

CIBERTEXTUALIDADES

Publicação da Universidade Fernando Pessoa



TEMA DE CIBERTEXTUALIDADES 07

ESTUDOS SOBRE **ANTÓNIO ARAGÃO**

Organização de **Rui Torres**



“TUDO FEITO PARA SE PERDER”: SOBRE *UM BURACO NA BOCA* DE ANTÓNIO ARAGÃO

MARIA LEONOR FIGUEIREDO¹

RESUMO: Apesar de a obra de António Aragão ser muito vincada por um humor satírico e bastante cáustico, o romance *Um buraco na boca* traz um tom mais disfórico e marcado pela perda, numa vida que vai surgindo em fragmentos de tempos e memórias nem sempre ordenadas e, definitivamente, nem sempre com espaço para um riso sobre a ausência.

PALAVRAS-CHAVE: Romance experimental; Ausência; Fragmentos.

ABSTRACT: Although the work of António Aragão is very created by a satiric and quite caustic humor, the novel *A Hole in the Mouth* brings a more disphoric tone, marked by loss, in a life that arises from fragments of times and memories not always ordered and, definitely, not always prepared for a laugh about the absence.

KEYWORDS: Experimental Novel; Absence; Fragments.

¹ Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Universidade do Porto. Email: leo.cpfigueiredo@gmail.com

falta sempre qualquer coisa quando ardentemente queremos.

Talvez porque queremos exactamente o que falta. (António Aragão)

1. ARAGÃO, PORQUE NÃO?

Seria bom poder dizer que o autor dispensa apresentações. Infelizmente, e não será caso único no nosso país, António Aragão tem muito menos divulgação e atenção do público e da crítica do que exigia a sua vasta obra. Apeetece perguntar: de que está à espera para o conhecer? Que vire moda? Que os seus livros se cubram de capas cintilantes? Mas porque não agora?

Nascido na Madeira em 1921, para além dos estudos de etnografia, historiografia e museologia, Aragão dedicou-se a áreas artísticas como a escultura, a pintura, mas também a poesia, o romance e o teatro. Mesmo no seio dos que conhecem o seu trabalho, a secção que geralmente merece maior atenção é aquela que se integra no contexto da poesia experimental, no qual foi uma figura de grande importância, embora pouco estudada. Participou em inúmeras exposições a nível mundial e esteve envolvido no movimento da *mail-art*, também transnacional por definição. À altura, o aparecimento da poesia experimental teve um papel preponderante na colocação da hipótese da arte como uma plataforma de intermedialidade na qual imagem e palavra comunicam e se fundem. Estas experiências dos anos 60 (em Portugal) iniciaram um novo paradigma no qual se podia olhar (novamente) as artes como um todo e em comparação, sem barreiras rígidas a demarcar a literatura das artes visuais. Derivado desta evolução, o campo dos estudos interartísticos tem vindo a recolher um crescente interesse por parte dos ensaístas, evolução que poderá trazer novos frutos na análise do trabalho de artistas como António Aragão, que se debruçou sobre várias expressões e hibridismos.

Consciente do alargamento do público, da implantação de uma sociedade de imagem, e do

papel das vanguardas em todos estes processos, Aragão foi sempre pouco convencional nas suas intervenções, possuindo mais despojamento do que certezas, não se agarrando a chavões, e rejeitando com algum despudor o hábito de invenção de infinitas terminologias para justificar todo e qualquer fenómeno. António Aragão era dono de uma grande autenticidade que não tentava com a sua obra “provar coisa nenhuma” (Meirim, 2004: 14), apologista da mudança, da constante reinvenção, do aproveitamento de todos os novos instrumentos. Alberto Pimenta considera que o que “marca o pensamento dele é uma liberdade tão grande quanto a que o homem pode ter” (Meirim, 2004: 16).

Dentro da variedade que foi a sua intervenção artística, penso que podemos olhar grande parte do seu trabalho sob uma mesma atitude pois, à semelhança do seu amigo Alberto Pimenta (marginalizado mas menos esquecido), Aragão pautava por uma arte irreverente e marcada por um humor mordaz que não deixava ninguém impune. É o que se pode testemunhar um pouco por toda a sua obra, mas especialmente em *Os 3 farros*, estimulante coletânea de correspondência entre os dois artistas nos anos de 1982-83.

