

Sara Lacerda Campino*

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT – NOVA FCSH)

Imprensa. Montagem. Arquivo.

Considerações sobre dois exemplos poéticos de António Aragão

Resumo: Com o intuito de indagar as relações entre poesia e documento suscitadas pela noção de arquivo, este estudo propõe leituras materiais de obras do poeta experimental português António Aragão realizadas com recortes de imprensa e estabelece diálogos com outros exemplos de colagem e montagem produzidos durante o século XX e a atualidade.

Palavras-chave: imprensa, arquivo, montagem, colagem, materialidade, poesia

Abstract: With the purpose of researching the relationships between poetry and document arising from the concept of the archive, this study proposes material analysis of the work produced by the Portuguese experimental poet António Aragão with press clippings and establishes dialogues with other examples of collage and montage developed in the 20th-century and today.

Keywords: press, archive, montage, collage, materiality, experimental poetry, António Aragão

Os textos e imagens da imprensa, entre outros produtos das sociedades capitalistas industrializadas, podem ser pensados enquanto documentos de um arquivo do quotidiano, procurados por artistas e escritores como matéria-prima para exercícios de colagem e montagem, em práticas que se generalizaram ao longo do século XX.

O presente estudo elege dois trabalhos de pesquisas poéticas verbo-voco-visuais feitas com base em fragmentos de textos e imagens recolhidos em jornais e revistas pelo poeta experimental português António Aragão: “Poesia encontrada” (1964) e *Os Bancos antes da Nacionalização* (1975).¹ Estas obras enquadram-se nos movimentos poéticos da neovanguarda da segunda metade do século XX que refletem sobre os fenómenos de comunicação de massa e sobre as questões suscitadas pela sociedade de consumo, apropriando-se de elementos verbais e icónicos que circulam no quotidiano,

citando-se também como exemplos a produção dos grupos brasileiros Noigandres e Poema/Processo, assim como dos autores italianos pertencentes à *Poesia Visiva*.

No primeiro caderno antológico de Poesia Experimental, Antônio Aragão ocupa um tríptico desdobrável com a obra “Poesia encontrada”,² composta por duas páginas com dois textos teóricos (1964: 37 e 42), duas páginas com os designados poemas encontrados, que dizem respeito a duas colagens realizadas com recortes de títulos de jornais colocados sobre um fundo negro (*idem*: 39 e 41), uma página com dois poemas textuais encimados por uma epígrafe – “duas leituras respectivamente elaboradas sobre dois ‘poemas encontrados’” – (*idem*: 38) e, por fim, uma página com uma área diminuta na base ocupada por signos manuscritos e fragmentos de imprensa com letras que formam palavras incompletas (*idem*: 40).

Tal como nota Adriano Spatola (1978: 101), estes trabalhos têm enormes afinidades com as colagens do poeta Nanni Balestrini intituladas *Cronogrammi*,³ ainda que Antônio Aragão opte por referir os procedimentos cibernéticos deste autor italiano num dos textos teóricos de “Poesia encontrada” (1964: 42). Ligado à neovanguarda italiana do *Gruppo 63* e da *Poesia Visiva*, Balestrini explora a colagem ao longo de toda a sua obra visual, tendo por base o procedimento fixado pelos cronogramas, ou seja, uma composição com recortes de títulos de jornal aplicados sobre cartão negro ou branco. Em 1961, a Libreria Ferro Di Cavallo, em Roma, acolhe a primeira mostra dos *Cronogrammi*, que são posteriormente publicados na antologia *Come Si Agisce* (1963), num capítulo dedicado à Poesia Concreta.

Nos textos teóricos de “Poesia encontrada”, Aragão ressalta a ligação desta sua obra poética à “própria realidade cotidiana”, explicando que, por ser “tirada do dia a dia de todos os dias, achega-se ao viver ajustado do tempo” (1964: 37). Por sua vez, Balestrini, ao atribuir a designação de cronograma às suas colagens, revela também o intuito de representar graficamente um tempo através da linguagem. A concretização deste intuito é reiterada por Gillo Dorfles no texto que acompanha a exposição dos cronogramas de 1961, uma vez que nele o filósofo italiano considera que as colagens de Balestrini mostram uma arte construída com os fragmentos autênticos do seu tempo (Dorfles 2006: 54). Todavia, Balestrini defende um posicionamento contra o historicismo, ou seja, o poeta põe em causa a continuidade histórica oferecendo a hipótese de construir muitas narrativas com os fragmentos de um determinado tempo (Minciacchi 2016: 421).

