



COM LICENÇA, DESARRUMO-TE O MEU PERFIL: a mineração das palavras na poesia de António Aragão, Alberto Pimenta e Affonso Ávila

ROGÉRIO BARBOSA DA SILVA

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

TECNOPOÉTICAS: Grupo de Pesquisa em Poéticas Telemáticas, Cibernéticas e Impressas

DOI: 10.34640/universidademadeira2022silva

“Estas simples palavras, na clareza implacável das dúvidas e dificuldades que formulam, ficam a assinar um problema para todos os espíritos que com elas se ocuparem.”

(PIMENTA, 1971: 9)

“Semântica da astúcia
o comprador de bondes/
o comprador de bancos”

(ÁVILA, 1969: 80)

Já no título deste trabalho pretendemos evidenciar uma leitura de poéticas que desalinham o discurso literário, e de alguma forma se desconstruem. Seriam, portanto, líricas inventivas e contracorrente, a partir das quais colocamos em perspectiva o pensamento poético de António Aragão, Alberto Pimenta e Affonso Ávila. Nelas, descortinamos uma vertente crítica da linguagem que desacomoda, de forma irônica, camadas discursivas que se enunciam no poema e de forma geral se calcificam na própria estrutura da língua. A ideia é mostrar que o jogo do imprevisto e/ou do cálculo das probabilidades e a postura de consciência crítica do poeta desautomatizam os clichês da linguagem, como na epígrafe de Al-

berto Pimenta – uma nota crítica num discurso supostamente silenciado na abertura de *Os entes e os contraentes* (1971) -, e assim procedendo instalam a dúvida e a atenção crítica.

Para essa discussão, optamos por abordar alguns poemas de *Os bancos, antes da nacionalização*, de António Aragão, num contraponto com poemas de Affonso Ávila, de *Código de Minas* (1964), perpassados por textos crítico-criativos de Alberto Pimenta. Nos três poetas, a ironia em graus diversos constitui tanto uma forma lúdica quanto uma arma crítica de denúncia. Sobre Aragão, poeta madeirense, pioneiro da poesia experimental em Portugal, bem conhecido nos estudos críticos de literatura e artes neste país - e um pouco menos



no Brasil -, por seu trabalho caracterizado por um atravessamento de gêneros (poesia, mas também outras formas da literatura) e composições interartísticas, nas montagens de seus poemas visuais, ou de artes visuais. Por sua vez, Alberto Pimenta, muito bem conhecido por seu ensaio *O silêncio dos poetas*, é também reverenciado pelo público do teatro e de aficionados das artes, por suas intervenções poéticas e espetáculos performáticos. Sua produção poética reúne a soma considerável de mais de 30 livros. Em seus ensaios, Alberto Pimenta vem chamando-nos a atenção para os problemas críticos-criativos e da liberdade criativa. Mostra-nos que as poéticas centradas unicamente numa estruturação à base de certos princípios formais e retóricos são inofensivas ao *logos*. Servem-se da metáfora e produzem certos efeitos de sintaxe, mas não questionam os princípios da lógica que recobrem as sentenças. No Brasil, Affonso Ávila (1928-2012) é bem conhecido em várias áreas acadêmicas brasileiras pelos ensaios sobre o Barroco mineiro, mas o que muitos leitores desses estudos desconhecem é que a pesquisa realizada em torno da arte barroca e da história cultural mineira serve de base para a sua produção poética. É por essa via que o poeta realiza, a partir de meados dos anos 60, o seu *Código de Minas* (1969), poemas que extraem um negativo da cultura mineira a partir de um aproveitamento do lúdico e da ironia, que provém de um viés barroquista de sua poesia. Por conseguinte, pode-se dizer que a pesquisa é um suplemento de sua poesia, estando os seus *Resíduos seiscentistas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*, cuja primeira edição é de 1967, entrelaçados com o percurso do poeta. Basta observarmos que alguns títulos de sua poesia posteriores a *Código de Minas* intitulam-se *Cantaria barroca* (1975), *Barrocolagens* (1981), obras gestadas a partir do final da década de 1960. A matriz barroca, mesmo quando não referenciada, mantém-se marcante em sua poesia. E, no plano ensaístico, além de outros títulos ligados à temática, como *Catas de aluvião – do pensar e do ser em Minas* (2000), cabe ressaltar a criação e direção da Revista *Barroco*, entre 1969 e 1996.

