

Dissertação de Mestrado

A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa

Tania A. Martuscelli

Orientador: Prof. Dr. Haqira Osakabe

Projeto de Pesquisa Financiado pela Fapesp (Bolsa Mestrado)

Instituto dos Estudos da Linguagem

IEL – Unicamp

2000

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**



658.11000839

DADE	BC
CHAMADA:	I/UNICAMP
	M367s
Ex.	
MBO BC/	41948
LOC.	278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
REC.	R\$ 11,00
ATA	30-08-00
I.º CPD	

CM-00144416-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

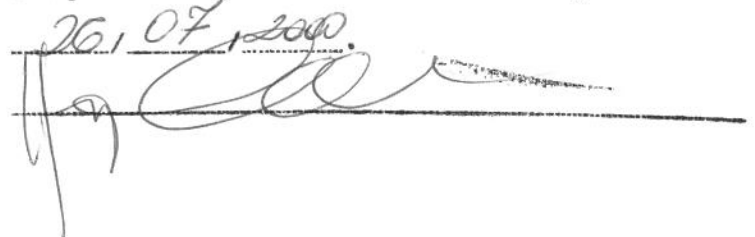
M367s Martuscelli, Tânia Angélica
A singularidade de António Maria Lisboa na poesia portuguesa /
Tânia Angélica Martuscelli. -- Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Haquira Osakabe
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Surrealismo - Portugal. 2. Modernismo - Portugal. 3. Poesia
portuguesa - crítica e interpretação. 4. Vanguarda. I. Osakabe, Haquira.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Tânia Angélica
martuscelli

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26/07/2000.


*Aos meus pais Fausto e Maria José,
meus heróis.*

*À mãe que eu nasci – que não é menos
heroína – mamãe, Silvana.*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS

Escrever esta dissertação, além de ter sido um processo lento e contínuo de busca do entendimento da criação surrealista de António Maria Lisboa, foi um processo lento e contínuo de busca do entendimento de mim mesma. Várias foram as noites em que me deitava com a mente cansada – pensar dói tanto! – e, nos momentos de “alucinações hipnagógicas”, revia todo um caminho (ainda curto, mas de estrada larga) que pude percorrer através de rostos, olhares, palavras e silêncios de tanta gente que contribuiu e contribui para a minha formação pessoal. É a estas pessoas que devo agradecer o que tenho sido e feito.

Primeiramente, agradeço ao António Maria Lisboa por ter povoado meus sonhos, meus pesadelos, minhas insônias e todo o meu REAL com sua poesia mágica.

Aos que me sabem a vida desde os meus primeiros choros: Zeca, Nana, Bel, Léo, Cal, Ju e Márcia, e aos que ficaram sabendo depois: Gilberto, Carla, Juliane, Júlio e Juninho. Se os meus primeiros choros foram os primeiros lá de casa, devo agradecer aos que vieram em segundo, terceiro, quarto... e me tiraram a fama: Denis, Júlia, Laura, Lívia, Andréia, Juju, Romana, Rebeca, Ravy e Beatriz.

Aos amigos da vida inteira: Maísa de Moura, Isac Falcão, Ana Margarida Santos, Emanuela Dias, Elsa Cruz, Maria Luisa Ortiz, Juliano Bologna, Milton Arruda, Renato Lima e Guille Milán.

Aos que me deram guarida e cuidaram de mim como membro da família: Joaquina, Tó Zé e Pedro Barroca; D. Adelina Calqueiro; Vivian, Efraim e Dennis Lagares; Zé Cruz e Maria Lopes.

Aos meus ex-professores Ilari, Dantas, Adma e Clémence e aos meus ex-alunos Roberto, Ana Paula e Andreza – rostos brilhantes.

Ao Professor Paulo Franchetti por ter me iniciado no mundo científico.

Aos professores-arguentes deste trabalho nas fases de qualificação e defesa: Josiane Maria de Sousa, Vera Chalmers e Fernando Cabral Martins.

Ao Marcos Mattedi, ao Pedro Abrunhosa e ao Rafael Pratts pelo carinho e apoio incansáveis, apesar de todas as impossibilidades...

UNICAMP

**BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

Ao Haqira Osakabe que, mais que orientador, foi o “pai mental” de uma filha ainda tão criança.

À Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo – Fapesp – pelo suporte financeiro e pelos pareceres bastante precisos.

E por FIM, mas para SEMPRE, agradeço a um objeto concreto que já se humanizou em mim: à janela da casa no. 3 da rua das Escolas Gerais que me amanhecia ao Tejo... É ela que me adormece sorrindo.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RESUMO

No presente trabalho, fizemos uma análise dos livros de António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único* de ensaios e *Ossóptico* de poemas, a fim de discutir sua singularidade. Pudemos notar que o poeta estaria inserido numa tradição da literatura do século XX em Portugal, apesar de se utilizar de preceitos de um movimento de vanguarda. Esta particularidade não tira no entanto a importância inovadora do autor. Sua singularidade está exatamente em assimilar para uma postura de vanguarda traços que teria herdado de momentos anteriores da poesia portuguesa.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ABSTRACT

This study intend to bring arguments about the singularity of the portuguese poet António Maria Lisboa by the analisys of his books *Isso Ontem Único* (of essays) and *Ossóptico* (of poems). We believe that the arguments can afford us to the definition of his particular *ars poetica* related to the Surrealism and, on the other hand, the association of his poetry to an already tradicional portuguese thought, besides that vangard resource. This congruence between the thought of vangard and the thought of a tradicion must seem a paradox at the first sight, but it is exactly what makes António Maria Lisboa singular.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	8
CAP. I – O ESPÍRITO PERCEPTÍVEL DO SURREALISMO (INTRODUÇÃO TEÓRICA)	
I.1 – DA MODERNIDADE	10
I.2 – DO SURREALISMO	19
CAP. II – O RUBI DO CHAMPAGNE (OS ANTECEDENTES DO SURREALISMO)	
II.1 – A VISÃO SIMBÓLICA E ESPIRITUAL DO MUNDO	26
II.2 – A VISÃO SIMBÓLICA E ESPIRITUAL DO MUNDO PORTUGUÊS	28
II.3 – “A VERDADEIRA POESIA É DE MALDITOS”	32
II.4 – A VISÃO SIMBÓLICA E ESPIRITUAL DO AMOR (MALDITO)	38
CAP. III – A (DES)EDUCAÇÃO PELA ARTE (O MOVIMENTO SURREALISTA)	
NOTA BREVE	49
III.1 – LE CADAVRE EXQUIS	50
III.2 – O CADÁVER ESQUISITO	53
III.3 – O CADÁVER ESQUISITO À MESA PÉ-DE-GALO	56
CAP. IV – ISSO ONTEM ÚNICO	
IV.1 – ISSO ONTEM ÚNICO	66
IV.2 – OPERAÇÃO DO SOL	76
IV.3 – ALGUNS PERSONAGENS	83
CAP. V – OSSÓPTICO	
V.1 – POEMA	90
V.2 – SINALIZAÇÃO OSSIFICADA	92
V.3 – UMA VIDA ESQUECIDA	93
V.4 – VARECH	95
V.5 – COMUTADOR	97
V.6 – CONJUGAÇÃO	98
V.7 – POEMA DO COMEÇO	100
V.8 – PROJECTO DE SUCESSÃO	101
V.9 – ACENTO	103
V.10 – H	104
V.11 – RÊVE OUBLIÉ	105
V.12 – Z	107
V.13 – VÍRGULA	108
V.14 – RECUSA	110
V.15 – ESTRELA DE TODAS AS HORAS	112
V.16 – SÉTIMO POEMA	115
CAP. VI – AO SOM DA CÍTARA DE ORPHEU (ANTÓNIO MARIA LISBOA E A TRADIÇÃO)	
V.1 – “O FADO QUE NÓS CANTAMOS É SINA QUE NÓS CUMPRIMOS”	119
V.2 – TRÊS ULTIMATOS, UM SÓ PORTUGAL	126
V.3 – “AS METAMORFOSES NARCISISTAS E MÍSTICAS”	147
BIBLIOGRAFIA	186

APRESENTAÇÃO

António Maria Lisboa nasceu em 1 de agosto de 1928. Em fins da década de 40 e início da década de 50 participou ativamente do movimento surrealista em Portugal, cultivando uma arte de tendência esotérico-mística. Morreu no dia 11 de novembro de 1953.

O que nos chamou a atenção logo no início do nosso estudo, além da obra poética do autor, foi o fato de a crítica se dividir em relação à discussão de sua poesia. Podemos citar Gastão Cruz que afirma no livro *A Poesia Portuguesa Hoje* o seguinte: “António Maria Lisboa se conserva fiel a uma ortodoxia surrealista, o que reduz a importância de sua poesia” (p.211) e, como contraponto, podemos citar a opinião de Nuno Júdice presente no livro *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa: “António Maria Lisboa deixa, porém, uma obra consistente no plano da afirmação especulativa, filosófica e estética, sendo a sua poesia o que de mais significativo fica da época (...)”* (p.70).

Nesse sentido, procuramos fazer a análise dos livros *Isso Ontem Único*, de ensaios e *Ossóptico*, de poemas, discutindo a possível singularidade do poeta a partir de seus textos e, também, a partir de um contexto histórico-literário português; além de uma prévia – mas breve – apresentação de um Surrealismo francês com seus manifestos.

Note-se que o que delimitou nosso estudo foi a própria obra de Lisboa e, por isso, não nos ativemos num movimento surrealista francês mais “dogmático”, diríamos, pelo fato de o poeta, num dado momento, ter se desvinculado dele. Do mesmo modo, não aprofundamos o estudo do movimento surrealista português propriamente dito, isto é, apresentando textos de outros poetas e analisando-os, porque nossa preocupação – em relação à discussão de sua singularidade – era a de contextualizar, ou ainda, inserir sua obra numa tradição literária, o que é bem diverso da visão que se tem de uma literatura de “vanguarda”.

Procuramos fundamentar nossa hipótese (de que António Maria Lisboa está inserido numa tradição) iniciando com um capítulo teórico, passando a um capítulo que trata da influência simbolista no surrealismo e também na história literária portuguesa. Os capítulos seguintes são a análise dos livros mencionados acima e, por fim, uma “conclusão”, que é o último capítulo, onde apresentamos textos de poetas modernistas portugueses a fim de tentar situar o surrealismo num contexto, tal como previmos na discussão a respeito da singularidade de António Maria Lisboa.

O ESPÍRITO PERCEPTÍVEL DO SURREALISMO

Introdução Teórica

*Esprit perceptible aux sens! Et vous ó sens à l'esprit devenus
perméable et transparent!*

Paul Claudel

I.1 – Da Modernidade

No início do século XX, duas orientações do pensamento filosófico-lingüístico eram predominantes: a do Objetivismo Abstrato, cujo maior expoente foi Ferdinand Saussure¹ e a do Subjetivismo Individualista, herdeiro do pensamento romântico do século XIX. A partir dessas orientações, surgiram linhas de interpretação da linguagem como o Sociologismo de Nicolau Marr²; o Psiquismo Subjetivo, que levou em conta as descobertas de Freud³ e as visões idealistas que tiveram em Dilthey um de seus principais divulgadores⁴, culminando na chamada Filosofia Existencial de Vossler⁵.

Foi seguindo as idéias de Vossler, ou ainda, o idealismo (a linha de Vossler e também de Leo Spitzer, Dámaso Alonso etc.), que Carlos Bousoño escreveu a *Teoría de la Expresión Poética*⁶, levando em conta os critérios estilísticos e psicológicos na análise de poemas.

Tal orientação estilística é criticada por Bakhtin no livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. O autor se queixa, em termos gerais, do fato de não se considerar, nesses casos de interpretação estilística e psicológica, a abordagem sociológica e de se deslocar o centro de interesse da gramática para a estilística e para a psicologia, admitindo a atividade mental como organizadora da *expressão*⁷. Ao contrário disto, o autor prefere tomar a expressão como organizadora da atividade mental.⁸

Como estamos interessados no Surrealismo, movimento notadamente de preocupação social e política, não acreditamos que será difícil apontar a tópica sócio-ideológica nos textos. Ademais, a crítica especializada tem visado freqüentemente a este caráter nas obras, falhando, ao nosso ver, na

¹ Em termos gerais, o objetivismo abstrato saussureano apresenta um sistema de oposição entre língua e fala, entre sincronia e diacronia. A língua é encarada como um objeto abstrato ideal, admitindo um sistema sincrônico homogêneo e desconsiderando, desse modo, as experiências individuais. O que organiza os fatos da língua é o sistema lingüístico, isto é, as formas fonéticas, gramaticais e lexicais. A língua é considerada como uma unicidade e não como um organismo “vivo e móvel, plurivalente”. In: Bakhtin, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, ed. Hucitec, São Paulo, 1988, p.15.

² O Marrismo ou Sociologismo “Vulgar” caracteriza-se, principalmente, pelo fato de considerar a língua como uma superestrutura, sistematizando-a e desconsiderando a fronteira “entre a gramática e a estilística”. (Op.cit., p.18)

³ “O psiquismo subjetivo é objeto de uma análise ideológica, de onde se depreende uma interpretação sócio-ideológica” (idem, p.48). Conhecendo de antemão o fenômeno psíquico, resultado dos estudos de Freud, explica-se a vida do indivíduo relacionando-a a fatores sociais. Há, neste caso, uma valorização do signo lingüístico enquanto material semiótico.

⁴ Wilhelm Dilthey defende o pensamento, ou a atividade psíquica como sendo a significação de algo. Desse modo, a psicologia é encarada como meio interpretativo, “a base de todas as ciências humanas” (idem, p.50).

⁵ Vossler apresenta uma “concepção estética da língua”, defendendo que toda “expressão” (v. nota 7) é de natureza artística e, por isso, a lingüística, enquanto ciência da expressão, é estética. (idem, p.77).

⁶ Bousoño, C. *Teoría de la Expresión Poética*, ed. Gredos, 6a. Edição, Madrid, 1976.

⁷ Por “expressão” deve-se entender “tudo aquilo que tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores.” (Bakhtin, p.111).

⁸ Idem, p.112.

análise mais profunda que esse tipo de texto declaradamente subjetivista requer: a análise estilística, propriamente dita. Ana Hatherly confirma nossa opinião notando que é prática comum nos textos posteriores ao marxismo a crítica social:

A concentração absoluta no texto como um universo em si, contra a tendência (velha de séculos) para o considerar como *um fim para*, poderá ser interpretada como uma reação contra o que Karl Marx definiu como “a necessidade burguesa de atribuir significado a tudo”(…).

É assim que o texto se torna uma área de luta, centro de divergência em relação ao contexto, mas também em relação ao seu próprio espaço. O espaço do texto torna-se um espaço crítico, no duplo sentido da palavra, mas acima de tudo do sentido dum espaço de perigo, talvez dum espaço em perigo...

A questão do significado no texto e a sua função crítica tornam-se fragmentações integrantes e nesta imagem contraditória deve-se encontrar o nexo do texto como agora é concebido. A crítica do texto, poder-se-ia dizer, é agora feita pelo próprio texto. O “sujeito” da obra está em permanente autocrítica, numa espécie de *Verfremdungseffekt* que reflecte o estado de crise contemporâneo em que ideologias, sociedades e homens questionam as normas estabelecidas de comunicação e significado.⁹

Mesmo que se considere a preocupação social do Surrealismo, é difícil enfrentar os problemas estéticos que ele suscita sem se recorrer a uma perspectiva subjetivista, dada também a relação entre o Surrealismo e a manifestação do inconsciente. Bousoño acredita que, para se compreender a poesia, deve-se prestar atenção aos procedimentos de sua composição, pois, para ele, poesia é a *comunicação de um conteúdo psíquico sensorial, afetivo e conceitual*. Isto é, *comunicação de um conteúdo psíquico* não se refere unicamente “a los elementos *afectivos* que el poeta pueda transmitir, *sino también a los conceptuales y a los sensoriales*, tan esenciales poéticamente como aquellos”¹⁰. Este conteúdo anímico pode ser encontrado na expressividade da linguagem, ou seja, nas rupturas com o uso lógico da linguagem, nos deslocamentos sintáticos, nas superposições de imagens, nos ritmos etc., ocorrências presentes nos textos contemporâneos que se contrapõem ao racionalismo cartesiano.

Os *deslocamentos sintáticos* são mecanismos que o poeta utiliza para tornar algo racional (a língua) em irracional (a realidade psicológica da língua). Esta irracionalidade que decorre da subjetividade da época contemporânea implica numa *impressão* subjetiva do objeto, que faz com que a poesia tenda à sugestão. Os elementos explicativos desaparecem e dão lugar à insinuação, ao

⁹ Hatherly, A. *O Espaço Crítico do Simbolismo à Vanguarda*, p.12-13.

¹⁰ Bousoño, C. *Op.cit.*, 1a. Edição, 1952, p.19. [Grifo do autor]

subentendido. Daí a possibilidade de se seguir o rastro estilístico do poema como uma das vias de análise.

Tais deslocamentos tiveram início, podemos dizer, nos antecedentes do Simbolismo com Baudelaire. A sua “Teoria das Correspondências” está, de alguma forma, admitindo aqueles deslocamentos e, por isso, apresentando uma nova concepção da linguagem. A seguir, citamos o soneto “Correspondances” do poeta, à guisa de exemplo dessa tendência:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme le longs échos que de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme des haut bois, verts comme des prairies,
Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ombre, le musc, le benjoin et l’encens,
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.¹¹

Numa breve interpretação, podemos perceber as “correspondências” sendo criadas logo no início, quando o poeta sugere que as palavras, antes de serem ditas, passam por “forêts de symboles” que soam ao homem como “longs échos que de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité”. Parece-nos que o signo lingüístico, assim como ocorre na visão subjetivista da linguagem, é encarado como material semiótico, estando num ambiente que é por nós desconhecido (“Dans une ténébreuse et profonde unité”) e diretamente insondável, tal como podemos considerar a nossa mente: “Vaste comme la nuit et comme la clarté”, onde “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”.

¹¹ Baudelaire, C. “Correspondances”, in: Raymond, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*, p.20.

É uma prática comum entre os poetas modernos deslocar a função dos elementos sintáticos e atribuir, por exemplo, um adjetivo a um nome que, no uso ordinário da língua, não comportaria tal atribuição, como nota Bousño. A este procedimento chamou-se *deslocamento de qualidade ou de atribuição*, que ocasiona uma imagem inusitada. Muitos dos recursos estilísticos que encontramos na poesia moderna, especialmente na surrealista, acarretam nessa ultrapassagem das “antinomias mais paralisantes: o dualismo que separa *um do outro*, a consciência e o mundo, a realidade e a imaginação”, como escreve Ernesto Sampaio¹². E isto ocorre de tal modo que a poesia passa a ter uma capacidade reveladora, pois as novas relações entre os elementos da linguagem mostram o mundo real de forma diversa¹³ (“Comme l’ombre, le musc, le benjoin et l’encens,/Qui chantent les transports de l’esprit et des sens”).

Bousño apresenta ainda outros mecanismos que “ultrapassam as antinomias da língua”, que podem ser o *deslocamento impressionista da cor* ou deslocamento impressionista cromático, que ocorre quando a cor é atribuída a algum objeto ou ser que, racionalmente, não a comportaria; o *deslocamento impressionista visual* que se dá quando é deslocada uma imagem; o *deslocamento olfativo* que atribui um cheiro a um ser ou objeto que normalmente não o admite; o *deslocamento de qualidade sinestésica* que emprega um adjetivo para simbolizar de maneira irracional uma qualidade real; etc.

O deslocamento impressionista cromático pode surgir num texto para simbolizar um sentimento, ao invés de este ser descrito objetivamente. O famoso soneto de Rimbaud, “Voyelles”, no qual o poeta inventa a cor das vogais sem explicitar como se deram tais escolhas, serve-nos de exemplo:

A Noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d’ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;
U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d’animaux, paix des rides

¹² Sampaio, E. “Surrealismo: uma estrada sem fronteiras”, in: *Grifo*, p.58. [Grifo do autor]

¹³ Cf. Candido, A. *Estudo Analítico do Poema*, p.89-90.

Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
O l'Ômega, rayon violet de Ses Yeux!¹⁴

Rimbaud dá uma configuração especial às vogais, atribuindo-lhes cores e, por conseguinte, qualidades sinestésicas, abrindo o poema para várias chaves interpretativas. António Cândido Franco chama a atenção para o fato de o som das vogais ter para Rimbaud um espírito próprio que é simbolizado pela cor:

Quanto mais puro e despojado for o som, ou seja quanto mais elementar e descontextualizado ele for, mais imediata e fiel é a associação de sentido, seja através de uma cor ou de uma outra qualquer ideia, pois do que se trata no caso de Rimbaud não é de uma cor substância natural, mas antes de uma cor substância imaginária, isto é de uma ideia.¹⁵

Vemos que as *imagens poéticas*, que na poesia tradicional sofreram um desgaste por causa de suas recorrências e que acabaram por ser inseridas na linguagem ordinária, perderam esta característica na poesia moderna. As novas imagens também ampliam “as dimensões relativamente limitadas do universo conceitual, necessariamente mais fixo”¹⁶, justamente como ocorria com as metáforas tradicionais, mas de forma tal que não é possível o desgaste, já que a representação das imagens sempre muda de acordo com o contexto. O que antes era percebido quando passava por uma análise racional dos planos real (A) e imaginário (B), passa a se tornar perceptível por uma via *emocional, irracional*, o que amplia o leque de interpretações.

Bousoño explica que cada imagem poética implica num *deslocamento alegórico* que a justifica, calcado na inter-relação dos planos real (A) e imaginário (B), o plano sensorial (Z). O plano Z é o resultado poético da imagem. Notemos que na poesia contemporânea, as *imagens* ou *visões* atribuem a um objeto ou a um ser real qualidades que antes não comportava, de modo que é levado à esfera do fantástico. Nesses casos, a realidade é exprimida *indiretamente* e não a partir de algo objetivo.

¹⁴ Rimbaud, A. *Poésies*, “Voyelles”, Bookking International, Paris, 1993, p.88.

¹⁵ Franco, A.C. *Teoria e Palavra*, p. 12.

¹⁵ Candido, A. *Op.cit.*, idem.

¹⁶ *Op.cit. Idem*, ibidem.

Outro recurso que forma uma imagem poética, sempre calcados na leitura do livro de Carlos Bousoño, é o que une dois objetos de planos diferentes (A e B) e produz, com eles, *superposições* que podem ser: *temporais*, apresentando num mesmo poema tempos superpostos; *espaciais*, mostrando espaços diferentes num mesmo “lugar”; *situacionais* que são a visão simultânea de duas situações diferentes e *significacionais*, que se dão quando são empregadas palavras ou sintagmas que apontam para dois horizontes de significação lógica. Podem ainda formar *justaposições* quando apresentam, num curto período de tempo, algo que só poderia ocorrer na esfera da realidade se ocupasse um período de tempo longo. A diferença entre a *justaposição* e a *superposição* é que aquela não apresenta a simultaneidade dos acontecimentos como esta, o que ocorre é a aproximação de duas épocas que estão distantes.

Lembremo-nos, para este caso, do poema de Fernando Pessoa, “Chuva Oblíqua VI”:

O maestro sacode a batuta,
A lânguida e triste música rompe...
(...)

Prossigue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cavalo azul com um *jockey* amarelo...
(...)

Todo teatro é um muro branco de música
Por onde um cão verde corre atrás de minha saudade
Da minha infância, cavalo azul com um *jockey* amarelo...
E dum lado para outro, da direita para a esquerda,
Donde há árvores e entre ramos ao pé da copa
Com orquestras a tocar música,
Para onde há filas de bolas na loja onde comprei
E o homem da loja sorri entre as memórias de minha infância.

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, *jockey* amarelo tornado prêto,
Agradece pousando a batuta em cima da fuga dum muro,

E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...¹⁷

No caso deste poema *interseccionista*, o poeta lembra dois momentos que não fazem parte de um mesmo *tempo* de sua vida e une dois *espaços* diferentes: o quintal onde brincava quando criança e a loja onde comprou a bola; o *jockey* amarelo e o maestro representados na última estrofe. Estes objetos estão *justapostos* no poema, formando “um só que é dois”¹⁸. O chamado “interseccionismo” pessoano, visto por este prisma, tem algumas semelhanças com o que Bousño denominou “justaposição temporal” e “justaposição espacial”. Em ambos os casos, há a articulação – sem ambigüidade – de signos que representam duas realidades diferentes num encadeamento lógico. É bem verdade que a idéia do interseccionismo vai além da justaposição, utilizando procedimentos ainda mais elaborados, como veremos num capítulo posterior. De momento, iremos nos contentar com esta observação simplificada de “Chuva Oblíqua” que é suficiente para entendermos os procedimentos de justaposição bastante utilizados no Surrealismo.

É característica da modernidade *romper com o sistema lógico da linguagem*, que se dá quando o leitor prevê uma dada continuidade do texto, mas não a obtém. Esta ruptura está relacionada com os modificantes internos e externos do texto, como explica Bousño. No primeiro caso, o verso não segue o raciocínio esperado e, no segundo, o verso se opõe à “lei do instinto de conservação” do homem, isto é, opõe-se aos preceitos éticos, morais, à noção de equidade ou às convenções sociais.

Tal ruptura também pode se dar com recursos poéticos internos, isto é, estilísticos, que formam imagens *visuais* e *oníricas*, representando uma realidade vivida ou, ao menos, uma simulação dela, apresentada de forma imaginativa numa outra esfera da realidade – a do inconsciente. Estas imagens só podem ser compreendidas, segundo Bousño, se forem contextualizadas como é, de modo exacerbado, o caso da escritura surrealista. O contexto político, social, econômico, artístico, diríamos, é apresentado, neste sentido, sempre sob o ponto de vista do inconformismo – daí, também, a ruptura.

Bousño acrescenta a esses procedimentos a noção de *dinamismo expressivo* que, combinado com a percepção (inconsciente) do leitor, faz com que o ritmo do poema interfira no momento da interpretação. O dinamismo pode ter um caráter positivo se são utilizados verbos, nomes próprios e substantivos que trazem ao texto noções novas; ou negativo, se as palavras que aparecem no poema matizam as idéias já existentes, como é o caso dos adjetivos, dos advérbios ou verbos auxiliares etc. O

¹⁷ Pessoa, F. *Poesias*, “Chuva Oblíqua VI”, p.32-34.

¹⁸ Alvarenga, F. *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*, p.68.

clímax e a *exclamação* também apresentam um dinamismo positivo e a *matéria fônica* – as aliterações, os anapestos, os “enjambements” – interferem no ritmo da leitura conforme a intuição do leitor.

Vimos que para interpretar um poema devemos fazer incidir nele o nosso conhecimento de mundo. Desse modo, podemos compreender o texto assentindo com suas idéias ou dissentindo delas. Esse tipo de compreensão baseado em fatos *experimentados* é o que Bousoño chamou de *modificante extrínseco*, que se une, no caso da compreensão, ao *modificante intrínseco* que condiz com as *experiências* do leitor. Cada época possui seus modificantes, daí a necessidade de conhecermos o mundo exterior ao poema e a época em que fora composto para podermos melhor assimilá-lo.

Outro fator importante que interfere na leitura é a *emoção*. Alain Didier-Weill, no livro *Nota Azul*¹⁹ escreve sobre a emoção que a música causa no ouvinte. Evidentemente não estamos tratando de música, mas de poesia. Contudo, as considerações do autor, até certo ponto, podem ser empregadas na emoção estética do leitor de poesia.

Em termos gerais, Didier-Weill nota que, para haver a emoção, deve haver, numa primeira instância, a identificação do Sujeito com o Objeto (no caso do autor, com a música; no nosso caso, com o poema) e, após esta identificação que é dada num âmbito “ICS” – inconsciente – em termos psicanalíticos (diríamos em termos poéticos, de “procedimento intrínseco”), há a expectativa do ouvinte no que tange à seqüência rítmica – procedimento extrínseco que se liga às suas experiências – até a “nota que acerta na mosca”: a “nota azul”²⁰, que culmina no gozo estético. Tal “expectativa” do ouvinte é aquela que faz com que ele, envolvido pela música, projete e, ainda, preveja o momento do clímax que é dado, justamente, pela “nota azul”.

No caso da poesia moderna, podemos considerar a “nota azul” como sendo a impressão final do poema, já que é característica a ruptura com o sistema lógico da linguagem. Desse modo, a expectativa do leitor é quebrada, ocasionando uma emoção inesperada. Trata-se de compreender o poema a partir de uma perspectiva semiótica, portanto. Umberto Eco justifica este procedimento dizendo sobre as “conotações emotivas” o seguinte:

(...) a conotação emotiva deixa de ser o que Frege chamava de uma *Vorstellung*, imagem pessoal decorrente de experiências precedentes, influenciada pelos sentimentos; as experiências precedentes, socializadas, fazem-se

¹⁹ Didier-Weill, A. *Nota Azul - Freud, Lacan e a Arte*, ed. Contra Capa, Rio de Janeiro, 1997.

²⁰ Os termos são de Chopin, como esclarece Weill à página 58.

elemento de código. Será, portanto, legítimo para vastos grupos humanos, associar uma série de interpretantes* (...) O *measurement of meaning* posto em prática por Osgood (...) será, portanto, um modo empírico de podermos evidenciar o grau de institucionalização das conotações emotivas associadas a um termo-estímulo.²¹

Todas as questões apontadas convergem para o que a crítica literária, no caso, portuguesa chamou de “ilegibilidade” da prática poética iniciada com o movimento *Orpheu*. Naturalmente o termo varia, mas é indiscutível que está calcado nos escritos de Walter Benjamin, Umberto Eco ou antes, como assinala Maria Lúcia Dal Farra, em Mukarovsky que centrou no signo seu foco de atenção²².

Por “ilegibilidade” entende-se a relação significante/significado no poema ainda sem um conceito produzido. Se o significado é uma “unidade semântica consagrada pela cultura, onde o caráter de verdade de sua representação não é dado pelo juízo lógico (...), mas pela *convenção*”, como aponta Dal Farra²³, os recursos poéticos que distorcem a relação entre os signos tornam-se “ilegíveis”, pois são imagens ainda não assimiladas pela língua usual.

O texto assim erguido cria, nele mesmo, o seu objecto e o seu sujeito, envoltos ambos pela luz opaca do incógnito. O de outrem, o de ninguém, emergem aqui como consequência desse estágio da denominação poética em que os nexos entre significante e significado não podem se cumprir pelas vias *usuais*.

(...) Deste modo, o ilegível apontado para a descoberta de um novo universo e para uma linguagem sem proprietário, confere também ao leitor o emblema de seu enigma. A leitura não é uma, é plural. A palavra “virgem” funda uma linguagem que inaugura, na sua outridade, a do poeta e a do leitor. O próprio texto é outro, pois o que fica por dizer e é silêncio propõe uma “leitura anagramática”: ele pede que se leia o texto que existe sob o texto e estabelece, portanto, uma *nova* trajetória para o signo.²⁴

As imagens poéticas da modernidade se relacionam intimamente, diríamos, com a *experiência* do leitor, com aquilo que está mais próximo de suas sensações e não propriamente (ou simplesmente) com seu conhecimento da língua.

* Por “interpretantes” entenda-se: “o significado de um significante, entendido na sua natureza de unidade cultural ostentada através de outro significante para mostrar sua independência (como unidade cultural) em relação ao primeiro significante.” In: Eco, U. *As Formas do Conteúdo*, p.19.

²¹ Op.cit. *Idem*, p.44.

²² Dal Farra, M.L. *A Alquimia da Linguagem – Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, p.28.

²³ *Idem*. *Ibidem*, p.30.

²⁴ Op.cit. *Idem*, *ibidem*.

I.2- Do Surrealismo

Para focarmos a poesia surrealista, além de considerarmos o que foi exposto até o momento, devemos sintetizar as idéias de Freud presentes na *Interpretação dos Sonhos*²⁵. É sabido que André Breton se baseou nos estudos psicanalíticos daquele autor para criar procedimentos de composição que resultassem em imagens oníricas advindas da memória inconsciente. Sendo assim, julgamos ser útil que tais procedimentos possam ser analisados similarmente às descrições dos sonhos tais como foram concebidas por Freud.

Tendo em vista que, na perspectiva freudiana, os sonhos são a representação da realidade da infância misturada com as vivências do tempo presente num outro plano que não o da vida de vigília (o inconsciente) e que são capazes de trazer à tona aquilo que está na mente do sonhador – mas que é por ele ignorado – os surrealistas acreditavam poder revelar um outro “mundo”, diferente daquele em que viviam e que contestavam, mas que fosse “real” e proveniente de suas experiências.

No *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, Breton reverencia os estudos de Freud e, mais tarde, a partir do *Segundo Manifesto*, após suas experiências políticas, começa a se enveredar pelos estudos de magia e ocultismo, caminhos que, de alguma forma, poderiam também desvendar um mundo novo.

Evidentemente a escrita automática – resultado da experiência com o onírico, baseada nos estudos de Freud – não deve ser analisada “psiquiatricamente”, isto é, a *Interpretação dos Sonhos* não serve, como ocorre para os psicanalistas, para fins de cura propriamente ditos, mas para mostrar um mundo novo e possível, que pode romper com as convenções sociais.

“Interpretar” um sonho, para Freud, significa dar-lhe sentido: substituir suas imagens por algo que se ajuste à nossa realidade vivida, sem destituí-las de seu significado primitivo. Há, neste caso, como anteriormente mencionamos para a poesia moderna, uma relação “inacabada” entre o significante e o significado das imagens oníricas. Se empregarmos o processo semiótico em que se associam interpretantes, como apontou Eco, o sentido do sonho pode vir à tona.

O fato de se estar mental e fisicamente relaxado no momento do sonho propicia imagens que não passam pelo processo da “censura”, comum em nossos pensamentos conscientes, de acordo com

²⁵ Freud, S. *A Interpretação dos Sonhos*, Imago, Rio de Janeiro, 1988.

Freud. Quer dizer: é possível sonhar com algo que no estado de vigília é abominado pelo sonhador ou, ao menos, aparentemente inaceitável. Daí, mas não somente, os surrealistas tomarem como “subsídio” a prática do automatismo psíquico explicado por Freud: às imagens do inconsciente são acrescentados estímulos sensoriais provindos do ambiente onde está o indivíduo e estímulos do próprio corpo físico dele. Os estímulos e as imagens passam por processos mentais de forma que são invertidos, deslocados, superpostos, condensados etc., fazendo com que o sonho – ou o resultado poético no caso da escrita surrealista – precise de uma interpretação lógica para ser compreendido.

Não é de se admirar que estes recursos dêem ao poema um caráter onírico. As condensações e as inversões também podem fazer parte da prática poética, pois as duas formam imagens irracionais: a condensação, como mostra o nome, “condensa” num só signo propriedades de outros, de forma similar ao que Bousoño nomeou “deslocamentos”; a inversão apresenta um signo com características opostas às suas no plano real, o que nos faz pensar, no caso da poesia, na ruptura com o sistema (lingüístico e social).

Neste ponto, é interessante notarmos que tanto a imagética como o ideário dos textos surrealistas podem estar relacionados com estes “desvios” mentais. Não há, lembremos, um sistema lógico que ordene os acontecimentos. Por isso, devemos atentar para o *conteúdo latente* do sonho ou da imagem poética, como assinala Freud, além de seu *conteúdo manifesto* que nos é apresentado num primeiro momento.

Ao analisar poemas modernos, Bousoño atenta para seus mecanismos de composição, como vimos anteriormente. Um processo análogo parece ocorrer na interpretação dos sonhos, pois, segundo Freud, os sonhos não são destituídos de sentido e tampouco são absurdos. Eles são a realização de desejos distorcidos pelo inconsciente.

Freud ainda aponta para a possibilidade de se interpretar os sonhos a partir de expressões verbais ou números neles presentes, além das imagens as quais vimos nos referindo. Uma palavra pode significar várias outras com o processo da condensação. “Dessa maneira, todo o campo do chiste verbal é posto à disposição do trabalho do sonho”²⁶. Se levarmos esta idéia às últimas conseqüências, podemos retomar a noção do poeta-mago criada por Rimbaud, notando que a “magia” se dá, justamente, pelo emprego de nomes que se abrem para interpretações várias, indo muito além de um “conteúdo manifesto”.

²⁶ Freud, S. *Op.cit.*, p.324.

Para interpretarmos um sonho, devemos prestar atenção nas seguintes possibilidades: se deve ser tomado num sentido positivo ou negativo, admitindo uma possível relação de antítese, ou inversão da realidade; se deve ser interpretado como uma lembrança; se deve ser interpretado simbolicamente ou se sua interpretação deve depender de um enunciado, isto é, de um contexto na vida de vigília. O processo de sonhar, como escreve Freud, significa levar ao “pré-consciente” a excitação do inconsciente combinada com os estímulos somáticos. Os sonhos são de fonte inteiramente racional, conclui o autor, mas com um trabalho diferente do do pensamento de vigília, já que no sonho não se pensa, não se calcula e nem se faz julgamento.

A poesia surrealista, como temos querido mostrar, tem a função análoga de correlacionar o sonho e sua estrutura, pressupondo uma “organização” pela escrita. Devemos, desse modo, buscar no poema uma possível organização que o justifique através de hipóteses sobre a trama que há por baixo dele. E, para que se justifique tal organização, é importante levarmos em conta que

o sujeito reflecte o objecto ao mesmo tempo que o ilumina, pois todos os objectos, componentes de um único conjunto ilimitado, estão ligados entre si por uma necessidade recíproca; um garfo é uma garrafa de vinho que é uma escada, e esta ainda é uma madeixa de cabelos que é um ferro de engomar.²⁷

Desse modo, é possível verificarmos que “a metáfora poética é ainda mais activa quanto mais afastadas se encontram uma da outra as realidades que ela junta”²⁸, justamente como ocorre nos sonhos que nos parecem absurdos.

No que tange ao Surrealismo sobretudo português, podemos especificar alguns dos procedimentos poéticos “ilegíveis” mais recorrentes, baseados na crítica de Perfecto E. Cuadrado²⁹ e de Fernando J. B. Martinho³⁰:

O que mais chama a atenção na produção textual dos surrealistas portugueses, de acordo com Cuadrado, é a atividade individual, fiel a uma ética e a uma poética do Surrealismo. Os procedimentos utilizados para tal produção são basicamente os seguintes: as imagens, a ironia, o sarcasmo, o humor negro, o discurso automático, a colagem ou a “picto-poética” e as experimentações visuais, fonéticas, semânticas etc.

²⁷ Sampaio, E. *Op.cit.*, p.57.

²⁸ *Op.cit. Idem*, ibidem.

²⁹ Cuadrado, P.E. *A Única e Real Tradição Viva*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1998.

³⁰ Martinho, F.J.B. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Colibri, Lisboa, 1996.

Vimos que a *escrita automática* é importante pelo fato de, como ocorre nos sonhos, ser elaborada antes de passar pelo crivo censor da consciência, já que há um “abandono vigiado” (a expressão é de Alexandre O’Neill) por parte do poeta em relação aos seus pensamentos. O automatismo rompe com a tradicional instituição do “saber literário” e une o que comumente é concebido como antagônico ou díspar. O resultado do texto é algo como uma “cartografia dos sonhos”, como denominou Natália Correia³¹.

O recurso poético da *colagem*, por sua vez, herdeiro da pintura cubista, como nota Cuadrado, consiste em aproveitar fragmentos de textos e reorganizá-los de forma que se criem novos textos. Este recurso confunde-se, de certa forma, com a “condensação” freudiana. Algo semelhante ocorre com os chamados *picto-poemas*, que são combinações de imagens visuais e verbais manipuladas pelos surrealistas que as “ressemantizam”, rasuram, ocultam etc.

Já o *inventário* ou “enumeração caótica”, segue o autor, consiste em desarticular e depois reorganizar a linguagem poética, produzindo associações surpreendentes, além de dois resultados: precipitar “uma nova realidade (maravilhosa, surreal) em que descobrimos a cara oculta e fascinante do quotidiano”³² e criticar “implicitamente, a vulgaridade do rosto quotidiano da realidade (o que supõe, definitivamente, um acto de reacção e uma subversão directamente relacionada com o que seria a função fundamental do humor negro)”³³.

Esta última técnica foi bastante utilizada em Portugal, segundo Cuadrado, porque manteve o carácter “surreal” do texto e, sobretudo, disfarçou as intenções de subversão da realidade. Desse modo, os artistas se redimiam da acusação direta por parte da censura da época, já que viviam sob a ditadura de Salazar.

O inventário pode ser inserido no texto por meio de interrogações ou orações imperativas: estas organizando o mundo real e aquelas questionando-o. Assinalemos ainda algumas técnicas herdadas da geração *Orpheu*, provenientes do movimento futurista, que são as frases exclamativas de insulto ou invectivas, a desmistificação e a demolição dos hábitos culturais “esclerosados e retrógrados”, com o intuito de “criar a pátria portuguesa do século XX”, como quis Almada Negreiros³⁴ e, ainda, o uso exagerado das maiúsculas e as composições gráficas com vários tipos e tamanhos.