A escolha dos significantes que compõem as colagens de “Poesia encontrada” dispensa estratégias de repetição, optando por uma grande diversidade vocabular e temática, em excertos com poucas palavras, o que torna mais inacessível o título jornalístico que está na origem de cada fragmento, assim como o eventual acontecimento, respectivo contexto e impacto mediático. Com efeito, parece ser mais fácil encontrar nestes recortes características da voz lírica e do programa poético de Antônio Aragão, cultivando o “encontro com o desordenado” (1981: 39), do que as especificidades discursivas da imprensa, visto que uma eventual chave para a multiplicidade de proveniências do texto

é sobretudo oferecida materialmente, através da variedade tipográfica. A ditadura censória e repressora existente em Portugal até 1974 não será alheia ao sentido evasivo desta poesia que “transforma e recria a mesma realidade numa outra insuspeitada” (Aragão 1964: 37).

Por outro lado, é possível identificar convergências temáticas em cronogramas de Balestrini, tendo Bruno Corà assinalado que as colagens com recortes de imprensa realizadas por Balestrini na década de 1960 refletem as problemáticas da vida coletiva desse tempo, como a guerra fria, o boom económico, a alienação social e individual e a situação paradoxal italiana entre a pobreza do pós-guerra e o acesso ao bem-estar (2010: 10).

Entre os anos 1960 e 1980, o poeta italiano Eugenio Miccini realiza a série intitulada *Poesia trovata*⁴ que tem em comum com a “Poesia encontrada” de Aragão a designação adotada, a técnica da colagem e a proveniência dos recortes, distinguindo-se pela inclusão de imagens combinadas com o texto, pela disposição dos elementos e pela preservação do título ou cabeçalho do periódico onde foram recolhidos os fragmentos. Miccini é um dos fundadores do *Gruppo 70* e da *Poesia Visiva*, com ligações ao *Gruppo 63*, e as colagens da série *Poesia trovata* apresentam a diversidade gráfica e intensidade cromática que caracterizam grande parte dos trabalhos dos autores italianos da *Poesia Visiva*, explorando com ironia e ludismo a retórica verbo-visual dos anúncios publicitários, das reportagens, dos títulos jornalísticos, da banda-desenhada, dos foto-romances e dos manifestos políticos.

A crítica política mordaz e a associação de imagens da cultura de massa ao trabalho sobre a linguagem afirmam-se na obra de António Aragão com o primeiro livro publicado após a Revolução dos Cravos: *Os Bancos antes da Nacionalização* (1975).⁵ Apresentando um formato retangular e um arranjo gráfico assinado pelo autor, o livro elabora variações em torno do duplo sentido da palavra “banco” (enquanto assento e instituição de crédito), conjugando, de modo alternado, dois tipos de poema visual, com início em cada página direita da publicação: i) 19 fotomontagens a preto e branco, realizadas em colaboração com Helmut M. Winkelmayer e possuindo a respetiva legenda no verso – estes elementos icónicos combinam imagens de um assento de madeira com imagens de pessoas ou objetos em diversos contextos, respeitando as proporções e as concordâncias formais entre a nova figura (o banco de madeira) e a cena; ii) 31 textos impressos a preto sobre papel branco, com título e disposições gráficas de características distintas que se estendem no máximo por duas páginas – estas composições verbais reproduzem a linguagem gráfica das tabelas de registos contabilísticos e de operações de tesouraria utilizada pelas instituições bancária, que, por sua vez, é desconstruída textualmente pela realização de exercícios anagramáticos com a terminologia do sistema financeiro.

Os aspetos conceptuais e materiais desta publicação de Aragão estão, por isso, em estreita relação com as características da Poesia Visiva italiana anteriormente enunciadas. Para o efeito, vale a pena observar as fotomontagens “Banco do beber” (Aragão 2019: 21-22) e “Bancu” (*idem*: 73) para ensaiar um diálogo com a colagem de Lucia Marcucci

intitulada *Io bevo* (1964).⁶ A obra da autora italiana é maioritariamente a preto e branco e tem apenas um elemento fotográfico na zona central da composição, que mostra uma mulher reclinada numa cadeira vista de costas, segurando uma garrafa de vidro com a mão esquerda e elevando um copo com a outra mão, que pousa sobre o rosto de forma a beber todo o seu conteúdo. Os elementos verbais que acompanham a imagem apresentam vários desenhos tipográficos e mantêm o mesmo esquema monocromático, exceto num pequeno núcleo de caracteres na cor azul, apregoando mensagens sobre a dificuldade da vida (“Il drama dei vivi”), a bebida (“Io bevo”, “Ecco cosa bere”), o prazer da publicidade (“A noi piace la pubblicità”) e o consolo (“... e vi sarà piú facile che mai”, “un dolce sollievo”).

