"PARA MIM, EU METO O TELESCÓPIO AO CONTRÁRIO, É OLHAR PARA DENTRO"
O experimentalismo etnográfico de António Aragão

Diogo Marques
MATLITLAB: Laboratório de Humanidades da Universidade de Coimbra

Ana Gago
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Universidade Católica Portuguesa

DOI: 10.34640/universidademadeira2022marquesgago

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 54 03/11/2022 12:00

Resumo: A influência das ideias importadas por António Aragão na génese da PO.EX é inegável. Com efeito, a partir do contacto com os neo-vanguardistas italianos, Aragão dá início, em Portugal, a um processo de dessacralização da arte, enquanto campo de possibilidades, nas relações semióticas e simbióticas com a tecnologia e com a sociedade. Não obstante a sua aparente lógica centrípeta, o movimento protagonizado por Aragão é outro, o de uma espiral entrópica, porventura compatível com uma "metodologia que trate antes de equacionar o homem global segundo uma tensão dialéctica" (1985: 179), ou com a de um telescópio virado ao contrário", expressão a que recorre num documentário produzido pela RTP (1994). Nesse registo videográfico, manifestando fascínio pelos progressos científicos na área da genética, Aragão refere-se a um "olhar para dentro. Porém, num processo de retroação positiva, não deixa de, literalmente, apontar para o interior: os seus próprios genes. Ou seja, as raízes que carregam a terra onde nasceu. Nesse sentido, outras pontes poderão ser estabelecidas entre o trabalho de investigação e um trabalho de criação etnográfica que resultou na publicação de vários estudos dedicados à história e património da ilha da Madeira, mas também numa série de desenhos e aguarelas menos (re)conhecidas no âmbito do seu percurso artístico.

Indo mais longe, e considerando a sua vastíssima obra literária e poemográfica, é possível encontrar rastros de "intervenção e movimento" entre o interesse etnográfico e a prática experimental no campo literário/artístico. Neste texto, procuraremos identificar e relacionar alguns desses sinais de experimentalismo etnográfico na obra teórica, literária e artística de António Aragão

Palavras-chave: António Aragão, PO.EX., Experimentalismo, Etnografia de base artística, um buraco na boca

Abstract: The influence of the ideas imported by António Aragão in the genesis of PO.EX is undeniable. Indeed, from the contact with the Italian neo-vanguardists, Aragão began, in Portugal, a process of desacralization of art, as a field of possibilities, in semiotic and symbiotic relationships with technology and society. Notwithstanding its apparent centripetal logic, the movement carried out by Aragão is another, that of an entropic spiral, eventually more compatible with the idea of "a telescope turned upside down", an expression Aragão used in a documentary produced by RTP (1994). In this videographic record, Aragão refers to an "inward look", while literally pointing to his inwards: his own genes. That is, the roots that carry the land where he was born. In this sense, other bridges can be established between the research work and a work of etnography based art that resulted in the publication of several studies dedicated to the history and heritage of the island of Madeira, but also in a series of drawings and watercolors perhaps less known in the scope of his artistic experimental career. Going further, and considering his vast literary and poemographic work, it is possible to find traces of "intervention and movement" between his interest in etnography his experimental practice in the literary/artistic field. In this text, we seek to identify and relate some of these signs of ethnographic experimentalism in the theoretical, literary and artistic work of António Aragão.

Keywords: António Aragão, PO.EX., Experimentalism, Arts-based etnography, um buraco na boca

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 55 03/11/2022 12:00

"ser e estar é realmente meter em si,
dentro de nós, aquilo que vivemos, onde estamos."

António Aragão

o telescópio ao contrário

A influência das ideias importadas por António Aragão na génese do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa encontra-se bem documentada, tanto no que diz respeito ao processo de "resgate crítico" da sua figura, como na própria construção, em progresso, de uma potencial história do Experimentalismo em Portugal. Porém, o "contacto" que António Aragão estabeleceu, entre 1960 e 1962, em França e Itália, com diferentes neovanguardas europeias (MINISTRO, 2019: 12-13) implica uma ordem de movimentos que vai para além da sua forma centrípeta, na medida em que se evidenciam sinais demonstrativos de uma lógica multidirecional de "encontros e reencontros, confluências, influências e divergências" (MINISTRO, 2019: 27), ou, tão simplesmente, *redes*.

Para Bruno Ministro, "[M]ais do que deverem a este ou àquele grupo uma influência inauguradora, é na comunicação dialogante e na troca de sinergias e experiências que os experimentalismos surgem e se desenvolvem, num cenário simultaneamente nacional e internacional." (MINISTRO, 2019: 17) Caracterizada por "fluxos e contrafluxos", ainda segundo Ministro, parte significativa dessa "comunicação" e "troca" que marca a poesia experimental portuguesa deve-se, em boa medida, ao papel de "operador dialogante" desde cedo assumido por António Aragão. "Elemento activo numa rede de comunicação internacional que se estabelece logo a partir dos anos 1960", Aragão colaborou com "inúmeros poetas estrangeiros", por exemplo, nos dois números da revista *Poesia Experimental* que coorganizou entre 1964 e 1966 (MINISTRO, 2019: 12-14). Anos mais tarde, em Mesa Redonda que contou com a participação de vários poetas experimentais portugueses na Bienal de São Paulo de 1977 (a partir de Lisboa), questionado por E. M. de Melo e Castro sobre a natureza do "problema" – nomeadamente, se os seus períodos de estadia fora do país e a colaboração com autores estrangeiros teriam como objetivo apenas o trazer de uma "influência de fora para dentro", ou se poderiam ser representativos da busca por "um ponto de apoio fora do mundo português para mudar esse próprio mundo" –, Aragão responderia da seguinte forma:

> Eu penso que se podia dizer que os dois aspectos são importantes, um endógeno outro exógeno, e que ambos movimentaram realmente um determinado procedimento criativo: um, por carência interior, outro, por encontro com outras formas criativas; e foi então que se deu a sua dimensão de possibilidade. (AAVV, 1981: 18)

Num processo de "deliberada abertura das coordenadas espaciais", a operação levada a cabo por Aragão justifica, portanto, o "enquadramento das formas experimentais num contínuo transnacional e transhistórico" (MINISTRO, 2019: 12-15), uma abertura transfronteiriça que, para o próprio, "não implica uma desnacionalização, nem corresponde a um nosso desenraizamento de cá. Mas ao mesmo tempo há uma fuga para além dessas fronteiras que nos têm estado sempre fechadas através dos tempos..." (AAVV, 1981: 23).