³¹ Correia, N. In: Cuadrado, P.E. *Op.cit.*, p.44.

³² Cuadrado, P.E. *Op.cit.*, p.48.

³³ *Op.cit. Idem, ibidem.*

³⁴ Melo e Castro, E.M. de *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, p.43.

Cuadrado explica que a forma de criação coletiva se dá pelos *jogos*. O mais conhecido deles é o “jogo do cadáver esquisito”, no qual os artistas compunham um só texto reunindo suas frases sem saberem qual seria o resultado final, já que desconheciam as intenções do outro. A subversão proposta pelos surrealistas, como podemos ver, inicia-se no âmbito da linguagem.

Ainda de acordo com o autor, o movimento português, contrariando a idéia de uma estética de vanguarda puramente experimentalista, recuperou as formas e os sentidos típicos da cultura popular, como as cantigas e os trava-línguas e também algumas correntes específicas da poesia culta tradicional, nomeadamente os temas e estilos neoclássicos.

Fernando Martinho acrescenta a esses dados o ponto de contato entre algumas produções surrealistas e os textos da tradição literária portuguesa, o que vem a confirmar, de certa forma, nossas especulações a esse respeito. O realista Cesário Verde é um exemplo. Segundo Martinho, Cesariny e O’Neill elegeram-no como precursor da “transfiguração da realidade”:

O contacto com o Surrealismo implica naturalmente a familiarização com as técnicas que o celebrizam, o “ready-made”, o “acaso-objectivo”, a colagem, o “cadavre-exquis”, a escrita automática (...). A poética que norteia a produção textual dos surrealistas portugueses é a do Surrealismo francês. O que neles avulta como código também em Portugal encontram modelos, *exempla*, para a sua revolta, nomeadamente o que o Primeiro Modernismo tinha para lhes oferecer. Assim, não é por acaso que a “despedida” de Cesariny ao neo-realismo (...) se faz com a ajuda do mais radicalmente indisciplinador dos heterónimos de Pessoa, Álvaro de Campos* . Ao mesmo tempo, entre os precursores que um Cesariny e um O’Neill elegem encontra-se o *realista* Cesário Verde, ele próprio, aliás, um transfigurador de realidades jamais passivamente representadas.³⁵

Os procedimentos poéticos seguidos pelos surrealistas apontados por Martinho, além dos que Cuadrado já apontara, são os do Amor e da Liberdade como elementos míticos. No que se refere à obra de António Maria Lisboa, o autor faz uma longa digressão apontando sua singularidade³⁶. Ele escreve que a intervenção do poeta, apesar de sua vida breve, integra um projeto totalizador que poderia objetivar o “Pensamento Poético” próximo da filosofia (ou da “metaciência”, como o próprio Lisboa

* O autor se refere ao poema de Cesariny “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”, ed. Contraponto: Lisboa, 1953.

³⁵ Martinho, F.J.B. *Op.cit.*, p.44. Notemos ainda a observação de Maria Aliete Galhoz no *Momento Poético da Orpheu*, mostrando que esta retomada da tradição coincide com os pensamentos dos modernistas portugueses da *Orpheu*, nomeadamente Álvaro de Campos: “Muito menos crispada a longa, a grande, ‘Ode Marítima’, Álvaro de Campos contemporiza consigo próprio na convocação do que lembra e, até mesmo quando lança o grito de esforço selvagem, um brusco apelo que o fez retornar à sua imaginação duma saudade. As aproximações a Walt Whitman são notórias, como visíveis são as invectivas futuristas, como natural é o traço nitido de uma atenção a Cesário Verde, e como autêntica presença que não se anula, é a sua própria poesia!” (p.40-41).

³⁶ Cf. Martinho, F. J. B. *Op.cit.*, pp.35-64.

denominou), apontando para a superação do conhecimento lógico-intuitivo. A Liberdade e o Amor – sempre grafados com iniciais maiúsculas ou letras garrafais – também seriam elementos míticos para ele. Além disso, o poeta iria se opor a tudo o que pudesse ser integrado a um certo conformismo, o que assinalaria o início do Abjeccionismo e seu distanciamento das doutrinas do Surrealismo francês.

Martinho também verifica nos textos de Lisboa alguns resultados de seus estudos sobre o ocultismo. A Poesia seria para ele “essencialmente uma espécie de caminho para a gnose, com o concurso dos ‘símbolos mágicos’, da ‘Cabala’, da ‘Magia’”³⁷, o que tornaria o poema “um lugar de operações mágicas, de aparições, de transmutações, um autêntico ‘Laboratório Mágico’”³⁸. A atividade poética, neste caso, passa a ser encarada como uma “experiência estética” – “experiência” como resultado da busca de um conhecimento e não no sentido do “experimentalismo” – em oposição ao “jogo intelectual” anteriormente preconizado. Trocando em miúdos, a atividade poética passou de uma legibilidade tradicional para uma ilegibilidade que reflete o inconformismo contemporâneo, intermediada pelos “grandes espíritos” da literatura, como nota Ernesto Sampaio:

E eis que uma constelação resplandecente de grandes espíritos (Novalis, Kleist, Arnim, o Goethe do “Segundo Fausto”, Büchner, Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Jarry) lança, nesse esplêndido século XIX, os fundamentos de uma revolução total da ética, da sensibilidade, da vida e do mundo – aquela que o Surrealismo, receptáculo enfim exacto de todas as forças sem forma que se foram desenvolvendo e crescendo contra a corrente dos valores fundamentais da civilização ocidental, viria a proclamar: pegar nas ruas e mostrá-las, pegar no mundo e mostrá-lo, mostrar ao homem o seu Objecto, mostrar que tudo é percorrido pela mesma *seiva*, que existe um certo estado de efervescência comunicante entre tudo o que nos rodeia a perder de vista entre os conceitos e as imagens, e, deste modo, subir (ou descer) a esse meio “paranormal” onde o símbolo se integra totalmente no simbolizado, o possível no real, a matéria no espírito. E preferir, à complicada trama do pensamento mais ou menos abstracto, o conhecimento poético que apreende as coisas directamente, com sensibilidade espontânea e imaginação vigorosa.³⁹

A partir deste momento, tentaremos mostrar a “seiva” que integra a literatura com os olhos voltados para o Surrealismo.

³⁷ Op.cit. *Idem*, p.45.

³⁸ Op.cit. *Idem*, ibidem.

³⁹ Sampaio, E. *Op.cit.*, p.56-7. [Grifo nosso].

II

O RUBI DO CHAMPANHE Os Antecedentes do Surrealismo

Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes.

Arthur Rimbaud

II.1- A Visão Simbólica e Espiritual do Mundo

No presente capítulo procuraremos trazer à pauta a relação do Simbolismo com o Surrealismo na França e em Portugal.

A busca pelas formas poéticas que se caracterizam pela subversão (da linguagem, da realidade etc.), afirmando a insubordinação do indivíduo enquanto ser social teve início, no sentido referido anteriormente, ou ainda, teve seu primeiro grande fôlego no final do século XIX com os simbolistas. Evidentemente, o Surrealismo não é simples continuação desse desdobramento do Romantismo em que predominam os instintos e as aspirações da alma e do coração em detrimento do racionalismo, mas obteve dele, diríamos, o mapa para encontrar um caminho que mantém a poesia subjetiva, sugestiva e de caráter onírico como se fosse uma descoberta preciosa.

Mesmo que se considere, com Marcel Raymond, que esta senda para a “virtude mágica da poesia” tenha sido percorrida na época clássica, fica difícil não admitir o papel fundante de Baudelaire na literatura moderna:

Só se obtém a transfiguração lírica à custa de uma incoerência lógica, de uma contradição nos termos. É escusado dizer que o fenômeno não aparece com Baudelaire; em toda metáfora esconde-se uma catacrese, e a virtude mágica da poesia em todos os tempos nasceu inicialmente de aproximações insólitas e de uma forma flexível e insinuante das palavras. Na época clássica encontraríamos numerosos exemplos disso entre os Preciosos, franceses e estrangeiros, particularmente em Gôngora. Mas com Baudelaire, “o primeiro dos videntes” segundo Rimbaud, a imaginação começa a tomar consciência de sua função demiúrgica. (...) é preciso confessar que as catacreses surrealistas representam o ponto de chegada de uma evolução perfeitamente nítida na qual se distinguiram sem esforço as diversas etapas.⁴⁰

Não é demasiado notar que o *Primeiro* e o *Segundo Manifesto do Surrealismo* foram publicados no entre-guerras, momento em que era latente a sensação de impotência da sociedade perante os acontecimentos. Algo semelhante ocorrera em 1870, também na França, quando fora declarada a guerra contra a Prússia, ou ainda antes, quando se vivia sob o poder repressor de Napoleão III desde 1851, época em que os poetas que abriram caminho para uma arte subversora começavam a deliberar sobre ela.

⁴⁰ Raymond, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*, p.248-9.

Tal “deliberação” consiste, poderíamos dizer, sob o ponto de vista estético, na consubstanciação da palavra em imagens e sons: o ideal artístico, iniciado pelos românticos alemães e desenvolvido por Baudelaire era “poético-pictórico-musical”⁴¹: as descrições ou narrações foram substituídas por imagens “plásticas” e o ritmo, livre, passou a ser instrumento da descoberta de elementos fonéticos que se harmonizavam com o texto de forma a levar o leitor a outras esferas interpretativas. A poesia simbolista, além disso, remeteu-nos à crise do homem em sua cotidiana luta contra as forças do “Bem” e do “Mal” que foram, diríamos, sua provação. O pessimismo que assolava a Europa parece ter sido uma das forças motrizes dos escritos (pré-) simbolistas, o que tornou muitos de seus poetas “malditos”, como veremos adiante e que, em última instância, desencadeou o Decadentismo.

Vimos que Raymond aponta para o Surrealismo como sendo “o ponto de chegada” das experiências com a linguagem, dessacralizando a concepção tradicional de Poesia. A indicação vai de encontro com a opinião de Ernesto Sampaio – endossado por Perfecto Cuadrado⁴² - que foca o Surrealismo assumindo-o como a expressão máxima da subversão da linguagem, antecedido e influenciado por outras experiências de confronto com a realidade como o Simbolismo, o Freudismo, o Marxismo etc. Sampaio escreve o seguinte:

Atento a todos os sinais *reveladores*, o poeta espera acordar. O prémio dessa espera, mais ainda do que as partidas e chegadas, é ela própria: sexualização de vida, casamento do homem com o mundo para além de todo o desespero, toda a angústia, toda a merda – cuidadosamente organizada pelos macacos pensantes – que os séculos acumularam enterrando o homem num fosso de miséria e de injustiça. O poeta quer tornar essa espera extensiva à humanidade inteira. É esse – nenhum outro! – o seu compromisso. (...)

Ele acha (devemos também ao Surrealismo a formulação objectiva desse instinto milenário) ser a vida para o contexto de forças que definiremos por destino o que a linguagem é para o pensamento. (...) Esses valores *puxam* o homem, orientam-no, são estrelas que ele utiliza para tirar o seu *ponto*, polos magnéticos que se chamam o Sonho, o Amor, a Liberdade – tutelas da única real tradição viva que a Poesia encarna.⁴³

A opinião do autor a respeito do compromisso do poeta pode, em algum momento, nos remeter à transição poético-política que ocorreu no Surrealismo francês. Neste caso, Sampaio parece advertir que o poeta em questão é aquele que está ligado à concepção estética do Surrealismo, enfatizando as proposições iniciais do movimento. Tal fato é interessante ser mencionado, pois é neste momento de

⁴¹ Paul, J. In: Guimarães, F. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p.17.

⁴² Cuadrado intitulou seu livro de antologia da poesia surrealista portuguesa como *A Única Real Tradição Viva*, justamente o título do ensaio de Sampaio que estamos tratando.

⁴³ Sampaio, E. “A única real tradição viva”, in: Vasconcelos, M. C. *Surreal-Abjeccionismo*, p.69-70.

compromisso partidário que há a ruptura não somente interna, de acordo com o pensamento político dos artistas, como há uma ruptura de caráter estético com o que foi iniciado pelos simbolistas. Em Portugal, o que ocorre é a ruptura com os surrealistas franceses, principalmente no que se refere ao posicionamento político e ao desligamento daquele ideal artístico do fim do século XIX. É neste momento, diríamos, que o Surrealismo português passa a criar uma arte “com caracteres bem próprios (...) [retomando], agora sob um modo burlesco, alógico, provocador, a tentativa ganha e perdida pela aventura sem herdeiro do primeiro Álvaro de Campos.”⁴⁴ Isto é: podemos dizer que na sua aventura surrealista, os portugueses se aventuraram por mares dantes navegados por *Orpheu*.

II.2 – A Visão Simbólica e Espiritual do Mundo Português

Em 1915, ano em que se publicou o *Orpheu*, segundo lemos n’*O Labirinto da Saudade* de Eduardo Lourenço⁴⁵, pairava sobre a mente portuguesa um pessimismo decorrente tanto da consciencialização de um antigo regime monárquico de poder “fictício” como de uma República nova e frágil, instaurada em 1910, ameaçada por golpes militares e monarquistas. Esta “*estrutura de pânico*”⁴⁶, iniciada ainda no século XIX, quando de uma crise histórica agravada pelo *Ultimatum* inglês, refletiu-se na literatura de forma que o Decadentismo e o Pós-simbolismo assumiram um caráter “dramático”, agravando a tendência para um esoterismo do qual o sonho e a evasão são característicos.

Este *ouro* e este *império*, com simbolísticas maiúsculas, atravessarão o nosso percurso nacionalista-simbolista de fins de século e chegarão intactos para sofrer as suas supremas metamorfoses narcisistas e místicas a Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.⁴⁷

Em verdade, o *modus vivendi* pessimista não criou somente um *Orpheu* revolucionário no século XX, mas antes, em 1912, uma *Águia* e um movimento Saudosista⁴⁸, este, com a proposta de fazer “renascer” Portugal a partir de alguns valores reconhecíveis no século XVI e outros ligados a um

⁴⁴ Lourenço, E. *O Labirinto da Saudade*, p.35.

⁴⁵ Lourenço, E. *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mística do destino Português*, Lisboa: Dom Quixote, 1982.

⁴⁶ Op.cit. *Idem*, p. 92.

⁴⁷ *Idem*, p.94.

⁴⁸“A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça: o seu estigma divino, o seu perfil eterno”. Teixeira de Pascoaes, in: Simões, J.G. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos Simbolistas aos Novíssimos)*, p.124.

posicionamento declaradamente romântico. Tudo isto acabou gerando o chamado transcendentalismo panteísta segundo a formulação original de Fernando Pessoa, como veremos adiante.

A *Águia* foi, portanto, a passagem do Pós-Simbolismo/Decadentismo ao Modernismo em Portugal. Evidentemente, o pessimismo que assolava a mente dos artistas não deixou de existir, mas a sensação de impotência ou inércia transfigurou-se em atividade criativa em 1912 para em 1915 abrir caminho para os “ataques”, como que de uma tropa de choque, próprios de um movimento de “guarda avançada”, isto é, de vanguarda.

Nesse sentido, podemos falar de uma tradição literária no país, que resgata para o século XX autores como António Nobre, Camilo Pessanha e Gomes Leal, com obras que revelam conteúdos de carácter místico, gnóstico, esotérico enfim e com um trabalho de linguagem proveniente tanto de uma estética simbolista/decadentista internacional como de uma realidade singularmente portuguesa.

Antes de iniciarmos nossas considerações a respeito dessa tradição na obra de António Maria Lisboa, que vão perpassar os textos de alguns artistas do *Orpheu*, julgamos ser interessante recuperarmos a opinião de Antônio Cândido Franco a respeito do início do Modernismo em Portugal.

Segundo o autor de *Teoria e Palavra*, a Poesia Moderna tem início em Portugal com a crítica de Leonardo Coimbra, que abandona a noção de “uma positividade explicativa e repetitiva para encontrar (...) a actividade criativa.”⁴⁹. Desse modo, “a interpretação da poesia pode, pelas próprias circunstâncias de que se rodeia, contribuir tão decisivamente como a própria poesia para o aprofundamento do espírito da letra.”⁵⁰

É por conta dessa nova visão divulgada em Portugal por Leonardo Coimbra, que se passou a privilegiar a criação em detrimento da repetição, a teoria em detrimento da explicação e a filosofia em detrimento da história. A partir dessas noções, como esclarece Franco, Fernando Pessoa vai desenvolver uma visão teórico-filosófica a que denominou *Transcendentalismo Panteísta*.

Esta visão que não deixa de ser propositadamente paradoxal e bastante discutível serve no entanto de base para que Pessoa coloque em evidência uma percepção que ele considera particular da poesia portuguesa contemporânea. Nela não se distinguiriam realidade e idealidade, materialidade e espiritualidade, transcendência e imanência que se superporiam e manteriam entre si uma relação de reversibilidade (daí a indistinção, por exemplo, entre sonho e realidade).

É de se notar ainda que, ao contrário do que a crítica comumente anuncia, o modernismo em

⁴⁹ Franco, A.C. *Teoria e Palavra*, p.42.

⁵⁰ Op.cit. *Idem*, ibidem.

Portugal teve início, portanto, em 1910-12 com os dois autores citados – Leonardo Coimbra e Fernando Pessoa - pode-se dizer. É bem verdade que o *Orpheu*, a partir de 1915, abalou muito mais a tradição literária no país, mas não podemos negar, apoiados nos argumentos de Antônio Cândido Franco, que

(...) *A Águia* e o cosmopolitismo da revista de Lisboa [*Orpheu*], tantas vezes apresentado ingénuo ou ignorantemente como uma novidade modernista, é afinal uma das expressões elaboradas do transcendentalismo panteísta. A modernidade de *Orpheu* era a desnacionalização, mas a desnacionalização era a própria identidade portuguesa. A lusitanidade da revista *A Águia* era a universalidade, mas a universalidade era a própria característica da modernidade.⁵¹

Devemos nos lembrar que a Renascença Portuguesa foi herdeira de um neo-romantismo e idealizou a expressão de uma “Natureza-Alma”, quer dizer, desenvolveu um modo de pensar por imagens que assimilaria o pensamento por idéias. Isto levado às últimas conseqüências acaba por se revelar não propriamente um desdobramento do pensamento romântico do século XIX, mas o primeiro jacto de modernidade: a realidade imagética é a sua própria teoria. Daí, talvez, o desdobramento de um *Transcendentalismo Panteísta* pessoano e, por isso, a aceitação de que a geração d’*A Águia* inaugurou o Modernismo português sob este ponto de vista.⁵²

Antônio Cândido Franco parece tecer essas considerações a respeito do início da modernidade em Portugal para se contrapor, de forma bastante incisiva, à crítica dos presencistas. Segundo ele, além de a revista *Presença* ter divulgado erroneamente que o século XX português começou com o *Orpheu*, acabou por romper o desenvolvimento de um “alto nível de especulações teóricas” iniciado por Leonardo Coimbra, que só teve prosseguimento décadas depois com o Surrealismo, nomeadamente com António Maria Lisboa. Vejamos suas afirmações:

Afirmar que o século XX português começa com a revista *Orpheu* é o lugar-comum desta ignorância que, revelada com a revista *presença*, ainda não acabou. Os meandros desta ignorância foram já expiados pelos principais presencistas e sê-lo-ão decerto cada vez mais por aqueles que hoje continuam a desconhecer publicamente os aspectos essenciais da poesia portuguesa do século XX.⁵³

E mais adiante:

⁵¹ Op.cit. *Idem*, p.48.

⁵² Notemos que foi justamente por conta da discussão do Transcendentalismo Panteísta que Pessoa se retirou do grupo da *Águia*, já que os próprios integrantes não consideravam sua arte – saudosista – como tal.

⁵³ Op.cit. *Idem*, p.47.

Não me parece que o alto nível que tiveram, no início do século XX, as especulações teóricas de Leonardo Coimbra e de Fernando Pessoa tenha paralelo fácil com as outras especulações críticas que depois delas, entre nós, se ocuparam da palavra. Os vários movimentos poético-literários que se seguiram à Renascença Portuguesa e ao *Orpheu* parecem ter, ao nível do pensamento, regredido em relação aos avanços especulativos iniciados pela Renascença Portuguesa. A interpretação poética passou de novo a ser, com as sucessivas gerações que se seguiram ao *Orpheu*, e que vão da revista *presença* ao pós-estruturalismo, passando pelo neo-realismo e pela análise estrutural, uma actividade secundária ante a obra, em que de novo se parece ter perdido o sentido criativo da especulação sobre a poesia (...). Em todos estes movimentos a filosofia, que aparecia em Leonardo Coimbra ou Pessoa como teoria mesma, foi desvalorizada a favor de uma actividade de *crítica literária* que se banalizou cada vez mais depois da revista *presença*.

Há, no entanto, pelo menos, duas grandes excepções. A do surrealismo, que assegura através da obra poética de António Maria Lisboa um alto significado filosófico para a poesia, e a filosofia portuguesa que, através dos textos de Álvaro Ribeiro e José Martinho, retomou e desenvolveu, por vezes com excepcional desenvoltura, a nomenclatura leonardina de 1910 e o génio inventivo do Pessoa de 1912.⁵⁴

Devemos fazer notar que a *Presença* teve preocupações estéticas seguindo uma postura académica de pensamento mais tradicional, o que não significa propriamente antiquado. Franco, no entanto, não é o único a reclamar a continuidade de um pensamento português. António José Forte, membro do Grupo do [Café] Gelo de influência surrealista – considerado por alguns a segunda geração de Surrealismo, apesar de assumidamente “modernista” – é citado por Fernando J. B. Martinho nos seguintes termos:

(...) “o que se sentava às [...] mesas [do Café Gelo], dez anos depois de se sentar na Café Hermínius com o nome de Grupo Surrealista”, era o modernismo (...). Quer isto dizer que, para António José Forte, a segunda geração surrealista (...) representaria o reatamento da tradição modernista iniciada pelo *Orpheu* e que, segundo uma perspectiva que quase já adquiriu foros de dogmática na história literária portuguesa recente, “tivera que sobrevoar a grande altura a cabeça da *contra-revolução* presencista e a *cabeça mole* do neo-realismo”, até chegar ao “Grupo Surrealista”.⁵⁵

Essa discussão serve-nos para comprovar o carácter revolucionário do Surrealismo antecedido pela geração *Orpheu*, de forma que podem ser aproximados. O “reatamento da tradição modernista”, no

⁵⁴ Op.cit. *Idem*, p.60. É interessante mencionarmos o texto de António Maria Lisboa, “Alguns Personagens”, que também desvaloriza o papel que os críticos cumpriam em seu tempo.

⁵⁵ Martinho, F. J. B. *Op.cit.*, p. 81. [Grifo nosso]

entanto, não fica somente no âmbito da semelhança que teve a intervenção das duas gerações. Podemos verificar que, além do retorno ao desenvolvimento de um pensamento filosófico pelas mãos de Lisboa, há um retorno da ordem da composição textual elle même.

As conseqüências deste caráter particular do Simbolismo-Modernismo em Portugal para o Surrealismo serão examinadas de forma mais alentada no último capítulo desta dissertação.

II.3 - “A verdadeira poesia é de malditos”*

Retornemos, no entanto, às considerações que relacionam os simbolistas com os surrealistas. André Breton, no *Primeiro Manifesto*, admite que “inúmeros tipos de imagens surrealistas”⁵⁶ foram criadas pelos poetas do passado. Esta afirmação não causa estranheza, já que a idéia de se envolver na incessante busca de uma realidade menos aparente, apoiando-se na poesia e no sonho surgiu, justamente, com Baudelaire⁵⁷, o precursor, diríamos, do Simbolismo. No entanto, vamos nos ater em dois autores posteriores a ele: Lautréamont e Rimbaud. Não fazemos tal escolha por julgá-los mais “surrealistas” ou “surrealizantes” que o outro, mas sim pelo fato de serem exaustivamente citados pelos poetas portugueses, como veremos adiante.

No *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, as frases de Lautréamont: “*O rubi do champanhe*” e “*Belo como a lei da interrupção do desenvolvimento do peito nos adultos cuja propensão para o crescimento não é proporcional à quantidade de moléculas que o seu organismo assimila*”⁵⁸, são citadas como exemplos de imagens surrealistas dentre muitas outras presentes em sua obra, segundo Breton. E a afirmação de Rimbaud: “O que digo é oráculo” e também o conjunto de seu ideal estético se faz presente como influência: “Rimbaud é surrealista na vida vivida e em mais coisas”⁵⁹.

Lautréamont, ou Isidore Ducasse – seu nome de batismo – torna-se uma das peças chaves no movimento surrealista por causa da glorificação da maldade – que rompeu com os princípios éticos e morais de seu tempo - presente nos *Chants de Maldoror*. Maldoror, seu herói, é um rapaz sombrio que

* Lisboa, A.M. *Poesia de António Maria Lisboa*, “Cartas”, p.267.

⁵⁶ Breton, A. *Manifestos do Surrealismo*, p.60.

⁵⁷ Cf. Michaud, G. *Message Poétique du Symbolisme*, p. 81: “(...) Baudelaire ne devait pas être longtemps le seul à se dresser avec inquiétude, au nom de la poésie et du rêve, les yeux tournés vers l’intérieur en quête d’une réalité moins apparente.”

⁵⁸ Breton, A. *Op.cit.*, idem. [grifo do autor]

⁵⁹ *Op.cit.* *Idem*, p.48.

pratica o mal pelo prazer e que coloca em dúvida a crença de que Deus é um ser Bondoso e Supremo que criou a humanidade como a Sua própria imagem (pois se Ele é Supremo, argumenta o personagem, por que não criou a Seus semelhantes como Seres também Supremos?). A sua revolta pessoal contra o sistema acaba por duvidar de uma moral cristã seguida por todos em nome do Bem e da “purificação” da alma. O livro parece divulgar o Mal como se fosse a verdadeira faceta do Homem e, por conseguinte, de Deus.⁶⁰

Há certa semelhança, neste sentido, com o sadismo criado pelo Marquês de Sade que, por sua vez, colocou em cheque a moral da aristocracia de seu tempo “denunciando” sua intimidade⁶¹. Mas em Lautréamont, tudo inspira ao demoníaco tornando a poesia o lugar de seus atos.

Ainsi, *sans dénier l'unité de la raison* (du symbolique et du sujet qu'il pose), mais en *l'excentrant*, en affirmant le sujet comme une contradiction, Lautréamont-Ducasse donne à ses textes une connotation héroïque, révolutionnaire que témoigne, pour le sujet, de ce que vont essayer à l'échelle sociale les masses révoltés de Paris en 1871.⁶²

Notadamente, Lautréamont é uma espécie de “ativista” e, mais que isto, um “ativista agressivo”: sua revolta converte-se numa ferocidade de monstro – que é Maldoror -, produto da “nevrose” de seu tempo.⁶³ Lembremo-nos de que se vivia sob o poder ditatorial de Napoleão III desde 1851 e que, em 1870 deu-se início à guerra contra a Prússia: a atmosfera, ali, como escreve Guy Michaud, é “sufocante”.

É certo que no livro *Poésies* esta “atmosfera sufocante” não parece influenciar o autor. *Poésies* é uma revisão dos textos clássicos sob o prisma da moral. Este fato levou a crítica a contrapor os dois livros na esfera ideológica, o que, no entanto, não retira do poeta seu caráter subversor. Segundo Leyla Perrone-Moisés⁶⁴, as *Poésies* retrataram uma nova fase de Ducasse, esta aparentemente menos revoltada e alucinante, que poderia torná-lo um escritor reconhecido. A primeira epígrafe do livro, por exemplo, parece querer redimi-lo da criação de seu anti-herói, Maldoror. O poeta escreve o seguinte:

⁶⁰ “Il avait un ennemi, Dieu, qu'il connaissait bien, dont il bafouait l'orgueil, dont il se moquait. Car celui que *Maldoror* hait surtout c'est celui qu'il nomme le créateur, Dieu. Il le traîne littéralement dans la boue. Rien ne lui paraît plus hypocrite, plus atroce que cette croyance en un dieu ou en une providence.” Soupault, P. in: *Lautréamont*, p.29.

⁶¹ Cf. Blanchot, M. *Lautréamont et Sade*, Paris: ed. De Minuit, 1963.

⁶² Kristeva, J. *La Révolution du Langage Poétique - L'avant-garde a la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, p. 418. [grifo da autora].

⁶³ Cf. Michaud, G. *Op.cit.*, p.94-5.

⁶⁴ Perrone-Moisés, L. *Lautréamont, Vulgo Ducasse, Aliás Maldoror*, São Paulo: Brasiliense, 1984.

Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le despoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le septicisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.⁶⁵

As *Poésies* trazem embutidas a idéia do plágio como um recurso enriquecedor – Lautréamont “reescreve” os clássicos transformando-os, exorcizando-os. Daí a concepção de que “La poésie doit être faite par tous, non par un”, aproveitada pelos surrealistas.⁶⁶

Contudo, é Maldoror quem vai tornar Lautréamont influente nas vanguardas do século XX, justamente por causa de seu caráter “maldito”: o personagem vivia de acordo com suas próprias crenças. Maldoror, neste caso, é a personificação da subversão e ele passa a ser a representação da ruptura do poeta com o sistema social, diríamos.

No prefácio às *Oeuvres Complètes* de Lautréamont, André Breton faz notar que

Aux yeux de certains poètes d'aujourd'hui, les *Chants de Maldoror* et *Poésies* brillent d'un éclat incomparable; ils sont l'expression d'une révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines. C'est toute la vie moderne, en ce qu'elle a de spécifique, qui se trouve d'un coup sublimée.⁶⁷

Este “coup sublimée”, que é o modo que Lautréamont retrata a vida moderna, surge, ao que parece, de seu estilo ou “Verbo” recriador das coisas do mundo, tal como um Deus. Breton cita o texto de Léon Pierre-Quint, *Le Comte Lautréamont et Dieu*, sublinhando esse estilo destruidor – ao passo que é reconstrutor – da literatura:

Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un *recommencement*. C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale

⁶⁵ Lautréamont. *Poésies*, in: Soupault, P. *Op.cit.*, p.167.

⁶⁶ Julgamos interessante assinalarmos a opinião de Jorge de Sena a respeito da relação Lautréamont/Surrealismo, especialmente nesta questão da *poesia que deve ser feita por todos*: “Quando, nas suas ‘poesias’, Lautréamont fez a afirmação célebre de que ‘a poesia deve ser feita por todos e não por um’, invertendo ao mesmo tempo o mito da tradição colectiva (pela proclamação do acto de *fazer*) e o mito da individualidade romântica, não estava, efectivamente, a aconselhar que os poetas escrevessem de colaboração experimental, como foi entendido, ou que a poesia passasse a ser uma criação social colectiva. O que ele queria dizer, e no contexto diz, é o mesmo que os seus símbolos exprimem: na solidão última, a criação individual é impossível, como o é na mais funda e completa experiência mística, e só o que resulta de uma consciencialização de que o Homem se opõe à Natureza que tão longamente lhe traiu a humanidade é que pode permitir, pelo exorcismo que a poesia é, a criação de uma harmonia à escala humana.” Sena, J. *Contos de Maldoror*, “Prefácio”, Lisboa: Moraes ed., 1979, p.12-13.

⁶⁷ Breton, A. “Préface d’André Breton”, in: Lautréamont, C. *Oeuvres Complètes*, Paris: José Corti, 1953, p.42.

que implique celle de l'homme. A cet égard, le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalents.

(...) Léon Pierre-Quint, dans son très lucide ouvrage: *Le Comte Lautréamont et Dieu*, a cependant dégagé quelques-uns des traits les plus impérieux de ce message que ne peut être reçu qu'avec des gants de feu:

- 1) Le "mal", pour Lautréamont (comme pour Hegel) étant la forme sous laquelle se présente la force motrice du développement historique, il importe de le fortifier dans sa raison d'être, ce qu'on ne peut mieux faire qu'en le fondant sur les désirs prohibés, inhérents à l'activité sexuelle primitive tels que les manifeste en particulier le sadisme.
- 2) L'inspiration poétique, chez Lautréamont, se donne pour le produit de la rupture entre le bon sens et l'imagination, rupture consommée le plus souvent en faveur de cette dernière et obtenue d'une accélération volontaire, vertigineuse, du débit verbal (Lautréamont parle du "développement extrêmement rapide" de ses phrases. On sait que de la systématisation de ce moyen d'expression part le surréalisme).
- 3) La révolte de Maldoror ne serait pas à tout jamais la Révolte si elle devait épargner indéfiniment une forme de pensée aux dépens d'une autre; il est donc nécessaire qu'avec *Poésies*, elle s'abîme dans son propre jeu dialectique.⁶⁸

O próprio Lautréamont foi um personagem obscuro, muito pouco se sabe de sua vida (e morte) em Paris. Sempre à margem do mundo literário, aquele ao qual buscava quando chegou do Uruguai, seu país de nascimento, só conquistou prestígio após sua morte, com o advento do Surrealismo e de outros movimentos surgidos posteriormente na década de 60.

A maior força de atração entre Rimbaud e os surrealistas foi a invenção do "poeta vidente", ou "visionário": aquele que enxerga a realidade para além de seus objetos mais cotidianos. Meios artificiosos como o ocultismo também poderiam, segundo ele, ser utilizados para suplantar tal realidade na poesia. Dessa forma, o poeta adquire o papel próximo de um deus e a poesia é uma espécie de mundo novo, recriado e reorganizado – de certo modo, como acontece com Lautréamont –, daí a idéia de "mudar a vida" tão proclamada no movimento de Breton.

As doutrinas, o sistema e o universo foram combatidos por Rimbaud que buscava uma "solução" para a vida, o que, no entanto, como ele próprio julgou, fora em vão. Sem respostas ou soluções, o poeta abandonou seu projeto literário e partiu para uma viagem à África, sem perceber, no entanto, que "Il a vécu en trois ans (...) l'évolution littéraire de la vie moderne."⁶⁹

⁶⁸ Op.cit. *Idem*, p.43-44. [Grifo do autor].

⁶⁹ Michaud, G. *Op.cit.*, p.127-8.

Desenvolvendo uma escrita poética inovadora, que deixava de lado a métrica e a rima em nome de uma poesia de caráter “iniciático”, com uma linguagem enigmática provinda de suas reflexões sobre o mundo, Rimbaud quis ser o “ladroão do fogo divino”, o conhecedor dos mistérios do universo através de suas visões:

Je dis qu’il faut être *voyant*.

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie, il cherche lui même, il épuise en lui tous les poison, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant. – Car il arrive à l’*inconnu*! Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun! Il arrive à l’*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues! Qu’il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d’autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l’autre s’est affaissé!⁷⁰

A analogia entre poeta e mago parece se dar, como vimos anteriormente, com a relação entre poeta e palavras. Se lembrarmos o poema de Rimbaud, “Voyelles”, podemos perceber que ali, como tão bem explicou António Cândido Franco, as vogais são *cores* e sons, sendo que o som tem um espírito próprio e esse espírito é a cor – “substância imaginária (...) ideia”⁷¹. As vogais, neste caso, *transcendem*.

Notemos que tanto Rimbaud como Lautréamont tomam do mundo a quintessência das coisas para a obtenção de uma nova poética: para este, a quintessência do ser humano, isto é, seus “verdadeiros” e mais profundos sentimentos são a chave de ignição da vida, para o outro, é a quintessência do universo que vale, pois a busca do (re)conhecimento das coisas é que parece mover o mundo.

L’un et l’autre [Rimbaud e Lautréamont] trouvèrent sacré le désordre de leur esprit. L’un et l’autre se crurent dans leur naturel chaque fois qu’il sortait de leur bouche des paroles insensées quoique pleines d’une infernale grandeur. L’un et l’autre le reconnurent et apprirent à saluer la beauté.⁷²

⁷⁰ Rimbaud, J-A. *Poésies*, “Lettres Dites du Voyant a Georges Izambard”, p.193.

⁷¹ V. nota 15.

⁷² Caillois, R. “Préface de Roger Caillois”, in: Lautréamont, C. *Op.cit.*, p.104-105.

A recepção destes poetas em Portugal já em fins do século XIX, como vimos, foi bastante grande e acabou, de certa forma, cristalizado na cultura do país. No caso do surrealismo, é vasta a lista em que são lembrados. Em breves exemplos, podemos mencionar os prefácios escritos para a tradução de *Une Saison en Enfer*, de Rimbaud⁷³, a eleição de Lautréamont como “o primeiro adolescente convulsionador dos prismas moral, filosófico e artístico do mundo moderno”⁷⁴, os poemas de autores portugueses com o mesmo título dos poemas de Rimbaud⁷⁵, “A figura da *máquina de costura* e do *guarda chuva* [de Lautréamont que] é especialmente querida de todos os surrealistas”⁷⁶, Rimbaud como personagem do livro *Titânia* de Mário Cesariny de Vasconcelos⁷⁷, a definição de “ácaro” presente no *Dicionário Prático Ilustrado* de António Pedro retirada dos *Chants de Maldoror* de Lautréamont⁷⁸ etc.

Julgamos que estes breves exemplos são suficientes para mostrarmos como as obras dos dois poetas foram importantes para o movimento em Portugal. É possível pensar que tal reverência não advém somente da estética simbolista influente num surrealismo francês ortodoxo (que depois é renegado), mas também do fato de o Simbolismo e o Decadentismo terem tido um papel relevante na literatura portuguesa, como já dissemos, por terem sido cultivados como forma de “expressão” da “degenerescência” da pátria. O resgate dos surrealistas nos anos 40, parece ser uma forma inevitável de se refletir sobre o *modus vivendi* português.

O “cultivo do mal”, além de ser uma bandeira de guerra hasteada contra a burguesia, diríamos, pode ser uma espécie de válvula de escape das mais radicais do mundo (“nevrótico”) moderno e, no caso português, de uma “nevrose” de cunho decadente. Por outro lado, a concepção de um mundo novo promulgada por Rimbaud daria segmento à revolta, de forma que se buscasse um sentido para a vida. Maria Lúcia Dal Farra faz notar o seguinte:

[Walter] Benjamin (“Le Surréalisme”) adverte que se deve entender a tendência surrealista e a tradição ao culto do mal como contraste à chamada “boa intenção” da esquerda burguesa. “O que enganou os intérpretes é terem situado o satanismo de um Rimbaud e de um Lautréamont como semelhante à arte pela arte num inventário do

⁷³ Cf. Vasconcelos, M.C. *A Intervenção Surrealista*, “Prefácio não publicado à edição não efectuada da primeira versão portuguesa de *Une Saison en Enfer* de Jean-Arthur Rimbaud”, p.208-221; Idem. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, “Prefácio da primeira edição portuguesa de ‘*Une Saison en Enfer*’, de Jean-Arthur Rimbaud”, p.83-85; Lisboa, A.M. *Op.cit.*, “A Verticalidade e a Chave”, p.233-8.

⁷⁴ Vasconcelos, M.C. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, “Maldoror: Prefácios a um livro futuro”, p.55.

⁷⁵ “H” de António Maria Lisboa; “Being Beatedes” e “Alquimia do Verbo” de Mário Cesariny de Vasconcelos.

⁷⁶ Marinho, M.F. *O Surrealismo em Portugal*, p.36 -nr.94. [grifo da autora]. A “figura da máquina de costura” é a seguinte: “Il est beau comme (...) la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” in: *Les Chants de Maldoror*, Chant VI.

⁷⁷ Vasconcelos, M.C. *Titânia*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1994.

⁷⁸ “Ácaro - ‘En comptan l’acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis.’” In: Marinho, M.F. *Op.cit.*, p.593.

snobismo. Mas se se decide a abrir essas armadilhas românticas, se encontra no interior o culto do mal como um aparelho que, embora romântico que seja, pode servir à *desinfecção* e ao isolamento da política em face de todo diletantismo moralizador.”⁷⁹

II.4- A Visão Simbólica e Espiritual do Amor (Maldito)

A noção do Amor maldito, tanto simbolista como surrealista, está representada em dois poemas de António Maria Lisboa: “O Amor de Isidore Ducasse Comte Lautréamont” e “O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio”. No primeiro, Lisboa faz uma explícita relação com os *Chants de Maldoror*, apresentando uma síntese dos acontecimentos do livro e acrescentando nela imagens surrealistas:

Aqui ama-se sem leis, sem regras, no leito, em quartos abruptos e selvagens, ama-se na angústia, em seios de mãe, nos ângulos invisíveis de olhos enormes e belos, escuros e magníficos distendidos pelo universo, ama-se através do silêncio com monstros desmedidos que habitam os abismos, ama-se num ponto indeterminado do horizontabismado sacudido por um vento vermelho que os vampiros trazem para dar de comer aos amorosos que habitam todo o universo ignorado. Ama-se matando, recordando todos os assassinatos da história do mundo, todos os jogos maléficis.