No caso das fotomontagens citadas de Aragão, tirando partido da estereotipação dos géneros operada pela sociedade de consumo na publicidade, o poeta mostra a palavra “banco” junto de um corpo feminino nu sobre um assento de madeira vistos parcialmente de costas, para acrescentar novas aceções ao duplo sentido do tema do livro. A dimensão escatológica da instituição bancária está também presente no “Banco do beber”, uma vez que a garrafa de bebida alcoólica que surge na imagem tem o nome “Cacaert Reserve”, uma variante excrementícia criada por António Aragão para a marca americana de *whiskey* “Calvert Reserve”. Estes anúncios a bebidas alcoólicas proliferam na imprensa incentivando os comportamentos assinalados por Lucia Marcucci na sua colagem, dependentes do consolo e prazer trazidos pela publicidade e pelos bens de consumo.

A conhecida revista americana *Life*, periódico semanal com circulação pelo mundo inteiro que se dedicou ao fotojornalismo entre 1936 e 2000, pode ser considerada como “the visual chronicle of the 20th century and one of the most important photographic archives in the United States” de acordo com o próprio website.⁷ No arquivo digital disponibilizado pela revista⁸ é possível fazer um périplo por alguns anúncios do *whiskey* parodiado por Aragão que foram aí publicados, para perceber quais as mensagens publicitárias evocadas pelo poeta português. No início da década de 1960, a marca “Calvert Reserve” adota os slogans “One millian dollar” e “Always good as gold” que são acompanhados por uma imagem de duas garrafas pousadas sobre barras de ouro, com um modelo igual ao da fotomontagem de Aragão, e pretendem significar o valor da garantia dada por uma hipotética seguradora pela qualidade do *whiskey*. Nos vários anúncios desta campanha, o conjunto das garrafas e das barras surge sozinho ou sobrepõe-se a cenários distintos, caracterizando o estilo de vida do seu consumidor preferivelmente masculino, que frequenta estâncias de esqui,⁹ campos de golfe¹⁰ e recebe convidados no exterior¹¹ ou interior¹² de moradias requintadas. Numa versão publicada na revista de 20 de janeiro de 1961,¹³ uma legenda assegura que a imagem das barras de ouro foi cedida por uma empresa que comercializa metais preciosos com uma licença do U.S. Treasury Department. Ou seja, este *whiskey* quer granjear a cotação das instituições financeiras como se realmente fosse o “banco do beber” da formulação satírica do poeta português.

Na fotomontagem, Aragão agrupa a garrafa a dois copos de vidro com *whiskey* e uma bandeja metalizada, que são lugares-comuns nos anúncios de bebidas alcoólicas e fazem parte da campanha do início da década de 1950 da marca “Calvert Reserve” como elemento icônico disparatado que anima o slogan “Challenges comparison!”. Ao contrário da preocupação com as concordâncias formais reveladas na composição do “Banco do beber”, esta campanha apresenta a bandeja a flutuar nos céus de locais americanos com poder simbólico como Nova Iorque,¹⁴ a ilha de Santa Catalina na Califórnia,¹⁵ Miami Beach,¹⁶ o Grand Canyon¹⁷ e a barragem Hoover no Nevada.¹⁸ Assim, enquanto a marca põe em causa a sensatez de mensagem publicitária com uma comparação absurda, Aragão revela o descrédito da sociedade de consumo e das instituições bancárias encarando com seriedade o exercício de montagem e a mordacidade da crítica.

Outro autor que recorre às fotografias e legendas da revista *Life* para realizar exercícios de montagem é Bertolt Brecht. Embora o interesse por recolher recortes da imprensa comece na década de 1920, é durante o exílio, para escapar ao regime nazi, que Brecht desenvolve um novo conceito poético para abordar as imagens do conflito político que alastrava pela Europa. Esse conceito, designado foto-epigrama ou fotograma pelo autor, foi iniciado no seu diário de trabalho, no verão de 1938, e deu origem ao livro *Kriegsfibel*, publicado em 1955,¹⁹ cujo título se pode traduzir por abecedário da guerra. Esta publicação documenta os desastres provocados pela Segunda Guerra Mundial e a primeira edição é constituída por 69 composições com poemas de quatro versos escritos por Brecht para imagens a preto e branco, pontualmente legendadas (apenas uma composição reproduz um texto noticioso sem imagem). Cerca de um terço destes recortes provém de números da revista *Life* surgidos entre 1939 e 1945. Inclusivamente a fotografia escolhida para a capa da primeira edição do livro,²⁰ também usada no foto-epigrama 61,²¹ que revela a fadiga e miséria dos rostos e corpos de soldados alemães em retirada da frente russa, foi encontrada na página 27 da revista americana datada de 22 de fevereiro de 1943.²²

