BREVES APONTAMENTOS SOBRE A COR, O PAPEL, O GESTO, E O VERBAL EM ANTÓNIO ARAGÃO

WAGNER MOREIRA
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

DOI: 10.34640/universidademadeira2022moreira

Resumo: Este ensaio de curto fôlego pretende discutir alguns apontamentos sobre a obra de António Aragão, mais especificamente, sobre os objetos poéticos *Poema azul e branco*, de 1970, e *Poema vermelho e branco*, de 1971. O artista, como bem está divulgado, transita pela escultura, ficção, pintura, poesia e teatro, demonstrando uma multiplicidade expressiva que está presente em sua obra. Ao se tomar como objeto de análise os poemas anteriormente nomeados, pensa-se que eles poderão auxiliar na compreensão do uso material da cor, do papel, do gesto e da tensão provocada entre aqueles e o verbal. Também se deve considerar o caráter intermidiático que promove um movimento deflagrador do estado poético. Para levar adiante a proposta, devem-se considerar as noções de ponto, linha e plano, de Wassily Kandinsky, o conceito de livro-objeto discutido por Paulo Silveira e a noção de dobra apresentada por Michel Melot.

Palavras-chave: António Aragão; Poesia Visual; Arte; Poesia Experimental; Poesia Portuguesa.

Abstract: This short essay intends to discuss some notes about António Aragão works, more specifically on the poetic objects *Poema azul e branco*, from 1970, and *Poema vermelho e branco*, from 1971. As is well known, the artist transits through sculpture, fiction, painting, poetry, and theater, demonstrating an expressive multiplicity that is presented throughout his entire *opus*. By taking the poems previously named as an analysis object. They may help to understand the materiality in the use of color, paper, gesture, and the tension between the verbal elements and the formers. Also, one should consider the intermedia features which promote a deflagrating movement of the poetic state. Wassily Kandinsky's notions of point, line, and plane must be considered, as well as the concept of book-object discussed by Paulo Silveira and the fold presented by Michel Melot in order to carry the proposal forward.

Keywords: António Aragão; Visual Poetry; Art; Experimental Poetry; Portuguese Poetry.

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 118 03/11/2022 12:00

António Aragão é desses artistas que se dedicaram a uma expressão criativa em multiplicidade, seja ao fazer a opção por suportes e linguagens diversificados, seja nas escolhas das áreas de produção, ou mesmo nas inter-relações entre essas últimas. É a partir dessa percepção que se pretende apresentar nestes apontamentos de curto fôlego um olhar sobre a ação poética e plástica de Aragão. Mais especificamente, ao se observar os chamados poemas-objeto *Poema azul e branco*, de 1970, e *Poema vermelho e branco*, de 1971, realizados durante o exercício ditatorial do Estado Novo e em meio às guerras ocorridas em África de domínio português que teve por finalidade primeira a libertação do regime colonial imposto àqueles povos, como é de conhecimento público.

É preciso, ainda, afirmar que Aragão se coloca junto de uma tradição que escapa ao viés nacionalista, sem perder o seu caráter local, condição que deveria ser reconhecida em qualquer artista, mas, neste caso, chama a atenção por coincidir com o surgimento do movimento Poesia Experimental, hoje reconhecido como uma das ações poéticas de maior relevância na segunda metade do século vinte em Portugal. Nesse sentido, Silva (2005) nos ensina que uma característica dessa "poesia seria a mudança de uma discursividade expansiva, ideológica ou confessional para um adensamento essencial do discurso poético" (SILVA, 2005: 114). Desse modo, a Poesia Experimental dirigia-se para um ato de ruptura com as tradições poéticas que a antecediam e, por outra via, aproximava-se do Surrealismo Português e da Poesia 61, como uma via de resistência política, ética, filosófica e poética. Esta última pode ser verificada nas ações que valorizam a visualidade e a orquestração ou um mapeamento tipográfico que se materializa na página como resultante de uma investigação morfo-semântica.

