

CIBERTEXTUALIDADES

Publicação da Universidade Fernando Pessoa



TEMA DE CIBERTEXTUALIDADES 07

ESTUDOS SOBRE **ANTÓNIO ARAGÃO**

Organização de **Rui Torres**



MANEIRAS OU DESVIOS, NA FRAGMENTAÇÃO EXPERIMENTAL? (NÓTULA PARA O ESTUDO DE *UM BURACO NA BOCA* DE ANTÓNIO ARAGÃO)

MARIA DO CARMO CASTELO
BRANCO DE SEQUEIRA¹

RESUMO: Pretende-se, com este trabalho, traçar um percurso teórico-prático que possa explicar o experimentalismo fragmentário e genológico em *Um buraco na boca*, de António Aragão.

ABSTRACT: With this work, we intend to draw a theoretical-practical path that might explain the fragmentary and genological experimentalism, in António Aragão's *Um buraco na boca*.

¹ Universidade Fernando Pessoa. Contacto: mcseq@ufp.edu.pt

1. “A ARTE COMO ‘CAMPO DE POSSIBILIDADES’²”

O acto de análise crítica suscita sempre problemas, mais ou menos pronunciados, não só porque discute os que, aparentemente, estavam resolvidos, como os que, eventualmente, ficaram por resolver.

E falamos aqui em “problema”, no sentido exacto, histórico, do termo, tal como Pedro Braga Falcão o esclareceu em livro recente, dando a conhecer “as histórias que as palavras contam” e onde (para esta “entrada”) apresenta expressões-chave que se cruzam e completam: “Um problema é, etimologicamente, algo que se lança à nossa frente, um obstáculo (...), questão que procura uma solução, uma vez que um estorvo deve ser removido, se quisermos seguir em frente” (2014: 135).

Se projectarmos esta definição para um alvo literário concreto, neste caso, para a procura de um sentido não só reservado (contado) nas e pelas palavras do(s) texto(s) em análise, mas também para o que elas representam do dever estético/literário português, o “problema” irá sendo esbatido, mesmo que provisoriamente, no trabalho de busca de um caminho, entre diversificadas veredas, utilizando as fontes de investigação que julgamos adequadas, perseguindo a possível resposta, com apoios bibliográficos, com o entendimento da teoria que suporta as tendências estéticas no momento específico da história sócio-literária em que surge a obra, com o apoio essencial dos textos do autor, nomeadamente, dos conceitos que circundam e se interiorizam no “romance fragmentário” que pretendemos estudar. Tudo isto, no seu conjunto entrelaçado, é factor relevante para a interpretação possível e, sobretudo, para a sua justificação. Este trabalho implica, naturalmente, *dificuldade*, aquela dificuldade que, parodiando (adaptando) Geor-

ge Steiner, é também uma interrogação sobre a cultura, sobre o destino da literatura, sobre o quebrar dos géneros e, também, da actual (insegura) linha que separa a prosa da poesia, da própria e estranha opacidade da língua poética, do material aplicado no fazer (refazer) do texto e, conseqüentemente, de uma (nova) “cultura da leitura”³ “Pequenos cardos presos à superfície do texto”, diria o autor, ou também (diria eu) agarrados à sua profundidade.

Assim sendo (e com todas as implicações da “dificuldade”), o título (quase “epígrafe”) com que anunciamos esta primeira parte do trabalho procura discriminar, enquanto microtexto, aquela função dupla de que falava Jean-Michel Adam (1985), isto é, uma função simultaneamente *identificadora* (ou perturbadora?) do discurso, e também *catafórica*, já que tenta evocar e informar aprioristicamente o caminho que pretendemos prosseguir, não por acaso, servido por outro título de certa forma provocador (e sobre ele se instituindo) do próprio António Aragão.

De facto, a primeira vez que “encontrámos” António Aragão como poeta e vimos reproduzidos alguns dos seus poemas (sabidamente encaixados entre a poesia de Ana Hatherly e a de Melo e Castro), foi em 1973, na *Antologia da poesia concreta em Portugal* – antologia que, para além de textos poéticos (produzidos entre 1950 e 1972, com particular incidência nos finais da década de 60 e inícios de 70), continha uma esclarecedora introdução dos organizadores, uma bibliografia exaustiva sobre o movimento em Portugal, notas importantes de alguns dos autores dos poemas e uma entrevista final (de 1972), feita por Melo e Castro a um dos fundadores da poesia concreta no Brasil – o grande poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos – entrevista da qual

² António Aragão. Título retirado de artigo do autor, in *Po.Éx. Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*: 1981.

³ “...Pensar a fundo a questão, a situação do «texto» [social ou literário] na nossa cultura contemporânea é entrar em todo um conjunto de numerosos campos teóricos e pragmáticos cujos próprios limites ou integridade metodológica, cuja própria autoridade textual implícita ou cuja própria recusa implícita do canónico são pouco claros...” (2013: 16).

queremos destacar, desde logo, dois “princípios” orientadores.

O primeiro, apresentando a “poesia concreta” como “experiência aberta”:

“... experiência que não se estratificou no tempo, ela continuou em experiência, em processo e em progresso: é uma experiência aberta. Nós estamos sempre desenvolvendo determinadas etapas do nosso trabalho. Um escritor que se preze como tal, toda a sua obra (como dizia Joyce) é «work in progress» (...). Exactamente a única possibilidade de se fazer alguma coisa viva em nosso tempo é através da experimentação, experimentação que em processo científico é exactamente o processo eurístico da descoberta...” (1973: 140-141. Sublinhados nossos).

O segundo (partindo de McLuhan, e na voz do entrevistador), defendendo o papel activo da poesia, tanto na instauração de novos processos estéticos, como na crítica político-social, conferindo-lhe, assim, um papel de esclarecimento profundamente interventivo:

“... por isso [o valor primordial da arte como premissa da verdade] é que McLuhan apela tão fortemente para as novas gerações americanas que realmente são pessoas que se servem da criação artística para a sua verdadeira função de contestação de uma sociedade institucionalizada e esclerosada...” (1973: 157)

São precisamente estes dois princípios que subjazem ao texto de António Aragão, nomeadamente, em *Um buraco na boca*, como iremos tentar demonstrar mais adiante. Para o fazer, tentemos esclarecer o Princípio Estético Maior que os sustenta, tendo como base primária o “Coup de dés” de Mallarmé, entendido como gesto de uma nova Poética, ou, na voz de Paul Valéry, como “la figure d’une pensée”⁴ – Poética

onde a Página adquire a força de uma unidade visual que dirige o olhar e pode promover uma segunda dimensão ao texto:

“Toute son invention, déduite d’analyses du langage, du livre, de la musique, poursuivies pendant des années se fonde sur la considération de la page, unité visuelle, Il avait étudié soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) l’efficace des distributions de blancs et de noir, l’intensité comparée des types. Il a eu l’idée de développer ces moyens, consacrés jusqu’à lui à exciter grossièrement l’attention ou à plaire comme ornements naturels de l’écriture. Mais une page, dans son système, doit, s’adressant au coup d’œil qui précède et enveloppe la lecture, «intimer» le mouvement de la composition; faire pressentir, par une sorte d’intuition matérielle, par une harmonie préétablie entre nos divers modes de perception, ou entre les différences de marche de nos sens, – ce qui va se produire à l’intelligence. Il introduit une lecture superficielle, qu’il enchaîne à la lecture linéaire; c’était enrichir le domaine littéraire d’une deuxième dimension...” (1957: 626-627)

2. “O PAVÃO NEGRO DA ESCRITA / ABRE UM LEQUE DE OPÇÕES...”⁵

Como podemos deduzir daqui, a leitura de um *spectacle idéographique* não é linear nem simples, antes, como considera também Valéry, constitui “une aventure intellectuelle”, que exige (para ser cumprida) uma formulação específica e não desviada na impressão.⁶ “Animar a página” não é, assim, só um acto de concepção, mas também um acto de correspondência na edição

parlait, songeait, enfantait des formes temporelles” (1957: 624. Sublinhado nosso).

⁵ Os dois primeiros versos que dão o nome ao livro *O Pavão*, de Ana Hatherly (Lisboa, Assírio & Alvim, 2003).

⁶ Aliás, o cuidado na edição do texto, por natureza, semioticamente heterogêneo, é perfeitamente delineado pelo próprio Mallarmé, em carta a André Gide: “Le poème s’imprime, en ce moment, tel que je l’ai conçu quant à la pagination, où est tout l’effet. Tel mot en gros caractères à lui seul demande toute une page de blanc, et je crois être sûr de l’effet ...” (Ap. Valéry, 1957: 627).

⁴ “Mallarmé (...) me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d’une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l’étendue

e de uma leitura que em si contemple essa dupla função. Aparentemente independentes, são factores que devem interligar-se, combinar-se.

O “pavão negro da escrita”, sobretudo (mas não só) quando combinado com os sons e a imagem, naquela junção estrutural e estruturante «verbivocovisual» de que falavam Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos,⁷ esse “pavão negro”, dizíamos, ao abrir um largo e (quase) livre “leque de opções”, transforma-se num autêntico “laboratório experimental” que, penetrando na área do significante, defendendo uma poesia “de formas”, permitindo o caminho rápido e processual para a literatura electrónica, **umenta igualmente as opções de leitura**, em correspondências múltiplas e como que acopladas. Porém, a ânsia de ruptura com os procedimentos instalados, não exige (nem pode exigir) o vácuo total da memória, isto é, não pode apagar inteiramente o passado: transforma-o, dá-lhe uma configuração diferente (como é o caso da ressurreição e transformação do barroco em Ana Hatherly, perfeitamente explicitado pela autora no “Preâmbulo” a *Ladrão Cristalino*⁸ e compreendido em *A Experiência do Prodígio – Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII /XVIII*).

Mesmo (no decorrer dos tempos) quando a posição se torna mais radical em termos de “memória”, podemos, apesar de tudo, esperar que a possível “função predicativa” da literatura em relação ao futuro, defendida por Bayard (2005), não apague inteiramente a função retroactiva, aceitando que, no fundo, o passado está subjacente a todos ‘os presentes’, pelo menos tanto como o futuro, permitindo-nos ler esta “verdade”,

de”, mesmo quando quase submergida (mas não desaparecida) na afirmação de Niklas Luhmann, de que “o novo torna possível uma utilização mais específica daquilo que já existe” (cit. in Martins, 2014: 27).

É, dentro desse caminho em trânsito - “o futuro habita, de facto em nós” (cit. in Martins, 2014: 27), que nos é permitido e possível ler António Aragão – autor que, para além do mais, e não factor despiciendo, combinava em si vários saberes e artes (a pintura, a escultura, a música, o teatro, o cinema, a história, a arqueologia...), preciosos auxiliares no novo entendimento da poesia e sua ligação com outras artes e outros saberes – alicerces conjugados de criação experimental, onde, naturalmente, a “realidade” virtual já começa a estar presente, como hipótese. Assim o afirma o próprio António Aragão:

“... Podemos dizer que a aventura artística caminha sempre do improvável ao possível, constantemente fazendo e refazendo este longo caminho inesgotável de previsões e imprevistos. Exactamente a arte surge como um jogo necessário onde as possibilidades são incontornáveis. (...) Recentemente contactámos em Itália com Nanni Balestrini e a sua poesia electrónica (...). Aqui o homem fabrica o próprio calculador de possibilidades colocando-se depois como fruidor perante o milagre do imprevisível”. (1981: 103-105)

De certa forma, podemos concluir daqui (em termos muito gerais e parando um pouco a história) o que se entendia já, a partir da segunda metade do século XX, por “experimentalismo”. Naturalmente que uma literatura específica foi explicando, configurando e determinando a historiografia do movimento, a partir de poetas como Rimbaud e Mallarmé, constantemente combinando, zonas prolíficas, metatextuais, dos próprios poetas envolvidos, buscando e explicitando raízes menos ou mais próximas, invocando aspectos e técnicas novas.⁹

⁷ *Teoria da Poesia Concreta*, cit. in Melo e Castro (1973: 13-14).

⁸ “No seu todo, o conjunto [dos textos] proporciona uma panorâmica do imaginário barroco, simultaneamente feito de nostalgia de um bem que se perdeu e de uma esfuizante afirmação da alegria de viver. O título escolhido é particularmente significativo, pois *ladrão cristalino* é uma metáfora poética usada no período barroco para designar o rio, sendo rio uma palavra emblemática da filosofia de Heráclito a que se associa a meditação sobre a impermanência de todas as coisas” (Hatherly, 1977: 11).

⁹ Para além dos vários textos teóricos antológicos (como a Revista *Poesia Experimental*, de 1964 e 1966; *Operação I e II*, de

Dois poemas de António Aragão permitem-nos observar (“em acção” de leitura) aspectos da primeira fase do experimentalismo português que já apresentam /apontam factores determinantes para o entendimento da escrita experimental poético-narrativa que irá desenvolver-se em *Um buraco na boca*.