(Ventoinha d’Ouro é a ti que eu amo, candelabro de cera líquida é de ti que eu gosto, imagem louca é a ti que possuo no nosso leito macio como uma violeta de uma só pétala de seda e veludo, de dia, de noite, no uivo do bicho pré-histórico que anda alma-penada a existir connosco. Sobre um tambor de pele humana a tua figura maldita – teu peito de prata, tuas pernas de lua. Tombaram-te os olhos e sou eu que te procuro-encontrando).

Jamais nascerão as árvores e o mundo desolado será uma bola de água sem fundo onde viveremos mergulhados, moldada segundo uma máscara chinesa que vi na infância, num pequeno teatro mimado, com largura para medir o universo e altura para arranhar o céu. Os homens terão uma cidade para viverem apanhados e melancólicos, uma filosofia para a sua resignação, adolescentes para lhes partir a cara, virgens novas e ingénuas para lhes provocar o cio, o que os obrigará a fechar os olhos, onde habitam bichos, de vergonha. Terão poetas louros e académicos em holocausto à sua expiação.

Já não há tempo. Ficámos. As folhas brancas e inquietas pousadas no infinito, uma ossada no deserto e uma inteligência triste petrificada no espaço.

“*Tu a un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire*”.

Os meus olhos inacreditáveis agitam rápido um leito pálido e longo e é a Morte que vem ver este espectáculo do outro lado do horizonte. Um esqueleto verde colado à minha frente faz de mim um criminoso. Um pequeno

⁷⁹ Dal Farra, M.L. *Op.cit.*, p.92 - nr.8. [grifo da autora].

pássaro é a representação do passado. Eu caminho lento pelo meu túmulo com o meu Destino maldito. É a minha mão esquerda que toca as paredes exóticas. A Porta está aberta. Um cão morto, sinistro e fantástico, segura todos os dias depois das manhãs um pequeno ser vermelho que se aproxima de mim.

Uma bela mulher nua foi chorar ao Mar uma tristeza infinita. Ia cheia de agulhas espetadas no corpo e um Ouriço do Mar, negro e enorme como julgam ser o Marte, com dois abismos nos olhos e uma chama em cada dente, possuiu-a três vezes no meio do Mar. Ela abandonou-se à vertigem – “amar-te-ei sempre” “amar-te-ei sempre”. Povos: sou eu que vos digo – todas as noites da eternidade a mais bela mulher canta nua uma tristeza infinita e habita o Mar!⁸⁰

Para darmos início à análise deste texto, devemos nos deter um pouco nas páginas dos *Chants de Maldoror* que são “pleines de poison”⁸¹, como avisa o narrador logo no início do livro. A citação de Lisboa “Tu a un amis dans le vampire, malgré ton opinion contraire” não é a única referência que o poeta faz ao texto francês. O narrador dos *Chants de Maldoror* adverte os leitores que eles encontrarão ali um “chemin abrupt et sauvage (...) quelques uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.”⁸², “abrupt et sauvage” tal como aparecem os quartos onde se ama no texto do autor português. O que chama a atenção do leitor de Lautréamont são os argumentos cruéis que o narrador utiliza, mas que são, inegavelmente, bem fundamentados no comportamento humano: “Les pensées hautaines et méchants de son héros- escreve – soient dans tous les hommes.”⁸³

Notemos que António Maria Lisboa faz um “inventário” sobre o modo de amar: sem leis; sem regras; no leito; em quartos “abruptos e selvagens”; na angústia; nos seios de mãe que, ao contrário de certa imagem positiva que se possa depreender, devem estar relacionados com as “sèches mamelles de ce qu’on appelle une mère”⁸⁴ apresentadas no texto francês; etc. Parece que o Amor, como o próprio título sugere, está calcado nas relações presentes nos *Chants de Maldoror*.

A expectativa do leitor é quebrada no parágrafo seguinte, onde o poeta esclarece, entre parêntesis, o seu modo próprio de amar, ou ainda, os objetos de seu amor. Dessa forma, temos a impressão de que ele se mostra isento do mundo anteriormente apresentado, daquele dos “amorosos que habitam todo o universo ignorado” e também do ambiente em que viverão os homens – no parágrafo seguinte: “Os homens terão uma cidade para viverem acompanhados e melancólicos, uma filosofia para sua resignação (...)”. O interesse do poeta parece ser de ordem simbólica (e simbolista): a

⁸⁰ Lisboa, A.M. *Op.cit.*, p. 185-7.

⁸¹ Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*, in: *Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros*, p.589.

⁸² *Op.cit. Idem*, ibidem. [grifo nosso].

⁸³ *Op.cit. Idem*, p.591.

⁸⁴ *Op.cit. Idem*, p.615.

ventoinha d'ouro; o candelabro de cera líquida; a imagem louca da figura maldita – que pode ser Maldoror – com “peito de prata” e “pernas de lua.” A evocação da imagem de Maldoror é possível quando notamos que a descrição da figura maldita – “peito de prata” – de certa forma também está figurada no livro de Lautréamont: “ton ventre de mercure contre *ma poitrine d'aluminium*”⁸⁵.

Além disso, chama-nos a atenção o fato de o poeta salientar sua opinião a respeito da humanidade, diríamos, “ignorante”, “melancólica” “resignada”, sugerindo que ele próprio não se adequa ao ambiente. Ao que parece, ele mede as conseqüências daquele amor insano dos que “habitam todo o universo ignorado”, prevendo um futuro sombrio, “em holocausto”, tempo em que “Jamais nascerão as árvores e o mundo desolado será uma bola de água sem fundo onde viveremos mergulhados (...)”. Este futuro parece inevitável aos olhos do poeta e está prestes a se tornar presente, pois escreve: “- Já não há mais tempo”. O mundo que ele vê parece extático: “As folhas brancas e inquietas pousadas no infinito, uma ossada no deserto e uma inteligência triste petrificada no espaço”. A impressão é de derrota.

No entanto, a frase de Lautréamont “*Tu as un amis dans le vampire, malgré ton opinion contraire*” imprime outra quebra, dando à leitura um novo ritmo. Lisboa evoca Lautréamont como que para salvar o mundo, ou, ao menos, para salvar-se dele. A partir desse momento, o poeta segue seu “Destino maldito”, inspirado, diríamos, no poeta francês.

O “vampiro” torna a surgir no parágrafo final, mas através da representação de um Ouriço do Mar, ou, se se quiser, de Maldoror, ou de Marte, o Deus da Guerra. Lisboa adapta o mito da Prostituição que se apaixona por Maldoror no texto francês, contando a história de uma “bela mulher nua” que foi chorar suas tristezas no mar onde foi possuída “três vezes” por um Ouriço, “negro e enorme como julgam ser o Marte”. A mulher passou a amá-lo por toda a eternidade, pois ele fora o único que se apiedara de sua dor (estava “cheia de agulhas espetadas no corpo”), mesmo sendo um ser temível e que a magoasse também (Maldoror/um Ouriço do Mar – “com dois abismos nos olhos e uma chama em cada dente”/o Deus da Guerra/um vampiro). O Amor de Lautréamont e também o de Lisboa, nesse sentido, é o amor maldito da tradição romântica, diríamos, que cultua o belo pelo horrendo, o prazer pela dor.

Notemos que o poeta parece resgatar Lautréamont para mostrar um mundo presente “decadente”, mas também para tentar escapar desse mundo. Desse modo, se pensarmos na tradição portuguesa que tomou os preceitos decadentistas-simbolistas como “catarses” para a sua desdita, vemos

⁸⁵ Op.cit. *Idem*, p.599.[grifo nosso].

que no surrealismo (e veremos que também ocorre no Modernismo da geração do *Orpheu*) o resgate parece se dar como forma de “busca para a solução”.

Podemos retomar também a explicação de Jorge de Sena a respeito da conhecida afirmação de Lautréamont: “a poesia deve ser feita por todos...”. Segundo Sena, o que se defende é a tomada de consciência do mundo real através da poesia que “exorciza” e torna o mundo mais harmônico. Daí, talvez, o narrador português se alhear do mundo “ignorante”: ele é poeta e, além disso, “salva-se” pelas mãos de outro poeta que é Lautréamont.⁸⁶

Já para apresentar o Amor como Arthur Rimbaud o entende, ou ainda, como Lisboa entende o amor de Arthur Rimbaud, o poeta português insere em seu texto o personagem visionário, que é o próprio Rimbaud, conhecedor dos segredos da vida e, junto dele, Ophélie, a personagem de Shakespeare, também cultuada pelos simbolistas, que se mata por causa do amor que sentia por Hamlet. Há citações diretas dos poemas de Rimbaud “Ophélie” e “Enfance”, que veremos antes de iniciarmos a análise do poema de Lisboa.

Iniciemos com “Ophélie”:

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;

⁸⁶ V. nota 66.

Elle éveille parfois, dans un aune Qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

Ô pâle Ophélie! belle comme la neige!
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton coeur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;
C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux.
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu;
Tes grandes visions étranglaient ta parole
Et l'Infini terrible effara ton oeil bleu!

III

Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.⁸⁷

No poema de Rimbaud, a história de Ophélie é recontada de um modo que o poeta demonstra conhecer sua tristeza: “Voici plus de mille ans que sa douce folie/Murmure sa romance à la brise du soir”. O Amor parece eternizado na beleza do sofrimento da personagem.

⁸⁷ Rimbaud, A. *Poésies*, p.27-8.

Como é do conhecimento de todos, o poeta está se referindo ao romance shakespeariano, *Hamlet*, no qual Ophélia sofre com o fato de amar o herói, que é assassino do pai dela, Polonius. Com o desprezo de seu amado (“C’est qu’un matin d’avril, un beau cavalier pâle,/Un pauvre fou, s’assit muet à tes genoux!”) que vingara a morte do próprio pai (pois Polonius tramara contra ele), enlouquece (“C’est qu’un souffle, tordant ta grande chevelure,/A ton esprit rêveur portait d’étranges bruits;/Que ton coeur écoutait le chant de la Nature/Dans les plaintes de l’arbre et les soupirs des nuits; C’est que la voix des mers folles, immense râle,/Brisait ton sein d’enfant, trop humain et trop doux.”) e se afoga num lago (“Ô pâle Ophélia! belle comme la neige!/Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!”). Isto provoca a ira do irmão de Ophélia, Laertes, que acaba por matar Hamlet num duelo.

O poema serve-nos também de exemplo – tal como o anterior – para confirmar a visão simbolista do amor e do belo, que é a visão do maldito, aqui representada pelo tormento da personagem.

A história de Ophélia é apresentada posteriormente aos acontecimentos – ela já está morta – e parece ser parte integrante da Natureza que o poeta – Rimbaud – contempla, tal como uma pintura. A atmosfera do poema é comandada por seu tormento: “Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles/La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,/Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles.../- On entend dans les bois lointains des hallalis./(...)/Les nénuphars froissés soupirent autour d’elle;/Elle éveille parfois, dans un aune Qui dort,/Quelque nid, d’où s’échappe un petit frisson d’aile:/- Un chant mystérieux tombe des astres d’or.” Desse modo, a personagem parece ter vida, ao menos aos olhos do “poeta vidente” que “dit qu’aux rayons des étoiles/Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis”.

Mario Praz afirma o seguinte no livro *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*: “Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é a beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente.”⁸⁸ Nesse sentido, não fica difícil entender o culto dos simbolistas-decadentistas a figuras de mulheres como a Medusa ou a Salomé (esta última presente na obra de poetas do *Orpheu* como Mário de Sá-Carneiro e Alfredo Guisado⁸⁹).

Passemos à análise do texto “Enfance”:

⁸⁸ Praz, M. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*, p.45.

⁸⁹ Mário de Sá-Carneiro, “Salomé”, in: *Orpheu I*, p.10; Alfredo Pedro Guisado, “Salomé” e “Morte de Salomé”, in: *Idem*, p.47, 48.

I

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommés par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques.

A la lisière de la forêt, - les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer. Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer; enfants et géantes, superbes, noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés, - jeunes mères et grandes soeurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher coeur".

II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. - La jeune maman trépassée descend le perron. - La calèche du cousin crie sur le sable - Le petit frère - (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'oillets. - Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. - On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre; les persiennes sont détachées. - Le curé aura emporté la clef de l'église. - Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. O les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus *le* berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

III

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale que descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans les taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.

IV

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, - comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.
Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.
Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.
Je serait bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel.
Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

V

Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief – très loin sous terre.
Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt.
A une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin!
Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.
Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte?⁹⁰

O que predomina neste texto de Rimbaud é a noção do poeta vidente, diríamos. Chama-nos a atenção o fato de o poeta-narrador apresentar-se como o “saint, en prière sur la terrasse”; o “savant au fauteuil sombre”; “le piéton de la grand'route”; etc. Enquanto observa que na cidade onde vive, “Les sentiers sont âpres”; “L'air est immobile” e que “Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant”. É interessante notarmos que há certa semelhança com o texto de Lisboa anteriormente apresentado, no sentido de que o sujeito se coloca numa posição de sábio, ou vidente (pois estamos tratando de Rimbaud), que, portanto, se exclui do mundo cotidiano e passa a habitar um mundo que lhe é próprio.

Lisboa cita deste poema a frase da terceira parte: “Il y a une horloge qui ne sonne pas”. O poeta francês descreve o “ar imóvel” da cidade, de tal forma que o dinamismo do texto, devido à repetição dos termos (“Il y a”), torna-se lento e monótono como a cidade, que parece morta: “Il y a une horloge

⁹⁰ Rimbaud, A. *Op.cit.*, “Illuminations”, p.151-153.

qui ne sonne pas./Il y a une fondrière.../Il y a une cathédrale.../Il y a une petite voiture.../Il y a une troupe de petits comédiens.../Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.”

Esta atmosfera parece trazer descontentamento ao sujeito que preferia ser “l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel” ou ainda, imaginar-se como “des boules de saphir et de métal”, pois que é “maître du silence”, o observador, o vidente.

Esta influência do ambiente sobre os ânimos no poema pode aproximar “Enfance” de “Ophélie”, que também chama a atenção do leitor por essa perspectiva de atmosfera misteriosa.

Vejamus neste momento o poema de Lisboa para tentarmos compreender a relação que o poeta faz com os textos de Rimbaud:

O AMOR DE ARTHUR RIMBAUD O MESTRE DO SILÊNCIO

Na montanha onde moram as estrelas
bosques que existem há mil anos
de cabelos negros como o luar e a brisa da tarde
quando entra branda entre as pétalas das flores
que se inclinam sobre o morto que dorme
e misteriosamente repete:

“Sur l'onde calme et noir où dorment les étoiles
Un chant mystérieux tombe des astres d'or”
semi-saído da terra com um olho infinito aberto
morto há um ano ao nascer da lua
morto há um dia ao nascer da rosa
morto há um sonho, morto há um gesto
frente ao sopro das árvores da noite
tocou o seio infante numa primavera
e misteriosamente repete:

“O pâle Ophélie! belle comme la neige!
Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!”
Transparente sobre a terra mole de lava de estrela
sobre cabelos idênticos aos dos mortos desolados

morto há mil anos repete:

“La blanche Ophélie flotte comme un grand lys”

o morto misteriosamente diz:

“Il y a une horloge qui ne sonne pas”.

A impressão que temos ao lermos o poema de Lisboa, é a de que a morte, que antes era a de Ophélie, agora é a de Rimbaud. Ao que parece, é ele o objeto de contemplação do sujeito no poema: “Na montanha onde moram as estrelas/bosques que existem há mil anos/de cabelos negros como o luar e a brisa da tarde/quando entra branda entre as pétalas das flores que se inclinam sobre o morto que dorme/e misteriosamente repete// ‘Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles/Un chant mystérieux tombe des astres d’or”’. Notemos ainda que o morto “dorme” e que tem “um olho infinito aberto”, ao ponto de repetir (“misteriosamente” e “há mil anos”) a desdita de Ophélie com seu final maldito: “Il y a une horloge qui ne sonne pas”.

O poeta parece ter superposto a imagem da Ophélie morta contemplada por Rimbaud com a imagem dele próprio – Rimbaud – também morto, de modo que ambos passam a fazer parte de um mesmo ambiente misterioso. Rimbaud, no entanto, é o grande sábio, que tem “um olho infinito aberto” e que se compadece de Ophélie, pois que ela é seu objeto de contemplação. Parece-nos que o Amor para Arthur Rimbaud aqui é representado “pelo parentesco da Beleza com a Morte”⁹¹ que está *cristalizado* na literatura romântico-simbolista-decadentista-surrealista, diríamos. A sugestão, portanto, é a do cultivo da maldição.

Podemos confirmar esta hipótese com a afirmação de Jorge Coli no ensaio “Ética, Política, Revolução, Surrealismo”, que é a seguinte: “As ligações [do Surrealismo] com o século XIX são claras. De um surrealismo a um surromantismo há um programa e uma sistematização apenas”.⁹² Resta-nos, portanto, conhecer este “programa” e esta “sistematização”.

⁹¹ Praz, M. *Op.cit.*, p. 49.

⁹² Coli, J. “Ética, Política, Revolução, Surrealismo”, in: *Primeira Versão*, p.4.

III

A (DES)EDUCAÇÃO PELA ARTE

O Movimento Surrealista

*Lâchez tout. Lâchez Dada. Lâchez votre femme.
Lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes.
Semez vos enfants au coin d'un bois. Lâchez la proie pour l'ombre.
Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une
situation d'avenir. Partez sur les routes.*

André Breton

NOTA BREVE

*Expor o Surrealismo desde o seu surgimento na França até sua manifestação em Portugal consistiria em escrever muitas páginas que pouco – ou nada – trariam de novo. Muito se falou e se viu a respeito do movimento, o que nos desobriga a retratá-lo minuciosamente. Para o caso de interesse por fatos mais específicos sobre o tema, indicamos a leitura dos seguintes livros: **Les Manifestes du Surréalisme** de André Breton e **Histoire du Surréalisme** de Maurice Nadeau como referências para o movimento francês. Para o caso português, indicamos **O Surrealismo em Portugal** de Maria de Fátima Marinho e **A Intervenção Surrealista** de Mário Cesariny de Vasconcelos.*

III.1- Le Cadavre Exquis

O movimento surrealista teve início oficialmente em 1924 na França, quando foi publicado o *Manifesto do Surrealismo*. O autor, André Breton, participou do movimento dadaísta de Tristan Tzara, com quem, diríamos, experimentou a arte de vanguarda. No entanto, discordava de algumas das idéias “dadá” e, por isso, rompeu com o movimento e criou o Surrealismo.

A divergência entre Breton e o Dadaísmo se deu basicamente por causa do espírito destruidor (e nihilista) do movimento que renegava a arte do passado em detrimento da chamada “arte pela arte”. No caso de Breton, ao menos na época do *Primeiro Manifesto*, a literatura do passado parecia poder ajudar na busca de uma poesia – o que era extensivo à pintura e às outras artes – que traduzisse o espírito de seu tempo transformando, em algum sentido, a realidade.⁹³ Patrick Waldberg chama a atenção para o fato quando escreve que “(...) there was as fundamental incompatibility between the espiritual exhibicionism and the purely destructive spirit of Dada on the one hand, and the poetic faith that inspired the future surrealists on the other.”⁹⁴

O Surrealismo, que visava libertar o homem de uma “civilização extremamente utilitária”⁹⁵, apoiava-se na teoria de Freud a respeito da constituição dos sonhos, como vimos, admitindo de antemão a realidade através do elemento onírico. Com isto, de acordo com Breton, o homem do pós-guerra, inerte e sem perspectivas, submetido ao mundo capitalista poderia descobrir em si algo

⁹³ Deve-se observar que no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, André Breton renega os autores do passado em nome da revolta política: “Em matéria de revolta, nenhum de nós deve precisar de antepassados. Insisto em especificar que, na minha opinião, é preciso desconfiar do culto dos homens, por muito grandes que sejam aparentemente. Com uma só exceção, Lautréamont, não vejo quem não tenha deixado algum traço equívoco da sua passagem. É inútil discutir mais sobre Rimbaud: enganou-se, Rimbaud quis enganar-nos. Tem diante de nós a culpa de ter permitido, de não ter tornado inteiramente impossíveis certas interpretações desonrosas do seu pensamento, género Claudel. Tanto pior, também, para Baudelaire (‘Ó Satã...’) e para esta ‘regra eterna’ da sua vida: ‘fazer todas as manhãs a minha oração a Deus, *reserva de toda a força e de toda a justiça, a meu pai, a Mariette e a Poe*, como intercessores’ (...)” p.155. Mas já no ensaio “Posição Política do Surrealismo - Posição Política da Arte de Hoje” (1935), o autor parece rever sua opinião. Citemos a passagem em que fala de Rimbaud: “Todo o desejo de mudança radical do mundo, que nunca foi levado mais longe do que por ele, se canalizou bruscamente, se ofereceu imediatamente para se fazer um com o desejo de emancipação dos trabalhadores. (...) Vê-se com clareza (...) que a grande ambição foi a de traduzir o mundo numa linguagem nova, que esta ambição pretendeu de passagem submeter a si todas as outras, e não podemos impedir-nos de ver aqui a razão da influência única no mundo que esta obra exerce no plano poético e talvez no plano moral, do renome excepcional de que continua a gozar.” p.246-7. E ainda, nos *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto ou Não*, o autor critica os partidos: “Os partidos: o que está e o que não está na *linha*. Mas se a minha própria linha - muito sinuosa, concordo -, pelo menos a minha, passa por Heraclito, Abelardo, Eckhardt, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnim, Lautréamont, Engels, Jarry e alguns outros? (...) poderia também referir-me a um certo regresso, que se realiza no decurso desta guerra, ao estudo da filosofia da Idade Média, assim como das ciências ‘malditas’ (com as quais se manteve sempre um contacto tácito por intermédio da poesia ‘maldita’).” p.337;339.

⁹⁴ Waldberg, P. *Surrealism*, p. 14.

⁹⁵ Duplessis, Y. *Le Surréalisme*, p.5.

intelectual e moralmente enriquecedor. Dessa forma, a (re)descoberta do indivíduo enquanto ser social poderia dar início a uma revolução de caráter existencialista – ao menos. Vieram acrescer à esta idéia as palavras de ordem de Marx e Rimbaud: “Transformar o mundo” e “Mudar a vida”, respectivamente.

Como vimos, são influências para a constituição do Surrealismo, dentre outros, Lautréamont, Rimbaud e os românticos alemães e ingleses:

We can in fact find in Novalis, Arnim and Nerval, in Lautréamont, Rimbaud and Mallarmé, most of the assertions which comprise the text of the Manifesto. The difference is that the intuitions and accounts of individual experience that we find in these poets have been brought together by Breton into a body of doctrine which is a kind of Declaration of Rights (and Duties) of the Poet. (...)

We must insist on the fact (...) that surrealism was from start to finish a revolutionary movement. The surrealists had two passwords: “To change life” (Rimbaud) and to “Transform the world” (Marx). To change life meant modify feeling, to guide the spirit in new directions, to wean the individual away from rational view of the world. To this poetic requirement was added that of transforming the world on the social and moral level.⁹⁶

Notemos que o Surrealismo prioriza a busca do “valor universal” do homem: o poeta transcreve suas experiências, revelando, inclusive para si mesmo, o que está “oculto” em seu inconsciente. Dessa forma, rompe com a censura e privilegia seu imaginário, justamente como ocorre na infância. Tendo em vista que esta individualidade se baseia nos componentes do sonho, podemos explicar o mencionado “valor universal” como sendo o resultado da experiência de um indivíduo transposto para o papel. A experiência se torna “universal” na medida em que é percebido algo como um “inconsciente coletivo”, de forma que o que é retratado na obra poética são as experiências do homem em seu meio.

Em 1930, época em que foi escrito o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, vivia-se o nervosismo de uma possível 2ª Guerra Mundial, de acordo com o que escreveu Breton na sua “Advertência para a Reedição do 2º Manifesto (1946)”⁹⁷. Este manifesto teve um caráter sobretudo político, detonado pela divergência havida entre os artistas do movimento, o que explica as críticas e as expulsões públicas do grupo feitas pelo autor. Contudo, podemos perceber que Breton toca na estética surrealista quando defende a inspiração e a livre expressão do poeta contrapondo-se à idéia de se utilizar a arte para servir às aspirações partidárias. O *Segundo Manifesto*, em verdade, serviu de “divisor de águas” para separar Breton, prestes a se unir a Trotsky no México, daqueles que podemos chamar “surrealistas stalinistas”.

⁹⁶ Waldberg, P. *Op.cit.*, p.18.

⁹⁷ Breton, A. *Manifestos do Surrealismo*, pp.139-143.

Até o ano de 1935, quando Breton escreveu a “Posição Política do Surrealismo”, o que se via no movimento era uma indefinição: não se sabia ao certo se o posicionamento dos artistas perante o pensamento político de esquerda – o de Stalin ou o de Trotsky – mantinha-se fiel à estética e ao pensamento surrealista. Com o ensaio de Breton, o que se concluiu foi que o pensamento de esquerda propriamente dito era o “carro chefe”, diríamos, do movimento, não importando seus mentores. Estes últimos seriam responsáveis pela divisão do grupo que ainda era fato, pois o Surrealismo parecia estar sendo empregado para dois fins diferentes: um que divulgava o comunismo e outro que propunha um mundo novo a partir de uma revolução mais propriamente social do que política numa primeira instância.

Este dado é importante para quando estivermos tratando do movimento em Portugal e percebermos que no grupo “Os Surrealistas” era o pensamento anárquico que dimensionava o caráter político das obras. Os “mentores”, ali, não tinham lugar, e, por conseguinte, o dogmatismo do movimento francês.

Como resultado da dissidência do grupo na França, podemos ver de um lado a arte panfletária em favor de uma revolução política e, de outro, um movimento estético, livre de compromissos partidários, mas que mantém seu ideário de esquerda.

Breton acabou por se desvincular da imagem de Trotsky e se voltar para a arte surrealista propriamente dita, aprofundando nos estudos sobre o ocultismo. De tais estudos é que surgiram os *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto ou Não*⁹⁸, em 1942.

É de se admitir que foi justamente com as alianças políticas que o movimento teve sua projeção mundial. Com a ida de Trotsky ao México, as américas tiveram uma relação mais próxima com os acontecimentos na Europa e, por conseguinte, com o movimento surrealista, pois dele puderam se inteirar principalmente com a chegada de Breton.⁹⁹ É importante assinalarmos também que a língua nacional não foi um fator determinante para o movimento, já que o texto surrealista é sobretudo uma estrutura de subversão da linguagem e dos objetos da realidade. Ao acrescentarmos a isto os acontecimentos políticos mundiais, a internacionalização do Surrealismo não chega a ser surpreendente.

⁹⁸ Op.cit. *Idem*, pp.331-345.

⁹⁹Cf. Vasconcelos, M.C. *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, ed. Perspectivas&Realidades, Lisboa, 1977.

III.2- O “Cadáver Esquisito”

É em 1940 que o Surrealismo aparece na arte portuguesa numa exposição organizada por António Pedro e Carlos Eurico da Costa. Segundo a crítica, mesmo em 1924, época da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, podiam ser notados focos daquela estética em alguns autores portugueses. Maria de Fátima Marinho apresenta-nos alguns nomes: Mário Saa; Vitorino Nemésio; Edmundo de Bettencourt; Manuel de Lima e Jorge de Sena. A autora também assinala que é possível encontrar traços precursores do Surrealismo em obras como *Claridades do Sul* de Gomes Leal (1875); *O Bailado* de Teixeira de Pascoaes (1921); “A Very Original Dinner” do heterônimo de Pessoa, Alexander Search (1907); *Princípio* de Mário de Sá-Carneiro (1912); o poema “Mima-Fataxa” de Almada Negreiros (1917) e *Messe Noir* de Raúl Leal.¹⁰⁰

Em 1942, António Pedro publica o livro *Apenas uma Narrativa*, escrito sob os moldes do automatismo psíquico surrealista. No entanto, somente em 1947 surge oficialmente o Grupo Surrealista de Lisboa, formado por Alexandre O’Neill, António Pedro, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França, Marcelino Vespeira e Mário Cesariny de Vasconcelos.

Em 1949, após uma exposição surrealista, o Grupo Surrealista de Lisboa se desfez, cedendo lugar a outro, o grupo Os Surrealistas – que ficou conhecido como “grupo dissidente” por ter se desvinculado do primeiro. Do novo grupo fizeram parte António Maria Lisboa, Mário Cesariny de Vasconcelos, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos, assumindo o caráter revolucionário proposto pelos franceses de forma “alegre e atrevida”, como assinala Luís Pacheco.¹⁰¹

O caráter de vanguarda do movimento em Portugal é discutido por Perfecto E. Cuadrado na introdução de sua antologia, *A Única e Real Tradição Viva*. Segundo ele, o Surrealismo português não se estruturou somente a partir do movimento francês, mas também a partir do “primeiro vanguardismo português” que foi o movimento modernista do *Orpheu*. O argumento que Cuadrado apresenta em defesa da vanguarda em Portugal apoia-se na teoria de R. Poggioli, nomeadamente na “Teoría del Arte de Vanguardia”¹⁰².

¹⁰⁰ Marinho, M.F. *O Surrealismo em Portugal*, pp.123-186. Cf. tb. “Aproximação de uma cronologia de Surrealismo literário em Portugal, seus prolegómenos e prolongamento”, in: *Revista Sema*, no.1, Lisboa, Primavera/1979, p.50-53.

¹⁰¹ Pacheco, L. “Lepra do Tempo que Passa: Meio Século de Surreal em Portugal”. In: *Revista Ler - Livros & Leitores*, Primavera/Verão, 1997, no. 38, p.14.

¹⁰² Poggioli, R. “Teoría del Arte de Vanguardia”, in: *Revista del Occidente*, Madrid, 1964. Cf. Cuadrado, P.E. *A Única e Real Tradição Viva*, pp. 9-24.

As características que definem um “movimento” segundo o autor são as seguintes: “organização de um ou vários grupos”; “chefe(s) do movimento”; “doutrina” e “intervenção a partir de textos” em todos os sentidos – social, estética, política, teórica etc.

Nesse sentido, podemos notar que a geração do *Orpheu*, que também compôs a revista *Portugal Futurista* pode ser considerada um movimento como veremos adiante. E, no caso do surrealismo, não fica difícil aceitar os argumentos do autor, já que houve em Portugal um grupo surrealista (em verdade dois – o Grupo Surrealista de Lisboa, o Grupo Dissidente, ou ainda três, se se considerar a “segunda geração surrealista” nos anos 60 que, no entanto se define modernista¹⁰³), um “chefe de movimento” que foi, no início Breton, mas depois, talvez, Cesariny; a doutrina surrealista e as intervenções através de manifestos, sessões públicas etc.

No que tange à “doutrina”, Cuadrado faz notar que é comum a crítica se remeter aos textos franceses. Num texto de Cesariny, no entanto, podem ser percebidos mais alguns “dogmas” que Os Surrealistas – eles ao menos – seguiam:

- A (nossa) posição surrealista decorre:
- dos “Manifestos do Surrealismo” na edição Sagittaire, 1947;
- dos “Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não”, da mesma edição;
- das declarações do Grupo em França em 1947 e 1948: “Rupture Inaugurale” e “À la Niche les Glapisseurs de Dieu”^{*};
- das comunicações de 6 de Maio deste ano, no Jardim Universitário de Belas Artes de Lisboa^{**};
- de uma vida de imaginação;
- de um certo poder de repulsa e obstinação;
- da vida particular e pública de cada um dos signatários;
- da obra colectiva de Segismund Freud, Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Heraclito, Hermes, Vladimir Ilitch Novalis – a Loucura, a sabedoria, a magia, a poesia;
- das alucinações de Raul Brandão, Gomes Leal e Ângelo de Lima;
- do assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis;
- do factor Cheval;
- dos picto-poemas de Brauner, Matta, Harold, Ernst, Duchamp, etc.;

¹⁰³ V. nota 55.

^{*} O título presente na citação de Cuadrado é “À la Bas les Glapisseurs de Dieu”. No texto de Cesariny, no entanto, é “À la Niche les Glapisseurs de Dieu”. Preferimos manter o título do texto original.

^{**} As “comunicações” foram os seguintes textos: “Esclarecimento a um Crítico”, “As Cinco Letras em Vidro” de António Maria Lisboa; “Texto Automático”, “Concreção Saturno” de Mário Cesariny de Vasconcelos; “Palaguín” de Carlos Eurico da Costa; “Um Gato Partiu à Aventura” de Henrique Risques Pereira; “Mãotótem” de Pedro Oom; “Ma Maison de ma Nuit

À palavra de Rimbaud: “La vraie vie est absente”, juntamos o axioma mágico da grande conspiração contra a permanência das coisas, guilhotina de amor sobre a infantilidade dos gestos de repouso: “No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma.”¹⁰⁴

Notemos que, além de seguirem os preceitos de Breton, os artistas buscavam na tradição literária de seu país uma “posição política” da arte surrealista em Portugal.

Nesse sentido, cabe apontar o quadro diacrônico das vanguardas portuguesas, apresentado por Melo e Castro, para notarmos que há em Portugal uma “fluidez das práticas de vanguarda, que em diversos países adquirem formas próprias (muitas vezes para realizar tarefas culturais semelhantes)”¹⁰⁵:

1915	<i>Orpheu</i>
1927	<i>Presença</i> *
1937	Neo-Realismo
1947	Surrealismo Abjeccionismo *
1950	<i>Arvore</i> *
1961	Poesia 61 *
1964	Experimentalismo
1974	Visualismo Popular

*Exclusivamente em Portugal

Assinalemos que o movimento surrealista fora conflituoso em Portugal e perdurou, “oficialmente”, de 1947 até 1960¹⁰⁶. Além disso, segundo Cuadrado, a “intervenção” propriamente dita não teve sucesso e, de “*mudar a vida/mudar o mundo*” passou para o conflito “‘Revolução surrealista’ ou ‘Surrealismo em nome da Revolução?’”, ambas as hipóteses abortadas por causa do salazarismo sempre presente. O que parece patente na intervenção do grupo Os Surrealistas é a reação contra os movimentos da *Presença* e do Neo-Realismo, sobretudo no que tange o caráter de confronto político através da arte.

de Lumière” de Fernando Alves dos Santos e o texto coletivo “Afixação Proibida” de António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny de Vasconcelos e Pedro Oom.

¹⁰⁴ Vasconcelos, MC. *Final de um Manifesto* (1949), in: Cuadrado, PE. *Op.cit.*, p. 11.

¹⁰⁵ Cf. *Op.cit.*, p.27-28.

¹⁰⁶ Em verdade, não podemos datar o fim do movimento surrealista com exatidão. Cabe dizer que Cuadrado data como fim do movimento o ano de 1960 observando o seguinte: “Não foi (...) o *Movimento Surrealista* quem deixou de ter presença em Portugal por volta de 1960: é o próprio conceito de *movimento* (projecto colectivo e dinâmico) e de *vanguarda* (actuação revolucionária). Vivemos já - dizem-nos - na *Pós-Modernidade* (?), ‘passaram de moda’ as *Vanguardas*.” *Op.cit.*, p.35.

Podemos apresentar a opinião de José-Augusto França a respeito da intervenção sob um ponto de vista histórico-sociológico:

O movimento surrealista definiu-se, historicamente, como uma espécie de charneira entre um período atemporal e um novo período em que um novo sistema poético, o abstraccionismo, garantirá relações directas com a actualidade europeia. No Surrealismo tem de se ver, então, a revelação da necessidade de uma nova situação sociológica da arte nacional e uma proposta polémica para a sua definição, através de uma nova consciência estética. Nisso ele tem grande importância histórica – porque sem ele a marcha da arte portuguesa teria sido diferente, de eventos e de ritmos.¹⁰⁷

Dessa forma, não é difícil pensarmos na “intervenção” surrealista promulgando uma nova fase da literatura portuguesa.

III.3- O Cadáver Esquisito à Mesa Pé-de-Galo*

É interessante, neste momento, apresentarmos brevemente alguns textos críticos de autores portugueses para situarmos o movimento em Portugal tanto em relação ao Surrealismo francês como em relação ao papel que António Maria Lisboa parece ter ocupado. Em seguida, apresentaremos um estudo comparativo entre Breton e Lisboa para podermos, finalmente, analisar os livros *Isso Ontem Único e Ossóptico* do autor e darmos seqüência à discussão de sua possível singularidade.

Iniciemos com o texto “Pascoaes, Breton, Lisboa” de Mário Cesariny de Vasconcelos.¹⁰⁸

Como o próprio título sugere, a autor relaciona a poesia de Teixeira de Pascoaes, ou ainda, o caráter trágico de sua obra com os escritos de António Maria Lisboa, discutindo alguns aspectos da teoria surrealista de Breton comum aos dois poetas.

Cesariny assinala que o caráter trágico da poesia escrita no fim da vida de Lisboa tem certa semelhança com o caráter da poesia “do grande poeta trágico (...) da vida inteira suicidado”¹⁰⁹, Pascoaes. E, se podemos interpretar esta aproximação como sendo um indício da manutenção de uma tradição portuguesa na obra de Lisboa, que, como vimos no capítulo anterior, tem seu cerne num

¹⁰⁷ França, J-A. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa: Livros Horizonte, 1972, p.76-7 (cf.pp.72-82)

* Título de um “cadáver-esquisito” composto por Alexandre O’Neill, Mário Cesariny, Pedro Oom e António Maria Lisboa “invocando” Mário de Sá-Carneiro. (Cf. *Poesia de António Maria Lisboa*, p.99 e p.392).

¹⁰⁸ Vasconcelos, M.C. “Pascoaes, Breton, Lisboa”, in: *Poesia de António Maria Lisboa*, pp.330-4.

¹⁰⁹ Op.cit. *Idem*, p.330.

simbolismo-decadentismo com feições próprias no país; também podemos perceber as sementes surrealistas, diríamos, as cultivadas por André Breton, em Teixeira de Pascoaes.

Para demonstrar este entrecruzamento estético, o autor cita passagens da obra de Lisboa, Pascoaes e Breton sem nomeá-las, de modo que o leitor, antes de ser esclarecido por Cesariny, não reconheça a autoria das citações dadas as semelhanças estético-ideológicas. Fernando Pessoa também é lembrado de forma que “fecha” o círculo de intersecções literárias. Vejamos trechos do que foi citado de cada um deles, para confirmarmos a opinião de Cesariny:

As águas claras passaram já. (A.M.L.)

Não há paisagens. Nem sequer horizonte. (A.B.)

Alma! Filha da noite e do medo e das águas negras e profundas! (T.P.)

Sol nulo dos dias vãos
Cheios de lida e de calma,
Aquece ao menos as mãos
A quem não entras na alma!

Que ao menos a mão, roçando
A mão que por ela passe,
Com extremo calor brando
O frio da alma disfarce! (F.P)

Ao que parece, o Surrealismo em Portugal não foi tributário somente do movimento francês, mas também de outros movimentos ocorridos no país. Vimos que Breton reverenciou estéticas que anteciparam o Surrealismo na França, mais propriamente as que tinham em comum a subversão da linguagem poética tradicional. Se pensarmos no caso português, é inevitável mencionarmos a geração da revista *Orpheu*. Em verdade, o que parece aproximar mais esses autores é, entre outros elementos, o ambiente pessimista em que viviam, sem perspectivas de mudança.

Mantendo a relação entre os movimentos na França e em Portugal, podemos citar o ensaio de Natália Correia, “O Mito e o Ultimato Surrealista a Todas as Formas de Opressão”¹¹⁰ que discute as afinidades entre eles.

O texto é dividido em duas partes: a primeira que reflete sobre a noção de mito na estética surrealista e a segunda sobre a divisão do grupo surrealista francês por causa de divergências políticas.

O mito do Surrealismo, explica-nos a autora, tem a ver com a idéia de espírito liberto dos entraves do materialismo. Isto é, a valorização da consciência reflexiva próxima daquilo que é visionário ou profético, ocasiona na oposição ao pensamento lógico causador da insatisfação do homem.

Ela utiliza um trecho de *Certos Outros Sinais* de António Maria Lisboa para mostrar a concordância a respeito dessa forma de mitificação que houve entre os portugueses e franceses:

Ergue-se um Mito com o tamanho dum DEUS – qual o tamanho dum DEUS? Olhando a escala de cima para baixo um infinito menos que o DO MITO.¹¹¹

Vimos que no *Segundo Manifesto do Surrealismo* Breton entra em atrito com seus colegas de grupo que mantêm o apoio a Stalin. É deste assunto que Natália Correia trata na segunda parte do ensaio, focando o caminho seguido pelo criador do movimento: a aliança com Trotsky, “mártir do totalitarismo liberticida”¹¹² e o retorno à abstração da revolta surrealista, próxima de um ideário anarquista, logo a seguir. Isto porque, escreve a autora, as atitudes dos comunistas pertencentes ao Partido (P.C.) contrariavam e, por conseguinte, desviavam-se dos propósitos primeiros do marxismo. O exemplo que Natália Correia apresenta é o do PC Italiano que se calou diante da repressão católica por “miseráveis cálculos eleitorais”¹¹³.