Em "Intervenção e Movimento", ensaio publicado, em 1965, no Suplemento do *Jornal do Fundão*, precisamente no intervalo de tempo que medeia entre a produção e a concretização de *Poesia Experimental 1* e *Poesia Experimental 2,* Aragão viria a reforçar o cariz colaborativo que caracteriza o Experimentalismo, destacando as noções de "comunidade" e de "arte colectiva" (ARAGÃO, 1965: s.p.). Nesse *contaminar* de limites entre indivíduo e coletivo, joga-se a "inter-acção: acto-mútuo de concordância criativa" que permite a substituição do "símbolo" pelo "sinal", o "dinamismo potencial na obra de arte" pela "dinâmica de facto" (ARAGÃO, 1965: s.p.). Consequentemente, o "poeta anula-se em grande parte para poder

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 56 03/11/2022 12:00

oferecer uma matriz que permita a obra em movimento dentro dum campo aberto de possibilidades", seja através do "processo combinatório" e/ou da "atomização da linguagem" (ARAGÃO, 1965:s.p.)[1]. Criando "não apenas para os outros mas com os outros", o poeta [experimental] penetra no campo do fruidor, permitindo "que a sua imaginação passe de espelho receptivo a operante" (ARAGÃO, 1965: s.p.), isto é, provocando um movimento de rotura. Contudo, não se trata de uma rotura no sentido de corte, interrupção ou suspensão, mas sim de romper deixando entrever, ato que, de resto, se encontra intrinsecamente ligado a todo o *movimento* da PO.EX, e que Ana Hatherly sintetizou, ora de forma literal através do gesto,[2] ora afirmando que "[E]sse aspecto de ruptura na poesia experimental é muito particular porque essa ruptura é uma recusa do ambiente que nos rodeia, e nunca é uma ruptura com as nossas raízes" (AAVV, 1981: 21).[3]

Porventura compatível com uma "metodologia que trate antes de equacionar o homem global segundo uma tensão dialéctica" (ARAGÃO, 1985: 179), a expressão ou ideia que melhor parece sintetizar estes movimentos é, porém, a de "*um telescópio virado ao contrário*", expressão a que António Aragão recorre num documentário produzido pela RTP em 1994[4]. Neste registo videográfico, referindo-se a um "*olhar para dentro*", Aragão não esconde o fascínio pelos progressos científicos na área da genética. Mas fá-lo de acordo com um processo de retroação positiva, não deixando, por isso, de apontar com um gesto da mão para o (seu) interior: os seus próprios genes. Ou seja, as raízes que carregam a terra onde nasceu.

uma aproximação ou um afastamento?

Sustentado por uma dinâmica dialética, entre "raízes" e "fuga", "endógeno e exógeno", entre um "crescer para dentro" e uma expansão, não pelo centro, mas pela circunferência, periferia ou margem, *um buraco na boca*, romance experimental de António Aragão, cuja primeira edição data de 1971, apresenta como p(l)ano de fundo uma ilha/cidade umbilical, centro, ou vórtice, que tanto prende como repele:

> havia uma espécie de desígnio a mover-se abismado por dentro e por fora. [...] um andar à volta desentendido. ora por um lado ora por outro. mas sempre à volta, como olhar afundado. [...] talvez como se caminhássemos no mesmo lugar duma areia parada debaixo dos pés [...] e se então procurávamos uma outra margem ou um sítio desejado onde chegar e pensávamos tomar um navio ou um sonho ou queríamos um avião (assim como os que iam para qualquer parte) logo a seguir os contornos do que percebíamos diluíam-se e acabavam. (ARAGÃO, 1971: 11)

Romance *translocal*, em *um buraco na boca* jogam-se tensões entre "dentro e fora" (ARAGÃO,

---

[1] Aplicando esta ideia à definição da atividade artística, António Aragão refere que: "[O] artista apenas oferece uma estrutura, expõe uma base, uma *matriz*, e deixa o resto ao acaso das *intervenções*." (ARAGÃO, 1965: s.p; itálico nosso).

[2] Vd. https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8 (Acedido a 14 junho 2021).

[3] Na transcrição do diálogo entre poetas experimentais motivado pela referida mesa-redonda apresentada à Bienal de São Paulo, Ana Hatherly responde, na continuidade da seguinte afirmação de Melo e Castro: "Nós falámos sempre em ruptura, mas essa ruptura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca ruptura com uma tradição que era preciso reconstruir, que era preciso refazer [...]." (AAVV, 1981: 20-21). A propósito da referida tensão dialética entre tradição e inovação, Bruno Ministro salienta a seguinte afirmação de Ana Hatherly: "[o]s poetas experimentais portugueses [...] não estão, de facto, desligados da cultura portuguesa: pelo contrário, integram-se perfeitamente num tipo de expressão da cultura portuguesa que justamente é nossa característica – a que ilustra a nossa dispersão pelo mundo ou, por outras palavras, a universalização desejada da nossa visão do mundo." (MINISTRO, 2019: 17).

[4] Vd. ttps://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rtp-maria-luisa-antonio-aragao/ (Acedido a 15 de julho de 2021).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 57 03/11/2022 12:00

1971: 11), "aproximação e afastamento" (ARAGÃO, 1971: 25), descida ao centro e fuga desse mesmo centro, *zoom in* e *zoom out*, analepses e prolepses através de mapas topográficos da memória e do território, onde tudo é já demasiado distante para ser ponto de chegada, mas também não chega a ser ponto de partida: "claro que havia a rosa dos ventos desenhada com pedrinhas brancas no centro do terreiro, e tinha a certeza que o sudoeste passava instintivo sobre a casa do Manuel Pequeno então entravado e sorrindo à janela" (ARAGÃO, 1971: 59).

Atravessado pelo movimento giratório de um corpo em torno do seu eixo fixo, que se vê reforçado pela não linearidade e arbitrariedade (propostas pelo autor logo na epígrafe inicial), *um buraco na boca* assenta em tensões espiralares, em constante rotação, entre o desejo súbito de embarcar "nem que seja só para sair daqui", e o mergulho "no nosso nascimento até doer" (ARAGÃO, 1971: 13). Contudo, este seu movimento é duplo, já que, nele, a rotação pode igualmente significar uma sucessão alternada de atos, pessoas, e factos trazidos à tona por meio de recordações diluídas, paisagens em rotação, manifestamente arrastadas, desgastadas, prolongando-se pelo tempo e pelo espaço, isto é, um retrato de família:

> de facto resolvia começar pelo retrato sempre que pensava na família. e talvez dolorosamente conseguisse. sempre era uma coisa que permanecia, mas conseguisse o quê? uma aproximação ou um afastamento? o quê de mim ou dos outros? mesmo os da família, onde me levaria cada pedaço do espelho partido espalhado pelo chão de cada desentendimento? (ARAGÃO, 1971: 25)