Mas se o barroco caracteriza o pensar lúdico que recobre as recusas do poema de Ávila, cuja poesia se desdobra de uma linhagem vanguardista de pesquisa da linguagem, em que o lúcido e o lúdico instauram o poético, é por esse viés que se estabelece o conceito de “poesia referencial”, uma poesia que, sem se deixar tutelar por uma imposição extraestética, se caracteriza por ser uma “fundação”, uma “invenção” (ÁVILA, 1978: 127). Em síntese, Ávila mostra que a poesia referencial exige do poeta aplicar-se lucidamente:

- 1) na opção de temas ou seleção de estímulos captados de seu mundo existencial;
- 2) na planificação do poema que ele se impôs com seu tema;
- 3) na consulta ao material de informação;
- 4) na aferição de seu instrumental de palavras e técnicas;
- 5) na articulação da linguagem-síntese;
- 6) no cálculo de efeitos imediatos ou remotos de recursos utilizados para a comunicação;
- 7) no arredondamento final do poema como objeto artístico uno e acabado. (ÁVILA, 1978: 124)



Como se vê, a poética de vanguarda de Affonso Ávila orienta-se por uma planificação ao mesmo tempo racional e lúdica, base que aplica na construção tanto dos poemas de *Carta do solo*, gestada entre os anos de 1957 e 1960, quanto em poemas posteriores, como em *Código de Minas*. Nesse fazer, a realidade crítica emerge da forma com que o poeta minera a palavra, num jogo irônico e ambíguo, mas não metafórico. Observemos esses versos de “Frases-feitas”, do livro *Código de Minas*:

façamos a revolução
antes que o povo a faça
antes que o povo à praça
antes que o povo a massa
antes que o povo na raça
antes que o povo: A FARSA

o senso grave da ordem
o censo grávido da ordem
o incenso e o gáudio da ordem
a infensa greve da ordem
a imensa grade DA ORDEM

terra do lume e do pão
terra do lucro e do não
terra do luxo e do não
terra do urso e do não
terra da usura e DO NÃO

mais da lei que dos homens
mais da grei que os come
mais do dê que do tome
mais do rei que do nome
mais da rês que DA FOME.

[...]
(ÁVILA, 1969: 17-18)

Fiquemos com essas quatro estrofes, dado que o poema é longo. Antes, é importante dizer que os poemas do livro *Código de Minas* são precedidos de epígrafes diversas que de alguma forma os situam no espaço e na cultura mineira. No caso de “Frases-feitas”, uma epígrafe extraída de *Literatura caligráfica*, de Antônio Cândido, observa: “... uma família de espíritos finos e medidos, cujo maior defeito estaria em certa propensão para rebuscar, ora a frase, ora o conceito.” (ÁVILA, 1969: 15). A propensão para o clichê já se denuncia na epígrafe, em que a ideia do “rebuscado” se confunde com a tendência do mineiro de contornar o discurso. Por isso o processo de criação do poema é, na verdade, uma desmontagem da frase feita, sempre em itálico no início das estrofes. Nessa desmontagem, revela-se o negativo desse falseamento discursivo, pela ironia, transformando-se em denúncia ácida.