Podemos dizer que o movimento surrealista português (o dissidente) já nasceu anarquista e, a partir desse pressuposto político criou sua arte. A autora comprova a afirmação com uma citação do texto de Lisboa, *Aviso ao Tempo por Causa do Tempo*:

¹¹⁰ Correia, N. “O mito e o ultimato surrealista a todas as formas de opressão”, in: *Op.cit.*, p.335-41.

¹¹¹ *Op.cit. Idem*, p.337.

¹¹² *Op.cit. Idem*, p.339.

¹¹³ *Op.cit. Idem*, p.340.

Declara-se para que se saiba que não apoiamos qualquer partido, grupo, directriz política ou ideologia e que na sua frente apenas nos resta tomar conhecimento: algumas vezes *achar bom* outras *achar mau*. Quanto à nossa própria doutrina, os outros hão de falar. (...) ¹¹⁴

É notável a posição insubmissa do grupo e, de alguma forma, o indício de que nem mesmo Breton lhe impôs sua “doutrina”. ¹¹⁵ Isso é discutido com mais especificidade no ensaio de Alfredo Margarido, “Posição Ética de António Maria Lisboa” ¹¹⁶.

Margarido observa que, como todo poeta da modernidade, Lisboa prioriza o desmembramento da lógica em nome da meditação que se concretiza numa “liberdade poética em toda sua latitude” ¹¹⁷. Isto, segue o autor, para buscar na poesia uma “ética humanal” ¹¹⁸ que é, em verdade, a busca do “valor universal” do homem, através do Surrealismo, como vimos anteriormente.

A obra de Lisboa não é unicamente revolucionária em relação ao sistema, nota Margarido, é também, de certo modo, filosófica, pois segue uma exigência ética em detrimento de uma irracionalidade premeditada. O autor parece querer dizer com isto que, na obra de Lisboa, aquilo assinalado por Breton a respeito da escrita automática surrealista (escrever tudo o que vier à mente sem se preocupar com o resultado final) está em segundo plano. Em primeiro lugar está a procura de uma “fórmula mágica” para “a descoberta e fundamentação do homem” ¹¹⁹. Se tal descoberta provém de uma escrita automática, cabe-nos averiguar o que inspira esta escrita no poeta. Margarido aponta que não é unicamente uma vontade de reação ao sistema político vigente, mas também algo de carácter existencial, poderíamos dizer, próximo do esoterismo.

Isabel Cambra, na sua tese de mestrado, aprofunda-se nas divergências e convergências dos movimentos na França e em Portugal, fazendo um estudo comparativo entre Breton e Lisboa. ¹²⁰ Neste trabalho há algumas observações que julgamos interessantes para o nosso estudo:

¹¹⁴ Op.cit. *Idem*, p.341.

¹¹⁵ Numa carta de 12/13 de Março enviada de Paris, António Maria Lisboa relata aos amigos o encontro que teve com Benjamin Péret nos seguintes termos: “ Sublinhei na conversa com Péret sermos nós contrários a qualquer ‘Ditadura de Partido’ incluindo a dos dollars que não é de partido mas é de ‘Bolsa’. Referi-me também ao acto nada decente do O’Neill, ao racionalismo do Grupo, ao ‘conhecimento poético’ ‘acção poética’ que França separa no catálogo, e que nós e Péret não separamos e também à *célebre?* discussão sobre o ‘Poeta é um Mago porque faz da contraditória Realidade uma Nova Realidade’ (frase minha atacada por França [José-Augusto França] no ponto ‘MAGO’ defendida por mim sem que haja nisso qualquer sentimento religioso.” In: *Op.cit.*, p.247.

¹¹⁶ Margarido, A. “Posição Ética de António Maria Lisboa”, in: *Op.cit.*, p.322-4.

¹¹⁷ Op.cit. *Idem*, p.322.

¹¹⁸ Op.cit. *Idem*, p.324.

¹¹⁹ Op.cit. *Idem*, *ibidem*.

¹²⁰ Cambra, I.M.L. *André Breton e António Maria Lisboa*, tese de mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1988.

A autora assinala que Breton concebe a poesia como sendo um lugar para se habitar (no ensaio “La Confession Dédaigneuse”) e demonstra ter um “profundo e vital interesse” por ela (“Réponse à une Enquête”). Além disso, Breton se assume como poeta que transforma as palavras, exaltando a vida e contrapondo-se àqueles outros que se encerram em “torres de marfim” (“Les Mots Vides”).

Estes posicionamentos de Breton parecem estar de acordo com a concepção de poesia da modernidade e, evidentemente, com a concepção de poesia surrealista. Não é difícil aceitar, neste sentido, que o posicionamento de Lisboa seja semelhante ao do francês.

O mesmo vai ocorrer, segundo Cambra, na comparação entre os *Manifestos do Surrealismo* de Breton e o ensaio de Lisboa, *Afixação Proibida*¹²¹, que, segundo ela, pode também ser considerado um manifesto:

[No texto de António Maria Lisboa] está ausente a palavra manifesto. Este facto é interessante porque a expressão afixação proibida usava-se e usa-se em edifícios privados públicos ou estatais onde não se pode manifestar qualquer tipo de expressão escrita ou gráfica. A escolha do título mostra uma certa ironia e rebeldia, pois que se se não pode, porque é proibido afixar, então escreve-se a proibição. No *Primeiro Manifesto* (...) Breton está contra o mundo lógico (...). Também no manifesto português *Afixação Proibida* se foca este aspecto.¹²²

A autora também observa que a definição de Surrealismo na *Afixação Proibida* está relacionada com a magia, fato que não difere do texto de Breton que nomeou as práticas surrealistas os “Segredos da Arte Mágica”. E, se para o autor francês a atividade imaginativa do homem e o estudo do inconsciente feito por Freud são essenciais, para António Maria Lisboa, “(...) o ‘eu-incognoscível’ é na sua essência, uma aventura que excede as possibilidades humanas.”¹²³

No trecho de *Afixação Proibida* em que se lê “ACABOU-SE A MATÉRIA”, Cambra encontra o ponto de intercessão no texto de Breton, *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto ou Não*. Segundo a autora, a semelhança está na defesa da criação de um mito novo e ainda na concepção de “morte e vida ou vida ou morte e transformação”, associadas à memória do tempo, já que a frase de Lisboa “remete-nos à fase do primado do espírito e ainda para a necessidade da criação de um mito novo”.¹²⁴ Tal mito

¹²¹ Em verdade, *Afixação Proibida* foi assinado por outros artistas além do próprio Lisboa. São eles: Pedro Oom, Henrique Risques Pereira e Mário Cesariny de Vasconcelos.

¹²² Cambra, I.M.L. *Op.cit.*, p.108.

¹²³ *Op.cit. Idem*, ibidem.

¹²⁴ *Op.cit. Idem*, p.109.

– que também é encontrado no livro de Breton, *Arcane 17*¹²⁵ e em outros livros de Lisboa como *Isso Ontem Único* – é o mito de Osíris, o deus egípcio da agricultura que simboliza o poder infinito da natureza que sempre renasce e preserva a vida humana.

A lenda conta que Osíris fora trancafiado num cofre por seus inimigos e por seu irmão Seth e depois lançado às águas do Nilo, não aparecendo nunca mais. Acabou por se tornar objeto de conquista – tal como o Graal na Idade Média - e passou a ser a representação do drama da existência humana.¹²⁶

Em *Arcane 17*, o deus Osíris ressurgue numa noite de guerra e em *Afixação Proibida* é evocado para tirar a sociedade portuguesa da estagnação. Em ambos os textos, portanto, é notável a vontade de mudança, segundo Cambra, mas de forma que se mantenha a integridade moral. Neste sentido, a autora faz notar que há uma crítica implícita ao movimento neo-realista no caso do texto de Lisboa. O trecho que ela cita para confirmar sua opinião é o seguinte:

Por que devemos seguir esta conduta moral? – perguntará o ouvinte... Porque descrever os sofrimentos, captar com viveza o presente, relatar factos, é certamente trabalho, mas não é todavia Arte... Porque os nossos impulsos não coincidem necessariamente com qualquer lei moral imposta.¹²⁷

Um ponto divergente assinalado pela autora é o de que Lisboa defende em seus ensaios o individualismo e Breton mostra-se interessado em defender a liberdade e em pesquisar o universo psíquico do poeta (tal como o primeiro), mas num ambiente social. Cambra cita uma passagem de *Erro Próprio* de Lisboa:

Assim, também a existência do Universo não necessita de demonstração, por quanto ele existe e mesmo que não existisse, era assim que existia. A investigação deste Universo, de que falo, e a tal como vou descobrindo e não como os outros o encontraram, fá-la-ei como me aprouver, sem ter que dar contas a ninguém, nem pedir licença para o que possa dizer, pois desde o início é para mim mesmo que afirma, antes de mais, para meu uso pessoal.¹²⁸

¹²⁵ Breton, A. *Arcane 17*, Paris: Pauvert, s/d.

¹²⁶ Chevalier & Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*, in: Cambra, I.M.L. *Op.cit.*, p.110. [A tradução é nossa].

¹²⁷ Cambra, I.M.L. *Op.cit.*, p.113.

¹²⁸ *Op.cit. Idem*, p.115. Cabe dizer ainda que essa imagética da “Mulher-Mãe” é encontrada em *Isso Ontem Único*, como veremos mais adiante. Cambra se refere a esta passagem contapondo-a - novamente - à mulher-criança do livro *Arcane 17* de Breton: “Em *Isso Ontem Único*, António Maria Lisboa mostra a mulher que escolhe o amor: ‘Na paragem que teve nossa vida, eu e tu, Mulher-Mãe, tumulados num sonho, numa noite, numa estação de embarque, na mesma onde me encontrarás parado, quando regressares, sem um aceno, sem uma lágrima, porque eu sei o inevitável onde nos conduziremos a ambos Mulher-Mãe.’ Breton em *Arcane 17* acredita na transformação da vida pela magia e a transparência da mulher-criança; António Maria Lisboa prefere na sua sofrida vivência a mulher-mãe.” *Idem*, p.127.

Esta posição de Lisboa, notemos, vai de encontro com a opinião de Antonin Artaud a respeito da revolução que ocasionou a sua expulsão do grupo francês.

Antonin Artaud foi interpelado nestes termos:

- É verdade que não te interessa a revolução?

- A vossa não; a minha sim! – respondeu ele.¹²⁹

Cambra aponta ainda para possíveis inovações do Surrealismo português. Uma delas, baseada no que escreveu Maria de Fátima Marinho n' *O Surrealismo em Portugal* e numa entrevista que Pedro Oom deu ao *Jornal de Letras e Artes* em 1963 é a conceitualização do Abjeccionismo.

A autora cita um trecho da entrevista de Oom para explicar o que foi este “movimento”:

Entre Surrealismo e abjeccionismo existem muitos pontos de contacto, relações de parentesco muito próximo. No abjeccionismo que é, antes de tudo, uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence, também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do Surrealismo (...)

A diferença fundamental entre Surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos.¹³⁰

Seguindo o caminho das divergências, lembremos que o poeta português se auto-intitula “metacientista”, explicando-se nos seguintes termos em uma carta dirigida a Mário Cesariny de Vasconcelos, de 23 de maio de 1950:

É que esta METACIÊNCIA tem consequências como uma concepção do Universo e determinadas coordenadas que lhes são próprias... – a METACIÊNCIA pretende entre outras coisas dar ao Homem o Centro do Universo de que ele anda arredado, por outras palavras: fazer com que o homem possua no Cérebro, na Mão, todos os raios da Esfera deste Universo como formas a propulsar para outro. Este movimento ou corrente de idéias e acção é um movimento de Poetas absolutamente em oposição àqueles que são apenas “fixadores do real” – mesmo de um real que já conquistado (como é todo o real) – o poeta Metacientista sabe que para se alcançar esta posição só é

¹²⁹ Sampaio, E. “Surrealismo: uma Estrada sem Fronteiras”, in: *Grifo*, p.38.

¹³⁰ Cambra, I.M.L. *Op.cit.*, p.118.

possível por um exercício iniciático (Nós e o Surrealismo por exemplo) – Para a Metaciência o Egipto é Praia e a ATLÂNTIDA o objecto desejado.¹³¹

Esta idéia além de ser inovadora, diverge do que Breton escreveu nos *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto ou Não*, que sugere o “mito dos grandes transparentes”. A idéia da metaciência é contrastante porque tem como fim centrar o homem no universo (para a descoberta da “Atlântida”, como escreve Lisboa). E o mito ao qual se refere Breton, conduz o homem, justamente, para outros lugares distantes do centro do universo.

Numa outra carta a Mário Cesariny, esta de abril de 1950, Lisboa, decepcionado com as atitudes dos franceses, propõe o distanciamento deles. A sensação do poeta perante as intervenções político-artísticas daquele grupo talvez possa ser aproximada da que o próprio Breton teve enquanto integrante do movimento dadá, mais especificamente de quando escreveu “Lachez Tout”¹³². Não somente na carta que transcrevemos a seguir, como também em *Erro Próprio*, Lisboa mostra-se, de algum modo, decepcionado com o Surrealismo francês¹³³. Vejamos ambas as passagens:

Primeiramente, a carta a Cesariny:

Cesariny, quanto gostaria de ver a meu lado tu e todos os outros – desta vez não com a sombra de um Breton – com os nossos próprios corpos! Na conquista de mais um impossível, de mais um mundo que está perdido – a elaborar a imaginação do Mundo!¹³⁴

E a passagem de *Erro Próprio*:

¹³¹ Op.cit. *Idem*, p. 136.

¹³² É interessante apresentarmos a opinião de Lisboa que defendia “a harmonia e o equilíbrio do Surrealismo” (Cambra, p.121), “Uma posição revolucionária em qualquer situação é muito provável que seja ou que possa chamar de Surrealista. A atitude inicial é que lhe determina a denominação (desde que interesse denominá-la) - o que se entende por acção revolucionária? Ou o que nós entendemos? - Toda a acção Livre, Apaixonada, Poética. Quero dizer: toda a acção que sem compromissos, de qualquer ordem, pretende estabelecer num meio opressor (qualquer meio) a sua antítese, ou seja: NÃO OPRESSOR”. (Idem, *ibidem*).

¹³³ É de se notar que tal decepção pode ter se agravado com as atitudes que André Breton vinha tomando em relação ao(s) grupo(s) em Portugal (se é que podemos dizer que uma quase indiferença dos franceses em relação aos portugueses seja uma “atitude tomada”): primeiramente, ele riscou o nome de José-Augusto França da lista de assinaturas que propunha a expulsão de Matta e Brauner do movimento; depois excluiu o grupo das efemérides surrealistas da edição dos *Manifestos do Surrealismo* pela Sagittaire. Não obstante, retirou um quadro de Cândido Costa Pinto da Exposição Internacional de 1947. Em 1949 recebeu, pelas mãos de Péret um “relato” sobre a dissidência do Grupo Surrealista de Lisboa, mas, não demonstrou muito interesse. Ademais desses episódios, não se tem notícias de outro momento em que Breton tenha tido contato com os artistas de Portugal. (Retirado da nota n.º 2 de *Uma Carta* de António Maria Lisboa. In: *A Antologia em 1958*, Lisboa: Série Negra, 1958. E de “Cartas de António Maria Lisboa”, in: *Poesia de António Maria Lisboa*, p.247).

¹³⁴ Lisboa, A.M. *Poesia de António Maria Lisboa*, p.280.

Dentro dos nomes genéricos, mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me pareceu, pois os seus princípios e, portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos – automatismo psíquico, Liberdade, o encontro de um determinado espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a Poesia. Mas, mesmo assim, depressa, posto a funcionar, se criaram as diversas cores Surrealistas (sem no entanto negar os seus princípios... claro!) e de tal forma, e tanto mais feroz, que o Movimento ou passa a ser a cauda dum Pontífice Inadmissível ou cai na ofensa e na querela inútil do EU SOU tu não és, a não ser que outro caminho se tenha adivinhado. E de facto assim foi: LIVRE, nem mesmo um agrupamento de indivíduos Livres pode estar ligado Umbilicalmente.¹³⁵

Pudemos notar através do estudo de Cambra e com as citações que fizemos de Lisboa que o movimento surrealista em Portugal, ao menos o lisboeta (e o dissidente), não seguiu à risca os preceitos bretonianos. O Grupo Os Surrealistas inovou em alguns pontos e chegou a divergir em outros. É-nos difícil, depois dessas considerações, admitir o movimento como algo circunstancial, mesmo porque ele serviu de “mola propulsora” para outros movimentos abstracionistas, como apontou José-Augusto França¹³⁶ – ele próprio assaz criticado em sua breve experiência com o Surrealismo – e, mais diretamente, para o Abjeccionismo que teve maior divulgação nas décadas de 50-60.

Talvez seja interessante finalizarmos este capítulo citando o célebre ensaio de Jacqueline Risset presente na revista *Quaderni Portoghesi*, intitulado “I discipoli di Breton: paradosi di un’avanguardia inattuale”, para esclarecermos em definitivo nossa opinião a respeito da importância do Surrealismo em Portugal, que vai de encontro com a opinião da autora:

Il Surrealismo portoghese, a guardarlo nell’insieme delle sue manifestazioni, dai manifesti ai testi poetici all’attività pittorica, è certamente “esistito” – ma, è vero, non propriamente secondo le modalità inventate e fissate dal gruppo bretoniano. (...) Ora, se il movimento portoghese conta nella storia intellettuale di questo secolo, è sicuro che conta più per la qualità delle singole opere prodotte sotto la sua bandiera che per l’attività del gruppo in quanto effettiva pluralità. (...) Nel movimento di Breton l’intervento diretto in tutti i campi dell’attualità era un corollario immediato dell’attività surrealista. Ma per i surrealisti portoghesi, l’attualità si trovava letteralmente sbarrata dalla dittatura salazariana. E nella chiusura della situazione storica del Portogallo si devono cercare le chiavi della paralisi del gruppo nato nel’47 dio pronte all’intervento politico; come si deve cercare anche il senso “antiparalizzante” assunto per questo gruppo della parola “surrealista”.¹³⁷

É chegado momento de analisarmos a obra de António Maria Lisboa.

¹³⁵ Op.cit. *Idem*, p. 83.

¹³⁶ França, J-A. *Op.cit.*, *idem*.

¹³⁷ Risset, J. “I discipoli di Breton: paradosi di un’avanguardia inattuale”, in: *Quaderni Portoghesi*, nº 3, 1978, p.82-3.

IV

ISSO ONTEM ÚNICO

Não se deve descrever a morte de César mas ser Brutus

Maurice Blanchot

A seguir, faremos a leitura do livro de ensaios de António Maria Lisboa, a fim de apontarmos a postura do poeta diante do texto e da realidade, tal como requer uma obra de carácter surrealista.

IV.1- Isso Ontem Único

A fita desfiada e amarela que trazes ao pescoço equilibrada nos teus dedos de marfim; a gruta onde nos fixámos sobre o brilhante rubro; o jogo de sínteses ainda em esboço primário na curva imensa; o rosto sem olhos atravessado por uma seta do guerreiro do lago, do corsário oceânico, do legendário argonauta.

Persisto, idêntico e semelhante a uma multidão de garotos sem memória, na estrada de parafusos que contornas medindo a compasso a distância quilométrica que percorres, imagina! imagino-te a dez quilómetros certos sem um gesto.

Persisto na noite que nasceu para além dos olhos, no vento que fundiu a planície, igualmente em todo o mundo visível, em tudo que me toca e resplandece alargando-se até ao infinito onde estão os teus olhos de Mulher-Mãe, Magnífica na tua veste de cabelos!

Procura-me quando encontrares, na viagem que vais fazer, o teu número fatídico no triângulo negro onde está representada a Mulher de cinco cabeças e, sobre a pedra, a palavra mágica do nosso encontro.

Virás ao saberes da existência do Surreal quando os homens furiosamente afirmam a sua vida, quando das paredes derruídas vêm palavras estranhas e prevêm o futuro e hieróglifos indecifráveis inscritos nas pedras dos túmulos te indicam.

Virás ao saberes que te ocultaram a existência do teu ser autónomo e real ao acordares um dia com o céu, o vento, na ereção das árvores, quando o teu nome nasceu virgem nas estrelas ao nasceres tu.

Procura-me quando a morte for impossível e já não seja possível viver – quando já nada for possível SAGIR! e então opor-me-ei ao mundo a que nos opomos, apontarei a mulher-morta onde o opaco é transparente e cairá a estrela cadente, rápida e precisa, que os mortos dizem e dizem que estou louco no movimento perpendicular.

Procura-me quando já não for possível nem morto, lento, alto, ruidoso de claridade, com objectos exóticos intensamente iluminados, quando já nada for possível e apareceres sem nexos, estranha a ti mesma, diferente, como um bloco de prédios demolidos ou ave negra.

FALSA a nossa vida sabotada no pasmo em que vivemos, na negação do que nos é mais grato – o AMOR prevista a LIBERDADE!

Mulher-Mãe! a afirmação exaltada que nos queima os dedos entrelaçados. Mulher-Mãe tumultada! sem sabermos um do outro ambos nos procurámos no labirinto, Nós Amor! que existes porque existo e existimos assim para além das montanhas de mar que nos cercam, para além da noite, para além de ti, de mim, do corpo que formamos, síntese de toda a poesia feita.

Dedico-te este poema para existires integral, completa, real como o objecto que não se nega, como o invisível, como o universo onde vivemos separados-unidos para sempre – REAL e LIVRE!

Afirmo-te, antes de partires e antes de regressares da tua viagem em direcção ao Oriente, no muro longo onde ficou inscrito fundo o NÃO que nos move. Afirmo-te porque nos reconheceremos mesmo mortos, mesmo transformados.

Na paragem que teve a nossa Vida, eu e tu, Mulher-Mãe, tumultados num sonho, numa noite, na estação de embarque, na mesma onde me encontrarás parado, quando regressares, sem um aceno, sem uma lágrima, porque eu sei o inevitável onde nos conduziremos a ambos Mulher-Mãe.

Mulher-Mãe sabemos!

Magnífica a misteriosa sedução do nosso amor
Magnífica que as palavras não dizem e tu dizes e eu digo
com os nossos corpos exageradamente trémulos e ferozes apesar de meigos
Magnífica que decorei de ponta a ponta na memória

- o teu olhar brilhante e escuro, o cordão que te cerca
- os nós de que és feita e é feita a nossa união
- o oceano em que navegas e naufragas para ressurgires completa

depois da forma do mundo no azul da montanha
depois das reacções estranhas na tempestade de vento
depois do grito de Liberdade que soltámos, Magnífica!

Nós Mulher-Mãe sobreviventes!

RAOMOMAR

amor confuso, amor repetido, amor esotérico, amor mágico

- MAR

mar perdido de conchas no meio do mar
mar de marés justapostas de amor num mar de marfim
perdido no teu joelho de marfim
mar de bosques que anuncia ao estrangeiro a terra perfumada
oceano no teu oceano de olhar
Ísis a mulher de Osíris – a realidade misturada
no MAR

mar que te aponte do alto da torre coberta pelo nevoeiro
pelo avião que atravessa o espaço
pelo incêndio que percorre o mundo num autocarro
pelo soerguer do teu corpo semi-quente na madrugada

mar azul-vermelho queimado de arestas
mar de dedos frios, de velas sibilinas na noite de cristal
mar de sonâmbulos esquecidos a medir o espaço com fitas de estrelas
mar de passageiros estranhos e abismados
mar de casas altíssimas onde habitam as cidades

MAR para que não me chegam os olhos
mar branco de nuvens sobrepostas para lhe podermos passar por cima
mar de esquecimento, de objectos sensíveis e distintos
mar onde guardei o aquário azul que trouxe até hoje na memória

e só hoje te espalho para o mundo MAR
onde é possível e provável o envenenamento total da espécie onde
descanso a minha mão esquerda sobre uma pantera negra e todos os
dias mergulho em fogo

Amor sem nexos, amor contínuo, amor disperso – MAR

mar com uma bala direita no cérebro
mar sem apoio em nenhum ponto do espaço, mas preso apesar de tudo
numa enorme teia diabolicamente construída para conseguir ser livre
mar de submarinos insondáveis que navegam o infinito do mar
mar espacial de sons, de cores, de imagens, de mil anos passados que percorremos

MAR que flutua no MAR abusivamente medonho
amor esquecido, amor distante, amor insolente

RAOMOMAR

O teu corpo envolvente vestido de água
os teus braços em túnel que trazes desde a infância
o pelourinho azul que se ergueu na praça ampla
e fotografei dez vezes dez anos volvidos

Ficar depois energicamente deitado
até à descoberta da máquina de quem só eu tenho o projecto
até que me rebentem os pulmões de tanto descanso
e os meus pés criem bichos multiformes e ganhem raízes
até a caridade e o crime serem de qualquer modo um arrojo impossível
até dizer a minha enorme e persistente capacidade de nojo
até me crescerem as barbas e com elas amarrar-me
à cama onde me encontro deitado
e ficar a arquitectar crimes e caridades

até tu vires lenta lavar-me os pés inchados e vermelhos de tanto descanso,
de tanto não mexer uma ilusão
até tu vires ler-me as minhas ideias rascunhadas na minha outra Liberdade
contar-me as histórias da minha infância sem omitir um detalhe reci-
tar-me todos os meus poemas e todos os poemas do princípio do mundo
e descrever-me a nossa pesca à mão das trutas que navegam o Rio

Ficar energicamente deitado
até que os prédios cresçam e arranhem o céu
fazendo cair dele gotas de sangue como chuva
até nos esquecermos totalmente dos que existem e para que existem en-
quanto nos envolvemos de sedas, de veludos e plantas aquáticas e as-
sim terminarmos mais depressa de contar nossos dias

E ASSIM PERDERMOS TUDO – perder-te a ti Infinita
construída de estrelas, de nuvens, de oceanos, de perolas esquecidas
construída de histórias de corsários loucos

Saber-te depois distante entre as pedras no meu sonho
saber-te RAINHA nas árvores da noite
 MINHA em todas as histórias da minha infância
 LOUCA nos olhos diabolicamente frios que me espreitam
 No sonho do monstro que habitamos
saber-te ÁRVORE que sobressai nítida na inacreditável superfície
 e estende os ramos em baloiço
 e as raízes para o outro lado da superfície sem espessura
 onde os homens andam ao invés de pés para o espaço
 e cobrem-se de mares para dormirem nas montanhas

AMOR – nunca como agora o Amor foi tão significativo
 tão único baluarte da realidade real
 da negação negada, da perda total que procuro

Saber-te ASSIM até saberes isso completamente, tão completamente
como sabes ser uma estrela o ponto cintilante que criaste
como sabes ser verdade a verdade que cegamente no nosso sonho

AMOR – no nosso sonho afirmaste

SABER-TE ASSIM ATÉ À ETERNIDADE LIBERTA NAS SOMBRAS.

A impressão que temos ao final da leitura deste primeiro texto é a de que o poeta nos coloca a par dos acontecimentos de um mundo que lhe é próprio, na busca da libertação através do Amor. O Amor aqui está representado pela sua relação com a “Mulher-Mãe” que parece ser o símbolo da missão libertadora do homem de um mundo real e de seus ritos tradicionais. Notemos que a figura da “Mulher-Mãe” parece assumir no texto dois papéis que se fundem num só: o papel de MÃE e o de MULHER. Nesse sentido, a Mãe, que vai “contar-me [ao sujeito] as histórias da minha infância sem omitir um detalhe” e a Mulher, “LOUCA nos olhos diabolicamente frios que me espreitam” remetem-nos à imagem de Édipo e de Medusa respectivamente. A figura da Mãe não parece desvincilhada da figura da Mulher e, portanto, enquanto admite a imagem protetora, também admite a imagem “diabólica”. Ambas (que são uma) são objeto do Amor do poeta, o que nos leva a pensar num surrealismo - a

relação edípica – e também num simbolismo-decadentismo – o incesto e a perversão, que foram retomados no movimento surrealista. O Amor não deixa de estar, ligado à idéia de maldição.

A Mulher no texto parece estar incumbida de passar por diversas “fases” ou “níveis” de conhecimento numa viagem que deverá fazer ao Oriente o que nos remete à descoberta do “eu” promulgada pelo Orientalismo, tendência de várias épocas literárias, sobretudo do Simbolismo, antes de encontrar o poeta. Ao que parece, o sujeito poético já conhece esse caminho e assume a condição de detentor do “segredo da vida” – o que nos faz lembrar os preceitos de Rimbaud -, e espera que a “Mulher-Mãe” cumpra seu destino para efetivar o mundo novo. Neste caso, a mulher-mãe, que determinamos protetora e diabólica, parece ser alvo também do desejo do poeta de torná-la “iniciada” no segredo da vida, diríamos.

O texto é escrito de forma que o poeta se assume vidente, ou mágico-alquimista, como dissemos, mostrando-se capaz de definir o mundo como “doente” e diagnosticar sua “cura” (“FALSA a nossa vida sabotada no pasmo em que vivemos, na negação do que nos é mais grato – o AMOR prevista a LIBERDADE!”). Além disso, percebemos algumas palavras que nos são estranhas, nomeadamente “SAGIR” e “RAOMOMAR”, ou imagens de uma certa cabala como “o número fatídico no triângulo negro onde está representada a mulher de cinco cabeças...” ou “das paredes derruídas vêm palavras estranhas e prevêm o futuro e hieróglifos indecifráveis inscritos nas pedras dos túmulos...”, confirmando nossa impressão sobre o caráter ocultista (e mágico) do texto.

De início, podemos observar algumas construções poéticas e notar um jogo de palavras que nos dão certas pistas interpretativas. Vejamos alguns casos:

Há uma correspondência sinestésica entre as frases nas quais são construídas imagens entre elementos concretos e abstratos, diretos e indiretos de forma tal que levam o leitor a pensar numa relação muito peculiar entre o objeto e o ambiente em que se encontra: a “fita desfiada e amarela”, dá-nos a impressão (pelo desfiado) de que se movimenta, mas está “equilibrada nos teus dedos de marfim” e, portanto, acaba por perder sua mais provável característica “eólica” devido ao fato de estar *equilibrada* e, sobretudo, em dedos de *marfim*. Há uma impressão de oposição entre *móvel* e *estático*, *leve* e *duro*. Logo a seguir, o poeta apresenta-nos a imagem da gruta onde há um “brilhante rubro”, o que novamente quebra a expectativa do leitor que tem a impressão, num primeiro momento, da gruta como um lugar gélido e, se cromático, branco. O brilhante rubro, de alguma forma, imprime a sensação de vida e calor, que é onde o poeta e a Mulher-Mãe se fixam. Fixar-se num *brilhante rubro*, no entanto,

é, de certa forma, limitar o brilho, isto é, continuar a brilhar, mas já sem a impressão de que se “movimenta” por seus prismas.

Notemos que pode haver um cruzamento entre “fita desfiada e amarela” e “brilhante rubro”, do mesmo modo como pode haver entre “equilibrada” e “fixámos” para além de uma análise sintática: os objetos conotam movimento e, num certo sentido, “liberdade”, enquanto que “equilíbrio” e “fixação” nos dão impressão de estagnação. Se admitirmos esta interpretação, podemos perceber que o texto se constrói por contrários como nos casos: “*para além dos olhos (...) em todo mundo visível*”; “*procura-me quando encontrares*”; “*existência do Surreal quando os homens furiosamente afirmam a sua vida*”; “*opor-me-ei ao mundo que nos opomos*”; “*o opaco é transparente*”; “*os mortos dizem*”; “*a morte for impossível e já não seja possível viver*”; “*perca total que procuro*”; “*negação negada*”; além dos versos e “não-versos” que constituem o texto. Mas também constrói-se por iguais, diríamos: “*idêntico e semelhante*”; “*cairá a estrela cadente*”; “*FALSA a nossa vida sabotada*”; “*mar de marfim perdido no teu joelho de marfim*”; “*oceano no teu oceano de olhar*”; “*realidade real*”; “*sabes ser verdade a verdade*”.

Estes recursos, que vimos serem freqüentes na escrita surrealista, ajudam a construir o caráter subversivo do texto, pois imprimem imagens que se negam (e assim são “abjecções”) ou se repetem (renegando a poética clássica, não buscam termos “elevados”, mas preferem palavras do cotidiano que possuem em seu complexo semântico a própria poesia, diríamos, como é comum na modernidade). Vimos acima exemplos como “a morte for impossível e já não seja possível viver” ou “opor-me-ei ao que nos opomos” e também “negação negada”, que acabam por ter um sentido afirmativo, mas a partir do que é negado, o que nos possibilita pensar, em certos aspectos, na presença de um pensamento panteísta transcendental. A verdade se dá a partir da negação da verdade e, dessa forma, é criada uma *realidade negada*, diríamos, que não é, no entanto (e estamos *negando*) uma *irrealidade*. Notemos ainda que a repetição dos termos “Persisto”, confirma o caráter transgressor do poeta perante a realidade; “Procura-me” e “Virás” dão a ele o caráter visionário que mencionamos anteriormente e “Magnífica” parece explorar a conotação poética da palavra para afirmar o Amor, de tal forma que nos dá a impressão de ser mágico:

Persisto, idêntico e semelhante a uma multidão de garotos sem memória, na estrada de parafusos que contornas medindo a compasso a distância quilométrica que percorres, imagina! imagino-te a dez quilómetros certos sem um gesto.

Persisto na noite que nasceu para além dos olhos, no vento que fundiu a planície, igualmente em todo o mundo visível, em tudo que me toca e resplandece alargando-se até ao infinito onde estão os teus olhos de Mulher-Mãe, *Magnífica* na tua veste de cabelos!

Procura-me quando encontrares, na viagem que vais fazer, o teu número fatídico no triângulo negro onde está representada a Mulher de cinco cabeças e, sobre a pedra, a palavra mágica do nosso encontro.

Virás ao saberes que te ocultaram a existência do teu ser autónomo e real ao acordares um dia com o céu, o vento, na ereção das árvores, quando o teu nome nasceu virgem nas estrelas ao nasceres tu.

Procura-me quando a morte for impossível e já não seja possível viver – quando já nada for possível SAGIR! e então opor-me-ei ao mundo a que nos opomos, apontarei a mulher-morta onde o opaco é transparente e cairá a estrela cadente, rápida e precisa, que os mortos dizem e dizem que estou louco no movimento perpendicular.

Procura-me quando já não for possível nem morto, lento, alto, ruidoso de claridade, com objectos exóticos intensamente iluminados, quando já nada for possível e apareceres sem nexos, estranha a ti mesma, diferente, como um bloco de prédios demolidos ou ave negra.

(...)

Magnífica a misteriosa sedução do nosso amor

Magnífica que as palavras não dizem e tu dizes e eu digo

como os nossos corpos exageradamente trémulos e ferozes apesar de meigos

Magnífica que decorei de ponta a ponta na memória

- o teu olhar brilhante e escuro, o cordão que te cerca
 - os nós de que és feita e é feita nossa união
 - o oceano em que navegas e naufragas para ressurgires completa
- depois da forma do mundo no azul da montanha
depois das reacções estranhas na tempestade de vento
depois do grito de Liberdade que soltámos, *Magnífica!*

A imagética ocultista presente no texto, refere-se também à mitologia egípcia, tomando Ísis, a mulher de Osiris – desaparecido no lago e tornado objeto de busca tal como o Graal na literatura cavaleiresca – como exemplo mítico do Amor. Notemos que a Mulher-Mãe deverá fazer uma viagem na qual tem a missão de encontrar seu “número” num triângulo negro que é o da “Mulher de cinco cabeças”. E, logo depois, sobre a “pedra” ela poderá descobrir a “palavra mágica” que a levará ao encontro do poeta, para darem início à transformação do mundo. Este caminho simbólico apresenta certas semelhanças com o percurso dos cavaleiros medievais, o que confirma a tendência esotérica do texto. O “Graal” tal como “Osiris” ou o “Paraíso Perdido” e a “Atlântida” são escopos de um misticismo cabalístico e parecem ganhar um sentido mesmo mítico em Portugal.

Cabe notar ainda que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*¹³⁸, *triângulo* “simboliza o fogo e o impulso de tudo para a unidade superior, desde o extenso (base) ao inextenso (vértice)”. Também equivale ao número 3 que representa a “síntese espiritual”, a fórmula “de cada um dos mundos criados”¹³⁹; *cinco cabeças* pode ser a representação da “luz astral” e da “vida espiritual” multiplicada por cinco¹⁴⁰; a simbologia da *mulher-mãe* tem relação com a pátria, a cidade e a natureza, “relacionando-se também com o aspecto informe das águas e do inconsciente”¹⁴¹; *pedra* “é um símbolo do ser, da coesão e da conformidade consigo mesmo”¹⁴².

Nesse sentido, podemos entender o papel da Mulher-Mãe como sendo uma representação mítica da humanidade e, relacionada à Ísis, a Mulher-Mãe, diríamos, é também “sacerdotiza” tal como o poeta se assume “sacerdote”.

Seguindo essas imagens, deparamo-nos com dois termos que nos são, a princípio, estranhos: o primeiro é um verbo, “SAGIR”, que parece ser uma adaptação portuguesa do substantivo francês “sagesse”, que significa, segundo Descartes, “Parfaite connaissance de toutes les choses que l’homme peut savoir”¹⁴³. O segundo termo é “RAOMOMAR”, que parece um anagrama de AMOR/AMOR.

Podemos pensar que RAOMOMAR surge no texto como a representação das diversas facetas do amor: confuso (o próprio anagrama é confuso); repetido (Amor-Amor); esotérico (traz uma espécie de “enigma”: a significação do amor); mágico (visionário, transformador) etc., simbolizado pelo “MAR” e suas conotações diversas.

O substantivo “mar”, em alguns momentos sofre o deslocamento e passa a ser utilizado como adjetivo, tendo sua conotação semântica modificada. Notemos que este deslocamento se dá na forma da enumeração caótica e, portanto, não há uma prévia orientação de quando “mar” é a imagem do oceano: “*mar* perdido de conchas no meio do *mar*”; “*mar* de *marés*” ou “*mar* de *bosques*” podem ser a representação do “amor confuso, amor repetido, amor esotérico, amor mágico”. O “*mar* com uma bala direita no *cérebro*”; “*mar sem apoio* em nenhum ponto do espaço” ou o “*mar de submarinos (...)* que navegam o infinito do *mar*”, parecem representar o que o autor denomina “Amor sem nexos, amor contínuo, amor disperso” e, por fim, o “MAR que flutua no mar abusivamente medonho” pode ser a representação do “amor esquecido, amor distante, amor insolente”. Neste caso, o mar – elemento

¹³⁸ Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: ed. Moraes, 1984, p.579.

¹³⁹ Op.cit. *Idem*, p.413.

¹⁴⁰ Op.cit. *Idem*, p.129.

¹⁴¹ Op.cit. *Idem*, p.391.

¹⁴² Op.cit. *Idem*, p.451.

¹⁴³ In: Robert, P. *Nouveau Petit Le Robert*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994., p. 2021.

mítico na literatura portuguesa - parece ser a imagem onírica do mundo e suas diversas formas de Amor – elemento mítico no surrealismo.¹⁴⁴

A mitificação do Amor é claramente confirmada neste texto na parte final, quando o poeta visualiza seu encontro com a Mulher-Mãe. A relação amorosa, incestuosa que seja, parece dotá-lo de um poder extra-humano que lhe permite dar a conhecer o segredo do universo (“até a descoberta da máquina de quem só eu tenho o projecto”). Essa relação também lhe proporciona tranquilidade (“Ficar energeticamente deitado /.../ até que me rebentem os pulmões de tanto descanso”) em contraponto à sua postura num tempo passado, que era de rebeldia e intolerância (“Persisto...”). Parece, portanto, que em torno do Amor, pode se constituir o mundo livre por ele sonhado:

AMOR – nunca como agora o Amor foi tão significativo
tão único baluarte da realidade real
da negação negada, da perca total que procuro

Saber-te ASSIM até saberes isso completamente, tão completamente
como sabes ser uma estrela o ponto cintilante que criaste
como sabes ser verdade que cegamente no nosso sonho

AMOR – no nosso sonho afirmaste

SABER-TE ASSIM ATÉ À ETERNIDADE LIBERTA NAS SOMBRAS.

Não tratamos ainda do título do texto: *Isso Ontem Único*. Baseados no que lemos, podemos tomá-lo como algo que busca no passado da humanidade a afirmação (“única e verdadeira”, diríamos aos moldes surrealistas) da vida. Este passado não é propriamente histórico, mas mítico, diríamos, e se faz valer pela concepção mais primitiva de Amor. O título toma foros, nesse sentido, de um “enigma” que é a chave da vida. E a postura do poeta diante da realidade é a do mágico-alquimista que vimos apontando.

Podemos lembrar ainda os escritos de Cambra¹⁴⁵ que comparou os textos de Lisboa com os de Breton e notou que o Surrealismo, para ambos, é uma “arte mágica” e que o mito egípcio de Osíris

¹⁴⁴ Podemos lembrar, em certo sentido, a imagem do oceano lauréamoniana, que está presente nos *Chants de Maldoror*. O “Vieil océan”, anafórico como o “MAR” de Lisboa, marca também uma ruptura com o sistema da linguagem de forma que enumera símbolos a partir de uma oposição entre a imagem do homem e do ser humano. Lembremos também que algo semelhante acontece no poema “L’Homme et la mer” de Baudelaire, presente em *Fleurs du Mal*.