Referimo-nos a dois poemas de 1964, com um título (não por acaso) comum: “Poema Encontrado” – título não puramente temático, mas duplamente “remático”,¹⁰ isto é, não enunciando um tema, mas, aparentemente, **respondendo** a um problema de experimentação que, num primeiro momento, o autor teria colocado a si próprio, para o alargar depois, implicitamente, ao leitor. Na resposta, o título parece sugerir, subrepticamente, informações sobrepostas sobre a nova construção formal, marcando, assim, não só a aparente continuidade genológica (*Poema*), mas, essencialmente, a sua transformação, isto é, o recontro com uma nova forma que, ao realizar-se, inventa /*encontra* também uma nova categoria poemática (*Encontrado*).

Construídos (os dois poemas) por (sobre) extractos de Jornais (fragmentos de tamanhos irregulares, como que desmembrados e aleatoriamente

dispersos), põem em causa a «escrita-descrição», surgindo impetuosamente contra a sequencialidade linguística, substituída agora por uma coordenação visual que parece movimentar-se (só como “efeito simbólico”?) com a rapidez da comunicação social, sem deixar de servir de primeiro nível de “outra” leitura que se lhe vai sobrepor (inscrição sobre inscrição), através da maior ou menor força colocada no negrito, obrigando a um duplo olhar para atingir aquela segunda dimensão que é preciso captar, arquivar.

O primeiro dos dois poemas (na edição da *Antologia da Poesia Concreta Portuguesa*, 1973: 52)¹¹ apresenta-se em imagem de uma só peça, irregular, mas homogénea, obrigando o olhar a deslocar-se do aviso sobre uma ziguezagueante mensagem a descobrir, a (a)colher, (“gravado” no lexema aglutinado, *agoraviso*), levando-nos a deslocar a atenção para o meio da página, e desta até ao seu fim, permitindo a leitura infiltrada:

REVELA-SE EM

O

AM

OR

TODAS AS COISAS

Já o segundo poema, com o mesmo título, parece inverter essa situação, formalmente nova (mas tematicamente estática, quase dogmática), para se despedaçar em várias peças na página, como se a desagregação fosse física, motivada por qualquer fenómeno externo, sísmico, actuando violentamente sobre a aparente quietude de um género que (com ligeiros abalos) se foi mantendo em formato reconhecido.

De facto, se no primeiro poema podemos ler uma mensagem aforística, seguindo os signos “enegrecidos” e destacados, no segundo (desmembrado, dividido) só podemos visualizar – em todos os “bocados” a que ficou reduzido –

1967; *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, de 1973; POEX. *Textos Teóricos e Documentais da Poesia Experimental Portuguesa*, de 1981; ou *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – anos 60 – Anos 80* que inclui uma magnífica “Introdução” de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, outros estudos importantes se têm feito sobre esta matéria, como, a título de exemplo, *O Silêncio dos Poetas* de Alberto Pimenta (Lisboa, Cotovia, 1978), *Postpoesia – Hacia un nuevo paradigma* de Agustin Fernandez Mallo (Barcelona, Anagrama, 2009), *Literatura, Regimes de Verdade e Cibercultura*, de Manuel Frias Martins, in *Suplemento à Colóquio Letras* (Maio/Agosto de 2014). Importante e com uma introdução do próprio António Aragão, a *Revista colectiva Búzio* (sobre o assunto) (vd. Ana Isabel Moniz, 2011: 30-40).

10 Genette (1987), estudando o elemento paratextual, “título”, e percorrendo a doutrina existente sobre o assunto, nomeadamente Hoek (na separação semântica entre títulos objectivos e subjectivos, citamos, “... les «subjectaux» qui désignent le «sujet du texte» comme *Madame Bovary* et les «objectaux», qui «réfèrent au texte lui-même»), acaba por propor (servindo-se da diferença linguística entre tema e rema), “... de rebaptiser *thématiques*, les ci-devant titres «subjectaux» de Hoek, et *rhématiques* ses titres «objectaux».” (pp. 75-76).

11 Interessantemente, vai aparecer como segundo, na *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – anos 60 – Anos 80* (2004: 96). *Será a ordem dos factores arbitrária?*

uma total ausência de sintaxe, de lógica, ou de continuidade sintagmática, como se, com a sua dilaceração, ficasse só, figurativamente, a imagem da ruína textual, do “desastre”.

A perda da unidade, da linearidade da língua e os destroços que dele ficaram parecem documentar uma espécie de explosão (do texto ou do *Livro*?) que só deixa na página estilhaços vocabulares, espécie de linguagem enlouquecida, misturando tipos e configurações (negrito, normal, superscript, tamanho de letra, separação a negro dos fragmentos...), como que impossibilitando a leitura, nos termos da semiótica habitual da língua, ou mesmo da semiótica geral da comunicação social e das artes. No entanto, é essa imagem de desmoronamento que nos faz ler o seu sentido global, como se nela se tivesse petrificado. Assim, partindo de uma sequência que permaneceu intacta e onde o le-xema “segredo” se instala (“O segredo do que seja /destaca-se ao ar livre”), surgem palavras ou expressões que (como ruínas) podemos conjugar na isotopia central do “desastre”.¹² São, afinal, unidades e sequências sémicas que, estendendo-se desregradamente, prolongam, de forma figurativa, a temática, como se, simbolicamente, pretendessem mostrar “o fim” da literatura (de uma certa literatura?), num novo apocalipse cultural, que, surgindo de repente, só permite, ao que parece sobreviver, um tempo breve (“poucas horas”, “último movimento”, “só hoje e amanhã”)

É o anúncio daquela vanguarda poética à qual parece querer acolher-se António Aragão e onde se desenha já um novo rumo que, embora reservando alguns sinais do passado, se levanta das suas ruínas e sobre elas traça sinais futuros: a desconstrução, a quebra, as novas conjugações genológicas – sinais que serão as traves-mestras

¹² A derivação isotópica de “desastre” desdobra-se aqui a partir de uma expressão central, geradora (“quando o mundo for o continente destruído”) e estende-se ao longo do texto, através de expressões como estas: “perigo”, “guerra”, “rapazes que morreram”, gravemente feridas”, “destruir e esquecer”, “diabólico”, “porcos empestados”...

de um caminho a percorrer e onde a imagem da fragmentação se instala como forma do instável, do inacabado, mas também como sinal de um certo contínuo próximo, cuja marca pertence ao romantismo alemão.