Ao analisar um poema de Ana Hatherly, "Inédito" (1971), e outro de António Aragão, "Antes de vós" (1967), Silva apresenta um procedimento comum ao caráter de exame cuidadoso da inventividade praticado pelo Experimentalismo. Tal ação se dirige para

> a fusão de códigos e linguagens diversos, no sentido de uma funcionalidade estrutural. Marcas linguísticas, como os pronomes e os articuladores, como os advérbios, não sugerem, aqui, um discurso nascido de uma explosão de subjetividade; a força do texto está na desagregação e na convocação para uma nova configuração da leitura. (SILVA, 2005: 120).

O Experimentalismo Português apresentou como prática poética a desmitificação dos discursos de domínio e de controle ora vigentes. Podendo-se inferir desse posicionamento a busca por um exercício poético que problematizasse a circunstância histórica e a recepção poética, simultaneamente.

É sob essa condição histórica que vêm a público os dois poemas, o primeiro em dezembro de 1970 e o segundo em janeiro de 1971, portanto, com cerca de um mês de diferença entre as respectivas publicações, o que faz pensar em um projeto único que se desdobrou em duas realizações de seus processos editoriais. Ao se observá-los, pode-se perceber, de imediato, um formato quadrangular que contém em si um círculo, aparentemente, em sua região central. Uma curiosidade deve ser lembrada, a dimensão desses objetos poéticos se aproxima daquele dos *Compact Disc* de vinil fabricados neste mesmo período. Este media sete polegadas ou 17,78 centímetros, já a superfície observada dos poemas apresenta-se com 19 centímetros, ambos com um círculo ao meio que desvela, no primeiro caso, um selo fonográfico e, no segundo, uma superfície colorida. Se 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. Ainda considerando esse plano de visão da exterioridade das peças, verifica-se a presença da linguagem verbal, seja para apresentar alguns dados técnicos dos objetos como o título, nome do autor, local de concepção e data, seja para dar a ver três tópicos, descritos

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 119 03/11/2022 12:00

em sua face inferior, que se fazem compreender como paratextos editoriais.

Por outra via, é preciso chamar a atenção para o fato de esses objetos serem nomeados como poema. Isso faz pensar em sua materialidade, mais especificamente, o papel, suporte tradicional desse tipo de expressão criativa. Nesse sentido, deve-se destacar o caráter de envelopamento que, por um lado, faz surgir do plano original de observação outro plano, interior ao primeiro, sendo este exatamente o que traz o colorido em sua face. Ainda sob essa realidade material, pode-se afirmar que o aspecto fisiológico em destaque sugere o ato de circulação por meio do que se conhece como correspondência, mais especificamente, o intercâmbio de cartas, mensagens e afins trocados por pares distantes entre si. Deve-se considerar, neste momento, o que Ministro nos ensina sobre as relações internacionais dos poetas da Poesia Experimental Portuguesa:

> Assim, encontramos em António Aragão uma figura importante – por certo não a única – no campo da dinamização e diálogo internacional estabelecidos pela poesia experimental, assumindo-se enquanto elo entre artistas e um dos propulsores, não só da internacionalização do experimentalismo português, como da receção, no país, das poéticas de vanguarda estrangeiras. (MINISTRO, 2019: 20)

O trabalho de criação poética, considerada aqui a sua expressão plástica, dá a impressão de incluir em sua prática composicional as ações de uma política literária que se identifica com a do grupo da Poesia Experimental. Em outras palavras, o dirigir-se ao outro como uma possibilidade de trocar experiência está posto, como uma ação diagramática, na solução material do envelope.

Por outra via, o envelope, esse modo de se envolver algo para guardá-lo e ou transportá-lo, pode ser descrito como "uma folha de papel dobrada, de modo a obter um reto liso e um verso formado por quatro abas sobrepostas" (FARIA E PERDIGÃO, 2008: 296). Ele é, pois, antes de tudo, uma folha aberta que está ao dispor de uma utilização comercial específica. Um plano que, a partir das dobras sobre si, anunciará a modalidade a qual se liga, um invólucro.