¹⁴⁵ Cambra, I.M.L. *Op.cit.*

simboliza a eterna busca do renascimento da vida. A presença da “Mulher-Mãe” na concepção de Lisboa difere da idéia de Breton sobre a “Mulher-Criança” – embora possa remeter a ela – como símbolo da vida renovada quando do retorno à inocência. Ao que parece, como Cambra assinalou, o poeta português leva em conta a “sofrida vivência da mulher-mãe” e, portanto, não somente recupera Osiris, mas sua esposa, Ísis. Por outra via, Lisboa ambienta a (eterna) procura da renovação, considerando a Mulher-Mãe parte integrante dessa (re)descoberta do “eu” e do conhecimento, isto é, como um “meio”, ao passo que Breton utiliza a figura da “Mulher-Criança” como única forma de transformar a vida.

IV.2 – Operação do Sol

Este ensaio de Lisboa é menos hermético e nos permite depreender algumas opiniões do poeta a respeito da Poesia e do seu papel (enquanto poeta) na sociedade. Isto, aliás, possibilita-nos a apreciação de um viés do Surrealismo, notadamente português:

O Cometa não é uma estrela fixa, melhor: não é das que aparecem todas as noites no mesmo lugar; por outro lado é um bólido que atravessa os Universos Semelhantes e a quem ao ser visto devem ser juradas três coisas – Liberdade, Amor, Conhecimento, ser seu o maior dos crimes, sua a maior das heresias e porque a abjeção é o seu sentimento para com o mundo que seja nele total. Operação do Sol é uma tatuagem; não foi só um jogo intelectual, mas aventura de que todo o meu Corpo participou, que o mesmo é dizer porque sonhámos, porque pensámos, porque andámos; eu quero afirmar isto: em troca duma linha expositiva, uma concreção. O acto gesta, escuto o que vem Todo o passado é sempre grande demais para nos dar o futuro. É sempre morte este negar as leis humanas e sempre vida, mesmo a morte humana. A nossa morte é anterior ao nascimento e na vida, aqui, enriquece-se a experiência da morte. Por isso Operação do Sol é uma tatuagem que foi sendo inscrita conforme os meus passos se provocavam e provocavam outros passos em cada momento de encontro. Precisamente: não pretendo legislar, mas encontrar. E se venho falar-vos é porque isso é ainda uma forma de encontro.

A nossa vida é bem por vezes mais estreita, a sua paisagem menos ampla, só porque um especial fanatismo, igual ao que leva o burro a conhecer o caminho da manjedoura, nos fecha, não os sentidos, mas nos sentidos. E se é certo que a imaginação não vai além da sensação, porque é sempre *sensação* o acto de imaginar, é no entanto certo que é para além dos sentidos – destes humanos que só percebem o humano – que vamos no acto de imaginar. Em cada bloco de granito uma porta secreta abre-se sobre o *não-humano*. E isso desinquieta as almas dos que moram sossegados na paz dos sentidos. Há a destruir não só a fé nos sentidos, mas aniquilar as

possibilidades de êxito destes, há que ir para além dos sentidos num salto que nos levará para onde não se diferenciam, onde desnecessários se dissolvem no próprio Corpo enriquecido.

Necessária se torna não esta linguagem física, que é a nossa, não esta que serve para comunicar e é uma aderência estranha ao Corpo, que funciona com autonomia e podemos considerar como um corpo só que adere, mas não pertence, mas aquela que é completação do próprio Corpo, que é sua manifestação profunda e não algo exterior de que se serve; não esta humana que aponta e traça uma longa geometria sobre que joga e é um utensílio de comunicação, mas outra que seja precisamente não um substituto, mas o próprio movimento da realidade em troca desta que a indica, que a fixa, mas não a contém.

Eu ouço: é o som que contém o Corpo, não as palavras, não a gramática. Não discuto a prioridade duma forma particular de comunicação, não há comunicação – há encontro!

O exercício, o jogo da imagem não é senão um meio, uma forma iniciática. É que a Poesia não é estar à vontade no mundo humano, mas contra-vontade nesta vida para além da morte que é a esteira onde nós vivemos e onde se aborrece toda a sabedoria. É na absoluta falta de pensamento que encontramos a poesia, como assim na absoluta falta de vida. Agrupar as mais belas imagens sob a designação de poema e dar a lê-lo a um numeroso público não coincide necessariamente com a Negra Actividade Poética que nos leva a criar entre o Indivíduo e o Cosmos um corredor livre e por ele um movimento incessante de enriquecimento comum. A posse da Natureza pelo homem só será possível quando sobre ela riscar os sinais das sucessivas transmutações. E a sua própria possessão inútil será tentá-la se aos seus meros jogos intelectuais não sobrepujar um só jogo onde esteja completo, mental e fisicamente empenhado. De verdade que mais será possível para além do infortúnio da vida humana com as suas guerras, as suas perseguições, as suas perversões, as esperanças perdidas, se o homem não tentar a sua própria unidade? descobrir todas as suas capacidades e dar-se a agir sobre a sua própria causa descobrindo o que lhe é mais preciso?

Certo que os versos dos Poetas têm o Brilho, a Beleza e a Profundidade dos sete rios confusos – mas são mil os Rios da Nascente. Em volta dos meus esforços, e alguns outros esforços, enquanto envelhecia, não encontrei ranhura que indicasse solução para o poeta deixar de vez a literatura que o consome e forma. É que o meditar sem interrupção, o total enriquecimento do desejo primário, o exceder-se de tal forma que não seja possível conceituar-se, custa além do amor à vida, os Anos da Vida – e eu vejo-os abandonarem-se; quando precisamente a sua acção como Poetas os levaria à quebra dos liames que os unem à sociedade válida. Todas as experiências lhes são dadas e tomadas, o resultado delas é a sua negação – a vida descoberta. Precisamente, o acto poético é fechado e não aberto, é hermético, é um puro ser mundo sem os predicados da comunicação exigida pela vida societária, é íntimo e não espectacular.

Mas eu sei que é assim, que cada um tem no mundo humano um rumo, que, precisamente, a este mesmo mundo humano alimenta e segura. Que heroísmo, e tenacidade, e honra o caminho trilhado, o lugar que ocupam! Que seria de tudo o que mais belo por um lado, mais útil por outro, mais dignificante ainda, esplêndido com certeza, sem esses rumos que o homem mantém? Que seria de tudo que é mais do homem, se este se abandonasse? Que seria do homem?

É por isso que o descalabro moral e físico, a ruína do mundo humano se alimenta no que lhe é mais preciso, sem que ao homem seja dado o trampolim duma outra posição – a não ser que neste mesmo mundo humano não tenha rumo, rumo certo. O *acto moral* torna-se assim uma consequência e não uma precedência. O contrário seria se todo o meu Corpo não estivesse interessado na acção que irradia. Só por catalogação exterior e adversária é possível denominar-se moral ou imoral este meu acto que não atende ao valor estabelecido se não como obstáculo-ocorrência que se anula. A minha Liberdade não colidirá com a liberdade de outro, mas sim com a falta dela nele e se a minha liberdade é herética porque sábia, é ainda contra a falta de amor profundo, no outro, que colide a minha sabedoria. O que amo está presente. Amo um ser que é meu, não só este que mantenho através de um caminho de represálias, como aquele outro que se mantém – SAGIR.

É mais por isto que o destino da Sociedade jamais coincidiu com o do poeta. As realidades, os sonhos, os interesses são diferentes e combatem-se. E se de real uma boa orientação política pode melhorar a vida do cidadão nada poderá fazer nesse sentido a rigorosa passagem do poeta por entre as cidades. Há pois um desajustamento sempre que o poeta é humano (considerado ou quando se considera), desajustamento que não existe sempre que poeta, mas sempre que humano – pois a sua profunda experiência anterior briga forçosamente com os liames que essa existência pró-social obriga manter.

Não quero dizer – note-se – estar o poeta livre das determinantes humanas, antes pelo contrário: é por senti-las bem forte que a sua revolta e a sua aspiração tem o nome de Liberdade. E precisemos: é por senti-las opostas e inimigas, de contrário bem que dessas determinantes seriam a bênção para uma vida feliz – e chamar-se-ia escravatura.

Um Destino Próprio não pode senão apresentar-se em oposição ao reino dos e das cortesãs. Dada a presença duma independência restrita só nos é dada a realização da acção absoluta, da limitação total. Eis pois porque não existe uma sistemática e procurada incompreensão, mas um Nítido Vácuo entre os que estrebucham adentro do atavismo terráqueo e os que aniquilam as dimensões do Universo humano.

*

Não é o nosso próprio conhecimento antes ou depois do conhecimento das coisas. Outra não podia ser a nossa presença e a presença das coisas; mas outra não podia ser, não já por atenta observação ou revelação iluminante, mas pela simples presença das coisas e de nós e o jogo que se forma vindo de antes e seguindo para depois e onde somos alternadamente as coisas e nós, onde somos simultaneamente nós e as coisas. Será esta a única forma de conhecimento (com os seus aspectos múltiplos): a participação. Chamam-lhe experiência, observação? Existirá sem dúvida uma falta de preparação íntima. Temos que o suportar. A participação que realizo não me diz que é racional este mundo de que participo. Dizem-me que o pretendem racional. Há mesmo uma certa corrida – os irracionistas!... Também de real nada me diz que seja irracional o mundo que habitamos.

Atente-se que não nos propomos para ocupar o lugar que a Ciência, a Filosofia assim como todo o pensamento místico-religioso ocupam, ou seja: desfraldarmos a nossa bandeira e iniciarmos os nossos passos. Trata-se antes de uma nova posição que ao negar as outras o faz com a simples presença. Mas esta nova posição não será estanque, pelo menos enquanto possível no mundo humano, por isso se enriquecerá ou abrirá caminho através todas as posições possíveis. Neste sentido e só neste será sujeito e sujeitará à crítica essas mesmas posições de

que não partilha senão na medida em que é humanamente impossível deixar de ser humano, ou seja: sujeito às leis e à influência do conhecimento humano. Opomo-nos aos Mitos referidos não pelo que eles podem provocar no conhecimento a que se propuseram, mas pelo que eles podem ser de prejudiciais no conhecimento a que nos propusémos. Como se entende não se trata de birra, moda ou mania. Não se trata de os negar pura e simplesmente. Precisando: tratar-se-á de afirmar a sua inépcia não no plano humano ou divino, mas naquele que pretendemos ocupar; tratar-se-á de afirmar a sua acção nefasta sempre que provoquem desvios e contracções.

Não se trata de ir onde estão, precisamente de não ir onde estão: só uma Metaciência nos pode dar o que se pretende, através do que chamei de Pensamento Poético e não vem a ser mais do que o encontro, por anulação dos sistemas lógico e intuitivo, da verdadeira forma de realização mental. Encontro que para se dar exige uma real quebra de compromissos humanos.

Não será pois um racionalismo, pois não parte dos seus quadros, nem os procura manter; antes pelo contrário: toda a mediania, toda a angústia filosófica lhe é abjecta; antes pelo contrário, pois procura destruir esses mesmos quadros estreitos em que a realidade se assemelha. Igualmente rejeita o chamado *Surracionalismo*. Mais vasto que o primeiro não deixa de assentar a sua criação num fortalecimento da razão seja embora através duma profunda e abundante absorção de elementos inconscientes.

Não-racional este Universo só pode ser indigitado como irracional se entendermos este como um objecto que no seu enriquecimento sofre um processo diferente do da Razão, não sendo possível de ser racionalizável, nem estar contido na Razão como seu elemento.

Todo o pensamento lógico tem levado o homem para um sempre maior dessincronismo com o Universo e a chamada intuição só é possível dada a presença, e como complemento, deste existir-lógico. Arruinada esta forma de acção, anula-se a outra por falta de compromisso.

É precisamente a fusão das duas actividades centrais que caracterizam o pensamento o que se pretende, ou sejam: a lógica e a intuitiva. Mas fundi-las, e o nome diz, é criar um tipo de actividade mental que nasce da destruição destas e não da sua adição ou sobreposição. É portanto um *não-pensamento* a conquista que se pretende. E o que eu chamei de Pensamento Poético é já o caminho deslumbrante da sua própria negação. O Pensamento Poético é, direi, a arma com que a lógica e a intuição são desmembradas depois de um foco as ter tomado em conjunto, é, direi, a Caldeira onde se gera o não-pensamento – a Meditação.

Pretende-se assim a destruição da existência de dois planos num só da realidade. Tão-só de tornar o irreal – real, mas de anular estas duas categorias do existente. Pretende-se anular a distância em que uma excessiva e errada preocupação prática pôs o sonho e a vida diária.

O homem é Corpo! Restituído ao Universo de que faz parte destruídas as barreiras que a matéria e a imatéria lhe impunham. Não é mais a matéria que toma consciência de si, nem consciência que se reveste de matéria. Nada nos será dado para começarmos se a insistente catalogação do homem como ser orgânico, não passarmos a afirmá-lo, a firmar-se como um Ser Inorgânico – Corpo que não mantém separadamente ou de forma interpenetrativa uma vida biológica, outra sociológica, outra psicológica, mas uma Existência Cósmica que não é uma síntese bio-psico-sociológica, mas Inorgânica Superior!

Tudo no Universo se faz por *crescimento* seja: por *envelhecimento* para que se entenda: por *enriquecimento* de todas as suas partes e de si no seu todo. Qualquer tentativa que pretenda geometrizar o seu processo só pode em princípio, por mais subtil que nos venha, ser grosseira e por mais prática, e por isso, ser um substituto da realidade. Não será firme a tentativa de segurar em esquemas um Universo que não é geométrico, nem matemático, nem físico, nem psíquico (mental) – é que não se trata dum Universo matéria ou dum universo imatéria: antes uma *não-matéria*. Não podemos pois manter fidelidade e não podemos senão combater toda a pretensão de conhecimento que não se funde na destruição dos limites presentes do indivíduo ou seja que não preconize o abandono dos ritos tradicionais ao pensamento e aos sentidos – melhor: à vida intelectual e emocional.

Conhecer é a um tempo receber e dar, é não só saber que algo se processa de certa forma, mas provocar alteração no processo e no que se processa, de que também faz parte. Conhecer é receber a realidade tal qual vem e no mesmo tempo torná-la outra realidade, de forma que a realidade não venha sem ser *indo*. Sem dúvida que é em oposição à tradicional forma de conhecimento que nos situamos. Não temos na verdade outro modo de conhecer que não seja a posse e esta só será feita através o mais impossível que é como quem diz o menos superficial e o menos contrafeito ou suposto. Na verdade o Amor não admite contrafacções ou desvios.

*

Escrevi estas linhas para indicar este *novo* sentido das frases. A Seta já contém o Alvo, mas só percorre a Seta aquele que lhe conhece o Alvo. Assim é de olhos vendados que o Grande Atirador alveja. Não existe este mundo extenso e rico no exterior de mim e eu não seria o exterior deste Mundo – tudo seria um mundo interior onde habita Sagir para que nos amemos – o Cosmos, as Estrelas, o Centro da Terra, as nossas mãos unidas. É este Amor único que me diferencia e todos os meus actos e todo o trama de que sou objecto íntimo é o caminho dissolvente desse “meu-ser” e deste “eu-ser”.

Na verdade, neste jogo de resistência, de uso, de repúdio e abandono, o homem é livre não já por se referir a si, e esta seria simples independência que depende, mas por não se referir – e sendo um náufrago para quem toda a experiência só é válida na medida em que se rejeita, e nesse seu logo de resistência é no Mar que recolhe não já só os materiais para a construção da sua jangada, mas os elementos da sua própria fusão no Universo.

O que nos parece mais certo apesar de tudo, depois de tudo, é que se tudo pode ser dito e contradito percorrendo no seu exterior, sem que seja afectada, a sucessão de encontros inevitáveis, não é já do exterior destes encontros o que Inevitavelmente representamos, somos, dizemos. Porque estamos presentes e não estamos nem antes nem depois do local dos encontros é que, enquanto profetas, profetizamos no último minuto ou no primeiro da eternidade que há-de ser percorrida! O que queremos dizer, é que nada virá a ser feito que não esteja feito. Mesmo o Tempo, este Mau Tempo a que estamos afeitos e no qual se dão os mais dolorosos acontecimentos e no qual perfazemos o número dos mais raros e estranhos portadores de sinceridade, também Este Tempo, dizíamos, envolve na morte, no crime, no amor, no deboche, no heroísmo esse Outro Tempo a vir – O Tempo Que Vem. Mas não se julgue que isso justifica o Tempo, não há nada a perdoar neste ou no próximo, antes pelo contrário: em todos os lados se deve correr até ao esgotamento. Não fossem certas contracções a que estamos sujeitos e tudo

seria tão transparente como o Corpo da Manhã. Em contrapartida, por sucessivos regressos no labirinto, somos sujeitos à transmutação e à mudança, e é assim, por momentos, pois somos constantemente repostos numa vida que se refere sempre a duas coisas distintas, que o Tempo, agora ponto de reunião de todo o Universo, ganha a sua exacta extensão e se nos revela.

Podemos dividir o texto em três partes para procurarmos extrair com mais especificidade algumas noções sobre o pensamento do poeta.

Na primeira parte – seguindo a divisão do próprio texto – Lisboa parece falar do poeta enquanto indivíduo que se diferencia dos outros. Logo no primeiro parágrafo, ele apresenta a imagem do cometa (bólide que atravessa os Universos Semelhantes) em contraponto à imagem da estrela (que aparece todas as noites no mesmo lugar), numa possível alusão às diferentes formas de perceber o mundo, diríamos, nomeadamente a do poeta e a do homem “comum”. O cometa parece ser a representação do poeta, pois inspira a Liberdade, o Amor e o Conhecimento, enquanto a estrela parece ser a imagem da conformidade com o que está determinado. Nesse sentido, o poeta parece insinuar que se deve espelhar no bólide e cometer o “maior dos crimes”, “a maior das heresias” e ser um abjeccionista, um insubmisso que é o que norteia a poesia. Podemos perceber que a poesia parece ser o caminho da libertação do homem, ou, se não, o lugar onde ele imprime sua percepção de mundo.

Notemos que a Liberdade, o Amor e o Conhecimento que já apareceram em “Isso Ontem Único” retornam aqui para reafirmar, parece-nos, a função do Poeta surrealista. Jorge Coli, num ensaio sobre o movimento surrealista francês, faz notar que “Conservar-se puro para reecontrar a própria liberdade é o ponto de partida do surrealismo no Primeiro Manifesto.”¹⁴⁶ E também assinala que “Reencontrar a liberdade não significa uma terapia individual”¹⁴⁷. Nesse sentido, notamos que Lisboa, apesar de privilegiar a noção da Liberdade (que grafa sempre com maiúscula), acredita que ela possa – ou deva – ser reencontrada individualmente. Segundo ele, o homem-poeta deve descobrir a sua unidade, passando por um caminho “*não-humano*”, isto é, tomando a linguagem como elemento “transcendente”, em oposição ao que chamou “linguagem física”, que é a da comunicação social. Este caminho fá-lo reconhecer que o que ouve não é gramática, mas, “o som que contém o Corpo”. O que o poeta considera, portanto, “revolução” é a revolução do indivíduo – ao contrário da noção do grupo de artistas que revoluciona a arte, apresentada por Breton – numa especulação das questões do existencialismo filosófico, ou ainda, do transcendentalismo, como vimos anteriormente. E esta

¹⁴⁶ Coli, J. *Op.cit.*, p.4.

¹⁴⁷ *Op.cit. Idem*, *ibidem*.

“revolução individual”, no caso de Lisboa, se dá no âmbito poético (“Precisamente o acto poético é fechado e não aberto, é hermético, é um puro ser mundo sem os predicados da comunicação pela vida societária, é íntimo e não espectacular”).

A noção do Amor também aparece um pouco divergente da noção bretoniana, pois, ainda baseados no ensaio de Coli, podemos perceber que para os franceses “A regra de ouro era o amor-paixão, de preferência fatal, entre dois indivíduos do sexo oposto”¹⁴⁸, o que nos leva a pensar numa certa “moral surrealista”, que, ainda segundo Jorge Coli, era, em verdade, “uma radicalização ‘purificadora’ das próprias regras da moral ‘burguesa’, exigidas com extrema severidade”¹⁴⁹. Lisboa se coloca contra a moral do mundo humano em nome da Liberdade (“herética porque sábia”) do indivíduo: “A minha Liberdade não colidirá com a liberdade de outro, mas sim com a *falta dela nele* (...) é ainda contra a falta de amor profundo, no outro, que colide a minha sabedoria. O que amo está presente. Amo um ser que é meu”. À luz dessa afirmação, não fica difícil confirmar o poeta como indivíduo alheado do meio social, numa constante busca do “SAGIR”.

Desse modo, o “homem-poeta” toma a poesia como um “meio iniciático”, já que é um caminho (hermético) de conhecer a si próprio. A revolução se dá no âmbito individual, como vimos, de maneira que o poeta, que também é homem, fica em constante luta consigo próprio, buscando a libertação dos entraves sociais, políticos etc., de forma a “exorcisá-los”, como notou Jorge de Sena.¹⁵⁰

A segunda parte do texto parece tratar do “Pensamento Poético” que é regido pela “abjecção para com o mundo”, pelo “encontro” – que exige a quebra de compromissos humanos, como vimos–, pela Metaciência. A poesia, segundo Lisboa, é o resultado da interrelação Nós/Coisas, que está ligada à meditação mais propriamente do que à experiência ou à observação. A meditação implica na anulação das noções de real e irreal; racional e irracional, adotando a noção de “participação” de cada um desses elementos no pensamento.

O poeta propõe o abandono dos “ritos tradicionais” em nome da “vida intelectual emocional”, que é a *conjugação* do sistema lógico-intuitivo desconstruídos, de forma tal que o Conhecimento torna-se um “fio condutor” de realidades, diríamos, e não propriamente uma “fonte de verdades”, como é comum na forma tradicional de conhecimento à qual o poeta diz se opor: “Conhecer é receber a realidade tal qual vem e no mesmo tempo torná-la outra realidade, de forma que a realidade não venha sem ser *indo*.”

¹⁴⁸ Op.cit. *Idem*, p.2.

¹⁴⁹ Op.cit. *Idem*, p.3.

¹⁵⁰ Ver nota 66.

A terceira parte parece concluir o que deve ser o exercício do poeta. Lisboa escreve que quis explicar “o *novo* sentido das frases”. Ao que parece, o poema deve ter um objetivo, um “Alvo”, que precisa de uma “Seta” que conhece esse Alvo – o poeta. O poeta ainda esclarece que deve haver um jogo de resistência – ao sistema, como vimos, pois o homem está em constante luta com o meio em que vive – onde “tudo pode ser dito e contradito”. A “abjecção”, portanto, move o poeta surrealista: “em todos os lados se deve correr até ao esgotamento.”

Notemos, para finalizar, que a imagem do Tempo que o poeta apresenta não justifica a inércia do homem. Ao que parece, o Tempo não muda, mas sim a visão que se tem das coisas do mundo. Trata-se, portanto, de um tempo utópico, que não carece ser “medido” pelas vias usuais, isto é, pelas horas, dias etc., recursos incongruentes com a percepção de tempo do poeta.

IV.3 – Alguns Personagens

Este texto de Lisboa foca a sua visão a respeito dos críticos literários. É interessante atentarmos para a opinião do poeta que pode ser admitida como a visão dos surrealistas a respeito da crítica de seu tempo:

Não haverá para mim nada de mais suspeito do que ver um e outro – refiro-me àqueles que falam dos poetas – com os seus processos de pensamento, a forma como o expressam, a cultura que se subentende ou adivinha na base, com a sua inteligência, argúcia de que fazem alarde e uso, nada de mais suspeito, dizia, do que vê-los falar dos poetas precisamente porque ao falar deles expõem simplesmente uma tese sua e *velha* (ou antes, teses: temos de contar com as que se não vêem...). O Poeta é apenas suportado: em certo sentido é o trampolim, mas não para uma maior penetração na Realidade, mas para uma melhor ilustração de tal tese que se pretende onde o Poeta deixa de viver e poder discutir e poder duvidar e poder afirmar e não querer que seja de certo modo, para passar a manequim ilustrativo. O que pretende também ser esse arrazoado de quem fala dos poetas é mais uma flor junta às mais flores que depositam não sei onde mas é para o Poeta. E que pena não ser de facto uma flor... Normalmente o *leitor* não está à altura do Poeta nem tão pouco capaz ou muito menos capaz de ir para além do limiar da porta onde ele o espera. Para aqueles que falam dos poetas basta-lhes encontrar no *expresso* matéria para os devaneios próprios e impróprios, os mais científicos ou os menos... Mas não servem por mais que o queiram, para falar do Poeta aqueles termos que normalmente designam a doença física ou mental – por mais em voga que esteja a doença ou o Poeta... Além disso o Poeta excede o plano banal dos ideais de amor corriqueiro por um lado e por outro a corriqueira situação de exemplo literário, científico ou os mais que houver ainda... É só porque possuí o segredo de *não partir* que o Poeta não poucas vezes veste aqueles trapos que não são de quem

como ele possui esse outro segredo de não-estar e o de *já ter vindo* – e isso aproveitam-no aqueles que falam dos poetas.

Outra pecha é também esta de tratar os poetas como se eles estivessem mortos de facto – como se fosse possível morrer (!...) e estar ali daquele modo tão penetrante, tão certo, tão assim mesmo sem poder ser doutro modo e tão convincente. E acreditem que não é *poesia* ou como se diz: não estou a fazer literatura: eu quando digo *o poeta não morre* (como poderia ele morrer?!...) não o faço no mesmo sentido com que as academias eternizam os fósseis duns tantos seres crónicos com os ramos *de o senhor fulano de tal não morreu está aqui ao nosso lado sereno e luminoso como era dantes* ou *então aquela cadeira vaga é o lugar de sempre do senhor fulano jamais desaparecido...* – quero dizer: não uso sentido algum simbólico: *eu digo que morre!* E isso que poderia não ter força nenhuma torna-se a mola de encontro e do que se lhe segue!

E não interessa agora ter a certeza (ou a descerteza...) da possibilidade duma vida noutras vidas, noutras épocas. Sabemos sim que o homem não morre, o homem individualizado, e que lhe é possível, melhor: nos é possível vê-lo em lugares, tempos, trajos diferentes. Não é a memória individual, mas a memória cósmica que recria todos esses personagens de sonho, de tragédia, de infeliz felicidade. É esse cada vez maior e mais rico o caminho da iniciação. *Eles estão com os próprios actos!* E no entanto disse Morte. *Mas é que é necessário morrer!*

Outra pecha ainda desses senhores de quem vimos falando é esta de embora convencidos de que sem uma experiência extraordinária não é possível a existência duma *obra poética* têm-na não como ela própria, experiência, mas como linha paralela a esta; continuando assim insistindo no valor dum *exercício estético* e que sem este como tal, não é possível a expressão do poeta, quando é precisamente pela negação de toda a *experiência estética* que nasce qualquer *obra* digna e individualizada e que esta negação faz-se basicamente ou na sua totalidade pela anulação das formas de vida colectiva. Essa outra forma de vida reconhecida como sua *quando escrita* é que realiza uma possível forma literária... experiência literária... Literária não por o ser, mas por vir a ser, dado os determinantes condicionalismos de que apesar de tudo o Poeta não pode fugir. Para esses senhores no entanto o valor dum destino só interessa como *obra literária* e não o contrário, não a *obra literária* como destino, sua afirmação e realização. Esse dualismo mantém o maior dos obstáculos para todo o convívio: impede quer se escolha e prefira que se interpenetre que se unifique aquilo que é o Corpo mesmo do Poeta, que se revela agora e só a quantos o olham de olhos vendados – a luz é necessariamente outra! Convenhamos que se a chamada *obra estética* exigisse um corte nessa grande experiência, se a obra estética não fosse, como se depreende, mas como não a querem revelar, também *essa* grande experiência e seu aprofundamento não nos podia ser válida. Mas não, bem sabemos que das experiências tecnicistas que não foram exigência da própria *experiência* nada nos veio e das outras... não há que separá-las, são outros os termos... Se o Poeta é literariamente um valor é para nós secundário dizê-lo e o modo como o costumam fazer, apagando tudo o que verdadeiramente surpreende e é grande, é para nós manobra pífida de... literatos. O que o Poeta, o que a obra do Poeta exige de nós não é o reconhecimento do seu valor literário, mas poético e o que o reconhecimento disso exige é que se corresponda o mais poeticamente que nos for dado, quero dizer: o mais penetrante e amorosamente para que o conhecimento com que ficarmos dele seja o máximo de meios para nos conhecermos a nós e ao universo e assim permutando valores e enriquecendo-nos em comum *criarmo-nos!* Ou seja *dissolvermo-nos!* A obra do Poeta, a vida do Poeta, passe a não desconhecer-se, seja ela rica, seja exótica, seja estranha, seja tão imensamente rica e

exigente no seu requinte ou feroz, demasiado feroz, tão feroz que poucos a possam suportar, só é válida não pelo que de humano traz, mas precisamente pelo que de secretamente não humano em cada seu verso, em cada seu passo se rasga – porque humano, humaníssimo, o fado, sem dedos grandes de gigantes.

Convenhamos que será sempre difícil falar do Poeta e da Poesia – Alegria, Equilíbrio, o seu contrário, tristeza: é que nada disto são propósitos na sua conquista, mas estados em que alterna. Os sentimentos comuns nada têm a ver com a poesia – o sentimento é a adulteração do objecto. Sem dúvida que a Poesia é um exercício de penetração. Permanecer ligado sentimentalmente às coisas será colaborar no enrugamento do Corpo. Julgar que a *emoção*, o sentimento, a ideia que se vai encontrar é não encontrar – mas uma nova *fonte emocional dissolvente de ideias*: um novo objecto! Na verdade não tem remédio toda a sua vida: - Ser desde logo completo e não conter a contradição. O Pensamento é um modo de completação – não pensar é o impulso mais íntimo do Poeta. Não importa que estejam ou não mais homens em torno da mesa, o que se exige é que de súbito seja o grande solitário disposto a esperar o encontro. Ele será inevitável em qualquer tempo! Refaz assim toda a sorte de vidas, de experiências passadas, num esforço de concreção. O encontro com o seu amor assim o exige longe. E esta meditação global dum existência não já só *terrena*, mas universal, não já só dum tempo, mas de muitos tempos leva à exigência dum completação. Assim, a *Morte*, a *Noite*, o *Beijo do Ser Amado* são indistintamente e com igual poder a sua realização.

A diferenciação será uma exigência do convívio, assim como também a unificação dos contrários. A diferenciação artificial *feita de fora*, a diferenciação *técnica* não tem interesse nem vemos o seu valor quer como forma de convívio, quer como meio válido para um convívio futuro. E francamente não sabemos, ficamos sem saber sempre qual a *moral* da história, pois o que acontece com uma regularidade invejável é não nos ser dada a história propriamente, mas certas ligações mais ou menos de superfície, mais ou menos superficializadas dela com a realidade. O que temos talvez para lamentar é o estarmos embotados e impróprios para semelhante e ardente, franco, leal convívio. Disso nos lamentamos: é de a este momento sermos igualmente como os outros, os que mais nos enjoam, os mais Incapazes e sem a pureza que semelhante encontro exige. Conquistá-la é ainda a nossa alegria e esperança. Nada se confunde. Não se confunde. Não nos interessa confundir coisa nenhuma, antes que as coisas venham como vêm é o que mais desejamos. Se é Mulher que venha Mulher, se o não for que não venha senão tal como for, ou seja: não despedido, mas a despir-se para ser mais sincero e mais fascinante e mais incorrecto e mais agressivo. A questão é que essa absolutamente diferente maneira de ser tente para um *denominador comum* – que não é dessexualização ou assexualização mas integração dos opostos da realidade num ser mais rico. E essa integração não é apenas psicológica. A união do Homem e da Mulher não tende para a simples criação dum ser definido Homem-Mulher, mas a definir-se e a vir diferente (e os séculos serão e não serão tempo válido em séculos...).

Por mais que se faça a ameaça é já a derrocada. Os termos fundamentais que poderiam definir o homem já não coincidem com o homem que vem. É assim que a ciência, e é assim que a técnica, tal como de antes a Religião delimitam o homem noutra tom. Também esses termos não nos dizem nada, não por não significarem, significam – mas porque o homem não coincide ele próprio com os termos, não coincide com ele mesmo também se o incitam a um mínimo exame, não coincide mesmo quando se solicita a si de dentro.

Não podemos ficar desconhecendo que o homem-técnico, científico ou religioso (o *homem político* pasmado e incapaz de atender ao entrecruzar, ao enredo *absurdo* da realidade – este labirinto) está bem longe, enquanto homem definido, da Realidade. Não é este um elemento do Cosmos, o Universo não pode contar com ele – não conta!

Retomemos: o esforço agora é nosso: percorrer através a floresta de palavras a que temos de dar o seu novo exacto sentido. Mas provisório, não para recriar a língua, mas para encontrar onde rica e capaz resta oculta a forma pura de sonorização do corpo – outra a linguagem!

Retomando igualmente: este homem político apenas pode formar uma sociedade pobre e escrava.

Essa condenação é trágica. Suponhamos que é trágica, pelo menos. Mas ela o é seguramente e tanto que não se vai notando, tanto que reside no alheamento dos seus actores-espectadores.

Seria aqui que a Poesia, o Poeta teria o seu papel decisivo se a Poesia não fosse também *tragicamente consciente* e não estivesse tragicamente distante. Nada é possível sem uma transformação social ou da sociedade, primeiro; mas mais certo: só será possível qualquer coisa com a destruição da sociedade, segundo; para que se entenda: toda a acção do poeta será dissolvente, terceiro. Eis o programa que a Poesia cumpre, eis o seu papel decisivo e próprio – indissolúvel. Mas nem todos o entendem, principalmente ou *unicamente* aqueles que pretendem a estruturação da sociedade desta ou daquela forma perante o mal-estar ou o bem-estar em que se possam sentir, e porque não poucas vezes o poeta se expressa mal, confundem transformação social que é destruição social e que é dissolvência com *arranjo* da sociedade.

Não é ao poeta que cabe o laborioso e paciente trabalho de restabelecer (ou estabelecer...) as vias de acesso entre o homem-político e o homem. E não é já não só porque depende do indivíduo expulsar-se do mundo imediato em que reside, mas tão sim porque é impossível não só ao poeta reconstruir os monumentos gramaticais (e outros) a que isso importaria, como fundamentalmente é já na conquista, é já no uso duma nova linguagem que existe que age, é já na manipulação dúbia, assinalada, do tom que é outro tom, que toda a sua atenção (e toda a sua desatenção...) se empenha – e isso apenas prepara incessantemente outras vias de acesso, novas vias de acesso não entre o poeta e o homem, mas entre o poeta e o Cosmos.

Necessariamente os Poetas excluem da sua convivência todos aqueles não só que não perfazem um mínimo da compreensão dos problemas tal como o Poeta os sente, os palpa, mas também os que não sentem um mínimo desses problemas da forma aguda que o Poeta tem deles. Também de certo modo são excluídos donde se excluem por saturação. A mediocridade de tudo que o rodeia, cada vez mais insuficiente e pobre quanto no Poeta se vai tornando necessário o excessivo o soberbo o excepcional.

É no poeta visível a inépcia, que é abjecção, de si perante e numa vida a que foi chegado. O mundo social, o mundo como tal organizado, é o obstáculo que o leva nos desencontros sucessivos com a felicidade e na luta contra ele à mais penetrante percepção do mundo autêntico – longínquo aqui agora e inumano!

Mas precisemos: essa inépcia não é filha da falta de possibilidades em adquirir as capacidades necessárias para seguir viagem, mais que resultado de insuficiências, consequência da relação em que o poeta se encontra com esse outro mundo que sendo também do homem não é do homem.

É na verdade não só penoso, mas quase impossível viver para a Poesia melhor: para a descoberta – viver poeticamente. Entendamo-nos: é que não pode o poeta apelar seja por versos seja por requerimento para a sua salvação social.

A apreciação do poeta a respeito dos críticos literários chama-nos a atenção logo no início do texto, quando Lisboa se opõe aos seus procedimentos de análise. Ele parece querer mostrar que o que se vê na crítica verdadeiramente é uma exposição de teses pessoais, de conhecimentos técnicos que servem de trampolim para interesses próprios. O “trampolim”, como mostra Lisboa, deveria existir para que fosse mostrada uma Realidade (com letra maiúscula) que o homem não (re)conhece, já que convive com definições pré-concebidas: as religiosas, as científicas, as tecnicistas etc. Trata-se, evidentemente, da noção do real preconizada desde o Modernismo em Portugal, que é, justamente, a noção de que o “real é irreal”.

O ensaio vem promover mais uma vez a noção do Poeta abjeccionista, que luta contra as noções “coletivistas” e busca o conhecimento de uma realidade sua, individual num mundo humano que o homem não conhece, ou não procura conhecer, por causa de sua inércia.

Notemos que Lisboa não anula os preceitos poéticos, mas critica os modelos. O que importa num poema não é seu valor literário, mas seu valor poético, segundo ele. Cada poeta deve escrever sobre sua experiência no mundo: “A Poesia é um exercício de penetração”, tal como a imagem da “tatuagem” que apresentara anteriormente na “Operação do Sol”.

A função da poesia para o autor é a de poder dar um novo sentido às palavras, à linguagem etc., como se fosse a “sonorização do corpo” daquele que a escreve. Lembremos que esta concepção é a mesma que apresentamos quando da leitura de Rimbaud e de Bousño que define a poesia moderna como a comunicação de um conteúdo psíquico, sensorial, afetivo e conceitual. Não é papel do poeta politizar o homem, segue Lisboa, mas, antes de tudo, politizar a si próprio. Depende de cada um libertar-se sozinho através da poesia (ou, “exorcizar-se”) para atingir o cosmos.

Notemos, para terminar, que apesar de muitos pontos de contato com a doutrina de André Breton, o autor se mostra, de alguma forma, descompromissado com ela. A poética de Lisboa gira em torno da tríade surrealista Amor, Liberdade e Conhecimento (em certos casos, diz-se Poesia subentendido o Conhecimento). O poeta não se coloca em completa congruência com a escola francesa e compõe seu *próprio* universo (então em congruência consigo, isto é, com sua percepção poética) que é único e unitário. Explicamo-nos: Lisboa promulga a necessidade de cada indivíduo criar o seu próprio universo, de forma que a realidade, tal como a vemos, seja redefinida, redimensionada, diríamos. Esta

visão aproxima-se de alguma forma da que os modernistas criaram nos anos 10, com o intuito de “escapar” da atmosfera pessimista do país.

V

OSSÓPTICO

*Penteiam-nos os crânios ermos
Com as cabeleiras dos avós
Para jamais nos parecermos
Connosco quando estamos sós
(...)*

*Temos fantasmas tão educados
Que adormecemos no seu ombro
Sonos vazios, despovoados
De personagens do assombro.
(...)*

*Dão-nos um cravo preso à cabeça
E uma cabeça presa à cintura
Para que o corpo não pareça
A forma da alma que o procura.*

Natália Correia

A seguir, tentamos determinar, de maneira objetiva, os recursos utilizados pelo poeta para que se dê a seqüência da discussão de sua possível singularidade.

V.1 - Poema

Moveu-se o automóvel – mas não devia mover-se
Não devia!

Ontem à meia-noite três relógios distintos bateram:
Primeiro um, depois outro e outro:
O eco do primeiro, o eco do segundo, eu sou o eco do terceiro

Eu sou a terceira meia-noite dos dias que começam

Pregões de varina sem peixe
- o peixe morreu ao sair da água
e assim já não é peixe

Assim como eu que vivo uma VIDA EXTREMA.¹⁵¹

O poema se organiza por uma seqüência de imagens aparentemente desconexas, ao mesmo tempo em que dá uma impressão de “objetividade” do texto, o que pode parecer contraditório. A contradição surge pelo fato de as afirmações serem objetivas quando vistas separadamente, mas quando as consideramos em conjunto, não têm uma relação lógica num primeiro momento.

Os primeiros versos do “Poema”, o primeiro uma afirmativa, o outro a negação da afirmativa, remetem-nos à idéia de abnegação do mundo em seu estado presente. Esta abnegação (ou “abjecção”) expressa-se de modo que o poeta parece recusar o movimento do *automóvel*, que, como sugere o termo, move-se por si mesmo.

Seguindo a leitura, percebemos que o tempo também é negado em sua forma conceitual. O poeta relativiza-o, assinalando a existência de relógios distintos e dizendo que o eco de um deles é ele

¹⁵¹ Lisboa, António Maria. *Poesia de António Maria Lisboa*, 1977, p.145.

próprio.¹⁵² Ao afirmar-se “a terceira meia-noite dos dias que começam”, o poeta parece querer mostrar-se autônomo em relação ao mundo e mesmo ao tempo que é por todos conhecido e aceito (o do relógio). Trata-se, ao que parece, de um “tempo utópico” que se relaciona com a *experiência* do poeta. O deslocamento do objeto relógio (ou “eco do relógio”) para a imagem do poeta é aqui significativo para comprovar sua relevância, pois se ele é o próprio Tempo, como afirmou Cesariny, nega-se enquanto “hora” e afirma-se enquanto “existência”. E, por conseguinte, parece defender um Tempo particular, individual.