3. “A FORMA MAIS SUPORTÁVEL DA INCOMPLETUDE É AINDA A DO FRAGMENTO”¹³

“A forma mais suportável da incompletude é ainda a do fragmento.

Por isso se recomenda esta forma de comunicação a quem está ainda em estado de devir mas quer fazer passar pontos de vista dispersos e dignos de atenção...” (Novalis)

Este conselho de Novalis surge dentro de uma visão antropocósmica do mundo, muito dentro do desejo romântico da totalidade, do “Absoluto poético” ou “Grand-Oeuvre” da alquimia estética¹⁴ – “uma «escrita de pedras», com timbre próprio, sempre fragmentos de outras maiores, mais completas»...”, como afirma João Barrento, servindo-se de Roger Caillois (2010: 76).

Numa linha intermédia entre esse desejo de absoluto e a certeza da ruína, do “desastre”, (Blanchot, 1980) – espaço onde só poderia caber “qualquer coisa que resta do que desapareceu debaixo dos escombros” – encontra-se o “fragmento”, no sentido que lhe dá Roland Barthes,

¹³ Novalis, *Fragmentos*, tradução de João Barrento (2006: 43).

¹⁴ “La problématique du fragmente st solidaire de la vision anthro-cosmique du monde. Il existe une corrélation implicite entre les extrêmes opposés de la composition, que figurent d’une part l’oeuvre totale, le *Gesamtkunstwerk*, chef-d’oeuvre global, qui transgresserait les frontières entre les arts et les disciplines, le *Grand Oeuvre* de l’alchimie esthétique – et d’autre part le *fragment*, l’oeuvre en miniaturisation de la création, qui s’efforce d’exprimer la totalité en réduction, dans l’instant où jaillit l’étincelle de la pensée (...) L’oeuvre achevée, roman, poème, traité, symphonie ou peinture ne propose que soient les dimensions de la réalisation humaine, ele se trouve à égale distance du but à atteindre, si ce but se situe à l’infini” (Gusdorf, 1993: 440).

onde está presente ainda, como reflexo da continuidade e da miniaturização estética, a simbólica da “pedra”:

“Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras no perímetro do círculo: espalho-me em redor: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê? (...) O fragmento é *torin*: implica um desfrute imediato: é um fantasma de discurso, um bocejo de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o gérmen do fragmento surge-nos em qualquer local (...) puxamos então do bloco, não para apontar um «pensamento», mas algo semelhante a um carimbo, o que outrora se chamaria um verso...” (1976: 114)

Já aqui (1975, na 1ª edição francesa), esta metáfora “carimbo” substituta de “fragmento” ou “verso” (como nos elucida) parece traçar o começo da sua história, sendo substituída depois, por adequação ao discurso amoroso, por “rajadas de linguagem” ou “figuras”.¹⁵

Carimbos (diríamos nós): Uma metáfora em desenvolvimento...tendo a minimização do discurso, como razão.

Onze anos antes, publicara António Aragão “Poema Fragmentário”¹⁶ e, sete anos depois deste, *Um buraco na boca*, como que confirmando que os espectros viajam (com diferentes modalidades e ritmos) através do tempo.¹⁷ Assim o poeta explicitamente o reconheceu, instituindo

15 Como o explica no seu prefácio- nota, “Assim está feito este livro” (*Fragmentos de um discurso amoroso*, ed. portuguesa, 1981: 11-18).

16 Poema republicado, depois, em 2004, na *Antologia da poesia Experimental Portuguesa* (p. 98 -100).

17 João Barrento dá (de forma sintética, mas perfeita) o conhecimento desse trânsito, desde o romantismo alemão até à modernidade, na sua crónica habitual “Escrito a Lápis” no *Público* (29 /04/06), a propósito da publicação de *Fragmentos são Sementes*, explicitando a razão do título: “Estamos perante uma poética totalizante, excessiva, mas antecipadora (moderna, num tempo em que grassavam pela Europa os neo-classicismos) e acompanhada por uma prática de escrita que Novalis sabia estar apenas a nascer. Só o século XX o iria confirmar, fazendo germinar em todos os seus autores maiores essa forma «inútil» sustentada por «invisíveis» conexões...” (Sublinhado nosso).

o poema, paratextualmente, como “remático”: Já não só como caminho possível, mas como certeza, invólucro de uma ‘retórica do novo’ ou do renovado, que, em si continha (involuntariamente?) outra retórica – a retórica do fictício prolongamento da literatura, tal como o Foucault, com uma certa ironia, o tinha sugerido, em 1963, partindo da “Biblioteca de Babel” de Jorge Luís Borges: “A Retórica é o meio de exorcizar por um instante o incêndio das bibliotecas, mas ela o promete para breve, ou seja, para o fim dos tempos” (2006: 59).

O “Poema Fragmentário” de António Aragão levanta, porém ainda, outros problemas paralelos, a começar pelo possível estatuto literário a conceder ao texto: Poema? Prosa? Poema em Prosa? Poema narrativizado? Subversão completa? – Questões que vinham a ser levantadas teoricamente, desde a 2ª metade do século XX, em relação a certas alterações ou transgressões genológicas em poetas do século XIX, tais como Heine, Gérard de Nerval, Leconte de Lisle ou Baudelaire - problemática que mereceu importantes considerações de Bárbara Johnson¹⁸ - e continua a merecer a atenção por parte de uma poética predominantemente, e por natureza, transgressora: o experimentalismo moderno. Valéry, num dos seus aforismos, resolvia esta questão em poucas palavras, trocando a forma pela ideia: «Idée poétique» est celle qui, mise en prose, réclame encore le vers” (Valéry, 1941: 35). É essa «ideia poética» que percorre o ‘Poema Fragmentário’. Para a tentar encontrar, o autor tenta “amparar” o leitor (isto é, refrear a sua liberdade) impelindo-o a dar-lhe consistência, indicando-lhe o caminho, chamando a atenção para a possibilidade “outra” que a boa leitura das “palavras mais negras” oferece, colocando das, interessante, nesse “alerta” em forma de poema curto, quase com ritmo, quase com métrica:

18 Lembremos, por exemplo, o estudo pioneiro, *Défigurations du Langage poétique* (Paris, Flammarion. 1978) ou a tese de Mestrado de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, de 1985, onde essa questão se levanta, a propósito de *Prosas Bárbaras de Eça de Queirós* (publicada nas edições da UFP, em 2005, *Prosas Bárbaras – A Germinação da Escrita Queirosiana*).

podem ler-se os três espaços gráficos separadamente ou em conjunto Usando apenas as palavras mais negras obtêm-se ainda uma outra leitura.