Também as eletrografias têm presentes quase sempre frases de grande pendor satírico, que parodiam desde o polícia ao manifestante, passando pela freira e pelo político. Encontramos, assim, frases como “freegideira ou mortor” ou “attention, important! porra!”, que rompem todos os clichés e não permitem seriedades tabu. Alberto Pimenta assinalaria também esta como uma das suas marcas mais flagrantes: “um discurso de um humor cáustico com sinais de pouca esperança, de nenhuma esperança, um discurso pessimista, céptico, niilista” (Meirim, 2004: 19).

No que toca à *escrita*, o autor dedicou-se mais à poesia (com toda a extensão que o termo adquire na sua obra) e não se demorou tanto no campo da ficção. Antes de *Um buraco na boca*, Aragão tinha lançado *Romance de Iza morfismo* (1964) e, mais tarde, em 1992, lançaria *Textos do Abocalipse*. *Um buraco na boca* foi editado pela

primeira vez em 1971. Sobre este conjunto de cento e noventa páginas pouco se escreveu, para além de um artigo de Helena Rebelo sobre “as opções linguísticas de António Aragão” nesta obra. E é exatamente sobre este conjunto de cento e noventa páginas pouco estudadas que pretendemos debruçar-nos neste curto contributo para a análise da sua obra como um todo, não pretendendo fazer sobre ele um estudo exaustivo, mas procurando lançar algumas pistas sobre os seus eixos essenciais. Chamo-lhe e insisto em chamar-lhe “conjunto de cento e noventa páginas” por não ter a certeza sobre que designação lhe atribuir. Talvez seja excessivo chamar-lhe *romance*. Pelo menos na conceção mais tradicional do termo. A verdade é que esta obra surge após a intensificação do debate sobre uma possível morte do romance, no qual vários autores europeus recusaram a sua conceção como algo linear que pretende essencialmente contar uma história. Esta discussão inicia-se claramente por influência francesa do movimento *nouveau roman*, que surge em meados do século XX, e que colocaria o foco da escrita mais sobre os objetos, a consciência, os detalhes do mundo e o fluxo natural dos acontecimentos, do que sobre uma delineação fixa de cada personagem e uma história com princípio, meio e fim. Esta seria uma forma de questionar a ideia de romance até aí estabelecida, num período pós-guerra e pós-auschwitz no qual tanta coisa se pôs em causa.

Um buraco na boca, publicado no começo dos anos 70, poderá surgir aqui um pouco dentro desse questionamento, no que toca tanto a estrutura como a conteúdo. Fernando Aguiar considera que este é o primeiro romance experimental publicado em Portugal. O que poderá isso significar? Que, recorrendo à teoria de Émile Zola, este é um romance que não se limita à observação mas que aplica um método experimental? Que este romance, mais do que mostrar, pretende ser laboratório de mudança ou, no mínimo, de imaginar a mudança? É uma das coisas que interessa compreender acerca desta que poderia ser uma das principais obras de ficção portuguesas, pela sua singularidade

e inovação e pela capacidade de colocar tanta coisa em causa.

2. PROSA DE FRAGMENTOS

Um estudo sobre a literatura em Portugal nos anos 70 poderá apontar que, mesmo no campo da poesia, existe neste período uma preponderância da prosa. Quer isto dizer que a poesia se torna em parte mais descritiva, liberta-se de algumas das suas típicas premissas, esbatendo-se de certa forma a barreira entre esta e a prosa e surgindo (ou ressurgindo) definições como *poema em prosa* e *prosa poética*. Jean-Luc Nancy, em *Resistência da Poesia*, relaciona esta ligação com a linguagem informática, dizendo: “para aceder a POE.SIA clique em PRO/SA” (Nancy: 29). Manuel António Pina tem mesmo uma antologia intitulada *Poesia, saudade da Prosa*, e um poema no qual escreve:

Poesia, saudade da prosa;
escrevia «tu», escrevia «rosa»;
mas nada me pertencia,

nem o mundo lá fora
nem a memória,
o que ignorava ou o que sabia.