Essa folha aberta de formato irregular poderia ser identificada com o plano original que, segundo Kandinsky (2011), seria uma superfície poligonal, isto é, qualquer figura plana formada pelo mesmo número de ângulos e de lados indo até mesmo a uma forma que se aproximaria do círculo devido à multiplicidade de ângulos e lados. Verifica-se, ainda neste plano, uma abertura em forma de círculo. Essa abertura aproxima a forma, por um lado, ao que pode ser chamado de envelope de janela, ou seja, aquele que apresenta uma abertura frontal, aqui, sem uma cobertura de uma folha transparente, portanto, um orifício.

Para além do caráter de bem de produção e consumo, deve-se chamar a atenção para o fato de essa abertura circular, que aparenta ocupar o centro do envelope, se aproximar de uma das expressões do ponto. Nos poemas descritos, o ponto se faz pela ausência de matéria, pelo trabalho que a chapa de corte impõe ao papel enquanto este ainda é um plano multiforme. "O ponto é resultante do primeiro encontro do utensílio com a superfície material, com o plano original" (KANDINSKY, 2011: 36). Vale ressaltar que o pensador-pintor está considerando a incrustação do ponto na superfície e, aqui, está se ampliando essa percepção para o recorte da própria superfície como o ato que faz aparecer o ponto, baseado no fato de que "o domínio do ponto é ilimitado" (KANDINSKY, 2011: 38). Nesse sentido, ainda com o pensador-pintor, o ponto pode ser percebido como a ligação entre a linguagem verbal e a visual, o que parece se concretizar nos poemas de Aragão. Uma linguagem verbal poética que se apresenta pela ausência de sua matéria e uma linguagem visual artística que se afirma por sua materialidade dada a ver pelo movimento de dobrar e de cortar.

- Ainda seguindo esse plano de visão exterior, destaca-se a expressão da linguagem verbal paratextual em tópicos. No *Poema azul e branco*, constam as três frases:

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 120 03/11/2022 12:00

- 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.

Já no *Poema vermelho e branco*, encontram-se as frases:

- a significação está no que não se deseja nem pretende.
- este poema não serve para uso nem para consumo.
- ousar é mais importante que usar.

Aqui, percebe-se o estabelecimento de um jogo, ou para melhor entendimento dessas peças plástico-poéticas, uma tensão entre o que poderia ser entendido como um caráter 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. Se se considerar as frases do *Poema azul e branco*, pode-se depreender que o processo de leitura está implicado na ação de movimentar os elementos materiais dispostos para o leitor e não a decodificação de uma linguagem verbal. Portanto, em detrimento do verbal e seu caráter comunicacional, tem-se aqui o plástico sob o exercício gestual das dobras e o visual na detecção das cores. Mais que uma alusão ao universo clássico que procura identificar a poesia à pintura, tem-se nesse poema uma espécie de problematização do eu que está condicionado e submisso ao caráter normativo da linguagem verbal e, por seu viés, às legislações sociopolíticas implicadas por esse processo expressivo. Essa pode ser a despersonalização da "carga semântica" aludida na terceira frase que coloca um limite para a recepção racional do tecido poético para apontar a força do emocional na construção do processo de leitura da obra.

Do mesmo modo, na superfície da obra, estão as frases do *Poema vermelho e branco*. Com o movimento de continuidade de desconstrução do processo de escrita e de leitura clássico, o processo de significação perde em clareza e objetividade para ganhar em fruição, isto é, ganha em uma percepção que ativa a sensação, a emoção e o imaginário como as forças que predominam no exercício de criação realizado pelo leitor. Por essa via, o leitor aproxima-se do artista ao ter que desempenhar um papel criativo no ato de recepção da obra, deixando de lado o lugar de contemplação ou mesmo de admiração distante do objeto poético. Talvez, por isso, a ousadia seja uma característica do artista/leitor mais valorizada que a percepção da utilidade da peça em questão.

Nesse sentido, deve-se atentar também para a segunda frase que marca, claramente, um afrontamento do caráter comercial, portanto, de produto do objeto artístico. Aqui, a peça poética não assume a qualidade de mercadoria e, desse modo, enfatiza a negação de um universo conservador e capitalista que opera a circunstância histórica de modo trágico e fascista. Ao fazer essa negação dos costumes vigentes, o poema fende essa realidade, criando a possibilidade de adesão daqueles que entram em contato com ele. É, pois, um objeto que faz girar as percepções, em potência, por meio de si.

