

A curva, o ecrã, a arte da carta

Diana Pimentel

(Universidade da Madeira)

Aceite-se que «quando se fala hoje em *Poesia Experimental* ainda não é fácil saber ao certo a que se refere essa formulação» (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 15). A incerteza – programática, periodológica, terminológica, ou outra – afecta inevitavelmente o ensaísta, na medida em que «é esta uma questão que se coloca simetricamente ao leitor comum, a quem mais ou menos atrai ou intriga aquela aparente contradição nos termos» (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 15).

Aceito a instabilidade e experimento (ensaio) aqui *ler* três «artefactos» assinados por António Aragão, que me parecem poder corresponder-se, respectivamente, com as ideias de *imagetext*, de hipertexto e de *mail-art*: uma folha [«olha a imortalidade que záz»]¹, um poema «No Ecrã»² e «Telegramando»³.

Inverto a cronologia da sua ‘revelação’ (de 1967 para 1965) precisamente pelo facto de me interessar notar o modo como aqueles ‘objectos’ parecem projectar-se no futuro, tal como se de um filme se tratasse. Observo, portanto, em sentido inverso, da tela para a película, dentro da bobine. Este movimento de olhar retroactivamente os ‘artefactos’ escolhidos pretende, em certo sentido, dar a ver o modo como cada um deles, em suporte estático, previu este nosso presente de ‘palavras-como-imagens’ (*imagetext*), atadas umas a outras (hipertexto), em ecrãs de computador, animadas como-se-em-cinema, em permanente reescrita e reenvio (*mail-art*), mecanismos agora accionados com o concurso da electricidade (electrónicos), mas – como ‘invenções’ literárias – engendrados num anterior momento que dela claramente prescindia.

De denominação «flutuante» (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 18), o movimento da *Poesia Experimental* pode ser descrito como «Visual» (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 18). Assim o diz também uma das suas praticantes, Ana Hatherly: «[d]e uma maneira geral [são] designados hoje por Poetas-Visuais os Experimentalistas portugueses» (Hatherly, 2010).

1 In *Operação 1*, com organização de E. M. de Melo e Castro, 1967.

2 In *Folhema 2*, de António Aragão, 1966.

3 Suplemento especial do *Jornal do Fundão*, 24 de Janeiro de 1965.

Disseminada pelas décadas de 60 a 80 (mas, relembro, esta periodologia é incerta), a experiência destes *poetas-visuais* foi provocada sobretudo por «António Aragão, Salette Tavares, Ana Hatherly (...) e eu próprio [E. M. de Melo e Castro] [que] fomos então os mais ativos [*sic*] e empenhados protagonistas de uma ruptura na prática da poesia e na transgressão dos códigos exclusivamente verbais da produção do poético» (Melo e Castro, 1993: 283).

Tratava-se, então, de desfazer uma estabelecida ordem genológica na escrita e de deliberadamente a contaminar com outros códigos e mecanismos de produção e de comunicação humanos ⁴. De facto, «O Experimentalismo Poético português integrava-se num Movimento de carácter internacional, que difundia uma problemática da comunicação que ia a contra-corrente dos padrões literários estabelecidos. Criando uma rede de relações internacionais baseada numa comum necessidade de renovação, o Movimento comportava duas fases distintas: a desmontagem do obsoleto discurso das literaturas ‘instaladas’ e a proposta de um novo construtivismo do discurso, apoiando-se sobretudo no poder da *comunicação visual*.» (Hatherly, 2010; sublinhado meu). No entanto, não se tratava apenas de diluir fronteiras entre artes; aquele foi um momento da tentativa de imaterialização da escrita, de dissolução de uma certa ideia de representação e de autoria e o movimento de experimentação dos limites da linguagem (verbal, visual, musical, matemática ou as artificiais). Assim, em cada ‘artefacto’ experimental «a escrita despe-se do mediatismo representativo, para ser fundamentalmente uma escrita que *cria* na exacta medida em que se *faz*, construindo a sua própria autoridade e fomentando essa espécie de *artistless art*, paradigma de muita arte moderna» (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 21).