E se regressava
pelo mesmo caminho
não encontrava

senão palavras
e lugares vazios:
símbolos, metáforas,

o rio não era o rio
nem corria e a própria morte
era um problema de estilo.

Onde é que eu já lera
o que sentia, até a
minha alheia melancolia?

Erguendo-se após uma década de opacidade linguística e de extremo trabalho sobre a espessura

da forma, não deixa de ser interessante refletir sobre se será o paradigma da prosa um pouco contrário ao da poesia visual, na medida em que faz uso da palavra como veículo referencial, utilizável para compor um conteúdo descritivo e narrativo. Talvez tenha sido necessária uma certa libertação desses *problemas de estilo*, dos lugares vazios, dessas metáforas ligeiramente incompatíveis com um mundo que permanentemente falha. Nesta oposição não tem, por isso, de se verificar uma contradição, ainda menos no que toca a *Um buraco na boca*, até porque verificamos que Antônio Aragão vai encontrando outras formas de desestabilizar.

Uma delas começa na página de rosto do livro, onde podemos descobrir uma pequena nota do autor que declara: "a ordem de textos que propomos neste livro é arbitrária". Isto querará dizer que os textos poderão ser lidos pela ordem apresentada, ou de trás para a frente, ou do meio para trás, ou por outra (des)ordem qualquer. O leitor a quem esta nota passe despercebida acabará inevitavelmente por se aperceber dessa evidência. De facto, mais do que um romance linear, uma história com princípio, meio e fim, esta história é conduzida através de um conjunto de fragmentos, como partes intemporais de um diário que vai vagueando entre passado, presente, futuro e tempo indefinido, mas nem por isso perdendo a sua coesão.

O sujeito de *Um buraco na boca* expõe memórias soltas da vida familiar, dos jantares e das conversas, das máscaras que todos trazem e daquilo que está por trás delas. Entre essas memórias surgem a mãe, o tio Jorge, o tio Manuel, a Tia Emília, o padre Porfírio, a dona Constança e a dona Glória. Surgem, mais longínquas, a tia Rita – que utilizava os seus pobrezinhos para se sentir bem consigo própria –, e a tia Ana, que o sujeito conhece apenas do retrato na parede (no qual a imagina despida). Surge muito presente uma avó prevenida para a maldade do mundo, a que responde constantemente com um intenso cinismo defensivo. Surge ainda Aninhas, a rapariga com quem explorava a juventude e o corpo na escuridão húmida do lagar, e Fer-

nanda, e Laura... E os seus amigos com quem se encontrava no Café centauro, para falar noite fora – Costa, Carlos Pimenta, Freitas, Rodrigues (o reacionário), Tomé. Em pano de fundo, quase de um modo *orwelliano*, são constantes as referências à *Companhia*, como se de um *big brother* se tratasse, que vai estando presente nos vários momentos, contribuindo para o clima de tensão disfarçada que se faz sentir.

"a companhia é e não é. não podemos afirmar que é isto ou aquilo. a Companhia é e não é ao mesmo tempo. por sua vez a Companhia depende dos bancos. e os bancos também são e não são. isto é: não se pode dizer que um banco é alguém. Compreende?" (p. 53)

É quase sempre complicado ter certezas sobre a idade do narrador, sobre se existe uma linha cronológica que avança ou retrocede, ou se as duas coisas acontecem em simultâneo. Isso será claramente consequência da aleatoriedade para que o próprio autor alerta. Os jantares familiares e os encontros com Aninhas no lagar parecem sugerir uma certa infantilidade do sujeito. Já as conversas com os companheiros no café Centauro e as aventuras com outras mulheres parecem suceder-se numa fase mais adiantada da sua vida. Mas a verdade é que tudo isto surge misturado, entre pedaços de memórias que parecem vir à tona, desconexos, como fruto de uma psicanálise. Pegando nestes fragmentos intercalados por alterações não anunciadas, seria possível, sim, ler o livro de trás para a frente. E a coerência seria a mesma, inteira e sempre uma: **tudo é ausência, e tudo é desejo de uma outra coisa**. Talvez por esse motivo esta seja uma obra na qual esse humor cáustico de que falava Alberto Pimenta, tão característico de Aragão, parece estar de certa forma adormecido, pelo regresso a pedaços de uma infância e juventude mais inocentes e marcadas pelo sofrimento (sentido e observado). É como se o humor fosse uma máscara amargurada e tragicômica que ajuda a lidar com o sofrimento e com esse sentimento "pessimista, cético e niilista", e esta obra fosse a exibição de uma vivência mais despida e, por isso mesmo, um tanto mais disfórica.