Essas frases à borda do tecido poético trazem, assim, uma face emblemática que estabelece um *tour* de força com as tradições poética e plástica para desvelarem alguns procedimentos normativos estabelecidos como verdadeiros. E, por esse modo, questionam uma realidade mercadológica e ditatorial que se deixa abrir pelo movimento criativo que valoriza a ação do leitor e do artista, ambos expostos ao mesmo plano pela obra.

Paulo Silveira, ao discutir o conceito de livro-objeto e o de livro de artista, apresenta algumas linhas de ação que são caras a este pensar os objetos de Aragão. O teórico, em seu percurso histórico e classificatório sobre o que é o livro-objeto, destaca a evidência de uma força que dá a ver "o apelo da forma, da textura e da cor" como qualidades eloquentes e recorrentes nesse tipo de processo criativo (SILVEIRA, 2013: 20). Ainda, destaca a sua ligação com a "arte contemporânea, que, por sua vez, identifica-se com o espaço da intermídia e um sempre crescente mercado de trocas simbólicas, com camadas alternativas

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 121 03/11/2022 12:00

de fruição estética e de pensamento" (SILVEIRA, 2013: 21). Por fim, destaco a observação do pensador ao refletir sobre o livro *Poemobiles*, de Julio Plaza e Augusto de Campos, publicado em 1974, quando afirma que o livro "não é exatamente um livro, e essa é uma das condições mais frequentes para ser um livro-objeto. Fisicamente, ele não é um códice, e sim um portfólio abrigando um grupo de dobraduras avulsas" (SILVEIRA, 2013: 27). Todos esses destaques apontados por Silveira são observáveis nos poemas de Aragão. Assim como Silveira ao final de seu artigo indica, o maior uso do nome livro de artista para esse tipo de obra, aqui também se corrobora esse uso para as peças em investigação. *Poema azul e branco* e *Poema vermelho e branco* são livros de artista ou livros-poema que operam uma tensão classificatória nas tradições plástica e poética, bem como na tradição de recepção das respectivas obras e, por fim, de seus respectivos públicos.

Levado por essa percepção que nomeia essas peças como livros, deve-se considerar o que Melot (2012) afirma ser o elemento fundamental da forma desse objeto milenar:

> uma dobra meticulosamente estudada, uma forma geométrica rigorosa, totalmente simétrica, cada superfície exatamente batendo com a outra, sem sobra, nem sobreposição, uma dobra controlada, recursiva, que por sua forma determina automaticamente outras formas perfeitamente parecidas; uma dobra que, uma vez rebatida, encobre perfeitamente as outras, ao se sobrepor a elas; uma dobra que torna as páginas idênticas em sua forma e em sua função, imagem a tal ponto perfeita da racionalidade que lhe permite passar por um fato natural, embora se trate, no fundo, de uma construção sábia. (MELOT, 2012: 49-50)

Se se observar no *Poema azul e branco*, as duas folhas que este guarda, deve-se pensar exatamente no movimento que cada uma delas apresenta, qual seja a dobra. Essas folhas que estampam a cor azul, que pode ser pensada, em arte, como uma sensação qualitativa do que é frio, trazem em si uma série de dobras. Mais precisamente, quatro dobras de seus ângulos externos que se voltam para o centro da página, construindo outros dois quadriláteros menores que o da superfície total antes da dobra. Ou com as dobras para dentro e para fora, na outra folha, estabelecendo o caráter lúdico das possibilidades instauradas pela performance. No primeiro caso, um quadrilátero sobreposto ao outro, como na descrição anterior de Melot. Assim, as dobras operam o aparecimento de quatro triângulos semelhantes entre si que delineiam o quadrado superior e, desse modo, determinam o surgimento do quadrado inferior. No segundo caso, parece que as dobras apontam linhas de fuga para evidenciar um desdobramento para um extracampo, um espaço que se realiza fora da obra. O ato de se desdobrar essas folhas parece acentuar a qualidade da cor que ocupa toda a página. E ao se verificar isso, o caráter racional entra em tensão com a qualidade sensorial afirmada pelo azul, internalizando o gesto físico, manual, para uma intelecção intuitiva que indetermina a valoração desse desempenho. Ainda nesse sentido, se cada dobra apresentar duas páginas, como em uma folha aberta, teremos um total de dez páginas ao se considerar todas as dobras e as faces similares e simultâneas criadas por elas. Com as duas folhas, serão vinte páginas e o jogo entre o azul e o branco a afirmar um ritornelo geométrico que alude ao movimento físico das páginas.