Em *um buraco na boca*, as dimensões eidética e matérica da linguagem surgem conjugadas, por meio de um trabalho plástico que é inaugural no panorama literário-artístico contemporâneo, para dar lugar a uma reflexão des/centrada no/do par eu/outros. Para Helena Rebelo, no romance de Aragão, "a reflexão, o pensamento omnipresente" manifesta-se "através das palavras e com elas", quanto mais não seja pela força da palavra *boca*, a começar pelo título, "repetida incansavelmente", representativa "do aparelho fonador e do sistema digestivo, servindo para o surgimento do discurso e para o alimento, a sobrevivência" (REBELO, 2011: 69). Daí que, em *um buraco na boca,* sensual e sexual se conjuguem num esbatimento de fronteiras entre individual e coletivo que, sendo parte da existência (e da genética), com frequência se (con)fundem. A este respeito, em artigo de 2011, afirma Rebelo:

> É incontestável que se está perante um relato reconstruído por um «eu» que recorda um passado. Assim sendo, é normal que predomine a primeira pessoa do singular, correspondendo a um masculino singular [...]. Por vezes, este «eu» dá lugar a um «nós», no qual, evidentemente se inclui, associando-se a Aninhas (a irmã), aos colegas ou até a outros, nem sempre claramente identificados [...]. Esta indefinição do sujeito pode assumir contornos com a construção passiva com «se». [...] Já que todos tomam a palavra na memória reproduzida do «eu», incluindo as personagens cujos nomes próprios ou comuns são evocados, reaparecendo com recorrência ao longo das várias páginas do livro (destacando-se, sobretudo, as mulheres, como Aninhas, a avó, a mãe, a Fernanda, a tia Rita, D. Constança, Maria, entre outras), é, por momentos, complexo saber quem está a falar. (REBELO, 2011: 74-75)

Todavia, em António Aragão, mais do que figura, o "retrato de família" é estrutura, base, matriz. Parte do que leva Bruno Ministro a tomar o "romance estrutural" de Aragão como "elemento central na análise e compreensão da [sua] obra ficcional" parece prender-se com o facto de o referido tropo extravasar os limites do romance de 1971 (MINISTRO, 2015: 85)[5]. Por exemplo,

[5] De referir, a este respeito, a utilização do termo "romance estrutural" por Bruno Ministro, a partir de uma reflexão de Gonzalo Sobejano em torno do romance experimental, colocando este "novo" tipo de ficção, por um lado, enquanto herdeiro "das te-

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 58 03/11/2022 12:00

na partilha de características formais e conceptuais com os oito contos que compõem *Textos do abocalipse* (1992), com destaque para a "centralidade das problemáticas das relações familiares, das estruturas sociais e da identidade individual e colectiva." (MINISTRO, 2015: 92). Ou talvez, no que levará, ainda, Isabel Santa Clara, a partir de uma análise de *Metanemas*, a referir-se a "um sobressalto recorrente", ao longo da obra literária de Aragão, com várias alusões ao tema da "perda de identidade", aproximando a ideia de "diluição da identidade" com a questão da "individualidade autoral" e uma "diluição do individual no colectivo" (SANTA CLARA, 2015: 48-49).

De ordem ontológica, em Aragão, o retrato de família perdura enquanto sombra, vulto, espectro que assume diferentes manifestações, sejam elas visuais, verbais, táteis ou auditivas. Tomando como exemplo dois testemunhos de homenagem que E. M. de Melo e Castro e António Barros dedicam ao amigo Aragão, é particularmente significativo o facto de ambos se centrarem no mesmo "retrato familiar", mais concretamente, *POESIA URRO*, instalação apresentada no âmbito da exposição *PO.EX/*80, na Galeria Nacional de Arte Moderna (Lisboa)[6]. Caracterizada pelo facto de depender dos avanços e recuos do *leitor* para que a leitura da obra tivesse lugar, na sua dimensão háptica, e como descrito por Melo e Castro, a instalação fazia uso de tecnologia analógica posta ao serviço da arte, com uma série de interruptores que, ao serem pisados, ativavam diferentes gravadores de voz (MELO E CASTRO, 2015: 132). Sendo que grande parte da sua dimensão autorreflexiva se encontrava precisamente na forma como o corpo era convocado a ler a obra. Não deixa de ser igualmente curioso que, na sua descrição, Melo e Castro use um título distinto daquele que surge catalogado,[7] levando-nos a perguntar se, de facto, não seria essa a verdadeira alavanca de interpretação:

> A FAMÍLIA URRO [sic] consistia numa série de retratos convencionais de pessoas do final do século XIX, presumivelmente parentes do próprio Aragão, ampliadas e luxuosamente encaixilhadas, penduradas convencionalmente nas paredes de uma sala. Quando alguém se aproximava para ver melhor qualquer uma das fotografias, ela respondia agressivamente com urros, gritos ou uma série de palavrões obscenos! Instintivamente a pessoa recuava e a foto calava-se… (MELO E CASTRO, 2015: 132)

E o mesmo acontece com António Barros, ao recorrer a *Família Urro* [sic] para uma reflexão sobre a própria (noção de) família: "E logo, em coro, sempre desafinado, soltar-se-ia a "Família Urro" […]. Família que ainda hoje me atormenta. Essa que recebi como um legado do qual estou refém, enquanto ela, esquecida na sua velhice, reside na humidade de Almalaguês. Ainda. (BARROS, 2015: 143). Contudo, a reflexão de Barros implica ainda um movimento de expansão, a partir das diferentes aceções de família e familiaridade que a memória de Aragão lhe convoca, neste caso, com referência à família PO.EX: "nos afazeres de uma família que se diz: PO.EX. Uma família também minha. Que me recebeu. Recebeu para eu ficar mais só. Como sucede em todas as famílias hábeis em cozinhar solidão (essa cansada vocação das famílias). Catedrática tendência, essa. Ainda. (BARROS, 2015: 141-143). Ao nomear Aragão como seu "familiar", Barros tira partido

máticas e problematizações do neorrealismo" e, por outro, sustentando que "as suas formas são tão marcadamente diferentes que merecem ser entendidas como algo isolado" (MINISTRO, 2014: 23-24).

[6] Apesar de tratar-se da exposição que dá nome ao movimento, através do seu acrónimo (https://po-ex.net/), segundo E. M. de Melo e Castro, a mesma resultou também na "última mostra colectiva organizada pelos próprios poetas experimentais" (MELO E CASTRO, 2015: 132).

[7] Em catálogo da exposição, a instalação surge catalogada como "POESIA URRO". (AAVV, 1980: 274). Vd. https://www.po-ex.net/images/stories/textoscolectivos/poexttdpep_p271-274_apendice_1980.pdf (Acedido a 14 junho 2021).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 59 03/11/2022 12:00

do peso das várias dimensões concêntricas que a palavra *família* contém, não apenas no que diz respeito ao peso da influência de um mestre, mas acima de tudo aos caminhos abertos por este, sempre na relação entre o "Eu e os "Outros", portentoso retrato de família que extravasa os limites da moldura local:

> Aragão preferia as Artitudes à Arte. Sublinhava por aí as palavras de Abraham Moles falando de si. Um ser em Ser sujeito. Nas palavras, e como as sentia. Assim considerei essa *contaminação*. Falamos sempre de nós, por nós, falando dos outros. Queremos o outro em nós, mas ausente de nós para que o livre respire e resulte em Ser. Um estádio sempre perto e longe dos "outros". Os "outros" – esse "inferno" perdoado [a/de Sartre] (BARROS, 2015: 141).