Algumas páginas mais à frente neste número da *Life*, Brecht ter-se-á cruzado com um anúncio colorido da marca “Calvert Reserve” mostrando uma sequência de desenhos e quadras num registo pueril com o título “Wise Rhymes for These Times” e o slogan “Clear heads choose Calvert. The whiskey with the ‘Happy Blending’”. Junto a estas palavras surgem figuras de um mocho num traje formal “black tie” com uma faixa onde se inscreve a marca da bebida, assim como a imagem fotográfica inconfundível da bandeja prateada com as garrafas e copos de *whiskey*. A banda-desenhada equipara a qualidade da mistura desta bebida às virtudes de um casal patriótico personificado por castores. As três vinhetas integram cartazes com frases da propaganda do governo americano na recriação de cenas quotidianas: o homem deve manter-se no seu trabalho para cumprir a produção de quotas de motores de aviões,²³ a mulher deve conservar os óleos usados na confecção de alimentos para ajudar a fabricar explosivos²⁴ e todos devem comprar selos e títulos de guerra.²⁵ Há neste anúncio uma espécie de *mise en abyme* propagandístico porque a marca de *whiskey* usa o seu espaço comercial para tomar o partido do governo

americano, reiterando as mensagens de mobilização para os tempos de guerra num tom de lição simplista, através da figura do mocho, que simboliza a sabedoria, e da figura do castor, que evoca o trabalhador esforçado e remete também para a cultura norte-americana, remontando ao folclore dos povos nativos. Embora o tema da guerra perpassse muitos discursos deste exemplar da revista, a crueza das fotografias a preto e branco incluídas nas reportagens sobre o teatro de operações, que impulsionam Brecht a escrever uma poesia para fazer pensar em vez de sonhar²⁶ ensinando a ler as imagens e o tempo,²⁷ contrasta com o cromatismo alegre dos bens de consumo americanos, que preenchem páginas de publicidade onde as bebidas alcoólicas são os produtos mais representados e a indústria de guerra promete a prosperidade para os tempos de paz.

Exemplos que combinam texto e imagem determinantes para os foto-epigramas de Brecht podem encontrar-se nas páginas do periódico comunista *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*, publicado em Berlim entre 1921 e 1933, ano em que a produção do jornal se exila em Praga, tendo aí continuado a laborar até 1938. Para o efeito, destaca-se o poema “Steine reden”²⁸ que Erich Weinert inclui no número 28 do *AIZ*, em 1930, junto a uma fotografia de uma barricada erigida com paralelepípedos numa cidade.²⁹ Afirmando-se como uma alternativa às revistas ilustradas que abundam na República de Weimar durante a década de 1920, o *AIZ* utiliza a fotorreportagem a preto e branco para revelar a realidade obscurecida pela imprensa controlada pelos poderes político e financeiro. Em 1929, o artista alemão John Heartfield começa a publicar neste jornal fotomontagens de sátira política que Brecht elogia pela capacidade de fazer crítica social através da arte (Didi-Huberman 2009: 19). No arranque desta colaboração, Heartfield faz um ataque feroz à imprensa burguesa mostrando o “Cabeça de couve”³⁰ logo no número 6 do *AIZ*, em fevereiro de 1930, com um texto curto³¹ e a seguinte legenda: “Quem lê jornais burgueses torna-se cego e surdo; fora às ligaduras estupidificantes!”. Trata-se do retrato a preto e branco de um homem cuja cabeça está totalmente envolta em folhas de jornais que impedem a visão e a audição, com os elementos da fotomontagem dispostos de modo a respeitar as concordâncias formais e a plausibilidade visual do conjunto, dissimulando as descontinuidades materiais existentes através de um efeito de sutura (Kriebel 2014: 12-13).

Os foto-epigramas de Brecht resgatam o documento fotográfico da imprensa sem intervir na superfície da imagem, adicionam um poema de quatro versos na posição de legenda e formam uma nova sequência discursiva, enquanto as fotomontagens de Heartfield reconfiguram imagens existentes na imprensa combinando-as com vários tipos de texto, para ficcionar um documento fotográfico plausível. Por sua vez, a estratégia adotada por António Aragão nas fotomontagens do livro *Os Bancos antes da Nacionalização* aproxima-se da técnica utilizada por Heartfield nos trabalhos para o jornal *AIZ*. É curioso que a imagem de Churchill escolhida por Brecht para o foto-epigrama 38, e que não é uma montagem, se assemelhe às composições de Heartfield que colocam os protagonistas da sátira em situações inusitadas. O primeiro-ministro inglês aparece de cartola, charuto, laço e lenço na lapela, vestido com um fato escuro às riscas brancas e empunhando uma

arma em pose de gangster. O poema de Brecht para esta imagem está escrito na primeira pessoa e afirma que Churchill conhece a lei dos gangues e sabe lidar com os canibais.³² São precisamente os gangsters nazis combatidos por Churchill que Heartfield coloca em poses de facínora nas suas composições, como se pode ver nas fotomontagens que retratam Goering como carnicheiro³³ e incendiário.³⁴ Já a indumentária que Churchill enverga no foto-epigrama 38 não destoaria junto aos homens de fato que seguram assentos de madeira em várias fotomontagens do livro *Os Bancos antes da Nacionalização*.