Será este o melhor preâmbulo para a leitura de *Um buraco na boca*? Cremos que sim, embora sumário. De facto, nem será bem um “preâmbulo”, mas o começo da *leitura* – aquela perseguição dos sinais, das sementes, que fertilizando a história e a poética do autor, possam deslizar para a obra fulcro, permitindo uma interrogação mais consistente e mais atenta ao singular, num trajecto de continuidade, geradora de novas perspectivas.

4. “IMAGENS QUE PASSAIS PELA RETINA/ DOS MEUS OLHOS, PORQUE NÃO VOS FIXAIS?”¹⁹ (TRÊS BASES PARA UMA LEITURA, PARTINDO DO OLHAR)

Olhemos a capa desta segunda edição do “Romance” que, como afirma e mostra Lénia Serrão,²⁰ “simplificou a concepção gráfica” da primeira, seguindo agora o modelo de capa da Gallimard, aceitando (também com esta professora) as considerações de Fernando Figueiredo e Thierry Santos sobre o significado desta capa, isto é, desenvolvendo a ideia de que a utilização do “pastiche” da Gallimard agiria como “um comentário irónico à literatura dita superior institucionalizada”.²¹

Podendo aceitar, ainda como hipótese e com os mesmos ensaístas citados por Lénia Serrão, a ideia de que “buraco na boca” simbolize, uma “obra aberta”, isto é, direccionada para o leitor, com a oferta das “múltiplas leituras que nos con-

cede o próprio conceito de literatura” (AA.VV, 2011: 60), gostaríamos de acrescentar uma outra hipótese, mais voltada para a escrita: a que configurámos a páginas 64 deste trabalho e que somamos a esta: o papel interventivo da arte, tanto a nível estético, como político- social.

De facto, cremos que esta está bem patente em *Um buraco na boca* (por oposição àquele silêncio²² que, entre outros, Sophia de Mello Breyner tão fortemente condensou no poema “Data” – dedicado, não por acaso, “à memória de Eustache Deschamp”, ou tão tristemente condenou no seu “Pranto pelo dia de hoje”), fazendo, com outros processos, mas com igual força, uma terrível análise da situação político-social portuguesa, como podemos observar ao longo de todo o desenvolvimento poético-narrativo. Implícita ou explicitamente nomeada, movimenta-se como uma espécie de onda que varre, obliquamente, todos os fragmentos e é poderosamente filtrada pela ironia. Se a “Companhia” e o seu poder merece um contínuo desaguar irónico-crítico ao longo do “romance” (vejam-se as páginas 51-57; 102, 124), outras situações merecem a sua crítica irónica, como a guerra (do Vietnam), através de várias perspectivas e surgida em várias situações e lugares: em casa, enquanto devoravam o pequeno- almoço e calculavam/ avaliavam de quem era a culpa (dividindo as opiniões entre os comunistas e a América”) (p. 113); ou no café Apolo (p. 115); ou, de novo, em casa (problematizando sobre quem a começara) (p. 159). Para além deste, outros temas friamente irónicos sulcam as páginas, como o do “aparecimento da política,²³ ou o da “necessidade da pobreza” – a sua *conveniência estruturante*, reflectida nas vozes de dona Constança ou da “tia Rita:

¹⁹ Camilo Pessanha, *Clepsidra*.

²⁰ “Notas de Leitura acerca do romance *Um buraco na boca*”, in *Margem 2* (2011: 54-64).

²¹ Citado pela autora, p. 60: “...O pastiche da capa «nrf» da Gallimard, em França, funciona aqui como um comentário, em tom irónico e lúdico, à literatura dita superior, institucionalizada, sem deixar, paradoxalmente, de se inscrever nela, ao colocar-se no mesmo plano”.

²² Silêncio “necessário” que a ironia corta, em extractos, como este, iniciando um dos fragmentos finais: “mas aumentaram os políciais, mais políciais, além disso a pouca sorte no totobola e a conveniência de ficar calado, era muito melhor calar-se, muito melhor, então... (p. 135).

²³ “depois apareceu a política, exacto, a política.e espalharam a mesma cara pelo pavor fechado das ruas da cidade, pelos tapumes, pelas esquinas, pelos lugares destapados das cabeças. rapidamente a mesma cara: um dos três directores da Companhia...” (p. 171).

"sem pobres como seria o mundo? muito diferente com certeza, e não haveria gente para os pequenos serviços, sobretudo para os serviços mais sujos, então sem pobres o mundo seria um mundo sujo. ah como os pobres eram necessários (...) porque será que os pobres estão sempre aumentando? será para bem? para bem dos outros? e parecia-lhe que devido ao aumento dos pobres a delicadeza e os bons sentimentos aumentavam também, os pobres inspiravam-lhe paz e sossego..." (pp. 106-107)

No fundo, fragmentos do mundo, fragmentariamente apresentados, ou, se quisermos utilizar as suas palavras, "coisas desmanchadas e jogadas como desperdícios..." (p. 72).

Mas também e em simultâneo, começa logo a delinear-se na organização da capa,²⁴ a outra função que adiantámos, a de intervenção estética, actualizada em termos de pré-aviso simbólico de um novo formato, que se assume, por um lado, através de especial arrumação dos segmentos frásicos e da sua simbologia cromática, quando cruza a cor normal do nome do autor e das notas sobre a edição com o "negrito" do título e da "marca" sarcástica, da *editora* (VALA COMUM) e, ainda, com o "vermelho" com que pinta a palavra "romance", parecendo censurar ou perspectivizar o dilacerar desta forma, para criar outra que a possa substituir.

A mesma intervenção estética, transformadora, surge na configuração do título, apresentado como poema curto, concreto, realizado em duas linhas, geradoras de correspondências (UM /NA; BURACO /BOCA) e onde a bilabial (b) se conjuga com uma semivogal (u) ou com a vogal fechada (ô), combinadas com sons nasais (m /n). Não é por acaso que o único som aberto é o "a" de Buraco, tornado assim como configurador da "abertura", uma espécie de grito, no meio do vocábulo:

²⁴ A nossa análise crítica reporta-se sempre aqui à 2ª edição. Para as alterações que esta suportou em relação à 1ª edição, veja-se o ponto 7 (pp. 59-63) do trabalho citado de Lénia Serrão.

UM BURACO NA BOCA.

Convém, igualmente, desde já frisar a importância irradiante do lexema "Boca", como espécie de leitmotiv, ecoando várias vezes ao longo deste texto,²⁵ e estando igualmente presente noutra obra do autor, *Textos do Abocalipse*.²⁶

Saltemos a capa e olhemos agora o ante-texto, fixando-nos na epígrafe e na advertência, situadas, convenientemente, como marcas de "princípio /base" e de "fim".

