

Búzio de António Aragão: Um enfeixar de diferentes vozes

Ana Isabel Moniz

(Universidade da Madeira
e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa)

Quanto mais o pintor é um poeta, mais o poder da sua expressão vem duma memória profunda, duma realidade perfeita na sua consciência, por onde, sem olhar um modelo, chega à verdade da vida exterior.

Branquinho da Fonseca

BÚZIO é uma antologia (não é uma revista) sem periodicidade ou compromisso de ideias ou sistemas; [...] Búzio é antes de mais e tudo o resto que possa ser, uma natural exigência, uma requerida consequência viva, inconventional e amorfa. [...] De cada um o que cada um possui de diverso, distante ou perto, conformado ou inconformado; de cada um a linguagem própria (a única possível), o indivíduo inteiro, a personificação mesmo indelével – o bastante que a cada um pertence em fecundidade. Búzio, no conjunto, é apenas um enfeixar de diferentes vozes – umas desconhecidas, novas e dispersas, outras de que no tempo já muito foi dito.

António Aragão, Nota introdutória de *Búzio*, Porto, 1956, p. 2

Partimos desta afirmação de António Aragão para caracterizar o autor, bem como o seu contributo para a produção literária e artística ao longo do século XX, através de uma leitura do caderno literário *Búzio*. Considerado como «um dos mais activos intervenientes do Experimentalismo português»¹, António Aragão afirmar-se-á, também, como um dos maiores impulsionadores na organização de projectos não só envolvendo a poesia experimental portuguesa, como também criações artístico-literárias e reflexões ensaísticas sobre a própria arte,

¹ Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro (org.), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2004, p. 348.

a que não serão alheios Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Melo e Castro, entre outros. Tendo desenvolvido experiências pioneiras com electrografia, fotocópia, colagem e texto-imagem, o seu trabalho viria a ser reconhecido como inovador e influente.

No percurso da sua obra poder-se-ão delinear dois períodos de criação distintos. Um primeiro momento, compreendido até ao início da década de sessenta, é dominado essencialmente pelas artes plásticas, tendo realizado várias exposições individuais, e participado igualmente em exposições colectivas de pintura, apesar da publicação intercalada de textos de carácter ensaístico sobre a História do Arquipélago da Madeira, no âmbito das suas funções de Director do Arquivo Regional da Madeira, cargo que viria a ocupar durante largos anos, assim como o de Director da Casa-Museu César Gomes, conhecido como Museu da Quinta das Cruzes.

Num segundo espaço de tempo, situado entre a década de 60 e cerca dos anos 90, surgem obras de difícil catalogação – antologias de textos vários, notas pessoais, fragmentos de um percurso pessoal, uma actividade diversa no âmbito do Experimentalismo onde António Aragão não deixará de fazer uso de recursos gráficos e icónicos distintos numa incessante procura de novos modos de invenção artística, mas também reenviando para a sua experiência poética.

Perante esta constatação, várias seriam as áreas de trabalho possíveis para uma abordagem do autor. No entanto, não foi a sua relação com a pintura sugerida pelo legado dos seus quadros, nem tão-pouco a sua aproximação com a escrita no diálogo que entretece com as artes plásticas que atraiu, segundo a terminologia de Jean-Pierre Richard, «mon corps lisant»² à leitura de António Aragão. Foram, sim, questões relacionadas com a emergência de novas vozes, «umas desconhecidas, novas e dispersas, outras de que no tempo já muito foi dito»³, no sentido de uma renovação no panorama literário-artístico português, bem como com a dinâmica de conjugação e experimentação de meios e materiais criada a partir da ligação intrínseca entre as artes que promove e materializa diferentes linguagens em obras de natureza diversa.

É, pois, graças a essa conjugação de distintas áreas de produção artística que se dá a ver a obra de António Aragão, e de que a antologia *Búzio* pode ser exemplo, onde ecoa a «linguagem própria» de cada

2 Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 11.

