *Um buraco na boca*, também os diretores são desprovidos de individualidade, são “diferentes e iguais” (Tavares 2019c [1963]: 94): “ràpidamente a mesma cara: um dos três directores da Companhia. o segundo. o do meio. o menos gordo e mais comprido. o que trazia uma pasta na mão e parecia muito contente com o que não dizia. esse que lembrava os outros dois salvo umas pequenas diferenças” (Aragão 1971b: 166). Embora estes indivíduos defendam que “**a Companhia propõe o futuro**” (*idem*: 54), “nada de rasteiras”, “sobretudo paz e progresso” (*idem*: 56), a ausência de transparência que caracteriza a sua ação leva a que nunca seja possível para as personagens defini-la em termos concretos:

a Companhia era (como quem diz) uma Empresa. não se trata duma coisa muito fácil de explicar. ora: uma Companhia é apenas uma Companhia. de facto havia coisas que não tinham explicação mas existiam. (...) a Companhia é e não é. não podemos afirmar que é isto ou aquilo. a Companhia é e não é ao mesmo tempo. por sua vez a Companhia depende dos bancos. e os bancos também são e não são. isto é: não se pode dizer que um banco é alguém. compreende? (...) então a mãe não percebeu a dificuldade do que se dizia: credo. mãe. não compreendeu? é uma Companhia. Uma Companhia compra e depois vende ou vende e depois compra. (*Idem*: 53)

A atividade da Companhia articula-se, ainda, com a ampla reflexão que a obra propõe em torno de uma sociedade marcada por desigualdades²¹², organizada “de modo que uns

²¹¹ Se o leitor optar por fazer a leitura dos textos seguindo a ordem em que o volume se encontra organizado, a impenetrabilidade do sistema burocrático será uma das primeiras questões com as quais será confrontado: “**é preciso uma certidão de nascimento. um atestado médico. as habilitações literárias. um certificado do regedor e o registo criminal. ainda a declaração do costume como não pertence a sociedades secretas. e todos os documentos entregues dentro do prazo estipulado**” (Aragão 1971: 9).

²¹² É particularmente irónico o momento em que o tio Jorge procura esclarecer a avó acerca do crescente número de pobres: “realmente os pobres continuavam aumentando porque a população tinha aumentado. bastava deitar os olhos pelas estatísticas. havia sempre mais pobres e também mais ricos. e quem passasse a certas horas no centro da cidade via pobres como moscas. (...) mas a verdade é que surgiram medidas para diminuir os pobres.

enriquecessem e outros não” (*idem*: 139): “e falaram dos sacrifícios de uns bens a bem dos outros. do progresso da sociedade. do prejuízo de uns poucos e proveito de muitos. do desenvolvimento económico. do social. da moral. das estruturas. sim: das estruturas. da técnica. da evolução” (*idem*: 54). Ao mesmo tempo que o romance aponta para preocupações e carências que assombravam o quotidiano do povo português da época – “fazendo uma coisa arriscada sabe-se logo” (*idem*: 122); “**não há manteiga porque a manteiga careou**” (*idem*: 19) –, também dá conta da emergência de um novo indivíduo, movido pela crença na meritocracia e por novos padrões de consumo (um *self-made man*):

houve ainda quem chegasse a buscar a causa do desespero do pobre demónio numa decadência infernal. o inferno gasto. consumido. desacreditado. **não seja estúpido. reaja. a dor depois passa. saia daí do pé do altar. tente a sorte.** realmente de que poderia valer um Senhor São Lourenço com as brasas do seu martírio há tanto tempo apagadas? **jogue. arrisque. um número na Sorte Grande. ou preencha o Totobola. experimente. faça qualquer coisa por si. reaja. self made man.** (*idem*: 42)

Neste contexto, e perante uma sociedade na qual “**o valor dum homem depende da sua riqueza**” (*idem*: 135), a aspiração de certas personagens em integrar a Companhia corresponde ao desejo de aumentarem não só o seu capital financeiro, mas também o simbólico: “**a Companhia paga muito mais. sabe comprar e sabe enriquecer. pode pagar melhor.** o tio Jorge e o tio Manuel admiravam. o padre Porfírio fazia coro com eles: **a Companhia trás [sic] dinheiro. e sem dinheiro nada se pode fazer. sem dinheiro um rico nunca pode chegar a mais rico**” (*idem*: 75).

Embora *Um buraco na boca* seja marcado pela já referida descontinuidade da narrativa, agudizada por um tempo oscilante, entre constates analepses e prolepses, o “pavor crescido do vento nocturno loucando no pensamento” e um certo “desconforto de corpo desligando-se da pele” (*idem*: 37) perpassam todo o romance. De facto, a travessia que cada leitor faz pelas memórias fragmentadas do narrador, nunca sabendo se está perante um tempo recuperado da infância ou um presente claustrofóbico e fugidio, pode encontrar uma unidade nesse temor de quem sente “os tendões repuxados pela angústia de correr” em direcção incerta: “a correr para aonde? a correr para quê?” (*ibidem*). Porém, o que se revela interessante constatar agora é que também esse temor se encontra em sucessiva renovação e expansão, (re)povoando a prosa e a ficção produzida pelo autor nas décadas subsequentes.

Porém como eles teimassem na sua pobreza as autoridades proibiram finalmente os pobres. foram proibidos” (*idem*: 103-104).

Agudizando, como veremos adiante, a percepção de ver o futuro diminuir “como quem olha a estreiteza dum buraco” (*idem*: 47).

4.2.2 Mastigar o futuro com ovos e salsichas

Pátria. Couves. Deus. Etc. foi, com exceção do poema de abertura “Morfofalando” (1976), escrito em 1978. Sobre a primeira edição, datada de 1982, Liberto Cruz escreveu: “Refazendo palavras, alterando outras, mudando aqui, desfazendo ali, transformando acolá, todo o livro é atravessado por um sopro grandíloquo de paródia. Tão depressa irrisório como sentencioso” (1984: 93). Esta análise ganharia renovado interesse em 1993, ano em que Aragão revisitou o volume para o reeditar numa versão aumentada, sob o título *Pátria. Couves. Deus. Etc. Com Tesão. Política. Detergentes. Etc.*²¹³. Nesta versão, que conta com mais doze novos textos, é também referida a existência de uma segunda edição (“fotocopiada por um grupo de interessados”), dado que, como destaca Bruno Ministro, é duplamente significativo: não só porque “ao tornar explícita esta ocorrência, Aragão entende um conjunto de fotocópias como uma tiragem específica da sua obra” (2015: 91), mas também porque perante a precária circulação da sua obra, o autor encontra nesse “grupo de interessados” uma forma de difusão e partilha²¹⁴.

Mas retomemos, por enquanto, as palavras de Liberto Cruz: “Ao tradicional Deus, Pátria, Família, opõe António Aragão *Pátria. Couves. Deus. Etc.* Repare-se que não só lhe acrescenta ‘outras coisas’ como coloca deliberadamente Deus em último lugar, isto é, depois da Pátria e das Couves” (1984: 93). Embora a premissa de que estamos “na nossa terra, melhor, no quintal lusitano”, possa ser transversal às diferentes edições, os cerca de dez anos que as separam poderão motivar algumas perguntas: dadas as transformações políticas e socioeconómicas que caracterizam o período em causa, estaremos ainda (em 1993) perante a mesma pátria? Será o peso dos valores aos quais o título alude o mesmo? E não será o acréscimo de “tesão. política. detergentes.” sintomático de uma pátria à qual se sobrepõem

²¹³ De forma a facilitar a distinção entre as duas edições, os textos que pertenciam já à primeira edição serão citados a partir do volume da & etc (1982). Os restantes, introduzidos apenas na terceira edição, serão citados com base na versão publicada pela Vala Comum (1993).

²¹⁴ Relembre-se que, embora por razões particulares, também a divulgação de *Os bancos: antes da nacionalização* foi feita, num primeiro momento, através da circulação entre e amigos e conhecidos (cf. subcapítulo 3.2.2.2).

já as dinâmicas de um mundo globalizado²¹⁵? Independentemente da edição e das fronteiras em que se pretenda fixar a pátria, estamos perante um mundo “com pouco horizonte desfiado no prato” (Aragão 1982b: 14) e onde a capacidade (pouco abonatória) de perspetivar um futuro se reserva, cada vez mais, a uma minoria: “e recorde ainda que apareceram alguns tipos da malta mastigando o futuro com ovos e salsichas mais espaços de nuvens com testículos e pimenta. Bem sei: eram livres e completos no ofício íngreme dos fatos” (*idem*: 15).

À semelhança do que ocorre numa parte considerável da obra de Aragão, também nestes textos é possível detetar uma utilização criativa e meticulosa do erro ortográfico. Contudo, importa considerar que uma das características que distingue este volume dos restantes analisados neste capítulo é a frequência com que o autor recorre a essa estratégia. O jogo que se estabelece ao nível da agramaticalidade, aliado a um uso constante e intrusivo do calão, contribui para gerar um registo que encontra no *nonsense* um dos seus principais motores de denúncia. A destruição da língua, desde logo anunciada no poema de abertura²¹⁶, opera, assim, uma destruição dos valores, dos símbolos e das convenções que deixam adivinhar um futuro distópico: “merdaputice de nutrição revolucionariamentemerda. Ah (meus caros) adeus na retrete./ (mínimo e sujo) pOUCO de futuro/ por entre o mau cheiro das nutridas granadas” (Aragão 1982b: 5). A este propósito, e enquadrando a obra no âmbito da paródia do discurso, Liberto Cruz salientou, ainda, o papel que a destruição ocupa na globalidade da prática artística do autor: “A destruição é, na obra de António Aragão, uma proposta de aposta, uma certeza lúdica, um campo de experiência, uma provocação à ordem extática”.

Vale a pena, por isso, notar que os principais alvos do sarcasmo de Aragão em *Pátria. Couves. Deus. Etc. Com Tesão. Política. Detergentes. Etc.* não diferem muito daqueles convocados em obras anteriores. A crítica estende-se das figuras e marcos históricos – nos quais se enquadram Che Guevara, D. Sebastião, a Rainha Santa Isabel e a célebre batalha de “Aljube-arrota” – até algumas instituições nacionais e internacionais como a ONU, o Mercado Comum, a NASA, as Brigadas Vermelhas. O mesmo sucede ao nível dos espaços, privilegiando-se, além de Portugal, as referências a locais e países associados a alguns dos principais

²¹⁵ É curioso notar como esta tensão, bastante mais nítida na última edição, se deixava já adivinhar na primeira. Compare-se passagens como “a tua sinceridade fotocopiada e a beleza das couves que me deste era para mim muito pouco. ou então/ foi por fora do que falamos e do slogan da tal pátria?” (Aragão 1982b: 18) e “e que sim senhor: que agora é que é. mesmo à portuguesa: com muito molho e aviões de salsa. Com toda a família quente a repetir a pressa da bandeira e a abundância do hino no sossego do prato” (*idem*: 27).

²¹⁶ “oooooooooooooooooooooooooooo: tudo p’ró penico/ nada de adjectivos nem gramamamática/ em nenhuma ocasião.” (Aragão 1982b: 6)

conflitos do século XX: Estados Unidos da América, Rússia, Irão, Iraque, Somália, México, Auschwitz, Kuwait ou Angola. Retorna, portanto, a violência bélica – “sometimes as putas. sometimes as guerras” (Aragão 1982b: 11) –, mas, sobretudo, a total desumanização do outro:

comprei uma espingarda e comi um sorvete. Depois percebi um princípio com pissas enlatadas perfeitamente em promoção: ao preço do champô ou talvez mais barato. Tudo no valor cash do infinito. contudo

descobri outros colhões de boa marca e muito mais baratos com muitas conas arrumadas em embalagens bonitas. (acredita querida acredita) tudo perfeitamente concentrado na dívida pública com muitos decretos metidos no pasmo de outras caixas. E havia descontos para fomes mais económicas no Terceiro Mundo. (Aragão 1993: 56)

O carácter anacrónico de uma narrativa assente na falsa excepcionalidade ocidental é frequentemente problematizado ao longo da obra. Em “Gaivotas. Saldo. Céu no braço. Etc.”, por exemplo, é o engendrar da dicotomia entre o cidadão civilizado (“absolutamente ocidental e cristão”) e o selvagem que habita no Terceiro Mundo que se torna alvo da ironia do autor: “Sem dúvida que sou civilizado: uso a colher. Não esqueço o baço e chega-me o fedor da eternidade desde o fundo dos bolsos à caca fácil das gaivotas: cúmplice de viver entre a pissa e as cuecas” (Aragão 1993: 62). Uma formulação semelhante, mas que levanta questões adicionais, pode também ser encontrada em “Liberdade. Caravelas. Filetes. Etc.”. Em resposta às questões que sucessivamente coloca a si próprio (“e assim a gente pode? a gente serve? a gente presta?”) o narrador-sujeito afirma:

Cá por mim comporto-me com delicadeza. Sou educado. Andei na escola. Fiz as contas certas. Aprendi boas maneiras. E mesmo quando chupava pastilhas elásticas e apalpava o cu à professora acreditava na liberdade e na metafísica. Depois

Ensinaram-me muita coisa que não vem nos livros e o Mercado Comum e o non-sense das taxas de câmbio na parte mais lixada da cabeça. (*Idem*: 52)

Esta passagem poderá lembrar palavras de Alberto Pimenta numa entrevista concedida a Aníbal Cabrita e Jorge Fallorca, no programa Café Concerto (Rádio Comercial, 1980). Na abertura, o poeta começa por referir: “Como não existe o direito explícito ao analfabetismo, que eu acho que seria um direito do homem como outro natural, fui para a escola, ensinaram-me uma data de coisas”. E acrescenta, em seguida, numa formulação que não se distancia muito daquela utilizada por Aragão: “Começaram-me a ensinar, nessa altura,

muito cedo, e durante cerca de quinze, dezasseis, dezassete anos, ensinaram-me muitas formas de comportamento e muitas coisas acerca da vida, que me foram complicando cada vez mais a vida, dificultando-me” (Pimenta 1980: 0min55seg). Note-se que, em ambos os casos, não se trata de reconhecer a existência, por si só, de uma dimensão repressiva nas instituições sociais. Trata-se, na verdade, de constatar que a aquisição de determinados valores e comportamentos que caracterizam essas mesmas instituições pressupõe, não raras vezes, uma reconfiguração das relações de poder.

Assim, e retomando a premissa de que no “regime neoliberal da auto-exploração, cada um orienta a agressão em direção a si próprio” (Han 2014: 16), poder-se-á afirmar que aquilo que distingue os dois textos de Aragão não é tanto o conjunto de valores que origina a opressão, mas sobretudo o sujeito que a perpetra e ao qual esta se dirige: se no caso de “Gaivotas. Saldo. Céu no braço. Etc.”, a agressão parece orientar-se maioritariamente para o *outro* (o selvagem), em “Liberdade. Caravelas. Filetes. Etc.” é o *próprio* (o cidadão ocidental) que se vê subjugado pelas lógicas da sociedade à qual pertence e na qual participa.

Tal como constata Bruno Ministro (2015: 91), existem algumas semelhanças estilísticas entre *Pátria. Couves. Deus. Etc.* e o romance analisado no subcapítulo anterior: a ausência de pontuação, o desrespeito pelas regras de translineação ou o facto de o texto estar escrito em letra minúscula são alguns exemplos. Contudo, se em *Um buraco na boca* se observa um uso frequente de negritos, nos textos que compõem a primeira edição²¹⁷ de *Pátria. Couves. Deus. Etc.* são os blocos de texto com letras capitais que, desde o início da obra, se evidenciam: “OU TALVEZ O QUE DISSESTE: MELANCIA E ASTRO. ATENÇÃO-ATESÃO: JASMIM OU GUERRA OU BORBOLETA? OH MAI LOVE TUDO APODRECE! EX SS ECCE OMO NA HORTA” (Aragão 1982b: 12). Considerando que estes textos foram escritos poucos anos após o término da ditadura fascista em Portugal, é possível refletir sobre estas estratégias enquanto ferramentas que procuram sinalizar a paulatina assimilação de novos valores e lógicas de consumo – apreensão que, no campo da ficção, se deixava adivinhar quando, em *Um buraco na boca*, as novas tecnologias e a cultura de massas surgem enquanto possíveis salvadoras de uma religiosidade em decadência:

se houvesse um pouco de publicidade bem feita talvez os santos se pudessem salvar. isto é talvez voltassem a fazer milagres. e pareceu-lhe até acertado. moderno. se lançassem mão da publicidade como os americanos que até faziam a guerra quando não era preciso? certamente uma boa publicidade

²¹⁷ Com efeito, Aragão não fez uso dessa estratégia nos novos textos incluídos na edição de 1993.

ajudava. claro que já não pegava o estafado compre um que vale por dois. não se poderia dizer: compre um São Lourenço que vale por dois santos quaisquer à sua escolha. mas talvez desse resultado uma melhor divulgação dos antigos milagres. e conseguir milagres modernos. mais actuais. (1971b: 140)

Embora não seja possível reduzir os blocos de texto que surgem ao longo da obra a uma única função, são vários os exemplos nos quais Aragão parodia o discurso publicitário, provocando quebras de sentido que apontam para a experiência de ter o raciocínio interrompido por um anúncio: “É PRÓMENINO. É PRÁMENINA: JARDIM DE SONHO OU DE LATA. É PRÓFUTURO OU PRÁGAITA. É PRÁMERDA: TODA VIRTUDE VESTIDA DE FALTAS” (1982b: 31). Estas intromissões tornam-se particularmente interessantes se tivermos em consideração que uma parte significativa destes blocos textuais convoca diferentes *media*. A articulação de léxico que evidencia a dimensão intermedial da escrita do autor – “O KÃO NO VI(DEO) TAPE E O KABELO CRESCENDO ATÉ O UMBIGO DO SOL” (*idem*: 28), “BANJA SENHORA BANJA NU ÉCRAN” (*idem*: 27), “NU FAR-WEST E ARRE! DORES/ FLASH: UM CAVALO (L)OUÇO STOP OUTRO CAVALO (R)OUÇO STOP CARALHO (P)OUÇO STOP” (*idem*: 29) – alia-se, assim, a múltiplas referências ao manuseamento de diferentes dispositivos mediais: “GRAVO: A SUPERAVE A MERDAR A OPINIÃO PÚBLICA” (*idem*: 14), “FOTOGRAFO: OS PÉS DA REVOLUÇÃO” (*idem*: 15), “FOCO NUM ASTRO” (*idem*: 19). Ora, para Emanuele Coccia, a razão pela qual podemos entender a publicidade como um imenso “discurso total”, “uma espécie de enorme atlas a céu aberto”, prende-se não só com o facto de ele dar “forma à cidade, enquanto idiolecto mais difundido e mais comum do simbolismo urbano”, mas também com o modo como “é capaz de habitar simultaneamente a *totalidade dos media* públicos e privados de que nos servimos para comunicar, servindo-se de *cada* linguagem, de *cada* estilo, transitando por cada tipo de substrato e de superfície” (2013: 60-61). De facto, é desta sociedade, na qual a publicidade, por força dessa capacidade de êxodo, é já “um arquivo muito mais exaustivo do que alguma vez o puderam ser as paredes das catedrais ou as muralhas epigráficas da Antiguidade” (*ibidem*), que nos fala o sujeito-narrador de *Pátria. Couves. Deus. Etc.* Mas também de uma sociedade que, pela sobrecarga das mais variadas imagens e mensagens, apontava já para uma “rarefacção dos lugares” (Barata 2022: 13). A esse respeito, Terhi Rantanen afirmou, em obra publicada no início do século:

The media have also created the idea of the mass audience: the same message delivered to many people around the world at the same time. What this meant in practice was that places started to open up to the mediated relationships provided by the mass media. What was earlier considered to be out of reach

was now reachable through the media. Something fundamental changed: the places people lived in were no longer the only places they had access. This change touched both people and places. It is not only that place and space became partly separate from each other, but also that hitherto unknown places began to have an effect on known places. (2005: 51)

Neste sentido, vale a pena lembrar as palavras de Aragão no já mencionado documentário de 1994, produzido pela jornalista Maria Luísa para a RTP. Após refletir sobre o modo como, numa fase inicial da sua obra, a pintura se constituiu como o principal exercício de liberdade, Aragão esclarece: “Mas hoje, a pintura que faço é uma pintura que pertence à aldeia global de que falava o McLuhan. É uma pintura consequência do que a gente vê em direto na televisão”. E acrescenta, clarificando até o que considera ser a pátria: “Estamos aqui situados, por exemplo, na Madeira e o rio amarelo passa aqui à frente da minha porta. O golfo pérsico está aqui mesmo ao lado. Porque vemos em direto o que se passa. E essa aldeia, que eu considero realmente a grande pátria, é o mundo. É o planeta” (1994: 5min55seg). Note-se que apenas um ano separa a publicação de *Pátria. Couves. Deus. Etc. Com Tesão. Política. Detergentes. Etc.* das afirmações proferidas no documentário, podendo essa proximidade ajudar a compreender as razões que motivaram a inclusão tardia de certos textos. Em “Champô. Espingarda. Inflação. Etc.”, por exemplo, é o potencial da televisão enquanto ferramenta capaz de conjugar estratégias de heterogeneização e homogeneização que surge claramente problematizado: “também não faltou a eurovisão e o céu em stock com tutti-frutti e inflação e o papa. (...) depois/ surgiu o crédito filmado da habitação numa espécie de show-off” (Aragão 1993: 57). Já em “Raça. Ketchup. Monumentos. Etc.”, o narrador tece considerações que colocam em evidência essa percepção de que, graças aos *mass media*, as distâncias geográficas encolheram drasticamente:

seja o que for pode ser no Terceiro Mundo com publicidade e nuvens e lobbies a propósito do gosto na boca. mas
talvez aconteça profundamente perto sem talk-show e de gravata com a sopa no orçamento da raça.
ou então com pimenta e inflação e eurocaspa. e (...)
parece por causa dos monumentos da Europa com a eternidade do lado da América e outro sol estreito com ódio na sopa. (...)
então talvez seja outro valor cash fechado nas gavetas com os quatro canais de televisão em follow-up.
(*Idem*: 58)

As distâncias encurtam-se (e regulam-se), ainda, pelo uso de um vocabulário comum – partilha que, de resto, não constitui um fenómeno orgânico. Tal como explicam Stuart Hall, Doreen Massey e Michael Rustin, trata-se de um processo de assimilação e disseminação muito mais arquitetado do que espontâneo: “Neoliberal ideas seem to have sedimented into the western imaginary and become embedded in popular ‘common sense’. They set the parameters – provide the ‘taken-for-granted’ – of public discussion, media debate and popular calculation” (2015: 9). O modo como a linguagem desempenha um papel determinante na edificação das relações de poder foi já anteriormente problematizado a propósito da poesia de Aragão²¹⁸. Porém, não podemos ignorar a forma como *Pátria. Couves Deus. Etc. Com Tesão. Política. Detergentes. Etc.* satiriza e subverte o discurso hegemónico. É curioso, aliás, constatar que uma das diferenças essenciais entre os textos da primeira e da última edição reside no uso incessante de estrangeirismos. Se na primeira edição o leitor é ainda confrontado com um humor que evidencia a descrença no futuro radioso do pós-revolução²¹⁹, na terceira são os vícios e trejeitos do discurso neoliberal que surgem ridicularizados. Do jogo (*handicap, jack pot*) ao entretenimento (*talk-show, jet-set, show off, best-seller, play back, show-business*), do vocabulário empresarial (*briefing, holding, low profile, know how, follow up, feed-back, check up, public relations*) ao vocabulário comumente empregue nos setores económico e financeiro (*cash, cash-flow, lobbie, stock, leasing*), tudo aponta para uma sociedade regida por valores de compra e venda. Isto é, para uma sociedade que é a nossa e que a cientista e geógrafa britânica Doreen Massey descreveu nos seguintes termos:

On trains and buses, and sometimes in hospitals and universities too, we have become customers, not passengers, readers, patients or students. In all these cases a specific activity and relationship is erased by a general relationship of buying and selling that is given precedence over it.

The language we use has effects in moulding identities and characterising social relationships. It is crucial to the formation of the ideological scaffolding of the hegemonic common sense. (...) We have been enjoined to become consumers rather than workers, customers where once we were passengers. (2015: 24)

²¹⁸ Cf. subcapítulos que compõem o ponto 3.2.2.

²¹⁹ Veja-se o caso de passagens como “faço o cartaz: sou pela liberdade completamente de graça” (Aragão 1982b: 20), “na próxima paragem sou pela revolução. sim senhor: talvez com batatas e colhões e massa” (*idem*: 21), ou ainda “a cabeça loucando de Europa em Europa mais uns tantos por cento de costumes e paisagem e a salvação plantada de ervas mamíferas precisamente no meio do quarto” (*idem*: 29).

Perante um mundo em que tudo é passível de ser mercantilizado, a inclusão de novos textos contribuiu, igualmente, para alargar o conjunto de preocupações elencadas na obra. Não obstante a existência de breves referências a uma “agricultura (...) higienicamente ocidental” (Aragão 1982b: 19), à “salvação plantada de ervas mamíferas” ou a “mais uns tantos por cento de costumes e paisagem” (*idem*: 29), é legítimo afirmar que as questões ecológicas apenas ganham expressividade na terceira edição: “coloco a granada ecológica no frigorífico e visto-me de turista com entesadas paisagens e estabilidade política. assim mesmo. e não me esqueço das hortaliças obscenas para atrair os heróis da fita” (Aragão 1993: 39). Trata-se de um aspeto que, sendo interessante por diversas razões, certamente não é súbito. Tal como explicam Bram Büscher e Robert Fletcher (2020: 21-22), embora as questões ligadas à conservação no ocidente tenham sempre caminhado a par do desenvolvimento capitalista, a existência de uma relação perversamente estreita entre ambos, enquanto tendência dominante (*mainstream*), apenas teve início nos primeiros anos da década de 1990: “the drive to merge conservation and development concerns was signified by revamping older and promoting new ‘market-based instruments’ (...). The aim of these interventions was to harness the economic value of in situ resources in order to incentivize their preservation” (*ibidem*). Em retrospectiva, é evidente que estas dinâmicas não passaram despercebidas a Aragão. Bastará considerarmos o texto “Tessão. Política. Detergentes. Etc.” para confirmar que, na edição de 1993, o autor não só expunha com ironia a maré de privatizações em curso, como desacreditava já na inocência daqueles que, sob o pretexto de promover a conservação ambiental, procuravam impulsionar o crescimento económico neoliberal:

degrado-me estratégico e chato apesar das privatizações bruscamente para toda a malta. claro que havia o efeito de estufa e muitas mãos da melhor marca sempre a parir com crédito bancário. e para mais a plantação de colhões por toda a parte. ou talvez (acredita querida acredita) seja por causa do espanto suspeito da poluição e da política económica dos tais aspiradores de protoplasma encomendados para o povo com mais IVA e ovários da Europa. (Aragão 1993: 42)

Importa salientar que a inclusão destas questões não pressupõe um distanciamento face à constatação de que existe, no mundo do neoliberalismo, “uma premente necessidade de conceitos novos – ou, melhor, de palavras velhas recauchutadas com noções novas” (Martelo 2022: 43). Dado que nos encontramos perante um volume no qual a paródia do discurso é a principal ferramenta de crítica e denúncia, não se revelará estranho que Aragão tenha procurado dar conta de uma mudança de paradigma cuja legitimação dependeu,

precisamente, da construção de uma nova narrativa. Recorrendo novamente à reflexão proposta por Büscher e Fletcher, o que se encontra em causa com a emergência de tendências como a “conservação neoliberal” são também os sucessivos ajustes ao nível do discurso hegemónico: “Here, the analysis shifts ‘the focus from how nature is used in and through the expansion of capitalism, to how nature is conserved in and through the expansion of capitalism’” (2020: 22). De forma mais ou menos dissimulada, são esses (des)acertos que vão contribuindo para colocar o vocabulário ao serviço de funções pouco claras ou díspares. Veja-se que se os dois autores destacam esse fenómeno a propósito do conceito de conservação²²⁰, também André Barata o faz a respeito da noção de sustentabilidade: “A sustentabilidade tem sido uma obstinação insustentável, uma fuga à transformação, que se esconde numa ambivalência: poderia ser ir ao encontro do problema, antecipá-lo e encontrar respostas, mas, pelo contrário, tem sido esta fuga perpétua dele” (2022: 44). Partindo do princípio de que, tal como defendeu Félix Guattari, é urgente “pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais” (1989: 25), torna-se interessante constatar como a crítica a uma política de convivência com o dano – ou seja, a uma política que se desobriga de o evitar, procurando, na melhor das hipóteses, contrabalançá-lo – estava implícita em “Ervas. Prato. Sovacos. Etc.”:

claro que sai sempre caro por causa dos impostos mas é necessário um fair play com outras guerras por cima e por baixo embora não pareça mal quando o mal acontece. e talvez vá aproveitar o know-how dum repouso democrático que ainda me resta mesmo sem abono de família e sem top na Bosla. e talvez meta um pouco de loucura ecológica no frigorífico já privatizado e aproveite alguma cotação na caca das gaivotas. (Aragão 1993: 44-45)

Note-se que esta noção de *fair play* – com outras guerras, outras catástrofes, outras crises – não está muito distante da reflexão proposta por André Barata em torno da ideia de *ganhar margem*: “Ganhar margem é um padrão de racionalidade, na verdade um método de estar nas coisas e nos outros sem os habitar. Numa palavra, de os explorar” (2022: 46). De facto, quando o narrador-sujeito recorre a um humor cáustico para colocar questões como “mas não bebemos demais pelo buraco do ozono com as pombas mansas sempre a cagar na praça? e então a estratégia do parlamento da Europa a propósito dos bidés e das hortaliças

²²⁰ “Conservation, in other words, has moved beyond a Polanyian double-movement to accompany the march of capitalist progress by trying to selectively reign in or counterbalance its concomitant destruction of nature and biodiversity” (Bücher e Fletcher 2020: 22).

no íntimo dos guarda-fatos?” (Aragão 1993: 43), não deixa de ser a inação das instituições que se encontra em causa. Dito de outra forma, a ausência de estratégia – ou, se preferirmos, a criação de uma estratégia que se prevê inoperante – nada mais é do que o ganhar margem para prosseguir na legitimação do mesmo percurso. Trata-se, em suma, de criar “margem de manobra para continuar adiando a confrontação” e, sobretudo, de ganhar “margem para fazer as desigualdades escalam desde que se distribuam migalhas” (Barata 2022: 45-46).

Estas constatações não invalidam que a crítica se adense noutros textos. Embora no caso de “Tensão. Política. Detergentes. Etc.” o foco da denúncia incida na inércia das instituições internacionais, o mesmo não acontece em “Congresso. IVA. Satélite. Etc.”. Neste último, o poder político deixa de ser entendido como um mero cúmplice de interesses económicos, passando a ser apresentado como o principal promotor de crises que se correlacionam e cuja violência urge mediatizar:

Talvez outro congresso talvez faça falta. Ou então o governo que diga. O governo que faça. E suas excelências que resolvam outro hino para entesar a malta com mais outra pátria.

E porque não outra guerra com infra-estruturas e outro buraco do ozono e napalm e outro sol apodrecendo na televisão para ser mais estratégico? (Aragão 1993: 46)

Diante de uma “pátria sentada em feed-back” (*idem*: 46), a desesperança parece tomar conta de um narrador que se assume, ele próprio, “doméstico e poluído” (*idem*: 50). Não parece tratar-se de uma coincidência que, logo num dos primeiros textos que compõe esta nova secção, se defina o tom que vai perpassar uma parte substancial da segunda metade da obra. Num mundo onde a violência é, mediante os desejos dos decisores políticos, espetacularizada ou escamoteada²²¹, tudo parece – inclusive o “dióxido de carbono por causa da família nas horas de ponta” – constituir uma oportunidade para criar novas manobras de distração: “aconteceu outro orçamento social na tua boca sem valor acrescentado (...). exactamente quando uma carga de terroristas ofereceu uma cebolada estratégica no Mercado Comum. lembrás-te? com muito dióxido de carbono em talk-show e a morte mais

²²¹ Refiro-me especificamente a “Ervas. Prato. Sovacos. Etc.”, texto no qual o narrador começa por questionar: “quem sabe se hoje é dia santo ou um dia oculto ou marginal ou então feriado para tanta gente facturada já morta?” (Aragão 1993: 44). Se na passagem de “Congresso. IVA. Satélite. Etc.” era a espetacularização da guerra que se encontrava em causa, aqui é o escamoteamento da violência que surge claramente denunciado: “quem sabe da lâmpada seca de outra multinacional oficialmente em play back? Quem fala disso ou da maneira fodida em valor acrescentado a propósito da Somália com o orçamento da morte soletrada no prato?” (*ibidem*).

em conta” (*idem*: 45). Dinâmicas que, pela promoção de um “horror estratégico” (*idem*: 65), corroem a capacidade de imaginar um futuro diferente:

seja como for àmanhã poderá ser. mesmo que me chamem assim ou assado ou filho daquilo ou da puta
estou-me nas tintas. (acredita querida acredita) àmanhã sim. certamente não serei democrata e vou
mijar no buraco do ozono com os colhões plantados na horta. (...)
será o rumor de Deus com anti-bióticos e sem qualquer explicação metafísica. mas só amanhã. Então
(repito) serei o que hoje não gosto. sobretudo
com outra multinacional despida a jeito e novas estruturas de rabanetes para toda a malta. mas
hoje não (acredita querida acredita). hoje sinto-me fodido e tremendamente em feed-back. (*Ibidem*)

4.2.3 Escrever a revelação: *palavras iguais. intenções iguais. preocupações iguais.*

Retomemos o controverso ensaio *O Bem nas Coisas: a Publicidade como Discurso Moral*, publicado em 2013, no qual Emanuele Coccia se debruça sobre a publicidade enquanto discurso capaz de falar, nos dias de hoje e mais do que qualquer outro, sobre o Bem que nos rodeia. Na sua reflexão, em que as coisas (os objetos, as mercadorias) são entendidas não apenas como bens, mas sobretudo como último reduto do Bem²²², Coccia problematiza o que entende tratar-se de uma “fidelidade à caducidade”: “se o amor romântico era objecto de um juramento para a eternidade, o amor pelas coisas, de que a publicidade tenta formular a respectiva gaia ciência, é rigorosa e religiosamente efémero”. E esclarece, em seguida, que seria “ingénuo ver nelas o signo de uma debilidade ou incapacidade”, já que “é necessária uma muito maior força e disciplina para mudar constantemente de objecto de desejo do que para se concentrar num único amado” (Coccia 2013: 20). Ao contrário do que se verificou no subcapítulo anterior, este raciocínio torna-se agora pertinente não tanto pelo modo como sinaliza a presença da publicidade enquanto discurso total, mas sobretudo porque pode ajudar a compreender uma certa obstinação – plural, mas partilhada²²³ – em torno das noções de apocalipse e fim do mundo:

²²² É significativo como Coccia, em entrevista concedida ao jornal *Observador*, releva a função dúplice da palavra, salientando que “não será por acaso que em várias línguas a palavra ‘bem’ serve ao mesmo tempo para designar ‘mercadoria’ e ‘bem moral’” (Coccia *apud* Marques 2017: s.p.).

²²³ Os *Seminários do Fim do Mundo*, organizados por Pedro Eiras entre 2013 e 2018, não só confirmam a atualidade desse debate, como ilustram bem a pluralidade de ângulos, caminhos e perspetivas que permitem problematizar a representação e o imaginário do fim. Não é por acaso que, num texto onde apresenta um balanço dessas atividades, das quais resultou uma série de libretos intitulada *Materiais para o fim do mundo*, o investigador refere que foi possível encontrar “o fim do mundo na literatura e no cinema, na banda desenhada

Esforçando-se por amar sempre novos objectos, a sociedade que vive de acordo com esta nova moral força-se a reconstruir periodicamente o mundo de coisas de que se rodeia, obriga-se, a cada nova Estação, a dar uma nova forma à matéria em que encarna, a imaginar de novo os objectos por meio dos quais constrói a própria identidade. E há qualquer coisa de poético e mesmo de nobre no esforço desumano de uma fénix que se obstina em querer renascer das próprias cinzas, colocando em dúvida, depois de cada Verão, todas as certezas com que vivera antes. Se o apocalipse é uma das formas mais difundidas da possibilidade de imaginar colectivamente o futuro, será porque, no fim de cada Estação, fazemos arder todas as coisas com que havíamos dado forma ao nosso mundo. (*Ibidem*)

Ao permitir uma leitura assente em duas questões que se correlacionam, a formulação proposta por Coccia é, neste contexto, especialmente operacional: em primeiro lugar, por propor a possibilidade de utilizar o conceito de apocalipse para descrever uma experiência mundana no quotidiano ocidental; em segundo, porque considera a sociedade de consumo como sendo portadora de características que fazem dela um terreno fértil para a difusão e partilha desse imaginário coletivo. Com efeito, os oito contos que compõem *Textos do Abocalipse I* retomam diferentes facetas de uma sociedade marcada por desigualdades, onde o consumo de objetos e imagens anestesia a ansiedade gerada pelos poderes institucionais, pelo aparelho burocrático e pelo núcleo familiar. Mas se este tom perpassa a globalidade do volume publicado em 1992, tal não significa que os textos percam a sua acutilância quando removidos do conjunto. Como nota Thierry Proença dos Santos, é sobre micro apocalipses²²⁴ quotidianos que Aragão se debruça neste pequeno volume: “o autor trabalha um conjunto de textos como se formassem vários quadros no mesmo *video wall* (os pequenos ‘apocalipses’ que cada um experimenta ou imagina no seu dia-a-dia), mas que podem funcionar isoladamente sem depender do conjunto” (2011: 50).

Outro aspeto interessante que se pode problematizar a partir da passagem de Coccia supracitada prende-se com a duplicidade de interpretações que a palavra apocalipse acarreta. Embora o termo venha sendo vulgarmente utilizado para indicar o fim do mundo ou uma catástrofe – neste caso, o ato de fazer arder o mundo individual que, a cada estação, povoamos com novas coisas –, é importante considerá-lo na sua aceção bíblica, segundo a

e na música, na pintura e nos videojogos; convocámos ferramentas dos estudos literários, da antropologia, da teologia, dos estudos fílmicos; descrevemos o fim do mundo como terror, resolução da História, piada, pesadelo, desejo secreto” (2020: 51).

²²⁴ Note-se que já em *Um buraco na boca* o apocalipse era conceptualizado como uma experiência passível de questionar os limites entre o individual e o coletivo, o dentro e o fora, o público e o privado: “o Freitas delirava: **pode ser o fim. Pode mesmo ser o fim.** ria. e o que era subia. aproximava-se. fazia uma cadência de rito rouco misturado com astúcia. Que seria? o apocalipse muito perto? tão perto que se tornava quase caseiro? e ria” (Aragão 1971: 187).

qual aponta, em concordância com a sua etimologia, para uma revelação²²⁵. A reflexão de Coccia parece jogar com esta ambivalência. E também o livro de Aragão o faz – embora colocando a tónica na subversão e recusando qualquer possibilidade de justiça divina: “Os Textos do Abocalipse não oferecem a visão de uma nova Jerusalém, não transmitem conforto nem consolação aos seus leitores, antes os inquietam, ao esboçar o anúncio da queda da babilónia em que vivem” (Santos 2011: 44).

Não se revelará, por isso, estranha a opção de Aragão em abrir o volume com uma pintura que sugere um cenário onde impera o caos e a desordem. Poder-se-ia, inclusive, afirmar que são vários os paralelos passíveis de serem estabelecidos entre este livro e outras obras do autor. Bruno Ministro sinaliza, por exemplo, algumas semelhanças com *Um buraco na boca*, seja no plano estilístico, no qual enquadra o uso privilegiado da letra minúscula (com exceção para os nomes próprios) e a estratégia de abertura dos parágrafos, seja no plano temático, onde observa uma “centralidade das problemáticas das relações familiares, das estruturas sociais e da identidade individual e colectiva” (2015: 92). Porém, no que diz respeito à estratégia de abertura deste pequeno

volume de contos, vale a pena recuperar a análise igualmente atenta de Isabel Santa Clara, segundo a qual é possível estabelecer uma aproximação entre o extratexto e os quadros pertencentes à série *Os monstros* (1992)²²⁶. Para a autora, são evidentes as similaridades ao nível do “traço enérgico e sintético, na vozearia das bocas abertas com dentes pontegudos [sic], nos braços levantados com as mãos muito abertas, nas cabeças de animais hiantes, mas indefinidos” (Santa Clara 2021: 182). De facto, a própria “crítica à hipocrisia dominante na



Fig. 105 António Aragão, “[hors-texte]”. Em *Textos do Abocalipse I* (1992).

²²⁵ John J. Collins define a literatura apocalíptica nos seguintes termos: “genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an other wordly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spacial insofar as it involves another supernatural being” (1979: 9).

²²⁶ Trata-se dos últimos trabalhos do autor, realizados numa técnica mista, nos quais revisita estratégias como a colagem. Como indica Rui Carita (2011: 119), alguns destes trabalhos foram apresentados nas últimas exposições individuais realizadas na Madeira, comissariadas por António Rodrigues, sendo que a primeira esteve patente na Casa da Cultura de Santa Cruz, em abril de 1996. Antes do falecimento de Aragão, teve lugar ainda uma exposição retrospectiva no Museu da Casa da Luz e no Museu de Arte Contemporânea da Madeira (Funchal).

sociedade urbana” (2011: 119), que Rui Carita salientou a propósito de *Os monstros*, está também presente nas figuras grotescas que inauguram os *Textos do Abocalipse*: “Um deles, com um só olho e cauda de camaleão, sobrevoa a cena, graças ao seu rotor de helicóptero, apesar das toscas rodas que tem no lugar das patas” (Santa Clara 2022: 182).