Trata-se – parece-me – portanto, sobretudo de uma certa ideia de acção (cinemática, nesta analogia), porquanto «[a]o proporem *objectos poéticos* que não só descrevem ou representam como sobretudo *exemplificam* e se *auto-apresentam* (...) essas poéticas experimentalistas pervertem o raciocínio mimético: [pretendem] abolir a distância entre a palavra e a coisa, o modelo e a cópia» (Mendes de Sousa e

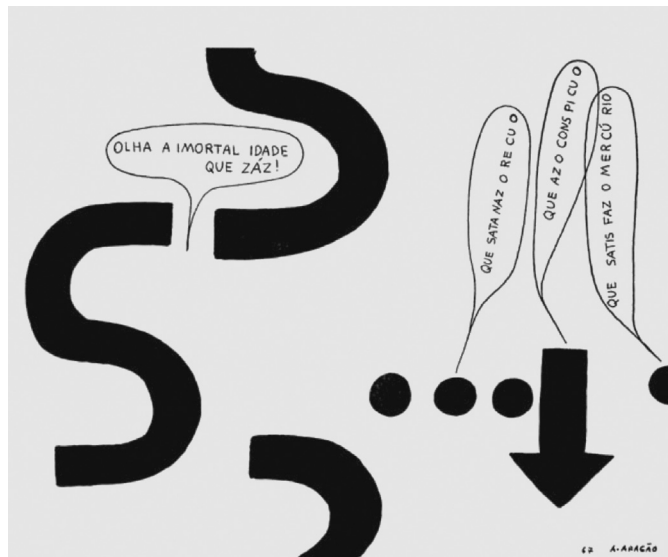
4 Esclareça-se que, no experimentalismo, se «[t]rata ainda de uma prática poética que cruza, na expressividade dos meios, uma multiplicidade de matrizes de carácter verbocovisual: o som – dos anúncios e das canções; o grafismo e a visualidade – da banda desenhada e da iconografia urbana; a escrita – dos caligramas como da combinatória. Exemplos abundam, em Portugal: Ana Hatherly explora desde cedo os recursos visuais da caligrafia; Herberto Helder desenvolve nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores; António Aragão explora a fotocópia e a electrografia; Ernesto M. de Melo e Castro cria a vídeo-poesia» (Torres: 2010).

Ribeiro, 2004: 21); parecem projectar-se, portanto, cinematograficamente, e estar situadas no espaço limiar entre a 'janela' da sala de projecção (*num cinema perto de si*) e a tela em que cada um dos 'artefactos' é olhada. Entre um e outro enquadramento está o leitor, a quem os 'objectos' falam, pois «[a] atitude experimental em poesia assenta num aprofundamento do estudo da possibilidade ou impossibilidade de comunicação entre os homens através dos vários sistemas de sinalização dirigidos especificamente às portas da percepção» (Melo e Castro, 1993: 35).

A curva, entre *imagem-texto*

Aceite-se, com W. J. T. Mitchell, que enquanto prática textual a *ekphrasis* implica ultrapassar o estranhamento e a divisão entre imagem e texto, suturando-os numa mesma forma-síntese, num ícone verbal ou numa imagem-texto ⁵ (Mitchell, 1994: 154)]. Note-se, que, «[s]e pensarmos ao nível da manipulação mais estrita e superficialmente visualista do texto poético, o rasto experimental [se] prologar[á], naturalmente, em termos significativos, pelo menos até à literatura grega e helénica onde tem início a milenar discussão sobre o parentesco da pintura – *muta poesis* – e da poesia – *eloquens pictura* –, as ditas 'artes (quase) irmãs'» (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 26).

Olhe-se ⁶:



António Aragão, [«olha a imortalidade que záz»], *Operação 1* / org. de E. M. de Melo e Castro. - Lisboa: ed. autor, 1967. [(28) ff.: il.; 515 mm; folhas em caixa própria; capa de João Vieira feita a partir de cartões dos moldes das rotativas do *Diário de Notícias*].

⁵ "[T]he estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon or imagetext, arises in its place" (Mitchell, 1994: 154; tradução minha).

⁶ In *Operação 1*, com organização de E. M. de Melo e Castro, 1967.

Nota-se que «[r]efazendo palavras, alterando outras, mudando aqui, desfazendo ali, transformando acolá» (Cruz, 1984: 93), António Aragão (que assina, caligraficamente, este ‘artefacto’) opera uma combinação entre imagem – no caso, desenho – e palavra. Nota-se que a curva – iterada, ascendente e descendente – que figura a ideia de continuidade (espacial) é (ironicamente?) interrompida pelo vazio na folha ou por um balão de fala em ‘formato’ de Banda Desenhada, contendo a ‘frase’ «olha a imortalidade que záz»; nota-se a simulação de contiguidade e de ligação presente num anterior momento do desenho e que parecem ter acabado de ser desfeitas, acontecimento que parece ecoar na expressão «záz» (em movimento); nota-se que o «recuo» de «satanaz» é ‘assemelhado’ a reticências, que suspendem o curso e a curva da fala, quando falada...; nota-se o movimento da ironia (parece-me), em linha recta apontada ao fundo do desenho, em seta, em sentido ‘contrário’ do texto; nota-se – vê-se – o «mercúrio» como corpo metálico líquido que se solidifica a cerca de quarenta graus centígrados; nota-se que as palavras são desenhadas, porque (diga-se assim) agramaticais.