3 *Búzio*, Nota introdutória de António Aragão, Porto, Gráfica do Porto, 1956, p. 2.

indivíduo e de «um enfeixar de diferentes vozes»⁴ que contribuíram para um maior alcance da sua criação. Uma abordagem que parece tanto mais justificar-se tratando-se da produção de António Aragão onde não deixarão de transparecer as linhas experimentalistas que o ligam às representações simbólicas de um mundo poeticamente sonhado. Seguir o trajecto de uma leitura e descoberta do conhecimento, que o autor propõe, levará aqui o leitor-espectador a partilhar os caminhos imprecisos do imaginário que opera a nível das estruturas profundas do texto e da tela, recusando-se a revelar-se abertamente.

A revista colectiva *Búzio*, sobre a qual centraremos a nossa atenção ao longo deste ensaio, impressa no Porto e publicada no Funchal, em 1956, foi dirigida por António Aragão, tendo tido um único número. Nela manter-se-á um vínculo com diversas áreas da criação artístico-literárias realizadas pelos autores que lhe dão forma, nomeadamente, poesia, com textos de Edmundo de Bettencourt, de Herberto Helder, Eurico de Sousa e de António Aragão⁵; crítica-ensaística, com reflexões de David Mourão-Ferreira em «Nótula sobre o 'Fundo' e a 'Forma' em Poesia – meia dúzia de fichas e alguns comentários», «O público e as novas morfologias» de António Aragão e «Artes plásticas 55-56 em Lisboa» de J. Escada; conto com o texto «Rega» de Jorge Sumares, uma incursão ao quotidiano e ao falar da ilha, crónica com «O pesa-papéis» de Esther de Lemos, produção epistolar com a publicação de «Uma carta de Castilho» e pintura, pelo próprio António Aragão, com uma gravura abstracta com traços geométricos e modernistas para a capa da Antologia, bem como para o seu interior. Um diálogo intra-artístico que se projecta em experimentações criadas pela estimulação de outros pontos de vista, demonstrando um novo entendimento sobre o mundo envolvente. «A vida humana tem de ser uma obra de arte», afirma Esther de Lemos, romancista, ensaísta, biógrafa e autora de livros infantis, na sua crónica «O pesa-papéis»⁶.

4 António Aragão, Nota introdutória de *Búzio*, p. 2.

5 Três poesias de Edmundo de Bettencourt, todas elas escritas em Lisboa: «O sono e o sonho», 1955, «Ar Livre», 1934 e o «O Mundo existe», 1947; Três poesias de Eurico de Sousa escritas no Porto: «O cavalo e o automóvel», «O vadio e a catedral» e «Cinema em technicolor», de 1956; duas poesias de Herberto Helder sem indicação do local da sua produção: «Fonte», 1953 e «Regresso», 1954; duas poesias de António Aragão escritas no Funchal: «Génese» escrita em 1954 e «Poema» em 1955.

6 «A vida humana tem de ser uma obra de arte. Eu sei todas as objecções que nem merece a pena enumerar – o progresso social, a luta pela elevação do nível de vida, o aumento de população e a conseqüente exigência do funcional em arquitectura. Mas estas coisas pequenas são muito importantes para quem não é sociólogo nem historiador – para quem se limita a amar e respeitar, não apenas o passado, não saudosista e lamentosamente o passado, mas a vida, a vida total, completa e complexa, a vida rica e variada que merece a pena viver-se. [...] Comer para viver não é humano: o que é humano é a graça da mesa artística e brilhante, o requinte do paladar, a complicação inútil do serviço.» Esther de Lemos, «O pesa-papéis», in *Búzio*, p. 13.

A muitas das produções dos autores que colaboraram nesta Antologia corresponde, seguramente, o papel de reforçar uma identidade e uma consciência de assumpção de pertença estética, não sem deixar de notar uma vertente filosófica, ideológica e política, com que eles próprios se interrogam enquanto criadores.

Em «Nótula sobre o 'Fundo' e a 'Forma' em Poesia – meia dúzia de fichas e alguns comentários», David Mourão-Ferreira faz uma incursão acerca da «impossibilidade de tradução poética» devido à «*indissolubilidade* de 'fundo' e 'forma'»⁷, convocando para a sua discussão Paul Valéry, Josef Nadler, Leo Spitzer, entre outros especialistas, e onde considera várias classificações dos italianos para as traduções: «uma feia fiel», uma «bela infiel» e as «feias infieis»⁸ que, na sua perspectiva, parece ser aquela que reúne o maior número de seguidores. Defensáveis, apenas em dois casos: «por motivos linguísticos; e com intuitos didáticos»⁹, David Mourão-Ferreira considera que as traduções poéticas, por muito úteis que sejam, acabarão, fatalmente, por se revelar «um mau serviço (imediato) prestado à poesia»¹⁰. Uma perspectiva que, segundo o autor, não deixará de provocar «estranhas e surdas indignações»¹¹ junto de alguns poetas que terão feito algumas tentativas nesse campo.