Até certo ponto, o quadro parece capturar também algo da tensão que perpassa os diferentes contos. Sob as personagens, muito raramente nomeadas, paira uma ameaça difusa que, dependendo do texto em análise, poderá ser tão sinistra quanto insólita. As primeiras linhas de “outra vez a jarra vermelha” exemplificam claramente o ambiente sombrio que se vai redesenhando ao longo do volume: “e sentiu a súbita imensidade do pavor. como um perigo derramado em cada veia devorada no corpo. espécie de coisa última. perversa. dolorosamente incalculável. sobretudo abundante de denúncia alucinada. de facto extraordinária e funda” (Aragão 1992: 7). Será este temor que permitirá aceder ao espaço mental da personagem, presa num conjunto de interrogações que confere ao conto o seu carácter circular: “– será que vou matar alguém?”, “– será que dum momento para o outro serei assassinado?” (*idem*: 7). Embora o sujeito masculino nunca chegue a ser vítima ou praticante do crime que o atormenta, dois elementos parecem contribuir para o sufoco que experiencia: a televisão e a mãe, que, sem desviar a cabeça da “luminosidade decapada do écran” (*idem*: 11), questiona repetidamente: “– quem mudou a jarra vermelha de cima do aparador e pôs sobre a mesa do canto?” (*idem*: 9). Esta circularidade discursiva, que caracteriza os diálogos internos e externos das personagens, resvala ainda para o conteúdo do noticiário, sucessivamente descrito de forma semelhante:

o noticiário da televisão continuava misturado com os gemidos da irmã e o ranger da cama. o governo falando como competia ao governo. ministros sempre parecidos a ministros. presidentes com outros presidentes. ou de outro modo mais o ranger da cama. e a vocação celebrada das guerras irresistivelmente iguais. (*Idem*: 9)

Aqui, como em “a necessária esferográfica”, os objetos impõem a sua autonomia e assumem um papel austero. Colocam em causa, como já problematizado a propósito da poesia de Salette Tavares²²⁷, os papéis de dominador/dominado, possuidor/possuído, dono/escravo. Se não vejamos: o quarto conto de *Textos do Abocalipse* relata o conflito interno de um indivíduo que, por momentos, equaciona “conceber uma espécie de destino

²²⁷ Cf. subcapítulo 3.1.4 A escrita dos *objetos sonoros*.

escondido” (Aragão 1992: 35) e não assinar alguns documentos aparentemente decisivos. Trata-se de documentos dos quais resultam “a sua enorme responsabilidade” e “a profunda e culminante confiança que nele depositavam” (*idem*: 33), levando o leitor a depreender que, tal como acontece em “congresso sem congressista”, se encontra perante o detentor de um alto cargo:

nessa ocasião ajeitou-se melhor na solenidade da cadeira. precioso. quase intocado. e sobre a importância considerável da mesa lá estavam os papéis para assinar. como de costume. prontos e arrumados. uns a seguir aos outros. só para assinar. não precisava saber do que se tratava. Como de costume. não. não precisava. apenas lhe competia assinar. mais nada. (*Ibidem*)

Embora a sátira se direcione, em ambos os casos, para uma sociedade movida pela importância atribuída ao valor simbólico de determinados cargos profissionais, a focalização do narrador é distinta. Em “congresso sem congressista”, o leitor acompanha as reações de uma mãe e de uma tia à perda de um homem que, em vésperas de um congresso, tem a “grande pouca sorte” de falecer: “a profunda tristeza de ambas deu para examinar mais em pormenor os vários papéis que vinham dentro do envelope: o convite honroso, o bilhete de avião com OK de ida e volta. estadia de sete dias no Hotel 3 Mundos. a primorosa apresentação colorida do programa” (*idem*: 52). O conto ganha uma dimensão especialmente sarcástica quando, de forma insólita e perante o lamento das duas mulheres, o morto se ergue e telefona para o número indicado no convite oficial:

no outro extremo do telefone uma voz atenta e educada confirmava sem qualquer hesitação: sim senhor. claro que continua congressista. fique descansado. Um autêntico congressista. sim senhor. com os mesmos direitos e regalias. fique descansado. então calmo. muito calmo e escoreito voltou a deitar-se decentemente na cama como convinha a um congressista morto. (*Idem*: 54)

Por outro lado, em “a necessária esferográfica” o leitor vai paulatinamente acompanhando o diálogo interior do protagonista. Trata-se de um homem que, “(contra o costume)”, se vê irritado pela sua condição e sonha contrariar, das mais diversas formas, o tédio que define a sua vida burguesa – intervindo nos conflitos bélicos do seu tempo, renovando as instituições internacionais, criando um “outro mundo para o pobre Terceiro Mundo”:

francamente dava tudo por tudo para possuir naquela ocasião um míssil de qualquer alcance. intervir logo na guerra do Irão e do Iraque. quanto ao obscuro dos árabes contra os judeus faria o obscuro dos judeus contra os árabes. (...) francamente apetecia-lhe fazer à sua maneira. como queria. ah arranjar uma outra Nato ou um Pacto de Varsóvia para ali. bem arrumados. sempre prontos. ambos mesmo à mão. impenetráveis. em cada canto da sala. e de imediato desejou também outro mundo para o pobre Terceiro Mundo. um mundo mais fácil. mais rentável. um mundo mais económico para o Terceiro Mundo. (*Idem*: 35-36)

O carácter fantasioso destas imagens é rapidamente exposto quando, frustrando qualquer expectativa do leitor, o protagonista sente “a responsabilidade imensa de semelhante ocasião. o incomensurável rigor do seu dever” (*idem*: 39). A sua incapacidade em quebrar com o sistema e ordem estabelecidos é enfatizada pela presença do secretário, um funcionário acrítico que, ao não refletir sobre a finalidade do seu trabalho, assume o papel de mero executante: “imóvel e visivelmente acostumado o secretário estendia a esferográfica no extremo atento da mão” (*ibidem*). Trata-se de um autómato cujo movimento do corpo obedece ao ritmo da função que exerce – imagem que não deixará de poder lembrar a célebre reflexão proposta por Hannah Arendt, no início dos anos 50, a propósito da emergência do *animal laborans*:

Os utensílios do labor aderem a este ritmo até que o corpo e o instrumento passam a agitar-se no mesmo movimento repetitivo, isto é, até que, no uso das máquinas – que, entre todos os utensílios, melhor se adaptam à “performance” do *animal laborans* – já não é o movimento do corpo que determina o movimento do utensílio, mas sim o movimento da máquina que impõe os movimentos ao corpo. (1952: 159)

Esta diluição da identidade individual, que não deixa de estar intimamente conotada com a emergência de um sujeito que apenas se consegue definir pelo trabalho, é também explorada em textos como “os gémeos tinham razão” ou “um leão é sempre um leão” – conto no qual o narrador volta a assumir uma focalização exclusivamente interna. No primeiro, acompanhamos o percurso de dois gémeos (um empregado na função pública e outro numa farmácia) que, por não conseguirem suportar o facto de os confundirem, chegam “a pretender para um a arriscada voga do fundamentalismo islâmico e para o outro um humilde cristianismo de qualquer seita obscura” (Aragão 1992: 58). No segundo, assistimos ao conflito interior de um homem (funcionário público) que, por breves momentos, pondera tornar-se

terrorista e dar “a vida por uma sociedade diferente. mais justa. mais compreensível. mais digna” (*idem*: 16).

O que se torna interessante constatar é que, em ambos os casos, a incapacidade de encontrar uma resposta para o desalento que assola as personagens²²⁸ dá lugar a uma reflexão em torno da inoperância das instituições. Aquilo que potencialmente as distinguiria constitui, na verdade, um fator de semelhança, aspeto que aponta para uma sociedade pautada pela uniformização. O momento em que os gémeos trocam de partido deixa já implícita a descrença numa alternativa política: “um passou para a esquerda e outro para a direita. porém a confusão existente entre os partidos políticos não facilitou nada a troca. antes pelo contrário. ao que pertencia à esquerda perguntavam como ia direita e ao da direita queriam saber da esquerda” (*idem*: 57). Porém, é no monólogo interior da personagem de “um leão é sempre um leão” que essa questão é convocada de forma inequívoca:

na verdade ficava-lhe a impressão de que normalmente os partidos políticos se pareciam. sempre atentos e para o bem de toda a gente. semelhantes e todos democráticos. de facto, concluía que usavam palavras iguais. intenções iguais. preocupações iguais. sempre para o bem de todos. sempre a favor do progresso. sempre para alegria de toda a gente. (*idem*: 15)

No mesmo sentido, também o poder religioso se torna alvo de ironia. Como salienta Teresa Toldy, “[a] religião é considerada por muitos como um instrumento de apaziguamento das consciências e de desativação da contestação social, dada a sua insistência na relevância do espiritual e da vida eterna” (2012: s.p.). Essa vocação, simultaneamente apaziguadora e neutralizadora, é posta em causa quando, desencorajado por não conhecer nenhuma organização terrorista à qual se possa juntar, o protagonista questiona: “mas qual a melhor condição? qual? convencer-se fosse do que fosse e andar por exemplo de igreja em igreja ou não acreditar em nenhuma inspirada sabedoria e desaparecer simplesmente morto como desapareciam as galinhas no supermercado?” (Aragão 1992: 17). Por sua vez, a incapacidade de a religião solucionar os problemas das personagens é também exposta pelos dois gémeos, sendo a constatação de que as religiões (como os partidos) são todas semelhantes que os demove de se juntarem ao estado islâmico ou a uma qualquer seita cristã: “por aí pareceu-

²²⁸ Considere-se a passagem “Baralhou desconexo o tamanho embaraçoso da utilidade ou inutilidade de viver. Funcionário público para quê? Sim. Para quê?” (Aragão 1992: 19), em “um leão é sempre um leão”. Já em “os gémeos tinham razão”, tome-se como exemplo o momento em que o narrador refere: “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” (*idem*: 56).

lhes que a coisa também não pegava. após multiplicados encontros concluíra que as religiões não se distinguem cabalmente umas das outras como também não serviam para mudar as próprias pessoas. E desistiram de ser crentes” (*idem*: 58).

É ainda curioso notar que as mesmas questões que atormentam o protagonista de “um leão é sempre um leão” – “quando é que a gente passa a ser gente? quando se começa a ser gente? quando se pode mesmo ser gente?” (*idem*: 17) – parecem também angustiar os dois gémeos. Tal como sucede com o sujeito-narrador de *Pátria. Couves. Deus. Etc.*, que de forma similar questionava “e assim a gente pode? a gente serve? a gente presta?” (Aragão 1993: 52), parece existir nestas personagens de *Textos de Abocalipse* um sentimento de desadequação face ao *status quo*. Numa leitura possível, essa partilha de uma inadequação extremada poderá ajudar a compreender o porquê de o autor ter optado por dar um desfecho semelhante aos dois contos. Em ambos os casos, o desejo de as personagens se libertarem do sofrimento psicológico que as consome resulta numa vingança refletida no espelho: a catástrofe efetiva-se, assim, quer na decisão de o protagonista não se intrometer no trabalho do leão, colocando em causa a vida da mulher e dos filhos, quer no momento em que um dos gémeos, alucinado e incapaz de se distinguir, dispara sobre si próprio.

Embora a maior parte dos contos problematize questões identitárias que se relacionam de forma direta com as transformações políticas e sociais do Portugal dos anos 1980, vale a pena considerar que o conto “três vultos suspeitos” redireciona o foco para a memória coletiva em torno do Estado Novo. Como nota Thierry Proença dos Santos, ao partir de uma atmosfera que evoca a revogação do direito de reunião e associação, o conto “parece configurar uma alegoria das fobias de tudo o que possa pôr em causa a ordem estabelecida” (2011: 46). Este aspeto torna-se particularmente interessante se considerarmos a existência de outros textos que, não tendo chegado a ser incluídos na versão final do volume, revisitam de forma muito crítica o passado colonial do país – passado esse que, de resto, permanece ainda hoje por desconstruir: “In the case of Portugal, with a still-fragile democratic society after many decades of numbing totalitarian rule, imperial nostalgia is all the more ominous given the fact that the loss of empire has not yet been properly assimilated by the society at large” (Medeiros 2015: 203).

Tal como tem vindo a ser salientado²²⁹, o facto de o título do livro surgir acompanhado pelo número romano “I” permite depreender que existiu, por parte de Aragão, a vontade de

²²⁹ Vd. Ministro (2015: 92), Santos (2011: 41).

fazer com que este volume fosse o primeiro de uma série. E embora essa intenção possa ser confirmada pela consulta do espólio literário do autor, a simples referência a “Textos do Abocalipse II” não é, por si só, suficiente para afirmar que o segundo volume tenha chegado a ser mais do que uma intenção. Ainda assim, vale a pena considerar que, se tivermos em conta o conjunto de manuscritos e datilografados associados ao processo de escrita de *Textos do Abocalipse I*, pelo menos dois textos foram excluídos da versão publicada em 1992: “a batalha de Urubutu” e “O império”²³⁰. Apesar do aparente desvio temático face à maioria dos textos que se encontram na versão final, ambos os contos partilham traços que perpassam todo o volume: a adoção de um registo irónico e de uma certa inclinação para o absurdo, mas também a exploração de uma dimensão fantástica, geradora de efeitos que fomentam o *suspense*. Obedecem, igualmente, às regras já referidas: excetuando os nomes próprios, os textos são inteiramente escritos em letra minúscula; e, no que diz respeito à abertura de novos parágrafos, respeitam a mesma estratégia.

A ação de “a batalha de Urubutu” centra-se no “espanto brusco da aparição” de um oficial – “o major inesperado e extremo” – que ensombra a porta de um bar para exigir uma cerveja fresca que não chegará a ser servida: “- não temos cerveja. não. só água morna” (Aragão 198-?a: 1). À semelhança do que se verifica com outras personagens que integram *Textos do Abocalipse I*, trata-se de um sujeito cuja aparente excepcionalidade (“o mesmo que alguns dias antes haviam comemorado a sua última gota de sangue com discursos e marchas militares e bandeiras e foguetes no ar. O mesmo que depois de morto haviam enaltecido a sua última gota de sangue”) é ironicamente desconstruída, não sendo raros os momentos em que “a heróica sobrevivência da última gota de sangue do major” contrasta com descrições que apontam para uma figura tipificada: “a mesma farda impecável. espada à cintura. pistola decidida na mão. o mesmo bigode farto e resoluto. era o major exactamente completo no seu tamanho todo militar. outra vez repetido e infalível” (*Ibidem*).

Mais do que constatar as relações de poder e exploração que sustentam os regimes colonialistas, desde logo evidenciadas no momento em que “o homem negro denunciado atrás da tábua tosca do bar derramou o medo dum destino suicida” (*ibidem*), o texto parece

²³⁰ Ressalve-se que embora não existam diferenças no corpo do texto entre as versões manuscritas e as datilografadas, os títulos surgem referidos com ligeiras variações. No primeiro caso, é possível encontrar “aconteceu em Urubutu” (manuscrito) e “a batalha de Urubutu” (manuscrito e datilografado). Já o segundo, surge mencionado como “possivelmente o império” (manuscrito) e “O império” (datilografado). Ao longo deste subcapítulo, utilizar-se-ão os títulos das versões datilografadas.

denunciar, sobretudo no parágrafo final, a glorificação que Portugal faz do seu passado²³¹: “poucos dias passados surgiram os mesmos discursos e músicas e bandeiras e muitos foguetes no ar. e condecoraram outra vez o assombro da última gota de sangue do major, no próprio terreiro de Urubutu” (*idem*: 2). A crítica reveste-se, aliás, de um peso acrescido se considerarmos o contraste entre o retrato daqueles que subjugam e as palavras utilizadas para descrever aqueles que são subjugados²³². Com efeito, é a boçalidade do major que é repetidamente colocada em evidência, aspeto que contribui para descreditar as ações daqueles que se impõem pela força:

depois a gloriosa gota de sangue do major condenou o conto da mulher negra. semelhante cântico não devia ser cantado. não. não devia. por isso proibiu. impôs silêncio. determinou. não podia ser. contudo a mulher negra sentiu-se ainda mais exacta. contaminadamente descoberta e enorme. e continuou cantando. sempre cantando. porém o major correndo de novo o risco de perder a sua última gota de sangue disparou tiros. muitos tiros devorados sobre o cântico derradeiro que a mulher negra cantava. E a mulher negra percebeu que caía abundante e inaugurada muito para lá do percurso multiplicado da sua cabeça. (*Ibidem*)

As mesmas dinâmicas de violência são recuperadas em “O império”, conto cuja ação culmina em mais uma morte: “mas de imediato a plenitude escutada do ruído contaminou um tiro enlouquecido. e logo de contínuo a cara de Imaú transformou-se noutra lua cor de sangue insinuada no céu” (Aragão 198-?b: 4). Imaú é-nos apresentado como um homem “cauteloso e incalculável”, profundamente consciente do perigo que o cerca, razão pela qual opta por apenas caminhar de noite, evitando assim qualquer distração: “não convinha. sabia disso muito bem. e resumia-se mínimo. Talvez até o melhor seria tornar-se mesmo invisível. Assim mesmo: invisível e se fosse possível criaria até um mistério com a fundura negra da sua própria cor. o negro da pele sendo a pele negra da noite” (*idem*: 1). A tensão experienciada pelo homem negro, que “adivinhou que mil olhos interditos o espiavam a cada instante e caminhavam com ele em cada ocasião que caminhava” (*ibidem*), não só perpassa todo o conto, como contribui para diluir os limites entre o real e o onírico. O carácter intrusivo dessa

²³¹ Em *An Earth-colored Sea: “Race”, Culture and the Politics of Identity in the Post-Colonial Portuguese-Speaking World*, Miguel Vale de Almeida é assertivo quando afirma que persiste, em Portugal, uma retórica imperialista e expansionista, aspeto que se estende ao discurso sobre a reconfiguração pós-colonial (2004: 45).

²³² Considere-se a seguinte descrição da mulher que canta após o assassinato do homem negro: “mas/ de seguida a imensidade duma mulher negra ergueu cantando a sua voz submersa na escuridão vasta do seu corpo. cantou espargida e preciosa. cantou o perigo absoluto e veloz e implacável do próprio coração. cantou inteira. cantou como nunca havia cantado”.

ansiedade – partilhada por uma mãe que “acarinhava perpetuada o labirinto dos sonhos que ele sonhava” (*ibidem*) – torna-se particularmente evidente numa das passagens em que diferentes planos se intercetam:

no último furioso da corrida ouviu a perfeição da mãe ardendo falas nos seus ouvidos. Nitidamente a voz da mãe trazida no feitio forte do vento. A mãe contando histórias de animais que não dormiam para poder caçar a frescura sólida da floresta. (...) e
nessa mesma ocasião das histórias a mãe misturava também raridades como a propósito dos soldados brancos excessivamente rápidos de mais para que se pudesse perceber. claro que
Imaú considerava isso tudo tão estranho e tão inacreditado que só por esse lado quase infindável acreditava. e não intervinha com perguntas para não contrariar. (*Idem*: 2)

É interessante constatar que esta sucessão de eventos dá lugar a uma reflexão sobre a noção de império – esse “que (segundo diziam) vieram propositadamente de longe para salvar” (*idem*: 3). Embora o soldado branco seja sempre percebido como um perigo iminente, são vários os momentos em que as suas motivações se tornam alvo do questionamento de Imaú: “seria por causa de alguma notoriedade inexplicável e recolhida no seio imenso da natureza? ou antes em virtude de outro modo para ele indescoberto?” (*idem*: 2), ou ainda “relacionou os soldados brancos com a denúncia dos catabus. exactamente. à maneira triste dos catabus que desde nascença precisavam de ir muito longe para se alimentar?” (*idem*: 3). A incapacidade de descortinar, “por mais voltas desviadas que desse à cabeça”, aquilo em que consiste o império, leva a personagem a debater-se com sentimentos contraditórios:

e nesse precipitado momento pareceu-lhe que o tal império talvez não passasse de algum animal difícil. animal perdido na suspeita mais antiga da floresta. animal necessário para alimento dos soldados brancos? quem podia saber? indispensável para os soldados brancos manterem a sua constante brancura? e que por sua causa os soldados brancos arriscavam tanta distância para se alimentar? exactamente como acontecia com os catabus? então se fosse verdade é que Imaú aprofundado de pureza sentiu muita pena dos soldados brancos. mesmo muita pena. mas outro rumor ainda muito mais raro cresceu apertado. quase em frente do limite do medo de Imaú. (*Ibidem*)

O facto de a personagem nunca se referir ao império como um sistema no qual uma potência visa exercer poder sobre outra, impondo assim a sua soberania, torna-se significativo por diferentes razões. Por um lado, porque evidencia o modo como o fim do colonialismo, enquanto relação política, não se traduziu nos campos económico e social, estabelecendo

novas formas de discriminação e exploração²³³; por outro, porque dá a ver as consequências do que Maria Paula Meneses refere como sendo “[a] fratura instituída pela diferença colonial” (2012: s.p.). Nas palavras da antropóloga, essa fratura “é reflexo da construção epistémica hegemónica, que desqualifica e exclui outros saberes, porque constituídos fora do cânone da moderna racionalidade científica” (*ibidem*).

Ressalve-se que esta usurpação do direito à autodeterminação, que implica uma igual negação do direito à história, se encontra também problematizada em “a batalha de Urubutu”. Nesse caso, o autoritarismo exercido sobre o colonizado é simultaneamente sinalizado e testemunhado por um imbondeiro, símbolo particular no imaginário dos povos africanos: “e o próprio ibondeiro lá estava a testemunhar no centro do terreiro de Urubutu. sim. sim. lá estava a presença obedecida do ibondeiro oferecendo-se fusilada [*sic*] ao sol” (Aragão 198-?a: 2). A centralidade atribuída às problemáticas identitárias não deixa, por isso, de perpassar os dois contos inéditos: pela desconstrução de uma narrativa que procura, ainda hoje, enquadrar o colonialismo português como tendo sido excecionalmente benevolente²³⁴; mas, sobretudo, pelo relevo atribuído aos símbolos e dinâmicas de pertença daqueles que resistem.

4.3 Notas finais: acerca da (in)consumibilidade das práticas ficcionais

Uma análise do trabalho desenvolvido por Salette Tavares e António Aragão no âmbito da ficção levanta questões não só ao nível da receção, mas também da disseminação das respetivas obras. Uma discrepância torna-se, desde logo, evidente: ao passo que, entre os anos 1970 e 1990, António Aragão foi publicando e reescrevendo volumes que se inscrevem no âmbito do romance, do conto e da prosa, Salette Tavares deixou todas as obras aqui consideradas por publicar. Tal como já referido (e como, aliás, se voltará a confirmar no próximo capítulo), a obra da poeta é exemplificativa do modo como a censura, podendo ser

²³³ Como nota Boaventura de Sousa Santos, em texto publicado no jornal *Público*: “O que terminou com os processos de independência do século XX foi uma forma específica de colonialismo, e não o colonialismo como modo de dominação. A forma que terminou foi o que se pode designar por colonialismo histórico caracterizado pela ocupação territorial estrangeira. Mas o modo de dominação colonial continuou sob outras formas. O colonialismo como modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais está hoje tão vigente e violento como no passado. Às populações e aos corpos racializados não é reconhecida a mesma dignidade humana que é atribuída aos que os dominam. São populações e corpos que, pese embora todas as declarações universais dos direitos humanos, são existencialmente considerados sub-humanos, seres inferiores na escala do ser, facilmente descartáveis” (2018: 50).

²³⁴ Cf. Santos (2002: 35).

exercida de forma explícita, se imiscui também em estratégias de negação e omissão. Assim, não só é expressiva a forma como estes textos dialogam com outras obras publicadas, como se torna particularmente incisiva a aplicação de estratégias que permitiram tornar essa ocultação visível – nomeadamente, através da instalação e/ou da transposição medial. Isto não significa que a obra de Aragão não se tenha debatido com outras formas de opressão igualmente nocivas – como se pode, em parte, depreender dos processos de reescrita e ampliação levados a cabo ao longo do seu percurso criativo. Não ignorando o facto de *Pátria. Couves. Deus. Etc.* ser paradigmático da precária circulação da sua obra²³⁵, *Um buraco na boca* é, neste caso, o exemplo mais esclarecedor. Embora a análise desenvolvida nesta tese se tenha centrado na primeira edição, bastará recorrer-se à edição crítica proposta por Bruno Ministro (2014), ou aos estudos propostos por Helena Rebelo (2011; 2015; 2021), para constatar que a reescrita do romance, da qual resultou a edição publicada na Vala Comum, desvenda uma série de regionalismos linguísticos, pontos geográficos e nomes de estabelecimentos cuja ocultação inicial não é inócua.

Os processos de transposição, instalação, reescrita e expansão desenvolvidos a partir dos textos analisados aponta, ainda, para um entendimento da obra enquanto potência metamórfica. A análise individual destas obras permite concluir, por exemplo, que a expansão levada a cabo em *Pátria. Couves. Deus. Etc. Com Tesão. Política. Detergentes. Etc.* reatualiza a crítica a um contexto político e socioeconómico que sofreu, simultaneamente, transformações profundas. E, de modo inverso (mas não necessariamente antagónico), a exposição do manuscrito de *Irrar* poderá sinalizar o que de conservador e opressivo permaneceu na sociedade portuguesa, mesmo após a queda do regime ditatorial do Estado Novo. Em todo o caso, o que perpassa todos estes textos (e respetivas metamorfoses) são justamente as características que, em sentido amplo, produziram alterações profundas na ficção produzida na segunda metade do século XX: a auto e/ou metarreflexividade. Já em “Forma Poética e Tempo”, Salette Tavares salientava a importância da obra de arte enquanto “pensamento de si mesma”, sendo essa “qualidade pensante” que a permite “definir-se em coordenadas de negação”. Por isso, “[n]o seu reduzir-se a um plano exclusivo completamente novo a partir de zero, ou outro em relação às formas contemporâneas anteriores, é afirmação da consistência ainda, quando se negaram todos os apoios que a comunicação formal da mesma família podia exigir” (Tavares 1965b: 62-63).

²³⁵ Assim o demonstra a já referida tiragem produzida para “um grupo de interessados”.

Jogando com diferentes níveis de visibilidade e invisibilidade, as obras ficcionais de António Aragão e Salette Tavares comportam, igualmente, modalidades diversas de ilegibilidade. Relembre-se, a este propósito, as palavras de Ana Hatherly:

Sabemos que seja qual for a linguagem - palavra, gesto, objecto - nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte - o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível - que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (1975: 149)

Em várias das obras analisadas, o exercício desenvolvido ao nível da visualidade do texto, presente quer pela exploração topológica da página quer pelo trabalho gráfico exercido ao nível do significante, instaura uma não linearidade da escrita e da leitura. Mas vale a pena notar que é, também, pela introdução de um constrangimento específico que se opera uma (des)construção criativa do real: o erro ortográfico. O uso sistemático desta estratégia torna-se duplamente significativo: quer porque a ilegibilidade do corpo do texto evidencia a própria ilegibilidade de um mundo marcado por uma fragmentação crescente; quer porque é também a ilegibilidade operada pelo erro que permite gerar uma linguagem capaz de reimaginar esse mesmo mundo. De resto, é ainda a este nível que alguns destes textos problematizam a temporalidade da escrita e, sobretudo, da leitura. O modo como estas obras exigem, em diferentes níveis, uma (re)leitura invariavelmente vagarosa, reveste-se hoje de uma acutilância particular. Considerem-se as seguintes palavras de Mark Fisher:

Ask students to read for more than a couple of sentences and many – and these are A-level students mind you – will protest that they can't do it. The most frequent complaint teachers hear is that it's boring. It is not so much the content of the written material that is at issue here; it is the act of reading itself that is deemed to be 'boring'. What we are facing here is not just time honored teenage torpor, but the mismatch between a post-literate 'New Flesh' that is 'too wired to concentrate' and the confining, concentrational logics of decaying disciplinary systems. To be bored simply means to be removed from the communicative sensation-stimulus matrix of texting, YouTube and fast food; to be denied, for a moment, the constant flow of sugary gratification on demand. Some students want Nietzsche in the same way that they want a hamburger; they fail to grasp – and the logic of the consumer system encourages this misapprehension – that the indigestibility, the difficulty is Nietzsche. (2009: 23-24)

As palavras de Fisher dizem respeito a um contexto específico: o ambiente pós-disciplinar que se começou a evidenciar, concomitantemente à crise financeira de 2008, no sistema de educação britânico. Mas se o exemplo da escola onde Fisher lecionava permite dar conta da realidade académica vivida no Reino Unido, tal não significa que não possamos extrapolá-lo para geografias e contextos mais amplos. Isto porque, como argumenta Fisher, esta incapacidade crónica de levar a cabo uma tarefa morosa, e que exige uma atenção acrescida, está intimamente relacionada com a prevalência que determinadas formas de doença mental (nomeadamente, a ansiedade e a depressão) têm assumido nas sociedades neoliberais: “The consequence of being hooked into the entertainment matrix is twitchy, agitated interpassivity, an inability to concentrate or focus. Students’ incapacity to connect current lack of focus with future failure, their inability to synthesize time into any coherent narrative, is symptomatic of more than mere demotivation” (*idem*: 24). Assim, se a desaceleração provocada pelas obras analisadas neste capítulo era já incisiva no contexto da sociedade de consumo em que foram produzidas, não será excessivo afirmar que adquirem, à luz dos dias de hoje, um potencial de denúncia renovado.

Um outro aspeto que ressalta da análise paralela das obras ficcionais dos dois autores prende-se tanto com a diversidade de géneros explorados (romance, narrativa, conto, prosa e guião para cinema), como com as possíveis influências decorrentes de realidades artísticas e políticas internacionais. Com efeito, dificilmente se poderá dissociar o surgimento destas obras do impacto cultural exercido pelo *Nouveau Roman* na Europa dos anos 1950-1960, a partir do qual as noções de “anti-romance”²³⁶ ou “metaficção”²³⁷ se tornaram sintomáticas de uma morte tão anunciada quanto debatida. É justamente essa rutura que Linda Hutcheon começa por evocar no seu estudo dedicado às “narrativas narcisísticas”, publicado no início da década de 1980. Nas palavras da ensaísta, “many reviews of new metafiction, especially in the early 1970s, were negative: cries of lamentation over the death of the novel genre abounded”. O que não invalidou que constataste, em seguida, o modo como “[s]ince then we

²³⁶ M. H. Abrams define o anti-romance como sendo “a work which is deliberately constructed in a negative fashion, relying for its effects on the deletion of standard elements, on violating traditional norms, and on playing against the expectations established in the reader by the novelistic methods and conventions of the past” (1999: 195).

²³⁷ O termo, sobre o qual vários ensaístas e investigadores viriam a debruçar-se, foi primeiramente cunhado por William H. Gass, em *Fiction and the Figures of Life* (1970): “There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no different in the novel. I don’t mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O’Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction” (1970: 24-25).

have perhaps erred in the other direction: we now accept metafiction – that is, we now have a name for such works. Labels are comforting, but often also castrating” (Hutcheon 1980: 1).

À semelhança do que se verificou no capítulo anterior (3. Práticas Poéticas), no qual os objetos analisados convocam uma variedade de géneros e materialidades expressivas, a escolha de intitular o quarto capítulo desta tese de “Práticas Ficcionalis” visa retomar e (re)problematizar o princípio da indefinição. Por isso, e procurando recusar essa limitação potencialmente castradora apontada por Hutcheon, optou-se por não circunscrever esta análise a um enquadramento demasiado restritivo – seja ele de carácter cronológico, temático ou estilístico. Ao convocar-se um conjunto de textos capaz de demonstrar a multiplicidade de géneros nos quais os autores procuraram trabalhar, pretendeu-se, na verdade, mostrar como ambos desestabilizaram esses mesmos géneros, revestindo-os de uma permeabilidade e abertura específicas. Não por acaso, na taxonomia a partir da qual se organiza o Arquivo Digital da PO.EX, os editores definem o género “Ficção Experimental” nos seguintes termos: “Forma de narrativa, prosa ou estrutura ficcional baseada numa organização não linear dos significantes, promovendo a fragmentação da diegese narrativa tradicional, bem como a utilização de relações entre escrita, som, imagem – e sua articulação ao nível do sentido”²³⁸. Esta definição, não se limitando a sintetizar os elementos chave do romance experimental, aponta para a possibilidade de refletirmos sobre a ficção (e sobre o ficcional) de forma expandida, assumindo as suas nuances enquanto prática inter e transmedial.

Vale a pena ressaltar que uma análise desta natureza não pretende ignorar as alterações sofridas no âmbito da ficção portuguesa durante a segunda metade do século XX. Tal como referido no início do capítulo, desde os anos 1950, foi possível observar um afastamento do romance português em relação aos caminhos que vinham a ser trilhados desde o século XIX, aspeto que se perpetuou nas décadas seguintes:

Marcadas pela consciência de crise humanista e cultural, a literatura e as outras artes iniciam então uma viragem importante na concepção da representação. Criam-se novas modalidades de narrativa que, se por um lado têm afinidades com correntes existentes noutras literaturas do tempo (a francesa, a norte e a latino-americanas, entre outras), por outro lado manifestam uma identidade portuguesa: uma maneira própria de sentir, de intervir e de estar no mundo e na literatura. (Magalhães 2002: 368)

²³⁸ Cf. <https://po-ex.net/estrutura/generos/>

No período em questão, foram publicados vários textos (alheios ao contexto da PO.EX, mas muitas vezes sob o impacto do *Nouveau Roman*) que ensaiam uma fragmentação da diegese, propondo assim reinvenções que libertaram o romance das categorias tradicionais de tempo e espaço, ao mesmo tempo promovendo um maior grau de experimentação discursiva e tipográfica. Assim, e embora a disseminação dos textos analisados tenha ocorrido, mesmo quando postumamente, por via do formato impresso, importa realçar que um aspeto que os singulariza se prende com o facto de apontarem – à data da sua escrita como hoje – para uma série de possibilidades e tecnologias de mediação. As palavras de Manuel Portela, já citadas no início deste capítulo, são efetivamente expressivas no que diz respeito a essa potencialidade na obra de Salette Tavares – que, em parte, aguarda por revisitações que lhe permitam transitar para o cinema e o teatro:

Todos eles [*O Kágado, Baile Mecânico e Anonimatógrafo*] nos mostram a imaginação intermedial da autora, isto é, a sua capacidade para explorar a transfiguração da escrita na relação com outros códigos e linguagens artísticas (teatro, cinema, ópera) e na relação desses códigos com dispositivos mediais como o telefone ou a câmara de filmar ou a máquina de projetar ou o rádio portátil. (2019: 7)

E é também para essa dimensão plural que Rui Torres aponta quando refere, em texto publicado por ocasião das celebrações do centenário do nascimento de António Aragão, que a obra do autor madeirense “inclina-se para um questionamento muito singular acerca dos limites das artes e as suas criações investigam as fronteiras do conhecimento a partir de uma visão *original*” (2021: 210). Note-se que é, neste contexto, significativo o uso do termo “fronteira”, razão pela qual o investigador o recupera adiante, afirmando, numa formulação que poderia muito bem aplicar-se à *poeprática* de Salette Tavares: “[A obra de António Aragão] [e]xige uma estética dialógica e dialogante, aspeto que se manifesta, aliás, como componente expressiva, nos seus trabalhos; é uma obra que demanda conhecimentos de fronteira” (2021: 212). Para Irina Rajewsky, é este o conceito que permite assinalar, ao mesmo tempo que pode diluir e subverter, as especificidades de cada *medium*:

O conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, consequentemente, como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. Ao mesmo tempo, são esses atos de transcender,

subverter, colocar à prova ou ressaltar que lançam luz sobre a convencionalidade e a construtividade desses limites. (2012: 71)

Não obstante o questionamento das fronteiras na obra de António Aragão (e de Salette Tavares) tenha vindo a ser perpetuado em diversos projetos artísticos – recorde-se, por exemplo, a adaptação para o teatro de *Textos do Abocaplise I*, proposta por Rui Lopes em 2017²³⁹ –, vale a pena lembrar o testemunho de E. M. de Melo e Castro, publicado no sétimo número da revista *Cibertextualidades*, no qual o poeta recorda *Poesia Urro*, apresentada por ocasião da exposição *PO.EX 80* (Galeria de Arte Moderna de Belém) e cuja possibilidade de articulação com *Um buraco na boca* foi já sugerida no ponto 4.2.1. A instalação, que desafiava a compreensão tradicional de retratos de família e o seu potencial enquanto registo e narrativa, consistia numa série de retratos de pessoas do final do século XIX, encaixilhados luxuosamente e pendurados de forma convencional nas paredes da galeria. Quando os visitantes se aproximavam de cada uma das molduras, pressionavam interruptores de pressão, posicionados por baixo da alcatifa, acionando a instalação: atrás de cada um dos retratos, os gravadores emitiam então, de forma inesperada e agressiva, urros, gritos e palavras obscenas. A propósito desta obra, Melo e Castro refere, de forma significativa: “A tecnologia era evidentemente analógica. Hoje poderia usar-se tecnologia digital para muito mais facilmente se obter um efeito semelhante de ironia acutilante e de puro gozo!” (2015: 132-133).

Afirmar que estas obras são dotadas de uma abertura que as torna permeáveis a uma série de possibilidades de mediação implica, necessariamente, reconhecer o que nelas existe de renovado à luz da computação e da digitalidade. Se já anteriormente foi possível verificar que *Um buraco na boca* antecipa certas características que mais tarde viriam a ser exploradas ao nível do hipertexto (Ministro 2014; Torres 2015), não menos importante é o facto de, hoje, ser impossível refletir sobre o romance impresso como exterior à cultura digital. Assim o demonstrou Sandra Bettencourt, em tese dedicada aos processos de retroação digital na página impressa. Para a investigadora, “pensar o romance impresso fora da cultura digital, ou como reação de oposição a ela, é obscurecer o seu papel”. E vale a pena notar que esse obscurecimento não deixa de comportar uma posição política, já que “acaba por revelar uma

²³⁹ Relembre-se, igualmente, o recital comemorativo dos 40 anos de carreira de Luís Madureira, no Teatro Municipal São Luiz, em 2014. O espetáculo, concebido a partir de uma série de poemas de *Lex Icon*, contou com obras inéditas de António Sá-Dantas, Carlos Caires, Jeff Cohen, João Madureira, José Luís Ferreira, Luís Tinoco e Pedro Moreira.

fetichização e nostalgia do passado, do qual o livro representa a esperança na reposição da ordem, ainda que para tal tenha de levar a cabo algumas concessões” (2018: 24):

No caso da literatura impressa, assiste-se a um ressurgimento de formas experimentais, que entendo como estratégias de intensificação da página impressa, como exercícios de conscientização mais ou menos crítica para o seu suporte e mediação. Argumento que o digital apresenta possibilidades de intensificação do romance e do código porque questiona a dependência entre estes dois elementos (o romance pode abandonar o código nas suas instanciações eletrónicas), ao mesmo tempo que a estreita e reconfigura (o romance não abandona o código, mas ambos se reinventam em novas processualidades e composições, imprimem e produzem novas percepções informadas pelo ambiente medial contemporâneo). (*Idem*: 23)

Em “Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental” (2009), Manuel Portela analisa uma série de releituras digitais de poemas experimentais contidas no Arquivo Digital da PO.EX – entre as quais se encontram as recriações digitais dos “Poemas encontrados” de António Aragão (realizadas por Rui Torres, Jared Tarbel e Nuno Ferreira), bem como de poemas de Salette Tavares: “Poemas em efe” (por Rodrigo Melo e Pedro Reis) e “Algarismos Alfinete” (por Rui Torres e Jared Tarbel). Nas palavras de Manuel Portela, a relação dialética proposta por estas releituras evidencia “o valor prospectivo do poema experimental como antecipação de uma nova tecnologia de escrita”. Ou seja, “não é apenas a tecnologia digital que permite reler os textos experimentais: os textos experimentais ajudam também a pensar a especificidade da mediação digital na sua intrínseca intermedialidade” (2009: 55). Se opto por referir estes exemplos, não é tanto porque pretendo retomar os poemas em causa, mas porque a abertura e plurissignificação que estes apresentam não está ausente dos textos ficcionais analisados.

Um projeto que evidencia essa dimensão é a instalação ciberliterária *RETRATO[S] DE FAMÍLIA: uma fotonovela virtual*, a ser exibida no Museu de Fotografia da Madeira – Atelier Vicentes, no final de 2024²⁴⁰. O projeto de investigação-criação, da autoria de d1g1t0 indivíduo_coletivo (Diogo Marques e João Santa Cruz), e cuja curadoria partilho com Ana Salgueiro, emprega aplicativos baseados em IA, tecnologia de realidade aumentada (AR) e técnicas de literatura combinatória para criar retratos ficcionais e biografias de múltiplas gerações de uma família funchalense do início do século XX. Inspirado nas obras de António

²⁴⁰ O projeto encontra-se a ser desenvolvido com o apoio da Câmara Municipal do Funchal, através de uma Bolsa Anual de Criação Artística (2023-2024).

Aragão, o projeto deriva de uma releitura dos dez retratos de família apresentados em *Poesia Urro*, juntamente com o romance experimental *Um buraco na boca*. De forma sumária, o projeto encontra-se dividido em três etapas interrelacionadas: 1. Pesquisa com dados, 2. Experimentação com dados, 3. Criação com dados. A primeira etapa foi desenvolvida em agosto de 2023, em colaboração com a Direção Regional de Arquivos e Bibliotecas da Madeira, envolvendo pesquisa científica em arquivos fotográficos e documentos históricos sobre o Funchal e a Ilha da Madeira. Incluiu, também, o uso de técnicas de *close* e *distant reading*, aplicadas ao romance de António Aragão, de forma a extrair um conjunto inicial de dados. A segunda etapa ocorreu em março de 2024, envolvendo oficinas sobre práticas de escrita, conduzidas junto de comunidades locais do Funchal, nomeadamente em instituições educativas e associações culturais. Funcionando como um modelo de arte participativa, as oficinas do projeto visaram enriquecer a base de dados, integrando memórias e testemunhos de várias gerações de cidadãos funchalenses na componente verbivocovisual da obra. A combinação dos conjuntos de dados alimentará a instalação ciberliterária, na qual os leitores são convidados a envolver-se ativamente no processo de autoria distribuída, produzindo biografias potencialmente únicas para uma série de retratos gerados por IA.

Numa leitura imediata, o crescente número de trabalhos e iniciativas que visam revisitar e recontextualizar as obras destes autores evidencia o modo como o experimentalismo português tem vindo a ser, ao longo das últimas décadas, alvo de uma redescoberta dentro e fora do contexto académico. Mas coloca também em evidência aquela que era já a convicção de Salette Tavares nos anos 1960: a de que não existe consumo capaz de esgotar os mundos formais. Antes, é a inconsumibilidade desses mundos que os torna, ontem como hoje, passíveis de atualização. (Re)atualização que, também por processos de reescrita, releitura e retextualização, se continua a cumprir: “Ao contrário do que certos pensadores dizem, admitindo a sucessão e variabilidade rápida num sentido do consumo realizado pelo gosto que esgota as formas, eu entendo este fenómeno como fenómeno de uma arte em que a actividade crítica do pensamento do artista é viva e as obras se sucedem em movimento dialéctico” (Tavares 1965b: 63).

5. Práticas Performativas | Práticas Dramatúrgicas

5.1 Notas iniciais: Salette Tavares, António Aragão e *um escândalo para muito parvo*

Data de 1965 aquele que E. M. de Melo e Castro (1977: 61) acredita ter sido, em Portugal, o primeiro *happening* com carácter público, conscientemente preparado e executado como tal. A operação, que ficara conhecida como *Concerto e Audição Pictórica*, teve lugar na galeria de exposições da Galeria Divulgação, no dia 7 de janeiro, no âmbito da exposição coletiva *Visopoemas*. Trata-se, como refere Sandra Guerreiro Dias, de um evento histórico e cuja relevância se prende, desde logo, com a “intenção programática de afirmar a poesia enquanto experiência e vivência corporal, no seu experimentalismo performativo quotidiano” (2015: 388). No contexto específico desta tese, vale a pena salientar também que se trata do primeiro *happening* (de que há registo) no qual Salette Tavares e António Aragão participaram e o único no qual o fizeram juntos²⁴¹.