Lê-se, neste composto de *imagetext*, que nenhum dos códigos, o visual e o verbal, prescinde ou se sobrepõe ao outro: «o texto sacode-se, comprime-se e alonga-se sem condescendência nem inclinações» (Cruz, 1984: 93). Neste ‘artefacto’ este parece ser um gesto (em acção) em que se cumpre «uma proposta de aposta, uma certeza lúdica, um campo de experiência, um provocação à ordem extática» (Cruz, 1984: 93).

No ecrã, em hipertexto

Registe-se a hipótese de definição de hipertexto, ensaiada pelo sociólogo Theodor Holm Nelson, criador da palavra ‘hypertext’ (em 1965), como um tipo de escrita não sequencial ramificada que permite escolhas ao leitor; este texto é melhor lido num ecrã interactivo ⁷ (Nelson, 1993).

Leia-se, portanto, *no ecrã*:

⁷ “Well, by ‘hypertext’ I mean non-sequential writing-text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (Nelson, *LM*, 1993: 0/2; tradução minha).

* repetir quantas vezes apetecer
ou procurar cada vez mais
outra maneira

NO ÉCRAN

fecha a boca começada: crê
 abre o seio dourado: funciona
 desbobina SOUfregamente: desgasta-me
 porque por exemplo:
 posSUO a metragem bastante
 para ser irremediavelmente
 pelo coração toda a notícia
 ou porque se trata do costume tamanho
 do lado dos teus mil e gramas-me
 ou porque CORrO o branco de me voltar para ti
 na parte da cena de não te saber
 ou então passo a fita ao ralenti para te sonhar

INTERVAL(H)O

comSUMO-te querida
 de plástico quente querida *
 PAGO O BILHETE
 PARA SAIR DE DOER ⁸

Nota-se no poema inscrito no papel como se *no ecrã* o movimento engendrado graficamente pela oscilação entre maiúscula e minúscula, assiste-se a essa transição – *frame a frame* – entre uma e outra; neste momento revela-se (fotográfica e cinematograficamente) um outro texto a partir de dentro do poema: «no écran / sou / suo / coro / interval(h)o / sumo // pago o bilhete / para sair de doer»; então, o poema «funciona / desbobina», a sua é uma «metragem bastante» (nem curta nem longa); o filme, projectado em «branco», por via do «plástico quente» da película, pode ser dilatado, com «a fita ao ralenti».

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): «*repetir quantas vezes apetecer / ou procurar cada vez mais / outra maneira»; *replay, zoom, edit*.

O poema é um filme e o papel a tela infinda do cinema. E, então, se lembrarmos que Theodor Nelson definiu os computadores como «verdadeiros sistemas de projecção – aqueles com projectores dentro de si», aceitemos naturalmente que este poema é o «meio de apre-

⁸ In *Folhema 2*, de António Aragão, 1966.

sentação» que – sem electricidade, dispensando o maquinismo electrónico – pode «ajudar as pessoas a escrever, a pensar e a mostrar»⁹ (Nelson, 1974, *DM*: 2).

Porque mostra «a boca» – «começada» – «o seio» aberto, o «coração de toda a notícia»; porque *existe* («sou»), é um corpo fluido («suo») e que pesa («mil e gramas[-me]»); porque se aumenta («ao ralenti para te sonhar») quando a *outra* temperatura («quente»), este poema é um corpo, um filme e uma máquina de inventar e ver, palavras como imagens, capaz de projectar e de apresentar «hipertexto, [que] é fundamentalmente tradicional e existe no cânone da literatura» (Nelson, *LM*, 1993: 1/17), sendo, também, «uma nova literatura cinematográfica, voadora»¹⁰ (Nelson, 2007). Estamos em 1966 (noto que a palavra «hipertexto» tinha sido ‘inventada’ há apenas um ano); António Aragão anteviu o filme, projectou-o «No Écran».