é olhar para dentro

A par com a produção artística, entre as décadas de 1950 e 1990, António Aragão manteve uma extensa atividade de investigação e de produção historiográfica, acompanhada pelo desenvolvimento de trabalho de campo, pioneiro a nível regional, nos domínios da arqueologia, da etnografia e etnomusicologia[8]. Neste último *campo de intervenção* destacam-se as várias campanhas de recolha de testemunhos orais e gravações de música tradicional da Madeira e do Porto Santo, realizadas entre 1973 e 1977 e em colaboração com o músico e professor Artur Pestana Andrade, que resultaram na edição de diversos registos discográficos[9]. Nomeadamente, num primeiro momento, o LP duplo lançado em 1982 e intitulado "Cantares e Música da Madeira"[10] e, mais de uma década depois, uma coletânea de seis CDs, lançados entre os anos de 1996 e 1998, alargando a abrangência territorial dos registos[11].

A primeira edição das recolhas realizadas por Aragão e Andrade – quase coincidindo com a publicação, em 1981, do *Cancioneiro Popular Português*, de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça –, apresenta, desde logo, uma importância fulcral para o reconhecimento da diversidade e

---

[8] Foram vários os estudos dedicados à história e ao património do arquipélago da Madeira, com enfoque sobre a cidade do Funchal, publicados entre as décadas de 1950 e 1990. Desde logo, em 1959, a monografia *Pelourinhos da Madeira*, a que se seguiram *O Museu da Quinta das Cruzes* (1970) e *Para a História do Funchal - Pequenos passos da sua memória* (1979), ou, na década de 1980, *A Madeira vista por Estrangeiros, 1455-1700* (1981), *As armas da cidade do Funchal no curso da sua história* (1984), e, já em 1992, *O espírito do lugar. A cidade do Funchal*.

[9] Em entrevista ao jornal *Comércio do Funchal*, em março de 1973, António Aragão referia-se do seguinte modo à composição da equipa organizada para a realização das recolhas, em curso, à data: "Para o fim em vista, formamos uma equipa composta por três elementos. A. Sales Caldeira, encarregado da aparelhagem para o registo sonoro; Artur Andrade na parte musical e eu propriamente ligado à teorização cultural sobretudo do carácter etnográfico" (ARAGÃO, 1973: s.p.). A este núcleo central ter-se-á, ainda, juntado Luís Alberto Silva e Jorge Valdemar Guerra. [Transcrição de "Entrevista a António Aragão" gentilmente cedida por Rui Camacho, em correspondência pessoal por e-mail, à data de 09 de Julho de 2021].

[10] O LP inclui sobretudo registos resultantes da primeira campanha de recolha, realizada no concelho de Machico, entre os anos de 1972 e 1973, nomeadamente cantigas, orações, bailinhos, charambas e histórias ou romances, interpretados por grupos locais com recurso a instrumentos próprios, como a viola de arame, rajão, braguinha, búzio ou castanholas. De referir que as recolhas especificamente realizadas em Machico resultaram também na produção do manuscrito *Machico: Etnografia e Folclore*, que, porém, apenas veio a público em 2011.

[11] A edição desta coletânea esteve a cargo da Direção Regional das Actividades Culturais, fiel depositária das bobines de gravações resultantes das campanhas e responsável pela sua digitalização e disseminação, registando-se, não obstante, o apoio da Associação Xarabanda nessa missão. Para além de incluir dois CDs dedicados às recolhas realizadas em Machico, incorpora registos resultantes de várias outras campanhas, realizadas nos anos seguintes, nomeadamente em Santana, Ribeira Brava, Porto Santo e Ponta do Sol. De referir a edição de nova coletânea com 10 CDs, que, à data de produção deste artigo, se encontra no prelo, tendo data de lançamento prevista a 18 de setembro de 2021, reunindo estes e outros registos, incluindo inéditos de campanhas realizadas em São Vicente e Calheta.

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 60 03/11/2022 12:00

especificidade do património musical regional[12]. Superando os objetivos inicialmente estabelecidos para as recolhas, as campanhas proporcionaram não só a realização de registos sonoros sobre o folclore madeirense, inexistentes até ao momento[13], como promoveram uma verdadeira imersão na realidade cultural e social das várias localidades visitadas por António Aragão e Artur Andrade, ao longo da década de 1970[14]. Numa entrevista ao jornal *Comércio do Funchal*, em março de 1973, Aragão relaciona, de forma inequívoca, a música tradicional com outras manifestações da "cultura popular madeirense, de instrumentação oral", um "conceito global, que envolve não só música e canções, como hábitos, romanceiros ou devocionários, assim como outras manifestações de morfologia diversa e variada", em que se incluem, "rezas, orações, indumentária, jogos, culinária, superstições, lendas, enfim, todo um modo de viver guardadas na memória do povo" (ARAGÃO, 1973: s.p.). Desta forma, para além de abrir caminho a um entendimento mais alargado sobre o que designa como "*matéria etnográfica* que a Madeira guarda" (ARAGÃO, 1973: s.p.), Aragão contribuiu significativamente para demonstrar as particularidades dessa mesma matéria a nível nacional e local. Por exemplo, através do estudo dos "diversos romances ou romanceiros", pela primeira vez registados *in loco*, inserindo-os numa trajetória de continuidade histórica, "a qual remonta até à Idade Média", em proximidade com as suas congéneres de origem europeia, mas apresentando variações próprias (ARAGÃO, 1973: s.p.).

Coadunando-se com a natureza maioritariamente oral da música tradicional madeirense – marcada pelo improviso nos géneros da cantiga e da história, e intrinsecamente relacionada com as vivências sociais das diferentes comunidades rurais[15]–, a análise de Aragão procura contrariar a visão estereotipada de um "mau folclore estilizado que por aí abunda e que se impinge ao turista desprevenido" (ARAGÃO, 1973: s.p.). Deste modo, o enfoque é colocado na compreensão desta cultura de base oral, nas suas diversas mutações e materializações, incluindo a linguística[16]. Como consequência, Aragão abriu igualmente caminho para que o registo etnográfico pudesse, ainda, ser pensado como acervo para "para futuros estudiosos da linguística insular, desde os diversos campos de filologia, até como contributo de um possível *mapa linguístico* da Madeira" (ARAGÃO, 1973: s.p.; itálico nosso), fixando, sob a forma de registo sonoro, o contacto direto com a fonte. À componente sonora, acrescente-se a visual (e imagética) dos registos fotográficos de Jorge Valdemar Guerra que acompanharam algumas das deslocações ao terreno e integraram as diversas edições e exposições realizadas a partir da *matéria* recolhida – como a exposição "Patri-

---

[12] Vd. manifesto da Associação Xarabanda, com referência à importância do trabalho desenvolvido por Aragão para a identificação de um *romanceiro* próprio, "que se tradicionalizou, adaptado à realidade madeirense": https://xarabanda.pt/xarabanda/ (Acedido a 14 junho 2021).