Este “tempo-existência” parece se revelar na estrofe seguinte na qual o poeta apresenta uma varina que faz seu pregão sem o peixe e, em seguida, acrescenta que o peixe já não *existe* tanto porque está fora de seu ambiente natural quanto porque já morreu. Podemos pensar, nessa estrofe, que há uma relação entre espaço, tempo e “ser” no sentido de que o peixe só tem sentido, diríamos, se está vivo e em seu *habitat*: enquanto “cumpre” sua “função” de peixe – ser vivo – deixando de ser “peixe” quando passa a ser comercializado pelas varinas.

Se aceitarmos esta interpretação, quando nos deparamos com a afirmação do poeta “Assim como eu que vivo uma VIDA EXTREMA”, podemos pensar que ele está a se referir a “viver no limite”, que, além de ser uma paráfrase, remete-nos à idéia de transgressão, próxima, talvez, do que nos pode sugerir a primeira estrofe. “Viver uma vida extrema”, ainda, pode ser entendido como não mais viver. A idéia de Tempo e de Vida parece estar sobreposta, de maneira que se busca uma nova visão diferente daquela que se tem da realidade. O tempo não é o real, assim como a vida também parece não ser. Desse modo, podemos pensar numa certa negação daquilo que está convertido como “verdade” (do tempo do relógio e da vida “regrada”).

O Pensamento Poético, como Lisboa quis mostrar em seus ensaios – e que parece estar assumido aqui -, abandona tudo o que é pré-determinado em nome de uma nova ordem. A poesia, ou o “Poema”, veículo dessa mudança, parece ser o retrato desse pensamento e, por isso, discute o estado das coisas, na busca de um tempo próprio.

¹⁵² Cesariny anota o seguinte a respeito desta imagem: “A morte física de AML deu-se entre as 23,30 do fim da noite de 11 de Novembro de 1953 e as 0,30 da noite-madrugada do dia-noite seguinte: a terceira meia-noite (na terceira hora) da vida que se lhe extinguiu. E é logo no poema que abre seu primeiro livro de versos que Lisboa nega a realidade do Tempo, pelo menos como este soa marcado na maquina que dá (dará?) pelo nome de relógio (...)” In: *Op.cit.*, p.395. Julgamos interessante a intervenção de Cesariny porque a noção de tempo em Lisboa, como se verá, é latente em seus poemas.

Esse tempo, como nota António Cândido Franco, é um “tempo fora do tempo”. Segundo o crítico, “A experiência, ou se quisermos a vida, não é directamente proporcional ao tempo em que se vive, mas antes ao que se pensa por vezes em único instante.”¹⁵³

V.2 – Sinalização Ossificada

A aranha-termómetro mergulhou no peso do meu nome
E deixou que ele falasse gota a gota:

“- O sexo-limbo é um composto sobrevivente... etc., etc.”

Daí tirei conclusões que tudo me permitem:

- A borracha-centopeia furada ao lado pela parede-telefone
a invenção dum novo dialecto para falar às formigas
a auto-fixação dum purificador nos buracos do vento
uma complicação perfeita para
objectivada em gesso morder o cio na boca... etc., etc.¹⁵⁴

Este poema organiza-se por imagens visuais justapostas, inseridas em orações que dão a impressão de um texto com carácter narrativo: “mergulhou”; “deixou”; “tirei conclusões”. Ao que parece, as imagens de ordem (A) “poético-visuais” integram o texto com outro tipo de imagem (B) “poético-*objetiva*”, diríamos.

Notemos que a imagem (A) “A aranha-termómetro mergulhou no peso do meu nome” desencadeia uma *fala* (B), “E deixou que ele *falasse* gota a gota:”, que é uma imagem (A): “O sexo-limbo é um composto sobrevivente (...)”. A imagem do sexo-limbo desencadeia *conclusões*, que são tanto imagens visuais (A): “A borracha-centopéia furada ao lado pela parede telefone”; “a auto-fixação dum purificador nos buracos do vento”; justapostas a “propostas” para uma linguagem nova (B): “a invenção dum novo dialecto para falar às formigas”; “uma complicação perfeita para/objectivada em gesso morder o cio na boca (...)”.

Em verdade, os versos que denominamos mais “objetivos” não excluem a possibilidade de

¹⁵³ Franco, A.C. *Teoria e Palavra*, p.61.

¹⁵⁴ Lisboa, A. M. *Op.cit.*, p.145-6.

também serem imagens visuais. Trata-se aqui da combinação de elementos de uma sintaxe lógica que é, no entanto, incongruente. É a partir desses versos *B* que podemos pensar numa chave interpretativa relacionada com a noção da subversão da linguagem (“a invenção dum novo dialecto para falar às formigas”) e da realidade (“uma complicação perfeita para/objectivada em gesso morder o cio na boca... etc., etc.”), coerentes com o pensamento de Lisboa. Estes versos, por outro lado, parecem “precisar” das imagens *A* para se consubstanciarem em “ideal estético”, pois é uma visão (“A aranha-termómetro (...)”) que parece desencadear o pensamento do poeta que gira em torno da idéia de que “O sexo-limbo é um composto sobrevivente... etc., etc.” A impressão é a de que há, portanto, um texto ou uma idéia – a de subversão – suposta noutro texto de ordem simbólica e a simbologia parece se centrar em imagens eróticas, também subversivas no sentido de que rompem com a idéia da conservação que estaria contida na expressão “objetivada em gesso”.

V.3 – Uma Vida Esquecida

Eu conheço o vidro franja por franja
meticulosamente
à porta parado um homem oco
franja por franja no espaço
meticulosamente oco uma porta parada.

Um relógio dá dez badaladas ininterruptamente
dez badaladas por brincadeira dança
um homem com pernas de mulher
e um olhar devasso no Marte
passo por passo uma criança chora
uma águia e um vampiro recuados no tempo.¹⁵⁵

Este poema chama-nos a atenção pelas inversões nele presentes. Notemos que, na primeira estrofe, a imagem central parece ser a de *um homem que está parado à porta observando o vidro que já conhece*. Mas esta imagem, com o recurso dos deslocamentos sintáticos, está construída com superposições de outras imagens, formando uma espécie de “caleidoscópio” que faz de seus (poucos) determinantes várias imagens diferentes: “franja por franja” é o modificante de “vidro”, mas também

¹⁵⁵ Op.cit. *Idem*, p.146.

de “porta” (“Eu conheço o vidro *franja por franja*”; “à porta parado um homem *oco/franja por franja* no espaço...”); “parado” refere-se ao homem e, mais adiante, à porta, “uma porta *parada*”; “oco” é outro modificante que se desloca: num primeiro momento adjetiva “homem” e, num segundo momento, parece adjetivar o “espaço” (“à porta parado um homem *oco*”; “*franja por franja* no espaço/meticulosamente *oco* uma porta parada”) etc. A impressão que temos é a de uma imagem circular. O fato de os modificantes se repetirem para adjetivar elementos diferentes dá-nos a impressão de que os elementos com mesmos modificantes (vidro e porta; homem e porta; homem e espaço) são de ordem semelhante, para além de uma análise gramatical.

Na segunda estrofe, o poeta utiliza um recurso parecido, desta vez por sinestesia, a partir da imagem do relógio (ou do tempo): as dez badaladas ininterruptas levam o leitor à imagem do “homem com pernas de mulher/e um olhar devasso no Marte” que dança; ao choro da criança “passo por passo” (“passo” da dança ou “passo por passo” do relógio) e à águia e ao vampiro que estão “recuados no tempo”. Podemos pensar novamente nas imagens de mesma ordem, que são “relógio”/ “homem”/ “criança”/ “águia”/ “vampiro” e, de uma outra ordem “badaladas”/ “dança”/ “pernas de mulher”/ “tempo”.

Nesse sentido, o primeiro verso de cada estrofe parece desencadear os outros. Notemos que é a partir do *conhecimento* do poeta que a primeira estrofe se constrói e é a partir de um estímulo auditivo (as *dez badaladas*) que parece se dar a segunda estrofe. A impressão final que temos, como vimos nos poemas anteriores, é a de que o poeta faz uma reflexão acerca do Tempo. Num primeiro momento, ele parece se referir ao tempo que se gasta para “conhecer” (*meticuloso*, diríamos, de forma que o homem e o espaço ficam *ocos*, abertos às descobertas e alheios ao mundo que é da ordem do vivido: é o tempo em que o homem fica parado à porta a observar o vidro). E, no momento seguinte, o oposto (que é “igual”): o poeta apresenta o tempo do relógio, que é o tempo real, mas apresenta também imagens abstratas – “atemporais” – que provêm desse tempo “calculado”.

O título parece vir ao encontro destas impressões, pois “Uma Vida Esquecida” remete-nos à idéia da passagem do tempo individual, diríamos, de forma que, tal como Lisboa escrevera em seus ensaios, é o tempo da vida e do conhecimento que está sendo focado: o tempo que transcende. O tempo do relógio, calculado, parece “promulgar” a lembrança do que está esquecido, pois aqui apresenta algo que estabelece a passagem do tempo e, portanto, a consciência de um passado – que, por ser calculado, regulado e não propriamente *experimentado*, pode ser esquecido.

V.4 - Varech

Eu estimo sobre tudo os teus olhos incolores
as tuas mãos inúteis, a tua boca verde

Eu falo somente dos relógios caídos, dos autocarros

Eu falo somente dos pés vermelhos

Eu falo...eu falo... eu falo...

No vigésimo século as nuvens são árvores
e os pássaros mais pequenos grandes paquidermes

Sim, é verdade, os cabelos loiros

Então, meia-noite!

Senhora, se me dá licença, este dia acabou
por este dia
simplesmente

A criança é porca, é inútil

Muito obrigado.¹⁵⁶

O presente poema parece girar em torno de uma imagem – tal como os poemas anteriores – que se abre para uma reflexão sobre a vida, diríamos. O poeta parece compor um “quadro” pouco a pouco, quando escreve sobre os “olhos incolores”, as “mãos inúteis”, a “boca verde” que ele diz estimar, que podem estar relacionadas com a imagem dos “pés vermelhos” e dos “cabelos loiros”. Mas podemos notar ainda que há um outro quadro sendo construído concomitantemente, que é o quadro do século XX, diríamos (“No vigésimo século...”). “Fala” dos relógios caídos – numa possível remissão ao tempo que passa – tal como uma tela de Dalí -, dos autocarros – a modernidade do século vinte –, das nuvens que são árvores e dos pequenos pássaros que são grandes paquidermes – algo que não parece seguir a

¹⁵⁶Op.cit. *Idem*, p.146-7.

“ordem das coisas”, diríamos, algo que não é “natural” (“nuvens são árvores”; “pássaros mais pequenos grandes paquidermes”), além do cruzamento do que é da ordem do “alto” e do que é “baixo” (nuvens/pássaros; árvores/paquidermes), levando-nos a pensar numa inversão de valores criticada pelo sujeito.

A impressão, portanto, é a de que se está construindo dois ambientes num só – um da ordem das imagens, outro da ordem dos comentários. O primeiro parece se consubstanciar na imagem de uma criança: os olhos, as mãos e a boca têm características que nos remetem à idéia da inocência, da ingenuidade. Esta criança, ao ver do poeta, no entanto, “é porca, é inútil”. E o segundo ambiente, o que pode estar tratando das impressões sobre o mundo real, parece se consubstanciar numa conversa, que dura até a meia-noite, quando o dia (os “relógios caídos”) acaba “por este dia/simplesmente”, levando-nos a pensar na inutilidade do tempo (do relógio).

Apesar de separarmos estes “ambientes”, podemos notar que há entre eles uma idéia semelhante: a da inutilidade, ou ainda, a do Tempo: notemos que o poeta pode estar tratando aqui do tempo do relógio e também do tempo da vida. O tempo do relógio é o que leva o dia a terminar à meia noite e o tempo da vida parece ser aqui o tempo da vida da criança que não *viveu* seu tempo pessoal com o qual é possível “conhecer”. Além disso, o “tempo real”, diríamos, o tempo do século XX, tampouco parece interessante aos seus olhos. Daí, talvez, acreditar que a criança “é porca, é inútil” não somente por não ter ainda se assumido enquanto ser, mas também porque vive num ambiente em que o tempo é calculado pelo início e fim dos dias *simplesmente*. Assim sendo, parece que se está enfatizando a noção da “vida experimentada”.

Lembremos, para este poema, aquilo a que já nos referimos quando tratamos do ensaio de Lisboa “Isso Ontem Único”: a concepção de André Breton a respeito da renovação da vida (após a intervenção surrealista) liga-se à imagética da Mulher-Criança. Naquele momento, argumentamos que a idéia de Lisboa diferia. Para ele, era a Mulher-Mãe o símbolo da transformação. Neste momento, podemos acrescentar que a criança, “porca” e “inútil” com seus “olhos incolores”, “suas mãos inúteis” e “sua boca verde”, não é capaz de seguir o caminho (por determinação) da busca de si mesma para depois amar (tal como a Mulher-Mãe) e constituir, finalmente, o mundo novo premeditado pelo poeta. Nesse sentido mítico, diríamos, a criança ingênua de Breton não encontra lugar na obra de Lisboa. “Varech” parece ser justamente essa criança – sargaço excluído do “MAR” do poeta.

V.5 – Comutador

Ergo-me de ii no zimbório
de folhas na penedia do castelo medieval
de limos na humidade da praia
de cristais entre os rochedos do Cabo Horn

Caminho de gelo na floresta
de sôfrego na vastidão do deserto
de louco na brancura do hospício

EU abismo, eu cratera
inclinei-me e vi um espetáculo caprichoso: uma unha branca
uma unha branca a viver assim despreocupada

OGIVA-BORBOLETA
Arco-de-Cor caído muito triste
Casulo de quem ninguém falou
Teia-de-Aranha exposta à loucura e ao tempo
Andorinha-Azul de chapéu mole e baratas na cama
VENTOINHA.¹⁵⁷

Este poema, como o título já sugere, “comuta”, isto é, interliga os versos modificando seus elementos de conexão. Sendo assim, o poeta se ergue “de ii”*, “de folhas”, “de limos” e “de cristais” no zimbório “na penedia do castelo medieval”, “na humidade da praia” e “entre os rochedos do Cabo Horn”**, respectivamente. Notemos que há um deslocamento espacial e situacional que se relaciona com a mesma ação de *erguer-se*.

O dinamismo desta estrofe é lento, levando-nos a pensar em tempos distintos (e distantes, talvez) justapostos: o poeta se ergue de lugares diversos e caminha “de gelo na floresta”, “de sôfrego na

¹⁵⁷Op.cit. *Idem*, p.147-8.

* Tivemos dificuldades para interpretar o “ii”, apesar de sentirmo-nos tentados a relacioná-lo com algo de ordem cabalística. “ii” seria um “som puro” que incorpora um sentido, uma “energia” abstrata. No entanto, preferimos não adentrarmos muito nessa “possível análise” do termo para não correremos o risco de extrapolar o sentido do poema. Ficamos, desse modo, mais atentos para uma relação entre “ii” e os outros elementos de mesma ordem como os que apresentamos em seguida. Veremos adiante que Almada Negreiros, na novela *A Engomadeira*, apresenta uma imagem que também traz um “i” enigmático: “(...) vinha perguntar-me se eu sabia, por acaso, onde é que eu tinha lido aquela frase que ela já não se lembrava se era i ou de chumbo.” p.86.

** O poeta pode estar se referindo ao “Cabo Horn” localizado no extremo sul das américas.

vastidão do deserto”, “de louco na brancura do hospício”. O seu caminhar é modificado por gelo, sôfrego e louco de acordo com a estrada que segue. Desse modo, o homem e o ambiente parecem “comutar” aqui, ou “interseccionar”. A ação do poeta (de erguer-se e de caminhar) parece estar impregnada e parece impregnar o ambiente que se lhe apresenta.

A estrofe seguinte inicia-se com a afirmação: “EU abismo, eu cratera” que pode ser um recurso similar ao anterior que (con)funde a qualidade humana à do ambiente, mas, neste momento, o ambiente não nos é apresentado: o poeta se afirma abismo e cratera ao mesmo tempo em que vê um “espetáculo caprichoso: uma unha branca/uma unha branca a viver assim despreocupada”. Estes versos parecem-nos significativos, pois, se num primeiro momento assentimos que ver uma “unha branca” é um espetáculo caprichoso, num momento seguinte – inteirados da visão do poeta – notamos que “viver assim despreocupada”, autonomamente é que deve ser para ele o “espetáculo”. Isto nos leva a pensar que a união poeta-ambiente, apresentada anteriormente, tornava-o “abismo”, “cratera”, no sentido que estas palavras nos vêm à mente: um buraco, um vazio.

A última estrofe parece complementar esta interpretação a partir de rupturas: a borboleta, que tradicionalmente implica a idéia de leveza, é aqui uma “OGIVA-BORBOLETA”; o “Arco-de-Cor”, que deveria causar uma impressão alegre, está “caído muito triste”; o “Casulo”, como observa o poeta, não foi alvo de comentário de ninguém; a “Teia-de Aranha” parece intacta, pois está “exposta à loucura e ao tempo”; a Andorinha está de chapéu mole e há baratas na cama. Estas imagens remetem-nos à idéia de que o poeta quer cruzar a despreocupação da unha branca, que parece ser autônoma em relação ao mundo, com suas atitudes anteriores (“submerso” no ambiente), consubstanciadas numa tomada de consciência: foi após a visão do “espetáculo caprichoso” que ele percebeu uma outra “realidade”, ou uma “surrealidade”, diríamos.

V.6 - Conjugação

A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor
é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino
Como uma Agulha

A construção dos poemas

A CONS

TRU
ÇÃO DOS
POEMAS

é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul
é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito
olhar uma paisagem em frente e ver um abismo
ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas
sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente

NUM TÚMULO EXAUSTIVO.¹⁵⁸

“Conjugação” é evidentemente um metapoema que pode nos fazer compreender melhor a proposição poética de Lisboa. O poeta lança mão de um recurso similar ao dos poemas anteriores estabelecendo diversos predicados para o mesmo sujeito: “A construção dos poemas”. Tais modificantes podem ser compreendidos como imagens da sensação do poeta no momento em que escreve.

A primeira estrofe parece imprimir a idéia central: “A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor/é a suspensão dum arrepio num dente fino/Como uma Agulha”, o que nos leva a pensar, justamente, no *ato da escrita*.

Em seguida, o poeta parece discorrer sobre isto “passo a passo”, isto é, como se o poema em questão fosse o espelho de seu pensamento. Daí, talvez, lermos duas estrofes dispostas de maneiras diferentes, mas com as mesmas palavras: “A construção dos poemas//A CONS/TRU/ÇÃO DOS/POEMAS”, o que nos causa a impressão de o sujeito estar a compor, a pensar – o poema está sendo construído. E poderíamos pensar ainda, se seguirmos a leitura, que a última estrofe, além de “conclusiva”, explora o sentido dessa “construção dos poemas”, pois parece estabelecer uma relação significacional com os versos da primeira estrofe. Notemos que “é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor” admite uma interpretação que se cruza com “é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul/é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito”. E os versos “é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino/Como uma Agulha”, dão-nos a mesma impressão (sinestésica) de “olhar uma paisagem em frente e ver um abismo/ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas/sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente/ NUM TÚMULO EXAUSTIVO”.

¹⁵⁸ Op.cit. *Idem*, p.150.

A “Conjugação” de imagens aqui empregada aponta para um resultado poético inesperado (“é a suspensão momentânea dum arrepio num dente”) provocado na maioria das vezes por um labor poético quase que involuntário, imprevisto. O poeta age como um “sujeito-paciente” que intermedia o mundo real e a poesia. Daí, talvez, a sensação de se estar “NUM TÚMULO EXAUSTIVO”, já que, no momento de composição está-se “submerso”, “tumulado” numa procura “exaustiva” da poesia.

É interessante percebermos também que o poeta compõe este metapoema com uma “metaescrita”, já que combina seus preceitos “teóricos” com a prática poética.

V.7 – Poema do Começo

Eu num camelo a atravessar o deserto
com um ombro franjado de túmulos numa mão muito aberta

Eu num barco a remos a atravessar a janela
da pirâmide com um copo esguio e azul coberto de escamas

Eu na praia e um vento de agulhas
com um Cavalo-Triângulo enterrado na areia

Eu na noite com um objecto estranho na algibeira
- trago-te Brilhante-Estrela-Sem-Destino coberta de musgo.¹⁵⁹

O “Poema do Começo” parece se organizar da seguinte maneira: cada estrofe é um *espaço* (deserto; janela; praia; noite) e, cada verso, uma *situação* (“Eu num camelo.../com um ombro franjado de túmulos”; “Eu num barco.../com um copo esguio e azul coberto de escamas”; “Eu.../com um Cavalo-Triângulo enterrado na areia”. Em cada espaço-situação forma-se sempre uma imagem superposta segundo uma difícil lógica. O verso final, “- trago-te Brilhante-Estrela-Sem-Destino coberta de musgo”, introduz, como se fosse uma conclusão, um enunciado ainda mais enigmático.

Se pensarmos no título, podemos relacioná-lo com o que Lisboa escreveu a respeito da função do poeta, que se aproxima da noção rimbaldiana: “Poema do Começo”, aqui, parece ser uma “auto-afirmação” do sujeito enquanto “mágico-alquimista”, o conhecedor do segredo da vida e o possuidor da

¹⁵⁹ Op.cit. *Idem*, p.150-1.

“Brilhante-Estrela-Sem-Destino”, que, coberta de musgo (e sem destino, note-se), dá-nos a impressão de estar nas mãos do poeta¹⁶⁰, como dom seu.

O poeta parece cumprir o papel de um deus, tal como nota António Cândido Franco quando relaciona a poesia com a magia e a kabbalah:

A criação do mundo foi um acto de imaginação, o que nos pode levar a encarar esta faculdade como divina. O facto do homem poder também criar com a imaginação leva-nos a dizer que o destino do homem é cooperar na obra divina com seu esforço imaginativo.¹⁶¹

V.8 – Projecto de Sucessão

Continuar aos saltos até ultrapassar a Lua
continuar deitado até se destruir a cama
permanecer de pé até a polícia vir
permanecer sentado até que o pai morra

Arrancar os cabelos e não morrer numa rua solitária
amar continuamente a posição vertical
e continuamente fazer ângulos rectos

Gritar da janela até que a vizinha ponha as mamas de fora
por-se nu em casa até a escultora dar o sexo
fazer gestos no café até espantar a clientela
pregar sustos nas esquinas até que uma velhinha caia
contar histórias obscenas uma noite em família
narrar um crime perfeito a um adolescente loiro
beber um copo de leite e misturar-lhe nitro-glicerina
deixar fumar um cigarro só até meio
Abrirem-se covas e esquecerem-se os dias
beber-se por um copo de oiro e sonharem-se índias.¹⁶²

¹⁶⁰ É inevitável, mais uma vez, lembrarmos as proposições de Lisboa presentes em “Isso Ontem Único” e remetermos esta ideia da “estrela sem destino na algibeira” a Mallarmé. A “Estrela”, aqui, funciona como os “dados” do *Un Coup des Dés*.

¹⁶¹ Franco, A.C. *Op.cit.*, p.18.

¹⁶² Lisboa, A.M. *Op.cit.*, p.151-2.

Este poema parece se organizar por “palavras de ordem”, pois os versos são escritos na forma infinitiva (“Continuar”; “Permanecer”; “Arrancar”; “Amar”; “Fazer”; “gritar” etc.). Além disso, o sarcasmo é latente, o que nos leva a pensar que o “Projecto de Sucessão” é uma espécie de “manifesto poético revolucionário”, como veremos a seguir, que propõe uma nova ordem social, ou melhor, individual num primeiro momento e social como resultado dessa mudança.

Notemos que muitos dos versos rompem com a chamada “lei do instinto de conservação”, criticando valores sociais, políticos, familiares etc.: “permanecer de pé até a polícia vir”; “fazer gestos no café até espantar a clientela/pregar sustos na esquina até que a velhinha caia/contar histórias obscenas uma noite em família/narrar um crime perfeito a um adolescente loiro” (o que nos faz lembrar Maldoror), são exemplos. Os versos finais, apesar de manterem o esquema de verso na forma infinitivo-imperativa, não parecem no entanto estabelecer a mesma relação de ruptura social: “Abrirem-se covas e esquecerem-se os dias/beber-se por um copo de oiro e sonharem-se índias”, eles sugerem uma ligação com o que é da ordem do “existente”, digamos assim, que é mais propriamente a defesa de um ponto de vista do poeta em relação ao real, ou à sociedade. Estes versos levam-nos a pensar no poeta em seu “TÚMULO EXAUSTIVO”, como vimos anteriormente, ou no poeta-deus, que possui na algibeira a “Estrela-Sem-Destino coberta de musgo”. Isto é, ao que parece, o “Projecto de Sucessão” não somente é um “manifesto” como pode ser considerado uma “arte-poética”.

Fernando J.B. Martinho assinala o seguinte a respeito deste poema: “(...) o ‘Projecto de Sucessão’ de António Maria Lisboa (...) é o fundamento maior de estratégia discursiva de um *programa* poético que é antes de mais um *programa* de vida, de ‘VIDA EXTREMA’ (...)”¹⁶³

Este *programa* parece ter se tornado um “lugar-comum” ou ainda um legado do surrealismo. O poema de Fernando Lemos, “Documentário Poemático de 1440 Imagens por Minuto, o Filme que Acho Mais Oportuno ou a Facilidade dos Poemas Circunstanciais” segue esta tendência:

(...)

Um professor catedrático que passa

transportado numa ambulância

para que não ponham dúvidas sobre a gravidade da sua conferência

¹⁶³ Martinho, F.J.B. *Op. cit.*, p.72.

Músicos-gavetas-de-loiça
Críticos-trens-de-cozinha indispensáveis
o gás que falta no momento do banho
um suicida a quem falta um conselho e desiste de se matar
uma câimbra em pleno acto sexual
um mendigo que não tem troco de cinco escudos
uma Amália que diz cabeça
uma criança que mija para a caixa do correio
um fotógrafo que tira uma fotografia à sua máquina fotográfica
um beijo em que ninguém repararia
se não fosse a censura
uma guerra a cores para a distração duma plateia
um tremor de terra artificial
anunciando uma nova marca de pickles
(...)¹⁶⁴

V.9 - Acento

Vem dos montes friíssimos da Noruega
onde te sonhei para beberes estrelas
e caminhar a custo entre as cascatas
onde a ternura é um escadote
e o ar um caracol de planetas nas órbitas.¹⁶⁵

Este poema tem um carácter imperativo, a partir do qual o poeta parece “revelar” seus desejos. As imagens visuais nele presentes dão-nos a impressão de construir um plano superior em que se dá o sonho do sujeito. Os elementos que compõem tal plano e que nos levam a pensar nesta superioridade parecem ser de uma mesma ordem: “montes friíssimos da Noruega”; “estrelas”; “cascatas”; “escadote”; “planetas nas órbitas”. Ao que parece, o poeta está a falar de uma relação amorosa ideal, que ainda não se concretizou, pois escreve “te *sonhei* para beberes estrelas/.../onde a *ternura* é um escadote”.

A linguagem mágico-visual parece se relacionar com a crença do poeta de que o encontro amoroso implica na conquista da plenitude do ser humano.

¹⁶⁴ Lemos, F. in: op.cit. *Idem*, p.41.

¹⁶⁵ Lisboa, A.M. *Idem*, p.152.

V.10 - H

Sei que dez anos nos separam de pedras
e raízes nos ouvidos
e ver-te, ó menina do quarto vermelho,
era ver a tua bondade, o teu olhar terno
de Borboleta no Infinito

e toda essa sucessão de pontos vermelhos no espaço
em que tu eras uma estrela que caíu
e incendiou a terra

lá longe numa fonte cheia de fogos-fátuos.¹⁶⁶

Este poema não parece ter uma organização poética semelhante aos dos poemas que analisamos até o momento. “H” funciona como uma espécie de descrição da vida da “menina do quarto vermelho” que, ao que parece, de acordo com o que lemos logo no início, está radicalmente ausente: “Sei que dez anos nos separam de pedras/e raízes nos ouvidos”.

É interessante, neste momento, lermos o poema de mesmo nome de Arthur Rimbaud¹⁶⁷:

H

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d’Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d’une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l’ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action – Ô terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l’hydrogène clarteux! Trouvez Hortense.

Ao que parece, a Hortense de Rimbaud é a mesma H de Lisboa: “uma estrela que caíu/e incendiou a terra”. O poeta francês reconta sua história notando que “Toutes les monstruosités violent

¹⁶⁶ Op.cit. *Idem*, ibidem.

¹⁶⁷ Rimbaud, J-Arthur. “H”, in: *Op.cit.*, p.178.

les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse”, ao passo que o poeta português chama a atenção para sua “bondade”, para seu “olhar terno/de Borboleta no Infinito”.

Remetermo-nos à obra de Rimbaud para interpretarmos Lisboa não é novidade, já que está explícito em sua obra e cartas a influência do poeta francês. Vimos que Lisboa interpretou e reverenciou a noção do Amor rimbaudiano no poema “O Amor de Arthur Rimbaud, o Mestre do Silêncio” e, além do poema, o livro *A Verticalidade e a Chave*, inicialmente escrito à guisa de prefácio para a tradução que Mário Cesariny faria de *Une Saison en Enfer* e posteriormente publicado como livro, é dedicado a ele.

Parece que há aqui, novamente, uma referência ao Amor que é o mesmo “amor maldito” que vimos no capítulo II: H, tal como Salomé, por exemplo, parece ter tido uma vida fora dos padrões morais e, talvez por isso, é objeto de amor dos poetas.

V.11 – Rêve Oublié

Neste meu hábito surpreendente de te trazer de costas
neste meu desejo irreflectido de te possuir num trampolim
nesta minha mania de te dar o que tu gostas
e depois esquecer-me irremediavelmente de ti

Agora na superfície da luz a procurar a sombra
agora encostado ao vidro a sonhar a terra
agora a oferecer-te um elefante com uma linda tromba
e depois matar-te e dar-te vida eterna

Continuar a dar tiros e modificar a posição dos astros
continuar a viver até cristalizar entre neve
continuar a contar a lenda duma princesa sueca
e depois fechar a porta para tremermos de medo

Contar a vida pelos dedos e perdê-los
contar um a um os teus cabelos e seguir a estrada
contar as ondas do mar e descobrir-lhes o brilho
e depois contar um a um os teus dedos de fada

Abrir-se a janela para entrarem estrelas
abrir-se a luz para entrarem olhos
abrir-se o tecto para cair um garfo no centro da sala
e depois ruidosa uma dentadura velha

E no CIMO disto tudo uma montanha de ouro
E no FIM disto tudo um Azul-de-Prata.¹⁶⁸

É de se notar que “Rêve Oublié” trata de uma relação amorosa. Mas esta relação, tal como o poema, afasta-se da noção mais “tradicional” do amor. O poeta apresenta situações que se invertem, diríamos, ou que se “auto-destróem”: “nesta minha mania de te dar o que tu gostas/e depois esquecer-me irremediavelmente de ti” – onde “mania de te dar o que tu gostas” implica a idéia de “excesso de mimo” e “esquecer-me irremediavelmente de ti”, implica uma ruptura sem volta; “agora a oferecer-te um elefante com uma linda tromba/e depois matar-te e dar-te vida eterna” – a impressão de dedicação extremada ao ponto de destruir; etc. Estes versos podem nos ajudar a pensar, mais uma vez, na concepção de Lisboa a respeito do Amor, do “amor maldito”.

A imagética amorosa de Lisboa, como vimos, segue a do século XIX. Neste sentido, podemos pensar nos textos byronianos que influenciaram os “poetas malditos”. Mario Praz escreve o seguinte a respeito da relação que o poeta tinha com as regras morais:

O senso moral de Byron vibra somente em condições excepcionais de crise e é somente na penosa vibração desse senso moral que Byron experimenta a euforia que é sua forma particular de volúpia: a *felicidade no crime*.
Destruir-se e destruir:

Meu abraço foi fatal

(...)

*Eu a amava e a destruí.*¹⁶⁹

Compondo os versos na forma infinitiva, Lisboa faz parecer que esta é uma proposta (revolucionária) para amar.

¹⁶⁸ Lisboa, A. M. *Op.cit.*, p.152-3.

¹⁶⁹ Praz, M. *Op.cit.*, p.86-87.

Sob outro prisma, este poema chama-nos a atenção por conter, em alguns versos, rimas. Sabemos que o verso livre fora largamente divulgado no século XIX especialmente pelos simbolistas e que, desde então, os poetas “acadêmicos” ligados à uma poesia mais clássica é que privilegiavam a rima tradicional em seus poemas. “Rêve Oublié” neste sentido, pode ter uma acepção de dessacralizador daqueles preceitos poéticos.

A rima que Lisboa apresenta (ABAB) ao mesmo tempo que se aproxima da tradição, afasta-se, já que “costas” rima com “gostas”, mas “trampolim” rima com “ti” de maneira mais sutil. O mesmo acontece com sombra/tromba; terra/eterna; estrada/fada, mas não com astros/sueca; neve/medo etc. Ao que parece, a tradição da rima se faz presente no poema de Lisboa para que possa ser explorado mais um recurso de subversão (tal como a forma de amar): o poema não apresenta uma rima “linear” ou “fixa”, ele parece jogar com a rima de forma que rompe com a seqüência rítmica do texto. O que poderíamos considerar “tradicional” em “Rêve Oublié” é o recurso que vimos assinalando nos poemas anteriores de superpor idéias numa mesma “base”, diríamos, que é, neste caso, o início de cada estrofe que se repete: “Neste meu”; “Agora”; “Continuar”; “Contar”; “Abrir-se” e também o final: “e depois” que nos dá a impressão de ser um verso que “conclui” as idéias de cada bloco em separado. Esta “tradição”, no entanto, é a tradição de uma poesia moderna.

Os dois versos finais, quase antitéticos (CIMO x FIM; Ouro x Azul-de-Prata), mas em verdade complementares, podem ser analisados como conclusivos do poema, justificados pelos termos neles presentes: “E no CIMO disto tudo uma montanha de ouro//E no FIM disto tudo um Azul-de-Prata”, duas imagens oníricas/visuais/simbolistas, que nos levam a pensar num “estado ideal das coisas”, diríamos. Transpostas para a concepção de Amor de Lisboa, podemos pensar numa relação que se constrói por oposições e que, por isso mesmo, diríamos, se constrói.

V.12 - Z

As formas as sombras, a luz que descobre a noite
e um pequeno pássaro

e depois longo tempo eu te perdi de vista
meus braços são dois espaços enormes
os meus olhos são duas garrafas de vento

e depois eu te conheço de novo numa rua isolada
minhas pernas são duas árvores floridas
os meus dedos uma plantação de sargaços

a tua figura era ao que me lembro
da cor do jardim.¹⁷⁰

O poema organiza-se por imagens superpostas que parecem combinar o ambiente com a sensação do sujeito. Estas imagens, poderíamos dizer, estão próximas de uma certa metáfora tradicional: temos a impressão de que as imagens têm uma relação mais direta com o “plano real”: o sujeito diz ver Z à noite (“As formas as sombras, a luz que descobre a *noite*/e um pequeno pássaro”) e sente-se “vazio” quando a perde de vista (“meus braços são dois espaços enormes/os meus olhos são duas garrafas de vento”). A seguir, quando há o reencontro, torna a sentir-se bem (“minhas pernas são duas árvores floridas/os meus dedos uma plantação de sargaços”).

Este poema de carácter amoroso, parece assumir mais uma visão de Lisboa a respeito do Amor: a noção de “afinidade”, ou “harmonia”. Podemos dizer que os personagens de alguma forma se aproximam no momento em que há o reencontro, pois o “vazio” desaparece (“minhas pernas são duas árvores floridas/os meus dedos uma plantação de sargaços”) e, tal como as pernas do sujeito, Z tem a figura “da cor do jardim”. Neste último caso, a imagem visual parece servir como ponto de intersecção entre os dois.

V.13 – Vírgula

Eu menino às onze e trinta minutos
a procurar o dia em que não te fale
feito de resistências e ameaças – Este mundo
compreende tanto no meio em que vive
tanto no que devemos pensar.

A experiência o contrário da raiz originária aliás
demasiado formal para que se possa acreditar
no mais rigoroso sentido da palavra.

¹⁷⁰ Lisboa, A.M. *Op.cit*, p.153-4.

Tanta metafísica eu e tu
que já não acreditamos como antes
diferentes daquilo que entendem os filósofos
- constitui uma realidade
que não consegue dominar (nem ele próprio)
as forças primitivas
quando já se tem pretendido ordens à vida humana
em conflito com outras surge agora
a necessidade dos Oásis Perdidos.

E vistas assim as coisas fragmentariamente é certo
e a custo na imensidão da desordem
a que terão de ser constantemente arrancadas
- são da máxima importância as Velhas Concepções pois
a cada momento corremos grandes riscos
desconcertantes e de sinistra estranheza.

Resulta isto dum olhar rápido sobre a cidade desconhecida.
E abstraindo dos versos que neste poema se referem ao mundo humano
vemos que ninguém até hoje se apossou do homem
como o frágil véu que nos separa vedados e proibidos.¹⁷¹

Este poema organiza-se com uma aparente objetividade, o que nos chama a atenção. O poeta parece visualizar o futuro decorrente da sua “revolução” pessoal, diríamos, tendo já “descoberto” o Amor, como prevê em “Isso Ontem Único”.

“Vírgula”, nesse sentido, pode ser entendido como uma pausa para se pensar num resultado da “revolução” individual. Não vemos aqui versos de caráter imperativo, mas sim versos próximos de uma reflexão do poeta a respeito de seu projeto estético-ideológico.

É interessante notarmos que os poemas que tratam do amor vêm se organizando de forma mais “lógica”. Isto pode ser um indício da relação teoria-escrita do poeta. Como vimos no ensaio “Isso Ontem Único”, o destino do poeta é composto pela tríade Liberdade-Conhecimento-Amor. O “Amor”, neste caso, seria a última instância desse destino, com o qual o poeta inicia o processo de

¹⁷¹ Op.cit. *Idem*, p.154-5.

transformação do mundo (sem as “resistências e ameaças”). O presente poema parece mostrar sua expectativa a esse respeito.

No poema lemos sobre a “necessidade dos Oásis Perdidos” que é, como já vimos, um escopo do misticismo de ordem cabalística. Esta poderia ser, portanto, a busca da plenitude. Mais adiante lemos: “são da máxima importância as Velhas Concepções pois/a cada momento corremos grandes riscos/desconcertantes e de sinistra estranheza.”, o que nos sugere, mais uma vez, a busca do Conhecimento. Deste modo, podemos depreender que o poeta quer fazer de cada indivíduo um “místico”, no sentido de que se deve “conhecer”.

No texto de Alfredo Margarido, “Posição Ética de António Maria Lisboa” , vimos que os preceitos surrealistas franceses foram extrapolados por Lisboa no sentido de o poeta acreditar, por exemplo, que a prática do automatismo psíquico devesse estar combinada com a prática de especulação filosófica. Podemos detectar um “conteúdo transcendente” nos textos de Lisboa emoldurado pelos recursos estilísticos que vimos apontando até o presente momento.

No caso de “Vírgula”, parece-nos que o que vai emoldurar o resultado final do poema – que é a crítica à realidade de seu tempo – é justamente a “ética humanal” própria de Lisboa que Margarido aponta em seu texto. Versos como: “(...) – Este mundo/compreende tanto no meio em que vive/tanto no que devemos pensar” e “vemos que ninguém até hoje se apossou do homem” são significativos para notarmos o teor de crítica e de ética implicados em sua obra.

V.14 - Recusa

I

É muito possível durante os primeiros meses
uma importante viagem à Ásia – essa
é uma das consequências
secretas
em que não se tomaram quaisquer resoluções finais
e ambas chegaram igualmente.

II

ainda um céu marinho de agonia onde eu

sou um copo de aguardente francesa e tu
uma gaivota que passa rente ao barco que me leva

III

- Eu sou uma coisa qualquer

Eu sou uma qualquer coisa

sou uma qualquer coisa eu

uma qualquer coisa eu sou

qualquer coisa eu sou uma

coisa eu sou uma qualquer

EU NÃO SOU UMA COISA QUALQUER

- eu sou uma cidade

- eu sou ZANONI de Bulwer Lyton¹⁷²

- eu sou uma errata

- onde está a minha vida deve-se ver a nossa vida

- onde está Deus deve-se ver o Diabo¹⁷³

- onde está o Amor deve estar o Grande Amor

Mágico Amor Meu

- onde estou Eu deves estar Tu

- onde estão os lábios da nossa vida HÁ

uma porta secreta minúscula

O-AMOR

MEU AMOR.¹⁷⁴

O poema está dividido em três partes das quais podemos extrair o seguinte: a primeira parte parece ser uma “resolução”: ir à Ásia; a segunda pode ser interpretada como sendo a viagem; a terceira parte parece ser a chegada, representada pela descoberta do “eu” e do Amor.