A arte da carta, à mão

Definida como «o primeiro movimento da história da arte a ser verdadeiramente transnacional» (Prado, 2002: 115), a *Arte Postal* (ou *mail-art*) dá início, para Gilberto Prado, em 1963, a uma circulação de ‘artefactos’ em «rede livre» e é «certamente uma das primeiras manifestações artísticas a tratar a comunicação em rede à grande escala» (Prado, 2002: 115). Pretendendo «utilizar meios e procedimentos instantâneos de comunicação e suportes ‘imateriais’» (Prado, 2002 : 115), a *Arte Postal* foi, no entanto, condicionada pelas contingências da técnica à data, pois «a utilização artística das redes de computadores começou a ser trabalhada de maneira sistemática somente a partir de 1980» (Prado, 2002: 116).

Annmarie Chandler e Norie Neumark datam de 1970 o começo da *Mail-Art* em Nova Iorque, com uma exposição de Ray Johnson, intitulada «New York Correspondance School Exhibition» (entre Setembro e Outubro de 1970); o apelo foi então assim formulado: «mandem cartas, postais, desenhos e objectos» e, de acordo com Chandler e Neumark, a sugestão implícita ao convite era a de que a exposição seria uma espécie de fogo-fátuo artístico, efémera e ‘colectiva’, a transitar, fluindo

⁹ Os computadores são “the real projective systems — the ones with projectors in them” (Nelson, 1974, *DM*: 2); este “presentational medium” (Nelson, 1974, *DM*: 2; tradução minha) pode “help people write, think and show. But I think presentation by computer is a branch of show biz and writing, not of psychology, engineering or pedagogy” (*Dream Machines*; Nelson, 1974, *DM*: 2; tradução minha).

¹⁰ “Hypertext is fundamentally traditional and in the mainstream of literature” (Nelson, *LM*, 1993: 1/17), uma “new flying cinematic literature” (Nelson, 2007; tradução minha).

como um rio; portanto, difícil de capturar (Chandler e Neumark, 2005: 96, tradução minha).

Isabel Santa Clara esclarece que, «[n]um registo completamente diferente, de cariz mais radicalmente experimental, ganham força práticas de poesia visual e de *mail art* (...). A abertura da primeira loja Xerox no Funchal, é uma nova oportunidade que agarram António Aragão, António Dantas e Eduardo Freitas, entre outros» (Clara, 2008: 6-7). Parecia instalar-se uma quase euforia entre os poetas-visuais, «entusiasmados pela liberdade de produção de múltiplos com rapidez e baixo custo, e pelas capacidades técnicas da máquina. A possibilidade de interagir com esta durante o processo potencia novos modos de comunicar, cortando com as tecnologias tradicionais de produção de imagens» (Clara, 2008: 7). Estamos, note-se, agora nos anos 80, quando «[s]urge assim *Filigrana – Mail-Art Zine*, editada entre 1981 e 1983, revista de folhas soltas, que ia sendo sucessivamente alterada na sua composição e era enviada pessoalmente através dos circuitos internacionais da *mail art*, que passavam muito especialmente pelo Brasil» (Clara, 2008: 7).

Ora, em 1965, António Aragão tinha escrito «Telegramando»¹¹.

FANTE MEMBRADO DE TELEGRAMANDO
TOME LETRA MANUSCRITA DE IMPRENSA

TELEGRAMANDO

NOME SOCIAL ECO	IND. DE SERVIÇO VÍCIO	DESTINO MESMO	ORIGEM ABORÍGENE	NÚMERO NU	PALAVRAS LAVRAM PALAVRAS NU	DATA ATADA	HORA LIxada
VIA: VIOLADA		INDICAÇÕES EVENTUAIS: ACÇÕES		EVENTOS: AVS		CUSTO: 100.100	
ENDEREÇO: ENCARNAÇÃO		CORPO SANTO		BEM POSTA		TOTAL MIL. RE\$ 100000100	
TEXTO E ASSINATURA:							
PRÉTERNURA PARATERNURA STOP							
PROTERNURA PRATERNURA STOP							
INTERTERNURA SOTERNURA STOP							
VITERNURA STOP COOTERNURA STOP							
CONTERNURA METERNURA STOP							
POSTERNURA DESTERNURA STOP							
RETERNURA RETER NU URRA STOP							
TER NU							
TEU							
NOME E MORADA DO EXPEDIDOR (Essas indicações não são transmitidas)		NOME DE ASSINATURA					
ANTÓNIO ARAGÃO		AVE (A)IDA DE A GÓSTO		H			
NU MBRO AD LADO		TELEFONE		VÍSÃO			

(*) *Ob. marul* 1 000 000 ex. -- 20 9-62 - R. D. B.