3. ESCREVER SOBRE A FALHA

Aragão dedica a obra à sua avó, assegurando que ela podia ter dito: "há sempre uma dor maior que a liberdade de a ter escrito". Em alguns momentos pode parecer-nos que este livro transporta consigo alguns laivos autobiográficos, embora não possamos ter a certeza disso (e não é que isso importe). O que percebemos, e é o sentimento com que ficamos, é que esta obra funciona como uma espécie de elegia, um testemunho de uma vivência humana marcada pela perda. O sujeito invoca mais do que uma vez uma fotografia dum momento no qual se via polícias, cães e caixotes do lixo, recordando umas árvores vermelhas que não foram registadas. Que existiram, mas faltam. Fala-nos ainda, sempre de forma muito vaga, de um cão a quem alguém deu uma bola com vidro esmagado e que viria a morrer:

"quando o encontraram os olhos aumentados de desentender reconheceram ainda os pés do dono com os sapatos pretos de biqueiras longas e lustrosas. o rabo ainda quis mexer. mas havia uma dor. uma dor que doía mesmo no meio de outra dor: inconcebivelmente. quem veio de noite? quem foi? alguém perguntou de novo como tinha sido. e contava-se. repetia-se. contava-se outra vez essa diferença que tinha acontecido". (p. 15)

Para além desta descrição, somos confrontados ao longo da obra com uma série de episódios e pormenores de cariz alegórico. É o caso da marca branca na parede que lembra o retrato do tio que já lá não está e sobre o qual se vai especulando. É também o que acontece com uma lagartixa na parede, que o sujeito observa com o fascínio de quem observa um ser que está preparado para a morte, desenvolvendo a partir daí toda uma reflexão sobre várias questões filisóficas. Aqui a lagartixa de Aragão parece fazer lembrar a barata de Clarice Lispector. Surge-nos também a cadeira do falecido avó, que convoca simultaneamente vida e morte, remetendo para algo sem no entanto o conseguir recuperar: "ah o meu avó refugiado vivo na memória da cadeira morta. ou pelo contrário: a cadeira viva do meu avó morto? e ambas as coisas juntas? associa-

das. vida e morte ao mesmo tempo?" (p. 79) Mas a imagem alegórica que está mais presente ao longo da obra e que vai sofrendo uma evolução de crescente urgência e impacto é o gato morto, cada vez mais podre e coberto de formigas, que o sujeito insiste em destapar, em colocar a descoberto, talvez como forma de lembrar essa morte sempre presente, como um monumento à falha, à ausência, à permanente perda. Para que se lembre que tudo se perde.

"e sempre que se desejava um destino previa-se a morte perto. contudo para segurar a alma uma estaca não chegava. era pouco. desesperava: como fazer? entretanto o estreme de vaca nos palheiros ajudava certa resignação: terra feita para apodrecer. tudo feito para se perder". (p. 148)

Falando em modos de lidar com a perda, *Um buraco na boca* retrata também a vida num mundo religioso e absolutamente maniqueísta dividido entre bem e mal, anjos e demónios, do qual a avó e o padre Porfírio são os principais apologistas. É sobre estas entidades que acaba por se debruçar também grande parte da reflexão a que esta obra incita, não sendo esta a única vez que nas obra artística de Aragão se discute (e por vezes de satiriza) a religiosidade fanática, que pretende ordenar ainda mais o mundo, que cataloga pecados e prega os bons costumes. A certo ponto esse fanatismo acaba por revelar um certo desespero associado, porque parece que até essa visão de um mundo transcendente vai falhando, acabando por se assumir a decadência da santidade num mundo cada vez mais tomado pela cultura de massas e pelas novas tecnologias:

"e desculpou [a avó] os santos: talvez os prédios altos e a electricidade e os automóveis e as telefonias e as televisões tenham amedrontado os estumescidos hábitos das celestiais criaturas. e estabeleceu uma desmanchada relação: quanto mais luz elétrica menos milagres e menos santos". (p. 88)

"se houvesse um pouco de publicidade bem feita talvez os santos se pudessem salvar. isto é talvez voltassem a fazer milagres. e pareceu-lhe até acertado. moderno. se lançassem mão da pu-

blicidade como os americanos que até faziam a guerra quando não era preciso? certamente uma boa publicidade ajudava. claro que já não pegava o estafado compre um que vale por dois. não se poderia dizer: compre um São Lourenço que vale por dois santos quaisquer à sua escolha. mas talvez desse resultado uma melhor divulgação dos antigos milagres. e conseguir milagres modernos. mais actuais. usando mesmo uma boa e destacada agência de publicidade". (p. 140)

Ao longo da vida pacatamente normativa e religiosa, vão despontando partes dessa cartilha que tudo controla, chamando-se ocasionalmente à atenção de que os meninos não falam à mesa e os doces em excesso fazem mal à saúde. É este o fraco guião de uma vida claramente apresentada como uma encenação permanente, na qual todos encarnam personagens e papéis sociais previamente estabelecidos, fugindo às grandes questões e procurando o silêncio sobre o que não deve ser falado (que é quase tudo). Mas entre a moral e a boa etiqueta, percorre-se também o interior de personagens amordaçadas e presas dentro dos seus pensamentos, com o secreto desejo de desestabilizar e de ter todos os outros sob o seu domínio. Numa aparência de ordem estabelecida (que o autor faz questão de evidenciar como fachada), torna-se claro para o leitor o sufoco do quotidiano, do qual se deseja sempre uma fuga sem nunca se saber como a procurar. Em tempos nos quais é patente a brutalidade da falta, da saudade também do que não se teve, escondida sempre em interiores mascarados e observadores, a pergunta que parece colocar-se é sempre a mesma: "Será possível uma merda sem um futuro que compense? Mas onde era o futuro? Onde?" (p. 15)

4. DESTRUIR PARA RECOMEÇAR

"realmente o melhor era comer. comer muito. comer apenas. para que se havia de complicar as coisas arranjando perguntas sobre tudo? para quê? que se ganhava com isso? qual o lucro? o proveito? porque não se deixavam as coisas quietas no mesmo sítio? sem lhes tocar: **quem tem o comerzi-**

no garantido nem calcula a fortuna que tem". (p. 181-182)

Um *Buraco na boca* retrata, então, um bafento quotidiano de estagnação, complacência e bons costumes, onde se deve aprender a calar, a consentir, a aceitar as coisas tal qual elas são. E por isso é uma obra que, nas entrelinhas, existe entre a evidência de que "tudo é feito para se perder" e um escondido anseio de ver tudo começar de uma outra forma. Em determinado momento, o sujeito alerta Aninhas para o comportamento das formigas que, vendo parte da sua comunidade esmagada, voltam a realinhar o carreiro, prosseguindo como se não tivessem havido perda e dor. Perante a dor do sujeito que, como a do cão, "dói mesmo no meio de outra dor", impera nesse momento pensar-se se seria mais positivo fazer como as formigas e esquecer a dor, encarreirar e prosseguir caminho. Ou se a dor e o luto são inerentes e necessários à perda – se são, apesar de tudo, um modo de reagir. Perante a urgência ensurdecadora da mudança, é manifesta uma vontade de catástrofe, de algo que destrua tudo para que se reaja de algum modo e para que a realidade se possa transmutar numa outra coisa, diferente, talvez mais livre.