A alteração dos termos da epígrafe, da 1ª para a 2ª edição, apontada por Lénia Serrão, corta (apagando-a) a fórmula habitual da "dedicatória" ("à minha avó que também podia ter dito..."), para a reduzir à "verdade" aforística: "Há sempre uma dor maior que a liberdade de a ter escrito". Ao fazê-lo, dá-lhe a força de uma "infinitude negativa", que tanto abre caminho à incerteza sobre se a escrita pode fixar os grandes sentimentos, como, em termos formais (e se a conjugarmos com a advertência final), autoriza a plena liberdade da ordem de leitura, como já o havia feito a propósito do "Poema Fragmentário". Não podemos deixar de notar aqui, a linguagem parodicamente matemática com que o faz, substituindo a "regra", "a ordem das parcelas é arbitrária", por uma sentença adequada às circunstâncias, "a ordem de leitura dos textos que propomos neste livro é arbitrária".

Reticamente, e utilizando a mesma linguagem, poderíamos perguntar: E a "soma" atingida

²⁵ Só a título de exemplo, num monólogo com a mãe já morta: "... é possível algum regresso? alguma maneira de regressar? e mesmo que houvesse por onde se começava? Pelo olhar? Pelo esforço das mãos? Por outro buraco na boca? (p. 98); ou ainda, por exemplo, a propósito da morte da tia Rita: "... voltava a aparecer numa falta concentrada, uma grande falta, buraco que nunca mais se tapou. (p. 106. Sublinhados nossos).

²⁶ Sobre estes *Textos*, leia-se o interessante trabalho de Thirry Proença dos Santos, "Sobre Textos do Abocalipse de António Aragão: Uma paródia do discurso apocalíptico?" (*Margem 2*, 2011: 41-53).

pela leitura será a mesma? A resposta pode ser dada, talvez, pela teoria romântica sobre o “fragmento” (agora renovada pela pós-modernidade) quando nos afirma que o texto é “a presença” das partes, não a sua soma...

Desta forma, o leitor fica preparado para cortar à vontade a aparente linearidade textual e ler cada um dos cortes isolados pelo “branco” como um “desenho” específico, independente de qualquer “fio narrativo” que a numeração das páginas possa simular.

Entremos, então, deliberadamente no seio da obra, olhando primeiro a mancha gráfica, visionando apenas (não lendo ainda) o texto sincopado, dividido pelas interrupções em fragmentos isolados, aparentemente ligados por uma falsa coesão interfrásica, mas cujas marcas conjuncionais nunca religam, antes separam e isolam, quer sejam instituídas por conectores frásicos, quer por pausas. Para justificar a perturbação textual, podemos ouvir George Steiner quando, buscando a fonte histórica da “revolução literária”, recorda que Mallarmé procurava “libertar a sintaxe do despotismo linear e envelhecido da lógica (...), através de “ausências” que se tornassem transparentes”, e quando acrescenta logo depois, que “as tácticas modernistas fazem dos espaços em branco, tipograficamente declarados (...), qualquer coisa de completamente diferente do nada (le néant)” (2012: 162). Assim também em António Aragão.

Iniciemos agora verdadeiramente a leitura, tentando entender o sentido desses brancos, dessas interrupções, dessa desconstrução intrínseca que vai determinando a escrita de uma obra designada como “romance” pelo autor. Cedo verificamos como, aqui, essa designação se furta ao reconhecimento histórico da forma, e se inscreve e funda “numa nova tradição” (para reutilizar Octávio Paz²⁷) que teve os seus pioneiros em Proust e Joyce, e elege como forma de comuni-

cação uma espécie de monólogo interior, talhado em tempo descontínuo, o tempo da memória – justificativo, neste caso, da autodiegesis, melhor diríamos, de uma auto-reflexão crítico /irónica/poética, fazendo convergir para ela, vozes outras (presentes e ausentes), como a da avó, da mãe, da tia Rita, do José Joaquim, do Padre Porfírio, da Laura, da Cecília, da Aninhas ... É através destas, que podemos rever os outros elementos da narrativa, mas sempre dentro de “quadros fixos”, (simples flashes, ou “imagens que passam pela retina”), no interior dos quais, a sua função de constituintes de “uma história” enfraquece., dilui-se, quase se esgota, como se, perante os nossos olhos, a sintagmática narrativa desse lugar à redundância do paradigma, e as áreas temáticas (onde o lirismo se instala, em comunhão desusada, com a ironia) comesçassem a inundar o texto, revolvendo a narração, perturbando a sua ordem, confundindo os seus elementos.

Assim acontece com o movimento temporal, constantemente interrompido por regressos, desvios, reiterações, numa total e profunda anacronia. Assim também, com a reconstituição do espaço que, entrelaçando-se com o tempo e ultrapassando o “local” concreto, é reconfigurado como símbolo da pobreza e da destruição progressiva, nunca anulada, nem pelo desejo de fuga (como primeiro e inútil gesto, anunciado logo no fragmento inicial), nem pelo assomo de recusa rebelde. Pelo contrário, permanece e vai-se alternando, ora “introduzindo-se” semanticamente em significantes específicos, culminando, em dois dos últimos fragmentos com a descrição

27 *Los hijos del limo* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981, pp. 17-27).

da “casa”²⁸ e da “cidade”;²⁹ ora tomando a forma morbidamente simbólica do apodrecimento do “gato”, apodrecimento arrastado ao longo das páginas, como morte “invulgar e desdobra, morte nova”, inundando-as até o fim e misturando-se com a morte da galinha, “infinitamente morta” pela “lagarta da máquina” (pp. 129-196). Em termos mais abstractos, apresenta-se como uma necessidade vital, ironicamente amarga, circundando e acentuando, com um risco de desilusão, todos os fragmentos.³⁰

E a acção? Haverá, de facto, uma acção? Condição para um tempo só visível na degradação do espaço, refugia-se na quase inactividade, em percurso lento para a poesia, desenhando (vincando?) um novo cronótopo, cujo interpretante se presentifica sob a tematização alegórica. É, de facto, esta presença que cerca e intercepta os fragmentos e, como verdadeira chave da sua consecução, começa cedo a anunciar-se com a substantivação da locução prepositiva (“à volta de”), presente no 2º fragmento, servida por um imperfeito verbal que dá continuidade e força ao

28 “a casa de paredes grossas pronunciadas na lembrança, vagamente a chaminé esgotada e digerindo o fumo dos anos, as portas sem audácia, ou as janelas e escadas pouco imaginadas no tempo. não é que significasse uma perda coexistência familiar ou obscura velhice apetedida. nada disso. claro que o descaro das pedras alvitrava, era quase insinuação. sobretudo confusa tonalidade, tanto de riso como de choro. é verdade, mas sobretudo desapego de sombras e luminares. talvez possível referência duma intimidade sem valer qualquer explicação. ou então: **a casa não se vende, pertence à família.** ah a grandeza da solidão daquelas palavras, muito mais inutilidade que lucro. talvez como defender uma pátria sem outra salvação que morrer por ela, quem riu fazendo pouco?...” (p. 181).