[13] Na já referida entrevista ao jornal *Comércio do Funchal*, Aragão destaca, porém, o trabalho de "teorização do folclore" e estudo do traje regional previamente desenvolvido por outros investigadores, em particular Carlos Santos.

[14] Na mesma entrevista, Aragão destaca a extensão da duração das campanhas, ainda que potenciadas pelas dificuldades de deslocação no terreno: "só para o concelho de Machico, levámos cerca de quatro meses na recolha folclórica e etnográfica [...] é preciso ter em conta, aqui, as próprias dificuldades de deslocação – que tem de ser feita a pé e ao longo de extensos percursos, muitas vezes – para se atingirem núcleos mais afastados" (ARAGÃO, 1973: s.p.).

[15] A este respeito, Vd. artigo de Jorge Torres e Rui Camacho, disponível através da seguinte hiperligação: http://aprenderamadeira.net/article/musica-tradicional (Acedido a 14 julho 2021).

[16] Aragão distinguiu-se de outros precursores como Álvaro Rodrigues de Azevedo, responsável pela compilação do *Romanceiro do Archipelago da Madeira* (1880), e que terá contribuído para a recolha, ainda que incompleta, deste género, cometendo, porém, "a falta de emendar o falar do povo" na transcrição dos exemplos de romances ou histórias recolhidas (ARAGÃO, 1973: s.p.).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 61 03/11/2022 12:00

mónio Imaterial: Recolhas dos Anos 70", acolhida, em 2011, pelo Fórum Machico, e promovida pela autarquia local em colaboração com a Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

Porventura menos evidente, um outro exemplo do experimentalismo de Aragão, no que concerne à sua *prática* de investigação histórica, consiste nas escavações e estudos arqueológicos, realizados no ano de 1961, sobre as ruínas do Convento franciscano de Nossa Senhora da Piedade, em Santa Cruz. Em artigo integrado no volume evocativo da revista *Margem 2*, Élvio Sousa começa por enquadrar a iniciativa no conjunto alargado de ações de "defesa do património cultural regional" promovidas por António Aragão (SOUSA, 2011: 25), neste caso, em resposta à construção do atual Aeroporto da Madeira, coincidente com a anterior localização do Convento. Segundo Sousa, a urgência da tarefa poderá, deste modo, ter justificado a circunscrição dos registos estratigráficos sobreviventes e o direcionamento da campanha para a recolha de materiais[17]. Não obstante essa observação, em tese de doutoramento, intitulada *Ilhas de arqueologia: o quotidiano e a civilização material na Madeira e nos Açores (séculos XV-XVIII)*, o mesmo Élvio Sousa destaca as escavações no contexto do "pioneirismo da arqueologia madeirense", apontando para o cariz *experimental* da abordagem de Aragão, tanto pelo recurso a fontes historiográficas na preparação das escavações, como pelo menor enfoque na interpretação estratigráfica – ao contrário de outros seus contemporâneos praticantes de uma metodologia disciplinar, então em desenvolvimento (SOUSA, 2011b: 63). Adicionalmente, Sousa distingue o trabalho iconográfico e, sobretudo, de levantamento topográfico e arquitetónico, "de um detalhe e qualidade técnica primorosas", demonstrativos de um particular interesse de Aragão sobre o estudo das estruturas e de um cuidado especial no que diz respeito à condição estética do registo. As fotografias, desenhos e plantas, acompanhados de "várias anotações a lápis de carvão sobre a georreferenciação dos achados arqueológicos mais significativos", que resultaram do trabalho de campo, prestaram, assim, não só um contributo decisivo para a "reconstituição do quotidiano conventual" (SOUSA, 2011b: 65), como, a nível macroscópico, para "o conhecimento das *materialidades* do fenómeno do povoamento insular" (SOUSA, 2011b: 56)[18].

Indo mais longe, e tal como indica Isabel Santa Clara, é possível estabelecer pontes a partir da atividade de investigação histórico-etnográfica para a obra escultórica e parte da obra pictórica desenvolvida por Aragão, sobretudo durante a década de 1960. Refletindo uma "matriz neo-realista", o conjunto de desenhos e aguarelas produzidos durante este período, "glosando temas do mundo rural que tão bem conhecia, como as vindimas, a procissão e o arraial ou a pesca" – "temáticas que se coadunam, afinal, com as recolhas etnográficas" – constituem o exemplo mais imediato da sua "procura de imagens do ambiente ilhéu" (SANTA CLARA, 2011: 125). Retratando "cenas de trabalho duro", através de personagens caracterizadas por "fortes e acentuados pés e mãos, dinâmicas posturas de esforço", estes desenhos e aguarelas distanciam-se de um "registo naturalista, patenteando um outro modo de olhar", distinto de anteriores "registos de paisagens e costumes" – nomeadamente das "estampas românticas maioritariamente inglesas", que "agradavam" desde o século XIX, ou mesmo de outros pintores, já no século XX, que

[17] Parte dos materiais recolhidos foram posteriormente instalados no Jardim Arqueológico, no Museu da Quinta das Cruzes, Funchal, *projeto expositivo* que contou com o contributo do próprio Aragão, tendo sido posteriormente trasladados para o jardim da Casa da Cultura de Santa Cruz, após a sua criação, em 1996.

[18] Nota ainda para a publicação, no prelo, pela Direção Regional do Arquivo e Biblioteca da Madeira e com a edição de Jorge Valdemar Guerra, de volume que, pela primeira vez, apresenta ao público o conjunto de registos escritos e (foto)gráficos de António Aragão resultantes das escavações (CORREIA, 2020: 25).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 62 03/11/2022 12:00

introduzem alguns "ressaibos de modernidade" na representação destes temas (SANTA CLARA, 2011: 125). Marcados por uma "linguagem angulosa e quase agressiva" (CARITA, 2011: 116), este conjunto enquadra-se no seguimento de outros trabalhos em aguarela, mas também de pintura a óleo, desenvolvidos por Aragão. Desta fase datam, a título de exemplo, "alguns retratos e paisagens", servindo "de pretexto para um interessante ensaio formal, de uma pintura densa e cromaticamente rica, onde o gesto e a sobreposição matérica se contrapõem à simplificação e geometrização do desenho" (SANTA CLARA, 2011: 123)[19].