A proposta partiu de Jorge Peixinho, com o intuito de criar uma operação assumidamente interdisciplinar. Essa dimensão, que se encontra sinalizada no próprio título, ecoa de diferentes formas no catálogo da exposição: “aqui se experimentam os objectos e as pessoas em actos vulgares muito simples deliberadamente fora do seu contexto organizado quotidiano – redescobrimo o caos [*sic*] com as nossas mãos – experimentando” (Melo e Castro 1965: 41). Além do músico e compositor, que ficara responsável pela interpretação das peças de John Cage e de “Electrovagidos”, participaram neste concerto não apenas os autores sobre os quais esta tese se debruça, mas também E. M. de Melo e Castro, o pintor Manuel Baptista, o multi-instrumentista da Banda da Guarda Nacional Republicana Mário Falcão e a harpista da Orquestra Sinfónica Nacional Clotilde Rosa, figura cuja intervenção contribuiu, paralelamente, para assinalar o esbatimento das fronteiras entre público e intérprete:

o acto de cortar a fita, a qual antes de concerto separava público e intérpretes, significava simbolicamente que a separação estanque existente “a priori” entre público e intervenientes em qualquer espectáculo era ali desfeita, abolida, tornando-se o público automaticamente “interveniente”, completamente integrado no próprio espectáculo. (...) Clotilde Rosa desempenhou simbolicamente a

²⁴¹ Como teremos oportunidade de verificar no subcapítulo seguinte, são alguns os dados que apontam para que, no caso específico de Salette Tavares, as primeiras incursões pelo campo da arte da performance tenham ocorrido muito antes, sobretudo em contexto privado.

função de traço de união, de mediação entre público e intérpretes, colaborando activamente numa das peças do programa e assistindo activamente às restantes[.] (Peixinho 1965: s.p.)

Embora não se conheçam registos visuais de *Concerto e Audição Pictórica* – o que, num primeiro momento, poderia contribuir para enquadrá-lo nessa efemeridade que Peggy Phelan (1993) denominou de ontologia do desaparecimento²⁴² – não podemos ignorar que, no plano textual, se trata de um evento relativamente documentado, sobretudo quando comparado a outras atividades desenvolvidas pelos experimentalistas portugueses. A passagem acima transcrita não só é demonstrativa disso mesmo, como constitui um exemplo particular, já que resultou da necessidade de responder ao tom adotado pela crítica da época. O estado de incompreensão face às intenções desta operação encontra-se na base da famosa polémica entre Jorge Peixinho e Manuel de Lima, que invadiu o *Jornal de Letras e Artes* nos dias subsequentes²⁴³.

Não obstante os relatos escritos pressuporem sempre um determinado grau de interferência²⁴⁴, torna-se igualmente relevante considerar dois breves textos: “Dois acontecidos happenings” (1977), que será retomado adiante e no qual Melo e Castro relata com pormenor o que aconteceu em *Concerto e Audição Pictórica* (1965) e *Conferência Objeto* (1967); e aquele publicado no *Diário Popular*, a 28 de janeiro de 1965, no qual Ana Hatherly

²⁴² Em *Unmarked - The Politics of Performance* (1993), Phelan compreende a efemeridade como sendo a característica determinante da arte da performance. Nessa perspetiva, a performance distingue-se das outras artes pela inevitabilidade do seu desaparecimento: “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here becomes itself through disappearance” (1993: 146). Porém, tal como sistematiza Sandra Guerreiro Dias, esse entendimento radical da efemeridade não é isento de problemas, já que exclui a mediação técnica que definiu muitos dos caminhos que a arte da performance (no geral) e a PO.EX (em particular) exploraram na segunda metade do século XX: “A arte da performance é a arte de experienciar, experimentar a vida por intermédio do corpo e da arte, logo ocorre e sempre no presente. Num exercício mais arriscado, no entanto, considera-se que é o terceiro elemento acima mencionado que concretiza efetivamente a característica mais ontológica do género: a sua intermedialidade. Resultando numa e de uma efetiva atitude de pesquisa que não responde a categorizações temporais, espaciais ou mediais (ou seja, não se restringindo a um único meio, neste caso ao corpo *per se*, por mais que esse tenha sido um dos princípios fundadores da performance), é essa mesma sua ontologia que aqui transpõe a terminologia, uma vez mais, e firma o terreno no qual a arte da performance se passa a mover, indo ao encontro daquilo que sempre foi: uma atitude de pesquisa muito mais do que um género artístico em si” (Dias 2015: 114).

²⁴³ As respetivas transcrições podem ser consultadas no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica/>.

²⁴⁴ Ainda na ótica de Peggy Phelan: “To attempt to write about the undocumentable event of performance is to invoke the rules of the written document and thereby alter the event itself. (...) To challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing towards disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself” (1993: 148).

contextualiza o evento como uma “manifestação de neodadaísmo” – isto é, como um espetáculo no qual “[m]úsicos e poetas (...), quer pela sua presença, quer pela presença das suas obras, retomam o entendimento ‘dada’ primeiro entre escritores e artistas” (1965: 46). Fornecendo uma descrição mais pormenorizada da peça “O Funerão do Aragal”, Hatherly procurou também dar conta da vasta panóplia de objetos, brinquedos e instrumentos que participaram na operação²⁴⁵. Este é um dado particularmente significativo se tivermos em conta que, tal como demonstrou Allan Kaprow, a efemeridade caracterizadora do *happening* estende-se à perecibilidade dos objetos que o integram:

Composed so that a premium is placed on the unforeseen, a Happening cannot be reproduced. The few performances given of each work differ considerably from one another; and the work is over before habits begin to set in. The physical materials used to create the environment of Happenings are the most perishable kind: newspaper, junk, rags, old wooden crates knocked together, cardboard cartons cut up, real trees, food, borrowed machines, etc. They cannot last for long in whatever arrangement they are put. A Happening is thus fresh, while it lasts, for better or worse. (1961: 20)

O programa do evento, que Ana Hatherly disponibilizaria juntamente com o seu testemunho, constitui um dos documentos que poderá auxiliar na reconstrução desta ocorrência. Para Sandra Guerreiro Dias (2015: 387), este impresso contém já em si características performativas, dando conta de intervenções que não chegariam a realizar-se e que surgem acompanhadas de breves “alfinetada[s]

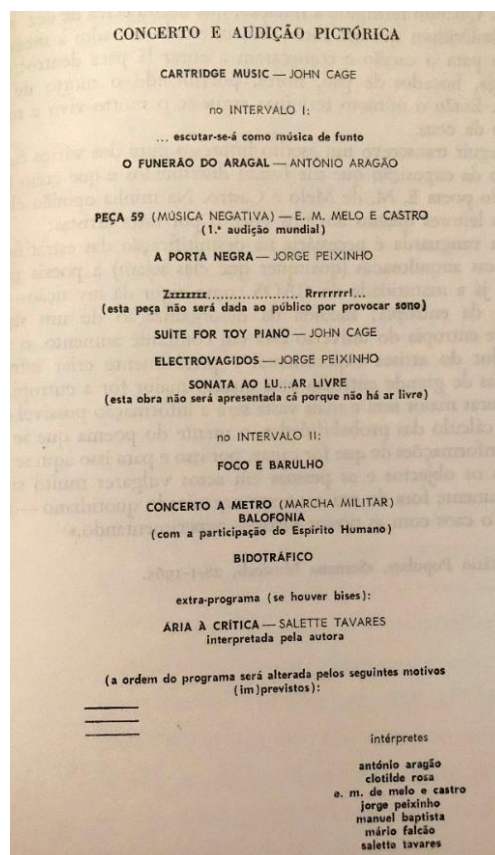


Fig. 106 António Aragão, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Jorge Peixinho, Manuel Baptista, Mário Falcão e Salette Tavares, “Concerto e Audição Pictórica” [programa] (1965), Galeria Divulgação. Em *PO.EX: Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (1981).

²⁴⁵ “Para realizá-lo colaboraram também, entre outros, os seguintes elementos: O público, um caixão, um piano de meia cauda, instrumentos de percussão vários, balões, metrónomos, uma harpa, um piano de criança, palavras soltas, chocalhos de várias espécies, com e sem badalo, uma flauta de bisel, uma couve, um bidé, risos, pandeiretas, música de Chopin, um ré-ré, um despertador, um rolo de papel higiénico, um jarro de água, um brinquedo de corda, 2 violinos de criança (brinquedos), uma máquina de barbear eléctrica, um cravo (flor), uma casa de cão que ladra (brinquedo), pratos, guizos, um apito, espaço tempo, ritmo, luz, silêncio, uma pistola (brinquedo)” (Hatherly 1965: 46).

política[s]” (Tavares 1975: 18): “esta peça não será dada ao público por provocar sono”, ou “esta obra não será apresentada cá porque não há ar livre”. A ironia subjacente a estas indicações aponta para uma visão crítica que procura, mais do que a denúncia do silenciamento perpetrado pelo regime ditatorial em vigor, uma tomada de posição capaz de ferir esse mesmo contexto. A propósito dessa nova forma de arte, Arnaldo Saraiva referiu, num texto publicado no *Jornal de Letras e Artes* (1966): “O ‘happening’ é bem uma ‘arte’ de um tempo voltado para a ação, de um tempo em que o homem quer interferir e responsabilizar-se pelo devir histórico, e se recusa a ser um simples assistente dele” (1966: 3). E não deixará de se revelar curioso – sobretudo se considerarmos que, nesse mesmo texto, Saraiva propôs uma aproximação entre os *happenings* portugueses e aqueles levados a cabo pelos concretistas brasileiros – como também Décio Pignatari, em texto originalmente escrito no mesmo ano, sinalizou essa rutura transformadora. Sobre essa arte que é, antes de mais nada, uma “arte do precário e do passageiro” (1971: 240), afirmou Pignatari:

Sua importância atual reside em que é uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento. O *happening* é um acontecimento semântico-experimental, isto é, de experimentação de novos significados (bem como de destruição de significados já codificados). É uma típica manifestação de contexto. Os signos que utiliza (geralmente ready-made, os objetos já prontos), deslocados de seu contexto habitual e postos em relação insólita provocam conflitos de significações. (*Idem*: 239)

No que diz respeito à organização do evento, a cada um dos participantes coube não só a criação de uma parte programada, mas também a de outra inteiramente improvisada, fazendo com que o grau de imprevisibilidade de *Concerto e Audição Pictórica* tivesse sido substancialmente maior do que aquele que viria a caracterizar, já em 1967, *Conferência-Objecto*. Contudo, e não obstante o ritmo ter-se diluído mais no primeiro caso, importa assinalar que perante ambas as operações o público se manifestou, maioritariamente, através de uma aura de excitação, irritação e perplexidade (Melo e Castro 1977b: 63-65). A exceção à regra é salientada por Jorge Peixinho quando refere, em resposta a Manuel de Lima: “alguns espectadores anónimos (...), a certa altura do espectáculo, invadiram a cena e passaram a colaborar activamente connosco. E isto foi aceite com alegria, por nossa parte; não perturbou minimamente o concerto, antes o enriqueceu”. E esclarece, em seguida: “a partir desse momento nós verificámos que a adesão espiritual, a comunicação mágica entre actor e fruidor se havia estabelecido inteligentemente” (Peixinho 1965: s.p.).

Sendo verdade que a adoção de uma metodologia assente na provocação, enquanto instigadora do debate pedagógico, constitui uma característica central do *happening*, as reações de maior indignação revelaram-se, sob o ponto de vista dos intervenientes, sintomáticas de uma problemática mais profunda. Segundo Melo e Castro:

O estado de incomunicação exacerbado quase paroxístico em que estas duas experiências lançaram os participantes activos e passivos mostrou claramente que *happening* é uma arte de comunicação, mas que a comunicação para se realizar necessita de vias desimpedidas e limpas. Senão só a distorção e o equívoco restam. E o restabelecimento dessas vias é um acontecimento moroso e doloroso. (1977b: 65)

“O Funerão do Aragal”, intervenção que E. M. de Melo e Castro viria a descrever como um “um momento de absoluto humor absurdo” (2015: 132), revela-se sintetizador de dois aspetos importantes: por um lado, constitui uma das intervenções que mais explicitamente dialogaram com o contexto político da época; por outro, trata-se de um papel que, à data, colocou em evidência dimensões do trabalho de Aragão que se tornariam preponderantes em obras subsequentes – “a transgressão, o humor, a denúncia e o absurdo” (*ibidem*). O relato divulgado no já referido número do *Diário Popular*, assim como um testemunho mais tardio de Melo e Castro, publicado no número 7 da *Revista Cibertextualidades*, fornece pistas importantes para uma tentativa de reconstrução desta peça. Em torno de uma mesa com diversos pratos, colocada ao lado de um caixão de pinho onde se encontrava António Aragão, os vários intervenientes começaram a mastigar ruidosamente, produzindo barulhos com os talheres e proferindo sons confusos. Após a refeição, que durara cerca de dez minutos, todos os que se encontravam sentados à mesa levantaram-se e dirigiram-se para o caixão. Foi então que, perante a estranheza do público, começaram a despejar, um a um, restos de comida para cima do corpo do poeta: “cascas de laranja, bocados de pão, flores, polvilhando o morto de sal e pimenta” (Hatherly 1965: 48). Numa clara alusão às diversas mortes ocorridas na Guerra Colonial, a peça terminaria com o levantamento do caixão, lentamente retirado de cena enquanto se ouvia a marcha fúnebre.

Face a um contexto político que procurava impedir qualquer expressão artística que tivesse em vista a alteração do panorama cultural determinado pelo regime, a intervenção poética de Salette Tavares posicionou-se contra os “irresponsáveis e ignorantes” – ou, se preferirmos, contra essa “antiquíssima fôrma do hábito” que talhava o discurso academicista promovido pela crítica literária da época:

guardai as vossas cátedras nos jornais
ou nos outros muitos sítios onde instalados
com grande espaço para o dito traseiro
podeis continuar surrealisticamente amputados
da parte superior do corpo pela secção paralela
ao nível do assento

e que passa com a inclinação vulgar das cómo-
modas instalações em relação à horizontal
por cima das sobancelhas mutilando o
ouvido interno até à base que as vértebras
cervicais estabelecem nesse cimo
deixando-vos as orelhas, o pavilhão,
completamente à solta
bem como o recheio das órbitas intocadas
óó óó óó cricri cricri ti cus.

(Tavares 2022: 697)

Esta “Ode à Cri... cri... cri... tica... da nossa terra”, cujo texto foi recentemente publicado no volume *Obra Poética 1957-1994*²⁴⁶, foi declamada pela poeta entusiasticamente, enquanto atirava rolos de papel higiénico coloridos sobre a assistência. Trata-se de uma peça que coloca em evidência o pendor lúdico(-político) que perpassa toda a obra de Tavares, ao mesmo tempo que denuncia com humor a insistência, reiterada por Aragão em texto publicado poucos dias mais tarde, em pretender-se analisar uma “poética nitidamente experimental usando um instrumento crítico inadequado ou fabricado sobretudo para o conhecimento de estruturas convencionais” (1965b: 56). A intervenção de Salette Tavares não só procurou denunciar o impacto desta conjuntura no que diz respeito à atividade coletiva – “Nós servimo-vos pasteis de massa tenra/ com recheio e/ pela vossa preguiça não désteis pelo recheio tão intensamente exigido” –, como procurou problematizá-la no plano da sua produção individual, convocando abertamente a receção crítica de *Espelho Cego* (1957): “Os nossos espelhos são logicamente cegos/ sem metáfora/ devolvem a imagem/ os sonetos patetas são patéticos como o/ João pateta/ da história/ os adjectivos são substantivos ou vice versa/ e reversa” (Tavares 2022: 695-696). Estas nuances permitem compreender as razões que levaram Rui Torres a considerar esta intervenção como sendo duplamente significativa:

²⁴⁶ Ressalve-se que o manuscrito de “Ária à Crítica”, bem como a sua respetiva transcrição, se encontrava já disponível no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/salette-tavares-aria-a-critica/>.

porque se trata de uma das mais acutilantes do evento; mas também porque reforça “o papel do humor no contexto da (...) produção artística” (2014c: 31) da autora. Esse mesmo humor encontra-se, de resto, também presente na carta de 1975, enviada a Ana Hatherly, na qual Salette Tavares definiu o *happening* em causa como um “escândalo para muito parvo”:

Durante a exposição na Divulgação fizemos um espectáculo, escândalo para muito parvo, com a excelente colaboração de Jorge Peixinho, Mário Falcão, Manuel Batista e outros artistas. (...). A minha ODE À CRÍTICA, ainda inédita, foi dita como quem canta um lied encostada a um piano de cauda, e maravilhosamente acompanhada a bombo com o extraordinário humor de Mário Falcão. A gravação feita pelo Melo e Castro dá muito bem, tanto o silêncio espantoso durante a execução da sua partitura, como a minha ode. Uma história divertida aconteceu com o piano que para lá foi e a que eu assisti. No momento em que transportadores do piano com a sua técnica cuidadosa o inclinavam, rolou lá de dentro um ovo verdadeiro. Parecia uma história surrealista ao vivo. Um neto do proprietário usava o piano para esconder os ovos que roubava na cozinha. (Tavares 1975: 19)²⁴⁷

Ressalve-se que estas constatações não invalidam que outras intervenções se tenham insurgido abertamente contra as diferentes formas de repressão e violência perpetradas pelo regime. Bastaria considerar-se o caso das peças interpretadas por E. M. de Melo e Castro, “Peça 59 (Música Negativa)” e “Foco e Barulho”²⁴⁸, para concluir que essa oposição foi transversal a todo o espetáculo. Mas são suficientes para colocar em evidência duas questões que se revelarão centrais para a reflexão desenvolvida nos subcapítulos seguintes: em primeiro lugar, a possibilidade de a performance criar “círculos mágicos” (Vergine 2000: 22), nos quais se ensaiam formas específicas de estar *com* e *para* os outros; em segundo, a capacidade desta forma artística em promover um entendimento do espaço na sua potencialidade incisiva, gerando assim novos lugares de reflexão e mudança. Nas palavras de Vera Pallamin:

Sendo uma aventura no sensível, a performance repotencializa o mundo, nele abrindo novos terrenos. Ao efetivar-se promove uma reviravolta na imediaticidade do espaço habitual ou familiar: é o oposto do lugar-comum, configurando, em seu campo de ação, um ‘espaço incisivo’. Sua concreção exige uma

²⁴⁷ Tavares parece recuperar este episódio no poema “Impossíveis”, escrito em 1977-1978, mas que permanecera inédito até à sua inclusão em *Obra Poética 1957-1994*: “- Um piano novo/ a pôr um ovo” (2022: 852).

²⁴⁸ A primeira consistiu na interpretação gestualmente ritualizada de uma partitura criada para o efeito, usando três grandes chocalhos metálicos, sem os respetivos badalos, tendo a sua execução durado cerca de 3 minutos. Já a segunda, que teve uma duração total de pouco mais de um minuto, consistiu em escurecer a sala para depois acender, inesperadamente, um foco de 1000 watts que se encontrava voltado para o público. Em seguida, o foco apagou-se, dando lugar a um enorme barulho produzido por todos os instrumentos e objetos disponíveis.

consciência aguçada quanto à temporalidade do gesto e sua carga semântica, imantando-a num espaço de atuação que se torna devorador[.] (Pallamin 2007: 184)

5.1.1 *Sou Toura Petra: uma pedagogia da subversão*

[W]hat is required of the spectator is an act of *intelligence*. If we find the work resistant or repulsive, there is obviously still some diaphragm to be broken before being able to come to complete understanding. The public is asked for an act of the will that involves an interest that is not simply aesthetic. If we so desire, we stand within the magic circle. In accordance with the ability of the artist, we can enter into the game, give ourselves without reserve, and penetrate together into a different dimension where the I of the artist becomes another, turns itself into phenomenon and spectacle, gives itself entirely to its interlocutor, and thus realizes its objective in precisely this manner of *being for the others*. (Vergine 2000: 22)

Esta passagem, retirada de um volume publicado por Lea Vergine em 2000, está diretamente relacionada com processos gerados no âmbito da arte da performance. Se considerarmos que Salette Tavares sempre revelou uma sensibilidade apurada face à importância de tecer “círculos mágicos”, torna-se, contudo, possível estendê-la a outras dimensões da sua obra. A título de exemplo, o caso dos diálogos criativos é, por si só, expressivo, já que sinaliza um pensamento artístico assente na valorização de formas de reunião específicas. Mas se no caso da poesia espacial é possível traçar, com relativa precisão cronológica, a transversalidade dessa dinâmica, o mesmo não se poderá dizer das experiências desenvolvidas no campo da performance – seja daquelas ligadas à arte da performance (em específico), ou às artes performativas (em geral). Isto porque os primeiros “círculos mágicos” não só parecem ter surgido espontaneamente em casa, como se reatualizaram e ampliaram na escola pré-primária:

O meu irmão usava lá uma serra fininha e recortou madeira e fez um teatro cortina e bonecos. Nós púnhamos os bonecos a mexer e falávamos por eles.

As meninas da terceira classe, as grandes, fizeram uma peça e uma delas era tao alta que chegava ao tecto. Eu não percebi que tinha andas mas vi que a fazer teatro podiam acontecer coisas mirabolantes. Fiz lindos vestidos de papel pardo com os alinhavos que já sabia fazer e inventámos teatro lá em casa quando os primos iam. (Tavares 1979: s.p.)

A relevância destas primeiras manifestações é retomada em “Curriculum Vitae”, texto no qual a poeta reafirma a presença de uma vocação para as artes performativas que remonta à infância: “Nasci 1922, Moçambique, Oceano Índico. O maior privilégio da vida foi a infância. 1932, Figurinista e Costureira, executando em papel pardo, fatos volumosos para as peças que encenava” (Tavares 1985: 262). Esse interesse, cultivado ao longo de toda a sua juventude, refletir-se-ia nas participações em recitais de poesia que tiveram lugar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no contexto das atividades culturais organizadas entre 1940 e 1941 pelo então presidente da Associação Académica Joel Serrão. Note-se que estas atividades antecedem o período em que a autora frequentou o curso de Ciências Histórico-Filosóficas, no qual viria a inscrever-se apenas em 1943 e que deu origem a um grupo (“o célebre 43 de Filósoficas”²⁴⁹) que alguns docentes tentariam levar a tribunal poucos anos depois:

1947, entro na Revista de Finalistas, o Inferno de Dantas, representada no Capitólio, tendo colaborado no texto, especialmente no título! Os maus professores tentam pôr o 43 de Filósoficas em Tribunal. O Diário de Notícias referiu-se em crítica às minhas excepcionais capacidades dramáticas. (...) 1948, licenciatura. Sou toureada pelos maus professores que me dão 8,5 na tese. O público que enchia a sala reagiu a meu favor. (*Idem*: 263)²⁵⁰

Os anos que marcam o início do percurso académico de Salette Tavares coincidem com as primeiras reflexões em torno da arte da performance e, mais concretamente, do *happening* – um subtipo que, como já referido anteriormente, é dotado de especificidades próprias. Partindo das palavras da autora, é possível presumir que os primeiros esboços tenham sido suscitados por uma série de reuniões interfaculdades, corroborando a importância do pensamento coletivo e das dinâmicas de cocriação na sua *poeprática*: “1944, crio com Maria Violante Vieira um grupo de reuniões culturais interfaculdades que se realizam no Museu João de Deus. Primeiros esboços de happenings” (*idem*: 262). Trata-se de exercícios e dinâmicas que se somam àqueles que foram sendo (e continuariam a ser) desenvolvidos no espaço privado, já que, tal como frisa Rui Torres, “Salette Tavares provém de um contexto cultural (e familiar) de convívio com músicos e pintores de vanguarda, em que por vezes, espontaneamente, se geravam performatividades e acontecimentos ao bom estilo dadá” (2014c: 30). Poder-se-á assumir que é para estes acontecimentos que a autora aponta quando

²⁴⁹ Tal como refere Sandra Guerreiro Dias, é importante considerar que Tavares menciona este grupo “recorrendo a uma significativa, codificada e dadaísta inversão dos caracteres” (2015: 372).

²⁵⁰ No texto original, as palavras “especialmente no título!” encontram-se invertidas.

refere, ainda no seu texto de pendor biográfico, a ocorrência de sessões na “cave existencialista” da sua casa: “1949-50, cave existencialista em minha casa onde se reúnem filósofos portugueses especialmente Delfim Santos, José Marinho e Carlos Branco, podendo assistir às sessões quem quisesse” (Tavares 1985: 263).

O interesse sistemático pela performance, observável ao longo de todo o seu percurso enquanto aluna, pode ajudar a compreender as razões que levaram Salette Tavares a integrá-la, anos mais tarde, no centro da sua prática pedagógica. De acordo com a documentação presente no espólio de Salette Tavares²⁵¹, os três *happenings* de *Sou Toura Petra* decorreram no contexto de três aulas de Estética, lecionadas pela autora entre novembro de 1974 e fevereiro de 1975, na escola Ar.Co. Como relatado numa das cartas enviadas a Salette Brandão, o mote para a criação das três partes da intervenção foi o objetivo de construir uma aula com histórias da carochinha, opção que coloca a tónica na revalorização da temporalidade da infância. Ao tomar como ponto de partida um imaginário que é, em si mesmo, um terreno fértil para variações e (re)interpretações, a proposta de Salette Tavares implicou uma reconfiguração do espaço da sala de aula enquanto espaço incisivo e laboratorial. É nesse sentido que, para Sandra Guerreiro Dias, *Sou Toura Petra* pode ser entendido como “o epicentro da práxis e teoria didática de Salette Tavares” (2023: 118):

Sou Toura Petra é uma performance ou happening desenhada para sala de aula. Toma emprestado, por isso, características de intervenção pedagógica próximas da Bauhaus, Joseph Beuys, Fluxus e Paul Klee, nomeadamente, uma conceção de escola como espaço criativo, de experimentação e questionamento das estruturas político-sociais, laboratório de saberes integrados e palco para performance, isto é, lugar e condição privilegiada de transformação por intermédio de uma estética da arte como teatro. (*Idem*: 121)

²⁵¹ Não teria sido possível desenvolver esta reflexão sem o acesso aos documentos partilhados, ainda numa fase preliminar deste projeto, pela filha depositária dos manuscritos de Salette Tavares. Reitero, por isso, o meu agradecimento a Salette Brandão e restante família da autora, por me terem permitido levar a cabo este estudo. Os documentos utilizados foram os seguintes: uma carta enviada por Salette Tavares a Salette Brandão, datada de 18 de novembro de 1974; uma segunda carta, novamente enviada por Salette Tavares a Salette Brandão, datada de 29 de novembro de 1974; um manuscrito intitulado “Operação Estética da Gata Borracheira”, que contém a planificação das aulas ocorridas ao ar livre; um documento contendo três Noticiários (dois referentes aos dias 10 e 11 de novembro de 1974 e um indicativo do estado do tempo e das fases da lua); e, por último, um conjunto significativo de fotografias, cujos créditos não se conseguiu apurar. Considerou-se, igualmente, o estudo publicado por Sandra Guerreiro Dias na *Revista 2i*, em número integralmente dedicado à obra de Salette Tavares: <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/issue/view/296>

A dimensão política desta intervenção é significativa por diversas razões²⁵², sendo a mais imediata decorrente da proximidade cronológica à queda do regime ditatorial do Estado Novo. Com efeito, foi no contexto de euforia que caracterizou o país nos primeiros meses pós-Revolução de 25 de Abril que Salette Tavares levou a cabo essa outra “pequena revolução cultural” (Tavares 1974a: 3), especificamente pensada para a sala de aula. Por isso, a autora refere, no “Noticiário” datado de 11 de novembro de 1974, que os seus alunos “já sabem”: “ou trabalho ou rua, mas trabalho inteligente, com fair-play e sense of humor. O que equivale a dizer – arrancar as ervas demo-cráticas da preguiça” (Tavares 1974c: 2). Esta vontade de “arrancar as ervas daninhas” articula-se, de forma evidente, com o objetivo de contrariar uma pedagogia assente num “simplíssimo encadear de letras miudinhas” (Tavares 1980: 29). Tal como lembra Sandra Guerreiro Dias, o ceticismo da autora relativamente “às Campanhas de Alfabetização do Movimento das Forças Armadas[,] que privilegiaram um ensino ideológico, mais do que uma revolução cultural ou do sistema de ensino” (Dias 2023: 12) tornar-se-ia visível em “Voz (Vós?)”, texto originalmente escrito apenas um ano depois das operações estéticas de *Sou Toura Petra* e que integrou, tal como referido no capítulo anterior, o catálogo da exposição coletiva *PO.EX 80*. Mas perpassa, igualmente, outros textos que foram sendo referidos ao longo desta tese. Bastaria considerar-se os casos de “Kitsch” ou “Brincar”²⁵³ para verificar como o combate à ascensão de uma “civilização da piroseira” se articulou com o estímulo a “uma capacidade de pensamento” que toma por base “uma *percepção* cada vez mais aperfeiçoada” (Tavares 1979: s.p.).



Fig. 107 Salette Tavares, 3 happenings de *Sou Toura Petra*, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.

²⁵² Dado que esta tese toma como eixos principais as noções de resistência e inconsumibilidade, a análise que se propõe destas intervenções centrar-se-á, predominantemente, no potencial político das mesmas. Para uma leitura mais centrada nas articulações entre performance, pedagogia e pensamento didático vd. Dias (2023).

²⁵³ Recorde-se a passagem na qual Salette Tavares refere: “Serão necessários cem anos, ao nosso ritmo, para acabar esta aristocracia da psidoneira e as suas preocupações estéticas com o analfabetismo na era do telefone, do cinema e da televisão” (1979: s.p.).

A reflexão em torno dos modelos de ensino e das instituições onde este é praticado pressupõe um simultâneo questionamento dos papéis desempenhados dentro da sala de aula. Nesse sentido, foi com humor que, em pleno rescaldo da Revolução de 25 de Abril, Salette Tavares parodiou a figura do professor autoritário, planeando minuciosamente a personagem “Sou Toura Petra” – figura que, pelo nome, procura já fazer escárnio das formas de tratamento institucionalizadas (“Senhora Doutora”, “Sô’tôra”)²⁵⁴. Numa das cartas enviadas à sua filha mais nova, Salette Brandão, Salette Tavares descreve com pormenor a indumentária escolhida para as três lições, bem como o momento de chegada à escola, no dia 5 de novembro de 1974:



Fig. 108 Salette Tavares, 3 *happenings* de *Sou Toura Petra*, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.

Preocupada com a vontade de rir falei com a Maria da Glória, contei-lhe que ia mandar pôr todos de pé quando entrasse e perguntei como havia de fazer perante as gargalhadas. Disse-me que ninguém se levantaria e que devia entrar cheia de sorrisos e rir com eles.

Claro que não o fiz e lancei-me para o que desse e viesse. Falei ao Director que me veio buscar no carro dele e estive sempre presente. Pedi que estivessem todos sentados e preparados para escrever. Entrei na escola e, alguns viram-me e eu fiz de conta que os não conhecia, passeando-me imponente antes de entrar. (Tavares 1974a: 3)

Tal como corroboram os registos fotográficos existentes, e cujos créditos não foi possível apurar, a autora apresentou-se com uma blusa preta de gola alta, calças pretas, maquilhagem com riscos pretos e uma grande lua redonda desenhada no rosto. Utilizou também uma série de acessórios, sendo muitos deles oferecidos, emprestados ou herdados: colar, brincos e anel iguais (“dados pela Carmen que regressou de África”), uma “gabardine curta do Chico” (filho) apertada com um cinto alto de verniz, uma carteira de crocodilo (“que

²⁵⁴ No posfácio que acompanha o recém-publicado *Cartas e Letras de Pedro Sete* (2024), Rui Lopo estabelece uma outra aproximação que importa considerar: “Se Pedro é uma inversão de género da autora, esse processo teria de ser também ele exposto e revertido: em 1974 Salette realiza os *Três Happenings de Sou Toura Petra*. O título é esclarecedor: pela primeira afirmação identificadora que repete e a primeira palavra de *Letras de Pedro Sete*: *Sou*; o viril touro é feminizado; Pedro passou a Petra e mantêm-se as iniciais da autora, de onde o heterónimo derivou” (2024: 127).

era da avó”), “grandes óculos da televisão”, luvas pretas, dois anéis – o da mão esquerda em cima da luva e, na mão direita, o anel de brilhantes e safiras (“dos 20 anos que herdei da avó”) –, uma boquilha grande, cigarros “du maurier” e, na saca das máquinas fotográficas, um termos com chá, “tapado com um trapinho”. Levou, ainda, uma “grande pastinha branca de plástico com as notas para a lição” (*ibidem*).

A organização da primeira aula, que decorreu no interior da sala, vai ao encontro dos contrastes que a própria indumentária enuncia. As tarefas que a pedagoga ironicamente propôs passaram por um ditado de passagens do *Diário* de Paul Klee²⁵⁵, no qual os alunos deveriam incluir a assinatura e a data, a partilha e debate de “histórias da carochinha” e a indicação dos trabalhos para casa, que continham as seguintes perguntas: Que estilo é o fumo do cigarro?²⁵⁶ Deve ser proibido esse estilo? Porque é proibido ver as pirâmides de Gizé? Porque é proibido ver a arte da Renascença? Porque é proibido ver os quadros de Marinetti? Porque é proibido ver arte expressionista?

O humor, enquanto mecanismo que auxilia na desconstrução da posição de autoridade encarnada pela pedagoga, perpassa igualmente o modo como as “histórias da carochinha” foram integradas no contexto da sala de aula. Com base na correspondência trocada entre Salette Tavares e Salette Brandão, é possível aferir uma inclusão subversiva de três histórias infantis – a história da Gata Borralheira, a história do Capuchinho Vermelho e a história da Carochinha²⁵⁷ –, agora revestidas de um sarcasmo manifestamente cáustico.

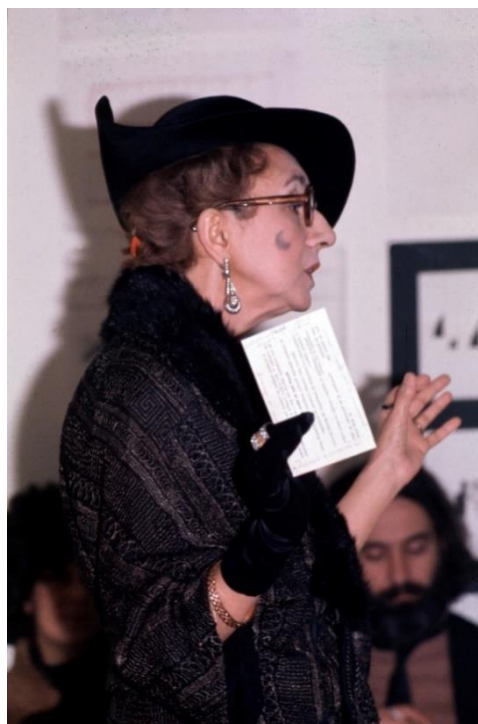


Fig. 109 Salette Tavares, 3 happenings de Sou Toura Petra, (1974). Fonte: Espólio de Salette Tavares.

²⁵⁵ A propósito do interesse de Salette Tavares por essa obra, recorde-se as palavras incluídas em *Menez*: “Durante anos o ‘Diário’ de Paul Klee foi para mim um grande companheiro. (...) As páginas do Diário são transparentes: a viagem à Tunísia não é só fascinação e deslumbramento, é esse des-lumbrar a dar solução à espera que o detinha. Desvendando o enigma, surgem claros enigmas outros na revelação, e a partida faz-se plenitude para o mais centro de si mesmo” (1983: 9).

²⁵⁶ Numa leitura possível, poder-se-á estabelecer uma aproximação entre esta pergunta e o poema visual “Sigarro”, publicado em 1970.

²⁵⁷ Importa esclarecer que, na correspondência a que tive acesso, Salette Tavares refere ter contado três histórias, mas apenas duas (“História da Gata Borracheira” e “História do Capuchinho Vermelho”) se encontram reproduzidas nas cartas.

No primeiro caso, a autora apresentou a “História da Gata Borracheira (inspirada numa remota história que um poeta contava aos meus filhos, mas que eu com investigações consegui apurar toda a sua verdade) [sic]”. Nesta versão, que constitui uma reposição da verdade e que aqui se procurará resumir, encontramos a história de um viúvo que vivia desgostoso por não conseguir pôr em ordem a casa na qual vivia com a sua filha, uma jovem que passava os dias bêbeda numa tasca. Ao encontrar um anúncio de casamento no jornal, o homem decide casar com uma viúva com duas filhas, ambas lindíssimas e muito asseadas. Porém, apesar de serem ambas muito trabalhadoras, havia uma missão que não conseguiam resolver: recuperar a gata borracheira. Sabendo de uma festa que o príncipe estava a organizar, e vendo nisso uma oportunidade de casar a jovem, a madrasta conversa com o pai para tentar livrar-se dela. É nesse contexto que contactam a sua madrinha, uma fada que, não podendo regenerar em definitivo a afilhada, decide colocar em marcha um feitiço que durava apenas duas noites. A jovem, agora com um aspeto maravilhoso, capta a atenção do príncipe, que passa horas a tentar agarrá-la enquanto esta se esquia (sempre agarrada a garrafas de whisky e champagne). Apesar disso, Salette Tavares explica que o príncipe conseguiu dançar com ela nas duas noites: na primeira, foi sucessivamente pisado, situação que o levou a pensar que talvez a menina não soubesse dançar a valsa; na segunda, e apesar de ter dado ordem à orquestra para tocar um slow, aconteceu o mesmo, já que a jovem passara a noite agarrada aos copos, escondendo-se atrás de colunas e biombos. Tal como no conto original, é a perda do sapato que leva o príncipe a iniciar as buscas. Mas é irónico o momento em que solicita aos seus operários que meçam o sapato, surpreendendo-se com o tamanho: 45 centímetros. Após conseguirem descobrir o paradeiro da jovem e de confirmarem a proveniência do sapato, os enviados do príncipe levam-na ao palácio, onde este se encontrava já reunido com os seus cirurgiões, que o sossegam perante a enorme desilusão. Por baixo dos véus, encontrava-se um monstro bêbado, estrábico e com o nariz torto. A versão proposta por Salette Tavares termina, assim, com a prescrição dos cirurgiões: seria necessário tratar a jovem numa clínica de “delirium tremens”, depois tratar-se-iam os pés e a seguir começaria a “Operação Estética da Gata Borracheira”.

À semelhança do que sucede com a readaptação da história da Gata Borracheira, também a história do Capuchinho Vermelho foi alvo de uma reinterpretação mordaz por parte de Salette Tavares. Nela, deparamo-nos com uma mãe que, tendo assistido já a touradas e sabendo que os animais eram atraídos pela cor vermelha, decide comprar um capuchinho vermelho para a sua filha, que se comportava muito mal. Tendo em conta que a avó do

Capuchinho vivia no lado oposto da floresta, a mãe preparou uma cesta contendo bolos e uma garrafa de aguardente para a filha levar. Como o seu comportamento deixaria prever, a Capuchinho não cumpriu a sua missão: comeu tudo ainda antes de chegar à floresta e regressou a casa, fingindo ter levado a encomenda à avó. A mãe repetirá a mesma ação diversas vezes, até concluir que a filha bebia demais e decidir trocar os bolinhos. Ao morder o novo bolo, a Capuchinho detetou a diferença na receita e decidiu levá-los à avó. Não se cruzando com nenhum lobo durante a viagem, atravessou rapidamente a floresta e, ao chegar a casa da avó, obrigou-a a comer os bolinhos. É nesse momento que um lobo aparece pela porta entreaberta, abrindo a boca para engolir a Capuchinho. Porém, a jovem contra-ataca de forma inesperada: abrindo uma boca ainda maior, começa por engolir o lobo e, em seguida, faz o mesmo com a avó. A história termina com a mãe a pedir que procurassem a sua filha, convencida de que esta teria sido comida pelos lobos. Quando finalmente chegaram a casa da avó, depararam-se com o corpo morto da menina, que faleceu devido a uma indigestão.



Fig. 110 Salette Tavares, 3 happenings de *Sou Toura Petra*, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.

Os dois Noticiários presentes no espólio de Salette Tavares permitem saber qual o desfecho da “Operação da Gata Borracheira”, que apenas pôde ser levada a cabo “depois de debelado o ‘delirium tremens’ e a consequente instabilidade psicológica” (Tavares 1974c: 1). No “Noticiário” datado de 10 de novembro de 1974, é com humor que se informa que “os pés foram reduzidos em comprimento”, a cara foi alvo de uma “correção do perfil quase conseguida” e a orientação de um dos olhos já se encontra corrigida – sendo que tudo se fará para “evitar o olho de vidro”. No mesmo documento, encontra-se também uma crítica sub-

reptícia ao sistema educativo – mais concretamente às instituições académicas: “Começou a fazer os seus primeiros trabalhos. Começa a soletrar, já faz as letras e qualquer dia escreve monografias” (*ibidem*). Já no “Noticiário” de 11 de novembro de 1974, ficamos a saber que tudo foi feito, por parte do poder instituído, para deturpar a verdade e “recuperar mundialmente o prestígio da (...) noiva”. Ao encarregar um poeta de escrever a história da Gata Borracheira – “toda ao contrário da verdadeira que já conhecemos depois do 25 de Abril” – o Príncipe conseguiu que a Gata Borracheira se tornasse uma trabalhadora: “Pela história mentirosa que o príncipe divulgou! a história da Gata Borracheira. Um bom truque político” (*idem*: 2; sublinhado no original).



Fig. 111 Salette Tavares, 3 *happenings* de *Sou Toura Petra*, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.

Vale a pena notar que estes Noticiários, bem como um terceiro que dá conta do estado do tempo (“Bom para operações de estética!”) e das fases da “LUA MENTIROSA” (nos dias 5, 7, 12 e 14 de novembro, respetivamente), surgem referidos na planificação presente no espólio. É neste documento programático que podemos encontrar referida uma série de atividades que permitiram que o *happening* extravasasse o espaço da sala de aula, colocando-se a tónica na revalorização de um conhecimento de base ontológica. Assim, as várias dinâmicas propostas incluíram práticas de jardinagem (Fig. 112), um picnic com descasca coletiva de amêndoas (Fig. 114), intervenções artísticas (entre as quais o “desenho ou descrição da alteração que cada um faria do jardim para o tornar outro”), mas também uma série de jogos que não deixam de aludir à infância e ao ato de brincar: caçadas, pesca (Fig.

111), quadros vivos (Tavares 1974d: 2). Trata-se de exercícios que, ao contrariarem o decurso normal do quotidiano (e, neste caso, do que seria expectável no contexto de uma aula), vão ao encontro desse processo autorreflexivo que, para Richard Schechner, caracteriza o ritual: “Rituals are collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. Play gives people a chance to temporarily experience the taboo, the excessive, and the risky” (2002: 52).



Fig. 112 Salette Tavares, *3 happenings de Sou Toura Petra*, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.



Fig. 113 Salette Tavares, *3 happenings de Sou Toura Petra*, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.

Um momento que ilustra bem esta potencialidade da performance em abrir espaços para a experiência do inusitado é a audição coletiva proposta por Salette Tavares. Tal como refere Sandra Guerreiro Dias, numa das aulas ao ar livre, os alunos foram “convidados a trajar formalmente para participar numa sessão de ópera: a audição coletiva e comentada da ópera

de M. Ravel, *L'enfant et les sortilèges: Fantaisie lyrique en deux parties* (1917-1925), e que versa sobre as consequências do mau-comportamento, vulgares birras, das crianças” (2023: 125). Também na programação do convívio sobre a toalha surge incluída a célebre canção “Seguidilla murciana”, do pianista e compositor espanhol Manuel de Falla, cuja letra se inicia com uma reprimenda que Salette Tavares utiliza como nota: “Cualquiera que el tejado tenga de vidrio, no debe tirar piedras al del vecino”. Na canção de Falla, a pessoa que feriu



Fig. 114 Salette Tavares, 3 happenings de Sou Toura Petra, (1974). Escola Ar.Co. Fonte: Espólio de Salette Tavares.

o sujeito é comparada a uma moeda que, ao passar de mão em mão, é consumida até perder todo o seu valor – isto é, até atingir um grau elevado de banalidade. Assim, e embora não seja possível afirmar com precisão as razões que levaram a poeta a integrar estas audições, interessa ter em conta que um dos objetivos indicados na planificação das aulas é o de esclarecer a aplicabilidade das noções desenvolvidas por Abraham Moles em *Teoria da Informação e da Percepção Estética*, razão pela qual a autora utiliza o exemplo das suas colaborações nas revistas de *Poesia Experimental*.