No âmbito da sua produção ensaística, e contribuindo para a reflexão sobre o estado da arte na época da publicação de *Búzio*, António Aragão deixará adivinhar a sua dilecção para com a ruptura de modelos

7 David Mourão-Ferreira, «Nótula sobre o 'Fundo' e a 'Forma' em Poesia – meia dúzia de fichas e alguns comentários», in *Búzio*, p. 6.

8 *Ibidem*, p. 7.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, p. 5.

literários tradicionais, abrindo-se, assim, à possibilidade de novos caminhos em torno da expressão poética e artística. Em «O público e as novas morfologias», texto crítico-ensaístico inserido na referida antologia que parece mostrar-se sensível ao Experimentalismo Literário, António Aragão, para quem se impunha «uma revolta permanente» para que o artista pudesse construir o seu «código mágico» – a sua forma negativa em relação à sociedade, ou seja, «uma evasão», não deixará de insistir que através da transfiguração do mundo sensível, a arte continuará a «dirigir-se para uma significação que o grupo social receberá mais cedo ou mais tarde»¹², aliás, como sempre tem acontecido.

A vantagem que António Aragão crê encontrar nas rupturas é a de uma futura aceitação, dando como exemplo as reacções exasperadas provocadas pela pintura no fim do século XX e a sua posterior aceitação. Na sua perspectiva, é destes elementos vivos de uma geração que se poderá conceber a arte como valor universal, na sua relação com o espaço e com o tempo. Perante uma nova forma criada não será, pois, de estranhar o repúdio por parte do público visto que essa atitude representará a garantia da aquiescência futura dessa nova figura de arte.

Na desconstrução das formas tradicionais, o artista, «poderoso iconoclasta», apercebe-se do esgotamento «das forças misteriosas» que as animavam, e da sua necessária destruição, e constrói, «com outra morfologia, o mistério»¹³, concretizando a ruptura, e consequente mudança necessária. Uma transformação indispensável partilhada por Esther de Lemos, propondo-a a outros aspectos da própria vida:

Não basta que os homens de todo o mundo vivam em paz e tenham com que matar a fome. É preciso que a vida continue a ter sabor de vida, que não seja o «shwing-gum» plástico, a casa pré-fabricada, a vasta oficina perfeita...¹⁴.

Este questionamento retoma aquele que anos mais tarde António Aragão irá apresentar em *Cadernos de Poesia Experimental* quando em «Poesia encontrada» anuncia o aspecto processual dos textos-colagem como proposta de uma forma diversificada de expressão,

¹² António Aragão, «O público e as novas morfologias», in *Búzio*, pp. 25-26.

¹³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴ Esther de Lemos, «O pesa-papéis», in *Búzio*, p. 13.

decorrente de uma «busca incessante de expressões diferentes» e, assim também, reiterando a sua inclinação para a ruptura com os modelos literários tradicionais:

*A poesia sempre variou de expressão. Por um lado, a descoberta duma dada expressão corresponde a uma aquisição instrumental necessária para servir aquilo que o poeta em dado momento tem para dizer. A busca incessante de expressões diferentes, como se passa afinal em todas as artes, é tremendamente provocada pela necessidade de conhecer e dar as realidades (todas) do espírito humano. Sem dúvida que a conquista de outras expressões em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere val IDADE [sic] e presença no mundo.*¹⁵

Em «Artes Plásticas 55-56 em Lisboa», texto de J. Escada, inserido em *Búzio*, o reduzido número de salas para exposições em Lisboa é apontado como um dos principais condicionalismos para o panorama das artes plásticas nessa época. Sublinhe-se que José Escada não será alheio a esse aspecto já que, tendo frequentado o Curso Especial de Pintura da ESBAL, em 1954, onde conhecera René Bertholo, Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro e Lourdes Castro, viria a expor na VII Geral de Artes Plásticas e no Centro Nacional de Cultura. Por sua vez, na década de 60, coincidindo com a sua mudança para Paris, onde integraria o grupo KWY e ainda com Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Jan Voss e Christo, José Escada manter-se-ia sempre ligado ao meio artístico nacional e internacional.