Dando corpo a um olhar progressivamente abstratizante, efetivando-se na dissolução de referências antropomórficas "em estruturas verticais, numa articulação dinâmica de linhas e planos", estas experiências encorporam aquilo que poderá ser entendido como uma busca pela "redução fundamental da forma a signo "redução fundamental da forma a signo" (CARITA, 2011: 115). Referindo-se concretamente aos desenhos e aguarelas, Rui Carita destaca também a sua utilização para a ilustração de *Canhenhos da Ilha*, livro de crónicas de Horácio Bento de Gouveia editado em 1966, num processo que resultaria na sua ampliação "em larga escala, por fotocopiadora, animados depois com grandes manchas de aguarela" (CARITA, 2011: 116), curiosamente com recurso ao mesmo meio que serviria a António Aragão como laboratório para produção das *electrografias*. Talvez por este motivo Carita estabeleça paralelismos entre o "experimentalismo vanguardista" presente na produção pictórica e a "escrita monumental", igualmente iniciada por António Aragão neste período (CARITA, 2011: 115) – e aqui podendo considerar-se tanto a produção escrita e poética, como a escultórica.

Neste contexto, são, portanto, relevantes "algumas experiências menos assumidas na escultura", como uma Santa Ana, produzida em 1959, ou, no ano seguinte, o (in)vulgarmente conhecido "Pau de Sabão", monumento que se apresenta como uma "colecção de moldes de xilogravuras empilhadas de forte impacto visual", a partir de "uma série de desenhos alusivos aos descobridores de Quatrocentos" (CARITA, 2011: 116)[20], e que, na observação de Rui Carita, apresenta evidentes paralelismos com a "força e liberdade de expressão" presente nos desenhos e aguarelas desenvolvidos nos anos 1960 (CARITA, 2011: 117). Os dois trabalhos escultóricos foram produzidos com recurso a cantaria rija de origem regional, obtendo resultados bastante distintos de outras experiências desenvolvidas pouco tempo depois, em 1962, utilizando diferentes materiais, técnicas e processos cromáticos – mais concretamente, os icónicos painéis de baixos-relevos produzidos em cerâmica policroma, para o Mercado Municipal de Santa Cruz, fazendo referência às atividades de

[19] Isabel Santa Clara enquadra estes trabalhos numa tipologia de "registo figurativo que se vai afastando do naturalismo", na senda das "figurações abstractizantes de Júlio Resende e de outros pintores da década de 50" (SANTA CLARA, 2011: 123) e desenvolvendo-se em desenhos marcados por uma "linguagem de raiz expressionista", até uma série de "cristalografias complexas" ou, em 1961, um outro conjunto de desenhos, "feitos num registo gestualista" (SANTA CLARA, 2011: 128). Por sua vez, Rui Carita coloca especificamente os trabalhos em aguarela realizados durante este período, na transição entre um registo claramente já não figurativo, ainda que não abstrato (CARITA, 2011: 2). Ambos destacam, no conjunto de trabalhos em desenho e pintura realizados por Aragão durante as décadas de 1950 e 1960, a *experimentação* cromática, potenciada através da utilização de novos materiais, em particular de "lacas e ceras aplicadas sobre platex" (CARITA, 2011: 2; itálico nosso).

[20] Os dois projetos foram desenvolvidos em resposta a encomenda de trabalhos para instalação em espaço ou edifícios públicos. Assim, a escultura em alusão a Santa Ana terá sido produzida enquanto parte do projeto para o edifício dos Paços do Concelho, atual Câmara Municipal de Santana, desenvolvido pelo arquiteto Leonardo Rey Colaço de Castro Freire e inaugurado em maio de 1958. Já *Monumento aos Descobrimentos* foi instalado no acesso à praia do Porto Santo, como parte do projeto de recuperação da zona envolvente, dirigido pelo arquiteto Chorão Ramalho, por ocasião do quinto centenário da morte do Infante D. Henrique (CARITA, 2011: 116).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 63 03/11/2022 12:00

pesca e agricultura e a alguns dos produtos vendidos no mercado[21]. Colocando em diálogo a *prática* de investigação histórico-etnográfica e as *experiências* artísticas descritas, ambas poderão ser aqui entendidas como diferentes caminhos levados por Aragão no seu trabalho de *investigação-experimentação-criação*, em torno da(s) *materialidade(s) etnográfica(s)* – histórica, estética, paisagística, humana – do Arquipélago da Madeira.

Na encruzilhada desses caminhos encontra-se, por fim, *um buraco na boca*. Apesar de, na leitura que faz do romance, reconhecer "temáticas sem limites espaciais e claramente intemporais, comuns a todos os seres humanos", como a religião, a política, a guerra, a vida familiar ou a sexualidade (REBELO, 2011: 69)[22], Helena Rebelo é, contudo, perentória na afirmação de uma correlação entre o espaço físico do mesmo e a ilha da Madeira, mais concretamente, a cidade do Funchal. E atesta-o através da referência a sítios e lugares ou da presença de regionalismos, alguns dos quais diretamente relacionáveis com a tipologia das habitações ou com o uso do terreno a nível local/regional, como a palavra "poio", que "identifica um terreno agrícola com determinadas características", ou a referência às "furnas", "antigas habitações de alguns madeirenses que eram escavadas nas rochas" (REBELO, 2011: 67-68). Assim, Rebelo encontra *sinais* ou coordenadas para a concretização de um *mapa linguístico* local, antevisto por Aragão durante as suas recolhas etnográficas no terreno – por exemplo, na colocação particular dos pronomes átonos, entre outras marcas de oralidade imbuídas na escrita, como o uso do calão ou da repetição, conferindo-lhe uma *musicalidade* própria (REBELO, 2011: 69-72). Não deixando de afirmar-se, como sugerido anteriormente, enquanto romance *translocal* e, acrescentaríamos, *transbiográfico*, em *um buraco na boca* vislumbram-se linhas de intervenção e movimento, de tensão e diálogo, que caracterizam o percurso artístico e profissional do seu autor; um "andar à volta desentendido" na ilha-umbigo, que é, simultaneamente, uma ilha-observatório de si mesmo e para *os outros*.

ora por um lado ora por outro

Por entre a multiplicidade da obra produzida por António Aragão,[23] Isabel Santa Clara aponta sinais evidentes de uma (aparentemente contraditória) unidade. Referindo-se em particular à obra artística, Santa Clara procura definir essa sensação de unidade a partir do entendimento da atividade criativa de Aragão como "processo recorrente de criação que consiste em partir da destruição para uma procura de novas maneiras de dizer", um processo cíclico, de (re)construção cumulativa, "a partir da ruína" (SANTA CLARA, 2011: 122). Apoiando-se em análise desenvolvida por Jorge Marques da Silva, a investigadora identifica manifestações dessa "unidade destrutiva" inerente ao processo artístico de António Aragão, "na sua escrita, por exemplo, na negação do elo sintático entre as palavras que marca muitos dos seus textos", ou, a

[21] Do conjunto de experiências em cantaria faz também parte o conjunto de painéis em baixo-relevo, produzidos em 1960, para a fachada da então Escola Industrial e Comercial do Funchal (Escola Secundária Francisco Franco), *Alegoria ao Trabalho*, alusivo a diferentes artes e ofícios tradicionais (CARITA, 2011: 116-117).