Retomando o pensamento de Schechner, importa considerar que o jogo constitui uma dimensão central do ato performativo. Ao promover uma rutura com os padrões estabelecidos, o jogo tem a possibilidade de desestruturar uma visão estática do mundo, abrindo espaço à produção de novas realidades. É nesse sentido que, para o teórico, a performance deve ser entendida como um meio de reflexão, uma prática de investigação que assenta, invariavelmente, na alteridade:

To treat any object, work, or product ‘as’ performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships (Schechner 2013: 30).

Nesta dimensão experiencial, vivenciada num ambiente de convívio, encontra-se o potencial político que reveste os três *happenings* de *Sou Toura Petra*: ao invés de limitar o seu projeto pedagógico a uma mera transferência de conhecimento, Salette Tavares procurou munir os alunos(-performers) de ferramentas que lhes permitissem ser, eles próprios, os produtores de um conhecimento outro. A uma educação de carácter disciplinar, a pedagoga opôs a liberdade do pensamento criador. Por isso, é ao parto (*como-vida*) que se regressa no final da aula, sobre a toalha junto ao poço: “Parto (lencinho para a despedida) choro. Não. Parto sem dor. A tesoura liberta os recém-nascidos” (Tavares 1974d: 2).

5.1.2 Conferência de Nível: do silenciamento ao silêncio

Um Museu é um sítio para viver.
ensinar a ver
ensinar a criar
ensinar a aprofundar.
Cabe-lhe criar condições didáticas de abordagem e convívio, ou seja, condições que exprime quando se mostra.
Cabe-lhe criar condições didáticas de abordagem e convívio, ou seja, condições existenciais de convivência.
Dialogar com o passado é difícil mas possível e maravilhoso. Dialogar com o presente é fundamental.
A carência de um Museu Nacional de Arte Moderna profundamente implantado na nossa vida é carência vital para o País.
Só a partir de toda a complexa organização de um museu vivo surgem os fenómenos necessários para o convívio natural e fácil, para a investigação e recolha documental, para a experiência crescente e para o desencadear de fenómenos criadores. Quem não viu não aceita nem renuncia. Um bom museu de Arte Moderna será sempre, neste caso, o centro que permite também a dialética constructiva do novo, o crescimento cultural de um povo, no momento exacto.

Fig. 115 Salette Tavares, Recorte de “Carência de um museu de arte moderna em Portugal”. Em *Catálogo da representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo* (1977). Fonte: Arquivo Digital da PO.EX.

No ensaio “Forma Poética e Tempo”, Salette Tavares sinalizava já uma preocupação que acompanharia todo o seu percurso criativo: “[o] verdadeiro museu é o que é abertura à força actualizadora virtual na obra de arte a que se oferece para que o objecto se possa dizer e propor à participação criativa dos seus visitantes ou habitantes” (1965b: 54). O desejo de reconfiguração do espaço do museu num local pedagógico, laboratorial e de convívio, que viria também a traduzir-se na sua atividade enquanto presidente da SP/AICA (1974-1977)²⁵⁸,

²⁵⁸ Na tese de doutoramento intitulada *A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)*, Ana Luísa Barão dedica um capítulo à presidência de Salette Tavares, no qual discorre amplamente sobre as atividades desenvolvidas durante o mandato. Segundo a investigadora (2015: 418-419), não só é relevante o modo como a

reaparece de forma expressiva no texto da autora publicado no *Catálogo da representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo* (1977). Vale a pena ressaltar, contudo, que esse desejo e urgência em colmatar a carência de um museu de arte moderna em Portugal constituiu uma causa partilhada e mobilizadora de diversos poetas, artistas e críticos da época. Não cabendo aqui fazer um mapeamento exaustivo, considere-se, a título de exemplo, alguns dos múltiplos reptos lançados no *Jornal de Letras e Artes* nos anos 1960²⁵⁹, ou, entre outras, na *Revista Colóquio Artes*, já na década de 1970²⁶⁰. Relembre-se, paralelamente, aquela que constituiu, segundo Ana Luísa Barão (2015: 239), a proposta mais interessante no âmbito dos museus: a da criação de um Museu Experimental de Arte Moderna, apresentada por Ernesto de Sousa às Forças Armadas, apenas um mês após a Revolução de 25 de Abril. Trata-se de uma proposta que, aproveitando a circunstância favorável que o país atravessava, somava às reivindicações anteriores outras que permaneceriam sem resposta. Para o crítico, esse museu, cujas coleções seriam expostas de forma itinerante pelo país, teria “necessariamente que ser um centro vivo de atividade e pesquisa, um centro de prática artística e cultura” (Sousa *apud* Barão 2015: 239) – ou seja, um local capaz de “criar condições didáticas de abordagem e convívio” (Tavares 1977: s.p.), para retomar aqui a formulação de Tavares.

Este interesse pela exploração do museu (e da galeria) como local incisivo e laboratorial continuaria a ganhar relevância nas décadas subsequentes, sendo fomentado em diversas atividades desenvolvidas no âmbito da Poesia Experimental Portuguesa. Um exemplo paradigmático é o caso da exposição itinerante *Poemografias* (1985), em cujo catálogo Fernando Aguiar afirmou, a propósito das diversas inaugurações:

AICA passou a intervir ativamente na salvaguarda do património e da arquitetura, como é expressivo o contacto estabelecido com diferentes instituições museológicas: “Durante o ano de 1974 foram variados os contactos feitos por Salette Tavares com instituições museológicas em todo o país. Chegou mesmo a visitar, por exemplo, o Museu-Biblioteca da Casa de Bragança com cuja Diretora manteve correspondência no sentido de ‘animarem o Museu’. (...) Correspondência foi mantida igualmente entre Salette Tavares e a Diretora do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa a propósito da proposta de criação de um Instituto do Património Nacional. (...) Numa das reuniões do Grupo de trabalho para a criação do Instituto, Salette Tavares terá mencionado reservas quanto à atual instalação do MNAA considerando urgente a elaboração de um plano de reorganização e instalação do Museu em novo edifício, a construir segundo modernos princípios de museologia” (*idem*: 240-241).

²⁵⁹ Cf. AAVV (1961), “Artistas e críticos depõem sobre a utilidade do museu de arte contemporânea” (José-Augusto França, Marcelino Vespeira, Jorge Martins, Nikias Skapinakis, José Escada), *Jornal de Letras & Artes*, Lisboa, n.º 1 (out.); Maggio, Nelson di (1966), “Teremos finalmente um museu de arte contemporânea à altura da realidade cultural portuguesa?”, *Jornal de Letras & Artes*, Lisboa, n.º 223 (jan.), p. 9;

²⁶⁰ Cf. Gonçalves, Eurico (1975), “Carta de Lisboa”, *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian n.º 21 (fev.), pp. 66-67; Sousa, Rocha de (1976), “Museu não é armazém de arte. Prova: o Centro de Arte Contemporânea”, *Opção*, Lisboa, n.º 14 (jul./ago), pp. 50-51; Gonçalves, Rui Mário (1979), “Carta de Lisboa”, *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 40 (mar.), p. 61.

[S]erão apresentados trabalhos que concorrem com a riqueza narrativa e contextual do livro: trata-se das *performances* poéticas, poemas de computador, vídeo-poemas e interpretação de poesia fonética: acto poético./ O carácter itinerante da exposição permite pôr esta poesia em contacto directo com públicos a quem ela normalmente não chega. (1985: s.p.)

No caso específico de António Aragão, é impossível não retomar esse projeto marcado por “um certo carinho, (...) um certo convívio social e humano” (1994: 13min24seg) que foi a Vala Comum. Para Bruno Ministro, que define esse espaço como uma “síntese entre galeria de arte e microeditora”, “parece ser impossível não falar no plural (...) a respeito da Vala Comum”, até porque se “o investimento monetário foi integralmente feito por Aragão, a verdade é que aquele que foi o rosto do projeto parece ter visto sempre a casa como um empreendimento coletivo” (2020: 166-167). Relembre-se que o projeto, idealizado na passagem para a década de 1990, procurava não só instigar o diálogo entre diferentes artistas e gerações, mas sobretudo estimular a criação e divulgação das artes experimentais:

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 – leque moderno, atual, contemporâneo – que não é fácil porque, para já, não há um grande público, mas há realmente gente nova. (Aragão 1994: 12min55seg)

Retrospectivamente, torna-se bastante claro como esta galeria, que foi recebendo trabalhos enviados por artistas de todo o mundo²⁶¹, condensou num só espaço diferentes preocupações que caracterizam o trabalho do autor ao longo dos anos. O modo como os princípios de colaboração, partilha e cocriação perpassaram toda a obra de Aragão – e, consequentemente, os espaços por ela ocupados – foi, aliás, um aspeto salientado em muitas das atividades que integraram as celebrações do centenário do seu nascimento (2021). A exposição patente no Museu de Arte Sacra do Funchal (22 de outubro de 2021 - 1 de janeiro de 2022), que se revelou particularmente útil para a reflexão desenvolvida neste subcapítulo, procurou dar conta destas coordenadas:

²⁶¹ É o próprio poeta quem afirma, no documentário produzido pela jornalista Maria Luísa para a RTP: “Como vê, há gente do Japão, há gente do México, há gente de Itália, há gente da França, há gente de toda a parte. A questão é de haver os contactos – e há esses contactos” (Aragão 1994: 12min33seg).

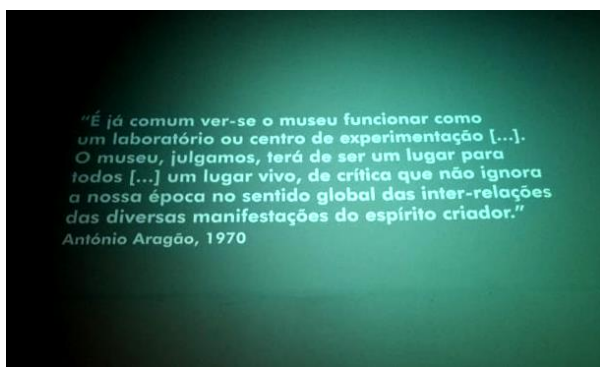


Fig. 116 De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal (2021), Museu de Arte Sacra do Funchal.

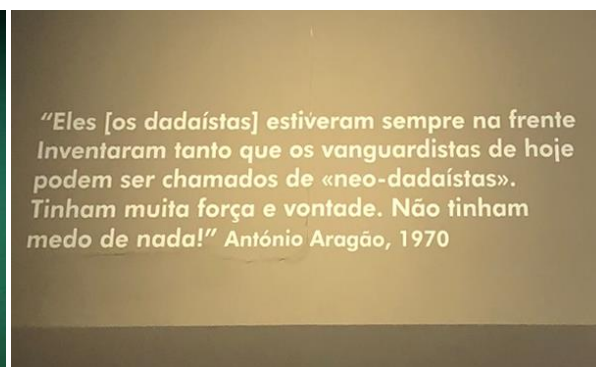


Fig. 117 De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal (2021), Museu de Arte Sacra do Funchal.

De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal (2021) focou, sobretudo, a segunda passagem do autor pelo museu, no âmbito da exposição *António Aragão. Retrospectiva de Pintura 1957-1965*, organizada pelo Círculo de Artes Plásticas do Cinefórum do Funchal, em 1981. Composta por um avultado número de obras a óleo, em laca, a fresco e cera, mas também por alguns guachos e desenhos a tinta da china, a exposição traçou o percurso de Aragão num período em que a pintura constituía a sua principal “válvula de escape” (Aragão 1994: 4min58seg). Em “A propósito do desespero de ver” (1981), texto produzido para o catálogo da exposição, o autor dá conta de como essa pintura é resultado da urgência em escapar ao ambiente opressivo que caracterizava o Portugal da época:

Segundo determinadas catalogações estilísticas, que poderão apelidar-se de abstractas, conforme esta ou aquela maneira, este meu comportamento, então expresso através de formas e cores, exemplifica afinal, para mim, mais que tudo, o vitimado esforço de querer ver desesperadamente. De ver assim como uma espécie de inventada condenação onde o encarnado pode não ser vermelho, uma montanha não passar dum paladar de pedra e um navio apenas ser visto no desejo de embarcar. (1981a: s.p.)

Neste sentido, não deixa de ser curioso constatar como estas obras pictóricas, podendo ser lidas como uma forma de resistência ao silêncio imposto pelo regime, voltariam a integrar, ainda que de forma distinta, um contexto pautado pelo silenciamento. Com efeito, um dos elementos que diferencia esta exposição de outras levadas a cabo por António Aragão prende-se com a realização de uma performance inicialmente intitulada *Conferência e Intervenção Orfotímica* – intervenção que a exposição de 2021 procurou também reconstruir a partir de documentação parcialmente inédita:

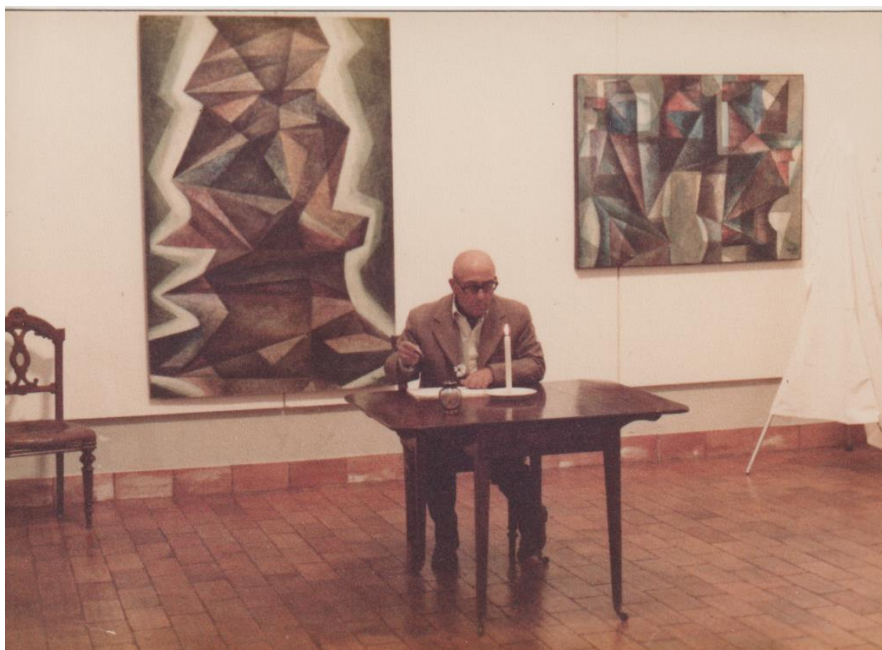


Fig. 118 António Aragão, *Conferência de Nível* (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão – Universidade Fernando Pessoa.

Descrito na imprensa como uma “anti-conferência”²⁶², o evento havia sido originalmente programado tendo em conta três momentos articulados: um primeiro, que corresponderia a uma leitura performativa de António Aragão a partir de textos e poemas próprios; um segundo, que passaria pela integração da videoarte, linguagem artística recente à data e que apresentava uma nova possibilidade de



Fig. 119 António Aragão, *Conferência de Nível* (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão – Universidade Fernando Pessoa.

documentar e transmitir o que se passava na sala; um terceiro, no qual se concretizaria um *happening*, envolvendo professores e alunos do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, que ficariam responsáveis não só pelo desenho, medição e construção de uma passagem de papel que uniria o exterior da Rua do Bispo ao interior do Museu, mas também pela construção de uma teia de fios de lã que ocuparia o espaço expositivo, numa clara alusão

²⁶² Poder-se-á ler, no *Diário de Notícias* de 15 de março de 1981: “Depois da bem sucedida exposição de sapatinhos, o Cine Forum do Funchal acaba de promover uma ‘conferência e intervenção orfotímica’ que ontem teve lugar no Museu de Arte Sacra./ Com a presença do presidente da direcção daquele cineclube, a manifestação artística transformar-se-ia numa anti-conferência em cujo ritual participariam professores e alunos do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira”.

à instalação *Mile of String*, com a qual Marcel Duchamp ocupou o espaço da exposição *First Papers of Surrealism*, em 1949.



Fig. 120 António Aragão, *Conferência de Nível* (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão – Universidade Fernando Pessoa.



Fig. 121 António Aragão, *Conferência de Nível* (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão – Universidade Fernando Pessoa.

A controvérsia gerada em torno desta performance não resultou, contudo, da construção dessa instalação dialogante, nem do modo como ela contribuiu para reordenar ludicamente o espaço expositivo. Seria a conferência – cujo conteúdo foi, por consequência de uma advertência institucional, alterado – que ganharia um destaque acrescido. Face à chamada de atenção para que o conteúdo do programa fosse adequado à categoria (ao nível) do museu de acolhimento, Aragão redefiniu o título da ação para *Conferência de Nível* e permaneceu em silêncio. Note-se que muitas das obras de Aragão produzidas neste período são reveladoras do processo de transformação que o país atravessava: se, por um lado, estávamos perante uma sociedade que olhava já com suspeição para a utopia prevista após a Revolução de 25 de Abril, por outro eram ainda evidentes as marcas do espírito subserviente que perdurou ao longo de 41 anos de ditadura. Se tivermos em conta que o silêncio não corresponde a uma greve de discurso²⁶³ – e se retomarmos a premissa de que uma reflexão sobre resistência na obra de Aragão implica sempre pensar o modo como o autor restitui ao uso comum os recursos, as lógicas e os espaços que os dispositivos de poder procuraram confiscar –, então torna-se claro que a crítica presente em *Conferência de Nível* passa por um habitar do silêncio que desautomatiza o silenciamento, virando-o contra si próprio.

A dimensão colaborativa que presidiu à execução deste evento pode igualmente ser pensada à luz desse quotidiano instável: sendo certo que determinadas formas de reunião e

²⁶³ A este propósito, recorde-se as palavras de Jean-Paul Sartre em *Qu'est-ce que la littérature*: “Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore” (1948: 30).

colaboração podem revelar-se naturalmente incisivas em tempos pautados por um silenciamento opressivo, elas também adquirem uma relevância específica quando o entorpecimento decorre já da saturação de imagens e mercadorias. Não é por acaso que, no entendimento de Claire Bishop, “mesmo que uma obra de arte não seja directamente participativa, referências a comunidade, colectividade (seja esta perdida, seja reconfigurada) e revolução são suficientes para indicar uma distância crucial relativamente à nova ordem neoliberal do mundo”. Seguindo a mesma lógica, “o individualismo é visto com suspeição, em especial porque o sistema de arte comercial e a programação dos museus continua a girar em torno de celebridades lucrativas e poderosas” (Bishop 2017: 76-77).



Fig. 122 António Aragão, *Conferência de Nível* (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão – Universidade Fernando Pessoa.



Fig. 123 António Aragão, *Conferência de Nível* (1981), Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio de António Aragão – Universidade Fernando Pessoa.

Importa, por isso, assinalar como a colaboração foi igualmente decisiva para que possamos, hoje, ensaiar aproximações²⁶⁴ aos diferentes momentos que compuseram este evento. Ao registo fotográfico²⁶⁵, disponível no espólio literário do autor, soma-se o

²⁶⁴ Tal como salientou Kathy O'Dell, o carácter efémero da performance inviabiliza, *a priori*, qualquer reconstrução que não seja incompleta ou fragmentada. Nesse sentido, a documentação de uma performance tende a revelar-se, por definição, insatisfatória: “How can knowledge of a performed work of art be gained through a document which, due to the technological limitations of the apparatus producing it, so vastly delimits information? Even with the help of supplemental text, which typically accompanies the publication of performance photographs, viewers have to use their imaginations quite vigorously to get at what all might have taken place in and around the split second pictured. It could be said, then, that the history of performance art is one that flickers, one that causes the historian to shuttle back and forth between that which is seen and that which has to be imagined—between the visible and the invisible” (1997: 73-74).

²⁶⁵ No espólio literário de António Aragão, não constam os créditos das fotografias aqui apresentadas. Contudo, tendo em conta o registo em vídeo e a cumplicidade de alguns professores do Instituto de Artes Plásticas do Funchal na organização, António Dantas referiu, numa das conversas tidas ao longo desta investigação, que a autoria provável será de Jorge Marques da Silva. Esta hipótese foi, também, reforçada por Martinho Mendes, curador da exposição *De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal* (2021).

audiovisual, resultante da inclusão da videoarte no próprio ato performativo. Da autoria de António Dantas, o registo em vídeo, disponível no seu arquivo, foi feito com recurso a uma SONY BETAMAX, apresentando assim uma duração de 20 minutos – o tempo correspondente à autonomia da bateria do equipamento²⁶⁶. Nele, e não obstante a duração do evento ter sido muito superior, é possível (re)confirmar a ocorrência de diferentes momentos: as medições do chão com fio de sisal, um nível, giz e fita cola; a colocação de uma passadeira de papel entre o interior do Museu e a Rua do Bispo; a conferência silenciosa de António Aragão, que permaneceu sentado numa cadeira junto a uma mesa com uma vela, uma jarra com uma flor e uma pequena resma de papel²⁶⁷; a passagem de fios de lã por toda a sala, criando uma teia que, não constringendo necessariamente o visionamento das obras expostas, envolvia e desequilibrava os participantes.

A articulação desta performance com o seu registo não é, contudo, linear e levanta algumas questões que importa ter em consideração. Recorde-se que em “The Performativity of Performance Documentation” (2006), Philip Auslander parte da ideia de que a documentação da performance tem vindo a ser entendida à luz de duas categorias fundamentais: “documental” (*documentary*) e “teatral” (*theatrical*). A primeira corresponde à relação mais tradicional, assente num princípio ontológico, segundo o qual se assume que a documentação de uma performance cumpre a função de registar a ocorrência, permitindo (nunca sem constrangimentos) a sua reconstrução. Já a segunda, engloba os casos em que as performances foram levadas a cabo exclusivamente para ser fotografadas ou filmadas – ou seja, em que a performance não tem uma existência significativa prévia, dado que apenas ocorre no âmbito do próprio registo. Ora, a razão pela qual se torna interessante recuperar este texto prende-se com o facto de *Conferência de Nível* poder somar-se aos exemplos que, posteriormente, Auslander elenca como sendo representativos de performances que colocam em causa a distinção rígida entre as duas categorias. Se é verdade que o registo da performance de Aragão resiste, por razões óbvias, a ser enquadrado como teatral, o certo é que também não poderá ser tido como meramente documental. Atentemos na seguinte passagem, na qual Auslander problematiza a relação entre audiência, performer e registo documental:

²⁶⁶ Por ocasião das celebrações do centenário do nascimento de António Aragão, a versão digitalizada para .mp4 esteve exibida na já referida exposição *De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal*.

²⁶⁷ Tratando-se apenas de uma leitura possível, vale a pena notar que, em várias das fotografias disponíveis no Espólio, Aragão encontra-se frequentemente inclinado para a frente – isto é, desnivelado em relação às costas da cadeira.

The purpose of most performance art documentation is to make the artist's work available to a larger audience, not to capture the performance as an "interactional accomplishment" to which a specific audience and a specific set of performers coming together in specific circumstances make equally significant contributions. (2006: 6)

Com efeito, embora o registo audiovisual de *Conferência de Nível* constitua uma evidência de que a performance efetivamente ocorreu – permitindo, até certo ponto, fazer uma reconstrução do evento –, não o faz de forma tradicional. O problema não se esgota, aliás, na constatação de que este registo não resultou do objetivo de divulgar a performance *a posteriori*, tampouco de motivações de teor comercial. Se partirmos do princípio de que, neste caso, a videoarte é parte integrante do evento performativo, então não se trata de imagens que procuram simplesmente registrar a performance, mas sim de imagens que são geradas dentro e pela própria performance.

Numa síntese possível, e tendo em consideração que as poucas experiências de Aragão no campo da performance parecem ter sido maioritariamente motivadas pelos seus pares, poder-se-á afirmar que esta articulação entre colaboração e registo contribui, em última instância, para colocar em evidência um dado importante: a consciência profunda que o autor tinha face ao potencial da performance enquanto "operador de desestabilização". O termo, proposto por Christine Greiner em 2010, revela-se aqui útil, na medida em que sinaliza a aptidão da performance "para fazer da alteridade um estado de criação" (2017: 187). Em "O reenactment político da performance e os seus microativismos de afetos" (2017), Greiner retoma este conceito, afirmando que, mesmo antes de ser considerada uma linguagem ou um campo de estudos, a performance tinha já uma dimensão política chave, na medida em que desestabilizava convenções – fazia "implodir paradigmas, modelos, hábitos e padrões" (*ibidem*). Por esse motivo, a autora considera que o aspeto público da performance não diz respeito somente aos espectadores, ao espaço público por estes ocupado ou às redes ideológicas que caracterizam determinadas práticas discursivas. Na verdade, o compartilhamento – esse modo de agir através do qual a performance "se escancara à alteridade" – desestabiliza não só o corpo e a memória, mas também as próprias linguagens que convoca:

As experiências da performance sempre foram historicamente marcadas pela aptidão para a ação e, sobretudo, para a ação compartilhada (rituais, movimentos coletivos, e assim por diante). Mesmo nas

obras autobiográficas sempre houve, em alguma instância, a ação de uma memória *no ato de reapresentá-la para o outro*, promovendo a desestabilização da própria memória e do corpo, a partir do compartilhamento. (...) / [A]s experiências de dança, artes visuais ou teatro, uma vez corroídas pela performance, não representariam uma hibridação de linguagens, mas sim modos de pensar e agir, impregnados por uma disponibilização radical para enfatizar a metaestabilidade de cada um destes sistemas artísticos, irremediavelmente fragilizados pela exposição àquilo que não é dado *a priori*, mas sim constituído na ação. (*Ibidem*)

5.2 Notas iniciais: Salette Tavares, António Aragão e a experimentação do absurdo

Nas obras dos autores sobre os quais esta tese se debruça, o texto dramático surge de forma isolada. Na primavera de 1962, Salette Tavares escreveu *O Kágado*, monólogo que viria a ser publicado postumamente, em 2019, a par dos já referidos *Baile Mecânico* e *Anonimatógrafo*. Em 1981, António Aragão publicou *Desastre Nu*, peça premiada pela Secretaria de Estado da Cultura, através do Concurso de Peças de Teatro Inéditas (1980), e que, como se verificará adiante, resultou da vontade de interromper, ainda que por um período breve, o trabalho desenvolvido no âmbito da pintura e da prosa. Estas incursões singulares não constituem, porém, um fator de estranheza, nem no contexto das obras de cada um dos autores (em particular), nem no panorama literário português (em geral). Por um lado, porque tanto *O Kágado* como *Desastre Nu* recuperam e expandem certas preocupações que perpassam a globalidade das obras dos dois autores; por outro, porque desde a afirmação do teatro épico em Portugal e da consolidação da experimentação iniciada nos anos 1950, foram vários os escritores que encetaram tentativas dramáticas que não vieram a traduzir-se numa produção sistemática dentro do género.

Sendo possível elencar alguns aspetos que aproximam os dois textos, importa, por enquanto, considerar a distância cronológica que os separa, bem como as nuances que caracterizaram a sua receção. Ao passo que *O Kágado* foi escrito em pleno contexto ditatorial do Estado Novo, não sendo claras as intenções de Salette Tavares no que diz respeito à possibilidade de ver o seu texto representado, *Desastre Nu* foi produzido cerca de cinco anos depois da Revolução de 25 de Abril – pese embora os efeitos nefastos da censura tenham perdurado muito para lá da queda do regime:

Devemos ter sempre bem presente esta peculiaridade para se fazer um enquadramento objectivo do teatro português, quer quando se fala de contributos activos (isto é, da elaboração de textos originais)

quer de contributos passivos (através da obra da crítica e da selecção do repertório das companhias), visto que ambos, e melhor que ninguém poderão afirmá-lo os operadores e mediadores culturais após a queda do fascismo, foram também condicionados por uma autocensura que tentava evitar o oficial, com manipulações directas ou sub-reptícias que alteraram assim o destino da dramaturgia lusitana. (Fadda 1998: 22)

No seu estudo dedicado ao teatro do absurdo em Portugal, Sebastiana Fadda é categórica quando afirma que, embora atuando de modo intermitente, a censura foi extremamente atenta ao fenómeno teatral. Perante um meio artístico “subversivo e perigoso pelas suas características de instantaneidade e pela sua capacidade de interação com o sujeito/receptor da mensagem” (*ibidem*), a ditadura do Estado Novo colocou em marcha uma série de mecanismos repressivos, impossibilitando que a escrita dramática cumprisse o seu desígnio final: ser publicamente apresentada enquanto representação dramática. É nesse mesmo sentido que, para Carlos Reis, se torna possível pensar o teatro em Portugal enquanto atividade pautada pela resistência e pela marginalidade:

A falta de consistentes estruturas de produção teatral, a escassez de recursos financeiros, a fragilidade dos intermitentes apoios estatais, a fraca influência normativa de um teatro efectivamente nacional, juntamente, a partir de certa altura, com a concorrência do cinema (...) e da televisão (...), tudo por junto e sobretudo a escassez e a desmotivação cultural do público contribuiu para fazer do teatro, em Portugal, quase uma actividade resistente ou mesmo marginal. (2005: 192)

A análise que compõe os próximos dois subcapítulos assenta na valorização da produção dramática – isto é, da textualidade – em detrimento da performance teatral, opção que não deixa de refletir os constrangimentos acima referidos. Com efeito, é curioso verificar que foi justamente Salette Tavares – que, desde muito cedo, cultivou um interesse vincado pelas artes performativas – quem deixou o seu texto por publicar. E se hoje o/a leitor/a poderia interpretar essa ausência de publicação como uma opção, não podemos ignorar que foi a própria poeta quem incluiu, na lista de “Livros inéditos prontos a editar” presente em *Obra Poética 1957-1971*, a referência “*O Kágado*, 1962”. Assim, e à semelhança do que sucedeu com outras obras de Salette Tavares, esta ausência de publicação não deixa de poder apontar para uma forma de censura assente em estratégias de negação e omissão.

O facto de, nos anos 1950, a censura se ter intensificado face à atividade teatral, não invalidou que as propostas do teatro do absurdo tenham sido assimiladas em território

nacional. É significativo, aliás, que esse processo tenha ocorrido justamente na década de 1960, sendo as primeiras representações baseadas em textos de autores franceses – ou seja, em textos provenientes de um contexto com o qual Salette Tavares e António Aragão contactaram aquando das suas estadias como bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian. Tal como refere Manuel Portela, no prefácio que acompanha a publicação de *O Kágado*, o caso de Salette Tavares é exemplificativo dessa absorção. Nas palavras do investigador:

A experimentação com a linguagem verbal e com os processos de mediação técnica evidencia a sua familiaridade com a arte modernista – surrealismo e cinema abstrato, por exemplo –, e com as correntes e práticas artísticas da época, como o teatro do absurdo e a música concreta. Mais significativa do que a mera sintonia com as neovanguardas das décadas de 1950 e 1960, é a vivacidade bem-humorada do uso da paronomásia, da associação de ideias e da justaposição de imagens e ações para abrir brechas na lógica uniformizadora da língua e instaurar perspectivas improváveis e libertadoras. (Portela 2019: 7-8)

Embora seja possível afirmar que as opções temáticas propostas pelo teatro do absurdo foram úteis para refletir sobre um país como o Portugal do Estado Novo, importa considerar o contexto da sua génese. Isto porque, tal como a emergência do teatro épico se associa ao final da Primeira Guerra Mundial, também o surgimento do teatro do absurdo está vinculado a um conflito bélico – à Segunda Guerra Mundial, neste caso, e aos sentimentos de incomunicabilidade e de incapacidade de intervenção que dela decorreram. Assim, se a adoção do absurdo (enquanto elemento estruturante do texto dramático), permitiu denunciar questões que não seriam passíveis de ser abordadas de forma explícita em Portugal, ela não deixou de poder apontar para conjunturas políticas distintas. Tal como afirma Sebastiana Fadda, “as temáticas do antiteatro estão estreitamente ligadas à evolução da sociedade de consumo”, razão pela qual se poderá colocar “a interrogação a propósito da ligação intercorrente entre as mesmas e uma sociedade como a portuguesa que nos anos 60 se situava na periferia do sistema capitalista-industrial” (1998: 24). Estas dinâmicas e tensões constituem, como teremos oportunidade de constatar adiante, um ponto central nos textos de Salette Tavares e António Aragão.

No que a *Desastre Nu* diz respeito, importa realçar algumas questões que pautaram os desígnios do teatro produzido na década de 1980. Numa reflexão em que se debruça sobre o teatro produzido desde a *Presença* até ao final do século XX, Carlos Porto realça o modo como, nos anos 1980, foi possível observar uma prevalência do experimentalismo, do

empenhamento político e do tratamento de figuras históricas (2002: 537). De facto, bastaria mencionar-se o caso de Pedro Barbosa – e, mais especificamente, da publicação de *Eróstrato*, em 1983 – para confirmar esse espírito vincado de experimentação, a partir do qual se previa uma reavaliação das relações entre público e ator. Mas foi também a partir desta década que passamos a encontrar, com maior frequência, uma “assumpção do texto por parte do encenador, num processo de tal modo evidente que começou a ser possível valorizar determinados textos literários que passaram a assumir uma especificidade teatral que textos escritos directamente para o palco não possuíam” (*idem*: 578). Como se verificará adiante, esta abertura a uma maior intervenção por parte do encenador é claramente enunciada por António Aragão, aspeto que não só coloca a tónica nos princípios de colaboração e cocriação, como promove um entendimento do texto enquanto potência permeável.

5.2.1 O Kágado: meditação sobre um ficheiro perfeito

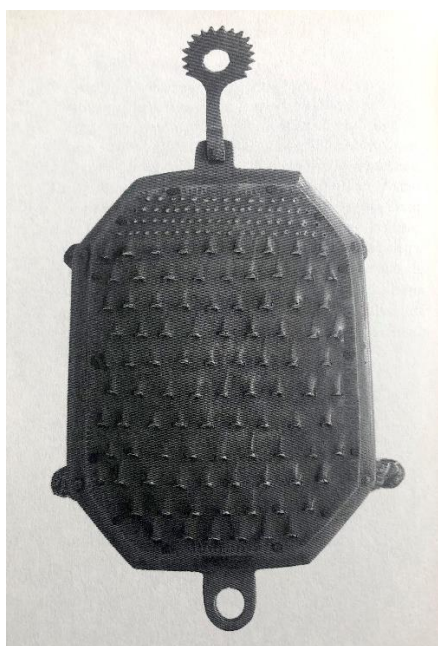


Fig. 124 Salette Tavares, “O Kágado” (1973). Em *O Kágado / Baile Mecânico / Anonimatógrafo* (2019).



Fig. 125 Salette Tavares, “Cágados” (1979). Em *Obra Poética 1957-1994* (2022).

O conhecimento dos leitores acerca da presença da figura do kágado na obra de Salette Tavares limitava-se, até recentemente, a dois poemas espaciais: o poema-objeto intitulado “O Kágado” (*objet trouvé*, 1963), um ralador em latão pertencente à coleção de Salette Tavares;

e o poema gráfico “Cágados” (1979), uma serigrafia sobre papel presente na coleção do Espólio de Salette Tavares. Nenhum dos dois corresponde, porém, à primeira ocorrência do animal na produção da autora. *O Kágado*, monólogo cuja escrita coincide, como já anteriormente referido, com o processo de tradução em verso do texto *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega²⁶⁸, data de 1962. Não obstante o exercício de tradução poder ter motivado a breve experiência no âmbito do texto dramático, a constatação desta coincidência cronológica não visa sugerir a existência de uma ligação concreta entre os dois textos. Embora as obras possam partilhar um tom iminentemente político – problematizando, ainda que de forma muito distinta, questões como a discrepância entre classes, a ação dos poderes institucionalizados ou a violência contra a mulher – não é possível afirmar, sob ponto de vista da ação dramática, que o monólogo de Salette Tavares evoca a comédia do dramaturgo espanhol ou que pretende estabelecer com ele uma aproximação. Por outro lado, a presença do erro ortográfico no título poderá lembrar o conto homónimo que Almada Negreiros dedicara “Aos Portugueses, meus compatriotas”, publicado na Revista ABC, em 1921. Também o texto de Tavares surge acompanhado por uma dedicatória, escrita já em 1973, “A uns botões de punho em ouro (pirosos) com pedras coloridas, símbolo da rendição à *domadora* força da mediocridade” (2019b [1962]: 24) – referência cuja dimensão política não é menos incisiva²⁶⁹. E não será igualmente difícil, neste caso, estabelecer alguns pontos gerais de aproximação: a partilha de um humor absurdo, de pendor satírico; a presença de um personagem único, aut centrado, cuja revelação do espaço mental vai expondo certos valores e símbolos que estruturam um determinado sistema social; a necessidade de validação externa, que se reflete na obsessão por um determinado objetivo (encontrar o cágado, no conto de Almada) ou figura (a própria, sucessivamente contemplada no espelho, no monólogo de Tavares). Porém, existe uma dimensão narcísica na personagem criada por Salette Tavares que a distingue daquele “homem que era muito senhor da sua vontade” (Negreiros 1989 [1921]: 95) e que se encontra desde logo evidenciada nas primeiras páginas do monólogo:

²⁶⁸ Note-se que o datilografado desta tradução foi apreendido pela censura, razão pela qual o texto permanece inédito até hoje.

²⁶⁹ Veja-se a breve nota na qual Salette Tavares esclarece a razão pela qual optou por grafar a palavra em itálico: “A palavra domadora está em itálico por querer sublinhar-lhe a sua dimensão substantiva na qual ela existe para mim como símbolo das ‘técnicas de aviltamento’. Escreverei um dia, se o meu tempo de vida o permitir, uma história com muitos episódios que será a de uma domadora de feras que caçava animais mansos para os tornar em feras e depois os domesticar” (2022: 24)

Comprei hoje um presente para a minha mulher. Tartaruga verdadeira. Sou o marido perfeito. Cágado não. Tartaruga. Tenho que perder os complexos. Ter as pernas curtas, sentir-me feio. Saber que tenho concha e me escondo quando é necessário para que o negócio saia perfeito, é parecer Cágado. Mas Cágado é uma palavra esdrúxula. Com acento na antepenúltima sílaba. Com tanta gente incompetente e capaz de dar erros de ortografia, eu, na minha humildade de me reconhecer tal qual sou, não me sujeito a vexames. Não corro perigos. Sou seguro. Como um ficheiro. (2019b [1962]: 25-26)

Como sugere Manuel Portela, o perfil narcísico da personagem parece até ser antecipado pelas indicações cénicas, na medida em que estabelecem uma “lógica de rarefação do espaço cénico para melhor evidenciar o espaço mental da personagem” (2019: 9): “*Uma sala quase vazia. Um grande espelho. Uma cadeira. Dois telefones. Personagem único, 35 anos*” (Tavares 2019b [1962]: 25). Efetivamente, estes elementos contribuem para que a ação se aproxime de uma estrutura circular – aspeto que, na verdade, intensifica a percepção de estarmos perante uma personagem absorvida pela imagem de si própria. Trata-se de um homem cuja realidade se desenrola entre o espelho e o telefone, o telefone preto e o telefone rosa, a janela e a borboleta que o visita. E é precisamente ao espelho que formula a primeira representação de si:

Dizem. Alguém dirá alguma coisa de mim? Tão cágado eu assim? Que cor de cara? Do trabalho. Eu sou da minha era. Trabalho. Reconheço o trabalho. Pago bem aos empregados. Dou-lhes comodidades. Sei o futuro que nos espera. Que cara!

Ninguém dirá nenhuma coisa de mim. Tão cágado assim. Cágado não. Tartaruga. A minha categoria é mais subtil. Tar ta ruga. A das sopas. A do gosto saboroso. A rara. A cara. (*Ibidem*)

A oscilação presente nesta primeira descrição é particularmente significativa, já que permite antecipar alguns pontos que guiam o desenrolar do monólogo. O primeiro relaciona-se com o facto de estarmos perante uma personagem cuja imagem é construída (e ao mesmo tempo abalada) a partir de impressões e descrições hipotéticas, não raras vezes atribuídas a terceiros: “sou o cágado procurado, a tartaruga em fuga, a princesa adormecida no bosque. O tesouro escondido. – *Levanta-se e vai ao espelho* – Eu, o enigma, o mistério, o sempre procurado, o escondido presente” (*idem*: 36). A ânsia de corresponder a uma determinada imagem é, assim, movida pelo objetivo de alcançar um estatuto – ou, pelo menos, de preservar a ideia de pertença a uma certa elite burguesa: “Fica-me mal este penteado. Necessito de mudar de barbeiro. Hoje, com um pouco de cuidado, pode parecer-se muito diferente. E é uma questão de classe. Sou realmente um cágado mas não convém. Tenho que

parecer uma tartaruga. Verdadeira” (*idem*: 26). O segundo, que não deixa também de se articular com o mesmo quadro social, prende-se com a constatação de que nos encontramos perante um representante do patronato industrial, um indivíduo que subiu “pelo trabalho, pela inteligência... Claro, pelo pai também” (*idem*: 28) e que deseja conservar a todo o custo o valor simbólico gerado não só pelos seus pertences – “Barbearia Cravo de Abril? É lírico! Diz bem com o meu amor pelos poetas. Viste a minha biblioteca? Três metros e setenta de poetas” (*idem*: 29) –, mas também pela sua rede de contactos:

Tenho boa memória. Fixo muito bem os nomes. Dos sócios, dos administradores, dos escritores, dos escultores, dos pintores, das igrejas, (...) de amigos, de amigas, sei os nomes todos, um bom alfaiate, um bom gravateiro, um bom camiseiro, um bom peúgueiro, a datilógrafa perfeita, o aquecimento melhor, o melhor arquitecto, o melhor jardineiro, o melhor hortelão, o melhor pick-up. (*Ibidem*)

O facto de esta vasta rede de contactos ser enunciada com recurso a marcadores sociais e profissionais permite antecipar que não estamos perante uma rede de relações emocionalmente relevantes²⁷⁰. Embora seja possível considerar que uma certa descorporalização do mundo, resultante da emergência da ordem digital (Han 2016: 51), começava já a anunciar aqueles que viriam a ser os seus contornos – “Mesmo quando estou só não estou só. O *Monde*. A política do mundo. Eu participo do mundo. Estou informado. Sou um ficheiro perfeito. Perfeito. E nem sequer só. A secretária lê-me o jornal. Eu só arrumo cá dentro. Uma perfeição” (Tavares 2019b [1962]: 31) –, é sobretudo na diminuição e objetificação do outro que se estabelece o perfil comportamental do Kágado:

E o raio da minha mulher sem apresentação nenhuma. A barriga tira-se mas a mulher..... que difícil. A barriga até me dá um certo ar. Repousado. Imponente. Mas a mulher. Já lhe pedi de tantas maneiras! (...) Mas ela. Compra. Compra. Camisolas, cintos, sapatos, saias, cachecóis, cachecóis, cachecóis, uma geba. Uma desleixada. Tudo sujo. Desarranjo. Manicures, cabeleireiros, massagistas, fortunas. Bibliografias completas sobre a pele, os músculos, os gestos, a casa, a cozinha, tudo, tudo, tudo. Não lhe falta nada. Olho. E parece que não tem um vestido. (*Idem*: 29-30)

²⁷⁰ Considere-se igualmente o momento no qual, ao telefone, adverte: “Não, não devem estar a compreender muito bem a minha encomenda. Porque eu sei perfeitamente como me hei-de comportar nos meios onde posso mover-me. Há dez anos. Uma carreira veloz. Sei lidar com presidentes. Presidentes de Conselhos de administração das mais variadas organizações. (...) Ora essa, presidentes de Bancos, de Companhias de Seguros, de Companhias Agrícolas, Elétricas, de Navegação, à vela, a motor, a remos, a nado, Presidentes de Fundações, Socorros a Náufragos, a Menores de espírito, de corpo, de algibeira, a Órfãos de Pai, a Órfãos de Mãe, a Afilhados, a Artistas de Rádio, da Televisão, do Teatro, da Ópera, do Ballet, do Concerto, aleijados, estropeados, cegos, mudos, mancos” (Tavares 2019b [1962]: 34).