COM LICENÇA, DESARRUMO-TE O MEU PERFIL

Embora por diferentes procedimentos, a poesia de Ávila faz, tal como acontece em Antônio Aragão e Alberto Pimenta, uma crítica despragmatizadora dos símbolos. Elabora, como em seus pares portugueses, uma poética da denotação, algo que é evidente nessa afirmação de Aragão, que nos parece optar por processos metonímicos ou sintético-ideográficos para alcançar a transfiguração do objeto artístico:

Claro que o material sensível da obra de arte se apresenta normalmente sob um determinado poder evocatório e numa possibilidade de ideal que acrescenta o real. E, não há dúvida, toda uma relação significativa do mundo em que vivemos (é ter em conta o princípio da indeterminação e a metodologia quantística) vem carregar de forças semânticas imprevistas o objecto que se acrescenta como imagem do descontínuo. (ARAGÃO, 1981: 102-103)

O imprevisto e a indeterminação surgem como elementos desencadeadores da dúvida e da interrogação, desnudando os símbolos. De alguma maneira efetiva-se aí também um cálculo de probabilidades, o gesto do poeta e artista a surpreender o “real”. Em ambos, Ávila e Aragão, observa-se a valorização de um jogo transgressivo na base mesma da linguagem, em que Aragão, talvez por uma sensibilidade próxima do surrealismo, ou por seu fazer na pintura e artes visuais, faz uso da mescla de linguagens, da mistura de códigos. Por sua vez, Ávila desmonta a camada analítico-discursiva e faz erigir a palavra por sua camada fônica, pela fricção semântica, objetualizando também a palavra, seja nos blocos do espaço gráfico, seja numa espécie de atomização adquirida pela expansão sonora e pelos desvios semânticos.

O crítico brasileiro João Alexandre Barbosa, no seu excelente *A metáfora crítica*, mostra-nos, a partir da leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto, que a “despoetização não é senão, na verdade, uma estratégia criativa pela qual é ainda possível escrever poesia” (BARBOSA, 1974: 159). A metáfora pode ser vista como uma forma de se escapar à pura designação, algo que se efetiva na multiplicidade de possibilidades abertas pela leitura; por outro lado, os poemas – penso ser essa uma contingência da poesia moderna – passam a incorporar “espaços inesperados cujas coordenadas somente são verificáveis a partir de suas vinculações no próprio espaço do texto” (BARBOSA, 1974: 10). No caso de Cabral, a busca de uma poética denotativa, despoetizante, ocorreria por um modo de libertação do dizer de aproximações ingênuas, perseguindo antes uma fusão entre o *dizer* e o *fazer* e evitando-se a diluição de ambas as dimensões pela reconsideração de todos os aspectos constituintes do poema. Nesse sentido, o poema é um fazer de linguagem que desconfia dela, por saber que o signo carrega também o traiçoeiro. E a abertura adviria desse fazer consciente.

Também da leitura da obra poética e dos ensaios de Alberto Pimenta, percebemos um contínuo processo de desacomodação da linguagem e do próprio gesto criativo, a partir de uma desconstrução que atinge a poesia, desloca o poeta e a crítica de um modo geral. Carrega um pouco esse gesto



calculado do jogo postulado por Ávila e visível na poética de Aragão, mais próximo talvez de Aragão por lançar mão de uma escrita e uma atuação performática, e de Ávila por esse exercício crítico que deriva também na busca de uma linhagem, a qual prefere designar como “poetográfica”. Com ambos, partilha uma poesia em que é patente a ação do humor e da ironia, em geral de viés satírico. Por outro lado, sua poesia implica sempre uma transposição de fronteiras – como em Aragão – e 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.

Num de seus atos poéticos (definição por ele preferida, em lugar de performance), intitulado em *IV de ouros* “Tu loqui sic audes”, demonstra sua preocupação de questionar a apreensão do artístico segundo os esquemas mentais programados pela acomodação crítica, o que implica ver a arte, seja de hoje ou de ontem, através dos múltiplos sentidos da percepção e de uma reflexão crítica. No último dia da Feira do Livro de Lisboa, em data de 10 de junho de 1991, dia de Camões, o poeta, com a cabeça envolta numa larga faixa de pano branco, desafiando a seriedade daquele espaço dedicado à cultura, escreve com tinta e pincel, num cartaz, a mensagem: “BASTA UM OLHAR EM REDOR PARA NOTAR QUE NINGUÉM PERCEBEU QUE CHAMA CULTURA À CABEÇA ATADA”. Depois, sobe a um banco, tira do bolso um exemplar de seu livro *O silêncio dos poetas*, antes de declarar, conforme registra *O Jornal*, de 14 de junho de 1991:

‘Tantos anos de que eu precisei para entender por que é que as aflitivas cabeças desse ramo da ordem chamado cultura aprovaram este meu livro: porque embora ele vá contra a cabeça atada, sempre é um acto da cabeça. Aprovando este e reprovando o resto, insinuam que eu podia ser um homem da cultura como eles; não perceberam que eu gosto mais de ser só um homem. Todos pretenderam sempre fazer da arte um modo de cultura, quer dizer, fazer duma liberdade do indivíduo uma virtude da sociedade. Até os próprios artistas, não só os filhos da puta confessos, desde Platão até Freud. Simbolicamente, isto é, pelo nome, estão todos aqui dentro. Que deus lhes abra o reino dos céus: não faz mais que cumprir o que prometeu’. E dito isto pega fogo ao livro que tem na mão [...] Atraído pelo ajuntamento, há um polícia que vem espreitar, mas sem consequências. Com ar compenetrado, o poeta aguarda em silêncio que o fogo destrua por completo a sua obra. E quando, longos minutos depois, as chamas se extinguem no improvisado altar, Pimenta olha em volta e lança a última provocação da noite: ‘Agora que isto acabou, podeis ir ler outro. Ite, poesia est. O vosso destino é comer e cagar’. E foi-se embora. (PIMENTA, 1992: 40)

O problema central é equivalente ao que se encontra nos poetas comentados acima, incluso João Cabral de Melo Neto, pela ótica de João Alexandre Barbosa, isto é, a emancipação da poesia e da linguagem em relação aos preceitos retóricos, de gêneros ou mesmo de um objeto pré-determinado pelas convenções acadêmicas ou de mercado. Ao destruir o exemplar de *O silêncio dos poetas*, Alberto Pimenta questiona o fato de o livro de ensaios



COM LICENÇA, DESARRUMO-TE O MEU PERFIL

alcançar relativa aceitação e circulação nos meios intelectuais, enquanto a poesia, sobretudo a poesia incômoda que produz, seja relegada ao segundo plano. É o apelo ao *logos* que define um ato de cultura, uma produção do cérebro criativo, e faz do homem igualmente um homem de cultura? Enfim, ao não compreenderem o papel *antilogos* da poesia, os leitores esquecem a sua função libertadora. Ao preferirem *O Silêncio dos poetas* elegem o *logos*, enquanto este livro constitua uma reflexão questionadora da linguagem ao afirmar o papel acríptico de poéticas centradas unicamente numa estruturação à base de certos princípios formais e retóricos já conhecidos e, portanto, inofensivas ao *logos* racional. Tais poéticas servem-se da metáfora e produzem certos efeitos de sintaxe, mas não atingem o *logos*. Elas teriam como objetivo fazer coincidir o “subjativismo expressivo” com a “comunicação objetiva”, de modo que os processos de despragmatização empregados por essa arte não passam de uma forma de embelezamento dos símbolos, mantendo sua utilização prática. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, em resenha sobre a coletânea *Obra quase incompleta*, de Pimenta (1990), recordando o episódio da incineração de *O Silêncio dos poetas*, registrado em *IV de ouros* (1992), afirma:

IV de ouros é carta do mesmo baralho de implacável denúncia, porventura a provocação mais certa que Alberto Pimenta alguma vez dirigiu aos agentes culturais e intérpretes de literatura (como eu), que não só caem constantemente na armadilha de atribuir à obra de arte um estatuto “superior”, ou uma especificidade de sentido granjeadora de um valor mais “elevado”, ao mesmo tempo que vivem do que dizem que ela condena, mas se arvoram, eles próprios (como eu), em especialistas decifreadores daquilo que o poeta “quer dizer”. (SANTOS, 1994: 200)

Em síntese, pode-se dizer que Pimenta põe os próprios textos em colapso (algo que ele diz numa entrevista a respeito do espetáculo *O desafio da mudança*, apresentado em Lisboa em 1995):

Eu opero sempre com o que chamo “colapso dum texto”. O “desafio da mudança” pode sofrer lindos colapsos, que vão do “fio” a “dança”. Aqui aproveitei a cabeça ao meio do grupo para suprimir o “a” de “desafio”, porque este texto é um desfiar... E no princípio e no fim ficou “od”, evocador de “ode”, enquanto ao centro aparece “esfi”... (PIMENTA, 1985: 303).