É também possível encontrar afinidades entre as duas obras de Aragão analisadas e outras de autores portugueses mais recentes que refletem sobre a história através da montagem e do arquivo, tal como acontece com o artista Nuno Nunes-Ferreira³⁵ e a poeta Patrícia Lino.³⁶

Elegendo como mote os conceitos de tempo, memória e ausência, Nunes-Ferreira tem abordado períodos do passado recente português como a Guerra Colonial, o 25 de Abril e o Processo Revolucionário em Curso (PREC), coligindo uma extensa recolha da imprensa da época, assim como vários tipos de publicações (efémeras, relatórios e boletins oficiais, etc.), documentação (fotografias, cartas, postais, selos, cartografia, etc.) e outros objetos (discos, baús, garrafas, caixas de arquivo, estojos de munições, etc.) para construir a sua obra visual. À semelhança do que acontece na “Poesia encontrada” de Aragão e nos *cronogrammi* de Balestrini, alguns trabalhos de Nunes-Ferreira recorrem à colagem de títulos recortados de jornais, nomeadamente no caso do conjunto elaborado em 2018 e composto por *Ontem #3*, *Ontem #4* e *Ontem #5*,³⁷ com material oriundo da fase do PREC, ocorrida entre 1974 e 1975, e o conjunto formado pelas obras *Outono*, *Inverno*, *Primavera*, *Verão*,³⁸ realizadas entre 2016 e 2019, com fragmentos de periódicos publicados nesse intervalo temporal. As colagens citadas de Nunes-Ferreira diferenciam-se materialmente dos exemplos de Aragão e Balestrini porque utilizam como suporte tela de dimensões bastante superiores ao formato A3 e porque optam por critérios mais regulares para a escolha e disposição dos elementos verbais, tais como: i) preenchimento da largura total do suporte com letras em caixa-alta; ii) adoção de alinhamentos horizontais de acordo com o mesmo corpo de letra; iii) limitação das variações na mancha tipográfica ao peso da fonte e mais pontualmente ao seu desenho.

As mudanças cromáticas entre os três números da série *Ontem* (letras brancas sobre fundo negro; letras vermelhas sobre fundo branco; letras pretas sobre fundo branco) parecem não perturbar uma certa homogeneidade gráfica do texto, como se a mesma voz enunciasse em contínuo e em simultâneo os acontecimentos políticos do PREC, modificando a altura do som consoante o peso da fonte tipográfica. Apesar de visualmente os caracteres a negrito solicitarem que o olhar se desvie da cadência rigorosa dos alinhamentos horizontais, não se sente nestas colagens o “encontro com o desordenado” (Aragão 1981: 39) que “transforma e recria a mesma realidade numa outra insuspeitada” (Aragão 1964: 37), mas sim uma acumulação de evidências que pretendem materializar um dado período histórico em objetos verbo-voco-visuais tangíveis. A liberdade para fa-

lar do seu tempo que faltava a Aragão quando cria a “Poesia encontrada”, na década de 1960, é procurada por Nunes-Ferreira nas palavras da imprensa do pós-25 de Abril que retratam a situação política portuguesa. Este artista também reúne provas dessa “liberdade encontrada” em obras que, em vez de se cingirem aos títulos recortados, mostram os periódicos por inteiro, em verdadeiros escaparates de imprensa, como sucede em *Verão Quente* (2017)³⁹ e *A Palavra* (2020).⁴⁰

Talvez o conjunto formado pelas obras *Outono*, *Inverno*, *Primavera*, *Verão* seja aquele que mais se assemelha à proximidade da realidade quotidiana do presente ambicionada por Aragão com a “Poesia encontrada” e expressa na designação *cronogrammi* adoptada por Balestrini, enquanto vontade de registar graficamente o seu tempo utilizando uma linguagem inscrita no dia-a-dia. No entanto, a extensão das colagens de Nunes-Ferreira oferece uma quantidade de informação muito superior aos exemplos de Aragão e Balestrini, transformando o pendor concretista das colagens destes últimos (Spatola 1978: 100-101) numa crónica experimental no caso do primeiro.