Podemos nos remeter ao ensaio “Isso Ontem Único” no qual o poeta fala da necessidade de a Mulher-Mãe viajar ao Oriente para conhecer a si própria e, depois, encontrar o Amor no poeta. Isto, diríamos, é uma alegoria da tríade Liberdade-Conhecimento-Amor, que parece reger a obra de Lisboa. No presente caso, podemos pensar que é o poeta quem percorre o caminho para se conhecer.

¹⁷² Cf. *Op.cit. Idem*, p. 396.

¹⁷³ Cesariny esclarece que este verso fora omitido nas primeiras edições do livro de Lisboa a pedido da mãe do poeta.

¹⁷⁴ Lisboa, A. M. *Op.cit.*, p.155-6.

Notemos que na segunda parte o poeta descreve a viagem: “*ainda* um céu marinho de *agonia*”, o que nos leva a pensar numa crise que *ainda* não se resolveu e, adiante: “sou um copo de aguardente francesa e tu/uma gaivota que passa rente ao barco que me leva”, o que nos remete à idéia de distanciamento do dois sujeitos que mais tarde se reunirão.

A terceira parte parece ser a (re)definição do sujeito que encontra o que busca (a si próprio). Ele inicia a estrofe afirmando-se “uma coisa qualquer” e esta idéia parece ir se desvanecendo à medida em que ele vai “refletindo” sobre ela. O poeta repete a frase invertendo as palavras, de forma que o resultado disto seja a descoberta de si, ou, ainda, a negação da afirmação, que o redime da “agonia”: “EU NÃO SOU UMA COISA QUALQUER/- eu sou uma cidade/- eu sou ZANONI de Bulwer Lyton/- eu sou uma errata”.

“Recusa”, neste sentido, parece ser a recusa de si enquanto “uma coisa qualquer”. Além disso, o poeta parece relativizar a idéia de indivíduo a partir da noção do Amor, pois, ao que parece, não se descobre o amor, mas descobre-se a si próprio: “onde está a minha vida deve-se ver a nossa vida”; “onde estou Eu debes estar Tu”.

V.15 – Estrela de Todas as Horas

Estrela da Ilha de Puros Ministros do Amor
Estrela da Tarde que acredita sempre nas possibilidades da existência
Estrela do Meio-dia Antes e Depois da Nossa Época
Estrela da Noite de Todas as Cores
Estrela da Madrugada que traz sempre a esperança agrilhoada
Estrela da Manhã – os Mistérios de Ísis e Osiris – eu ainda menino.

No Alto um Piloto por caminhos secretos.

Nos Gumes tudo que não possa durante este tempo
Mergulhar como dois personagens distintos
num seio enorme de mármore nu
não pode fazer mais do que arrastar-se atrás dum Grande Carro.

ESTRELA DE TODAS AS HORAS-ODASASHOR-ASEST-R

mil novecentos e cinquenta
um pássaro de granito.¹⁷⁵

Logo no início, podemos ver uma série de predicados para um mesmo objeto, que é a “Estrela”, o que nos leva a pensar no título: a Estrela aparece no poema “em todas as horas”, ou ainda, em todos os momentos da vida do sujeito: “Estrela do Meio-dia Antes e Depois da Nossa Época/(...)/Estrela da Manhã – os Mistérios de Ísis e Osíris – eu ainda menino.”

Tomando os predicados da Estrela – e seguindo a leitura – podemos pensá-la como um “objeto mágico”, diríamos, ou um símbolo que comporta em si o segredo da vida: “No Alto um Piloto por caminhos secretos”. Parece que se está mostrando o que a Estrela representa e contrapondo-a com o mundo real. Isto se dá de tal forma que, na terceira estrofe, parece-nos que há uma superposição de elementos que representam o lugar da Estrela (alto) e o lugar do sujeito (baixo): “Nos *Gumes* tudo o que *não possa durante esse tempo*”. Este verso parece-nos bastante significativo, porque temos a impressão de que o sujeito reconhece na Estrela a liberdade que ele tanto almeja. O *tempo*, aqui, parece ser o tempo real, isto é, o momento em que se escreve, em que “não pode fazer mais do que arrastar-se atrás dum Grande Carro”.

A estrofe final parece confirmar esta hipótese: o poeta toma a imagem do pássaro (que tradicionalmente imprime a idéia de liberdade) e apresenta-a modificada por “granito”. “Pássaro de granito” é uma imagem sinestésica que nos leva a pensar numa *estagnação*, para além da idéia de *prisão* que pode ser considerada a antítese direta de *liberdade*. Desse modo, o sujeito parece se sentir preso e, sobretudo, inerte. O ano “mil novecentos e cinquenta” pode confirmar a idéia de que ele reflete sobre a realidade de seu tempo, criticando-a.

A Estrela pode também nos remeter às imagens de textos anteriores como a “Brilhante-Estrela-Sem-Destino” do “Poema do Começo”. Nesse sentido, é possível pensarmos que o poeta, em “Estrela de Todas as Horas” retoma a imagética da Estrela apresentada anteriormente, mas de forma inversa. Isto é, o poeta parece “impossibilitado”: se antes ele tinha a Estrela em sua algibeira, agora só pode observá-la enquanto ela “segue seu destino”, sem poder participar disto.

É interessante também nos remetermos ao poema de Manuel Bandeira, “Estrela da Manhã”, que trata dessa mesma relação alto/baixo. Ao que parece (o poema de Lisboa foi escrito em 1950) a

¹⁷⁵ Op.cit. *Idem*, p.158.

referência ao poema brasileiro não é simples coincidência metafórica:

ESTRELA DA MANHÃ

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos
Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com os gregos e com os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto

Depois comigo

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas
[comerei terra e direi coisas
[de uma ternura tão simples
Que tu desfalecerás

Procurem por toda parte
Pura ou degradada até a última baixaza
Eu quero a estrela da manhã.¹⁷⁶

Notemos que a relação do poeta com a estrela é de submissão, tal como Lisboa parece apresentar em seu poema. Além disso, também permanece a idéia de que a estrela simboliza a “salvação” do homem.

V.16 – Sétimo Poema*

No pátio de astros calcetados abriu-se uma leve fenda muito parecida com um arranhão de mulher feito na mão esquerda. Poderemos chamar Azul de Prata a uma dentadura velha esculpida num horizonte suspenso em enormes braços.

Ando isolado na planície. Os cadáveres passam e erguem-se muitos direitos num cumprimento militar. Sento-me na Torre Gelada.

Com um aquário e um pequeno peixe dourado, Eu-Pedra das regiões do Lusco-Fusco, retirado dos horrores, em qualquer tarde, por exemplo, sobre planos preconcebidamente dispostos, para dar resultado, evocarei:

“- ILHA DE ESTRELA
sai
decepa ao longe

¹⁷⁶ Bandeira, M. “Estrela da Manhã”, in: *Poesias*, p. 225-226.

* O “Sétimo Poema” foi publicado pela primeira vez em 1952 no livro *Isso Ontem Único* (Coimbra: Nova Casa Minerva), do qual fizeram também parte os textos: “O Amor de Artur Rimbaud o Mestre do Silêncio” e “O Amor de Isidore Ducasse o Comte Lautréamont” já analisados anteriormente, além do ensaio “Isso Ontem Único”. A edição de 1977, a que estamos seguindo, apresenta-o também neste “capítulo”, juntamente com “Operação do Sol” e “Alguns Personagens” (anteriormente editados separadamente). No entanto, a nova edição das *Poesias* (1995) traz o “Sétimo Poema” no livro *Ossóptico* (que Cesariny intitulou *Ossóptico e Outros Poemas*, no qual acrescentou também o texto “Cadame”, que escreveu com Lisboa em 1953). O mesmo aconteceu, nesta última edição, com o ensaio “Certos Outros Sinais” que fora inserido no livro *Isso Ontem Único*. Não analisaremos estes últimos dois textos por estarmos focando os livros a partir de sua edição “mais completa”, diríamos, a de 1977. Decidimos, no entanto, analisar o “Sétimo Poema” no capítulo “Ossóptico” porque, parecidos, ele “fecha” nosso estudo de forma que nos remete aos poemas anteriores, como se verá.

atira o novo crime para a rua
aluga o céu convulso dum deus terrível
esmaga a estrela de través e fria
a flor muda sobre o leito de pedra preciosa
em cada pérola – um voo solitário
no cristal – o grito duma cidade arruinada”

A chave de pedra desceu suspensa do alto da torre por um cabelo. Nela existe um orifício fino e longo por onde passa um Mar e moram Montanhas e abismos. Apenas um Bicho povoa o Tempo rodando até à fascinação.

O “Sétimo Poema” parece organizar-se por imagens que estão presentes nos poemas anteriores. Ao final da leitura, tal como ocorreu no poema “Estrela de Todas as Horas” (que é o último do livro *Ossóptico* da edição de 1977), temos a impressão de que o sujeito está “impossibilitado”.

No início, podemos perceber que uma situação está sendo descrita: “No pátio de astros calçadados abriu-se uma leve fenda muito parecida com uma arranhão de mulher feito na mão esquerda (...)” e que o sujeito também está descrevendo a si próprio: “Ando isolado na planície (...)”. Podemos perceber que ele está só e distante das pessoas (no sentido de parecer estar em outro “plano”), quando diz: “Os cadáveres passam e erguem-se muito direitos num cumprimento militar. Sento-me na Torre Gelada”.

A imagem da “Torre Gelada” já nos é conhecida. Aqui, parece nos dar a mesma impressão do poema “Comutador” em que apareceu da outra vez – o sujeito age de acordo com o ambiente em que vive, submisso a ele.

Seguindo a leitura, percebemos uma ruptura dessa situação, quando há a “evocação” da “ILHA DE ESTRELA”: a Estrela, como vimos, pode ser a representação do conhecimento e, nesse sentido, poderíamos dizer, o destino do homem preconizado por Lisboa. No entanto, o sujeito parece mais uma vez “impossibilitado”. A “ILHA DE ESTRELA” é evocada para “mudar o mundo” (“sai/decepa ao longe/atira o novo crime para a rua (...)”), de modo que fica parecendo que o sujeito não se sente capaz de fazê-lo. Fica a idéia de que somente algo “sobrenatural” pode mudar a situação que ele presencia. O sujeito afirma-se “pedra” – “Eu-Pedra das regiões do Lusco-Fusco, retirado dos horrores, em qualquer tarde (...)”.- Com esta afirmação, podemos pensar que ele se sente inerte (“pedra”), alheio aos acontecimentos (“retirado dos horrores”) e não mais se importando com o Tempo, que antes lhe parecia primordial (“em qualquer tarde”).

A imagem final parece comprovar esta “impossibilidade” que está próxima de uma inércia: o poeta escreve sobre uma “chave de pedra” que permite ver, por “um orifício fino e longo” um Mar, Montanhas e Abismos, dando a impressão de que a chave “revela” estas paisagens. Se, ainda nesta imagem, tomarmos a definição do sujeito a respeito de si próprio (“Eu-Pedra”), podemos pensar que ele possui algumas das propriedades dessa “chave”, pois os elementos parecem se entrecruzar nesse sentido. No entanto, a conclusão não parece positiva: “Apenas um Bicho povoa o Tempo rondando até a fascinação”. A impressão que temos é a de que o sujeito continua conhecendo (ou vislumbrando) o caminho para a “salvação do mundo”, mas que não é capaz de segui-lo, ou divulgá-lo, o que nos dá a impressão de desânimo ou ainda, de morte.

Pudemos notar com as análises dos poemas que a singularidade de António Maria Lisboa, para além de se dar sob o ponto de vista de um surrealismo francês bretoniano, diga-se, dá-se pelo modo como o *surreal* é tomado como forma de expressão do poeta e da poesia. A sua linguagem poética, ou ainda, a sua arte poética parece se basear na idéia de subversão, o que significa que a poesia passa a ser o veículo para a discussão da realidade vigente ou idealizada. Esta noção não desvia António Maria Lisboa de um surrealismo mais ortodoxo, mas, como dissemos, o modo como o poeta trata esta teorização é o que parece torná-lo singular. A questão da realidade (que é irrealidade também), gira em torno de especulações filosóficas, diríamos, que tratam da tríade surrealista, Liberdade-Conhecimento-Amor, além da utilização de algo que é da ordem do esoterismo e do ocultismo.

De certa forma, o pensamento de Lisboa parece ser congruente com aquilo que apontamos sobre o Transcendentalismo Panteísta de Fernando Pessoa que, tirante as discussões a respeito de uma “resolução” teórica do que teria sido o Saudosismo em Portugal, é uma especulação filosófica suficientemente plausível, parece-nos, para o que estamos tratando: a antecipação do que foi o Surrealismo de António Maria Lisboa e também o de seu grupo nos anos 40-50.

A singularidade, portanto, parece se dar sobretudo quando pensamos que o poeta está a seguir uma tradição da literatura portuguesa – que é a de admitir o real e o irreal como uma coisa só – ao mesmo tempo em que utiliza uma arte de vanguarda para criar.

VI

AO SOM DA CÍTARA DE *ORPHEU*

António Maria Lisboa e a Tradição

A realidade satisfaz-nos pouco.

André Breton.

VI.1 – “O Fado que Nós Cantamos é Sina que Nós Cumprimos”*

Até o presente momento procuramos apontar traços presentes no surrealismo português que podem ser tomados como influências de um Modernismo. Nomeadamente a percepção de mundo que se inicia “decadentista”, nos fins do século XIX e que, de alguma forma se “metamorfoseia” no início do século XX em uma visão transcendental panteísta, tal como já indicamos no capítulo II, em que não se distinguem elementos da ordem do imaginário com elementos da ordem do real, nem os imanentes com os transcendentais.

A seguir, procuramos levar às últimas conseqüências, diríamos, esta concepção da linguagem que, aderida às noções futuristas, sensacionistas, simultaneístas, interseccionistas etc., podem, de alguma forma, “adiantar” um surrealismo.

A “tradição” a qual nos reportamos é a da geração do *Orpheu*, que se mostra revolucionária e com uma história de “vida” bastante semelhante à história do movimento surrealista em Portugal. É inevitável dizer que os artistas causaram polémica com uma linguagem agressiva e declaradamente avessa à sociedade burguesa, o que foi acentuado em 1917 quando da publicação de *Portugal Futurista*. Não vamos apresentar a história do Modernismo português, mas vamos ressaltar alguns dados que podem ser aproximados a uma estética e a uma história surrealistas, que já nos é conhecida.

Os artistas do *Orpheu*, a partir do segundo número da revista, começaram a divulgar o Futurismo (mas não somente) como forma de expressão artística¹⁷⁷, rompendo com uma literatura de caráter acadêmico e inaugurando uma literatura com foros de vanguarda. Apoiada num movimento internacional que não foi menos “barulhento” no resto da Europa, e que se destacou por se declarar avesso à arte do passado, a geração *Orpheu* impõe-se em Portugal como

* Da música de Armandinho e Rodrigo Mello, “Fado da Adiça”.

¹⁷⁷ A primeira “manifestação” dos futuristas portugueses, em verdade, foi no dia 14 de Abril de 1917, no Teatro da República em Lisboa, onde Almada Negreiros leu o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, o “Manifesto Futurista da Luxúria” de Mme. de Saint-Point e “O Music-Hall” de Marinetti. Pode-se imaginar a reação da platéia pelo artigo publicado n’*A Capital*, “O Elogio da Loucura”: “[houve] a leitura de um número de frases, mais ou menos desconexas sobre a guerra, sobre a política, sobre a decadência da raça, etc. (...) Decididamente, a progressão de malucos cresce de forma assustadora!”. In: Neves, J.A. das. *O Movimento Futurista em Portugal*, p. 30. E ainda, pelo que o próprio Almada escreveu no *Portugal Futurista* em Maio de 1917: “Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna, sem duvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal.” in: *Portugal Futurista*, p.35.

uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro já que entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas post-simbolistas co-existiam com a preocupação de busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer actuante na cultura do tempo, nosso e europeu¹⁷⁸.

Melo e Castro refere-se certamente à coexistência da estética futurista, cujos manifestos engataram a marcha revolucionária em Portugal, com outros “ismos” já consagrados e também os criados por Fernando Pessoa quando da transição *Águia - Orpheu*, diga-se. Estamos nos referindo ao Paúlismo, marcadamente de raízes decadentistas; ao Interseccionismo, que “pretende expressar pelo verbo uma multiplicidade de sensações – ainda que só imaginárias – trazendo simultaneamente ao campo da consciência espaços, tempos e realidades não simultâneas”¹⁷⁹ e ao Sensacionismo, que se aproxima de um futurismo abolindo “as fronteiras do tempo e do espaço”, traduzindo um “contínuo fluir da realidade [que] exige metáforas dinâmicas ligadas a uma sensação individual de percepção do mundo”.¹⁸⁰

Apesar da afirmação de H. Howens Post a respeito dos poetas do *Orpheu*: “Mário de Sá-Carneiro [é] um dos primeiros surrealistas portugueses juntamente com o seu amigo Fernando Pessoa. Em Portugal, o Surrealismo chama-se ‘Modernismo’”¹⁸¹, e a de Antonio Tabucchi, na *Parola Interdetta* que considera Pessoa “surrealista na heteronímia, na fenomenologia e no ocultismo”¹⁸², Maria de Fátima Marinho discorda dessa propensão da crítica de considerar os modernistas surrealistas *avant-la-lettre* e tece alguns comentários a respeito da questão:

(...) o sonho do autor de *Mensagem* está muito mais na linha de um Pascoaes ou de um Raúl Brandão do que na do autor de *Nadja*; se interessar-se por fenómenos de ocultismo é ser-se surrealista, então todos os ocultistas o são (desde a Idade Média), o que é um perfeito absurdo.¹⁸³

A autora segue observando que alguns textos pessoanos, tais como “A Very Original Dinner” do heterônimo Alexander Search, possuem temas que no Surrealismo são explorados. No caso da

¹⁷⁸ Melo e Castro, E.M. de. *Op.cit.*, p.37.

¹⁷⁹ Galhoz, M.A. *Op.cit.* In: *Portugal Futurista*, s/p.

¹⁸⁰ Júdice, N. *Op.cit.*, p.49.

¹⁸¹ In: Marinho, M.F. *Op.cit.*, p.130.

¹⁸² In: *Op.cit. Idem*, p.132.

¹⁸³ *Op.cit. Idem*, *ibidem*.

novela de Search, a antropofagia dá conta dessa aproximação. Mas, segundo ela, é no *Livro do Desassossego* que os temas se multiplicam:

É, contudo, no *Livro do Desassossego* que podemos encontrar temas e características mais afins do surrealismo. Em primeiro lugar, há que considerar o emprego de termos típicos desta escola, embora usados em perspectivas diferentes. O sonho é, sem dúvida, uma constante nesta obra de Pessoa. Mas (...) é o sonho que faz esquecer a angústia da existência, que, de certa forma, se opõe a esta, apesar de podermos deparar com frases deste tipo: “Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mixtas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forma por interpenetração”. Em Pessoa, o sonho tem muito mais ligação com as concepções de Gérard Nerval, Edgar Poe, Pascoaes ou Raúl Brandão do que com as de Breton ou Éluard.¹⁸⁴

(...) E é quando ele escreve, sem teorizar, que mais se aproxima da estética surrealista.

Um dos aspectos fundamentais tratados nos Manifestos bretonianos é, como se sabe, o da escrita automática. Há no Pessoa do *Livro do Desassossego* reflexões que lhe são aparentadas.¹⁸⁵

(...) O diálogo foi uma das experiências predilectas dos surrealistas. (...) No *Livro do Desassossego* há um texto que é quase todo ele composto por um diálogo completamente ilógico e incoerente.

(...) As imagens insólitas estão totalmente de acordo com a estética surrealista. Pessoa é pródigo em imagens estranhas, aparentemente inadequadas: “a minha victoria falhou sem um bule sequer nem um gato antiquíssimo”(…)¹⁸⁶

Será que se poderá considerar Pessoa como um surrealista *avant-la-lettre*? Penso que seria francamente abusivo. A renovação estético-literária produzida nos fins do século passado, início deste século, aponta directamente para determinadas coordenadas presentes na obra do autor dos heterónimos, modificadas e teorizadas pelos surrealistas com apoio dos Manifestos Dada e nos princípios recentemente enunciados por Freud. Na maior parte das vezes, as semelhanças deverão ser tomadas como coincidências (...)¹⁸⁷

Maria de Fátima Marinho aponta para impossibilidades que vêm a acrescer nossa análise apesar de estarmos focando um movimento literário singularmente português, que segue uma tradição própria e não exatamente francesa de nível internacional. Nesse sentido, pensar numa possível congruência estética (a que a autora relegou ao campo das coincidências) entre os movimentos literários portugueses não parece descabido. A “estrutura de pânico” portuguesa, fez com que de um conformismo simbolista/decadentista passasse à criatividade saudosista – e idealista – numa perspectiva de modernidade (estamos nos referindo à *Águia*), e terminasse (ou começasse) “declarando guerra” num

¹⁸⁴ Op.cit. *Idem*, p.134.

¹⁸⁵ Op.cit. *Idem*, p.136.

¹⁸⁶ Op.cit. *Idem*, p.137.

¹⁸⁷ Op.cit. *Idem*, p.140.

imediatamente posterior modernismo de caráter vanguardista, apesar da persistência de alguns textos paúlicos com foros de decadentes. Note-se que estamos mais próximos da posição crítica de Tabucchi e de Howens Post.

O que estamos tentando mostrar é que a linguagem poética iniciada pelos simbolistas/decadentistas – aqui sim podemos retomar a França citando Rimbaud como exemplo – vai se desenvolvendo a tal ponto em Portugal, que denuncia a crise de valores do período, o que também ocorre em outros países, mas de forma tal que, como já dissemos num capítulo anterior, assume um caráter particularmente dramático, já que corresponde ao momento em que se toma consciência da pequenez – de poder além de geográfica – de um país que antes fora tão grandioso – em poder e em geografia. A literatura percorre os caminhos do esoterismo e da gnose de forma que, nos anos 10, com a *Águia*, admite que “o absolutamente irreal é real”¹⁸⁸. A eclosão do Surrealismo – 30 anos depois que seja – volta a subverter a noção de Realidade admitindo o “irreal como real”, de forma a “anular estas duas categorias do existente”¹⁸⁹. Nesse sentido, a poética de António Maria Lisboa – especulativa tal como a dos anos 10 – que também se destaca pelo esoterismo, pode ser considerada parte de uma tradição literária portuguesa.

Mário Cesariny de Vasconcelos confirma nossa hipótese no ensaio “Para uma Cronologia do Surrealismo em Português”, afirmando o seguinte:

Das duas últimas décadas do século passado às duas primeiras décadas do nosso século, toda uma plêiade de escritores poderia ser reclamada pelo surrealismo português como guarda-avançada do movimento que entre nós só em 1947 se consciencializou.¹⁹⁰

Além disso, o autor de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* acredita que a adesão do *Orpheu* ao Futurismo foi uma “consequência histórica e geográfica”, de modo que, “se o movimento dadá tivesse antecipado de alguns anos o seu aparecimento em Zurique, teria conhecido, suponho, entre os poetas e os pintores do ‘Orpheu’, um favor bem maior e mais continuado do que o que pôde merecer-lhes o futurismo”.¹⁹¹ Esta afirmação pode nos ajudar a entender a seqüência histórico-literária em Portugal, de forma que o Surrealismo ali assimile não somente uma doutrina francesa – o que, aliás, acaba por negar

¹⁸⁸ Lourenço, E. *Op.cit.*, p.108. [Grifo do autor].

¹⁸⁹ Lisboa, A.M. “Operação do Sol”, in: *Op.cit.*, p. 175.

¹⁹⁰ Vasconcelos, M.C. de. “Para uma Cronologia do Surrealismo em Português” in: *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, p. 261.

¹⁹¹ *Op.cit. Idem*, p.262.

num momento posterior – mas também toda a polifonia dos outros “ismos” nacionais, admitindo a influência de um Camilo Pessanha, um Guerra Junqueiro, um Gomes Leal, um Raúl Brandão, um Cesário Verde, um Teixeira de Pascoaes, uma Florbela Espanca, um Sá-Carneiro, um Fernando Pessoa, um Almada Negreiros etc.¹⁹², além de um Baudelaire, um Rimbaud, um Lautréamont, um Breton.

Vamos nos ater, no entanto aos três artistas citados do *Orpheu*, sabendo de antemão que há neles a influência dos pós-simbolistas/decadentistas, saudosistas e um pré-simbolista que é Cesário Verde.

A crítica tende a apontar os textos futuristas (e também interseccionistas e sensacionistas) daqueles autores como influentes sobre o Surrealismo. Em termos de composição, não é difícil detectar similaridades, já que os futuristas foram pioneiros em divulgar a arte por meio de panfletos e manifestos. O uso exagerado de pontos de exclamação, de frases imperativas, de maiúsculas e os tipos gráficos de diferentes tamanhos em textos de cunho revolucionário também foram recursos inovadores do Futurismo. Nesse sentido, esta primeira manifestação de vanguarda só pode mesmo ser tomada como antecipadora das outras vanguardas que se lhe seguiram.

Os textos portanto “de caráter surrealista” que a crítica mais comumente aponta são os seguintes: “A Cena do Ódio”, “Manifesto Anti-Dantas”, “Mima-Fataxa” e “‘Ultimatum’ Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” de Almada Negreiros; “Princípio”, “Manucure” e “Apoteose” de Mário de Sá-Carneiro; “A Very Original Dinner” de Alexander Search e grande parte dos poemas de Álvaro de Campos - “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Ultimatum” e “Opiário” são exemplos - com exceção dos nitidamente subjetivistas e de introspecção.¹⁹³

Além desses textos, chamou-nos a atenção outros três que encontramos no decorrer da leitura dos livros de Mário Cesariny de Vasconcelos, João Gaspar Simões e Nuno Júdice, por não serem mencionados com tanta frequência pela crítica.

No ensaio “Para uma Cronologia do Surrealismo Português”, Mário Cesariny de Vasconcelos aponta o poema “Rodopio” de Sá-Carneiro como influente sobre a poética surrealista, afirmando o seguinte:

O que saudámos [os surrealistas] em Mário de Sá-Carneiro não é, de modo algum, a “dispersão do ser”, como afirma em Lisboa e reitera em Utrecht, não se sabe bem porquê, H. Howens Post, mas sim a recusa de ser, este,

¹⁹² Cf. Op.cit. *Idem*, cf. p.261-263.

¹⁹³ Cf. Marinho, M. F. *op.cit.* Cf. tb. Galhoz, M.A. *O Momento Poético da Orpheu* ; *Sema*, no. 1, 1979.

aquele, aquilo, isto, ou aqueloutro (“eu não sou eu nem o outro”, diz o poeta) que leva à descoberta de associações cinéticas tão prodigiosas como as do poema “Rodopio”.¹⁹⁴

João Gaspar Simões, no capítulo sobre “O Movimento Surrealista (1947)”, do livro já citado, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, afirma que Fernando Pessoa, assinando C. Pacheco, *adivinha* o surrealismo bretoniano no poema “Para Além doutro Oceano”. Tal afirmação nos soa bastante inusitada, principalmente se considerarmos as explicações de Maria de Fátima Marinho. No entanto, grande parte da crítica, como pudemos verificar, menciona Álvaro de Campos, por causa de suas preocupações metafísicas nos casos de aproximação entre os modernistas e o movimento de 1947. Fica, portanto, clara a afirmação de Simões:

As concepções de André Breton, que desde 1924, data do seu *Manifeste du Surréalisme*, se tinham espalhado pela Europa e pelo Mundo, haviam sido adivinhadas por Fernando Pessoa, o Fernando Pessoa que escreveu em nome de C. Pacheco o poema *Para Além doutro Oceano* (destinado ao *Orpheu 3*). A escrita automática, o despremeditado azar, a linguagem liberta das peias contextuais, o misticismo infernal, a associação do oculto com o mágico, a revolução da consciência ética, a conciliação dos contrários, a procura do ‘ponto central’ na edificação da mecânica visionária do Mundo, tudo que dizia respeito ao instinto e à noite da alma, a pré-lógica e à imaginação pura, vinha eclodir nas concepções da arte e especialmente da poesia oriundas do surrealismo.¹⁹⁵

De alguma forma não é difícil pensar aquela aproximação com o movimento dos surrealistas, já que as tendências estéticas do *Orpheu* apontavam, a cada número, para a eclosão de um movimento de vanguarda. O *Orpheu 1* tem forte influência decadentista-paulica¹⁹⁶, o que pode ser comprovado através dos textos de Armando Cortes Rodrigues e Alfredo Guisado por exemplo. A segunda revista já traz à luz textos e pinturas de caráter cubista e futurista, assinados por Santa-Rita Pintor e Sá-Carneiro e também a célebre “Ode Marítima” – sensacionista – de Álvaro de Campos, além do poema interseccionista de Fernando Pessoa, “Chuva Oblíqua”, de 1914. A *Orpheu 3*, não editada, traria “A Cena do Ódio” de Negreiros e “Para Além Doutro Oceano” de Coelho Pacheco – à memória de Alberto

¹⁹⁴ Vasconcelos, M.C. de. *Op.cit.*, p.263.

¹⁹⁵ Simões, J.G. *Op.cit.*, p.394.¹⁹⁵

¹⁹⁶ “Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numeroso escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos”. Luis de Montalvôr. “Introdução”, in: *Orpheu*, ed. Facsimilada, p.5. [Grifo do autor]

Caeiro –, que são citados pela crítica como influentes sobre o surrealismo, dentre outros. Nesse sentido, afirmação de que os artistas do *Orpheu* caminhavam para a vanguarda é plausível porque, além de publicar textos e pinturas futuristas na revista, apesar de não aderirem ao movimento de Marinetti completamente, acabaram por assumir – diga-se Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Santa Rita-Pintor, Amadeo de Souza Cardoso - o Futurismo em 1917, com a publicação da polêmica *Portugal Futurista*, que acabou sendo recolhida pela polícia meses depois.

Não menos estimulantes são as afirmações que Nuno Júdice faz a respeito da novela de Almada Negreiros, “A Engomadeira”, na sua *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa*:

(...) o processo utilizado por Almada de supressão dos verbos e de acumulação de substantivos, fazendo realçar o valor destes, dá uma dinâmica nova à imagem poética. A acumulação de imagens cria um movimento visual, ligado ao tema (...) que se afasta do percurso analítico da escrita para se aproximar da concepção sintética da pintura.

É no entanto nos contos deste período – “K4, o quadrado Azul”, “Saltimbancos” e “A Engomadeira” – que esta linha inovadora se manifesta na sua plenitude, fazendo aí Almada a exploração de processos estéticos que anunciam as técnicas surrealistas, e entre elas a própria escrita automática.¹⁹⁷

E repete mais adiante:

Na década de 20, embora surjam revistas que prolongam a estética da *Orpheu*, como a *Contemporânea*, nada surgirá de comparável aos dois textos maiores da revolução modernista que são “K4, o Quadrado Azul”, ainda devedor das regras futuristas, e “A Engomadeira”, ambos textos em prosa de Almada, apresentando uma isolada e espontânea intuição do surrealismo que, entretanto, vai dando em França os primeiros passos até à publicação, em 1924, do 1º Manifesto Surrealista de André Breton.¹⁹⁸

Além dos textos acima referidos, “Rodopio”, “Para Além Douro Oceano” e “A Engomadeira”, propomo-nos a analisar os manifestos “Ultimatum” de Álvaro de Campos e “‘Ultimatum’ Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” de Almada Negreiros, para discutirmos a postura desses “autores portugueses futuristas”, num tempo que, como vimos, ainda recendia a decadência. Os textos estão apresentados na íntegra, pois julgamos serem importantes não somente para a nossa pesquisa como também para o contato do leitor. No entanto, eles merecem um estudo mais aprofundado, já que nos

¹⁹⁷ Júdice, N. *Op.cit.*, p. 51.

¹⁹⁸ *Op.cit. Idem*, p. 57.

limitamos a analisá-los sob o prisma da intersecção com o surrealismo devido ao nosso objeto de pesquisa e à extensão do trabalho.

VI.2 – Três Ultimatots, um só Portugal

Considerando o “Ultimatum” de Álvaro de Campos” e o de Almada Negreiros, Portugal teve três ultimatots. O primeiro, inglês, que lhe retirou a grandeza e lhe inspirou a Saudade e os fados é, de alguma forma, contraponto para a composição dos outros dois. O “Ultimatum” de Campos fala de um Portugal com sua grandeza abalada, mas não diferente do *resto* da Europa – “resto”, diga-se, no sentido pejorativo tal como fica a impressão do Continente que o poeta apresenta. Almada Negreiros, compondo um ultimato preso ao molde futurista, exalta a guerra como forma de o povo reconquistar a auto-estima e o patriotismo. Assim, ambos os manifestos portugueses parecem funcionar como uma resposta de reação ao sentimento de falência promulgado pela Inglaterra. Com o termo “ultimatum” nos títulos, os autores parecem querer recuperar do primeiro – o inglês – o impacto, apesar de proporem o esquecimento de tudo que é passado.

Vejamos o manifesto de Campos:

ULTIMATUM

de Alvaro de Campos

Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fóra.

Fóra tu, Anatole France, Epicuro de pharmacopeia homeopathica, tenia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do seculo dezesete, falsificada!

Fóra tu, Maurice Barrès, feminista da Acção, Châteubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da patria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu commercio!

Fóra tu, Bourget das almas, lamparineiro das particulas alheias, psychologo de tampa de braço, reles snob plebeu, sublinhando a regua de lascas os mandamentos da lei da Igreja!

Fóra tu, mercadoria Kipling, homem-practico do verso, imperialista das sucatas, epico para

10 Majuba e Colenso, Empire-Day do calão das fardas, tramp-steamer da baixa immortalidade!

Fóra! Fóra!

Fóra tu, George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intellectualidade inesperada, Kilkenny-Cat de ti proprio, *Irish Melody* calvinista com letra da *Origem das Especies!*

Fóra tu, H. G. Wells, ideativo de gesso, sacca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!

Fóra tu, G. K. Chesterton, christianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialectica cockney com o horror ao sabão influenciando na limpeza dos raciocínios!

20 Fóra tu, Yeats da celtica, bruma á roda de poste sem indicações, sacco de pôdres que veiu á praia do naufragio do symbolismo inglez!

Fóra! Fóra!

Fóra tu, Rapagnetta – Annunzio, banalidade em characteres gregos, “D. Juan em Pathmos” (solo de trombone)!

E tu, Maeterlink, fogaõ do Mysterio apagado!

E tu, Lotti, sopa salgada, fria!

E finalmente tu, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!

Fóra! Fóra! Fóra!

E se houver outros que faltem, procurem-os ahi pra um canto!

30 Tirem isso tudo da minha frente!

Fóra com isto tudo! Fóra!

Ahi! Que fazes tu na celebridade, Guilherme Segundo da Allemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume?!

Quem és tu, tu da juba socialista, David Lloyd George, bobo de barrete phrygio feito de Union Jacks?!

E tu, Venizelos, fatia de Pericles com manteiga, cahida no chão de manteiga para baixo?!

E tu, qualquer outro, todos os outros, assorda Briand-Dato-Boselli da incompetencia ante os factos, todos os estadistas pão-de-guerra que datam de muito antes da guerra! Todos! todos!

40 todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intellectual!

E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados pra baixo á porta da Insufficiencia da Epocha!

Tirem isso tudo da minha frente!

Arranjem feixes de palha e ponham-os a fingir gente que seja outra!

Tudo de aqui pra fóra! Tudo de aqui pra fóra!

Ultimatum a elles todos, e a todos os outros que sejam como elles todos!

Se não querem sahir, fiquem e lavem-se!

Fallencia geral de tudo por causa de todos!

Fallencia geral de todos por causa de tudo!

50 Fallencia dos povos e dos destinos – fallencia total!

Desfile das nações para o meu Desprezo!

Tu, ambição italiana, cão de collo chamado Cesar!

Tu, “esforço francez”, gallo depenado com a pele pintada de pennas! (Não lhe dêem muita corda senão parte-se!)
 Tu organização britannica, com Kitchener no fundo do mar mesmo desde o principio de guerra!
 (It’s a long, long way to Tipperary, and a jolly sight longer way to Berlin!)
 Tu, cultura alemã, Sparta pôdre com azeite de christismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata,
 transbordamento imperialoide de servilismo engatado!
 60 Tu, Austria-subdita, mixtura de sub-raças, batente de porta typo K!
 Tu, Von Belgica, heroica á fôrça, limpa a mão á parede que fôste!
 Tu, escravatura russa, Europa de malaios, libertação de mola desopprimida porque se partiu!
 Tu, “imperialismo” hespanhol, salero em politica, com toureiros de sambenito nas almas ao voltar da esquina e
 qualidades guerreiras enterradas em Marrocos!
 Tu, Estados Unidos da América, synthese-bastardia da baixa-Europa, alho da assorda transatlantica, pronuncia
 nasal do modernismo inesthetico!
 E tu, Portugal-centavos, resto de Monarchia a apodrecer Republica, extrema-uncção-enxovalho da Desgraça,
 collaboração artificial na guerra com vergonhas naturaes em Africa!
 E tu, Brazil, “republica irmã”, blague de Pedro Alvares Cabral, que nem te queria descobrir!
 70 Ponham-me um panno por cima de tudo isso!
 Fechem-me isso á chave e deem a chave fóra!
 Onde estão os antigos, as fôrças, os homens, os guias, os guardas?
 Vão aos cemiterios, que hoje são só nomes nas lapides!
 Agora a philosophia é o ter morrido Fouillée!
 Agora a arte é o ter ficado Rodin!
 Agora a litteratura é Barrès significar!
 Agora a critica é haver bestas que não chamam besta ao Bourget!
 Agora a politica é a degeneração gordurosa da organização da incompetencia!
 Agora a religião é o catholicismo militante dos taberneiros da fé, o entusiasmo cosinha-
 80 franceza dos Maurras de razão-descascada, é a spectaculite dos pragmatistas christãos, dos intuicionistas
 catholicos, dos ritualistas nirvanicos, angariadores de annuncios para Deus!
 Agora é a guerra, jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!
 Suffoco de ter só isto á minha volta!
 Deixem-me respirar!
 Abram todas as janellas!
 Abram mais janellas do que todas as janellas que ha no mundo!

 Nenhuma idéa grande, ou noção completa ou ambição imperial de imperador-nato!
 Nenhuma idéa de uma estructura, nenhum senso do Edificio, nenhuma ansia do Organico-Creado!
 90 Nem um pequeno Pitt, nem um Goethe de cartão, nem um Napoleão de Nürnberg!
 Nenhuma corrente litteraria que seja sequer a sombra do romantismo ao meio-dia!
 Nem um impulso militar que tenha sequer o vago cheiro de um Austerlitz!

Nem uma corrente politica que sôe a uma idéa-grão, chocallhando-a, ó Caios Grachos de tamborilar na vidraça!
Epocha vil dos secundarios, dos approximados, dos lacaios com aspirações de lacaios a reis-lacaios!

Lacaios que não sabeis ter a Aspiração, burguezes dos Desejo, transviados do balcão instintivo! Sim, todos vós que representaes a Europa, todos vós que sois politicos em evidencia em todo o mundo, que sois litteratos meneurs de correntes europeias, que sois

100 qualquer cousa a qualquer cousa neste maelström de chá-mômo!

Homens-altos de Lilliput-Europa, passae por baixo do meu Desprezo!

Passae vós, ambiciosos do luxo quotidiano, anseios de costureiras dos dois sexos, vós cujo typo é o plebeu Annunzio, aristocrata de tanga de ouro!

Passae vós, que sois auctores de correntes sociaes, de correntes litterarias, de correntes artisticas, verso da medalha da impotencia de crear!

Passae, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!

Passae, radicaes do Pouco, incultos do Avanço, que tendes a ignorancia por columna da audacia, que tendes a impotencia por esteio das neo-theorias!

110 Passae, gigantes de formigueiro, ebrios da vossa personalidade de filhos de burguez, com a mania da grande-vida roubada na dispensa paterna e a hereditariedade indesejantada dos nervos!

Passae, mixtos; passae, debeis que só cantaes a debilidade; passae, ultra-debeis que cantaes só a fôrça, burguezes pasmados ante o athleta de feira que quereis crear na vossa indecisão febril!

Passae, esterco epileptoide sem grandezas, hysteria-lixo dos espectaculos, senilidade social do conceito individual de juventude!

Passae, bolor do Novo, mercadoria em mau estado desde o cerebro de origem!