[22] Como contraponto, Bruno Ministro salienta o "apelo à memória histórica" produzido em *um buraco na boca*, através de "referências a momentos da história contemporânea como a viagem de Apolo 11 à Lua, o conflito israelo-árabe", ou a Guerra do Vietname. Ministro caracteriza o romance, sobretudo, como "projecto de conhecimento do mundo – um projecto crítico e humano", que (se) materializa em "uma procura incessante de entender a mecânica da sociedade contemporânea", a partir, porém, de uma "análise em proximidade e profundidade" (MINISTRO, 2014: 14-15).

[23] Em "António Aragão: Bio-Bibliografia ilustrada", Ministro inclui, num levantamento exaustivo de toda a produção do autor, o trabalho pictórico e escultórico, assim como várias publicações nos domínios da história e etnografia. Vd. https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/4701/1/cibertextualidades7_13-32.pdf (Acedido a 14 junho 2021).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 64 03/11/2022 12:00

nível do trabalho visual, através do "recurso à colagem, à justaposição de elementos díspares" e no modo como Aragão manipula a imagem através da electrografia" (SANTA CLARA, 2015: 49). Acrescentar-se-ia, porventura, a esta reflexão, a forma como a destruição permeia a narrativa de *um buraco na boca*, na antecipação da ruína da casa de família, por força da ação das personagens, de eventos externos ou pela passagem natural dos tempos.

Surgindo na mobilização de uma "demanda", que nasce de uma atitude de "curiosidade nómada" perante o trabalho artístico e perante a (própria) vida, a ação criativa de Aragão manifesta-se através da "cumplicidade intergeracional"[24] que terá "pautado a sua vida na ilha" (SANTA CLARA, 2011: 129), e, em especial, de uma prática intrinsecamente exploratória. O experimentalismo de António Aragão abraçou, pois, diversas matérias e manifestou-se através de materialidades várias, incluindo a escrita literária e poemográfica, desenvolvida em constante *tensão dialética*, com a investigação histórico-etnográfica. Neste aspeto, são vários os investigadores que apontam para o carácter transdisciplinar de Aragão. Uma vez mais, Santa Clara, ao referir um "vento de transversalidade" que percorre a sua obra, "tanto na diacronia da diversidade do seu percurso como escritor, historiador, pintor, como na sincronia da coexistência de todas estas vertentes" (SANTA CLARA, 2015: 47), chegando mesmo a identificar "um quase desdobramento heteronímico, não fosse ser a assinatura sempre a mesma. É uma assinatura que encarna, no entanto, diferentes instâncias de um discurso multiforme em que atividades e linguagens em si bastante diversas coexistem" (SANTA CLARA, 2015: 50-51).

O pioneirismo de António Aragão ao nível da criação artística, assim como na arqueologia à escala regional, é indiscutível. Neste último domínio, Aragão distinguiu-se pela combinação da investigação histórica com o trabalho de campo prospetivo, numa arqueologia de base *documental*, que se materializou, tornando-se *viva*[25], tanto através do trabalho prático, como pelo registo iconográfico e historiográfico. O mesmo poderá dizer-se em relação à investigação etnográfica, considerando não só o trabalho de campo realizado, os registos vários e publicações resultantes, como parte do trabalho artístico desenvolvido em paralelo, em particular durante as décadas de 1950 a 1970. E, neste ponto, Rui Carita é perentório ao afirmar que "António Aragão foi o primeiro historiador científico a trabalhar sobre a Madeira", salientando o trabalho de levantamento documental, "onde contou com o apoio de Jorge Guerra", o cariz precursor dos "trabalhos de arqueologia [...], e das recolhas ao nível da música tradicional da Madeira e do Porto Santo [...]" (CARITA, 2011: 120-121). A demanda pela *matriz* estruturante das coisas e de como (des) construí-las – a partir do seu centro-ilha – torna-se, por isso, visível nos estudos iconográficos resultantes das escavações arqueológicas, nos álbuns editados a partir das recolhas de música tradicional realizadas no terreno, nos desenhos, aguarelas e esculturas em espaço público, nas publicações várias dedicadas à história e ao património da região da Madeira, ou, por que não, no romance experimental e, em certa medida, etnográfico, *um buraco na boca*.

Prestando "particular atenção ao uso de registos visuais e sonoros" (SANTA CLARA, 2015: 47), António Aragão evidencia-se como precursor de abordagens contemporâneas no campo da *etnografia visual* e da *etnografia de base artística*. Ramificação em que, segundo Chiara Pussetti,

---

[24] Silvestre Pestana salienta a "camaradagem" com António Aragão e o trabalho experimental e colaborativo, desenvolvido em casa deste; "laboratórios" onde realizavam "experiências de colagens, de elaboração de textos, de leituras de compreensão do fenómeno expressivo linguístico" (AAVV, 1981: 20).

[25] António Aragão viria a utilizar esta expressão para se referir ao trabalho de investigação histórica e documental realizado por Ana Hatherly, definindo-o como "uma arqueologia", que a mesma procurara "tornar viva" (AAVV.,1981: 22).

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 65 03/11/2022 12:00

são explorados, sobretudo, aspetos "sensoriais, emocionais e pessoais" do registo etnográfico, assumindo-o como "prática empírica e processo relacional", de partilha entre observador e observado, cujos papéis são cada vez mais permutáveis (PUSSETTI, 2018: 2; tradução nossa). O caráter *indisciplinar,* mais do que interdisciplinar, da etnografia de base artística, é, por este motivo, apontado por Chiara Pussetti, como um caminho potencial para promover uma análise crítica sobre as "coordenadas metodológicas da antropologia" (PUSSETTI, 2018: 7-8; tradução nossa). Citando John Comaroff, Pussetti defende a adoção de uma "indisciplina crítica", como prática para o desenvolvimento da antropologia, "em *tensão dialética* com o mundo contemporâneo em que está embebida" (PUSSETTI, 2018: 7; itálico nosso) e, em última instância, "mais colaborativa, experimental, exploratória e politicamente engajada" (PUSSETTI, 2018: 8).