No texto que apresenta em *Búzio*, José Escada descreve o conjunto de exposições ocorrido nesse ano, em Lisboa, elenca os artistas e as obras expostas, referindo que, das três salas existentes, uma delas não era oficial, ficando portanto ao critério do seu director a participação dos artistas. Não obstante, de acordo com o autor de «Artes Plásticas 55-56 em Lisboa», foi nela que terão surgido «as manifestações mais dignas de interesse»¹⁶, não sem deixar de salientar que a problemática, tão reconhecida nessa época, da «figuração-abstrac-

¹⁵ António Aragão, «Poesia encontrada», *Cadernos de Poesia Experimental I*, Lisboa, Ed. do Autor, 1964, p. 37.

¹⁶ J. Escada, «Artes Plásticas 55-56 em Lisboa», in *Búzio*, p. 27.

ção» não deveria ser essencial na apreciação da pintura, considerando-a mesmo «estéril e destrutiva»¹⁷, já que a qualidade de uma obra não se deveria centrar nessas tendências da arte de então. «Nem o ser abstracta nem o ser figurativa são razões suficientes da sua qualidade»¹⁸, remata J. Escada:

*É necessário ter subido a pura representação de objectos naturais, ou caseiros, até à percepção das qualidades essenciais da pintura, aquelas que verdadeiramente exaltam a vida e nos podem dar uma forte impressão poética: a cor, o claro-escuro, a composição, a matéria, a pincelada, etc.*¹⁹

Note-se que cerca dos anos sessenta, a sua pintura começará a afastar-se da figuração, abandonando as linhas de contorno e sugerindo uma dissolução das formas.

Num outro registo, *Búzio* apresenta alguns poemas, nomeadamente, «Três poesias de Edmundo Bettencourt». Além da sua vertente poética, o autor viria a revelar uma importantíssima actividade cultural, tendo sido um dos fundadores da revista *Presença*, a que deu nome, e que posteriormente abandonaria com Miguel Torga e Branquinho da Fonseca. Para além da sua actividade poética, Edmundo de Bettencourt e o guitarrista Artur Paredes viriam a afirmar-se como activos subversores do tradicional fado de Coimbra.

«O Sono e o Sonho» de 1955, «Ar Livre» de 1934 e «O Mundo existe» de 1947, são os três poemas que figuram em *Búzio*, reunidos, posteriormente, no volume intitulado *Poemas de Edmundo Bettencourt*, com Introdução de Herberto Helder, editado pela Assírio & Alvim, em 1999²⁰. Trata-se de poemas com «propósitos surreais, ou pontos de chegada que se avizinham de uma consciência de surrealidade»²¹, como afirma Herberto Helder, e de que a imagética presente em «Ar Livre», de «elefantes [que] pela floresta galopavam / No fumo do seu peso» pode ser exemplo. Acresce ainda a sua apresentação sob o signo de uma desrealização temporal:

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ No volume *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, editado pela Assírio & Alvim, em Lisboa, em 1999, constam os poemas: «O Sono e o Sonho», «Ar Livre» e «O Mundo existe» nas páginas 190, 131 e 176, respectivamente.

²¹ Introdução de Herberto Helder a *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, *op. cit.*

*Esta cega lembrança
Do informe que fomos
[...] Lá para não sei que imensurável tempo,
Informe sonho.* ²²

Um esbater de fronteiras temporais que tende a reenviar para um tempo alheio às dimensões representativas da própria vida:

*E ao pavor duma ilusão que o persegue,
Ao pesadelo do nada sempre esquivo
[...] Onde não seja nunca um morto-vivo.* ²³

A oscilação provocada pela incerteza temporal, cuja transposição dos planos do sono e do sonho por parte do sujeito poético se afigura inexecuível, tende a reenviar Edmundo de Bettencourt para os caminhos da imaginação, do fantástico e do sonho, situando-o, assim, entre o real e o imaginário.