Em 2020, Patrícia Lino publica o livro *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*⁴¹ que, nas palavras da autora, é composto por “40 objetos imaginários [...] introduzidos pela mesma combinação: uma colagem digital, que apresenta visualmente o utensílio e dois textos (‘o que é’; ‘como usar’)” (2021: 230). A publicação assume uma estratégia paródica que propõe uma desconstrução verbal e icónica do universo saudosista do império colonial e do Estado Novo, ficcionando um catálogo de objetos históricos que materializam os lugares-comuns desse imaginário em bens de consumo. Assim encontram-se aqui imagens de brinquedos, jogos, livros, discos, bebidas, velas, loiças, bijuteria, mobiliário, pastilhas, aparelhos elétricos, entre outros, que também podem ser entendidas como um arquivo paralelo ao conjunto de objetos históricos reais trabalhado por Nunes-Ferreira.

Com premissas satíricas análogas às de Patrícia Lino e natureza temática distinta, Aragão simula verosimilhanças visuais no livro *Os Bancos antes da Nacionalização* através da integração formal do assento de madeira em diversos contextos, tirando partido da utilidade versátil do banco para explorar o seu potencial simbólico. Como já foi visto, a apropriação da marca “Calvert Reserve” por Aragão origina o “Banco do beber”, cuja fotomontagem mostra a garrafa de *whiskey* com a designação “Cacaert Reserve” pousada no assento de madeira juntamente com a bandeja prateada e dois copos (2019: 21-22). Do mesmo modo, Patrícia Lino cria uma versão colonial para a bebida Ginjinha, modificando a imagem da garrafa com a introdução do escudo português e do nome “Engenhinha” (2020: 16-19). Os bancos de madeira que proliferam ao longo da publicação de Aragão têm também uma variante no livro de Lino: o “Banquinho racial” (2020: 38-41). Já o jogo de tabuleiro “Monopoly” surge numa fotomontagem de Aragão (2019: 77-78) e é transformado por Lino no jogo “Colónia” (2020: 94-97). Por fim, as condecorações com que Aragão premeia o “estilo de vida sentado num banco” (2019: 107-108) são também requisitadas por Lino para honrar os navegadores com a “Naveca” (2020: 34-37).

Os objetos criados por Patrícia Lino exploram uma estética *kitsch*, que também está patente noutras opções da publicação como o “título de *best-seller* anacrónico” (Flores 2020: 182) e a “estrutura de um livro de autoajuda” (Lino 2021:239). Por um lado, nota-se a vontade de atribuir requinte a estes bens de consumo banais através da utilização de elementos decorativos pomposos, como acontece com o “Coitadinho” (2020: 134-137), à semelhança da estratégia publicitária utilizada pela marca “Calvert Reserve” quando persiste na bandeja prateada. Por outro lado, é necessário também convocar uma ideia de tradição ilustre através da ornamentação com heráldica nacionalista e retratos antigos de figuras históricas, como acontece com as pastilhas “DescobriMENTOS” (2020: 24-27) e as velas aromáticas “Caravelas” (2020: 60-63). Esta reconstituição de um tempo passado indeterminado que materializa um imaginário saudosista é reforçado pela impressão das imagens a preto e branco, o que contrasta com a perceção da ausência de cor nas fotografias trabalhadas por Brecht, Heartfield e Aragão, uma vez que nestes últimos exemplos de montagem não está em causa a autenticidade histórica dos documentos recortados nos arquivos da imprensa.

Em suma, nas duas obras de Aragão analisadas são sempre visíveis relações materiais com documentos resgatados da imprensa, ainda que as características da montagem e o conhecimento do leitor sobre os temas abordados possam dificultar o acesso às publicações periódicas que estiveram na base das escolhas poéticas do autor. A assertividade do discurso de Aragão também não requisita uma familiaridade com o contexto dos fragmentos selecionados para perceber o intuito transgressivo do autor e a abertura das desconstruções operadas. Mas o cruzamento com obras de outros autores demonstra que o diálogo entre exercícios de apropriação através de montagens permite distinguir especificidades nos gestos dos apropriadores. Similarmente, se estes exemplos de montagem são instrumentos para interrogar os documentos e a história, também será necessário conhecer o modo como os meios de comunicação de massa que produziram esses documentos se constituem enquanto arquivo para compreender o olhar que os interroga.

NOTAS

* Sara Lacerda Campino é doutorada em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura (2021), pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma tese sobre a Poesia Experimental portuguesa da segunda metade do século XX, realizada com o apoio de uma bolsa de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2017-2019). Obteve o grau de Mestre em Estudos Portugueses – Estudos Literários na mesma instituição, com a dissertação *O Experimentalismo na Obra de Alexandre O'Neill* (2012). É também licenciada em Arquitetura pelo Instituto Superior Técnico/ Universidade Técnica de Lisboa (2004).