Em *Poema vermelho e branco* se observa a mesma orientação geral no ato criativo. Contendo três folhas nas cores que nomeiam o livro, cada qual em um verso, as dobras, aqui, enfatizam o quadrilátero e suas variações, fazendo aparecer listras brancas e vermelhas de acordo com os gestos executados. Deve-se chamar a atenção para a cor vermelha estar ligada a sensação qualitativa do que é quente e, desse modo, marcar uma oposição para o primeiro livro. Aqui, os gestos lembram mais de perto todo o movimento de construção do envelope, o que coloca em diálogo o interior com o exterior dessa peça e faz lembrar que ambas, invólucro e conteúdo, obedecem ao mesmo princípio, o ato de se dobrar e de se desdobrar.

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 122 03/11/2022 12:00

Suplementando a linguagem verbal que aparece na superfície externa desses livros, a articulação da dobra em somatória com a cor instaura o sentido a ser construído. Um destaque é o fato de essas dobras apontarem para a formação de volume ao se manusear as peças. E, esse jogo entre a superfície, as formas básicas do triângulo e do quadrilátero, as cores básicas o azul e o vermelho, juntamente com o branco, fazem surgir a percepção do limite e da contiguidade entre os espaços desdobrados, ou mesmo a continuidade e a descontinuidade presente nessa ação. Essas podem ser descritas como forças contrastantes que problematizam a condição dialética estabelecida pelos duplos constituintes desses objetos, incluídos os próprios nesse encadeamento de criatividade plástico-poética.

Para finalizar, deve-se chamar a atenção para o gesto do leitor ser algo similar ao gesto do poeta-artista. Isso faz pensar em um movimento de eterno retorno da diferença do ato criativo, pois, o leitor em outra circunstância vivencia a ação mesma do desdobrar e do dobrar do ato de produção das peças e, nesse mesmo gesto, desdobra-se ele, leitor, em criador. Ao voltar sobre si nessa modelagem vertiginosa que abre a diferença com o outro e consigo, o leitor faz do ato artístico uma experiência singular de construção de um processo de subjetividade no qual o eu está sempre aberto a novas formulações plásticas e poéticas, ao mesmo tempo em que afirma um processo de legibilidade singular, implicado pela cor, pelo papel, pelo gesto, e pelo verbal presentes nos livros-poema de Aragão.

Referências bibliográficas

ARAGÃO, António (1970), *Poema azul e branco*, Funchal: Edição do autor.

ARAGÃO, António (1971), *Poema vermelho e branco*, Funchal: Edição do autor.

FARIA, Maria Isabel Ribeiro de, PERDIGÃO, Maria da Graça (2008), *Dicionário do livro*: *da escrita ao livro eletrônico*, São Paulo: Editora da USP.

KANDINSKY, Wassily (2001), *Ponto, linha, plano*, Lisboa: Edições 70.

MELOT, Michel (2012), *Livro,* Cotia: Ateliê Editorial.

MINISTRO, Bruno (2019), "Poesia experimental portuguesa: confluência, encontro, rede", *MATLIT: Materialidades da Literatura*, n.º 7, vol. 1, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 11-31.

SILVA, Rogério Barbosa da Silva (2005), *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000*, tese de doutoramento em Literatura Comparada, Belo Horizonte: FALE/UFMG.

SILVEIRA, Paulo (2013), "A definição do livro-objeto", *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*, org. Edith Derdyk, São Paulo: Editora Senac, pp. 19-32.

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 123 03/11/2022 12:00