Ao longo do texto, a figura da mulher, apresentada como símbolo do consumo burguês, permite compreender bem as razões que levaram Manuel Portela a afirmar que, quando “[l]ido a partir das formas globais e contemporâneas de produção do capital financeiro e simbólico das classes dominantes, ‘O Kágado’ parece ter capturado algo do inconsciente narcísico e sociopata do capitalismo avançado, obcecado com o crescimento abstrato do seu próprio valor” (2019: 11). O momento no qual se pode ler “Ah! Se ela tivesse outra apresentação! Mas estou só. De mim só quer a vaidade de ser minha mulher, a mulher da minha inteligência, do meu nome, da minha posição. Da minha informação” (Tavares 2019b [1962]: 40) é exemplificativo do modo como, para a personagem do Kágado, as pessoas “não são apreendidas como seres autónomos, cada qual com a sua própria história, e que deveriam ser respeitadas para instaurar relações mutuamente enriquecedoras, mas sim como figurantes que no [seu] cenário interior (...) devem envergar um papel” (Jappe 2017: 171).

Neste sentido, interessa relembrar que a equivalência entre o narcisismo (na vida psíquica individual e coletiva) e o fetichismo da mercadoria (no campo económico) tem vindo a ser amplamente problematizada por Anselm Jappe. Ao estabelecer o paradigma fetichista-narcísico, o ensaísta refere que “[t]al como o sujeito automático precisou de um período de incubação muito longo para surgir na sua forma ‘pura’, embora existindo em germe desde o início, o narcisismo levou muito tempo a tornar-se socialmente *in actu* aquilo que já era *in potentia*”. E prossegue, afirmando que “[o] dinheiro, na sua potência impessoal de igualização, foi sempre um vector do espírito narcísico. (...) O dinheiro dá ao indivíduo um poder absoluto e todas as qualidades, transforma a impotência em onnipotência, apaga as qualidades específicas dos objectos e das pessoas” (*idem*: 181-182). Mas, à observação feita por Portela, poder-se-ia acrescentar que, quando lido à luz do atual debate em torno do colapso das metáforas e do fim do humano, ‘O Kágado’ parece também ter captado algo desse regime que André Barata nomeou de “sociedade bioindustrial” (2020). Para o filósofo, o liberalismo económico (desregulado) e o individualismo (que inviabiliza a singularização da individualidade) são as duas faces de uma realidade transcendente: a produção, enquanto sujeito hegemónico da ação histórica atual, “industrializa todos os aspectos das vidas dos indivíduos, incluindo a própria identidade, cada vez menos esfera pessoal de cultivo, e cada vez mais regida por preocupações de produtividade e valorização, na imersão reactiva ao fluxo de estímulos *prêt-à-consommer* das redes sociais” (2020: 27). A seguinte passagem é reveladora do modo como o monólogo não só captura algo dessa incapacidade de

“reconhecer os ‘objectos’ (...) na sua autonomia e de aceitar a sua separação” (Jappe 2017: 37), como antecipa um mundo no qual os indivíduos se tornaram “células de uma massa viva” (Barata 2020: 28) que é o mercado:

Pois claro, compro muito bem, compro tudo, mas isso é por causa desta estúpida vida. Não há mais nada que fazer. Atualize-se, leia jornais modernos, conviva com firmas avançadas, arranje uma moral comercial, bem comercial. Compre artistas, não compre arte. Compre mulheres, não se apaixone. Compre-se tudo, elas, eles, jardins, quintas, flores, frutos..... Sim, também em latas. Tudo se vende, nós próprios.... (Tavares 2019b [1962]: 39)

Note-se que a perspetiva em torno da arte e da cultura como símbolos do estatuto de uma elite vai também sendo alvo de ironia ao longo do texto. Veja-se quando, ao telefone, a personagem refere o nome da barbearia onde vai mudar o seu penteado antiquado: “Barbearia Cravo de Abril? É lírico! Diz bem com o meu amor pelos poetas. Viste a minha biblioteca? Três metros e setenta de poetas. Sei poemas, livros de cor” (*idem*: 29). Ou ainda quando, ao olhar-se novamente no espelho, questiona: “É do álcool? É do vidro? É de mim, que tenho livros de poesia? Que aos quinze anos tinha lido os 16 volumes do Proust? Que fiz os cursos com vintes? Todos os cursos. Tirei todos” (*idem*: 31). Como relevado no prefácio que acompanha a obra, estas descrições “sugere[m] quer a inocuidade da poesia, quer a função da cultura como instrumento da classe dominante” (Portela 2019: 11). Mas não deixa de ser interessante constatar como, na passagem supramencionada, é a própria figura do artista que é vista como lucrativa, aspeto que evidencia a lucidez de Tavares face à realidade sobre a qual Tomás Maia se debruça em *Vida a Crédito: arte contemporânea e capitalismo financeiro* (2022): “Com a ascensão da lógica da finança na sociedade mundial, a arte é atingida no seu ser: não mais somente nos seus meios de (re)produção, circulação e recepção (que afectavam o objeto da arte), mas na própria fonte de onde provém a obra. No sujeito dito ‘artista’” (2022: 26). De facto, as palavras “Compre artistas, não compre arte” (Tavares 2019b [1962]: 39) apontam de forma muito clara para essa “estetização da economia” que Maia problematiza a partir do pensamento de Jean-Joseph Goux, podendo concluir-se que “[q]uando toda a gente é ‘artista’, tornam-se quase invisíveis os *artistas*” (Maia 2022: 27):

Um dos trunfos económicos mais poderosos do ‘criador’, do ‘artista’, relativamente a qualquer outro produtor, um dos seus trunfos decisivos que explica em parte que qualquer produtor queira ser hoje um criador e um artista (os fabricantes de carros são *criadores de automóveis*, os pasteleiros são

criadores de sabores, os cabeleireiros são criadores capilares, e há muito que os grandes costureiros são criadores de vestuário) é a singularidade, a unicidade do seu produto[.] (Goux *apud* Maia 2022: 27)

À semelhança do que sucede em várias obras, também neste monólogo a autora propõe uma reflexão sobre a língua que assenta, em grande medida, na subversão dos trâmites reguladores da ortografia. A exploração das potencialidades polifónicas e polissémicas da língua falada foi já problematizada no capítulo anterior, a propósito da narrativa *Irrar* – texto no qual a disrupção da normatividade que caracteriza a língua escrita é levada ao limite. No caso de *O Cágado*, embora de forma menos frequente, o erro ortográfico assume sobretudo a função de adensar o efeito cómico de certas chamadas telefónicas: “Estálô? Ah! Sou eu. Não me conheceste a voz? / O que é que estalou?... Nada, nada. que ando a tratar do enriquecimento da nossa pobre língua. Com tantas talas académicas nem há progressos nem novidades. E eu tenho que deixar o nome ligado à história da nossa cultura” (Tavares 2019b [1962]: 27). Trata-se, contudo, de uma comicidade que não deixa de estar ao serviço do perfil narcísico da personagem. Quer seja por uma via de auto enaltecimento (como no caso da contração de “está lá” com “alô”), quer seja pela hipótese de inferiorizar o outro, o erro ortográfico é sempre visto pela personagem como um elemento que coloca em evidência a sua superioridade moral e intelectual: “Estálô, é da Barbearia Erro de Ortografia?..... Não? Então donde é?..... Pois, pois, isso mesmo, do Queravo de Abril. (...) Ah! Ninguém deu pelo erro de ortografia..... não é erro porque é intencional” (*idem*: 33).

Importa considerar, por último, que as dinâmicas nas quais é possível ver a personagem debater-se com a hipótese de “entrar por um erro de ortografia dentro” (*idem*: 33) ocorrem sempre nas chamadas feitas a partir do telefone preto. Apenas no final do monólogo se ouve tocar o telefone cor-de-rosa, reforçando a ideia de que se trata de um objeto exclusivamente utilizado para interagir com a “borboleta Julieta” – ou seja, com a presumível mulher com quem a personagem estabelece uma relação envolta em secretismo:

Ninguém sabe mas eu tenho uma borboleta que é a minha inspiração, a minha religião, a musa da minha transmutação. Hei-de atraí-la aqui depois de penteado. Deixarei de beber. Estarei tartaruga. Cágado refinado, com a casca grossa e dura mas com lustro. Ninguém mais a verá. Hei-de a ter aqui para a ver voar, correr para mim, ser feliz ao pé de mim, voando. Voando na minha liberdade, que será a sua liberdade, aqui, ao pé de mim. (*Idem*: 41)

Esta passagem, ainda anterior ao suave matraquear que sinaliza a chegada da borboleta à janela, antecipa dois aspetos que regem toda a interação que se segue. Em primeiro lugar, aponta para a ansiedade que levará a personagem a negligenciar a presença da borboleta: “Não se pode ter nada secreto. Tudo se descobre. Ai a minha vida. Os meus triunfos, os meus livros, a minha cultura, os meus sonhos, os meus almoços, os *cocktails*, os *dancings*. Ai a minha vida. Os conselhos de Administração. Gato escondido com o rabo de fora” (*idem*: 44). Em segundo, sinaliza o sentimento de posse que culminará na tentativa de aprisionar Julieta: “– *Vai buscar uma gaiolinha dourada* – Aqui a tens. *Mignonne*, delicada, dourada. Não achas linda? Desenhada especialmente para ti pelo grande arquiteto Walter Gropius. Custou milhões minha querida. Mas tu mereces tudo, tudo” (*idem*: 45).

Retomemos, pois, o ponto de partida deste subcapítulo: se a figura do cágado não aparece exclusivamente neste monólogo, ecoando múltiplas vezes na produção poética da autora, o mesmo se poderá dizer da imagem da borboleta. Tal como tivemos oportunidade de verificar no subcapítulo dedicado à poesia espacial, a borboleta parece simbolizar, de forma particularmente expressiva, a relação ambígua entre predador e vítima, presa e devorador. Ora, já no final do monólogo, e perante o risco de ser engaiolada, a borboleta dirige-se tranquilamente para a janela, desaparecendo do espaço cénico: “Já te vais meu amor? Adeus querida. Telefona-me quando chegares. (...) Adeus meu amor, adeus minha vida..... Vida, vida é o que eu sinto ao pé de ti. Dás-me sangue novo. Energias. Encantamento. Os negócios correm-me logo de outra maneira” (*idem*: 45). Procurando expandir o diálogo metamórfico anteriormente observado, torna-se possível questionar: estaria já na génese de “Borboleta de Aranhas” (1979) uma não menos letal “Borboleta de Cágados”? O desfecho do monólogo poderá, numa leitura possível, oferecer respostas:

– *Toca o telefone cor de rosa, atende* –

Minha vida.

PUM, o telefone estoira e ele cai morto. O palco está cheio de fumo. O pano desce muito lentamente.
(*idem*: 45)

5.2.2 *Desastre Nu: uma catástrofe sem relógio nem calendário*

Eu escrevi aquela peça porque estava a escrever constantemente prosa. E então, um dia, senti... Foi num inverno, foi numa altura de Natal, em que eu senti a necessidade de fazer dialogação. Depois fiz uma estrutura e fiz um diálogo entre personagens – claro, com uma consciência do que queria dizer. A peça foi bem aceite, sim senhor, muito bem, mas não tinha outra. Quando eu disse ao Francisco Rebelo que realmente não tinha outra, que era só aquela que tinha feito, porque tinha sido um hiato necessário para quebrar aquela constante prosa e pintura que estava fazendo, ele ficou admirado. (Aragão 1994: 31min04seg)

Seria já em 1994, no contexto do documentário produzido pela jornalista Maria Luísa para a RTP, que António Aragão enquadraria *Desastre Nu* (1981) como um “hiato necessário”. Com efeito, o volume premiado pela Secretaria de Estado da Cultura, através do Concurso de Peças de Teatro Inéditas (1980), constitui a única incursão no texto dramático publicada pelo autor. Porém, embora Aragão refira, nesse mesmo documentário, que nunca chegou a publicar outra peça porque precisava de ser livre para explorar o formato que melhor respondesse às suas inquietações, tal não invalida que possam ter existido outras experiências no âmbito do texto dramático. Apesar de não haver registos que confirmem o interesse do autor em publicar outra peça, é possível encontrar, no espólio literário, vários projetos, maioritariamente inacabados e não datados.

Excetuando o caso de um manuscrito de 1962, intitulado *O Anjo Negado*, não é possível excluir a hipótese de estarmos perante experiências ensaiadas (e abandonadas) aquando da escrita de *Desastre Nu*. Entre os vários projetos que apresentam apenas algumas indicações cénicas, anotações e/ou lista de personagens, é possível constatar breves similaridades. Num projeto intitulado “Os Devoradores”, por exemplo, Aragão prevê uma ação alternada entre “duas épocas diferentes, duas educações, duas maneiras de pensar, dois comportamentos, duas transformações físicas”, questões que, como veremos, se encontram também presentes no último episódio de *Desastre Nu*. Contudo, a ação decorreria numa “sala comum com televisão sempre ligada”, aspeto que, conjugado com a referência às personagens (família, conhecidos, amigos, pais e filhos), poderá apontar para uma reflexão em torno das relações familiares, próxima daquela proposta em obras ficcionais ou na instalação *Poesia Urro*. Por outro lado, num projeto não datado e sem título, encontramos indicações cénicas que sugerem o início de um conflito político, ocorrido num cenário distópico que não deixa de lembrar a peça publicada em 1981: “Um Quarto – Sabotagem.

Fala-se em tudo menos em sabotagem. Fala-se em progresso, infraestruturas. Entram e saem. Banda sonora aos pedaços. Genocídio”. Ademais, as personagens prestam-se a uma simbologia igualmente explícita e generalizada, quadro que antecipa uma possível reflexão sobre o regresso dos regimes autoritários: Mário Ferreira (Socialista), Jacinto Ferreira (Desempregado Socialista), Eduardo Ferreira (Nihilista Fatalista), Ricardo Gomes (Interrogacionista), Ruth Lemos (Guia Turista), Roberth Martyn (Sindicalista da Classe Operária). Por último, noutro projeto inacabado, intitulado *Cumício*, prevê-se uma grande abertura à livre intervenção do encenador, dimensão que, como veremos, é também evidenciada em *Desastre Nu*: “Peça pública em 4 actos e uma só cena (os actos são escolhidos à vontade do encenador)”.

Dividido em quatro episódios, *Desastre Nu* acompanha o percurso incerto de treze personagens – Militar Superior, Militar Subalterno, Professor, Rei, Ministro da Guerra, Mecânico, Sacerdote, Penélope, Miss, Julieta, Rapariga, Comerciante e Ajudante do Comerciante – representativas dos principais setores de influência e órgãos de decisão de um país. Defesa, economia, política, religião e ciência surgem, assim, interpretados nas suas dimensões mais grotescas, submetendo a uma crítica acutilante aqueles que, em diferentes momentos, procuram assumir o poder. O local onde se desenrola a ação, uma lixeira repleta de “resíduos variados duma civilização comercial-industrial” (Aragão 1981b: 6), torna-se uma espécie de camuflagem de uma coletividade, capaz de colocar a nu o desastre caracterizador de uma sociedade corrupta e alienada:

PROFESSOR: A situação não se esclarece facilmente. Somos um desastre nu. Devido ao incomodativo cheiro que tudo exala determino a intensificação dos perfumes. Todos cheiramos mal. A verdade é que este cheiro pertence a todos. Apodrecemos. É a nossa metamorfose final. A lixeira pertence a todos. Liberdade e democracia! Vá, cheiremo-nos uns aos outros. (*Cheiram-se como se pela primeira vez se encontrassem.*) Esta é a maneira mais íntima e democrática de sentirmos a nossa semelhança. Todos unidos pelo mesmo cheiro sem distinção de classes. (*Idem*: 97)

Esta passagem, proferida já no final do último episódio, corresponde ao único momento no qual o título é mencionado durante toda a ação dramática, ficando explícita a sua função enquanto formulação aglutinadora de um determinado conjunto de indivíduos. De facto, ao longo do texto, não se encontra especificado qual a sociedade que entra em estado de putrefação, tampouco surge mencionado o espaço e o tempo no qual esta apodrece:

“PENÉLOPE: Sim, venho de muito longe. De tão longe que quase perdi a noção do tempo. Isto é, do passado e também do presente. Apenas dou pelo futuro. Por isso ando. Continuo andando” (*idem*: 20). Assim, são sobretudo os elementos paratextuais que fornecem algumas pistas. Ao contrário do que sucede no monólogo escrito por Salette Tavares²⁷¹, e não obstante o carácter facultativo de quase todas elas²⁷², o texto introdutório fornece ao encenador um conjunto relativamente alargado de indicações cénicas: “O autor pretende, sim, que os intérpretes do texto pratiquem as sugestões cénicas ou, então, se assim entenderem, ganhem outras mais suas, as quais naturalmente melhor se coadunam com o espírito com que sentirem o próprio texto” (*idem*: 5). Ora, o facto de o texto prever já a substituição de certos elementos por outros com significação idêntica²⁷³, contribui para que a crítica à civilização ocidental se possa revestir sempre de um interesse renovado. Neste sentido, é pertinente a leitura de Leonor Martins Coelho, na qual o ambiente de incerteza experienciado pelas próprias personagens é visto como um elemento que permite que o texto aponte “para o Nada e para a disforia, uma vez que o espaço e o tempo da acção (...) são (aparentemente) um não-lugar numa época (supostamente) a-temporal” (2011: 84). Apontar para o nada equivale a apontar em múltiplas direções, sendo mais a opressão e o abuso do poder (como um todo) que se encontram em causa do que uma nação ou instituição específicas:

Quanto à indumentária, entende-se que esta confira aos personagens uma simbologia explícita mas, ao mesmo tempo, generalizada. Tratar-se-ia de apresentar uma mitologia das aparências condensada em protótipos convencionais. Isto é, não se pretende que o Militar seja um militar de determinado exército (mas de qualquer exército) ou que o Sacerdote faça parte desta ou daquela religião, assim como Penélope ou Julieta se devem situar em qualquer lugar. (Aragão 1981b: 6)

Essa incerteza que pauta o quotidiano das personagens, não raras vezes sustentada por uma inércia que culmina na total imobilidade – “Deitem-se todos no chão. Democraticamente. Todos. Que ninguém se mexa. Democracia para toda a gente. (...) Assim mesmo. Sem mexer. Que maravilha! Imóveis. Exactamente como exemplares cadáveres”

²⁷¹ No que diz respeito ao monólogo de Salette Tavares, vale a pena reiterar dois aspetos: por um lado, o facto de o texto nunca ter chegado a ser publicado em vida; por outro, o facto de não existirem referências adicionais que sinalizem o modo como a autora gostaria de ver o texto ser levado a cena.

²⁷² A única exceção diz respeito aos atores que deverão interpretar certos papéis: “como razão inerente ao espírito do texto, o autor considera que o mesmo intérprete deve executar as diversas personagens femininas de Penélope, Julieta, Miss e Rapariga. Igualmente, pela mesma razão, o Militar Superior e o Rei devem ser expressos pelo mesmo actor, assim como o Militar Subalterno e o Ministro da Guerra” (Aragão 1981b: 5).

²⁷³ Considere-se, a título de exemplo, a bandeira que ironicamente se encontra içada no último episódio e que pode ser substituída por outro elemento com significação análoga (*idem*: 6).

(*idem*: 98) –, encontra-se implícita no espaço cénico proposto por Aragão: “Sobre um fundo cinza, que fecha a cena pela parte posterior, e antes da entrada dos primeiros personagens, projectam-se sequências cinematográficas de gente caminhando em direcções opostas e alternadamente” (*idem*: 6). No mesmo sentido, a sonoplastia, composta por sons produzidos por instrumentos de percussão e ruídos desconexos, acentua a ideia de que nos encontramos perante um mundo distópico, no qual é impossível encontrar uma escapatória. Veja-se a seguinte passagem – claramente evocativa dos célebres diálogos beckettianos:

MILITAR SUBALTERNO: Não há nada que pague o descanso. Às vezes penso que certa atracção ou nostalgia que sinto pela morte deve ter no descanso a sua principal razão de ser. Por esse lado concordo até com o que se poderia chamar a beleza da morte. Quando um tipo morre começa logo a descansar.

MILITAR SUPERIOR: Este sítio não parece mau. Dá impressão de ser muito sossegado. Bastante calmo. Contudo julgo que já passamos por aqui. Não te parece?

MILITAR SUBALTERNO: Embora tudo seja muito semelhante, para falar francamente, também tenho a impressão de já termos estado neste sítio. (Aragão 1981b: 49)

Note-se que as primeiras personagens a estranhar esta aparente circularidade são, precisamente, as primeiras cuja função designada é a de manter a ordem estabelecida, “[c]onforme determinam os regulamentos militares” (*idem*: 21). A estrutura do diálogo que se vai estabelecendo entre ambos é, por si só, exemplificativa, já que retoma permanentemente o ponto de partida: “Militar Subalterno: Sempre gostava de saber se a guerra acabou ou vai começar? Não compreendo muito bem o que se passa/ Militar Superior: Com a guerra sucede sempre duas coisas ao mesmo tempo: começa e acaba” (*idem*: 9). Esta constatação da permanência da guerra, que justifica a impressão de que “[o] princípio é o fim e o fim é o princípio” (*idem*: 50), é relevante por dois motivos: em primeiro lugar, porque gera uma dinâmica de omnipresença capaz de diluir as fronteiras entre o espaço público e privado – “Há muitas espécies de guerras que não são propriamente guerras como tu pensas mas que não deixam também de ser guerras. Como a guerra fria, as guerras do alecrim e da manjerona, a guerra do filho da mãe, a guerra que vai lá em casa, a guerra com a vizinha” (*idem*: 11); em segundo, porque instaura um debate irónico em torno dos conflitos armados como geradores de novas oportunidades de carreira:

MILITAR SUPERIOR: Ainda queres mais claro? Repara bem. Quando uma guerra acaba começa outra guerra. No fundo há sempre guerras. Em todos os tempos foi assim. Agora basta olhar para nós. Para o nosso fato, para as botas e as armas. Que te parece? Vê-se logo.

Somos empregados para fazer a guerra. Ou julgas que servimos apenas de ornamento e que estas armas são para brincar? Somos empregados só para as guerras. Percebeste? É o nosso ofício. A nossa profissão como qualquer outra. (*Idem*: 10)

Esta profissionalização da guerra, que não deixa de estar intimamente ligada às profundas alterações que ocorreram no campo militar aquando das duas grandes Guerras Mundiais, permite também problematizar o modo como o poder político procurou reconfigurar as suas narrativas em torno da violência: “[És] um tipo que segue a carreira da guerra. O resto é conversa. Não há muito tempo, como sabes, para tratar das questões relacionadas com a guerra existia o Ministério da Guerra. Agora chama-se Ministério da Defesa e da Paz. É só uma questão de nome para dispor bem a opinião pública” (*idem*: 52). No mesmo sentido, não é inocente a resposta dada pelo Militar Superior quando o seu subalterno afirma que lhe mentiram, pois sempre pensou que o seu papel na guerra era o de manter a paz: “Não é bem assim. Não sejas tão apressado nas conclusões. Isso diz-se nos discursos. É preciso falar desse modo para o povo não se alarmar. Afinal, não passas dum ingénuo sentimentalista” (*ibidem*). Ora, a própria ideia de “manutenção da paz” não está, como sabemos, isenta de riscos. Bastaria considerar-se como exemplo o vasto número de conflitos que, ao longo do último século, foram sendo justificados a partir dessa premissa. Em última instância, a manutenção da paz pressupõe sempre a existência de uma ameaça – e essa, tal como relevou Noam Chomsky em reflexão dedicada à Guerra do Iraque, é muito mais vezes interna do que externa:

Só há uma técnica básica para que as pessoas não prestem atenção ao que está a fazer um regime repressivo de direita, de linha dura: é aterrorizá-la. Torna-se necessário atemorizar (a população) (...) o governo quer que todos estejam a elogiar o grande líder que os resgatou da destruição total... Isto é tão comum que quase não vale a pena mencioná-lo, é um instrumento que acode de imediato à mente de qualquer líder político que tente controlar o seu povo, e realmente necessite de o fazer, já que está a prejudicá-lo seriamente. (2003: 190)

Por outro lado, a idealização da guerra como uma atividade que “deixa ruínas mas deixa igualmente muito dinheiro” (Aragão 1981b: 22) é também sarcasticamente desconstruída a partir da intervenção de Penélope, no final do primeiro episódio. Ao partilhar com os militares a sua experiência enquanto vendedora de cosméticos, a personagem assume um tom propagandístico, semelhante àquele utilizado nos anúncios publicitários: “Note que o champô para os cabelos não só lava bem os cabelos, tornando-os mais brilhantes e sedosos,

como oferece à cabeça melhor disposição para combater. Torna a cabeça mais leve” (*idem*: 25). A situação torna-se particularmente insólita quando, após convencer os militares a aguardarem pelo lançamento do champô Ulisses – esse produto com “um nome que só por si seduz” (*ibidem*) –, Penélope adota um discurso marcadamente corporativista, recorrendo a estrangeirismos que evidenciam a supremacia norte-americana:

PENÉLOPE: Entretanto, a casa para onde trabalho vai realizar em breve um congresso dedicado à nova linha de cosméticos. Se tiverem oportunidade não percam. Pode coincidir com algum intervalo da guerra ou durante umas pequenas tréguas como é costume. Trata-se dum empreendimento de certa envergadura. Irão ter lugar cursos de formação. Passará a existir um Corpo Nacional de Poder de Vendas, Logística, *public-relation* a nível internacional e a muitos outros níveis. (*Ibidem*)

A crítica a uma sociedade movida pelo culto da aparência e do consumo desenfreado adensa-se no segundo episódio, sendo uma vez mais a figura da mulher que surge objetificada: “Cá está um objecto bonito. Muito bonito. Direi talvez um objecto humanizado. Ou será mesmo um ser humano?” (*idem*: 29). Toda a ação é marcada por um evento que pretende ser “uma ideia de certo modo salvadora”, uma forma de “adiar a situação por algum tempo” (*idem*: 37): o Concurso de Beleza para a eleição de Miss Universo. Nele, o Professor, o Sacerdote e o Mecânico assumem a função de júri, enquanto o Comerciante e o Ajudante cumprem o papel do público: “Só ao público é consentido manifestar-se dum modo partidário mas sem perturbar a ordem estabelecida” (*idem*: 46). O espetáculo, que evoca o formato dos concursos televisivos, não só destaca o cenário disfórico em que a ação se desenrola, como coloca em evidência a alienação das personagens perante a sua própria condição:

Quando a Miss se retira para trás da lixeira, os membros do júri, comedidamente, batem palmas. Entretanto a Miss vai mudando de vestidos e deslizando a sua beleza, repetindo-se as palmas frenéticas e os gritos desconexos do ajudante e seguindo-se as palmas cerimoniais e discretas dos membros do júri. Em dada altura a Miss, já bastante cansada, atira-se para cima dum monte de lixo. (Ibidem)

Na verdade, todo o episódio parece gravitar em torno de estratégias que visam camuflar o desastre em curso. Não surpreende, por isso, que a chegada do Sacerdote assinala também a abertura das personagens à vocação escamoteadora da religião²⁷⁴: “Professor: (...)

²⁷⁴ Considere-se igualmente o momento em que o Professor alerta: “Ehhhh! Não pare de lançar perfumes. Mal o senhor parou sentiu-se logo o mau cheiro. É favor continuar a perfumar. Que delícia o delicado perfume da religião! E ainda há quem diga ser inútil e deseje que a religião acabe!” (Aragão 1981b: 40).

Ah, como eu aprecio a profundidade perfumada da religião! Uma religião sem perfume não seria religião. As invenções e as modas desta sociedade de consumo põem de parte muitas coisas boas para nos impingirem produtos falsificados” (*idem*: 41). A incapacidade da religião em oferecer respostas concretas aos problemas que a sociedade enfrenta é, aliás, duplamente assinalada ao longo da peça. Estando implícita na demanda individualista do Sacerdote em busca do Paraíso Perdido (local que o próprio assume não saber ao certo onde fica), encontra-se também exposta pelo Militar Subalterno, quando, ao suspeitar das intenções do eclesiástico, afirma estar ciente de que existe uma crise religiosa em curso: “Bem sei que a religião nos últimos tempos mudou muito. Ou melhor, o uso dos objectos religiosos reduziu-se ao puramente indispensável. Abreviou-se” (*idem*: 55).

Embora só no último episódio se intensifique o seu papel enquanto figura opressora, considerada decisiva para a manutenção da renovada ordem política imposta pelo recém autoproclamado Rei (Militar Superior), o certo é que desde o princípio é possível antever o carácter autoritário do Sacerdote. A ânsia pelas vantagens conferidas pelo abuso do poder, que culminará no apoio à construção do novo Paraíso Perdido, encontrava-se já presente no momento em que o Professor elucida o Comerciante sobre como este poderá, juntamente com o seu ajudante, assistir ao concurso de beleza:

COMERCIANTE: De acordo. Contudo, gostaria que me explicasse qual é a ordem estabelecida para não cometermos faltas.

PROFESSOR: É muito fácil. A ordem estabelecida reside no respeito pelo que está estipulado anteriormente por nós. Não concordam?

O Sacerdote e o Mecânico, a quem é dirigida a pergunta, apoiam calorosamente. (Idem: 42)

Neste sentido, é também curiosa a relação que se estabelece entre o Mecânico e o Comerciante, já que coloca em evidência a discrepância entre as ambições do patronato e as aspirações da classe operária. Veja-se quando, a propósito da necessidade de consertar a carroça, discordam acerca da existência dos sindicatos: “Mecânico: O meu preço é o da tabela. Aliás como me encontro sindicalizado não posso levar preços que não sejam legais./ Comerciante: Sindicalizado! Perdão, mas pessoalmente não simpatizo com essa história dos sindicatos. Até para lhe ser mais franco não sou a favor dos sindicatos” (Aragão 1981b: 43). Acresce que o facto de o Comerciante ter aceitado pertencer ao público aquando do concurso,

não invalida a ansiedade provocada pela hipótese de ver o seu estatuto diminuído perante o seu ajudante, que domesticou recorrendo a uma lógica de condicionamento pavloviano²⁷⁵:

MECÂNICO: Nem os perfumes deste senhor conseguem abafar o mau cheiro do ajudante. Se ele continuar sempre amarrado o cheiro aumenta com certeza. Eu propunha que se realizasse uma troca. Desamarrava-se o ajudante e prendia-se, no seu lugar, o comerciante. O primeiro descansava melhor e o cheiro portanto abrandava enquanto o comerciante seria obrigado a permanecer quieto, o que também contribuía para a diminuição do seu cheiro.

(...)

COMERCIANTE: Discordo. Não aceito. Não posso concordar. Não me compete aceitar o lugar do meu ajudante. Isto chama-se um abuso inqualificável da vossa parte. É inverter a condição natural das coisas. E também de ir contra a ordem estabelecida que este senhor há pouco defendeu. (*Idem*: 44)

Os laivos autoritários das diferentes personagens são definitivamente postos a nu no último episódio. A abertura, composta por diversas vozes indistintas e pela presença de todas as personagens presentes nos episódios anteriores, antecipa, tal como releva Leonor Martins Coelho, o caos por vir. Trata-se de vozes que assumem um papel fundamental, já que “parecem vaticinar os flagelos das sociedades disfóricas. Traçam cenários de assombração de que foram vítimas: da inveja, da disfunção afectiva, do silenciamento, da lavagem de cérebro”. E anunciam, paralelamente, “desaires ligados à frenética cultura material e industrial, desde os juros elevados, aos créditos mal parados, aos impostos galopantes” (Coelho 2011: 88). É, portanto, neste contexto que surge um conjunto de reformas – “da inflexão, da filiação, da insubordinação, da contaminação e da maldição” (Aragão 1981b: 72) – que entra em conflito com o pluralismo e os direitos humanos: “a criação de masmorras especiais para oposicionistas, jornalistas e cronistas”, “a pena de morte em defesa da ordem estabelecida” e “a obrigatória obediência voluntária a que todos devem ficar sujeitos para bem de todos, (...) [n]ão só os que não mandam como os que são mandados” (*idem*: 74). Estabelece-se, assim, o objetivo de impor um pensamento único, base fundamental para a criação do novo Paraíso Perdido:

²⁷⁵ Considere-se o momento em que explica ao Militar Subalterno a razão pela qual mantém o seu ajudante preso e como faz para que este volte quando o desamarra: “É muito fácil. Só lhe dou comida depois de o amarrar de novo. Como já aprendeu volta sempre. No princípio fugia embora não para muito longe. Depois, quando lhe dava a fome voltava. Foi preciso muito treino e muitas horas perdidas para conseguir este resultado. Quer observar?” (*idem*: 65).

REI: Não tenha receio. Pretendo exactamente estabelecer um pensamento único ou uma ideia única para cada coisa. Eis uma das minhas grandes reformas! Para tão ambicioso empreendimento conto com a sua ajuda e de muitos outros cidadãos. Fala-se, fala-se em revolucionários ou guerrilheiros mas não creio que possa surgir uma solução mais revolucionária do que esta sobre a face da terra. Seria como recriar ou reconstituir o Paraíso Perdido. Tudo ficaria quieto. Tudo tranquilo. Todos pensando o mesmo. Um pensamento único para todos. (*Idem*: 79)

Se esta nova ordem se coaduna quer com os desígnios da autoridade religiosa – “Julgo que convém à religião manter o divino tal como está e interessa-nos também manter o que está como o divino deseja” (*idem*: 78) –, quer com as lógicas que regem o mercado – “O que interessa é a importância da mercadoria. Importância que, por sua vez, lhe fornece o valor. Afinal a importância é que é negociável. Em resumo: o que importa é ser importante. Isso é que tem importância” (*idem*: 83) –, ela não deixa de entrar em conflito com dimensões que presumem a liberdade do pensamento crítico. Relembre-se que, em ensaio comparativo dedicado às obras de António Aragão, Alberto Pimenta e Affonso Ávila, Rogério Barbosa da Silva escreve sobre uma “poesia [que] implica sempre uma transposição de fronteiras (...), uma vontade de desestruturação do nexó lógico que organiza as coisas, o mundo das palavras e das imagens, numa expressão antimercadológica da poesia e da arte” (2021:135). Estas coordenadas, sendo características do fazer poético de Aragão, assumem também um papel preponderante no seu trabalho ao nível do texto dramático. Neste sentido, é pertinente realçar que, à semelhança do que se verificou no monólogo de Salette Tavares, também em *Desastre Nu* a denúncia do pensamento burguês e da superficialidade da sociedade de consumo abre espaço a uma reflexão em torno da função da arte. Quando questionado sobre se o canivete que deixou cair no saco do Sacerdote é uma obra de arte, o Rei responde: “Talvez seja. A meu ver a arte é o inútil levado ao excesso do útil. Quero dizer, é o inútil atingindo a utilidade suprema do deleite. A arte, quanto a mim, é semelhante ao perfume da religião. Ora este canivete nasceu já como um cúmulo de utilidade. Está a perceber?” (Aragão 1981b: 81). A arte é, contrariamente à perspectiva do autor, vista pelas personagens como um ornamento desprovido de qualquer dimensão crítica, um acessório que, podendo entreter as massas, não deve interferir com a ordem estabelecida: “Já calculou a facílima maneira de viver de que todos beneficiavam? Todos, sem qualquer excepção, a pensar o mesmo? Uma vida sem atropelos, sem discussões e sem mexericos” (*idem*: 80).

A constatação de que “a humanidade é exactamente como a fruta: desenvolve-se ou evolui, torna-se madura e depois apodrece” (*idem*: 31) é, como já referido, retomada no final

da peça. O apodrecimento, visto como um “fenómeno cíclico da humanidade” (*ibidem*) ao qual não é possível escapar, encontra-se implícito na implementação do novo regime, decorrente da revolução encabeçada pelo Professor: “Sem dúvida que continuará empregado. Todos continuarão empregados. Todos pelo povo e ao serviço do povo. Pretendemos o progresso para todos. Viva a liberdade! Viva a democracia” (*idem*: 95). Bastará considerar-se as palavras do Mecânico para compreender que o projeto do novo regime, ironicamente ancorado nos valores de liberdade e democracia, não prevê a melhoria das condições de vida do povo: “Todos os revoltosos descontentes ou que transgridam as leis decretadas serão severamente punidos pela justiça” (*ibidem*). E não é por acaso que a obediência e o servilismo implícitos na formulação repetida pelo Rei – “(*Agradece, erguendo o braço com solenidade, à maneira fascista, embora se reconheça confundido pelo que fez.*) Obri gado meu povo. Obri gaaaaaado meu povo” (*idem*: 84) – é prontamente retomada pelo Professor: “(*Com gestos largos*) Obri gado meu povo. Obri gaaaaaado meu povo” (*idem*: 95). De facto, a crítica proposta por Aragão não só contempla as personagens que procuram ocupar os cargos do poder, mas também a subserviência demonstrada por aqueles que, tendo permitido a ascensão do Rei ao trono, rapidamente se vergam perante o novo líder: “Ministro da Guerra: Por conseguinte, pelo menos posso continuar empregado? Tenho mulher e filhos a sustentar. Seria um grave problema”, “Comerciante: Dá-me licença? Posso continuar com o meu negócio?”, “Sacerdote: Compreendo perfeitamente a vossa causa. Espero que compreendam a nossa. Poderei também continuar na missão que me foi confiada?” (*idem*: 95-96).

Desastre Nu propõe-se, assim, como uma espécie de observatório no qual o/a espectador/a assiste ao absurdo que caracteriza a sociedade em que se insere. Não é por acaso que, ainda no segundo episódio, o Professor apontava já para a possibilidade de nos encontrarmos perante o “verdadeiro museu dos nossos dias”: “Pedaços de tudo! Olha que beleza! As relações sociais, políticas, económicas, demográficas, estéticas, religiosas ou científicas aqui expostas são espantosas. Um autêntico museu. (...) Mas cheira mal. A humanidade realmente cheira mal” (*idem*: 29). Como em diversas obras de Aragão, é certo que se “poderá estabelecer paralelismos com a sociedade portuguesa [da época], insegura na construção da democracia e ainda presa aos reflexos e ao imaginário que os mais de quarenta anos de Ditadura determinaram” (Coelho 2011: 86-87). Mas talvez seja mais importante assinalar, hoje, que o modo como a destruição e a catástrofe permeiam toda a ação, antecipando a ruína e o risco iminente da implantação de novos regimes autoritários, é também o que permite estabelecer paralelismos com o mundo atual.

Considerações finais | Ou *outras outras* conclusões

Sabe melhor apedrejar rindo do que mendigar
choramingando o direito que nos cabe.

António Aragão, “Intervenção e Movimento”

Numa das últimas estrofes que compõem a primeira edição de *Lex Icon*, Salette Tavares escreveu, a propósito do objeto gaveta: Abrir uma gaveta é olhar para dentro do passado/ com o projeto do futuro/ é deter-se e avançar um gesto definido/ em que se colhe a flor/ e se recolhe o fruto.” (2022 [1971]: 583). Abrir uma gaveta implica, portanto, dois gestos aparentemente contraditórios: deter-se e avançar. De forma significativa, estes atos – o de deter-se (no sentido de parar) e o de avançar (enquanto sinónimo de caminhar, acometer) – correspondem, simultaneamente, à definição do termo “resistência” na sua origem etimológica (do latim *resisto*; *resistere*). Assim o constatou Alberto Pimenta quando, a convite da rede internacional *LyraCompoetics*, participou num inquérito que colocava a seguinte pergunta a um conjunto de poetas portugueses, espanhóis e brasileiros: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”²⁷⁶. Na sua resposta, que afirma ter redigido após interromper a escrita de um poema onde se observa “um âmbar na cova da mão” (Pimenta 2012b: s.p.), o poeta afirmou:

Consultei o dicionário de latim, procurei *resisto/resistere* e achei como primeira entrada “parar e olhar para trás”. Fiquei inquieto. Não é meu costume fazer isso: parar e olhar para trás. Mas o âmbar... fiquei parado a olhar a luz da pedra que a margem húmida do rio ia engolindo. E penso: resistir é então antes do mais “parar e olhar para trás”. Mas também é, ainda em latim (vi a seguir), “enfrentar” e “opor-se”, naturalmente ao caminho em que se vai, só que agora activamente e sem olhar para trás. Já não é só desviar os olhos, é enfrentar o próprio caminho. (*Idem*: s.p.)

Justapondo estas considerações de Alberto Pimenta à formulação de Ana Luísa Amaral que comentei na Introdução (“Vi-os juntos”), torna-se possível expandir, ainda mais, o que significa “abrir uma gaveta”. Recorde-se que o ato de ver dois autores (duas obras, duas

²⁷⁶ Em Portugal, este inquérito foi desenvolvido no ano de 2012, por Ana Luísa Amaral, Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. As respostas podem ser consultadas no site da rede internacional *LyraCompoetics*: <https://lyracompoetics.ilcml.com/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>

escritas, dois tempos) juntos pressupõe um entendimento da leitura enquanto “gesto que passa pelos dois sentidos de comoção: mover-se e comover-se” (Amaral 2017: 9). A leitura implica, assim, tal como o gesto de abrir uma gaveta, que avancemos. Mas trata-se de um avanço que reclama, paralelamente, a interrupção – ou seja, a capacidade de nos determos perante o objeto:

[Agir] não quer dizer só actuar, mas simplesmente fazer qualquer coisa, que é aquilo de que precisamos, nestes tempos em que andam em guerra com a nossa razão e em que nada se compadece de nada, muito menos da lentidão e da imaginação que a leitura e a escrita solicitam, desimportantes para os que mandam no mundo e que nos violentam a sermos numéricos e velozes, que nem notam que ela importa, sim, essa lentidão. (*Idem*: 11)

A leitura que nesta tese se inscreveu não é alheia àquele que foi um dos paradoxos estruturantes do século XX: “A autonomia da arte encontra na indústria cultural a sua contra-utopia: a arte é parte dessa indústria cultural, mas, no entanto, para continuar a ser arte necessita de autonomia, justamente para não se diluir no interior de uma indústria cultural espetacularizada que não é arte” (Aguirre 2010: 54). A tensão entre arte e cultura, que decorre do modo como a primeira (inclusive a não-objetual) se confrontou com a ameaça permanente de ser reduzida a capital financeiro, perpassa os cinco capítulos que estruturaram esta investigação. Relembre-se que, para Salette Tavares, sempre foi evidente que “[a] cultura pode morrer na sua incapacidade de continuar viva”. O que não se aplicaria à arte, já que “as formas criadas através de um processo vital de formação e desenvolvimento em cada estádio vivo, têm sempre actualidade” (Tavares 1965b: 61). Já António Aragão – para quem “a cultura tem a soberana vantagem de começar por cu” (Aragão e Pimenta 1984: 111) –, ergueu-se na defesa de “uma autêntica atitude de novo perfil mental”, capaz de se propor “como alternativa à cultura artística oficial”: “destacamos significativamente a *mail-art* pelo facto desta ter por base o correio, que serviu de veículo a quase todas estas variadas expressões e ajudou a subverter o pressuposto meio artístico sob a essencialidade não só cultural como sócio-económica” (2021 [1992]: 330).