29 “tomava-se rapidamente a cidade com os olhos. rápido demais. em especial quando se olhava dum desses miradouros a que se obrigava os turistas (...) e depois? depois as ruas tortuosas e estreitas reduziam-se ainda mais quando vistas das janelas consumidas. ruas amedrontadas de carros, sem jeito para se andar. nem de carro nem a pé. Confundidas. (...) eespreitava-se desse lado por uma ruína que no muro havia, por aí localizava-se o que se gostava de perceber diferente ou mais afastado. e o impossível do que se desejava bem podia passar pela aberta maior das árvores e por cima do chiqueiro do José Firmino.” (p. 166).

30 “concebemos a destruição como a maneira melhor de transformar o que havia à nossa volta (...) e se o quarto caísse quando acontecia eles estarem dentro?” (pp. 168-170).

desejo: “*havia* uma espécie de desígnio a mover-se abismado por dentro e por fora, realmente *havia*. um *andar à volta* desentendido. ora por um lado ora por outro. mas sempre *à volta*, como olhar afundado...” (p. 7. Itálicos nossos).

Se era à volta de um sonho, de um desejo de partida, ou de qualquer coisa que não fosse “aquele caminhar no mesmo lugar duma areia parada debaixo dos pés”, (como aquele círculo de giz de que falava Erico Veríssimo em *Um Lugar ao Sol* e do qual o peru não conseguia nunca libertar-se), a verdade é que “os contornos do que percebiam diluíam-se e acabavam”, nunca avançavam... É dentro desta temática maior do “ficar”, do “não ir”, da “incapacidade de saltar o círculo de giz”, que outras temáticas derivadas surgem, e das quais a escrita “anda à volta”, em registo repetido, a saber: “a morte” (pp. 116, 157, 175, 192) a “dor” e suas espécies (p. 179), “a pobreza” (pp. 105-106), “o medo” (p. 127), “o proibido” (em interessante jogo de expressões e conflito),³¹ caminhando todas para uma “revolta” inócua (como se virada ao contrário), no sentido da destruição total.³² Há, no entanto, outras, contrapostas, aparentemente luminosas, mas sempre escurecidas pela ironia, como “a paz” – “a paz” como queria a mãe (p. 94), a paz infinitamente repetida, como ironizava a avó;³³ e também “a felicidade” (p. 76); e ainda “o amor” que, em variantes, vai rodeando o texto, através de nomes que, rápida, mas, reiteradamente, o atravessam: Aninhas, Laura, Arminda, Fernanda, Glória...

31 “ah como gostaria de fazer exactamente o proibido. o melhor era o proibido. as coisas maravilham-se desde que passavam a proibidas. o que não era proibido entrava, exauria. não interessava. só o proibido aparecia como inefável atracção (...) o proibido aparecia no que pensava e extinguiu a única lâmpada do quarto acesa no centro da cabeça...” (p. 110).

32 “... **vamos alargar as brechas das paredes até a casa cair, que bom** e afastávamos primeiro as pedras mais pequenas que acunhavam as maiores, depois seguíamos a cautela da nova fenda desde o chão até rente às tábuas do soalho. **quando a casa começar a cair uma coisa grande acontece.** E Aninhas desdobra a mesmo sentido: **um fim é sempre grande, não é? exactamente porque é fim...**” (p. 169).

33 “... eis a paz da casa. a paz. a paz como coisa imprópria e desentendida. **a paz de quê?. paz para quê?**” (p. 183).

Referimo-nos atrás, à estranha força da “redundância” neste texto. De facto, é uma força que, crescendo e transformando a sequencialidade narrativa, nela se instala e se integra, como se o narrador (também poeta) quisesse dizer “sim” à questão posta por Jacinto do Prado Coelho, quando falava de “géneros sem fronteiras”, a propósito de Teixeira de Pascoaes: “Será assim a prosa, certa prosa, o veículo normal da poesia?”³⁴

A resposta, implícita, surge logo no segundo fragmento:

"Lembras-te do sangue nascendo no assombro do que se imaginava? O trapo esquecido no canto da cozinha, a miudeza dos gestos no fazer qualquer coisa. as bocas. a minha boca no início inseguro da fala. a mão posta no doer..." (p. 7)

e vai continuar a projectar-se em muitos outros retalhos do texto, como se o natural fosse introduzir na frágil narrativa, fragmentos poéticos, como se fosse esse o destino da sua prosa, e esse destino tivesse de se cumprir ao longo de todo o “romance”.

Assim, logo a páginas 16:

"Uma vaga respiração de água alagada no olhar. e pronto. cada momento desfeado por qualquer coisa. ou mesmo ódio como musgo afundado na sombra. ou: olha a sombra que cresce no muro quando o ódio a retém..."

ou a páginas 32:

"... mas o pior era ficar pensando adiantado, em relação ao cavalo correndo no escuro (...) ou era o cavalo alastrado que aparecia como se fosse eu próprio identificado com ele e buscando no escuro?"

ou a páginas 40 e 41 e 59 e 61 e 66 e 70 e 99...

³⁴ Pascoaes: do verso à prosa”, in *Ao Contrário de Penélope*, 1976, p. 235.

... Basta percorrer o texto e encontrar as sementes...

Como falar, então, da construção – da técnica de construção – deste possível “romance”, tão heteróclito, tão mesclado, tão irreverente?

Uma travessia última sobre o seu discurso permite-nos dizer, com Tzvetan Todorov, (quando se propôs discutir o género de *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis): “J’en tire l’impression d’un «roman-pas-tout-à-fait-comme-les-autres» et le qualificatif de «poétique» me vient aussitôt à l’esprit”³⁵

Os nossos motivos são, porém diferentes: não a discussão teórica da categoria, nem a concepção da personagem, como “herói” ou como “poeta” que lhe estava subjacente. A questão que o texto de António Aragão nos levanta (enquanto “representação” descontínua e cruzada de farrapos genológicos diferenciados) está mais no efeito produzido pela nova desconstrução fragmentária sobre o leitor, exigindo deste também a desconstrução paralela da leitura: o seu parcelamento, a sua incompletude, a não possibilidade de obtenção de um sentido global da invisível trama, nem, consequentemente, a descrição das suas componentes.