Eurico de Sousa, outro dos poetas que colaborou na antologia *Búzio* através de três poesias, datadas de 1956 no Porto, apresenta «O cavalo e o automóvel», «O vadio e a catedral» e «Cinema em technicolor». Considerado em 1958, juntamente com José Carlos Gonzalez, por Edmundo de Bettencourt, como «os melhores da novíssima geração» ²⁴, Eurico de Sousa mostra uma voz interiorizada que reflecte o homem da moderna sociedade industrial, um indivíduo solitário, perdido por entre a multidão das cidades:

*[...] Quem terá notado
o seu movimento, ali sentado entre desconhecidos,
um de cada lado?
– Assim se surpreendeu com as mãos empurrando
nas costas da multidão,
Assim se esqueceu.*

Uma modernidade que se revela a nível do sentido e da estrutura do poema, o sentido delineado pela forma, e a forma que delinea o sentido, corroborada pelos versos e pelas palavras que dão nome aos próprios poemas: «automóvel», «vadio» e «Cinema em technicolor»,

²² Edmundo Bettencourt, «O Sono e o Sonho», in *Búzio*, p. 3.

²³ Edmundo Bettencourt, «O Mundo existe», in *Búzio*, p. 4.

²⁴ José António Gonçalves, *Ilha 4*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1994.

reenviando, desse modo, para uma realidade contemporânea. Por sua vez, a construção dos poemas aparenta uma grande liberdade de escrita, com estrofes irregulares, afastando-os dos cânones tradicionais do lirismo, de que o poema «Cinema em technicolor» poderá ser exemplo:

[...] *Vi um dia a eternidade*
Entre a linha com que bordas.
deitado na base dos teus olhos amplos
*como a ilha sobre o mar.*²⁵

As deslocações no espaço e a exibição da realidade circundante comuns nos poemas em questão, virão facultar ao leitor o impulso para a visualização de cenas quotidianas: «Debaixo da latada, bordando vais contando os pontos do teu bordado»²⁶, afirma o poeta em «O cavalo e o automóvel», aproximando a arte da vida, e assim também promovendo reflexões que ecoam até aos dias de hoje sobre a existência, a solidão, o progresso.

As «Duas poesias» de Herberto Helder apresentadas na antologia, «Fonte» e «Regresso», de 1953 e 1954, respectivamente, antecedem a publicação do seu primeiro livro, *O Amor em Visita*, datado de 1958. Em 1981, surge *Poesia Toda*, um só volume que virá reunir quase toda a poesia do autor, onde serão introduzidas inúmeras alterações em alguns poemas já publicados anteriormente, como acontece com o poema «Fonte»²⁷, bem como a supressão de alguns outros do conjunto da sua obra, nomeadamente, poemas publicados entre 1952-1954, quando o poeta ainda residia na Ilha da Madeira, a sua terra natal, e de que o poema «Regresso», presente em *Búzio*, pode ser exemplo.

Herberto Helder publicará, em 2009²⁸, *Ofício Cantante – poesia completa*, onde retoma, uma vez mais, o poema «Fonte», sendo pois considerada a sua edição mais recente, com algumas alterações e completamente expandido, com a inclusão de seis partes, aliás, como já acontecera aquando da sua inserção em *Poesia Toda*, em 1981.

Considerado por António Ladeira como o «poema que ilumina exemplarmente o universo de *Poesia Toda*»²⁹, «Fonte» parece abrir

25 Eurico de Sousa, «Cinema em technicolor», in *Búzio*, p. 11.

26 *Ibidem*, p. 11.

27 Cf. Herberto Helder, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990, pp. 41-52.

28 Herberto Helder, «Fonte», in *Ofício Cantante – poesia completa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, pp. 45-57.

29 António Ladeira, [leitura do poema «Fonte»], in Silvestre, Osvaldo Manuel e, Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia portuguesa do Século XX*, Braga – Coimbra – Lisboa, Angelus Novus, 2002, p. 559.

caminho para a instauração de um território quase mágico desdobrado numa busca desejada de «Ela [...] a fonte. [...] a grande fonte / em que todos pensaram. [...] / Uma coisa milagrosa que acontecia / ocultamente»³⁰, num jogo onde se inclui uma visão da passagem do tempo – a sua? – como que anunciando «uma poesia de influxos múltiplos – romântico, pós-romântico, vanguardista, pós-surrealista, experimentalista – que cumpre, na escrita, o *ethos* picassiano da incorporação total dos meios expressivos»³¹. «Fonte» parece vir, dessa forma, anunciar «uma poesia em código. Uma poesia dos grandes temas – amor, morte, linguagem.»³² Uma escrita que, como diz Diana Pimentel, é sempre o «seu encerramento em enigma»³³.