Se, ao longo da segunda metade do século XX, o debate em torno das indústrias culturais ocupou um lugar de destaque, hoje é possível afirmar que a sua diluição (a partir dos anos 1990) na esfera das denominadas indústrias criativas não acarretou problemas menos profundos: em primeiro lugar, porque nesse processo se imiscui uma encruzilhada terminológica, decorrente da falsa simetria entre cultura e criatividade (Galloway e Dunlop

2007); em segundo, porque já não se trata só de refletir sobre como pode a arte resistir à assimilação por uma indústria pautada pelo entretenimento e pela espetacularização. Trata-se, antes, de perceber se é possível resistir poética-artística-literariamente a uma indústria que compreende “as artes performativas e visuais, o património cultural, o artesanato e a joalharia, o cinema, a fotografia, a rádio, a televisão, a música, a edição, o software educacional e de entretenimento e outro software e serviços de informática, os novos Média, a arquitetura, o Design, a moda e a publicidade”²⁷⁷ sob um princípio da equivalência – isto é, como *bens* e *serviços* que podem ser equacionados à luz de um enquadramento comum, justamente porque se prevê que sejam gerados segundo os princípios da *propriedade intelectual*, do *conhecimento cultural* e de uma conceção lata de *criatividade*. Opto por me referir a uma conceção *lata* porque, em rigor, ela não corresponde à “criatividade consciente” que Flusser defendeu, quando questionou o sentido de se falar em criatividade “no caso da produção coletiva de informações eternamente reproduzíveis” (2008: 101). Para o filósofo, o termo (enquanto sinónimo de produção de uma ‘obra individual’) perdeu já todo o sentido. Por isso, defende que se “é possível salvar-se o conceito de criatividade na situação emergente”, ele terá de ser “radicalmente reformulado” (*ibidem*):

O termo “estratégia” significa originalmente “arte do marechal de campo” ou “astúcia que permite ao marechal de campo vencer o outro”. No passado, o aspecto astucioso predominava, como se vê no duplo significado de “arte”: artístico e artimanha. No entanto, o termo *strategos* (“marechal de campo”) deriva de *stratos*, o qual significa distribuição em níveis (em situação “estratificada”). Este será o significado predominante no futuro: estratégia como arte de redistribuir “dados” em jogo com parceiros. A “arte” perdera, no futuro, seu aspecto astucioso, e passara a ser “arte pura”: produção de informação, de aventura. (*Idem*: 106)

Se aqui convoquei brevemente este debate não é tanto porque pretenda destrinçar a diferença entre os dois conceitos (cultura e criatividade), mas porque esta tese torna evidente aquilo que as palavras de Salette Tavares sugerem: edificar *um projeto de futuro* implica *abrir uma gaveta, deter-se* e olhar criticamente *para dentro do passado*. De facto, embora Salette Tavares e António Aragão já não tenham chegado a criar no contexto desta renovada encruzilhada, tal não significa que as suas *poepráticas* não tenham deixado contribuições para que possamos, hoje, tentar endereçá-la crítica e ativamente. O objetivo de procurar entender

²⁷⁷ Esta é a listagem que podemos encontrar na definição proposta no portal da Direção-Geral das Atividades Económicas. Cf. <https://www.dgae.gov.pt/servicos/politica-empresarial/setores-industriais/industrias-culturais-e-criativas.aspx>

as obras dos dois autores no contexto do seu tempo, refletindo, simultaneamente, sobre as características que as fazem apresentar uma atualidade renovada, leva a uma conclusão que pode ser sintetizada nos seguintes termos: uma análise integrada das *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão torna claro que certas questões que foram, num tempo pretérito, tidas como *prementes*, hoje só poderão ser consideradas como sendo *urgentes*.

Importa lembrar que, para Hal Foster (1996), é questionável a leitura proposta por Peter Bürger no célebre *Theorie der avantgard* (1974), segundo a qual as vanguardas falharam – embora de forma heroica – e as neovanguardas limitaram-se a reproduzir, patética e oportunisticamente, esse mesmo fracasso (Foster 1996: 13-15). Para Foster, essa é uma leitura que parte do pressuposto de que a retórica romântica das vanguardas apenas pode ser considerada de forma literal, ignorando as dimensões mimética (“whereby the avant-garde mimes the degraded world of capitalist modernity in order not to embrace it, but to mock it”) e utópica (“whereby the avant-garde proposes not what can be so much as what cannot be – again as a critique of what is”) que as práticas destes autores encerram (*idem*: 15-16). Ao evidenciarem a degradação de um mundo no qual se torna progressivamente mais difícil (hoje impossível?²⁷⁸) perspetivar um futuro – e fazendo-o, não raras vezes, com recurso a um humor cáustico – o que as obras de António Aragão e Salette Tavares muitas vezes revelam é, precisamente, o que não pode ser.

Muitas das conclusões desta tese foram já sendo explanadas nos subcapítulos que encerram (ou iniciam) os três pontos que compõem a Parte II, “Poepráticas (in)consumíveis (em três tempos)”: 3.3 Notas finais: acerca da (in)consumibilidade das práticas poéticas; 4.3 Notas finais: acerca da (in)consumibilidade das práticas ficcionais; 5.1 Notas iniciais: Salette Tavares, António Aragão e *um escândalo para muito parvo*; 5.2 Notas iniciais: Salette Tavares, António Aragão e a experimentação do absurdo. Mesmo assim, não seria possível encerrar o processo conclusivo sem acrescentar, agora, aquelas conclusões que entendo serem as mais gerais e também atuais.

²⁷⁸ Não é inócua que McKenzie Wark – convocada nesta tese pelo seu contributo para o estudo do *détournement* – tenha afirmado, numa das suas mais recentes obras de autoficção e autoteoria (*Raving*; 2023), que atualmente vivemos um tempo sem futuro e no qual apenas podemos almejar processar coletivamente a catástrofe: “Techno began as the sound of blackness giving itself a future in the ruins. What did it become? At worst—well, I don’t want to get into that. At best—a machinic, sonic time that can be endured. An endurational time, k-time, for a period in which durational time is no longer available to us. A trans time, with no future, yet which makes a present of the present. The gates to paradise are locked. It became private property. But we can go round the back and hop the fence” (2023: 66).

Olhemos então, como sugere o poema “As Gavetas” de Salette Tavares, *para dentro do passado*, assinalando já *um projeto do futuro*. Foi precisamente o modo crítico como as obras de António Aragão e Salette Tavares sinalizaram o que *não pode ser* (mais do que aquilo que *pode ser*) que permitiu convocar certas questões que ganham, atualmente, expressão no âmbito dos estudos ecocríticos (e, num sentido mais amplo, das humanidades ambientais). Numa era em que se multiplicam as reflexões sobre as consequências do Antropoceno – ou, inversamente, sobre a incapacidade do termo em dar conta das responsabilidades e desafios que o novo século impõe (Haraway 2016; Büscher e Fletcher 2020) – as *poepráticas* de António Aragão e Salette Tavares prestam-se a uma releitura que coloca a ênfase nas noções de alteridade, opressão, catástrofe, diferença. E fazem-no a partir de ângulos que vão muito para lá de um eventual viés temático: nomeadamente, pelo modo como articulam as noções de *comunidade*, *coletividade* e *cocriação*, pelas características materiais dos seus objetos, pelos meios de divulgação e disseminação que privilegiaram e pela vocação pedagógica que algumas das suas obras encerram. Um estudo sistemático em torno do potencial ecocrítico da Poesia Experimental Portuguesa está, ainda, por fazer. Mas espera-se que, tendo identificado algumas perspetivas possíveis, esta tese possa contribuir para a sua prossecução: convocando-se outros autores e outras obras, mas também outras gerações que identificaram no experimentalismo as suas raízes.

Por outro lado, é também a este nível que se poderá propor um reenquadramento mais amplo do erro. Se, no período da ditadura do Estado Novo, a exploração lúdica do erro ortográfico surge como um mecanismo que possibilitou às obras destes autores escapar criativamente aos ditames da censura, no pós-Revolução é ainda esse recurso que permite ensaiar novas formas de *ilegibilidade*: propondo o constrangimento como ferramenta promotora de sentido, desconstruindo o discurso que sustenta as lógicas de um mundo pautado pelos valores capitalistas (e neoliberais), gerando uma linguagem capaz de reimaginar esse mesmo mundo. De um modo significativo, o *erro* (bem como a *falha* e o *defeito*) ganham hoje uma relevância acrescida – abrindo portas a estudos mais vastos e que podem encontrar, também nas práticas (neo)vanguardistas portuguesas, um motor de reflexão: seja porque é, ainda, a falha que permite fugir aos sistemas de vigilância e controlo do novo século; seja pelo modo como as noções de *hacking* e *glitch* se tornaram progressivamente mais operativas para refletir sobre as artes, as comunidades e os corpos.

Nesta tese procurou-se salientar, desde o primeiro momento, que nos encontramos perante obras vastas, marcadas não só pela interceção entre diversos materiais, técnicas e

modos de mediação, mas também por uma profusão e permanente (des)articulação de diferentes géneros. O objetivo de refletir sobre os trabalhos destes autores de forma integrada – compreendendo as suas práticas poéticas, ficcionais, performativas e dramatúrgicas como facetas e desdobramentos de duas *poepráticas* que beneficiam em ser entendidas na sua simultânea consistência e expansão – exigiu que esta investigação fosse permeável às questões suscitadas pela própria ampliação que o *corpus* de análise foi sofrendo. E talvez seja essa a principal razão pela qual a pergunta que, numa fase inicial, guiou esta investigação sofreu uma mutação que importa sublinhar: esta tese não é só sobre as formas de resistência e (in)consumibilidade que podemos encontrar nas *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão. É, também, sobre como podem essas formas de resistência e (in)consumibilidade contribuir para repensarmos os desafios impostos pelo nosso tempo.

Ao colocarem em causa (embora de formas distintas) as noções de *génio* e *originalidade*, as *poepráticas* de António Aragão e Salette Tavares contribuíram, igualmente, para refletir sobre os constrangimentos impostos pelo conceito de *qualidade* – esse termo, “durante séculos tão ajustado à tradição da arte europeia”, e que ia já sendo, no final do século XX, “desacreditado (...) por muito boa gente do ofício das artes” (Aragão 2021 [1992]: 332). Tal como foi possível constatar ao longo desta tese, esse questionamento imiscui-se no modo como os autores produziram as suas obras, não sendo também alheio aos processos de disseminação adotados. A convicção de que às instituições culturais não cabe uma função de divulgação e consequente mercantilização do objeto artístico fez com que, mesmo após a queda do regime ditatorial do Estado Novo, os autores tenham continuado a privilegiar formas específicas de divulgação e disseminação: ora utilizando espaços institucionais (não para a eles aderir acriticamente, mas para os questionar), ora utilizando meios alternativos de circulação. À mercantilização da arte opuseram, assim, uma economia da partilha: visível quer quando Salette Tavares opta por colocar em curso uma série de diálogos criativos (dos quais resultam objetos inerentemente perecíveis e que abdicam do uso de materiais nobres), quer quando António Aragão faz circular as suas obras por meio da rede de arte postal (partilhando, assim, os resultados de uma prática assente na simbiose homem-máquina).

Por último, importa referir que a articulação estabelecida com os espólios de Salette Tavares e António Aragão permitiu que esta investigação adensasse a discussão em torno das práticas performativas dos dois autores. Tratando-se de intervenções cocriadoras por excelência, *Sou Toura Petra* e *Conferência de Nível* permitiram reforçar uma constatação que perpassa toda a tese: a de que a inoperação do consumo capitalista nas obras destes autores

ocorreu de forma plural, mas não necessariamente paradoxal. Fazendo uso da metalinguagem da Teoria da Informação, não se trata apenas de produzir obras que, ao colocarem a ênfase na informação estética, adquirem uma abertura que as coloca nos antípodas da banalidade e da redundância. Trata-se, simultaneamente, de criar objetos e intervenções que, pela sua inerente efemeridade, se consomem a si mesmos, inoperando assim a sua assimilação como valor económico.

Chegados a este ponto, é legítimo que se levante a questão: tendo as *poepáticas* de Salette Tavares e António Aragão procurado quebrar com as lógicas que sustentam as estruturas oficiais e de oficialização, não encerrará esta tese, em si própria, um paradoxo? Formule-se a pergunta de outra maneira: se foi o ato de habitar a *margem* que permitiu que estes autores produzissem objetos capazes de se moverem para lá das *fronteiras* da sua oficialização, não será o ato de trazê-las para o contexto institucional da academia um contrassenso? Talvez não seja possível escapar a este embaraço, pois ele decorre de uma ambivalência não menos complexa: “uma ambivalência atemporal de *se estar* e de *não se estar* dentro do cânone” (Torres e Seíça 2016: 10). Ainda assim, gostaria de reforçar o que desse paradoxo se pode depreender: um desejo de que se prossiga na (re)descoberta e no (re)encontro com obras que continuam, como no passado, abertas à “interessada intervenção contemplativa: inter-acção: acto-mútuo de concordância criativa” (Aragão 1965b: 52).

Referências bibliowebgráficas

- Aarseth, Espen J. (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore and London, John Hopkins University Press.
- Abrams, M. H. (1999), *A glossary of literary terms*, Boston, MA, Heinle & Heinle
- Adamowicz, Elza (2010), “État Présent: The Livre d’Artiste in Twentieth-Century France”, *French Studies*, Vol. LXIII, n.º 2. 189-198.
- Adorno, Theodor W. (1962), “Engagement”; ed. ut.: “Commitment”, in *Aesthetics and Politics*, trad. Francis McDonagh, London, Verso Editions. 177-195.
- (1970), *Ästhetische Theorie*; ed. ut.: *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2008.
- Aeberhard, Simon (2017), “Writing the Ephemeral. John Cage’s ‘Lecture on Nothing’ as a Landmark in Media History”, *Journal of Sonic Studies*. <<https://www.researchcatalogue.net/view/323127/323128>>
- Agamben, Giorgio (2005), *Profanações*; ed. ut.: *Profanações*, Lisboa, Edições Cotovia, 2006.
- (2012), “Giorgio Agamben, entrevista a Peppe Savà: Amo Scicli e Guccione”, *Ragusa News*, 16 de agosto. <<https://www.ragusanews.com/2012/08/16/cultura/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione/28021>>
- Aguiar, Fernando (1984), “Poesia: ou a interação dos sentidos”; in Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (orgs.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985. 153-173.
- (2021), “[Mas, e apesar de não gostar, prefiro ser visto...]” – Fernando Aguiar entrevistado por Inês Cardoso, *SKHEMA: Revista Interartes*, n.º 1. <<https://www.skhemazine.com/mas-e-apesar-de-nao-gostar-prefiro-ser-visto/>>
- Aguirre, Peio (2010), “Forma, sentido, realidade”, in *Às Artes, Cidadãos*, Porto, Fundação de Serralves. 45-59.
- Alexander, Charles (1995), “Introduction”, in *Talking the boundless book: art, language and the book arts*, Minnesota, Minnesota Center for Book Arts. 9-14.
- Almeida, Miguel Vale de (2004), *An Earth-colored Sea: “Race”, Culture and the Politics of Identity in the Post-Colonial Portuguese-Speaking World*, New York and Oxford, Berghahn Books.
- Altieri, Charles (2009), “Why Modernist Claims for Autonomy Matter”, *Journal of Modern Literature*, vol. 32, nº 3, Bloomington and London, Indiana University Press. 1-21.
- Alves, Margarida Brito (2017), “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares”, *Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº 8. <<https://journals.openedition.org/midas/1251>>
- Alves, Margarida Brito e Patrícia Rosas Prior (2014), “Salette Tavares: Uma obra de arte não é um pastel de massa tenra”, in *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 13-23.
- (2016), “Os diálogos criativos de Salette Tavares”, *Revista-Valise*, v. 6, nº 12. 97-105.
- Amaral, Ana Luísa (2005), “Desconstruindo Identidades: Ler ‘Novas Cartas Portuguesas’ à luz da Teoria Queer”, *Cadernos De Literatura Comparada*, n.º 3-4, Porto, Instituto de Literatura Comparada. 77-91.
- (2017), *Arder a Palavra e Outros Incêndios*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Aragão, António (1956), “O público e as novas morfologias”, *Búzio*, Funchal, Edição de Autor. 24-26.
- (1963), “A arte como ‘campo de possibilidades’”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 102-105. <<https://po->

- ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-a-arte-como-campo-de-possibilidades/>
- (1964), “Poesia Encontrada”, *Poesia Experimental: 1º Caderno Antológico*, Lisboa, Edição de Autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-poesia-experimental-1/>>
- (1965a), “A poesia começa onde o ar acaba”, in Ana Hatherly e E. M. e Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 39. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-aragao-a-poesia-comeca-visopoemas/>>
- (1965b), “Intervenção e Movimento”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 51-56. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-intervencao-e-movimento/>>
- (1966a), *Folhema 1*, Funchal, Edição de Autor.
- (1966b), *Folhema 2*, Funchal, Edição de Autor.
- (1968), *Mais exactamente p(r)o(bl)emas*, Funchal, Edição de autor.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-mais-exactamente-problemas/>>
- (1969), “Faça o seu avião”, *Hidra*, nº 2, Lisboa, Livraria Quadrante.
- (1970), *Poema azul e branco*, Funchal, Edição de autor.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-azul-e-branco/>>
- (1971a), *Poema vermelho e branco*, Funchal, Edição de autor.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-vermelho-e-branco/>>
- (1971b), *Um Buraco na Boca*, Funchal, Livros CF.
- (1975), *Os bancos: antes da nacionalização*, Funchal, Edição de Autor.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>>
- (198-?a) “a batalha de Urubutu” [Conto; Inédito], in *Espólio literário de António Aragão*, Porto, Universidade Fernando Pessoa. 1-2.
- (198-?b) “O império” [Conto; Inédito], in *Espólio literário de António Aragão*, Porto, Universidade Fernando Pessoa. 1-4.
- (1981a), “A propósito do desespero de ver”, *Catálogo da Exposição António Aragão. Retrospectiva de Pintura 1957-1965*, Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal.
- (1981b), *Desastre Nu*, Lisboa, Moraes Editores.
- (1981c), “[Folhas da autoria de António Aragão]”, in *Filigrama 1*, Funchal, s.n.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrama1/>>
- (1981d), *Metanemas*, Lisboa, Edição de Autor.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-metanemas/>>
- (1982a), “[Folhas da autoria de António Aragão]”, in *Filigrama 2*, Funchal, s.n.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrama2/>>
- (1982b), *Pátria. Couves. Deus. Etc.*, Lisboa, &etc.
- (1985), “A escrita do olhar”, in *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro. 175-188.

- (1990a), *Electrografia 1*, Lisboa, Vala Comum.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-1/>>
- (1990b), *Electrografia 2*, Lisboa, Vala Comum.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-2/>>
- (1990c), *Electrografia 3*, Lisboa, Vala Comum.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-3/>>
- (1992), *Textos do Abocalipse I*, Lisboa, Pf.
- (1993), *Pátria. Couves. Deus. Etc. com Tesão. Política. Detergentes. Etc.*, Lisboa, Vala Comum.
- (1994), “Documentário sobre António Aragão”, in RTP [autoria da jornalista Maria Luísa].
<<https://www.youtube.com/watch?v=c6LWST35Df4>>.
- (2021), *Obra (Re)encontrada*, Rui Miguel Ribeiro, Rui Torres e Bruno Ministro (orgs.), Lisboa, Edições do Saguão.
- Aragão, António, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e Silvestre Pestana (1977), “Mesa Redonda (Transcrição)”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 17-25.
- Aragão, António e Alberto Pimenta (1984), *os 3 farros. descida aos infernos*, Lisboa, Danúbio.
- Arendt, Hannah (1952), *The Human Condition*; ed. ut.: *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D’Água, 2021.
- (1968), “Truth and Politics”; ed. ut.: *Verdade e Política*, trad. Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D’Água, 1995.
- Auslander, Philip (2006), “The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n.º 3. 1-10.
- Ávila, Affonso (1971), *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Bajini, Irina (1994), “Salette Tavares e a poesia portuguesa de vanguarda”, *Colóquio/Letras*, nº 132/133. 111-122.
- Balsamo, Anne (1996), *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Durham, Duke University Press.
- Baltrusch, Burghard (2018), “Fendas poéticas no espaço público: sobre os ofícios múltiplos da *street art* em Banksy e MaisMenos”, in Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (orgs.), *Ofício múltiplo: Poetas em outras artes*. Porto, Edições Afrontamento. 369-391.
- (2021), “‘All Poetry is Political’ – Elementos para pensar o poético e o político na actualidade”, in Burghard Baltrusch, Antía Monteagudo, Alethia Alfonso, Ana Chouciño (eds.), *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações Teóricas e Práticas*, Porto, Afrontamento. 29-55.
- Baltrusch, Burghard e Isaac Lourido (2012), “Sketching non-lyrical discourses in contemporary poetry”, in *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Bern, Peter Lang Publishing. 11-25.
- Banash, David (2013), *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*, Postmodern Studies 49, Amsterdam, Rodopi.
- Baraona, Isabel (2014), “O que um livro pode: juntar pessoas”, *Portuguese Small Press Yearbook*, Coimbra. 69-72.
- Barata, André (2018), *E se parássemos de sobreviver? Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo*, Lisboa, Documenta.
- (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, Lisboa, Documenta.
- (2022), *Para Viver em Qualquer Mundo. Nós, os lugares e as coisas*, Lisboa, Documenta.

- Barbosa, Pedro (1996), *Teoria do Homem Sentado*, Porto, Edições Afrontamento.
- Barros, António (2021-2022), *A menina Iva _ com ST Petra ao fundo* [Para Salette Tavares. Pautização de performance].
<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/hipertextualidades/antonio-barros-a-menina-iva/>
- (2022), *5 Plátanos _ todos os dedos da mão*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-5-platanos/>
- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*; ed. ut.: *Mitologias*, trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz, Rio de Janeiro, Difel, 2009.
- (1967), “The Death of the Author”; ed. ut.: in Roland Barthes, *Image - Music - Text*, trad. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977. 142-148.
- (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*; ed. ut.: *Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2017.
- Bataille, Georges (1933), *La Part maudite, précédé de La notion de dépense*; ed. ut.: Paris, Le Seuil, 1967.
- Baudrillard, Jean (1968), *Le système des objets*; ed. ut.: *O sistema dos objetos*, trad. Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- (1969), “La morale des objets”, in Abraham Moles e B. Vallancien (eds.), *Communications et langages (Les objets)*, Paris, Seuil. 23-50.
- (1970), *La Société de consommation*; ed. ut.: *A Sociedade de Consumo*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1995.
- (2000), *Mots de passe*; ed. ut. *Palavras de Ordem*, trad. Serafim Ferreira, Porto, Campo das Letras, 2001.
- Bauman, Zygmunt (1995), *Life in Fragments – Essays in postmodern morality*; ed. ut.: *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a moral pós-moderna*, Lisboa, Relógio D'Água, 2007.
- Benjamin, Walter (2013) *O Capitalismo como religião*, org. Michael Löwy, trad. Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu, São Paulo, Boitempo.
- Bense, Max (1968), *Kleine Aesthetik – Einfuehrung in Probleme und Resultate der Informationsaesthetik*; ed. ut.: *Pequena Estética*, org. Haroldo de Campos, trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- Berardi, Franco (2013), *Dopo il futuro. Dal futurismo al cyberpunk. L'esaurimento della modernità*; ed. ut.: *Depois do Futuro*, trad. Regina Silva, São Paulo, Ubu Editora, 2019.
- (2019) “Depois do Futuro: Dez anos depois”, in *Depois do Futuro*, trad. Regina Silva, São Paulo, Ubu Editora. 7-9.
- Berger, John (1969), “The Political Uses of Photo-Montage”, in Geoff Dyer (ed.), *Selected Essays of John Berger*, New York, Pantheon Books, 2001.
- (1980), *About Looking*, New York, Vintage Books.
- (2008), *Meanwhile*; ed. ut.: *Entretanto*, Lisboa, Antígona, 2018.
- Bernardino, Lígia (2020), “Arritmias da cidade em aceleração”, in Igor Furão, João Oliveira Duarte, Maria João Cantinho, Ricardo Gil Soeiro (orgs.), *Poéticas do Devir: Interstícios pós-humanistas*, V. N. Famalicão, Edições Humus. 45-64.
- Bernstein, Charles (1995), “The Economics of the Small Press: Poetry Publishing”, in Charles Alexander, *Talking the boundless book: art, language and the book arts*, Minnesota, Minnesota Center for Book Arts. 33-44.
- Best, Steven e Douglas Kellner (2001), *The Postmodern Adventure: Science Technology and Cultural Studies at the Third Millennium*, New York, Routledge, 2020.

- Bettencourt, Sandra (2018), *Processos de retroação digital na página impressa. Intensificação e transformação da experiência do livro*, Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso.
- (2017), “A viragem social: o mal-estar na colaboração”, in Ana Pais (org.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro. 75-86.
- Bosi, Alfredo (1950), *História Concisa da Literatura Brasileira*; ed. ut.: 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1975.
- Bourdieu, Pierre (1965), *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*: Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1972), *Esquisse d’une théorie de la pratique*; ed. ut.: *Esboço de uma Teoria da Prática*, Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila, trad. Miguel Serras Pereira, Oeiras, Celta Editora, 2002.
- (1996), “Post-Scriptum 1: La double vérité du don”; ed. ut.: “Marginalia. Algumas notas adicionais sobre o dom”, trad. Estela dos Santos Abreu, *Mana*, vol. 2 nº 2. 7-20.
- Boutang, Yann Moulier (2007), *Le Capitalisme Cognitif*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Braidotti, Rosi (1991), *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, New York, Routledge.
- (1994), *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press.
- (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Cambridge Polity Press.
- Breton, André (1942), “Du poème-objet”, in *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965. 284-285.
- Bunce, Michael (1994), *The Countryside Ideal: Anglo-American Images of Landscape*, London, Routledge.
- Bürger, Peter (1974), *Theorie der avantgard*; ed. ut.: *Teoria da Vanguarda*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993.
- Büscher, Bram e Robert Fletcher (2020), *The Conservation Revolution: Radical Ideas for Saving Nature beyond the Anthropocene*, London, Verso Books.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*, New York, Routledge.
- Cabanne, Pierre (1967), *Entretiens avec Marcel Duchamp*; ed. ut.: *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. Ron Padgett, London, Da Capo Press, 1979.
- Cage, John (1961), *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Caillois, Roger (1958), *Les jeux et les hommes*; ed. ut.: *Os Jogos e os Homens*, Lisboa, Edições Cotovia, 1990.
- Caldeira, Isabel (2012), “Exceccionalismo Norte-Americano”, in *Dicionário das Crises e Alternativas*, Observatório sobre crises e alternativas, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. <https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833>
- Campino, Sara Lacerda (2016), “António Aragão: Mais exactamente colagens?”, *Revista eLyra*, nº 7. 139-149.
- (2020), *Exercícios do Olhar: Leituras das poéticas experimentais portuguesas da segunda metade do século XX*, Tese de doutoramento em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Campos, Augusto de (1956), “Pontos – Periferia – Poesia Concreta”, in Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (orgs.), *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. 17-25.

- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (1956), “& se não perceberam que a poesia é linguagem”, in *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. 170-171.
- Campos, Haroldo de (1955), “A obra de arte aberta”, in Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (orgs.), *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. 30-33.
- (1957), “Evolução de Formas: Poesia Concreta”, in Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (orgs.), *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. 49-55.
- (1960), “Contexto de uma Vanguarda”, in Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (orgs.), *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. 151-155.
- (1965), “2 Cartas de Haroldo de Campos”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.) *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores. 222-225.
- (2000), “Barrocolúdico deleuzeano”, in Éric Alliez (org.), *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*, São Paulo, editora 34, 525-533.
- Cardoso, Catarina Figueiredo (2015), “‘Ler’ o poema é simplesmente dobrar e desdobrar [‘To read’ the poem is simply to fold and unfold]. artist’s books by António Aragão”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 109-126.
- Cardoso, Inês (2016), *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta*, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2018), “‘às vezes julgo-me na iminência de ver o horror’: pensar a Europa em os 3 farros. Descida aos infernos. de António Aragão e Alberto Pimenta”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 38. 429-438.
- (2021a), “Acerca de um ‘escândalo para muito parvo’: O caso de Concerto e Audição Pictórica”, in Burghard Baltrusch, Antía Monteagudo, Alethia Alfonso, Ana Chouciño (eds.), *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações Teóricas e Práticas*, Porto, Afrontamento. 137-146.
- (2021b), “Correspondências de Alberto Pimenta e António Aragão: Inquietude e Erosão em Os 3 farros. descida aos infernos”, *Flauta de Luz*, n.º 7. 208-219.
- Casas, Arturo (2012), “Non-Lyric Poetry in the Current System of Genres”, in Burghard Baltrusch e Isaac Lourido (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Bern, Peter Lang Publishing. 29-44.
- Chomsky, Noam (1967), “The Responsibility of Intellectuals”, *The New York Review of Books*, February 23. <<https://chomsky.info/19670223/>>
- (1982), “The Legacy of the Vietnam War - Noam Chomsky interviewed by Paul Shannon”, *Indochina Newsletter*, issue 18, November/December. 1-5. <https://chomsky.info/198210__/>
- (2003), *Iraque: assalto ao Médio Oriente*, trad. Ana Barradas, Lisboa, Antígona.
- Clark, T. J. (2006), *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, New Haven and London, Yale University Press.
- Clark, Timothy (2011), *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Clover, Joshua (2011), “Ambiguity and Theft”, in Kembrew McLeod e Rudolf E. Kuenzli (eds.), *Cutting Across Media: Appropriation art, interventionist collage, and copyright law*, Durham, Duke University Press.
- Clüver, Claus (1987), “From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley?”, in Rudolf Haas (ed.), *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag. 113-130.

- (2006a), "Da transposição intersemiótica", trad. Thais Flores Nogueira Diniz *et alii*, in Márcia Arbex (org.), *Poéticas do Visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem*, Belo Horizonte, UFMG. 107-166.
- (2006b), "Inter textus / Inter artes / Inter media", *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, nº 14(2). 11-41.
- Coccia, Emanuele (2014), *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*; ed. ut.: *O Bem nas Coisas. A publicidade como discurso moral*, trad. Jorge Leandro Rosa, Lisboa, Documenta, 2016.
- (2016), *La vie des plantes – Une métaphysique du mélange*; ed. ut.: *A Vida das Plantas – Uma Metafísica da Mistura seguido de Ser o mundo*, Lisboa, Documenta, 2019.
- (2017), "O amor pelos objetos não é pecado, fraqueza ou consumismo" [entrevista concedida a Joana Emídio Marques], *Jornal Observador*, 12 de janeiro. <<https://observador.pt/2017/01/12/o-amor-pelos-objetos-nao-e-pecado-fraqueza-ou-consumismo/>>
- Coelho, Eduardo Prado (1984), *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Coelho, Leonor Martins (2011), "Para uma leitura de Desastre Nu de António Aragão", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 81-93.
- (2015), "os 3 farros. descida aos infernos. correspondências de Alberto Pimenta e de António Aragão: textualidades criativas sobre um País e um Mundo à deriva", *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 53-60.
- Collins, John. J. (1979), "Introduction: Towards the Morphology of a Genre", *Semeia*, n.º 14. 1-19.
- Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*; ed. ut.: *O Trabalho da Citação*, trad. Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Cordeiro, Cristina Robalo (2002), "Ficção dos anos 70", in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho orgs., *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa. 443-461.
- Costello, Diarmuid (2018), *On Photography. A philosophical Inquiry*, New York, Routledge.
- Cruz, Liberto (1984), "Recensão crítica a Pátria. Couves. Deus. Etc.", *Colóquio/Letras*, n.º 78. 93.
- Cubitt, Sean (2005), "From Internationalism to Transnations: Networked Art and Activism", in Annmarie Chandler e Norie Neumark (eds.), *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Cambridge, London, The MIT Press. 424-437.
- Danto, Arthur C. (1997), *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press.
- Debord, Guy (1958), "Notes Éditoriales", *Internationale Situationniste*, n.º 1, Juin. 3-14.
- (1967), *La Société du Spectacle*; ed. ut.: *A Sociedade do Espectáculo*, trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro, Cascais, Edições Antipáticas, 2005.
- Debord, Guy e Gil J. Wolman (1956), "Mode d'emploi du détournement", *Les Lèvres Nues*, n.º 8.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1: L'image-mouvement*; ed. ut.: *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.
- (1988a), *Le Pli – Leibniz Et Le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1988b), "R comme résistance", in *L'Abécédaire* [entrevista por Claire Parnet], Realização de Pierre-André Boutang, DVD, Paris, Éditions Montparnasse.
- (1990), "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle"; ed. ut.: "Post-scriptum sobre as sociedades de controle", in *Conversações: 1972-1990*, trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34. 219-226.

- Derrida, Jacques (1988), *Che cós'è la poesia?*; ed. ut.: *Che cós'è la poesia?*, trad. Osvaldo M. Silvestre, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- Dias, Sandra Guerreiro (2015), *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- (2023), "'O corpo é um objeto inteiramente desejável': Pedagogia e poesia, em Salette Tavares'", *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocaçao de ser itinerante'". 113-130.
- Didi-Huberman, Georges (2004), "L'image Brûle"; ed. ut.: "Quando as imagens tocam o real", trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, *Pós: Belo Horizonte*, vol. 2, n.º 4, nov. 2012. 204-219.
- Dorfles, Gillo (1962), *Simbolo, Comunicazione, Consumo*; ed. ut.: *Simbolo, Comunicacion y Consumo*, trad. Maria Rosa Viale, Barcelona, Editorial Lumen, 1967.
- (1977) "Prefácio à Edição Italiana de Lex Icon", in *Obra Poética 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022. 967-978.
- Drucker, Johanna (1995), *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books.
- Duarte, Luiz Fagundes (1985), "Para a história do futuro". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de Abril de 1985, 145 edição, sec. Dossier "Poesia Visual: É preciso mexer com a palavra!".
- Dufour, Dany-Robert (2003), *L'Art de réduire les têtes*; ed. ut.: *The Art of Shrinking Heads*, trad. David Macey Cambridge, Polity Press, 2008.
- (2007), *Le Divin Marché*; ed. ut.: *O Divino Mercado: A revolução cultural liberal*, trad. Procópio Abreu, Rio de Janeiro, Editora Campo Matémico, 2009.
- Dumas, Catherine (2016), "Diferenças e vozes em Ana Hatherly e Salette Tavares: Para uma nova estética", *Cadernos De Literatura Comparada*, nº 35, Porto, Instituto de Literatura Comparada. 29-47.
- (2019), "Prefácio", in Salette Tavares, *Irrar*, Lisboa, Edições Tigre de Papel.
- Dworkin, Craig Douglas (2003), *Reading the Illegible*, Evanston, Ill, Northwestern University Press.
- Eco, Umberto (1962), *Opera Aperta*; ed. ut.: *Obra Aberta*, trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- (1964), *Apocalittici e integrati*; ed. ut.: *Apocalípticos e Integrados*, trad. Helena Gubernatis, Lisboa, Relógio D'Água, 2015.
- (1968), "Introdução à Edição Brasileira", in *Obra Aberta*, trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- (1978), *Il superuomo di massa*; ed. ut.: *O Super-Homem das Massas*, trad. Manuel Ferro, Lisboa, Relógio D'Água, 2016.
- (1985), *Sugli specchi e altri saggi: Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*; ed. ut.: *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio: O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem*; trad. Helena Domingos e João Furtado, Lisboa, Relógio D'Água, 2016.
- Eiras, Pedro (2011), *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os "poetas sem qualidades"*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2020), "Saldo e ocultação dos Seminários do Fim do Mundo", in *Materiais para o fim do Mundo* 12. 49-53.
- Elleström, Lars (2016), "Visual Iconicity in Poetry: Replacing the Notion of 'Visual Poetry'", *Orbis Litterarum*, vol. 71. 1-36.
- Epstein, Andrew (2012), "Found poetry, 'uncreative writing', and the art of appropriation", in Joe Bray, Alison Gibbons e Brian McHale (eds.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, Routledge. 310-322.

- Escribano Belmar, Beatriz e José R. Alcalá Mellado (2019), "The Artistic Contribution of Electrographic Practices to the Archaeology of Electronic Art", in Oliver Grau, Janina Hoth, Eveline Wandl-Vogt (orgs.), *Digital Art through the Looking Glass. New strategies for archiving, collecting and preserving in digital humanities*, Krems an der Donau, Donau Universität. 61-72.
- Esquirol, Josep Maria (2015), *La Resistencia Intima*; ed. ut.: *A Resistência Íntima: Ensaio de uma Filosofia da Proximidade*, trad. Jorge Melícias, Lisboa, Edições 70, 2020.
- Evangelista, Lúcia (2023), *Alberto Pimenta: poesia, performance, profanação*, Tese de doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Fadda, Sebastiana (1998), *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Fernandes, Pádua (2010), "Ainda a Inexistência de Alberto Pimenta", in *O Palco e o Mundo*. <<http://opalcoeomundo.blogspot.com/2010/07/ainda-inexistencia-de-alberto-pimenta.html>>
- Fernandes, Maria João Lopes (2018), *O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa, 1964-1974*, Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Figueiredo, Maria Leonor (2014), *Calma é apenas um pouco tarde: Resistência na Poesia Portuguesa Contemporânea*, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2015), "'Tudo feito para se perder': sobre Um buraco na boca de António Aragão", *Cibertextualidades*, n.º 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 77-84.
- Fisher, Mark (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester and Washington, Zero Books.
- Flor, Fernando Rodríguez de la (1997), *Biblioclismo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*; ed. ut.: *Biblioclismo: Por uma prática crítica da lecto-escrita*, trad. Pedro Serra, Lisboa, Cotovia, 2004.
- Flusser, Vilém (1983), *Für eine Philosophie der Fotografie*; ed. ut.: *A Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Hucitec, 1985.
- (2008), *O Universo das Imagens Técnicas*, São Paulo, Annablume.
- Focillon, Henri (1943), *Vie des Formes suivi de Eloge de la main*; ed. ut.: *A Vida das Formas. Seguido de Elogio da Mão*, trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press.
- Foucault, Michel (1969), *Qu'est-ce qu'un auteur?* ed. ut.: *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Vega, 2012.
- (2004), *Naissance de la biopolitique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Freitas, Marinela (2020), "Robots, Ciborgues e Algoritmos", in Igor Furão, João Oliveira Duarte, Maria João Cantinho, Ricardo Gil Soeiro (orgs.), *Poéticas do Devir: Interstícios pós-humanistas*, V. N. Famalicão, Edições Humus. 11-32.
- Frias, Joana, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (orgs.) (2018), *Ofício Múltiplo: poetas em outras artes*, Porto, Edições Afrontamento.
- Galloway, Susan e Stewart Dunlop (2007), "A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy", *International Journal of Cultural Policy*, vol. 13, no. 1. 17-31.

- Gammel, Irene e John Wrighton (2013), “‘Arabesque Grotesque’: Toward a Theory of Dada Ecopoetics”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 20.4 (Autumn 2013). 795-816.
- Garnier, Pierre (1964), “Carta de Pierre Garnier de 27 de Janeiro de 1964”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 219.
- Garrard, Greg (2004), *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, New York, Routledge.
- Gass, William H. (1970), *Fiction and the figures of life*, New York, Vintage Books.
- Giddens, Anthony (1989), *Sociology*, Cambridge, Polity Press.
- (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- (1994), *Beyond Left and Right - the Future of Radical Politics*; ed. ut.: *Para além da esquerda e da direita*, trad. Teresa Curvelo, Oeiras, Celta Editora, 1997.
- Godbout, Jacques T. (1997), “Le modèle du don”; ed. ut.: “Introdução à dádiva”, trad. Beatriz Perrone-Moisés, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 13, nº 38, 1998. 1-14.
- Gomes, Maria dos Prazeres (1997), “Barroco e Poesia Experimental: Um diálogo de dois gumes”, *Poligrafias: Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, nº 2. 47-57.
- Gräbner, Cornelia e David Wood (2010), “Poetics of resistance – Introduction”, *Cosmos and history: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol.6, nº 2. 2-16.
- Graeber, David (2011), *Revolutions in Reverse*, London, New York and Port Watson, Minor Compositions.
- (2015), *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the other Secret Joys of Bureaucracy*, Brooklyn, Melville House Publishing.
- Greiner, Christine (2017), “O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos”, in Ana Pais (org.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro. 183-194.
- Guattari, Félix (1989), *Les trois écologies*; ed. ut.: *As três ecologias*, trad. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus, 1990.
- Gusmão, Manuel (2008), “Temos todos um cinema metido na cabeça”, entrevista conduzida por Luís Miguel Queirós, *Jornal Público*, 27 de junho de 2008. <<https://www.publico.pt/2008/06/27/culturaipsilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeca-1334153>>
- Hall, Stuart, Doreen Massey e Michael Rustin (2015), “After neoliberalism: analysing the present”, in Stuart Hall, Doreen Massey e Michael Rustin (orgs.), *After Neoliberalism: The Kilburn Manifesto*, London, Soundings: A journal of politics and culture. 9-23.
- Han, Byung-Chul (2010), *Müdigkeitsgesellschaft*; ed. ut.: *A Sociedade do Cansaço*, trad. Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Relógio D’Água, 2014.
- (2012), *Agonie des Eros*; ed. ut.: *A Agonia de Eros*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 2014.
- (2014), *Psychopolitik*; ed. ut.: *Psicopolítica*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 2015.
- (2018), *Lob der Erde – Eine Reise in den Garten*; ed. ut.: *Louvor da Terra – Uma Viagem ao Jardim*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 2020.
- (2021), *Undinge. Umbrüche der Lebenswelt*; ed. ut.: *Não-Coisas: Transformações no Mundo em Que Vivemos*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Relógio D’Água, 2022.