O que se repete e entra em colapso já possibilita o surgimento de algo novo. E isso tem a ver com os procedimentos de António Aragão na produção de vários de seus textos, em especial nos textos de *Os bancos antes da nacionalização*. Inês Cardoso, numa apresentação à recente reedição do livro pela Tigres de Papel, salienta a necessidade de se refletir sobre as transgressões dos códigos, bem como sobre os formulários e documentos de nosso cotidiano, dos quais Aragão se apropria de forma despragmatizante (CARDOSO, 2019: IV). Penso que, assim como Alberto Pimenta, os procedimentos adotados por António Aragão efetivam também uma liber-



tação dos códigos poéticos e/ou artísticos das estruturas fossilizadas da linguagem, numa concepção poetográfica ou inventiva. É da ideia das formas que se sobrepõem para criar o novo exposta pelo autor, a exemplo dos textos em colapsos de Pimenta, ou da interpenetração de linguagens, que resultam objetos inesperados e estranhos aos códigos normatizados das artes. Nesse sentido, é muito interessante a observação de Inês Cardoso, com base num estudo de Liliane Louvel, ao dizer que essas imagens permitem a formação de percepções novas, como se um terceiro elemento se apresentasse na apreensão mental do fruidor (CARDOSO, 2019: VII). Isso faz sentido, pois uma criação esteticamente aberta estimula a imaginação crítica e criativa dos leitores/fruidores, tal como dizíamos anteriormente, refletindo o ensaio de João Alexandre Barbosa a propósito da metáfora e das poéticas da denotação a partir de Cabral.

Vejamos alguns exemplos da poesia de António Aragão, em *Os bancos antes da nacionalização*:

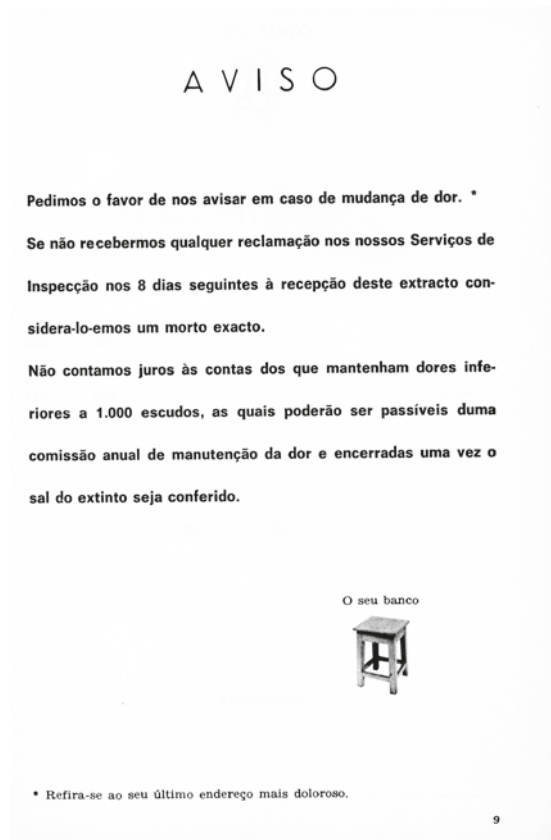


Figura 1 - "Aviso", ARAGÃO, 1975, p.9





COM LICENÇA, DESARRUMO-TE O MEU PERFIL

O texto “Aviso” inclui-se entre os inúmeros formulários comerciais que podem ser recebidos pelos clientes de um banco, por exemplo para atualização de cadastros, como dá a entender o início do texto. No entanto, o que poderia ser uma abreviatura de “domicílio” [ativando-se a memória que temos dos formulários] transforma-se na palavra “dor”, reforçada pela nota de pé-de-página: “Refira-se ao seu último endereço mais doloroso”. Tais elementos interferem na apreensão do leitor, criando estranhamentos e obrigando-o a uma espécie de atualização do signo contaminado pelo humor. A inserção da palavra “morto” associado a extratos e reclamações, o reaproveitamento da palavra dor, associada a juros e comissões, ativa a ideia de “devedor”, assim como em “sal”, “saldador”, palavras essas que aparecerão em outros momentos da criação. Em síntese, esse jogo de palavras em associação com o jogo sígnico da “assinatura” favorece o deslizamento dos sentidos, pois acentua-se a arbitrariedade entre a imagem da coisa e a palavra, o que, pelo contexto, propicia-nos evocar a rotina de um devedor em uma instituição financeira. A polissemia está presente no texto, mas o arranjo textual e imagético sugestiona o fruidor/leitor a estabelecer novas relações de sentido, a partir das transgressões operadas.

Num segundo exemplo, gostaríamos de aproximar procedimentos entre o autor madeirense e o poeta mineiro Affonso Ávila, que também fez a crítica da usura e do “espírito mineiro”, utilizando instituições bancárias.



Figura 2- “Comer descansadamente num banco” - ARAGÃO, 1975, p. 17



No texto da Fig. 2, para além da apropriação de mais um formulário do tipo tabela de somas de serviços, etc., chamam a atenção, de imediato, o título e a nota ao final como elementos de estranhamento do texto. O jogo de palavras a partir de aproximações sonoras e oposições semânticas enfatiza o aspecto lúdico do texto, ao mesmo tempo que acentua a voracidade do banco pelas somas. As palavras oscilam e percebemos a mudança do campo semântico da alimentação para o financeiro, implicando a usura, pois aquele indivíduo que iria “comer descansadamente num banco” (uma cadeira) passa a ser “jantado” pelo “banco” (uma instituição). Nesse poema (penso ser apropriado chamá-lo assim apesar das quebras de protocolos), não foi necessária a ênfase visual com a colagem fotográfica uma banqueta, tal como acontece noutros textos para a acentuação do jogo polissêmico. Tudo acontece no plano do verbal, embora a configuração visual do texto nos remeta para a ideia de uma tabela. A nota de pé-de-página sinaliza mais uma vez a ironia, colocando em suspensão a suposta finalidade apaziguadora do início da nota: “resultado muito comum”. E o complemento seguinte, operando um desvio irônico, diz que o resultado deriva de um fenômeno linguístico muito comum. Ou seja, um indivíduo senta para comer, mas, no final do poema, “o banco janta”.

Como dissemos anteriormente, Affonso Ávila explora com maestria os efeitos semânticos e sonoros das palavras.

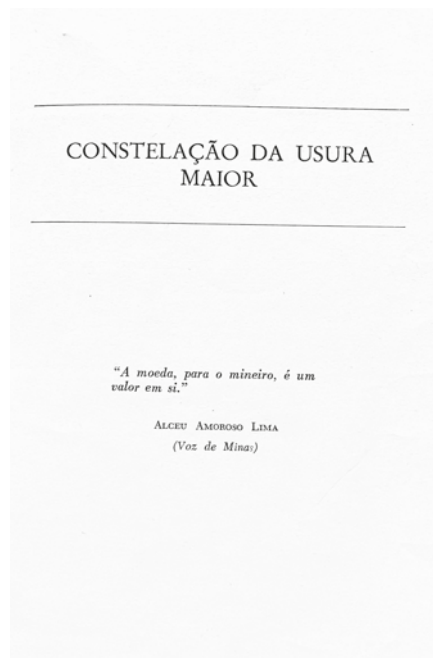


Figura 3 - Constelação da Usura maior - ÁVILA, 1969, p. 15



COM LICENÇA, DESARRUMO-TE O MEU PERFIL

Em “Constelação da Usura Maior” (Fig. 3, 4 e 5), conforme se pode observar, o título e a epígrafe fazem referências monetárias, insinuando ser o dinheiro/a moeda (nalguns poemas o ouro será uma referência, evidentemente também pelo passado histórico) um valor dominante no espírito do mineiro, acima de outros valores. O poeta apenas compõe uma lista de instituições bancárias em blocos textuais, sob a forma de estrofes. Apesar disso, observa-se uma orquestração rítmica e melódica sob a estrutura anafórica, que repete como uma litania os nomes dessas instituições. Então evidencia-se, nas entrelinhas, a crítica a uma religiosidade mineira que se equilibra entre a fé e o dinheiro. Em “Genealogia dos bancos” se dirá:

O ouro fala
sua língua de ouro
o código na frase
o código no som,
o código na fraude
com suas letras de ouro
(ÁVILA, 1969: 122)

Um outro elemento interessante para se comparar a produção dos dois poetas é que ambas as obras foram escritas sob a contingência de regi-

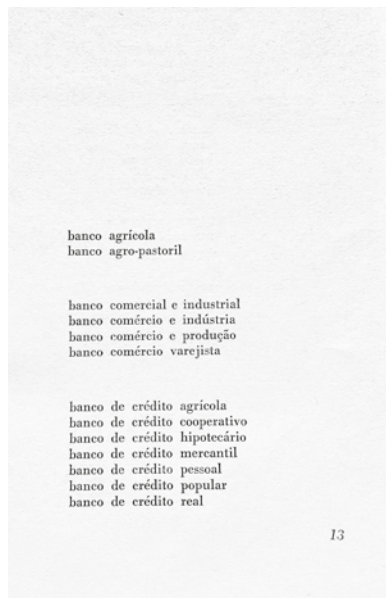


Figura 4 - Constelação da Usura maior - ÁVILA, 1969, p. 17

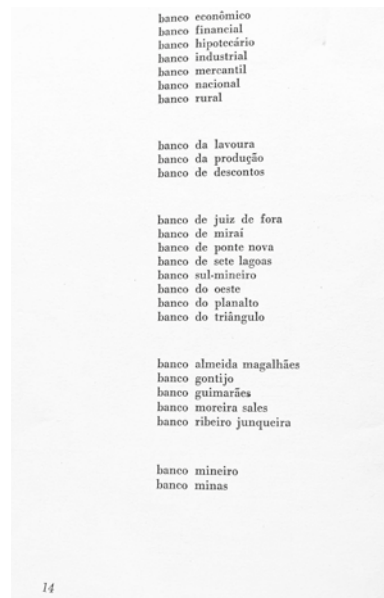


Figura 5 - Constelação da Usura maior - ÁVILA, 1969, p. 18





mes autoritários, sendo a publicação de *Os bancos antes da nacionalização* ocorrida logo após o 25 de abril de 1974. No caso de *Código de Minas*, os poemas foram escritos entre 1963 e 1967 e sua publicação se deu em 1969. Noutras palavras, a publicação foi realizada em plena vigência do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) e talvez o teor ácido dos poemas tenha passado despercebido pela censura, em virtude do nível de sofisticação da ironia do poeta brasileiro.

No plano estético, é possível perceber nas obras dos três autores que há um olhar crítico perpassando as suas *poiesis*, sendo flagrantes, em vários poemas ou em trechos deles, momentos de autoironia e a ocorrência de outros procedimentos que contribuem para que se levante nos textos uma espécie de memória do ofício. A título de exemplo, retomamos os atos poéticos de Pimenta, já relatados, e em colagens nas quais o autor se (re)apropria de fragmentos de sua obra, deslocando-os para exercitar sua liberdade. Isso se pode dizer também de Antônio Aragão, conforme temos mostrado, e de Affonso Ávila, do qual se pode lembrar, entre outros, o poema “viagem em ecos à volta de minha profissão”, no livro *O belo e o velho* (1988), em que o poeta faz humor a partir dos próprios gestos criativos, como o de “barroquizar a linguagem” ou praticar uma poética de heranças sublimadas e subliminares, linhagens e linguagens corrompidas. O autor brinca no último verso de seu poema “fiscais de bordo examinem o meu passaporte”¹ (ÁVILA, 1990: 65-66). Diferentemente de Pimenta e Aragão, ou de seus pares concretistas no Brasil, Affonso Ávila não performou os seus poemas, não se enveredou pelo meandro das artes, senão como um estudioso das formas e da cultura envoltas de barroquismo na cultura mineira. Na poesia é que “desalinhou” os possíveis cristais, num exercício de rigor e criação meticulosamente calculada livro a livro.