As (relativamente) recentes inovações no campo da etnografia efetivaram-se em resposta a uma crítica metodológica no que concerne às limitações (de ordem prática e política) da utilização do registo escrito nesta disciplina (PUSSETTI, 2018: 2)[26]. Porém, em *um buraco na boca*, é precisamente recorrendo à escrita, liberta de constrangimentos disciplinares, que Aragão concretiza uma outra forma possível de registo etnográfico. Ainda que os observados não participem ativamente na criação desse mesmo registo, como é objetivo de projetos de etnografia de base artística assumidamente direcionados para o seu envolvimento[27], estes particulares registos deixados por Aragão estão imbuídos de uma expressão individualmente coletiva. Sem perder a ligação com o seu contexto, a materialidade etnográfica que lhe é intrínseca, *um buraco na boca* abre-se simultaneamente à intervenção dos vários outros leitores, sendo, em última análise, esses os sinais, ou melhor, evidências, que "permanecem sempre apontando" para o projeto de arte coletiva que orientou António Aragão ao longo das suas mais variadas práticas experimentais.

Agradecimentos e Financiamento

Os autores gostariam de agradecer, de forma particular, a Bruno Ministro, pela partilha e troca de ideias em torno e a partir de *um buraco na boca*, assim como a Rui Camacho, como parte da Direção da Associação Xarabanda, pela orientação e envio de informação determinante para a evidência do trabalho desenvolvido por António Aragão nos domínios da etnografia e etnomusicologia. Por fim, à Direção Regional da Cultura da Região Autónoma da Madeira pela rápida resposta às solicitações e pedidos de esclarecimento efetuados pelos autores.

O trabalho de investigação da coautora Ana Gago encontra-se em desenvolvimento no âmbito de Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/148865/2019), com o financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia e União Europeia (FSE), através do Programa Operacional Regional Norte.

[26] A este respeito, destaca-se o conjunto de ensaios reunidos em *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, volume organizado por James Clifford, George E. Marcus e editado em 1986.

[27] Através, por exemplo, do recurso à criação plástica, da produção de diários gráficos, ou cultural probes (GOOPY e KASSAN, 2019). Distinção seja feita em relação à utilização do termo "cultural probes" no contexto da realização de estudos de mercado ou em processos de co-design, orientados para o desenvolvimento de produto.

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 66 03/11/2022 12:00

Referências bibliográficas

AAVV (1981), "Mesa Redonda", *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa,* org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa: Moraes Editores, pp. 17-25.

AAVV (1980), "PO.EX/80 [Catálogo]". Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/paratextualidades/po-ex-80-catalogo/ .

ARAGÃO, António (1985), "A Escrita do Olhar", *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa,* org. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, Lisboa: Ulmeiro, pp. 175-188.

ARAGÃO, António (1973), "Entrevista a António Aragão", *Comércio do Funcha*l, n.º 2199, IV Série(22 a 28 mar.), Funchal: Comércio do Funchal.

ARAGÃO, António (1971), *um buraco na boca,* 1.ª edição, Funchal: livros cf.

ARAGÃO, António (1965), "Intervenção e Movimento", *Poesia experimental - Suplemento do 'Jornal do Fundão'*, 24 janeiro, Fundão: Jornal do Fundão, s.p.. Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-intervencao-e-movimento/.

ARAGÃO, António (1981 [1963]), "A Arte como 'campo de possibilidades'", *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa: Moraes Editores, pp. 102-105.

BARROS, António (2015), "Underscorão", *Cibertextualidades. Estudos sobre António Aragão*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 139-146. Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-barros-underscorao/.

CARITA, Rui (2011), "António Aragão (1924-2008). Pintura e Escultura", *Margem 2. António Aragão*, n.º 28 (mai.), Funchal: Câmara Municipal do Funchal, pp. 114-121. Disponível em: rui-carita_margem2_28_pp114-121.pdf.

CORREIA, Ana Luísa (2020), "Região celebra centenário do nascimento de António Aragão", *Diário de Notícias*, 31 outubro 2020, Funchal: Diário de Notícias, p. 25. Disponível em: http://www.aragao.org/2020/11/diario-de-noticias-da-madeira-31-de.html.

GOOPY, Suzanne e KASSAN, Anusha (2019), "Arts-Based Engagement Ethnography: An Approach for Making Research Engaging and Knowledge Transferable When Working With Harder-to-Reach Communities", *International Journal of Qualitative Methods*, Alberta: University of Alberta. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1609406918820424.

MELO E CASTRO, E. M. (2015), "António António Aragão Aragão", *Cibertextualidades. Estudos sobre António Aragão*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 127-134. Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/e-m-de-melo-e-castro-antonio-antonio-aragao-aragao/.

MINISTRO, Bruno (2019), "Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede", *MATLIT: Materialidades da Literatura*, n.º 7, vol. 1, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 11-31.

MINISTRO, Bruno (2015), "«Um buraco na boca»: centralidade e descentramento", *Cibertextualidades. Estudos sobre António Aragão*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 85-94. Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-um-buraco-na-boca-centralidade-e-descentramento/.

MINISTRO, Bruno (2014), *Um buraco na boca: edição crítica do romance experimental de António Aragão*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/14562.

PUSSETTI, Chiara (2018), "Ethnography-based art. Undisciplined dialogues and creative research practices. An Introduction", *Visual Ethnography. Art-Based Ethnography: Experimental Practices of Fieldwork*, n.º 1, vol. 7, Potenza: Altrimedia Edizioni. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/37614/1/ICS_CPussetti_Ethnography.pdf.

REBELO, Helena (2011), "As opções linguísticas de António Aragão em «um buraco na boca»", *Margem 2. António Aragão*, n.º 28 (mai.), Funchal: Câmara Municipal do Funchal, pp. 65-80. Disponível em: helena-rebelo_margem2_28_pp65-80.pdf.

SANTA CLARA, Isabel (2015), "Da transversalidade e da transgressão da autoria em António Aragão", *Cibertextualidades. Estudos sobre António Aragão*, n.º 7, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 45-52. Disponível em:

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 67 03/11/2022 12:00

https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/isabel-santa-clara-da-transversalidade-e-da-transgressao-da-autoria-em-antonio-aragao/.

SANTA CLARA, Isabel (2011), “A pintura de António Aragão”, *Margem 2. António Aragão*, n.º 28 (mai.), Funchal: Câmara Municipal do Funchal, pp. 122-131. Disponível em: isabel-santa-clara_margem2_28_pp122-131.pdf.

SOUSA, Élvio (2011), “António Aragão e o pioneirismo da Arqueologia Madeirense. O exemplo do Convento da Piedade, em Santa Cruz”, *Margem 2. António Aragão*, n.º 28 (mai), Funchal: Câmara Municipal do Funchal, pp. 25-29. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/margem2-homenagem-antonio-aragao-conteudos/>

SOUSA, Élvio (2011b), *Ilhas de arqueologia: o quotidiano e a civilização material na Madeira e nos Açores (séculos XV-XVIII)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5377>

Referência videográfica:

LUÍSA, Maria e Aragão, António (1994), “António Aragão”. Documentário Vidas. Radiotelevisão Portuguesa.

Translocal 4 - V9 PRINT.indd 68 03/11/2022 12:00