- Haraway, Donna J. (1985), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in *Manifestly Haraway*, Minnesota, University of Minnesota Press. 5-90.
- (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press.
- Hatherly, Ana (s.d.), "Formas que o texto poético assume – Projecto para uma teorização" [manuscrito], in *Espólio de Ana Hatherly*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. 1-6.
- (1959), "O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 91-94.
- (1965), "Uma Manifestação de Neodadaísmo", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 46-48.
- (1973), *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores.
- (1975), "A Reinvenção da Leitura", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 138-152.
- (1978), "O artista contemporâneo e os mass-media", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 265-267.
- (1983), *A Experiência do Prodígio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1984), "Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o futuro" in Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (orgs.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985. 15-27.
- (1987), "O prodígio da experiência - Entrevista concedida por Ana Hatherly", *Idéias / Jornal do Brasil*, 1 de agosto. 9.
- (1995a), *A Casa das Musas*, Lisboa, Estampa.
- (1995b), "Salette Tavares e 'a Poesia Experimental'", in Salette Tavares, *Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa. 11-15.
- (1997), "Poesia e Resistência" [Sociedade Portuguesa de Autores: Sessões dedicadas a Poesia e Resistência, incluídas nas celebrações do 25 de Abril], in *Espólio Ana Hatherly*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- (2001), *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera.
- (2011), "Sobre António Aragão – um ano depois", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 94-97.
- Hatherly, Ana e E. M. de Melo e Castro (1981), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.
- Heidegger, Martin (1951), "Bauen Wohnen Denken"; ed. ut.: "Construir, Habitar, Pensar", in *Ensaio e Conferências*, trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback, Bragança Paulista e Petrópolis, Editora Universitária São Francisco e Vozes.
- Helder, Herberto (1964), "Texto-introdução de Herberto Helder", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 33-34.
- (1998), "Cinemas", *Relâmpago*, n.º 3, outubro, 7-8.
- Horkheimer, Max e Theodor Adorno (1947), *Dialektik der Aufklärung*; ed. ut.: *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, trad. Edmund Jephcott, California, Stanford University Press, 2002.
- Houédard, D. Sylvester (1968), "intro to the Arlington quadlog", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 217.

- Hume, Angela e Gillian Osborne (2018), *Ecopoetics: Essays in the Field*, Iowa, University of Iowa Press.
- Hutcheon, Linda (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*; Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1991.
- (1985), *A Theory of Parody*; ed. ut.: *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- Huyghe, René (1965), *Les Puissances de l'image*; ed. ut.: *O Poder da Imagem*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- Ianni, Octávio (1999), “O príncipe eletrônico”, *Perspectivas*, n.º 22. 11-29.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- (1998), *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London and New York, Verso Books.
- Jappe, Anselm (2017), *La Société autophage – Capitalisme, démesure et autodestruction*; ed. ut.: *A Sociedade Autofágica – Capitalismo, desmesura e autodestruição*, trad. Júlio Henriques, Lisboa, Antígona.
- Kaprow, Allan (1993), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Jeff Kelley ed., Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.
- Khayati, Mustapha (1966), “Les mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste)”, *Internationale Situationniste*, n.º 11, Mars. 50-55.
- Lili, Laura (1965), “James Bond y la crítica”, in *Proceso a James Bond*, trad. Nicolás Llaneras, Barcelona, Editorial Fontanella. 98-115.
- Lipovetsky, Gilles (2006), *Le Bonheur Paradoxal. Essai sur la société d’hyperconsommation*; ed. ut.: *A Felicidade Paradoxal: Ensaio Sobre a Sociedade do Hiperconsumo*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- Lipovetsky, Gilles e Jean Serroy (2008), *La Culture-Monde. Réponse à une Société Désorientée*; ed. ut.: *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*, trad. Victor Silva, Lisboa, Edições 70, 2010.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2002), “Ficção”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho orgs., *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa. 323-342.
- (2012), *Literatura, defesa do atrito*, Belo Horizonte, Chão de Feira.
- Lopo, Rui (2024), “‘eu oco resultante’ ou niilismo e cimento armado” [Posfácio], in Salette Tavares, *Cartas e Letras de Pedro Sete*, Lisboa, Tigre de Papel.
- Lorenz, Chris (2012), “If you're so smart, why are you under surveillance? Universities, Neoliberalism and New Public Management”, *Critical Inquiry*, n.º 38. 599-630.
- Lotman, Iuri (1970), *Struktura khudozhestvennogo teksta*; ed. ut.: *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- Louvel, Liliane (2016), “A Reading Event: The Pictorial Third”, *Sillages Critiques*, nº 21.
- Lovelock, James E. e Lynn Margulis (1974), “Atmospheric Homeostasis by and for the Biosphere: The Gaia Hypothesis”, *Tellus A: Dynamic Meteorology and Oceanography*, vol. 26, nº 1-2. 2-10.
- Lyotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*; ed. ut.: *A Condição Pós-Moderna*, trad. José Bragança de Miranda, Lisboa, Gradiva, 1989.
- Magalhães, Isabel Allegro de (2002), “Ficção”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho orgs., *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa. 365-416.
- Maia, Tomás (2022), *Vida a Crédito: Arte contemporânea e capitalismo financeiro*, Lisboa, Documenta.

- Marques, Diogo (2019), "O Bobo, o Sábio e o Bardo (na máquina): Processos autorreferenciais na investigação artística em ciberliteratura", *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, vol. 33, n.º 1. 20-41.
- (2021), "Da programabilidade criativa à criação programada: Linhas programáticas para uma potencial poética do algoritmo", in Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias (orgs.), *Poesia, Programa, Performance: Projetos, Processos e Práticas em Meios Digitais*, Cibertextualidades – Coleção de Livros, vol. 3, Porto, Publicações Fundação Fernando Pessoa. 111-127.
- (2022), "'Grasp All, Lose All': Raising Awareness Through Loss of Grasp in Seemingly Functional Interfaces", *Open Library of Humanities*, vol. 8 (1), n.º 5. 1–20.
- (2023) "Recensão Crítica a Sintra no Jardim da Esmeralda, de Salette Tavares", *Revista 2i: Estudos De Identidade e Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 137-140.
- Marques, Diogo e Ana Gago (2021), "'Para mim, eu meto o telescópio ao contrário,   olhar para dentro': O experimentalismo etnográfico de António Aragão", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 54-68.
- Marques, José-Alberto (1985), "Ex-libris. O tempo não tem espaço", in Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (orgs.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro. 89-91.
- Marques, Nuno (2020), "A New Song for Ourselves – Contributions of Gary Snyder's Poetics of Place to Current Ecopoetics", *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities*, vol. 1, n.º 2 (December), 32-46.
- Martelo, Rosa Maria (2006), "Antecipac es e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 76, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. 129-143.
- (2009), "Salas Escuras", *Cadernos De Literatura Comparada*, n.º 21, Porto, Instituto de Literatura Comparada. 183-201.
- (2012a), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.
- (2012b), "Resistência da Poesia / Resistência na Poesia", *Tropel as: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 18. 36-47.
- (2013), "Questões de Vocabulário", *C o Celeste*, n.º 4. 5-1.
- (2017), "Devagar, a Poesia", in João Pedro Cachopo, Elisabete Marques, Filipe Pinto e Emília Pinto de Almeida (orgs.), *Estética e política entre as artes*, Lisboa, Edições 70. 35-50.
- (2022), *Devagar, a Poesia*, Lisboa, Documenta.
- Massey, Doreen (2015), "Vocabularies of the economy", in Stuart Hall, Doreen Massey e Michael Rustin (orgs.), *After Neoliberalism: The Kilburn Manifesto*, London, Soundings: A jornal of politics and culture. 24-36.
- Mauss, Marcel (1925), *Essai sur le Don*; ed. ut.: *Ensaio sobre a Dádiva*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- Maynard, Patrick (1997), *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- McLeod, Kembrew e Rudolf E. Kuenzli (2011), *Cutting Across Media: Appropriation art, interventionist collage, and copyright law*, Durham, Duke University Press.
- McLuhan, Marshall (1966), "Address at Vision 65", *The American Scholar*, vol. 35, n.º 2. 196–205.
- Medeiros, Paulo de (2016), "Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes' Tabu", *Interventions*, 18:2. 203-216.
- Melo e Castro, E. M. de (1962a), "Carta publicada pelo Suplemento Literário do Times de 25 de Maio de 1962", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 215.

- (1962b), "Texto lido na Feira do Livro/1926", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 95-101.
- (1965), "Poemas-in-visíveis", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 40-41.
- (1968), "Ver-Ter-Ser", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 153-175.
- (1973), *O Próprio Poético*, São Paulo, Edições Quíron.
- (1976), *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte.
- (1977a), "A Poesia Experimental Portuguesa", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 9-15.
- (1977b), *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora.
- (1980), "PO.EX/80: Catálogo da Exposição", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 273.
- (1981), "Poesia: As mulheres, no fim dos anos 50", in *Essa Crítica Louca*, Lisboa, Moraes Editores. 55-80.
- (1983), *Literatura Portuguesa de Invenção*, Lisboa, Difel.
- (1988), *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Lisboa, Vega.
- (1993), *O fim visual do século XX*, São Paulo, Editora da USP.
- (1995), *Voos da Fénix Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos.
- (2006a), "E. M. de Melo e Castro: Entrevista realizada por Raquel Monteiro no Museu de Serralves em 2006", in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, UFP, 2014. 195-202.
- (2006b), "Da Poesia Concreta à Poesia Visual", *O Eixo e a Roda*, v. 13. 155-157.
- (2015), "António António Aragão Aragão", *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 127-134.
- (2016), "Entrevista: Uma conversa com E.M. de Melo e Castro, por Claudio Daniel", *Zunái – Revista de Poesia e Debates*.
<<https://zunai.com.br/post/145779567248/entrevista-uma-conversa-com-em-de-melo-e>>
- Mendes, Maria do Carmo Cardoso (2021), "Verdes Letras", *Colóquio/Letras*, n.º 207. 22-37.
- Meneses, Maria Paula (2012), "Colonialismo (e pós-colonialismo)", in *Dicionário das Crises e Alternativas*, Observatório sobre crises e alternativas, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.
<https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833>
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la Perception*; ed. ut.: *Fenomenologia da Percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Miller, Tyrus (2012), "Lettrism and situationism", in Joe Bray, Alison Gibbons e Brian McHale (eds.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, Routledge. 101-114.
- Ministro, Bruno (2014), *Um buraco na boca: edição crítica do romance experimental de António Aragão*, Dissertação de Mestrado em Edição de Texto, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- (2015), "Um buraco na boca: centralidade e descentramento", *Cibertextualidades*, n.º 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 85-94.

- (2019a), “Invenção, destruição: O ininterrupto gesto de pensar o mundo de forma arriscada” [Prefácio], in António Aragão, *Electrografias*, Porto, Busílis. 7-23.
- (2019b), “Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede”, *MATLIT: Materialidades da Literatura*, n.º 7 (1). 11-31.
- (2020), *Todas as cópias são originais: Eletrografia e Copy Art em Portugal*, Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- (2021a), “Anti-isolamento, divergência e alternativa: a copy art enquanto prática artística dissidente”, *Biblos*, n.º. 51-72.
- (2021b), “Combinatória Dialógica em António Aragão. Potência, potencial, potencialidade: histórias, Histórias e istórias”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 39-53.
- Moles, Abraham (1958), *Théorie de l’information et perception esthétique*; ed. ut.: *Teoria da Informação e da Percepção Estética*, trad. Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1969.
- (1960), *Les musiques expérimentales: revue d'une tendance importante de la musique contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle d'art contemporain.
- (1969), “Théorie de la complexité et civilisation industrielle”; ed. ut.: “Teoria da Complexidade e Civilização Industrial”, trad. Maria Cecília Baeta Neves, in *Civilização Industrial e Cultura de Massas: Selecção de Ensaio da Revista “Communications”*, Petrópolis, Vozes Editora. 7-27.
- Moreira, Wagner (2021), “Breves apontamentos sobre a cor, o papel, o gesto e o verbal em António Aragão”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 118-123.
- Mullen, Harryette (2006), *Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T, and Muse and Drudge*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press.
- Munari, Bruno (1966), *Arte come mestiere*; ed. ut.: *A Arte como Ofício*, trad. Wanda Ramos, Lisboa, Edições 70, 2019.
- (1992), “Sculpture da viaggio”, in *Bruno Munari, Venezia 1992, Una lezione all'Università*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=cC3kOOPkaF0&list=PLWmTil13odJRkaj7PWTfRcGkNs9OPbVL&index=12>>
- Negreiros, Almada (1989), *Obras Completas*, vol. IV – Contos e Novelas, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nelos, António (2011), “Entrevista a António Nelos por Luís Tranquada - Lonarte”
<<https://www.youtube.com/watch?v=bmRj1p9GMkQ>>
- (2015), “Breve depoimento sobre António Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 147-151.
- O’Dell, Kathy (1997), “Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s”, *A Journal of the Performing Arts*, vol. 2. 73-81.
- Oliva, Achille Bonito (2012), “The Globalisation of Art”, in Kamal Boullata (ed.), *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary art & Culture*, London, Saqi Books.
- Oliveira, Márcia (2013), *Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, Tese de doutoramento em Ciências da Literatura – Especialidade de Literatura Comparada, Braga, Universidade do Minho.
- Oppermann, Serpil (2006), *Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice*; ed. ut.: *Teorizando a Ecocrítica: Para uma Prática Ecocrítica Pós-Moderna*, trad. José Eduardo dos Reis, Porto, Edições Afrontamento, 2020.
- Packard, Vance (1957), *The Hidden Persuaders*; ed. ut.: Brooklyn, New York, Ig Publishing, 2007.

- Pallamin, Vera (2007), "Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano", in Maria Beatriz de Medeiros e Marianna F. M. Monteiro orgs., *Espaço e Performance*, Brasília, Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília. 181-193.
- Peixinho, Jorge (1965), "Resposta a Manuel de Lima", *Jornal de Letras e Artes*, Ano IV, n.º 176, 5-12. <<https://poex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/jorge-peixinho-resposta-a-manuel-de-lima/>>
- Perloff, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- (1998), "Collage and Poetry", in Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 1, New York, Oxford University Press. 384-87. <<http://www.marjorieperloff.com/essays/collage-poetry/>>
- (2010), *Unoriginal Genius: Poetry by other means in the new century*, ed. ut.: *O Gênio Não Original. Poesia Por Outros Meios No Novo Século*, Minas Gerais, UFMG, 2013.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked - The Politics of Performance*, London and New York, Routledge.
- Picchio, Luciana Stegagno (1990), "Brin-cadeiras para Salette Tavares", in Salette Tavares, *Obra Poética 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022. 979-993.
- Pignatari, Décio (1957), "nova poesia: concreta", in Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (orgs.), *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. 41-43
- (1971), "O Que Acontece Quando o Happening Acontece", in *contracomunicação*, São Paulo, Atliê Editorial, 2004. 239-240.
- Pimenta, Alberto (1976), "Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária", *Colóquio/Letras*, n.º 32. 5-14.
- (1978), *O Silêncio dos Poetas, precedido de Reflexões sobre a Função da Arte Literária*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- (1980), [Alberto Pimenta entrevistado por Aníbal Cabrita e Jorge Fallorca], *Café Concerto*, Rádio Comercial. <http://cafe--concerto.podomatic.com/entry/2010-11-06T12_58_29-07_00>
- (1984a), "Os 3 Farros: Pimenta e Aragão dançaram a valsa" [reportagem], *Diário de Notícias*, 26 de fevereiro de 1984.
- (1984b), *Read & Mad*, Lisboa, &etc.
- (1990), *Obra Quase Incompleta*, Lisboa, Fenda.
- (2003), *O Silêncio dos Poetas, precedido de Reflexões sobre a Função da Arte Literária e de A Dimensão Poética das Línguas*, Lisboa, Cotovia.
- (2012a), *O Labirintodonte*, Porto, 7 Nós.
- (2012b), [Resposta ao Inquérito de *LyraCompoetics*]. <<http://ilcml.com/blog/inqueritopoesia-e-resistencia-portugal/>>
- Pimentel, Diana (2011), "A curva, o ecrã, a arte da carta", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 98-106.
- Plumwood, Val (1993), *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Routledge.
- Pons, Margalida (2012), "On Besieged Lyricism and Translucent Subjects: Experimental Catalan Poetry", in Burghard Baltrusch e Isaac Lourido (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Bern, Peter Lang Publishing. 89-116.
- Portela, Manuel (2009), "Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental", *Cibertextualidades*, n.º 3, Porto, Edições UFP.
- (2019), "Desmontar o mundo como um brinquedo" [Prefácio], in Salette Tavares, *O Kágado*, Lisboa, Tigre de Papel. 7-21.
- Porto, Carlos (2002), "Teatro desde a Presença", in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho orgs., *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa. 537-584.

- Portugal, José Blanc de (1965), “Notas sobre a moderna poesia experimental portuguesa [Fragmentos]”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 57-63.
- Preto, António (2005), *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Rajewsky, Irina O. (2012), “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, trad. Isabella Santos Mundim, in Tahis Flores Nogueira Diz e André Soares Vieira (orgs.), *Intermedialidades e Estudos Interartes. Desafios da Arte Contemporânea*, Vol. 2, Fale/UFGM, Rona Editora. 51-71.
- Rancière, Jacques (1998), *Aux bords du politique*; ed. ut.: *Nas margens do político*, trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, Lisboa, Kkym, 2014.
- (2000), *Le Portage du Sensible*; ed. ut.: *Estética e Política*, trad. Vanessa Brito, Lisboa, Kkym, 2019.
- (2005), “Política da Arte”, trad. Mônica Costa Netto, *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. 2, nº 15, 2010. 45-59.
- Rantanen, Terhi (2005), *The Media and Globalization*, London, Sage.
- Rebelo, Helena (2011), “As opções linguísticas de António Aragão em Um buraco na boca”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 65-80.
- (2015), “A Sintaxe de António Aragão em Um buraco na boca. Análise de uma amostra”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 95-108.
- (2021), “António Aragão e a Linguagem da Sexualidade. Acerca do Título Um Buraco na Boca para uma Reflexão Linguística”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 143-164.
- Reina, Patrícia (2023), “(em)arranhar: Tessitura e consubstanciação na poética de Salette Tavares”, *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, “Salette Tavares: ‘vocaçao de ser itinerante’”. 55–71.
- Reis, Carlos (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo.
- Reis, Jorge dos (2010), “Salette Tavares, Missionária do Alfabeto: Poesia Tipográfica”, *:Estúdio 1*, nº 1. 217-225
- Reis, Pedro (1998), *Poesia concreta: uma prática intersemiótica*, Porto, Edições UFP.
- Ribeiro, Eunice (2008), “Concretismo: Experiência(s) de ‘intercodificação’”, in Rui Torres (org.), *Enquadramento teórico e contexto crítico da PO.EX*, vol. 1. 31-37.
- Ricciardi, Giovanni e Antonio Hohlfeldt (2018), *Utopia, resistência, perda do centro: A literatura brasileira de 1960 a 1990*, Porto Alegre, Editora Universitária da PUCRS.
- Rorty, Richard (1989), *Contingency, Irony, and Solidarity*; ed. ut.: *Contingência, Ironia e Solidariedade*, trad. Nuno Ferreira da Fonseca, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- Rosa, António Ramos (1960), “Crítica de Poesia: ‘Água-Memória’ de Maria Alberta Menéres – Jornal do Fundão, 1960”, *Seara Nova*, nº 1378-79-80. 290.
- (1965), “Crise-experimentação-liberdade”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 50.
- (1972), “Recensão crítica a ‘Lex Icon’, de Salette Tavares”, *Colóquio/Letras*, n.º 9. 79-80.
- Russo, Vincenzo (2009), “Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco”, *Niterói*, n.º 27. 51-80.

- Santa Clara, Isabel (2015), “Da transversalidade e da transgressão da autoria em António Aragão”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 45-52.
- (2021), “António Aragão entre linhas, cores e volumes”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 165-189.
- Santa Clara, Isabel e Vítor Magalhães (2008), *Horizonte Móvel: Artes Plásticas na Madeira 1960-2008* [catálogo], Funchal, Funchal 500 Anos.
- Santos, Abílio-José (197-), “Arte e Liberdade”. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/abilio-arte-e-liberdade/>>
- Santos, Boaventura de Sousa (2005), “Os Processos da Globalização”, in *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Edições Afrontamento. 31-106.
- (2018), “O colonialismo insidioso”, *Jornal Público*, 30 de março de 2018.
- Santos, Tiago (2020), “Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos”, *ARS*, vol. 18, n.º 40, São Paulo. 509-584.
- Saraiva, Arnaldo (1966), “Um novo ‘espectáculo’: happening”, *Jornal de Letras e Artes*, Ano V – nº 247, 6 julho. 1-3. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-um-novo-espectaculo-happening/>>
- (1967a), “Linguística e Poesia: A Agonia da Palavra”, *Diário de Notícias – Suplemento de Artes e Letras*, 13 de julho, Ano 103o, nº 36406. 17-18. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-linguistica-e-poesia-a-agonia-da-palavra/>>
- (1967b), “Linguística e Poesia: A Palavra Nova”, *Diário de Notícias – Suplemento de Artes e Letras*, 27 de julho, Ano 103o, nº 36420. 15-16. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-linguistica-e-poesia-a-palavra-nova/>>
- (1967c), “Linguística e Poesia: Para um Novo Alfabeto”, *Diário de Notícias – Suplemento de Artes e Letras*, 20 de julho, Ano 103o, nº 36413. 17-18. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-linguistica-e-poesia-para-um-novo-alfabeto/>>
- (1967d), “Linguística e Poesia: O Resto é Literatura”, *Diário de Notícias – Suplemento de Artes e Letras*, 3 de agosto, Ano 103o, no 36427. 15-16. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-linguistica-e-poesia-o-resto-e-literatura/>>
- (1980), *Literatura Marginalizada: Novos Ensaios*, Porto, Árvore.
- Sartre, Jean-Paul (1948), *Qu’est-ce que la littérature*, Paris, Éditions Gallimard.
- Saussure, Ferdinand de (1916), *Cours de Linguistique Générale*, ed. ut.: *Curso de Linguística Geral*, trad. José Victor Adragão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.
- Schechner, Richard (2002), *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge.
- (2004), *Performance Theory*, New York, Routledge.
- Schoentjes, Pierre (2021), “A mudança climática na literatura francesa”, trad. Rui Pires Cabral, *Colóquio/Letras*, n.º 207. 63-71.
- Scruton, Roger (1981), “Photography and Representation”, *Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 3. 507-603.

- 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)”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 61-76.
- Serrão, Leopoldino. (2006) “Na Sala Hipóstila, com espelho e jogo de xadrez”, in José-Alberto Marques, *Sala hipóstila*, 2ª ed., Matosinhos, Edições Triunvirato. 13-32.
- Shklovsky, Viktor (1917), “Iskusstvo, kak priem”; ed. ut.: “A Arte como Processo”, in Tzvetan Todorov, *Teoria da Literatura – I: Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- Silva, Rogério Barbosa da (2015), “António Aragão, ou a liberdade da invenção”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 33-44.
- Siscar, Marcos (2007), “‘Responda, Cadáver’: O discurso da crise na poesia moderna”, *Alea*, vol. 9, nº 2. 176-189.
- Solt, Mary Ellen (1970), “A World Look at Concrete Poetry”, in *Concrete Poetry: a World View*, Bloomington and London, Indiana University Press.
- Sontag, Susan (1977), *On Photography*; ed.ut. New York, RosettaBooks, 2007.
- (2003), *Regarding the Pain of the Others*; ed. ut.: *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Lisboa, Quetzal, 2015.
- Souriau, Étienne (1933), “Art et vérité”, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, nº 115. 161-201.
- Sousa, Ernesto de (1970) “Chegar depois de todos com Almada Negreiros”, *Colóquio/Letras*, nº 60. 43-47.
- (1998), *Ser Moderno... Em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Sholette, Gregory G. (2016), “Counting On Your Collective Silence. Notes on Activist Art”, *On Curating*, nº 32, “In this Context: Collaborations & Biennials”. 33-42.
- Sloterdijk, Peter (1994), *Falls Europa erwacht — Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters seiner politischen Absence*; ed. ut.: *Se a Europa Acordar — Reflexões sobre o programa duma potência mundial no termo da sua ausência política*, Lisboa, Relógio D'Água, 2008.
- Stiegler, Bernard (2010), *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*; ed. ut.: *What Makes Life Worth Living – On Pharmacology*, trad. Daniel Ross, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Tarlo, Harriet (2007), “Woman and Ecopoetics: An Introduction in Context”, *How2*, 3.2. <https://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/vol_3_no_2/ecopoetics/introstatements/tarlo_intro.html>
- (2009), “Recycles: the Eco-Ethical Poetics of Found Text in Contemporary Poetry”, *Journal of Ecocriticism*, 1(2), July. 114-130.
- Tavares, Salette** (1948), *Aproximação do Pensamento Concreto de Gabriel Marcel*, Lisboa, Gráfica Boa Nova.
- (1958) “[Carta de Salette Tavares a Eduardo Lourenço – Maio de 1958], *Colóquio/Letras*, nº 171, Maio de 2009. 397-398.
- (1960), “Vida Literária”, *Suplemento do Diário de Lisboa*, nº 81.
- (1964), “Brin Cadeiras”, *Poesia Experimental: 1º Caderno Antológico*, Lisboa, Edição de Autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-experimental-1/>>
- (1965a), “Forma e Criação”, *Brotéria*, 81. 587-606.
- (1965b), “Forma Poética e Tempo”, *Brotéria*, 81, 40-63.
- (1967), “Teoria da Informação e Abraham Moles”, *Brotéria*, 84. 152-173.
- (1969), “Arquitectura, Semiologia e Mass Media”, *Brotéria*, 88. 196-220.

- (1972), “Kitsch”, *EXPO AICA SNBA 72*, Lisboa, A.I.C.A. 44-46.
- (1974a), “[Carta para Salette Brandão – Lisboa, 18 de novembro de 1974], in *Espólio Salette Tavares*. 1-8.
- (1974b), “[Carta para Salette Brandão – Lisboa, 29 de novembro de 1974], in *Espólio Salette Tavares*. 1-3.
- (1974c), “Noticiário” [Inédito], in *Espólio Salette Tavares*. 1-3.
- (1974d), “Operação Estética da Gata Borradeira” [Inédito], in *Espólio Salette Tavares*. 1-2.
- (1975), “Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly”, in *Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 1995. 17-19.
<<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/carta-de-salette-tavares-para-ana-hatherly/>>
- (1977), “Carência de um museu de arte moderna em Portugal”, in *Catálogo da Representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo*. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/salette-tavares-carencia-de-um-museu-de-arte-moderna-em-portugal/>>
- (1979), “Trago a minha infância pela mão”, in *Catálogo da Exposição Brincar*, Lisboa, Galeria Quadrum. <https://www.po-ex.net/images/stories/salettetavares/textos/salettetavares_brincar_intro_catalogo.pdf>
- (1980), “Voz (Vós?)”, in E. M. de Melo e Castro (ed.), *PO.EX 80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. 28-30. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/po-ex-80-catalogo/>>
- (1983), *Menez*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- (1985), “Curriculum Vitae”, in *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro. 262-268.
<<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/salette-tavares-curriculum-vitae/>>
- (1989), “Algumas Questões de Crítica de Arte e de Estética na sua Relação”, *Colóquio Artes*, nº 82. 42-49.
- (1992), *Obra Poética: 1957-1971*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1995), *Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-poesia-grafica/>>
- (2014), *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2019a), *Irrar*, Lisboa, Tigre de Papel. [1979]
- (2019b), *O Kágado / Baile Mecânico / Anonimatógrafo*, Lisboa, Tigre de Papel. [1962, 1965, 1962]
- (2019c), *Outro Outro*, Lisboa, Tigre de Papel. [1963]
- (2022), *Obra Poética: 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Tisselli, Eugenio (2018), “O Peso Da Luz”, *MATLIT: Materialidades Da Literatura*, vol. 6 n.º 2. 11-25.
- Toldy, Teresa (2012), “Religião”, in *Dicionário das Crises e Alternativas, Observatório sobre crises e alternativas, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra*.
<https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833>
- Torres, Rui (2006), “Transposição e Variação na Poesia Gráfica e Espacial de Salette Tavares”, *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, nº 14(2). 266-284.
- (2010), “Salette Tavares – Desalinho das Linhas”, in *Catálogo da Exposição Salette Tavares – Desalinho das linhas*, Lisboa, Centro Cultural de Belém. 5-9.

- (2014a), "Introdução", in *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, UFP. 5-8.
- (2014b), "Poema-objecto em Salette Tavares", in *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP. 137-152.
- (2014c), "Salette Tavares e a Poesia Experimental Portuguesa", in Salette Tavares, *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 25-35.
- (2014d), "Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa", in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP. 9-31.
- (2019), "Outra Outra" [Prefácio], in Salette Tavares, *Outro Outro*, Lisboa, Tigre de Papel. 7-13.
- (2020), "Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 40, nº 63. 107-126.
- (2020), "Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 40, nº 63. 107-126.
- (2021), "A 'ilegibilidade essencial' de António Aragão", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, 4. 209-214.
- Torres, Rui e Álvaro Seica (2016), "O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose", *Colóquio/Letras*, nº 193. 9-17.
- Torres, Rui e Débora Cristina Santos e Silva (2010), "Teoria da informação e concepção poética em Salette Tavares", *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFP*, nº 7, Porto, Edições UFP. 242-253.
- Torres, Rui e Inês Cardoso (2021), "Liberdade e invenção: a poeprática de E. M. de Melo e Castro", *Colóquio/Letras*, nº 207. 141-153.
- Tornabuoni, Lietta (1965), "Un fenómeno de costumbres", in *Proceso a James Bond*, trad. Nicolás Llaneras, Barcelona, Editorial Fontanella. 7-19.
- Ullman, Ellen (1997), *Close to the Machine: Technophilia and Its Discontents*, London, Pushkin Press.
- Ulmer, Gregory (1987), "The object of post-criticism", in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press. 83-110.
- Valente, Carlos (1999), *As Artes Plásticas na Madeira (1910-1990): Conjunturas, factos e protagonistas no panorama artístico regional no século XX*, Dissertação de Mestrado, Funchal, Universidade da Madeira.
- Veloso, João (2005), "A língua na escrita e a escrita na língua. Algumas considerações gerais sobre transparência e opacidade fonémicas na escrita do português e outras questões", *Da Investigação às Práticas. Estudos de Natureza Educacional*, ESEL, Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais, vol. VI, nº 1. 49-69.
- Vergine, Lea (2000), *Body Art and Performance - The Body as Language*, Milão, Skira Editore S.p.A.
- Vint, Sherryl (2007), *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*, Toronto, University of Toronto Press.
- Virilio, Paul (1995), *La Vitesse de libération*; ed. ut.: *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água 2020.
- Walton, Kendall L. (1984), "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, vol. 11, nº. 2, December. 246-277.
- Wark, McKenzie (2009), "Détournement: an abuser's guide", *Angelaki – Journal of the theoretical humanities*, vol. 14, nº 1. 145-153.
- (2023), *Raving*, Durham and London, Duke University Press.
- Wolfram, Eddie (1975), *History of Collage*, New York, MacMillan.
- Žižek, Slavoj (2018), *Like a Thief in Broad Daylight: Power in the Era of Post-Human Capitalism*, London, Allen Lane.

ANTÓNIO ARAGÃO

Esta lista de bibliodados toma por base aquela desenvolvida por Bruno Ministro, incluída na tese de doutoramento *Todas as Cópias são Originais: Eletrografia e copy art em Portugal* (2020). Considerou-se, paralelamente, a última versão disponibilizada, sob a forma de cronologia interativa, no Arquivo Digital da PO.EX. A distância de quatro anos que separa as duas investigações, bem como o facto de esta tese ter beneficiado da articulação com o Espólio literário do autor, permitiu expandir a lista em causa, incluindo-se agora alguns acrescentos – nomeadamente, duas referências inéditas, uma nova entrada na secção “Performances, Happenings e outras Intervenções” e uma nova entrada em “Edições e Reedições Póstumas”. Procurou-se, paralelamente, atualizar a secção que diz respeito a “Exposições (coletivas e individuais, no país e no estrangeiro)”, integrando as iniciativas decorrentes das celebrações do centenário de nascimento de António Aragão.

PUBLICAÇÕES (LIVROS, BROCHURAS, PANFLETOS, OBJETOS)

- 1962** *Poema Primeiro*, Covilhã, Nacional.
- 1966** *Folhema 1*, Funchal, Edição de Autor.
Folhema 2, Funchal, Edição de Autor.
- 1968** *Mais exactamente p(r)o(b)lemas*, Funchal, Edição de autor.
- 1970** *Poema azul e branco*, Funchal, Edição de autor.
- 1971** *Poema vermelho e branco*, Funchal, Edição de autor.
Um Buraco na Boca, Funchal, Livros Cf.
- 1975** *Os bancos: antes da nacionalização*, Funchal, Edição de Autor.
- 1980** [aprox.] *Toma Toma Toma - Tomo 7*, s.l., edição dos autores. [Com Adelina Novais, Alberto Pimenta, Alda Clemente, Ana Hatherly e Vitorino de Sousa]
- 1981** *Desastre Nu*, Lisboa, Moraes Editores.
Metanemas, Lisboa, Edição de Autor.
- 1982** *Pátria. Couves. Deus. Etc.*, Lisboa, &etc.
- 1984** *os 3 farros. descida aos infernos*, Lisboa, Danúbio. [Com Alberto Pimenta]
- 1989** *Pátria. Couves. Deus. Etc.*, 2ª ed., s.l., conjunto de cópias realizadas por um grupo de interessados (segundo o autor).
- 1990** *Electrografia 1 (O elogio da loura de Ergasmo nu atlânticu)*, Lisboa, Vala Comum.
Electrografia 2 (Merdade my son), Lisboa, Vala Comum.
Electrografia 3 (Céu ou cara dente por dente), Lisboa, Vala Comum.
- 1992** *Joyciana*, Lisboa, &etc. [Com Alberto Pimenta, Ana Hatherly, António Aragão e E. M. de Melo e Castro]
Textos do Abocalipse I, Lisboa, Pf.
- 1993** *Pátria. Couves. Deus. Etc. com Tesão. Política. Detergentes. Etc.*, Lisboa, Vala Comum.
Um Buraco na Boca, 2ª ed., Lisboa, Vala Comum.

EDIÇÕES E REEDIÇÕES PÓSTUMAS

- 2019** *Electrografias*, Porto, Busílis.
Os bancos antes da nacionalização, edição fac-similada, Lisboa, Tigre de Papel.
- 2021** *Obra (Re)encontrada*, Lisboa, Edições do Saguão.

INÉDITOS

- 198-? “a batalha de Urubutu” [Conto], in *Espólio literário de António Aragão*, Porto, Universidade Fernando Pessoa. 1-2.
- 198-? “O império” [Conto], in *Espólio literário de António Aragão*, Porto, Universidade Fernando Pessoa. 1-4.

PERFORMANCES, HAPPENINGS E OUTRAS INTERVENÇÕES

- 1965 *Concerto e Audição Pictórica* [happening coletivo]. Lisboa, Galeria Divulgação.
- 1981 *Conferência e Intervenção Orfotímica | Conferência de Nível* [performance, “anti-conferência”]. Funchal, Museu de Arte Sacra.
- 1984 Lançamento de *Os 3 farros* [com Alberto Pimenta]. Salão da Casa de Lafões.
- 1990 Intervenção no *I Colóquio-Festival de Arte de Acción (Performance) y Poéticas Alternas*. III Bienal Internacional de Poesia Visual, Experimental y Alternativa. Cidade do México (México), Claustro de Sor Juana A.C.

ANTOLOGIAS, CATÁLOGOS E COLETÂNEAS

- 1952 AA.VV. *Arquipélago*, Funchal, Eco do Funchal.
- 1956 *Búzio*, Funchal, edição do autor.
- 1959 Marino, Luís (ed.), *Musa Insular: Poetas da Madeira*. Funchal, Eco do Funchal.
- 1966 Correia, Natália (ed.), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Lisboa, Afrodite.
- 1971 Melo e Castro, E. M., e Maria Alberta Menéres (eds.), *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, 3.ª ed. Lisboa, Moraes Editora.
- 1973 Melo e Castro, E. M., e José-Alberto Marques (eds.) *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Correia, Natália (ed.), *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa, Publicações Europa-América.
- 1977 Figueres, Josep M., e Manuel de Seabra (eds.), *Antologia da Poesia Visual Europeia*, Lisboa, Editorial Futura.
- Melo e Castro, E. M. (ed.), *Representação Portuguesa na XIV Bienal de São Paulo*, São Paulo (Brasil).
- 1981 Hatherly, Ana, e E. M. de Melo e Castro (orgs.) *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes Editores.
- 1983 Minarelli, Enzo (ed.), *Visioni, Violazioni, Vivisezioni*, Ferrara (Itália), Atlante Internazionale.
- Sena, Jorge de (ed.), *Líricas Portuguesas, vol. II*. Lisboa, Edições 70.
- 1985 Aguiar, Fernando e Silvestre Pestana (eds.), *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro.
- 1987 Espinosa, César (ed.), *Signos Corrosivos*, México, Ediciones Literarias de Factor.
- Cavallo, Giancarlo (ed), *Mappe dell’Immaginario: Poesia visuale portoghese*. Traduzido por Regina Coppola.
- Materiais organizados por Fernando Aguiar. Cava dei Tirreni (Itália), Il Campo.
- Aguiar, Fernando (ed.), *1º Festival Internacional de Poesia Viva*. Lisboa, Ed. Associação de Poesia Viva.
- Aguiar, Fernando (ed.), “Portugal - Poesie Visuelle - La Performance”, Em *DOC(K)S*, n.º 80-86. Ventabren (França), NèPE.
- 1988 Aguiar, Fernando (ed.), *Poesia: Outras Escritas, Novos Suportes*, Setúbal, Museu de Setúbal - Convento de Jesus.
- 1989 Gonçalves, José António (ed.), *O Natal na Voz dos Poetas Madeirenses*, Funchal, Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração.
- 1990 Espinosa, César (ed.), *Corrosive Signs*, Traduzido por Harry Polkinhorn. Washington DC (EUA), Maisonneuve Press.

- Aguiar, Fernando e Gabriel Rui Silva (eds.) *Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989*, Bolonha/Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Veríssimo, Nelson (ed.), *Narrativa Literária de Autores da Madeira do Século XX*, Funchal, DRAC.
- Aguiar, Fernando (ed.), *Visuelle Poesie aus Portugal*, Siegen (Alemanha), Experimentelle Texte.
- Figueiredo, César, Avelino Rocha e Graça Santos (eds.), *Copy Art: Electrographic Exhibition* [catálogo], Vila Nova de Gaia, Biblioteca Pública Municipal.
- 1991** Nelos, António e César Figueiredo (eds.), *Electrografias*, Setúbal, Câmara Municipal de Setúbal.
- 1992** Navarro, António Rebordão e Orlando Neves (eds.), *Poetas Escolhem Poetas: Colectanea de poesia portuguesa (1970-1990)*, Lisboa, Lello & Irmão Editores.
- 1993** Portela, Manuel (ed.), *Wor(l)d Poem = Poema Mu(n)do*, Figueira da Foz, Museu Municipal Dr. Santos Rocha.
- Figueiredo, César (ed.), *Expo-Copy 93: Exibição internacional de copigrafias*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos.
- Aguiar, Fernando (ed.), "Portuguese Visual Poetry", *Visible Language*, n.º 27, vol. 4.
- Polkinhorn, Harry (ed.), "Portuguese Visual Poetry" [Fernando Aguiar org.], in *Visual Poetry: An International Anthology*. Providence: Visible Language.
- 2002** Aguiar, Fernando e Jorge Maximino (eds.), *Imaginários de Ruptura: Poéticas visuais*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Ferenc, Pál e Szkárosi Endre (orgs.), *Portugál Kísérleti Költészet*, Budapeste, Ibisz.
- 2004** Sousa, Carlos Mendes de e Eunice Ribeiro (eds.), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60 - Anos 80*, Coimbra, Angelus Novus.
- 2008** Santa Clara, Isabel e Vítor Magalhães (eds.), *Horizonte Móvel: Artes Plásticas na Madeira 1960-2008*. Funchal, Funchal 500 Anos.
- 2009** Veloza, Ricardo, Pedro Clode, Ana Teresa Klut e Francisco Clode Sousa (orgs.), *A Experiência da Forma: Um olhar sobre o Museu de Arte Contemporânea - I*, Calheta, Centro das Artes - Casa das Mudanças.
- Barroco, Carlos (ed.), *Em Trânsito. Arte Postal / Mail Art*, Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações.
- 2018** Magnusson, Jonas e Cecilia Grönberg (eds.), *OEI, n.º 80/81*, Estocolmo (Suécia), OEI editor.
- Khouri, Omar e Bruna Callegari (eds.), *Poesia Experimental Portuguesa*, Brasília (Brasil), CAIXA Cultural Brasília / Espaço Líquido.

REVISTAS, JORNAIS E OUTRAS PUBLICAÇÕES COLETIVAS

- 1945** *Seara Nova*, n.º 939. Lisboa.
- 1963** *Síntese*, n.º 1. Lisboa.
- 1964** *Poesia Experimental*, n.º 1. Lisboa. [Org. António Aragão e Herberto Helder]
- 1965** Suplemento especial "Poesia Experimental". *Jornal do Fundão* de 24 de Janeiro. [Org. António Aragão e E. M. de Melo e Castro]
- 1966** *Poesia Experimental*, n.º 2. Lisboa. [Org. António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder]
- Suplemento "Artes & Letras" dedicado à poesia experimental e concreta. *Jornal ABC - Diário de Angola* de 13 de julho. Luanda.
- Hidra*, n.º 1. Porto.
- 1967** *Operação*, n.º 1. Lisboa.
- Linea Sud*, n.º 5-6 (duplo). Nápoles (Itália).
- 1967-74** *Comércio do Funchal*, várias colaborações. Funchal.
- 1969** *Hidra*, n.º 2. Lisboa.
- 1978** *O Lixo*, n.ºs 1, 2, 3 e 4. Funchal. [Org. António Aragão]

- 1981-86** *Filigrana*. Funchal. [Com António Dantas e António Nelos, entre outros]
- 1985** *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 16 de Abril. Lisboa.
- 1987** *DOC(K)S*, n.º 80-86. Ventabren (França).
Anti-Isolation, n.º 3-4 (duplo). Wisconsin (EUA).
- 1989** *SCORE*, n.º 10. Oakland (EUA).
- 1990** *Offerta Speciale*, n.º 6. Turim (Itália).
- 1991** *Vast*, n.º 4. Austrália.
Innovations, n.º 1. Maple City - Michigan (EUA).
- 1992** *Baobab*, n.º 22. Reggio Emilia (Itália).
Colóquio/Artes, n.º 94. Lisboa.
Dimensão, n.º 22. Uberaba - Minas Gerais (Brasil).
- 1994** *O Escritor*, n.º 4. Lisboa.
- 1995** *Poezine*, n.º 11, vol. 3. Natal (Brasil).