As «Duas poesias» de António Aragão que se apresentam em *Búzio*, «Génese» de 1954 e «Poema» de 1955, parecem aproximar-se de um certo «pendor modernista»³⁴, dissociando-se dos «protótipos cristalizados» e, assim, abrindo-se a uma possível «revolta permanente» que permitirá ao artista «construir o «seu código mágico»³⁵, tal como ele afirma em «O Público e as novas morfologias». Uma vontade de inovação na forma de criar de acordo com novos padrões decorrente da sua vontade de cisão com a tradição. Nesse sentido, «Génese» e «Poema», os títulos dos poemas que apresenta em *Búzio*, parecem anunciar a sua intenção, apelando para a temática da criação, neste caso particular, a criação do texto:

*os olhos rasgaram águas
as águas encheram ventres
os ventres criaram filhos
os filhos comeram terra
a terra deu logo bichas
as bichas pariram bichos
[...].*³⁶

Uma construção que parece anunciar uma ligação, em que um verso depende inevitavelmente do outro, apelando a uma forma de

30 Herberto Helder, «Fonte», in *Búzio*, p. 15.

31 Silvestre, Osvaldo Manuel e Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, op. cit., p. 617.

32 António Ladeira, [leitura do poema «Fonte»], in *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, op. cit., p. 560.

33 Diana Pimentel, *Ver a Voz, Ler o Rosto – Uma polaróide de Herberto Helder*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 124.

34 Rui Firmino Faria Nepomuceno, «António Aragão e o Experimentalismo Literário Português», in <http://www.asmeninasquevieramdasesestrelas.com/comentarios.html> (12-02-2010).

35 António Aragão, «O público e as novas morfologias», in *Búzio*, p. 26.

36 António Aragão, «Génese», in *Búzio*, p. 21.

criação em espiral que, afinal, virá revelar-se circular. Uma «Génese» que parece conduzir a um «Poema», como que anunciando a emergência da obra de arte, neste caso do texto, onde a noção de criação, do caos à ordem, se mantém presente:

*Chamar-me-ás impuro
e encher-me-ei de riachos
outros lodos outras águas
escutadas uma a uma
pelo caos das tuas mãos.*³⁷

A leitura conceptual do pensamento dos autores reunidos na antologia *Búzio* permite estabelecer um instrumento de trabalho tão necessário como as obras em si, sem deixar de esquecer, nem tão-pouco de sublinhar, a sensibilidade de António Aragão na eleição dos seus colaboradores, quase todos eles com um notório passado cultural, desde a publicação de livros até as próprias experiências pessoais, de onde não serão alheias as sucessivas viagens e estadas no estrangeiro. Da mesma forma, deve igualmente ser sublinhada a anuência e o entusiasmo de esses mesmos autores na colaboração em *Búzio*, uma garantia na segurança com que António Aragão caminhava e avançava no panorama literário e cultural da época.

As produções literárias reunidas na Antologia constituem o ponto de partida e de chegada, através do qual se torna viável fruir e descobrir vários vínculos entre artes de natureza distinta, bem como apresentar ou apenas tentar um novo entendimento com o mundo em função de uma visão da arte como «valor universal». Uma perspectiva que, como se procurou comprovar, se vem juntar a tantas outras como resposta ao apelo de António Aragão em «O público e as novas morfologias», quando afirma:

*O confronto existe sim, mas numa ordem de valores diferentes apenas relacionados dentro das grandes sínteses anímicas duma geração. E é nesta recolha de elementos vivos duma geração, resolvidos em síntese, que poderemos compreender a arte no espaço e no tempo, o mesmo que dizer como valor universal.*³⁸

³⁷ António Aragão, «Poema», in *Búzio*, p. 22.

³⁸ António Aragão, «O público e as novas morfologias», *op. cit.*, p. 25.