Nota-se, inscrito no *sobrescrito* para envio de telegramas – produzido massiva e mecanicamente e difundido em escala larga, publicamente – em caligrafia exclusivamente maiúscula, o jogo de sobre-exposição de palavras, as manuscritas em cor-

respondência com as tipográficas, por dentro dos campos (de preenchimento ‘obrigatório’) do formulário; nota-se o eco entre a «indicação de serviço», o «vício», pré-formatado; nota-se a simulação de cópia, porque este «telegrama» reenvia entropi-camente para um «destino» «mesmo»; o «número» é «nu», a «data» «atada», a «hora» «lixada» e todas estas «palavras lavram palavras». Este mecanismo em que as palavras engendram palavras é, sublinho, gerado manualmente; no entanto, este é o mecanismo de relação entre imagem e texto

¹¹ Suplemento especial do *Jornal do Fundão*, 24 de Janeiro de 1965.

(o suporte de inscrição do telegrama é uma imagem sobre a qual são inscritas letras) a que se chamou *imagetext*.

Nota-se que a «via» de «envio» é «violada» por um mecanismo de ramificação (e de eco musical, também, como fica claro) em que «indicações eventuais» são derivadas em «acções eventuais».

Lê-se o pretexto da «ternura», «amando»: «préternura / paraternura stop». É um hipertexto em letra de forma e caligráfico, um tipo de escrita não sequencial (Nelson, 1993), palavra dentro de palavra, caixa a caixa, *frame a frame*, um composto textual ramificado por dissemelhanças e iterações, como se disse, que permite escolhas ao leitor (Nelson, 1993).

Lê-se o «nome e morada do expedidor» e «estas informações não são transmitidas» (nota-se a rasura, dupla):

«ANTÓNIO ARAGÃO AVE (N) IDA DE A GÔSTO
NU MERO AO LADO TELEFONEPRO VISÓRIO»

Estamos em 1965, sabe-se. Lê-se, «telegramando», durativamente, que a «hora de apresentação» é a «H»; nota-se, creio, que este composto textual é um ecrã actual e interactivo (Nelson, 1993), 'ligado', entre um «mesmo» e outro «destino», em actualização, a «data atada»; António Aragão viu-o, antes.

A arte da carta aqui inscrita permanece presente, à mão; prescinde da electricidade, do computador, do teclado, do monitor, da caixa de correio electrónica.

Nova mensagem: estamos em agora, claro. «A GÔSTO».



António Aragão, José de Sainz-Trueva e José António Gonçalves, Funchal, Maio de 1990.

Foto: Rui Camacho.

Bibliografia

CLARA, Isabel Santa (2008). «Horizonte Móvel – Artes Plásticas na Madeira 1920-2008», in *Horizonte Móvel – Artes Plásticas na Madeira 1920-2008*. Catálogo da Exposição, Funchal: Funchal 500 Anos / Catálogos, 2008, pp. 5-10.

CHANDLER, Annmarie e NEUMARK, Norie, orgs. (2005). *At a distance: precursors to art and activism on the Internet*. Cambridge: MIT Press.

CRUZ, Liberto (1984). «[Recensão crítica a *Pátria. Couves. Deus. Etc.*, de António Aragão]», *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 78, Março de 1984, p. 93.

HATHERLY, Ana (2010). «Experimentalismo», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (consultado a 21-03-2010).

MELO E CASTRO, E. M. de, org. (1967). *Operação 1*. Lisboa: ed. autor.

_____ (1993). *O fim visual do século XX & Alguns outros textos críticos*, org. de Nádía Battela Gotlib. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

MENDES DE SOUSA, Carlos e RIBEIRO, Eunice, orgs. (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus Editora.

MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Londres e Chicago: The University of Chicago Press.

NELSON, Theodor Holm (1974). *Computer Lib / Dream Machines*. edição de autor.

_____ (1993). *Literary Machines* 93.1, 3.ª edição Sausalito, Mindful Press.

_____ (2007). «Project Xanadu Mission Statement», in Project xanadu®, disponível em <<http://www.xanadu.com/>> (consultado a 19-03-2010).

PRADO, Gilberto (2002). «Experimentações artísticas em redes telemáticas e web», in LEÃO, Lúcia (org.), *Interlab – Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Editora Iluminuras – FAPESP, 2002, pp. 115-124.

TORRES, Rui (2010). «Poesia Experimental e ciberliteratura: por uma literatura marginalizada», coord. de Rui Torres, (cc) 2005-2010 *Poesia Experimental Portuguesa - cadernos e catálogos*, <<http://po-ex.net/>>, (consultado a 21-03-2010).