Podemos dizer apenas que *Um buraco na boca*, seguindo alguns dos procedimentos evidenciados na construção dos três poemas, antes analisados (alterando apenas diferenças de utilização e de funções, como é o caso do “negrito”),³⁶ acrescenta-lhes, porém uma formulação fundamental e estruturante: a tentativa de desenho de uma quase autobiografia em farrapos, flutuando sobre um “eu” difuso, que volteia sobre situações paradas de um mundo parado, congelando o sentido à volta de temas fracturantes, numa sim-

³⁵ T. Todorov, *Les genres du Discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 107.

³⁶ Aqui, o seu uso não tem intenção de criar uma dualidade textual (uma “segunda dimensão”), mas diferenciar, dentro da combinatoria das vozes, aquelas que, em discurso directo, se separam do discurso autodiegético, muitas vezes, repetindo-o, ou acentuando-o, ou contrariando-o, ou mesmo só o pensando.

biose estranha entre a narração exígua, a reflexão temática, a ironia e a poesia impressa entre as ruínas do discurso. É este cenário que exige, quanto a nós, a ausência de ligação entre os fragmentos, pedindo, muitas vezes, dentro deles, o corte, por ponto final, de resquícios de frases, enfatizando-os, como numa falsa estrofe³⁷ e, de forma inversa, a extensão de palavras por alargamento das sílabas, numa tentativa de expressão dramática.³⁸ Exige ainda a sobreposição do paradigmático sobre o sintagmático, reclamando a transformação / redução da forma “romance” a uma espécie de caos - caos que, no entanto, parece ser orientado, ao longe, pelos fios de um arquiteito que deseja (sem o conseguir totalmente), a representação de uma “história”, a ligação da escrita num todo... Novalis diria talvez, ser esta uma “narrativa, sem conexão /mas com associações, como sonhos” (2006: 88) ou, talvez, podemos acrescentar, como pesadelos...

5. “POSSO INVESTIGAR A COISA OU A FORMA DE CHEGAR À COISA”³⁹

Concluamos, com Gonçalo M. Tavares, aceitando o segundo termo da fórmula que propõe e reconhecendo também que nenhum ensaio, como fragmento “limitado” que é, tem em si a pretensão da totalidade, mas apenas, e só, a de gerar aquele pequeno átomo de energia que permita que outros o retomem, o neguem, o continuem.

Será que, pelo menos, criámos “esse átomo de energia” capaz “de chegar à coisa”?

³⁷ Só um exemplo de um texto totalmente assim construído: “... Talvez // houvesse até um lugar insuspeito inviolavelmente marcado para cada coisa na sua forma e na sua cor. como a casa por exemplo. exactamente: a casa. de facto ela transbordava a sua presença mais do que o resto. lá dentro as camas. A camilha da minha avó lembrando um templo...” (p. 13).

³⁸ Só dois exemplos: “boca de lobo” “booooooaaaaa de looooooobooooo”, insistentemente repetido (pp. 48, 118, 173); “... e molhou cada sílaba amarga descansadamente no prato: pro-vo-ca-do-res” (p. 62).

³⁹ G. M. Tavares, *BREVES NOTAS sobre a ciência*. Lisboa, Relógio D'água, 2006, p. 129.

Respondamos, para terminar, na voz de outro poeta que também fez parte, em 1965, do grupo do “Suplemento Especial” do *Jornal do Fundão*, António Ramos Rosa:

“... Que resposta que não seja a pergunta
E a sombra dela?” (“Pedra Nua”)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV.** (1973). *Antologia da Poesia Concreta Portuguesa* (Org. de Marques, J.A. e Melo e Castro, E.M. Lisboa, Assírio e Alvim)
- AA.VV.** (2004) *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – Anos 60 – Anos 80* (Org. de Sousa, C. M. e Ribeiro, E). Coimbra, Angelus Novus.
- AA.VV.** (2011) *Margem 2*, nº 28. Funchal, Câmara Municipal do Funchal – Departamento da Cultura
- ADAM, J.M.** (1985). *Le Poème – l’analyse du type textuel poétique*. Paris. Duculot.
- ARAGÃO, A.** (1973) “Poema Encontrado” (1 e 2), in *Antologia da Poesia Concreta Portuguesa*, (pp. 52 e 53).
- ARAGÃO, A.** (1981). “A Arte como ‘Campo de Possibilidades’”, *Po. Ex.: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes Editora.
- ARAGÃO, A.** (1993). *Um buraco na boca*. Lisboa, Vala Comum (2ª edição).
- ARAGÃO, A.** (2004) “Poema Fragmentário”, in *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – Anos 60 – Anos 80*. (pp 98-100).
- BARRENTO, J.** (2006). *Fragmentos são sementes*. Lisboa, Roma Editora.
- BARRENTO, J.** (2010). *O Género Intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- BARTHES, R.** (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa, Edições 70.
- BAYARD, P.** (2005). *Demain est écrit*. Paris, Éditions de Minuit.
- BLANCHOT, M.** (1980). *L’écriture du desastre*. Paris, Gallimard
- FALCÃO, P. B.** (2014). *Palavras que Falam por Nós*. Clube do Autor
- FOUCAULT, M.** (2006). Foucault. Org. de M. Barros da Motta. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.

GUSDORF, G. (1993). *Le Romantisme I- Le savoir romantique*. Paris, Éditions Payot & Rivages.

HATHERLY, A. (1977). *O Ladrão Cristalino*. Lisboa, Edições Cosmos.

MARTINS, M. F. (2014). *Regimes da Verdade e Ciberliteratura*, Suplemento da *Colóquio-Letras* Maio /Agosto.

MONIZ, A. I. (2011). “Búzio de António Aragão”, *Margem 2*. Funchal.

STEINER, G. (2012). *A Poesia do Pensamento*. Lisboa, Relógio D'Água.

STEINER, G. (2013). *Sobre a Dificuldade e Outros Ensaios*. Lisboa, Gradiva.

VALÉRY, P. (1941). *tel quel I*. Paris, Gallimard.

VALÉRY, P. (1957). *Oeuvres I. “Variété”*. Paris, Gallimard.

ISSN 1646-4435