EXPOSIÇÕES (COLETIVAS E INDIVIDUAIS, NO PAÍS E NO ESTRANGEIRO)

- 1965** *Visopoemas*. Lisboa, Galeria Divulgação.
Orfotonias. Lisboa, Galeria 111. [Com E. M. de Melo e Castro]
- 1965** *Poesía visual, fónica, espacial y concreta*. Zaragoza (Espanha), Sociedad Dante Alighieri.
- 1966** *Exposición internacional de poesía de vanguardia*. Madrid (Espanha), Galeria Juana Mordó.
Esposizione internazionale di poesia sperimentale. Mântua (Itália), Casa del Mantegna; Modena, Galleria della Sala di Cultura (1966); Castelfranco Veneto, Palácio Monte di Pietà (1967)
- 1967** *Operação 1*. Lisboa, Galeria Quadrante.
- 1968** *Operação 1*. Porto, Galeria Dominguez Alvarez.
Quadlog - Arlington Quadro. Gloucestershire (Reino Unido), Arlington Mill.
- 1969** *Expo Internacional Poesia Experimental*. Minas Gerais (Brasil).
- 1970** *Poesía Internacional de Vanguardia*. Situación 4. Madrid (Espanha), Galería Danae.
- 1972** *Exposición Internacional de Poesía Visual*. Odología 2000. Burgos (Espanha), Casa de Cultura.
- 1973** *Los Límites de la Escritura*. Madrid (Espanha), Centro Cultural de los EE.UU.
Signos Espacio Arte. Madrid (Espanha), Club Pueblo.
- 1975** *La Escritura en Libertad*. Alicante (Espanha), Aula de Cultura de la Caja de Ahorros.
La Escritura en Libertad. Ciudad Real (Espanha), Museo de Ciudad Real.
- 1976** *Semana Internacional Arte Experimental*. Cadiz (Espanha), Colegio Mayor Chaminade.
- 1977** *XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo (Brasil).
Expoética. Natal e Rio de Janeiro (Brasil), Biblioteca Pública Câmara Cascudo.
- 1978** *OVO/POVO*. Lisboa, Galeria Diferença.
- 1980** *OVO/POVO*. Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.
Arte postal. Lisboa, Galeria Quadrum.
PO.EX/80. Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna.
Concretismo-80. Sevilha (Espanha), Museu de Arte Contemporânea de Sevilha.
- 1981** *Retrospectiva de Pintura: 1957-1965*. Funchal, Museu de Arte Sacra.
Llibres d'artista. Barcelona (Catalunha), Galeria Metrònom.
- 1982** *Visioni, Violazioni, Vivisezioni*. Bondeno (Itália), Rocca di Stellata.

- Cultura Alternativa: Mostra de arte postal. Rio de Janeiro (Brasil)*, Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes.
- 1983** *Poesía/83. Muestra Internacional de Poesía*. Castilla-La Mancha (Espanha), Casa da Cultura de Cuenca; posterior itinerância pela região.
Projectos & Progestos - Tendências polémicas nas linguagens artísticas contemporâneas. Coimbra, Teatro Estúdio CITAC.
Usos e Costumes Madeirenses. Funchal, Teatro Municipal Baltazar Dias.
- 1984** *L'Insistenza del Segno*. Milão (Itália), Teatro CTH.
Mail Art Show - Inter-Dada 84 Festival. São Francisco (EUA).
- 1985** *In between practical art and image technology*. Nova Iorque (EUA), La Galeria Dell'Ochio.
Poemografias - Exposição Itinerante. Galeria Diferença (Lisboa), Galeria Nova (Torres Vedras), Galeria Municipal de Arte (Évora), C.A.P.C. (Coimbra).
First Israel Mail Art Show. Ein-Hod (Israel), Janco-Dada Museum.
Exposição-concurso "Arte e Desporto". Lisboa, Comité Olímpico Português.
- 1985-86** *I Bienal Internacional de Poesia Visual y Experimental*. Cidade do México (México), Galeria Zenzontle.
- 1986** *Murmúrios*. Lisboa, Atelier 15.
1.ª Muestra de Libro Objeto. Sevilha (Espanha), Galería La Maquina Española.
An International Mail Art Show - Images from South Africa. São Francisco (EUA), MEDIA Gallery, com posterior itinerância pelo país (1986-1988).
- 1987** *Mappe dell'Immaginario: Poesia visuale portoghese*. Cava dei Tirreni (Itália), Galeria Il Campo.
1º Festival Internacional de Poesia Viva. Figueira da Foz, Museu Municipal Dr. Santos Rocha.
- 1988** *1º Festival Internacional de Poesia Viva* (2.ª apresentação). Amadora, Galeria Municipal.
Poesia: Outras Escritas, Novos Suportes. Setúbal, Museu de Setúbal - Convento de Jesus.
- 1989** *Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989*. Bolonha, Itália. Paris (1990), Lyon (1991) e Poitiers (1992), França.
- 1990** *III Bienal Internacional de Poesia Visual, Experimental y Alternativa*. Cidade do México (México).
Copy Art: Electrographic Exhibition. Vila Nova de Gaia, Biblioteca Municipal.
- 1991** *Evocação Equívoca da Ilha*. Funchal, Galeria Porta 33.
Electrografias. Setúbal, Casa de Bocage - Galeria Municipal de Artes Visuais.
- 1992** *IV Bienal de Poesia Visual/Experimental*. Madrid (Espanha) e Cidade do México (México).
- 1993** *Expo-Copy 93: exibição internacional de copigrafias*. Matosinhos, Galeria Municipal.
Wor(l)d Poem = Poema Mu(n)do. Figueira da Foz, Museu Municipal Dr. Santos Rocha.
- 1994** *Electroarte*. Lisboa, Galeria Ara - Vala Comum. [Org. António Aragão]
- 1995** *Copie-Grafien: Bücher und Graphik*. Bremen (Alemanha), Neues Museum Weserburg.
- 1996** *Pintura*. Santa Cruz, Casa da Cultura.
V Bienal Internacional de Poesia Visual, Experimental y Alternativa. Cidade do México (México).
- 1999** *O Experimentalismo em Português entre 1964 e 1980*. Porto, Museu de Serralves, com itinerância posterior na Póvoa de Varzim (2011), Viana do Castelo (2011), Braga (2012), Barcelos (2012), Santa Maria da Feira (2012) e Ovar (2013).
- 2002** *Imaginários de Ruptura: Poéticas visuais*. Vila Nova de Foz Côa, Sala de Exposições do Parque Arqueológico do Vale do Côa.
- 2008** *Horizonte Móvel - exposição coletiva com sala dedicada a António Aragão*. Funchal, Museu de Arte Contemporânea do Funchal.
Exposição Retrospectiva. Funchal, Casa da Luz / Museu da Electricidade.

- 2009** *A Experiência da Forma*. Calheta, Centro das Artes - Casa das Mudanças.
Em Trânsito - Arte Postal / Mail Art. Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações.
- 2010** *Linguagens D'Escrita(s) - Poesia Experimental do Arquivo Fernando Aguiar*. Abrantes, Biblioteca Municipal António Botto e Galeria Municipal de Arte.
Linguagens Visuais na Poética Internacional (XV Mostra Internacional de Poesia Visual). Bento Gonçalves - Rio Grande do Sul, Brasil.
António Aragão. Calheta, Galeria dos Prazeres.
- 2017** *Verbivocovisual*. Lisboa, Zé dos Bois.
Affiliations - Remix and Intervene: Computing Sound and Visual Poetry. Porto, Palacete dos Viscondes de Balsemão.
- 2018** *VisoVox*. Évora, Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida.
Poesia Experimental Portuguesa. Brasília (Brasil), Caixa Cultural.
- 2019** *5 Poetas Experimentais*. Funchal, Barreirinha.
- 2020** *Redes, colaboração e resistência em/entre Portugal e Brasil, 1962-1982*. Havai (Estados Unidos), John Young Museum of Art.
- 2021** *De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal*. Funchal, Museu de Arte Sacra.
Pensar Aragão - mais ou menos exactamente. Funchal, Quinta Magnólia - Centro Cultural.
Poesia Experimental Portuguesa. São Paulo (Brasil). Centro Cultural São Paulo – CCSP.
Redes, colaboração e resistência em/entre Portugal e Brasil, 1962-1982. Lisboa, Galeria Avenida da Índia.
Um desejo inconcebível de abrir todas as portas. Santa Cruz, Casa da Cultura de Santa Cruz - Quinta do Revoredo.
- 2022** *António Aragão - O espólio*, Funchal, Quinta Magnólia - Centro Cultural.

SOBRE ANTÓNIO ARAGÃO

Nesta secção, pretende-se dar a conhecer um leque mais abrangente de estudos dedicados à obra de António Aragão, evidenciando assim a crescente atenção que tem vindo a ser prestada à sua obra. A lista inclui não só ensaios, artigos e teses dedicadas à obra do autor, mas também resenhas críticas e prefácios. Trata-se de uma lista extensa, mas que não tem o objetivo de ser definitiva ou fechada. Espera-se, com ela, facilitar o acesso ao pensamento em torno da obra do autor, bem como auxiliar na consecução de investigações futuras.

REPORTAGENS E DOCUMENTÁRIOS

- 1994** *Programa Vidas - Entrevista a António Aragão* conduzida por Maria Luísa, com produção da RTP Madeira.
- 2010** *António Aragão - Poeta do Olhar*. Documentário realizado por Luís Tranquada com testemunhos de Jorge Marques da Silva, António Rodrigues, Rigo e António Dantas.
- 2018** *António Aragão*. Documentário realizado por Bruno Santos com guião de Raquel Camacho e produção da Secretaria Regional de Educação da Madeira em parceria com a Universidade da Madeira.

ESTUDOS (ENSAIOS, ARTIGOS, TESES), RECENSÕES CRÍTICAS E PREFÁCIOS

Aguiar, Fernando

- 2015 "Depoimento fotográfico" *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 153-157.

Barros, António

- 2015 "Underscorão", *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 139-146.

Campino, Sara Lacerda

- 2016 "António Aragão: Mais exactamente colagens?", *Revista eLyra*, nº 7. 139-149.
- 2020 *Exercícios do Olhar: Leituras das poéticas experimentais portuguesas da segunda metade do século XX*, Tese de doutoramento em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 2022 "Imprensa. Montagem. Arquivo. Considerações sobre dois exemplos poéticos de António Aragão", *Revista eLyra*, nº 18. 87–99.

Cardoso, Catarina Figueiredo

- 2015 "'Ler' o poema é simplesmente dobrar e desdobrar ['To read' the poem is simply to fold and unfold]. artist's books by António Aragão", *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 109-126.

Cardoso, Inês

- 2018 "'às vezes julgo-me na iminência de ver o horror': pensar a Europa em os 3 farros. Descida aos infernos. de António Aragão e Alberto Pimenta", *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 38. 429-438.
- 2019 "Para uma leitura de um panorama tumular (ainda) muito em voga" [Prefácio], in António Aragão, *Os bancos: antes da nacionalização*, Lisboa, Tigre de Papel. III-X.
- 2021 "Acerca de um 'escândalo para muito parvo': O caso de Concerto e Audição Pictórica" in Burghard Baltrusch, Antía Monteagudo, Alethia Alfonso, Ana Chouciño (eds.), *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações Teóricas e Práticas*, Porto, Afrontamento. 137-146.
- "Correspondências de Alberto Pimenta e António Aragão: Inquietude e Erosão em Os 3 farros. descida aos infernos", *Flauta de Luz*, n.º 7. 208-219.
- 2022 "[Recensão crítica a 'Obra (Re)Encontrada', de António Aragão]", *Colóquio/Letras*, n.º 210. 251-254.
- 2024 "'não me canso de dizer que cada coisa pode ser o contrário do que é': Alberto Pimenta, António Aragão e o ato de habitar o silêncio", in Bruno Ministro, Inês Cardoso e Lúcia Evangelista (orgs.), *Performances Poéticas | Poéticas Performativas*, Porto, ILC Livros Digitais - Coleção Cassiopeia, 89-106.

Carita, Rui

- 2011 "António Aragão: pintura e escultura", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 114-121.

Clara, Isabel Santa

- 2011 "A pintura de António Aragão", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 122-131.
- 2015 "Da transversalidade e da transgressão da autoria em António Aragão", *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 45-52.
- 2021 "António Aragão entre linhas, cores e volumes", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4 165-189.

Coelho, Leonor Martins

- 2011 "Para uma leitura de Desastre Nu de António Aragão", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 81-93.
- 2015 "os 3 farros. descida aos infernos. correspondências de Alberto Pimenta e de António Aragão: textualidades criativas sobre um País e um Mundo à deriva", *Cibertextualidades*, nº 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 53-60.

Cruz, Liberto

1984 "Recensão crítica a Pátria. Couves. Deus. Etc.", *Colóquio/Letras*, n.º 78. 93.

Dias, Sandra Guerreiro

2015 *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2021 "Um buraco no ovo: problemáticas da linguagem em António Aragão", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 86-105.

Dionísio, Fátima Pitta

2011 "António Aragão: o experimentalismo como expressão literária", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 107-113.

2015 "António Aragão: A poesia como ato experimental", *Cibertextualidades*, n.º 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 135-138.

Fernandes, Maria João Lopes

2018 *O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa, 1964-1974*, Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Figueiredo, Maria Leonor

2015 "'Tudo feito para se perder': sobre Um buraco na boca de António Aragão", *Cibertextualidades*, n.º 7, "Estudos sobre António Aragão", Porto, Edições UFP. 77-84.

Gaspar, Emanuel e Isabel Santa Clara

2021 "Palavrando: Introdução", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 197-201.

Gobira, Pablo

2021 "António Aragão e as relações entre arte, ciência, tecnologia e sociedade", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 124-130.

Gonçalves, Raquel

2021 "Pela boca nasce o peixe – Disrupção e transgressão literária em António Aragão, Herberto Helder e António José Forte", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 202-208.

Guerra, Jorge Valdemar

2011 "António Aragão e a defesa do Património Cultural", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 7-19

Hatherly, Ana

1965 "Uma Manifestação de Neodadaísmo", in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 46-48.

2011 "Sobre António Aragão – um ano depois", *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 94-97.

Joaquim, Ana Cristina

2021 "António Aragão e Herberto Helder: entre o experimentalismo e a experiência literária", *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 105-117.

Marques, Diogo

2021 "Da programabilidade criativa à criação programada: Linhas programáticas para uma potencial poética do algoritmo", in Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias (orgs.), *Poesia, Programa, Performance: Projetos, Processos*

e Práticas em Meios Digitais, Cibertextualidades – Coleção de Livros, vol. 3, Porto, Publicações Fundação Fernando Pessoa. 111-127.

Marques, Diogo e Ana Gago

- 2021 “‘Para mim, eu meto o telescópio ao contrário, é olhar para dentro’: O experimentalismo etnográfico de António Aragão”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 54-68.

Melo e Castro, E. M. de

- 1977 “Dois acontecidos happenings”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora, 59-65.
- 1995 “António-escrita-Aragão”, in *Voos da Fénix Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos. 171-176.
- 2006 “E. M. de Melo e Castro: Entrevista realizada por Raquel Monteiro no Museu de Serralves em 2006”, in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaio, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP, 2014. 195-202.
- 2015 “António António Aragão Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 127-134.

Merino, Roberto

- 2011 “Evocando António Aragão”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 137-139.

Ministro, Bruno

- 2014 *Um buraco na boca: edição crítica do romance experimental de António Aragão*, Dissertação de Mestrado em Edição de Texto, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 2015 “Um buraco na boca: centralidade e descentramento”, *Cibertextualidades*, n.º 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 85-94.
- 2019 “Invenção, destruição: O ininterrupto gesto de pensar o mundo de forma arriscada” [Prefácio], in António Aragão, *Electrografias*, Porto, Busílis. 7-23.
- “Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede”, *MATLIT: Materialidades da Literatura*, n.º 7 (1). 11-31.
- 2020 *Todas as cópias são originais: Eletrografia e Copy Art em Portugal*, Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 2021 “Combinatória Dialógica em António Aragão. Potência, potencial, potencialidade: histórias, Histórias e istórias”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 39-53.
- “Exposição. ‘Um desejo inconcebível de abrir todas as portas’. Casa da Cultura de Santa Cruz”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 192-195.

Moniz, Ana Isabel

- 2011 “Búzio de António Aragão: um enfeixar de diferentes vozes”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 30-40.

Moreira, Wagner

- 2021 “Breves apontamentos sobre a cor, o papel, o gesto e o verbal em António Aragão”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 118-123.

Nelos, António

- 2011 “Entrevista a António Nelos por Luís Tranquada - Lonarte” <<https://www.youtube.com/watch?v=bmRj1p9GMkQ>>
- 2015 “Breve depoimento sobre António Aragão”, *Cibertextualidades*, n.º 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 147-151.

Pimenta, Alberto

1984a “Os 3 Farros: Pimenta e Aragão dançaram a valsa” [reportagem], *Diário de Notícias*, 26 de fevereiro de 1984.

Pimentel, Diana

2011 “A curva, o ecrã, a arte da carta”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 98-106.

Portugal, José Blanc de

1965 “Notas sobre a moderna poesia experimental portuguesa [Fragmentos]”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 57-63.

Preto, António

2005 *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Rebello, Helena

2011 “As opções linguísticas de António Aragão em Um buraco na boca”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 65-80.

2015 “A Sintaxe de António Aragão em Um buraco na boca. Análise de uma amostra”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 95-108.

2021 “António Aragão e a Linguagem da Sexualidade. Acerca do Título Um Buraco na Boca para uma Reflexão Linguística”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 143-164.

Ribeiro, Rui Miguel, Rui Torres e Bruno Ministro

2021 “Nota de abertura”, in António Aragão, *Obra (Re)encontrada*, Lisboa, Edições do Saguão.

Rodrigues, António

2011 “A linguagem do desenho na obra de António Aragão”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 132-136.

Sainz-Trueva, José de

2011 “Para António Aragão, pintor”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 141-142.

Santos, Thierry Proença

2011 “Sobre Textos do Abocalipse de António Aragão: uma paródia do discurso apocalíptico?”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 41-53.

Saraiva, Arnaldo

1966 “Um novo ‘espectáculo’: happening”, *Jornal de Letras e Artes*, Ano V – nº 247, 6 julho. 1-3. <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-um-novo-espectaculo-happening/>>

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)”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 61-76.

Serrão, Lénia

2011 “Notas de leitura acerca do romance um buraco na boca”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 54-64.

Silva, Rogério Barbosa da

- 2015 “António Aragão, ou a liberdade da invenção”, *Cibertextualidades*, nº 7, “Estudos sobre António Aragão”, Porto, Edições UFP. 33-44.
- 2021 “Com licença, desarrumo-te o meu perfil: a mineração das palavras na poesia de António Aragão, Alberto Pimenta e Affonso Ávila”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 131-142.

Torres, Rui

- 2014 “Introdução”, in *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP. 5-8.
- 2020 “Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 40, nº 63. 107-126.
- 2021 “A ‘ilegibilidade essencial’ de António Aragão”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 209-214.

Torres, Rui e Álvaro Seica

- 2016 “O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose”, *Colóquio/Letras*, nº 193. 9-17.

Torres, Rui, Bruno Ministro e Ana Salgueiro

- 2021 “overture_pre.lú.di.o: António Aragão, antena receptiva”, *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4. 9-13.

Veríssimo, Nelson

- 2011 “António Aragão, historiador”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 20-24.

Sousa, Élvio

- 2011 “António Aragão e o pioneirismo da Arqueologia Madeirense. O exemplo do Convento da Piedade, em Santa Cruz”, *Margem 2*, n.º 28, Maio, C. M. Funchal. 20-24.

SALETTE TAVARES

Esta lista de bibliodados segue o mesmo formato utilizado na construção daquela referente à obra de António Aragão. Prevê-se, assim, que também esta lista possa vir a dar origem a uma Linha cronológica interativa de Salette Tavares, a ser integrada no Arquivo Digital da PO.EX. Entre outros dados dispersos colhidos ao longo desta investigação, contribuíram para a sua conceção os dados disponíveis nos livros *Poemografias* (1985), *Obra Poética 1957-1971* (1992) e *Poesia Espacial / Spatial Poetry* (2014), bem como as notas biográficas que têm vindo a acompanhar os livros publicados pela editora Tigre de Papel. Vários dados foram igualmente extraídos ou completados a partir de artigos, ensaios e testemunhos sobre a sua obra.

PUBLICAÇÕES (LIVROS E BROCHURAS)

- 1948** *Aproximação do Pensamento Concreto de Gabriel Marcel*, Lisboa, Gráfica Boa Nova.
- 1957** *Espelho Cego*, Lisboa, Ática.
- 1961** *Concerto em Mi Maior para Clarinete e Bateria*, Lisboa, s.n.
- 1965** *14563 Letras de Pedro Sete*, Lisboa, Edição de Autor.
- 1967** *Quadrada*, Lisboa, Moraes Editores.
- 1971** *Lex Icon*, Lisboa, Moraes Editores.
- 1977** *Lex Icon*, edição italiana, Milano, Scheiwiller.
- 1983** *Menez*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- 1984** *Inéditos*, Milano, Vanni Scheiwiller.
- 1985** *José de Guimarães*, Lisboa, Centro Cultural São Lourenço.
- 1992** *Obra Poética: 1957-1971*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

EDIÇÕES E REEDIÇÕES PÓSTUMAS

- 1995** *Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa.
- 2014** *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 2017** *Lex Icon*, edição fac-similada, Lisboa, Tigre de Papel.
- 2019** *Irrar*, Lisboa, Tigre de Papel.
O Kágado, Baile Mecânico, Anonimatógrafo, Lisboa, Tigre de Papel.
Outro Outro, Lisboa, Tigre de Papel.
- 2020** *Lex Icon*, 2ª ed., Lisboa, Tigre de Papel.
- 2022** *Obra Poética: 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
Sintra no Jardim da Esmeralda, Lisboa, Tigre de Papel.
- 2024** *Antologia. Poesia*, Lisboa, Tigre de Papel.
Cartas e Letras de Pedro Sete, Lisboa, Tigre de Papel.

INÉDITOS

- 1965** *Dialética das Formas*.

PERFORMANCES, HAPPENINGS E OUTRAS INTERVENÇÕES

- 1941** *Recital de Poesia* [no âmbito das atividades culturais organizadas pela Associação Académica]. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 1947** *O Inferno de Dantas*. Lisboa, Capitólio.
- 1949-50** *Cave Existencialista* [conjunto de sessões]. Casa de Salette Tavares.
- 1965** *Concerto e Audição Pictórica* [happening coletivo]. Lisboa, Galeria Divulgação.
- 1974** *Três Happenings de Sou Toura Pertra*. Lisboa, AR.CO.
- 1985** *Conferência-Performance* [no âmbito da Exposição Itinerante de Poesia Visual *Poemografias*]. Lisboa, Galeria Diferença.

TRADUÇÕES

- 1959** Blaise Pascal. *Pensamentos*, Lisboa, Círculo do Humanismo Cristão, Moraes Editora. [Com prefácio da autora] Georges Sadoul. *As Maravilhas do Cinema*, Lisboa, Publicações Europa América.
- 1962** F. Lope de Vega. *Fuenteovejuna*. [Inédito]

ANTOLOGIAS, CATÁLOGOS E COLETÂNEAS

- 1958** Sena, Jorge (org.), *Líricas Portuguesas*, 3ª série, Lisboa, Portugália Editora.
- 1959** Melo e Castro, E. M. e Maria Alberta Menéres (orgs.), *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editora.
- 1965** Salvado, António (org.), *Antologia das Mulheres Poetas Portuguesas*, Lisboa, Edições Delfos.
- 1967** Neves, João Alves das (org.), *Poetas Portugueses Modernos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- 1968** Solt, Mary Ellen (org.), *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, Indiana University Press.
- 1972** Salvado, António (org.), *Antologia da Poesia Feminina Portuguesa*, Fundação, Edições JF.
- 1973** Melo e Castro, E. M., e José-Alberto Marques (eds.), *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Neves, Orlando e Serafim Ferreira (orgs.), *800 Anos da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Círculo Leitores.
- 1976** Bentivoglio, Mirella (ed.), *Arti visive. Poesia visiva*, Roma, Studio d'Arte Contemporanea Artivisive.
- 1977** Melo e Castro, E. M. (ed.), *Representação Portuguesa na XIV Bienal de São Paulo*, São Paulo (Brasil).
- Tamen, Pedro (org.), *20 Anos da Coleção Círculo de Poesia*, *20 Anos de Poesia Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.
- 1979** Tavares, Salette, *Brincar*, Galeria Quadrum, Lisboa.
- 1980** Caruso, Luciano (ed.), *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, Firenze, Vallecchi Editore.
- 1981** Hatherly, Ana e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.
- 1985** Aguiar, Fernando e Silvestre Pestana (eds.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro.
- 1987** Aguiar, Fernando (ed.), *1º Festival Internacional de Poesia Viva*, Lisboa, Associação de Poesia Viva.
- Cavallo, Giancarlo (ed.), *Mappe dell'Immaginario: Poesia visuale portoghese*, trad. Regina Coppola, Materiais organizados por Fernando Aguiar, Cava dei Tirreni, Il Campo.
- 1990** Aguiar, Fernando e Gabriel Rui Silva (eds.), *Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989*, Bolonha/Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Aguiar, Fernando (ed.), *Visuelle Poesie aus Portugal*, Siegen, Experimentelle Texte.
- 1993** Polkinhorn, Harry ed. (1993), "Portuguese Visual Poetry" [Fernando Aguiar org.], in *Visual Poetry: An International Anthology*. Providence, Visible Language.
- 2002** Ferenc, Pál e Szkárosi Endre (orgs.), *Portugál Kísérleti Költészet*, Budapeste, Ibisz.
- 2004** Sousa, Carlos Mendes de e Eunice Ribeiro (eds.), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*, Coimbra, Angelus Novus.
- 2010** Veiga, Margarida (coord.), Plano Nacional de Leitura/Centro Cultural de Belém (org.), *Salette Tavares – Desalinho das Linhas*, Lisboa, Centro Cultural de Belém.
- 2014** Ana Gomes da Silva, Margarida Brito Alves e Patrícia Rosas (eds.), *Salette Tavares, Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- 2018** Khouri, Omar e Bruna Callegari (eds.), *Poesia Experimental Portuguesa*, Brasília, CAIXA Cultural Brasília / Espaço Líquido.
- 2020** Balgiu, Alex e Mónica de la Torre orgs. (2020), *Women in Concrete Poetry: 1959-1979*, Brooklyn, Primary Information.

REVISTAS, JORNAIS E OUTRAS PUBLICAÇÕES COLETIVAS

- 1955** *Actas do I Congresso Nacional de Filosofia* [Revista de Filosofia]. Lisboa.
- 1964** *Poesia Experimental*, n.º 1. Lisboa. [Org. António Aragão e Herberto Helder]
- 1965** *Brotéria*, n.º 81. Lisboa.
Suplemento especial "Poesia Experimental". *Jornal do Fundão* de 24 de Janeiro. [Org. António Aragão e E. M. de Melo e Castro].
- 1966** *Poesia Experimental*, n.º 2. Lisboa. [Org. António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder]
Suplemento "Artes & Letras" dedicado à poesia experimental e concreta. *Jornal ABC - Diário de Angola* de 13 de julho. Luanda.
Hidra, n.º 1. Porto.
- 1967** *Brotéria*, n.º 84. Lisboa
- 1968** *Revista Contravento: Letras e Artes*, n.º 1. Lisboa.
- 1969** *Brotéria*, n.º 88. Lisboa
- 1970** *Colóquio: Revista de artes e letras*, n.º 58. Lisboa.
- 1971** *Colóquio/Artes*, n.º 7. Lisboa.
- 1972** *Colóquio/Letras*, n.º 10. Lisboa.
- 1974** *Actas do Colóquio Estética do Romantismo em Portugal* [Centro de Estudos do sec. XIX do Grémio Literário]. Lisboa.
Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação, n.º 3. Porto.
- 1975** *Actas do 1º Congresso dos Escritores Portugueses*. Lisboa.
Colóquio/Artes, n.º 22. Lisboa.
- 1977** *Colóquio/Artes*, n.º 32. Lisboa.
- 1980** *Sema*, n.º 3. Lisboa.
- 1984** *Arquitectura*, n.º 152. Lisboa.
- 1986** *Colóquio/Letras*, n.º 93, Lisboa.
- 1988** *Colóquio/Letras*, n.º 103, Lisboa.
- 1989** *Colóquio / Artes*, vol. 31, n.º 82.
- 1992** *Dimensão*, n.º 22. Uberaba - Minas Gerais (Brasil).

EXPOSIÇÕES (COLETIVAS E INDIVIDUAIS, NO PAÍS E NO ESTRANGEIRO)

- 1965** *Visopoemas*. Lisboa, Galeria Divulgação.
- 1966** *Esposizione internazionale di poesia sperimentale*. Mântua (Itália), Casa del Mantegna; Modena, Galleria della Sala di Cultura (1966); Castelfranco Veneto, Palácio Monte di Pietà (1967).
- 1970** *Poesía Internacional de Vanguardia. Situación 4*. Madrid (Espanha), Galería Danae.
- 1973** *Los Límites de la Escritura*. Madrid (Espanha), Centro Cultural de los EE.UU.
- 1975** *La Escritura en Libertad*. Alicante (Espanha), Aula de Cultura de la Caja de Ahorros.
La Escritura en Libertad. Ciudad Real (Espanha), Museo de Ciudad Real.
- 1974** *Poesia visiva*. Roma (Itália), Studio d'Arte Contemporanea Artivisive.
- 1976** *Semana Internacional Arte Experimental*. Cadiz (Espanha), Colegio Mayor Chaminade.
- 1977** *XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo (Brasil).
- 1978** *Biennale di Venezia*. Venezia (Itália).
- 1979** *Brincar*. Lisboa, Galeria Quadrum.
- 1980** Giornate Internazionali di Poesia, Florença (Itália), Teatro Affratellamento.
PO.EX/80. Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna.
- 1983** *Projectos & Progestos - Tendências polémicas nas linguagens artísticas contemporâneas*. Coimbra, Teatro Estúdio CITAC.
- 1987** *Mappe dell'Immaginario: Poesia visuale portoghese*. Cava dei Tirreni (Itália), Galeria Il Campo.
1º Festival Internacional de Poesia Viva. Figueira da Foz, Museu Municipal Dr. Santos Rocha.
- 1988** *1º Festival Internacional de Poesia Viva (2.ª apresentação)*. Amadora, Galeria Municipal.
- 1989** *Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989*. Bolonha, Itália. Paris (1990), Lyon (1991) e Poitiers (1992), França.
- 1985** *Poemografias - Exposição Itinerante*. Galeria Diferença (Lisboa), Galeria Nova (Torres Vedras), Galeria Municipal de Arte (Évora), C.A.P.C. (Coimbra).
- 1999** *O Experimentalismo em Português entre 1964 e 1980*. Porto, Museu de Serralves, com itinerância posterior na Póvoa de Varzim (2011), Viana do Castelo (2011), Braga (2012), Barcelos (2012), Santa Maria da Feira (2012) e Ovar (2013).
- 2006** *Linguagens Abrangentes*. Lisboa, Galeria Pedro Serrenho.
- 2010** *Salette Tavares – Desalinho das linhas*. Lisboa, Centro Cultural de Belém
Linguagens D'Escrita(s) - Poesia Experimental do Arquivo Fernando Aguiar. Abrantes, Biblioteca Municipal António Botto e Galeria Municipal de Arte.
Linguagens Visuais na Poética Internacional (XV Mostra Internacional de Poesia Visual). Bento Gonçalves - Rio Grande do Sul, Brasil.
- 2012** *Três movimentos da letra. O desenho da escrita em Portugal*, Lisboa, Galeria da Biblioteca Nacional de Portugal.
- 2014** *Poesia Espacial / Spatial Poetry*. Lisboa, Centro de Arte Moderna.
- 2017** *Verbivocovisual*. Lisboa, Zé dos Bois.
Affiliations - Remix and Intervene: Computing Sound and Visual Poetry. Porto, Palacete dos Viscondes de Balsemão.
- 2018** *VisoVox*. Évora, Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida.
Poesia Experimental Portuguesa. Brasília (Brasil), Caixa Cultural.
- 2019** *Connecting to Portugal and to the Portuguese Speaking World – a Modern and Contemporary Art Exhibition*. Istambul (Turquia), Bilkent University fada art gallery Ankara.
Karafiáty a samet / Umění a revoluce v Portugalsku a Československu 1968–1974–1989. Praga (Chéquia), Galerie hlavního města Prahy: Městská knihovna.

- 2020** *Redes, colaboração e resistência em/entre Portugal e Brasil, 1962-1982*. Havai (Estados Unidos), John Young Museum of Art.
- 2021** *All I want: Portuguese artists from 1900 to 2020*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
MODUS OPERANDI. Porto, Museu de Serralves.
Poesia Experimental Portuguesa. São Paulo (Brasil), Centro Cultural São Paulo – CCSP.
Redes, colaboração e resistência em/entre Portugal e Brasil, 1962-1982. Lisboa, Galeria Avenida da Índia.
- 2022** *Les Péninsules démarrées. Panorama de l'art contemporain portugais des années 60 à nos jours*. Bordéus (França), Au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA.
Paula Rego e Salette Tavares: Cartografias da criatividade feminina nos anos 70. Cascais, Casa das Histórias Paula Rego.
Salette Tavares: Diálogo e Co-criação [Exposição documental]. Porto, Biblioteca do Museu de Serralves.
- 2023** *Books as art*. Atenas (Grécia), Gramma Epsilon Gallery.
Inscrições Transcritas. Évora, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.
- 2024** *The Power with which We Leap Together. Women Artists in Spain and Portugal between Dictatorship and Democracy*. Valencia (Espanha), IVAM Centre Julio González.

SOBRE SALETTE TAVARES

Nesta secção, pretende-se dar a conhecer um leque mais abrangente de estudos dedicados à obra de Salette Tavares, evidenciando assim a crescente atenção que tem vindo a ser prestada à sua obra. A lista inclui não só ensaios, artigos e teses dedicadas à obra da autora, mas também resenhas críticas e prefácios. Trata-se de uma lista extensa, mas que não tem o objetivo de ser definitiva ou fechada. Espera-se, com ela, facilitar o acesso ao pensamento em torno da obra da autora, bem como auxiliar na consecução de investigações futuras.

ESTUDOS (ENSAIOS, ARTIGOS, TESES), RECENSÕES CRÍTICAS E PREFÁCIOS

Alves, Margarida Brito

- 2017 “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares”, *Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº 8. <<https://journals.openedition.org/midas/1251>>

Alves, Margarida Brito e Giulia Lamoni

- 2020 “The margin as a space of connection: Amélia Toledo, Mira Schendel and Salette Tavares in Lisbon”, in Burcu Dogramaci et alii, *Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven University Press, 2020. <https://doi.org/10.1353/book.77990>.

Alves, Margarida Brito e Patrícia Rosas Prior

- 2014 “Salette Tavares: Uma obra de arte não é um pastel de massa tenra”, in *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 13-23.
- 2016 “Os diálogos criativos de Salette Tavares”, *Revista-Valise*, v. 6, nº 12. 97-105.

Bajini, Irina

- 1994 "Salette Tavares e a poesia portuguesa de vanguarda", *Colóquio/Letras*, nº 132/133. 111-122.

Barão, Ana Luísa

- 2015 *A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)*, Tese de doutoramento em Arte e Design, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Cardeal, Rafaela

- 2023 "Quadrada Quaderna: Salette Tavares e João Cabral de Melo Neto", *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 73-89.

Cardoso, Inês

- 2018 "Salette Tavares", in *Ulyssei@s: Enciclopédia Digital sobre Escritores e outros Criadores em Deslocação*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. <<https://ulyssseias.ilcm.l.com/pt/termo/tavares-salette/>>.
- 2021 "Acerca de um 'escândalo para muito parvo': O caso de Concerto e Audição Pictórica" in Burghard Baltrusch, Antía Monteagudo, Alethia Alfonso, Ana Chouciño (eds.), *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações Teóricas e Práticas*, Porto, Afrontamento. 137-146.
- 2023 "Recensão crítica a 'Obra Poética 1957-1994', de Salette Tavares", *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 141-144.
- "Salette Tavares e a troca de 'surpresas vindas das próprias mãos'", *Revista eLyra*, n.º 22, Poéticas e Políticas da Repetição. 89-99.

Dias, Sandra Guerreiro

- 2015 *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 2016 "Poesia e a arte da performance", *Colóquio/Letras* n.º 193.
- 2023 "'O corpo é um objeto inteiramente desejável': Pedagogia e poesia, em Salette Tavares", *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 113-130.

Dorfles, Gillo

- 1977 "Prefácio à Edição Italiana de Lex Icon", in *Obra Poética 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022. 967-978.

Dumas, Catherine

- 2016 "A aventura da "forma aberta" em Salette Tavares», *Colóquio/Letras*, n.º 193, Lisboa. 39-49.
- "Diferenças e vozes em Ana Hatherly e Salette Tavares: Para uma nova estética", *Cadernos De Literatura Comparada*, nº 35, Porto, Instituto de Literatura Comparada. 29-47.
- 2019 "Prefácio", in Salette Tavares, *Irrar*, Lisboa, Edições Tigre de Papel.
- 2020 "Recensão crítica a 'Outro Outro', de Salette Tavares", *Colóquio/Letras*, n.º 203. 232-235.
- 2023 "'Decantar sabiamente todos os pontos luminosos a brilhar na sombra onde penetra um raio de sol': A poética de Salette Tavares", *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 9-20.

Evangelista, Lúcia Liberato

- 2023 "Redispor os pertences da casa: O lirismo nômade de Salette Tavares", *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 21-29.

Fernandes, Maria João Lopes

- 2018 *O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa, 1964-1974*, Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Hatherly, Ana

- 1965 “Uma Manifestação de Neodadaísmo”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 46-48.
- 1995 “Salette Tavares e ‘a Poesia Experimental’”, in Salette Tavares, *Poesia Gráfica*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa. 11-15.

Lambert, Maria de Fátima e Francisco Monteiro

- 2023 “Salette Tavares: musicalidade e visualidade das palavras no espaço-tempo”, *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, “Salette Tavares: ‘vocação de ser itinerante’”. 31-54.

Lopo, Rui

- 2019 “Editorial”, *Arte Teoria*, Série II, n.º 23.
- 2024 “‘eu oco resultante’ ou niilismo e cimento armado” [Posfácio], in Salette Tavares, *Cartas e Letras de Pedro Sete*, Lisboa, Tigre de Papel.

Marques, Diogo

- 2021 “Da programabilidade criativa   criação programada: Linhas programáticas para uma potencial poética do algoritmo”, in Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias (orgs.), *Poesia, Programa, Performance: Projetos, Processos e Práticas em Meios Digitais*, Cibertextualidades – Coleção de Livros, vol. 3, Porto, Publicações Fundação Fernando Pessoa. 111-127.
- 2023 “Recensão Crítica a Sintra no Jardim da Esmeralda, de Salette Tavares”, *Revista 2i: Estudos De Identidade e Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, “Salette Tavares: ‘vocação de ser itinerante’”. 137-140.

Martinho, Fernando J. B.

- 1995 “Nota sobre ‘Espelho Cego’ de Salette Tavares”, in Salette Tavares, *Poesia Gráfica*, Casa Fernando Pessoa. 8-10.

Martelo, Rosa Maria

- 2023 “No abstracto poliedro do concreto [crítica a ‘Obra Poética 1957-1994’ de Salette Tavares]”, *Colóquio/Letras*. n.º 214. 154-160.

Melo e Castro, E. M. de

- 1962 “Texto lido na Feira do Livro/1926”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 95-101.
- 1977 “Dois acontecidos happenings”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora, 59-65.
- 1981 “Poesia: As mulheres, no fim dos anos 50”, in *Essa Crítica Louca*, Lisboa, Moraes Editores. 55-80.
- 1995 “Visões do espelho cego”, in *Voos da F nix Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos. 177-184.
- 2006 “E. M. de Melo e Castro: Entrevista realizada por Raquel Monteiro no Museu de Serralves em 2006”, in Rui Torres (org.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP, 2014. 195-202.

Menano, António Augusto

- 1970 “Um experimentalismo que anda de p ”, *Vida Mundial*, 11 de Dezembro. 41.

Oliveira, Márcia

2016 Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução, V. N. Famalicão, Editora Húmus.

Pereira, José Carlos

2019 “Salette Tavares: da ‘Estética das Formas’ à ‘Dialética das Formas’, Base da sua Intervenção Pedagógica (Parte I)”, *Arte Teoria*, Série II, n.º 23.

Picchio, Luciana Stegagno

1990 “Brin-cadeiras para Salette Tavares”, in *Obra Poética 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022. 979-993.

Portela, Manuel

2019 “Desmontar o mundo como um brinquedo [Prefácio], in Salette Tavares, *O Kágado*, Lisboa, Tigre de Papel. 7-21.

Portugal, José Blanc de

1965 “Notas sobre a moderna poesia experimental portuguesa [Fragmentos]”, in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro (orgs.), *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981. 57-63.

Reina, Patrícia

2023 “(em)arranhaço: Tessitura e consubstanciação na poética de Salette Tavares”, *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, “Salette Tavares: ‘vocalização de ser itinerante’”. 55–71.

Reis, Jorge dos

2010 “Salette Tavares, Missionária do Alfabeto: Poesia Tipográfica”, *Estúdio 1*, nº 1. 217-225

2012 *Três movimentos da letra: o desenho da escrita em Portugal*, Segunda parte: Libertação e experimentação tipográfica, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

Rosa, António Ramos

1972 “Recensão crítica a ‘Lex Icon’, de Salette Tavares”, *Colóquio/Letras*, n.º 9. 79-80.

Sánchez, Raquel Molero

2023 “La araña de Salette Tavares y la creación de caligramas: Análisis de un taller literario en educación primaria”, *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, “Salette Tavares: ‘vocalização de ser itinerante’”. 91-102.

Saraiva, Arnaldo

1966 “Um novo ‘espectáculo’: happening”, *Jornal de Letras e Artes*, Ano V – nº 247, 6 julho. 1-3.

Simões, João Gaspar

1958 “Espelho cego, por Salette Tavares; Poemas da solidão imperfeita (1955-1957), por Casimiro de Brito”, *Diário de Notícias*, 27 de março.

1962 “Concerto em mi maior para clarinete e bateria, de Salette Tavares”, *Jornal de Letras e Artes*, 3 de maio.

1972 “Textos de Poesia, coordenação de Casimiro de Brito e Gastão Cruz; LEX ICON, por Salette Tavares; OS ENTES E OS CONTRENTES, por Alberto Pimenta”, *Diário de notícias*, 20 de janeiro.

Torres, Rui

- 2006 "Transposição e Variação na Poesia Gráfica e Espacial de Salette Tavares", *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, nº 14(2). 266-284.
- 2010 "Salette Tavares – Desalinho das Linhas", in *Catálogo da Exposição Salette Tavares – Desalinho das linhas*, Lisboa, Centro Cultural de Belém. 5-9.
- 2014 "Introdução", in *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaíos, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP. 5-8.
- "Poema-objecto em Salette Tavares", in *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaíos, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições UFP. 137-152.
- "Salette Tavares e a Poesia Experimental Portuguesa", in Salette Tavares, *Poesia Espacial / Spatial Poetry*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 25-35.
- 2019 "Outra Outra [Prefácio]", in Salette Tavares, *Outro Outro*, Lisboa, Tigre de Papel. 7-13.
- 2020 "Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 40, nº 63. 107-126.

Torres, Rui e Álvaro Seiça

- 2016 "O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose", *Colóquio/Letras*, nº 193. 9-17.

Torres, Rui, Bruno Ministro e Inês Cardoso

- 2023 "Editorial – Salette Tavares: 'Vocação de ser itinerante'", *Revista 2i: Estudos De Identidade e Intermedialidade*, vol. 5, n.º 8, "Salette Tavares: 'vocação de ser itinerante'". 3-7.

Torres, Rui e Débora Cristina Santos e Silva

- 2010 "Teoria da informação e concepção poética em Salette Tavares", *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFP*, nº 7, Porto, Edições UFP. 242-253.