¹ O presente texto dá continuidade à investigação desenvolvida na minha tese de doutoramento intitulada *Exercícios do olhar: leituras das poéticas experimentais portuguesas da segunda metade do século XX*, defendida em 2021: <https://run.unl.pt/handle/10362/111976>

² V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragoapoesia-experimental-1/>

³ V. <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/balestrininanni/3762.html>

⁴ V. <http://www.ululate.com/atlante/miccini.htm> e <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/miccinieugenio>

⁵ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-arago-os-bancos/>

⁶ V. <https://awarewomenartists.com/artiste/lucia-marcucci/>

⁷ V. <https://www.life.com/life-picture-collection/>

⁸ V. LIFE - Google Livros

⁹ V. Life de 20/01/1961: LIFE - Google Livros

¹⁰ V. Life de 12/05/1961: LIFE - Google Livros

¹¹ V. Life de 20/10/1961: LIFE - Google Livros

¹² V. Life de 10/11/1961: LIFE - Google Livros

¹³ V. LIFE - Google Livros

¹⁴ V. Life de 18/09/1950: LIFE - Google Livros

¹⁵ V. Life de 20/11/1950: LIFE - Google Livros

¹⁶ V. Life de 19/02/1951: LIFE - Google Livros

¹⁷ V. Life de 16/10/1950: LIFE - Google Livros

¹⁸ V. Life de 02/04/1951: LIFE - Google Livros

¹⁹ V. Comentários extraídos da edição completa das obras de Bertolt Brecht publicadas pela Suhrkamp com o título *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, que foram incluídos na tradução francesa do livro *Kriegsfibel* (Brecht 2015: 186).

²⁰ V. https://josefchladek.com/book/bertolt_brecht_-_kriegsfibel

²¹ Texto de Brecht para o foto-epigrama 61, no texto original e na tradução francesa de Philippe Ivernel:

Seht unsre Söhne, taub un blutbefleckt
 Vom eingefroren Tank hier losgeschnallt:
 Ach selbst der Wolf braucht, der die Zähne bleckt
 Ein Schlupfloch! Wärmt sie, es ist ihnen kalt.

Regardez nos fils sourds et maculés de sang
 Déliés ici de leurs tanks gelés sur place :
 Ah, même le loup a besoin, montrant les dents,
 D'un trou où se glisser ! Réchauffez-les, ils sont de glace.
 (Brecht 2015: 128-129)

²² V. LIFE - Google Livros

²³ V. <https://www.nh.gov/nhsl/ww2/ww26.html>

²⁴ V. <https://www.moma.org/collection/works/169865> e <https://www.nh.gov/nhsl/ww2/ww14.html>

²⁵ V. <https://www.nh.gov/nhsl/ww2/victory.html>

²⁶ La poésie transmettrait donc, selon Bertolt Brecht, des *émotions à faire* penser voire à faire agir, et non pas à faire rêver, à faire dormir ou à se replier hors du monde historique. La poésie, pour cela, doit renoncer aux rythmes ronronnants afin de *réveiller son lecteur* comme on éveille un enfant en l'ouvrant sur le monde : en lui apprenant quelque chose. Telle serait sa première tâche pédagogique. (Didi-Huberman 2009: 189)

²⁷ Or, les images forment, au même titre que le langage, des surfaces d'inscriptions privilégiées pour ces complexes processus mémoriels. Le projet de la *Kriegsfibel* s'apparante donc à une double propédeutique : *lire le temps et lire les images* où le temps a quelque chance d'être déchiffré. (*idem*: 35)

²⁸ V. <https://www.muenzenbergforum.de/exponat/rote-signale-gedichte-und-lieder/>

²⁹ V. Comentários extraídos da edição completa das obras de Bertolt Brecht anteriormente citada que foram incluídos na tradução francesa do livro *Kriegsfibel* (Brecht 2015: 185).

³⁰ V. <https://heartfield.adk.de/en/node/3749>

³¹ Tradução inglesa do texto curto na fotomontagem “Cabeça de couve”:

I am a cabbagehead. Do you know mu leaves?
 From worries I am at my wit's end
 But I keep quiet and hope for a savior
 I want to be black-red-gold cabbagehead!
 I don't want to see and hear anything
 or to interfere with public affairs.
 And you can strip me right down to my shirt
 But I'm not having any red press in my house!
 (Kriebel 2014: 66)

³² Texto de Brecht para o foto-epigrama 38, no texto original e na tradução francesa de Philippe Ivernel:

Ich kenne das Gesetz der Gangs. Ich fuhr
 Im allgemeinen gut mit Menschenfressern.
 Sie frassen aus der Hand mir. Die Kultur
 Find't als Verteidiger hier keinen bessern.