"guardávamos o desejo escurecido de que um dia iria acontecer qualquer coisa de diferente. Um dia? Mas quando? Talvez qualquer coisa sobretudo de imprevisto. E sentados à mesa do café pensava-se obstinadamente: se ruísse a fachada do prédio em frente? O da Companhia de Seguros. Ou se morresse de súbito o gerente do café Centauro e tombasse mesmo à nossa vista sobre a ganância do balcão? Se o governo rebentasse? Fosse ao ar? Ou ainda: se a cidade principasse a apodrecer?" (p. 13)

"quem dizia que um dia ia mudar? que iria ser diferente. quem falava na suspeita dum remédio para tornar possível o alívio das ideias magoadas e a das dores contidas no avesso das coisas sentidamente acumulando-se? [...] e quem dizia que ia mudar? mas como se melhora o desentendimento?" (p. 169)

"foi então que concebemos a destruição como a maneira melhor de transformar o que havia à

nossa volta. e isso chegava ao mais fechado do que se podia pensar. transformar essa ordem imposta numa desarrumação sujeita. desfazer aquela aparência quieta da morte oficialmente autorizada. na realidade não seria melhor mudar o sítio das coisas? passa-las dum lado para outro. misturar o futuro. talvez com a mudança rejuvenescessem". (p. 163)

Quebrar o silêncio, acabar com o bem e o mal, os anjos e os demónios, o oficial e institucionalmente aceite, a moral e as normas de conduta. Esperar qualquer acontecimento, qualquer desmoronamento ou implosão, esperar a morte como algo melhor que a morte simbólica de nada fazer ou nada ter a dizer. Esta é uma história que fala da dor, da ausência, do medo, com claras (embora não explícitas) alusões a torturas da PIDE. É uma história que fala do silêncio, e que questiona a aprendizagem de nada perguntar. Que conta as notícias do Vietname, da morte indizível, e, nas entrelinhas, da guerra colonial sobre a qual não podia falar e sobre a qual, como as formigas, talvez nunca se tenha feito o necessário luto. *Um buraco na boca* é o que se diz e o que não se diz. É a denúncia da norma, e é a subtil desobediência. Pode ser, por isso, um tratado sobre a própria forma de fazer literatura, numa atitude de destruição ainda típica das vanguardas. E pode ser também, é claro, uma denúncia política, num momento pré-revolucionário dividido entre o sufoco da repressão e o cansaço da uma realidade sempre igual.

"e como se repousa o olhar? em que lado descansa? e depois: 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. 97)

A história, segundo a sua ordenação (talvez não tão) aleatória, termina com o aproximar de uma máquina amarela da *Companhia* – possivelmente para uma demolição ou remodelação –, cujo som parece anunciar uma espécie de apocalipse e que vem agitar aquela que podia ser mais uma calma refeição familiar. Uma galinha branca corre em direção à máquina e é esmagada, dela

restando apenas uma pasta de penas, sangue e terra que "nem serve para canja". Quase lembra a abelha de Carlos de Oliveira, que morre arrastada pelas gotas de água no desfecho de *Uma Abelha na Chuva*. Não podemos, no entanto, esquecer a muito maior potencialidade de abertura narrativa de *Um buraco na boca* relativamente ao romance neorrealista. Se os restos mortais da galinha são a última (ou a primeira) imagem alegórica que nos é apresentada, que lembra a galinha sem nunca a conseguir trazer de volta, este episódio pode ser, afinal, o fim que se esperava. O fim, a morte, que é sempre um princípio também. O fim de um livro, que pode ser um princípio se escolhermos lê-lo de trás para a frente. E o fim de algo – a literatura? o regime político? ambos? – para que o novo possa emergir. Para que a mudança tente compensar o que se perde. E para que a falta, embora sempre presente, possa ser um pouco mais longe.

"e apesar de tudo resolvi esperar pelo princípio das coisas. embora se tratasse dum começo dissolvido e inesperado. certamente uma parte importante do que faltava chegaria um dia. a seu tempo. sim. a seu tempo. haveria de chegar". (p. 74)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÃO, A. (1971). *Um buraco na boca*. Funchal, Comércio do Funchal.
- MEIRIM, J. (2004). Entrevista com Alberto Pimenta em "A liberdade de António Aragão".
- NANCY, J.-L. (2005). *Resistência da Poesia*. Lisboa, Edições Vendaval.
- REBELO, H. (2011). As opções linguísticas de António Aragão em um buraco na boca. In: *MAR-GEM 2*, Nº28, Câmara Municipal do Funchal, pp. 65-80.

ISSN 1646-4435