Alberto Pimenta, como já evidenciámos, movimentava irrequietamente os seus textos, mescla os gêneros, atua performaticamente sobre eles, nas suas intervenções públicas, tornando-os também uma espécie de teatro aberto e crítico.

Por sua vez, Antônio Aragão impacta quem percorre a sua obra bastante abrangente e diversa, tanto por sua arte multifacetada, pelo crivo crítico e porque realiza uma arte ao mesmo tempo rigorosa e aberta, que estimula a imaginação de seu público. Como diz ele próprio: é “a voragem das formas no delírio da imaginação criadora” (ARAGÃO, 1981: 103). Quer dizer com isso que a arte existe e é vital, na medida em que se estabelece o diálogo entre formas esgotadas e aquelas outras formas não esvaziadas de sua carga emotiva e significativa, que vão surgindo e se sobrepondo. É sempre um recomeço.

¹ O poema contém espaços entre palavras dentro dos versos, no início ou no fim das linhas. Além disso, o poeta utiliza a divisão das palavras na translineação, considerando ou não as sílabas. Visualmente, o poema é um bloco único de texto justificado e alinhado à esquerda. Esses recursos se fazem presentes em vários poemas do autor.

Referências bibliográficas

ARAGÃO, António (1981), “A arte como de possibilidades”, Ana Hatherly & E. M. de Melo e Castro (orgs), Po-Ex - Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa, Lisboa: Moraes Editores, pp. 102-105.

ARAGÃO, António (1975), Os bancos antes da nacionalização, Funchal: A. Aragão. Consultado no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>.

ÁVILA, Affonso (2006), Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, 2ª ed. rev. e atual., Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2 vols..

ÁVILA, Affonso (1969), Código de Minas & poesia anterior, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

ÁVILA, Affonso (1978), “‘Carta do solo’- poesia referencial”, O poeta e a consciência crítica, 2ª ed. rev. e atual., São Paulo: Summus Editorial, pp. 122-127.

ÁVILA, Affonso (1990), “Viagem em ecos à volta de minha profissão”, O visto e o imaginado, São Paulo: Editora Perspectiva, pp 63-66.

BARBOSA, João Alexandre (1974), “Exercícios de definição”, *A metáfora crítica*, São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 9-46.

BARBOSA, João Alexandre (1974a), “Linguagem e metalinguagem em João Cabral”, *A metáfora crítica*, São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 137-159.

CARDOSO, Inês (2019), “Para uma leitura de um panorama tumular (ainda) muito em voga”, ARAGÃO, António, Os bancos antes da nacionalização, Lisboa: Tigre de Papel, pp. III-X. Consultado no Arquivo Digital da PO.EX em: https://po-ex.net/pdfs/ines-cardoso_os-bancos.pdf.

PIMENTA, Alberto (1971), “Discurso preliminar”, Os entes e os contraentes, Coimbra: Edição do Autor, pp. 7-14.

PIMENTA, Alberto (1992), IV de Ouros, Lisboa: Fenda.

PIMENTA, Alberto (1990), “O desafio da mudança” e “José Manuel Castanheira e Alberto Pimenta conversam acerca de O Desafio da Mudança”, *Obra quase incompleta*, Lisboa: Fenda, pp. 290-303.

PIMENTA, Alberto (2003), O silêncio dos poetas, Lisboa: Cotovia.

SANTOS, Maria Irene R. de S. (1994), “Apontamentos para ‘completar’ Alberto Pimenta – sobre ‘A obra quase incompleta’”, *Revista Colóquio Letras. Notas e comentários*, n.º 132-33, Lisboa: Calouste Gulbenkian, pp. 200-202.