Je connais la loi des gangs. Et en général
 Je savais m'y prendre avec les cannibales.
 Ils venaient me bouffer jusque dans la main
 La Culture n'a pas ici de meilleur spadassin.
 (Brecht 2015: 82-83)

- ³³ V. <https://heartfield.adk.de/en/node/3630>
- ³⁴ V. <https://heartfield.adk.de/en/node/3859>
- ³⁵ V. <https://www.nunonunes-ferreira.com/>
- ³⁶ V. <https://www.patricialino.com/>
- ³⁷ V. Arquivo 15 em <https://www.nunonunes-ferreira.com/>
- ³⁸ V. Arquivo 16 em <https://www.nunonunes-ferreira.com/>
- ³⁹ V. Arquivo 15 em <https://www.nunonunes-ferreira.com/>
- ⁴⁰ V. Arquivo 17 em <https://www.nunonunes-ferreira.com/>
- ⁴¹ V. <https://www.patricialino.com/o-kit-de-sobrevivencia.html>

BIBLIOGRAFIA

- Aragão, António (1964), “Poesia encontrada”. *Poesia Experimental: 1.º Caderno Antológico*, Lisboa, António Aragão [Ed. do Autor], 37-42, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragaopoesia-experimental-1/>> (último acesso em 29/08/2021).
- (1981), “A poesia começa onde o ar acaba”, in Hatherly, Ana/Melo e Castro, E. M. (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 39, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autograficas/antonio-aragao-a-poesia-comeca-visopoemas/#more-1528>> (último acesso em 29/08/2021).
- (2019), *Os Bancos antes da Nacionalização*, Lisboa, Livraria Tigre de Papel [1975], <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>> (último acesso em 29/08/2021).
- Brecht, Bertolt (2015), *L'ABC de la guerre*, edição bilingue, tradução francesa de Philippe Ivernel, Paris, L'Arche [1955].
- Campino, Sara Lacerda (2020), *Exercícios do olhar: leituras das poéticas experimentais portuguesas da segunda metade do século XX* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa], <<https://run.unl.pt/handle/10362/111976>> (último acesso em 29/08/2021).
- Corà, Bruno (2010), “Nanni Balestrini: Qualcosa per tutti, in versi (Prefazione)”, in Balestrini, Nanni, *Qualcosa per tutti: collage degli anni '60*, Genova, Il Cannelto Editore, 5-12.
- Didi-Huberman, Georges (2009), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit.

- Dorfles, Gillo (2006), “Dai collages alle esperienze”, in *Nanni Balestrini: Con gli occhi del linguaggio* [Catálogo da exposição, 16 de Mai. a 06 de Jun.], Milano, Fondazione Mudima, 53-54.
- Flores, Guilherme Gontijo (2020), “Breves notas para um só lado do dynamo: *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*, de Patrícia Lino”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 40, n. 64, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 179-185, <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/17505/1125613913>> (último acesso em 29/08/2021).
- Kriebel, Sabine T. (2014), *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press.
- Lino, Patrícia (2020), *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, Lisboa, Douda Correria.
- (2021), “Contra a resistência, a gargalhada corrosiva: sobre o processo de escrita d’*O kit de sobrevivência do descobridor Português no Mundo Anticolonial*”, *Texto Poético*, v. 17, n. 32, GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), 225-247, <<https://doi.org/10.25094/rtp.2021n32a764>> (último acesso em 29/08/2021).
- Minciocchi, Cecilia Bello (2016), “Istruzioni per l’uso pratico di Balestrini artista yotale”, in Balestrini, Nanni, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout: Poesie complete: volume secondo (1972-1989)*, Roma, Derive Approdi, 419-438.
- Spatola, Adriano (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia [1969], <http://www.archivomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_protagonisti/P00242.pdf?a=5f4a829b24852> (último acesso em 29/08/2021).

Recursos eletrónicos

- Archive of Women Artists – Aware*: <<https://awarewomenartists.com/>>
- Arquivo Digital da Po.Ex – Poesia Experimental Portuguesa*: <<https://po-ex.net/>>
- Fondazione Bonotto – Fluxus, Poesia Concreta, Visiva e Sonora*: <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/>>
- Heartfield Online – Catalogue of Works by John Heartfield*: <<https://heartfield.adk.de/en>>
- Josef Chladek – On Photobooks and Books*: <<https://josefchladek.com/>>
- Life Magazine – Google Books*: <https://books.google.pt/books/about/LIFE.html?id=N0EEAAAAMBAJ&redir_esc=y>
- MoMA Online Collection*: <<https://www.moma.org/collection/>>
- Nuno Nunes-Ferreira – Website Oficial*: <<https://www.nunonunes-ferreira.com/>>
- Patrícia Lino – Website Oficial*: <<https://www.patricialino.com/>>
- Ulu-Late – Webmagazine di Poesia Visiva e Sonora*: <<http://www.ulu-late.com/homeita.htm>>
- Willi Münzenber Forum*: <<https://www.muenzenbergforum.de/>>
- World War II Posters from the New Hampshire State Library*: <World War II Posters at the New Hampshire State Library (nh.gov)>