Passae á esquerda do meu Desdem virado á direita, creadores de “systemas philosophicos”, Boutroux, Bergsons, Euckens, hospitaes para religiosos incuraveis, pragmatistas do jornalismo metaphysico, lazzaroni da construcção meditada!

120 Passae e não volteis, burguezes da Europa-Total, parias da ambição de parecer-grandes, provincianos de Paris!

Passae, decigrammas da Ambição, grandes só numa epocha que conta a grandeza por centimiligrammas!

Passae, “finas sensibilidades” pela falta de espinha dorsal; passae, constructores de café e conferencia, monte de tijolos com pretensões a casa!

Passae, cerebraes dos arrabaldes, intensos de esquina-de-rua!

Inutil luxo, passae, vã grandeza ao alcance de todos, megalomania triumphante do aldeão de Europa-aldeia! Vós que confundis o humano com o popular, e o aristocratico com o fidalgo! Vós que confundis tudo, que, quando não pensaes nada, dizeis sempre outra cousa! Chocalhos,

130 incompletos, maravilhas, passae!

Passae, pretendentes a reis parciaes, lords de serradura, senhores feudaes do Castello de Papelão!

Passae romantismo posthumo dos liberalões de toda a parte, classicismo em alcool dos fetos de Racine, dynamismo dos Whitmans de degrau de porta, dos pedintes da inspiração forçada, cabeças ôcas que fazem barulho porque vão bater com ellas nas paredes!

Passae, cultores do hypnotismo em casa, dominadores da visinha do lado, caserneiros da Disciplina que não custa nem cria!

Passae, tradicionalistas auto-convencidos, anarchistas deveras sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para quererem deixar de trabalhar! Rotineiros da revolução,

140 passae!

Passae eugenistas, organizadores de uma vida de lata, prussianos da biologia applicada, neo-mendelianos da incompreensão sociologica!

Passae, vegetarianos, teétotalers, calvinistas dos outros, kill-joys do imperialismo de sobejo!

Passae, amanuenses do “vivre sa vie” de botequim extremamente de esquina, ibsenoides Bernstein-Bataille do homem forte de sala de palco!

Tango de pretos, fôsses tu ao menos minuete!

Passae, absolutamente, passae!

Vem tu finalmente ao meu Asco, roça-se tu finalmente contra as solas do meu Desdem, grand finale dos parvos, conflagração-escarneo, fogo em pequeno monte de estrume, synthese

150 dynamica do estatismo ingenito da Epocha!

Roça-te tu e roja-te, impotencia a fazer barulho!

Roça-te, canhões declamando a incapacidade de mais ambição que balas, de mais intelligencia que bombas!

Que esta é a equação-lama da infamia do cosmopolitismo de tiros:

$$\frac{\text{VON BISSING}}{\text{BELGICA}} = \frac{\text{JONNART}}{\text{GRECIA}}$$

Proclamem bem alto que ninguem combate pela Liberdade ou pelo Direito! Todos combatem por medo dos outros! Não tem mais metros que estes millimetros a estatura das suas direcções!

Lixo guerreiro-palavroso! Esterco Joffre-Hindenburguesco! Sentina europeia de Os Mesmos

160 em scisão balofa!

Quem acredita nelles?

Quem acredita nos outros?

Façam a barba aos poilus!

Descasquetem o rebanho inteiro!

Mandem isso tudo pra casa descascar batatas symbolicas!

Lavem essa celha de mixordia inconsciente!

Atrelem uma locomotiva a essa guerra!

Ponham uma colleira a isso e vão exhibil-o para a Australia!

Homens, nações, intuitos, está tudo nullo!

170 Fallencia de tudo por causa de todos!

Fallencia de todos por causa de tudo!

De um modo completo, de um modo total, de um modo integral:

MERDA!

A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!

A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generaes!

Quer o Politico que construa conscientemente os destinos inconscientes do seu Povo!

Quer o Poeta que busque a Immortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as actrizes e para os productos pharmaceuticos!

180 Quer o General que combata pelo Triumpho Constructivo, não pela victoria em que apenas se

derrotam os outros!

A Europa quer muitos d'este Politicos, muitos d'estes Homens Fortes – a idéa que seja o Nome da sua riqueza anonyma!

A Europa quer a Intelligencia Nova que seja a Fôrma da sua Materia chaotica!

Quer a Vontade Nova que faça um Edifício com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!

Quer a Sensibilidade Nova que reuna de dentro os egoismos dos lacaios da Hora!

A Europa quer Donos! O Mundo quer a Europa!

A Europa está farta de não existir ainda! Está farta de ser apenas o arrabalde de si-propria! A Era das Machinas procura, tacteando, a vinda da Grande Humanidade!

190 A Europa anseia, ao menos, por Theoricos de O-que-será, por Cantores-Videntes dos seu

Futuro!

Dae Homeros á Era das Machinas, ó Destinos scientificos! Dae Miltons á Epocha das Cousas Electricas, ó Deuses interiores á Matéria!

Dai-nos Possuidores de si-proprios, Fortes Completos, Harmonicos Subtis!

A Europa quer passar de designação geographica a pessoa civilizada!

O que ahi está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro!

O que ahi está não pode durar, porque não é nada!

Eu, da Raça dos Navegadores, affirmo que não pode durar!

Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!

Quem ha na Europa que ao menos suspeite de que lado fica o Novo Mundo agora a descobrir?

200 Quem sabe estar em um Sagres qualquer?

Eu, ao menos, sou uma grande Ansia, do tamanho exacto do Possivel!

Eu, ao menos sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos!

Ergo-me ante o sol que desce, e a sombra do meu Desprezo anoitece em vós!

Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho!

Vou indicar o caminho!

ATENÇÃO!

Proclamo, em primeiro lugar,

A Lei de Malthus da Sensibilidade

210 *Os estímulos da sensibilidade augmentam em progressão geometrica; a propria sensibilidade apenas em progressão arithmetica.*

Compreende-se a importancia d'esta lei. A sensibilidade – tomada aqui no mais amplo dos seus sentidos possiveis – é a fonte de toda a criação civilizada. Mas essa criação só pode dar-se completamente quando essa sensibilidade esteja adaptada ao meio em que funciona; na proporção da adaptação da sensibilidade ao meio está a grandeza e a fôrça da obra resultante.

Ora a sensibilidade, embora varie um pouco pela influencia insistente do meio actual, é, nas suas linhas geraes, constante, e determinada no mesmo individuo desde a sua nascença, funcção do temperamento que a hereditariedade lhe infixou. A sensibilidade, portanto, progride *por gerações*.

220 As criações da civilização, que constituem o “meio” da sensibilidade, são a cultura, o progresso scientifico, a alteração nas condições politicas (dando á expressão um sentido completo); ora estes – e sobretudo o progresso cultural e scientifico, uma vez começado – progridem não por obra de gerações, mas pela interacção e sobreposição da obra *de individuos*, e, embora lentamente a principio, breve progridem ao ponto de tomarem proporções em que, de geração a geração, centenas de alterações se dão nestes novos estímulos da sensibilidade, ao passo que a sensibilidade deu; ao mesmo tempo, só um avanço, que é o de uma geração, porque o pae não transmite ao filho senão uma pequena parte das qualidades adquiridas.

230 Temos, pois, que a uma certa altura da civilização ha de haver uma desadaptação da sensibilidade ao meio, que consiste dos seus estímulos – uma fallencia portanto. Dá-se isso na nossa epocha, cuja incapacidade de crear grandes valores deriva dessa desadaptação.

A desadaptação não foi grande no primeiro periodo da nossa civilização, da Renascença ao seculo XVIII, em que os estímulos da sensibilidade eram sobretudo de ordem cultural, porque esses estímulos, por sua propria natureza, eram de progresso lento, e attingiam a principio apenas as camadas superiores da sociedade. Accentuou-se a desadaptação no segundo período, que parte da Revolução para o seculo XIX, e em que os estímulos são já sobretudo politicos, onde a progressão é facilmente maior e ao alcance do estímulo muito mais vasto. Cresceu a desadaptação vertiginosamente no periodo desde meados do seculo XIX á nossa epocha, em que os estímulo, sendo as criações da sciencia, produz já uma rapidez de desenvolvimento que deixa atraz os progressos da sensibilidade, e, nas applicações practicas da sciencia, attinge toda

240 a sociedade. Assim se chega á enorme desproporção entre o termo presente da progressão geometrica dos estímulos da sensibilidade e o termo correspondente da progressão arithmetica da propria sensibilidade.

De ahí a desadaptação, a incapacidade creativa da nossa epocha. Temos, portanto, um dilemma: ou morte da civilização, ou adaptação artificial, visto que a natural, a instinctiva falliu.

Para que a civilização não morra, proclamo, portanto, em segundo logar,

A Necessidade da Adaptação Artificial

O que é a adaptação artificial?

250 É um acto de cirurgia sociologica. É a transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão dos seus estímulos.

A sensibilidade chegou a um estado morbido, porque se desadaptou. Não ha que pensar em operal-a para que ella possa continuar a viver. Isto é, temos que substituir a morbidez natural da desadaptação pela sanidade artificial feita pela intervenção cirurgica, embora envolva uma mutilação.

O que é que é preciso eliminar do psychismo contemporaneo?

Evidentemente que é aquillo que seja a *acquisição fixa* mais recente no espirito – isto é, aquella aquisição geral do espirito humano civilizado que seja anterior ao estabelecimento da nossa civilização, mas recentemente anterior; e isto por trez razões: (a) porque, por ser a mais recente das fixações psychicas, é a menos difficil de eliminar; (b) porque, visto que cada civilização se

260 fórma por uma reacção contra a anterior, são os principios da anterior que são os mais antagonicos á actual e que mais impedem a sua adaptação ás condições especiaes que durante esta appareçam; (c) porque, sendo a aquisição fixa mais recente, as sua eliminação não ferirá tão fundo a sensibilidade geral como o faria a eliminação, ou a pretensão de eliminar, qualquer fundo deposito psychico.

Qual é a ultima *acquisição fixa* do espirito humano geral?

Deve ser composta de dogmas do christianismo, porque a Edade Media, vigencia plena d'aquelle systema religioso, precede immediatamente e duradouramente, a eclosão da nossa civilização, e os principios christãos são contradictados pelos firmes ensinamentos da sciencia moderna.

270 A adaptação artificial será portanto expontaneamente feita desde que se faça uma eliminação das aquisições fixas do espirito humano, que derivam da sua mergencia no christianismo.

Proclamo, porisso, em terceiro logar,

A intervenção cirurgica anti-christã

Resolve-se ella,, como é de ver, na eliminação dos trez preconceitos, dogmas, ou attitudes, que o christianismo fez que se infiltrassem na propria substancia da psyche humana.

Explicação concreta:

1.- *Abolição do dogma da personalidade* – isto é, de que temos uma Personalidade “separada” das dos outros. É uma ficção theologica. A personalidade de cada um de nós é composta (como o sabe a psychologia moderna, sobretudo desde a maior atenção dada á sociologia) do

280 cruzamento social com as “personalidades” dos outros, da immersão em correntes e direcções sociaes, e da fixação de vincos hereditarios, oriundos, em grande parte, de phenomenos de ordem collectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e elles parte de nós. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o que com mais verdades possa dizer “eu sou eu”; para a sciencia, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer “eu sou todos os outros”.

Devemos pois operar a alma, de modo a abril-a á consciencia da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma approximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Synthese da Humanidade.

Resultado d’esta operação:

290 (a) *Em politica*: Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque *um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só!* Um mais um não são mais do que um, enquanto um e um não formam aquelle Um a que se chama Dois. – Substituição, portanto, á Democracia, da Dictadura do Completo, do Homem que seja, em si-proprio, o maior numero de Outros; que seja, portanto, A Maioria. Encontra-se assim o Grande Sentido da Democracia, contrario em absoluto ao da actual, que, aliás, nunca existiu.

300 (b) *Em arte*: Abolição total do conceito de que cada individuo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente. Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o individuo que sente por varios. Não confundir com “a expressão da Epoque”, que é buscada pelos individuos que nem sabem sentir por si-propios. O que é preciso é o artista que sinta por um certo numero de Outros, todos differentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Synthese-Somma, e não uma Synthese-Subtracção dos outros de si, como a arte dos actuaes.

(c) *Em philosophia*: Abolição do conceito de verdade absoluta. Creacção da Super-Philosophia. O philosopho passará a ser o interpretador de subjectivites entrecruzadas, sendo o maior philosopho o que maior numero de philosophias expontaneas alheias concentrar. Como tudo é
310 subjectivo, cada opinião é verdadeira para cada homem: a maior verdade será a somma- synthese-interior do maior numero d’estas opiniões verdadeiras que se contradizem umas ás outras.

2. – *Abolição do preconceito da individualidade*. – É outra ficção theologica – a de que a alma de cada um é una e indivisivel. A sciencia ensina, ao contrario, que cada um de nós é um agrupamento de psychismos subsidiarios, uma synthese malfeita de almas cellulares. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o mais coerente comsigo proprio; para o homem de sciencia, o mais perfeito é o mais incoherente comsigo proprio,

Resultados:

- a) *Em politica*: A abolição de toda a convicção que dure mais que um estado de espirito, o desaparecimento total de toda a fixidez de opiniões e de modos-de-ver; desaparecimento portanto de todas as instituições que se apoiem no facto de qualquer “opinião publica” poder durar mais de meia-hora. A solução de um problema num dado momento historico será feita pela coordenação dictatorial (*vide paragrapho anterior*) dos impulsos do momento dos componentes humanos d’esse problema, que é uma cousa puramente subjectiva, é claro. Abolição total do passado e do futuro como elementos com que se conte, ou em que se pense, nas soluções politicas. Quebra inteira de todas as continuidades.
- b) *Em arte*: Abolição do dogma da individualidade artisitica. O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais generos com mais contradicções e dissimilhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organisando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisivel.
- c) *Em philosophia*: Abolição total da Verdade como conceito philosophico, mesmo relativo ou subjectivo. Reducção da philosophia á arte de ter theorias interessantes sobre o “Universo”. O maior philosopho aquelle artista do pensamento, ou antes da “arte abstracta” (nome futuro da philosophia) que mais theorias coordenadas, não relacionadas entre si, tiver sobre a “Existencia”.

3. – *Abolição do dogma do objectivismo pessoal*. – A objectividade é uma media grosseira entre as subjectividades parciaes. Se uma sociedade fôr composta por ex., de cinco homens, a,

340 b, c, d, e e, a “verdade” ou “objectividade” para essa sociedade será representada por

$$\underline{a + b + c + d + e}$$

5

No futuro cada individuo deve tender para realisar em si esta media. Tendencia, portanto de cada individuo, ou, pelo menos, de cada individuo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quaes a propria faz parte), para assim se approximar o mais possivel d’aquella Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numerica das verdades parciaes.

Resultado:

- a) *Em politica*: O dominio apenas do individuo ou dos individuos que sejam os mais habeis
350 Realizadores de Medias, desaparecendo por completo o conceito de que a qualquer individuo é licito ter opiniões sobre politica (como sobre qualquer outra cousa), pois que só pode ter opiniões o que fôr Media.
- b) *Em arte*: Abolição do conceito de Expressão, substituido por o de Entre-Expressão. Só o que tiver a consciencia plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que fôr Media portanto) pode ter alcance.

- c) *Em philosophia*: Substituição do conceito de Philosophia por o de Sciencia, visto a Sciencia ser a Media concreta entre as opiniões philosophicas, verificando-se ser media pelo seu “character objectivo”, isto é, pela sua adaptação ao “universo exterior”, que é a Media das subjectivades. Desapparecimento portanto da Philosophia em proveito da Sciencia.

Resultados finaes, syntheticos:

- a) *Em politica*: Monarchia Scientifica, anti-tradicionalista e anti-hereditaria, absolutamente expontanea pelo apparecimento sempre imprevisto do Rei-Media. Relegação do Povo ao seu papel scientificamente natural de mero fixador dos impulsos de momento.
- b) *Em arte*: Substituição da expressão de uma epocha por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quaes seja uma Media entre correntes sociaes do momento.
- c) *Em philosophia*: Integração da philosophia na arte e na sciencia; desapparecimento, portanto, da philosophia como metaphysica-sciencia. Desapparecimento de todas as fórmias do sentimento religioso (desde o chrsitianismo ao humanitarismo revolucionario) por não representarem uma Media.

Mas qual o Methodo, o feito da operação collectiva que ha de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Methodo operatorio inicial?

O Methodo sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes!

Se eu soubesse o Methodo, seria eu-proprio toda a geração!

Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde elle vae ter.

Em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos Engenheiros!

Faço mais: *garanto absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!*

380 Proclamo, para um futuro proximo, a criação scientifica dos Superhomens!

Proclamo a vinda de uma Humanidade mathematica e perfeita!

Proclamo a sua Vinda em altos gritos!

Proclamo a sua Obra em altos gritos!

Proclamo-A, sem mais nada, em altos gritos!

E proclamo também: Primeiro:

O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo!

E proclamo tambem: Segundo:

O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo!

E proclamo também: Terceiro:

390

O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas pra Europa, braços erguidos, fitando o Atlantico e saudando abstractamente o Infinito.¹⁹⁹

Logo no início do texto, deparamo-nos com o “Mandado de despejo” de personalidades consagradas na história literária, política e militar da Europa, o que nos causa um impacto por causa da linguagem utilizada. O autor desloca o termo qualificativo de seus “personagens”, ironizando o papel que eles cumprem, rebaixando-os ao campo do charlatanismo ou da ineficácia em suas frases de insulto: Anatole France aparece como a “salada de Renan-Flaubert”, mas “em louça (...) falsificada” (linhas 2-3); Maurice Barrès é o “algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu commercio” (linhas 4-6); Bourget é um “reles snob plebeu” que utiliza “regua de lasca” para sublinhar os “mandamentos da lei da Igreja” (linhas 7-8); Bernard Shaw, por sua vez é um “arranjista da intellectualidade inesperada” (linhas 12-13), o que debilita sua postura de “pensador”; H. G. Wells aparece como o “ideativo de gesso” (linha 15): o autor parece confrontar movimento (das idéias) com “inércia” (do gesso); Maeterlink é “fogão do Mysterio apagado”, o que nos faz pensar em sua inutilidade (linha 25) etc. O mesmo esquema de reunião de termos que se contrariam e resultam no rebaixamento é empregado na expulsão dos políticos - Guilherme Segundo é “canhoto maneta do braço esquerdo” (linhas 32-33), por exemplo – e dos países com poder bélico, “dominadores da vizinha do lado” (linha 136) somente.

A seguir, o heterónimo de Pessoa parece mirar o Portugal de seu tempo e mostra o que há nele de *resto* de Ultimatum inglês: “E tu, Portugal-centavos, resto da Monarchia a apodrecer Republica, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, collaboração artificial na guerra com vergonhas naturaes em Africa!” (linhas 67-68). A impressão é a de que o autor também ironiza o papel de seu país, renegando a situação, mas, ao mesmo tempo, parece evocar uma auto-estima esquecida. Ele expulsa os “burguezes da Europa-Total” (linha 120), os “gigantes de formigueiro” (linha 109), os “cerebraes dos arrabaldes” (linha 126) e fica a vê-los passar do alto de seu Desprezo (“passae por baixo do meu Desprezo” – linha 101), que seria o desprezo de um Portugal grandioso. Notemos que há o encobrimento da sensação de inferioridade, de forma que ela parece não existir, mas, paradoxalmente, é esse sentimento que inspira o manifesto.

¹⁹⁹ Campos, A. “Ultimatum”, in: *Portugal Futurista*, p.30-34.

O autor, ainda em posição de ataque, desfere mais tiros para ridicularizar a guerra (trata-se aqui da 1ª Guerra Mundial) que deveria existir “pela Liberdade ou pelo Direito” (linha 157), mas que é um mero jogo de poder. Ele parece camuflar – tal como um soldado – a sua inferioridade com seu “Desdém”: “Vem tu finalmente ao meu Asco, roça-se tu finalmente contra as solas do meu Desdem, grand finale dos parvos, conflagração-escarneo, fogo em pequeno monte de estrume, synthese dinamica do estatismo ingenito da Epocha!” (linhas 148-149-150). A conclusão disto tudo é uma só: “MERDA!” (linha 173), em letras garrafais e tipos maiores, dando-nos a impressão de que o poeta está efetivamente a “arrumar a vida, pôr as prateleiras na vontade e na acção”²⁰⁰.

O que vem a seguir é a indicação do caminho para a (nova) Europa do século XX, com o argumento de autoridade de um Poeta que faz parte da grandiosa Pátria Portuguesa: “Eu, da Raça dos Navegadores” (linha 197); “Eu, da Raça dos Descobridores” (linha 198); “Eu, *ao menos*, sou uma grande Ansia” (linha 201); “sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos” (linhas 202-203); “a sombra do meu Desprezo anoitece em vós!” (linha 204). E o mapa do caminho é a filosofia, através da qual Campos proclama a sensibilidade como fonte de criação. A partir desse momento, o tom do manifesto muda: ao franco atirador se junta uma certa preocupação especulativa. Se antes rompeu com o passado, agora vai atar com o futuro. Para destituir o país do sentimento de “fallencia” (linhas 48-49-50-170-171-229), defende a “Necessidade da Adaptação Artificial” (linha 247), que é, basicamente, o “mutilar” do sentimento de morbidez e também a eliminação do cristianismo e dos seus dogmas. Notemos que parece haver a proposição de uma *tabula rasa* do sentimento português, já que se quer impedir a pátria de cultivar seus dois “motes” de abnegação: o conformismo e a Igreja (ou vice-versa). Depois dessa “mutilação”, o poeta diz ser necessário “operar a alma, de modo a abril-a á consciencia da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma approximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Synthese da Humanidade” (linhas 286-287-288).

A parte final volta ao tom exaltado, com excesso de exclamações, quando o poeta lamenta a falta de um “Methodo” (linhas 372 a 377) que promulgue efetivamente a mudança. No entanto, prevê a “Humanidade dos Engenheiros” (linhas 378-379) que vai criar “Superhomens” (linha 380).

Maria José Lancastre assinala a importância do “Ultimatum” de Campos nos seguintes termos:

²⁰⁰ Campos, A. de. “Reticências”, in: *Poesias*, p.279.

Campos manifesta (...) uma modernolatria que é o carácter mais vistoso da sua personagem: modernolatria que se traduz muitas vezes numa forte polémica ou agressividade em relação à tradição literária vigente, ao *statu quo* cultural, ao conformismo. É sem dúvida essa atitude que inspira o *Ultimatum*, um violento manifesto literário de ruptura com a tradição (...). O facto de utilizar um instrumento expressivo como o manifesto é pois, já em si, sintomático na caracterização de uma personagem como Campos. O manifesto é, de facto, o instrumento privilegiado de declaração de poética para as mais importantes vanguardas do século XX, e Campos sigla o facto de pertencer à vanguarda mais ruidosa justamente com seu *Ultimatum*.²⁰¹

Além da utilização do manifesto como *modo* literário, Campos propõe um caminho para a Humanidade que tem similaridades com a concepção esotérica de António Maria Lisboa a respeito do destino humano. Estamos nos referindo à tríade surrealista: Liberdade, Conhecimento e Amor ou, mais especificamente, à definição de Liberdade, que privilegia a convivência dos diferentes:

(...) cada um tem no mundo humano um rumo, que, precisamente, a este mesmo mundo humano alimenta e segura. Que heroísmo, e tenacidade, e honra o caminho trilhado, o lugar que ocupam! Que seria de tudo o que mais belo por um lado, mais útil por outro, mais dignificante ainda, esplêndido com certeza, sem esses rumos que o homem mantém? Que seria de tudo que é mais do homem, se este se abandonasse? Que seria do homem?²⁰²

Ao que parece, Álvaro de Campos, mesmo influenciado pelo Futurismo, apresenta um “manifesto da auto-estima”, diríamos, que, em certo sentido, ainda se vale do passado, talvez próximo de um Saudosismo mais heterodoxo. Quando o poeta discorre sobre a glória de sua “Raça” e expulsa os grandes nomes (estrangeiros) da Modernidade numa necessidade de auto-afirmação e propõe a “mutilação” do pessimismo, não só aponta para um futuro – tal como um vanguardista –, como parece resgatar na memória as glórias de seu país Navegador, Descobridor e, *ao menos*, sua “grande Ansia, do tamanho exacto do Possível”. Daí não estranharmos quando o poeta reclama “Homeros á Era das Machinas” e “Miltons á Epocha das Cousas Electricas” (linhas 191-192), e também um “General que combata pelo Triumpho Constructivo” (linha 179).

Parece que há pontos divergentes entre o “Ultimatum” de Campos e o de Almada Negreiros, apesar de ambos terem sido influenciados por um Futurismo. A discussão sobre a guerra é um exemplo. Se Campos menospreza o empreendimento, considerando-o um “jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá” (linha 82), promulgando a filosofia como saída do caos, Negreiros faz a

²⁰¹ Lancastre, M. J. *O Essencial sobre Fernando Pessoa*, p. 35-36.

²⁰² Lisboa, A.M. “Operação do Sol”, in: *Op.cit.*, p. 172.

apologia da luta com todos os seus perigos e aventuras como sendo a salvação de Portugal e, quem sabe, o “methodo” que Campos não possuía (mas que renegava): “A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos”, escreve. Essa discussão, em verdade, estava em pauta em Portugal, já que o país passou por um conturbado processo de “adesão” à guerra²⁰³.

De outro modo, não há no “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguezas do Século XX” menção às glórias do passado. O autor faz uma crítica ao momento presente de seu tempo e projeta o caminho para a civilização moderna com o recurso da guerra, destrutora mas construtora – diríamos.

Vamos à leitura do manifesto de Almada Negreiros:

ULTIMATUM FUTURISTA ÀS GERAÇÕES PORTUGUEZAS DO SÉCULO XX

de Almada Negreiros

Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionarias. Eu pertenço a uma geração constructiva.

Eu sou um poeta portuguez que ama a sua patria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existencia o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilegio.

Eu tenho 22 anos forte de saude e de inteligencia.

Eu sou o resultado consciente da minha propria experiencia: a experiencia do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos. A experiencia e a precocidade do meu organismo transbordante. A experiencia d'aquelle que tem vivido toda a intensidade de

10 todos os instantes da sua propria vida. A experiencia d'aquelle que assistindo ao desenrolar sensacional da propria personalidade deduz a apotheose do homem completo.

Eu sou aquele que se espanta da propria personalidade, e creio-me portanto, como portuguez, com o direito de exigir uma patria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou portuguez e quero portanto que Portugal seja a minha patria.

²⁰³ José-Augusto França explica n’*Os anos Vinte em Portugal* que o “trauma” histórico português voltou à tona com o advento da 1ª guerra Mundial, pois o país deveria definir a posição que tomaria, mas qualquer escolha “feriria” seu “orgulho” – já ferido, diga-se. A Alemanha havia tido desavenças com os portugueses durante a divisão territorial das colônias da África por um lado e, por outro, a Inglaterra, com seu famigerado *ultimatum*, foi determinante para a sua “falência”. Além disso, o autor ironiza o despreparo português citando Raul Brandão e Afonso Paço às páginas 25 e 26, respectivamente: “[os oficiais] na sua maioria vão [para a guerra] como quem vai para o açougue”(p.25) e, ao invés de Corpo Expedicionário Português - CEP, eram “Carneiros Exportados de Portugal” (p.26). Nesse sentido, podemos interpretar tanto a “adesão” de Almada que vê a guerra como o subterfúgio para Portugal se “re-unir” à Europa, como a crítica de Campos – que parece querer “proteger” os portugueses.

Eu não tenho culpa nenhuma de ser portuguez, mas sinto a fôrça para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a patria.

Nós vivêmos n'uma patria onde a tentativa democratica se compromete quotidianamente. A missão da Republica portugueza já estava cumprida desde antes de 5 de Outubro: mostrar a decadencia da raça. Foi sem duvida a Republica portugueza que provou conscientemente a

20 todos os cerebros a ruína da nossa raça, mas o dever revolucionario da Republica portugueza teve o seu limite na impotencia da criação. Hoje é a geração portugueza do século XX quem dispõe de toda a fôrça criadora e constructiva para o nascimento de uma *nova patria inteiramente portugueza e inteiramente actual* prescindindo em absoluto de todas as epochas precedentes.

Vós, oh portuguezes da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do seculo XX. *Críae a patria portugueza do seculo XX.*

Resolvi em patria portugueza o genial optimismo das vossas juventudes.

Dispensae os velhos que vos aconselham para vosso bem e atirae-vos independentes prá sublime brutalidade da vida. Criae a vossa experiencia e sereis os maiores.

30 Ide buscar na guerra da Europa toda a fôrça da nossa nova patria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual.

A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos.

A guerra não é apenas a data historica de uma nacionalidade; a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. *A guerra é a grande experiecia.*

A guerra intensifica os instintos e as vontades e faz gritar o Génio plo contráste dos incompletos. É na guerra que se accordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam. É na violencia das batalhas da vida e das batalhas das nações que se perde o mêdo do perigo e o mêdo da morte em que fômos erradamente iniciados. A vida pessoal, mesmo até a propria vida do Génio, não têm a importancia que lhes dão os velhos; são instantes mais ou menos

40 luminosos da vida e da humanidade. Todo aquele que conhece o momento sublime do perigo tem a concepção exacta do ser completo e colabora na emancipação universal porque intensifica todas as suas mais robustas qualidades na inminencia da explosão. E na nossa sensibilidade actual tudo o que não fôr explosão não existe. É mesmo absolutamente necessario prolongar esse momento de perigo até durar intensamente a propria vida. Todo aquele que se isolar d'esta noção não pode logicamente viver a sua epocha: é um resto de seculos apagados, atavismo inutil, e no seu maximo de interêsse representa quando muito, a memoria de uma necessidade animal de dois individuos e... basta.

A guerra é o últra-rialismo positivo. É a guerra que destroe todas as formulas das velhas civilizações cantando a victoria do cerebro sobre todas as *nuances* sentimentaes do coração.

50 *É a guerra que accorda todo o espirito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo.*

É a guerra que apaga todos os idiaes romanticos e outras formulas litterarias ensinando que a única alegria é a vida.

É a guerra que restitue ás raças toda a virilidade apagada pelas masturbações *raffinées* das velhas civilizações.

É a guerra que liquida a diplomacia e arruína todas as proporções do valor academico, todas as convenções de arte e de sociedade explicando toda a miseria que havia por debaixo.

É a guerra que desclassifica os direitos e os codigos ensinando que a única justiça é a Fôrça, é a Inteligencia, e a Sorte dos arrojados.

60 É a guerra que desclassifica os direitos e os codigos ensinando que a unica justiça é a Fôrça, é a Inteligencia, e a Sorte dos arrojados.

É a guerra que desloca o cérebro do limite domestico prá concepção do Mundo, portanto da Humanidade.

A guerra cobre de ridiculo a palavra sacrificio transformando o dever em instinto. É a guerra que proclama a patria como a maior ambição do homem. É a guerra que faz ouvir ao mundo inteiro plo aço dos canhões o nosso orgulho de Europeus.

Emfim: *a guerra é a grande experiência*. Contra o que toda a gente pensa a guerra é a melhor das selecções porque os mortos são suprimidos plo destino, aqueles a quem a sorte não elegeu, enquanto que os que voltam têm a grandeza dos vencedores e a contemplação da sorte que é a

70 maior das fôrças e o mais belo dos optimismos. Voltar da guerra, ainda que a propria patria seja vencida, é a Grande Victoria que ha-de salvar a Humanidade.

A guerra por razões de numero e de tempo, acaba com todo o sentimento de saudade para com os mortos fazendo em troca o elogio dos vivos e condecorando-lhes a Sorte.

A guerra serve para mostrar os forte e salvar os fracos. Na guerra os fortes progridem e os fracos alcançam os fortes. Portugal é um paiz de fracos, Portugal é um paiz decadente:

1 – porque a indiferença absorveu o patriotismo.

2 – porque aos não indiferentes interessa mais a politica dos partidos do que a propria expressão da patria, e sucede sempre que a expressão da patria é explorada em favôr da opinião politica. Não é o sentimentalismo d'esta exploração o que eu quero evidenciar. Eu quero muito

80 simplesmente dizer que os interêsses dos partidos prejudicam sempre o interêsse commum da patria. Ainda por outras palavras: a condição menos necessaria para a fôrça de uma nação é o ideal politico.

3 – porque os poetas portuguezes só cantam a tradição historica e não a sabem distinguir da tradição-patria. Isto é: os poetas portuguezes têm a inspiração na historia e são portanto absolutamente insensíveis ás expressões de heroismo moderno. D'onde resulta toda a impotencia prá criação do novo sentido da patria.

4 – porque o sentimento-synthese do povo portuguez é a saudade e a saudade é uma nostálgica mórbida dos temperamentos exgotados e doentes. O fado, manifestação popular de arte nacional, traduz apenas esse sentimento-synthese. A saudade prejudica a raça tanto no seu

90 sentido atávico porque é decadencia, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiôla.

5 – porque Portugal não tem odios, e uma raça sem odios é uma raça desvirilisada porque sendo o odio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma consequencia do dominio da vontade, portanto uma virtude

consciente. O odio é um resultado da fé e sem fé não ha fôrça. A fé, no seu grande significado, é o limite consciente e premeditado d'aquêle que dispõe d'uma razão. Fôra d'esse limite existe o inimigo, isto é, aquêle que dispõe de outra razão.

6 – porque a constituição da familia portugueza não obedecendo, unanime ou separadamente a nenhum principio de fé é o nosso descredito de nação da Europa. D'esde a educação familiar até depois da educação official inclusivé o casamento a desordem faz-se progressivamente até á

100 putrefacção nacional. E tudo tem origem na inconsciencia com que cada um existe: em Portugal toda a gente é pai pla mesma razão porque falta á repartição. Do estado de solteiro para o estado de casado dá-se exclusivamente, na nossa terra, uma mudança de habitos.

Em portugal educar tem um sentido diferente: em Portugal educar significa burocratar. Ex.: Coimbra. Mas na maioria o portuguez é analfabeto e em geral é ignorante; na unanimidade o portuguez é impostôr, prova ividente de deficientismo.

7 – porque a desnacionalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilizem nem tentativas que a detenham:

- a) O portuguez com todas as suas qualidades de polyglota desnacionaliza-se immediatamente fôra da patria, e até na propria patria, porque (com o nosso desastre do analfabetismo) a nossa litteratura resume-se em meia-duzia de bem intencionados academicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer ás litteraturas estrangeiras. Resultado: ainda nenhum portuguez rializou o verdadeiro valor da lingua portugueza.
- b) O portuguez educado sem o sentimento da patria e acostumado á desordem dos governos criou para si a compensação inutil de dizer mal dos governos e nem poupou a patria. Estabeleceu-se até, elegantemente, como prova de inteligencia ou de ter viajado dizer mal da patria. Isto deixa de ser decadencia para ser a propria impotencia fisica e sexual.
- c) O portuguez assimila de preferencia todas as variedades da importação em descredito das proprias maravilhas regionalistas; o commercio e a industria têm quasi sempre de se mascararem de estrangeiros para serem eficazmente rendosos. É porque todas essas variedades da importação cumprem mais exactamente as exigencias dos mercados do que os nossos commercios e industrias regionalistas. Estas não satisfazem nem as necessidades nem as transformações sucessivas das sociedades, emquanto que a importação aparece sempre como uma surprêza e, sobretudo, obedecendo a todas as condições do que é util, pratico, actual e necessario. De modo que nem chega a haver luta – a importação entra logo com o rótulo de victoria.

8 – porque Portugal quando não é um paiz de vadios é um paiz de amadores. *A fé da profissão*, isto é, *o segrêdo do triunfo dos povos*, é absolutamente alheio ao organismo portuguez do que resulta esta continua atmosfera de tédio que transborda de qualquer resignação. Também o portuguez não sente a necessidade de lavar os pés. E a Litteratura com todo o seu grammatical

130 piégas e salista, diverte mais as visitas do que a necessidade de não ser ignorante. D'aqui a miseria moral que transparece em todas as manifestações da vida nacional e em todos os aspectos da vida particular.

9 – porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. Ex.: patria hoje em dia quer dizer o equilibrio dos interesses commerciaes, industriaes e artisticos. Em Portugal este equilibrio não existe porque o commercio, a industria e a arte não só não se relacionam como até se isolam por completo receosos da desordem dos governos. A palavra aventura perdeu todo o seu sentido romantico e ganhou em valor efectivo. Aventura hoje em dia, quer dizer: O merito de tentativa industrial, commercial ou artistica .

140 10 – porque o aspecto geral dos typos exala um estertor a pôdre. Portugal, uma resultante de todas as raças do mundo, nunca conseguiu a vantagem de um cruzamento util porque as raças belas isolaram-se por completo. Ex.: as varinas.

O portuguez, como todos os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignição, o fatalismo, a indolencia, o mêdo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão. Quando é viril manifesta-se instintivamente animal a par do seu analfabetismo primitivamente anti-hygienico.

É preciso criar a adoração dos musculos contra o desfilar faminto e debilitado das instruções militares preparatorias numeros 1 a 50.

É preciso criar o espirito da aventura contra o sentimentalismo litterario dos passadistas.

É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano.

150 É preciso destruir este nosso atavismo alcoolico e sebastianista de beira-mar.

É preciso destruir systematicamente todo o espirito péssimista proveniente das inevitaveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo.

É preciso educar a mulher portugueza na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens.

É preciso saber que sois Europeus e Europeus do Seculo XX.

É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

É absolutamente necessario resolver o maravilhoso citadino da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas provincias.

É preciso explicar á nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

160 É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos génios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tyrannias.

É preciso ter a consciencia exacta da Actualidade.

É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões, de Victor-Hugo e de Dante pelos Génios da Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchrïet, Marconi, Picasso e o padre portuguez Gomes de Hymalaia.

Finalmente: é preciso criar a patria portugueza do seculo XX.

Digo segunda vez: é preciso criar a patria portugueza do seculo XX.

Digo terceira vez: é preciso criar a patria portugueza do seculo XX.
Para criar a patria portugueza do seculo XX não são necessarias formulas nem theorias; existe
170 apenas uma imposição urgente: Se sois homens sêde Homens, se sois mulheres sêde Mulheres da vossa epocha.
Vós, oh portuguezes da minha geração, que, como eu, não tendes culpa nenhuma de sêrdes portuguezes.
Insultae o perigo.
Atirae-vos prá gloria da aventura.
Desejae o record.
Dispensae as pacificas e côxas recompensas da longevidade.
Divinizae o Orgulho.
Rezae a Luxuria.
180 Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradaveis.
Tende a arrogancia dos sãos e dos completos.
Fazei a apologia da Fôrça e da Inteligencia.
Fazei despertar o cérebro expontaneamente genial da Raça Latina.
Tentae vós mesmos e Homem Definitivo.
Abandonae os politicos de todas as opiniões: o patriotismo condicional degenéra e suja; o patriotismo
desinteressado glorifica e lava.
Fazei a Apotheose dos Vencedores, seja qual fôr o sentido, basta que sejam Vencedores. Ajudae a morrer os
vencidos.
Gritae nas razões das vossas existencias que tendes direito a uma patria civilizada.
190 Aproveitae sobre tudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes prá Civilização.
O povo completo será aquele que tiver reunido no seu maximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem,
portuguezes, só vos faltam as qualidades.²⁰⁴

O poeta inicia o manifesto se apresentando: “Eu tenho 22 anos fortes de saude e de intelligencia” (linha 6), dando-nos a impressão de que está fazendo uma auto-affirmação para transpôr sua figura para Portugal: “Eu sou aquele que se espanta da propria personalidade, e creio-me portanto, como portuguez, com o direito de exigir uma patria que me mereça” (linhas 12-13). Desse modo, o autor reclama uma “*patria portugueza do seculo XX*” (linha 26) jovem como ele. Notemos que Almada Negreiros parece querer tocar o “ego” de Portugal, tomando seu próprio ego como modelo para o seu país: ele demonstra possuir a auto-estima que falta e, desse modo, sente-se no dever de “salvar a pátria” com a sua experiência bem sucedida, com “a experiencia do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos” (linhas 7-8). Em verdade, a proposição do autor é a de dispensar os velhos – “Dispensae os velhos” (linha 28) – e deixar o otimismo da sua geração *resolver* Portugal, isto é,

²⁰⁴ Negreiros, A. “Ultimatum futurista ás gerações portuguezas do Seculo XX”, in: *Portugal Futurista*, p.36-38.

aproveitar a ignorância do passado ou do que pode remeter a ele e começar a pátria de novo. Ao que parece, o autor responsabiliza tudo o que se refere ao passado pelo presente “mórbido” português, pois evoca sua geração para a “mudança” nos seguintes termos: “Vós, oh portugueses da minha geração, que como eu, não tendes culpa nenhuma de sêrdes portugueses.” (linhas 171-172).

No entanto, o que chama a atenção na leitura é a apologia da guerra, lugar onde “está concentrada toda a Europa” (linhas 30-31). Negreiros vai calcar todo o manifesto na decadência de Portugal, acusando-o de ser conivente com isto.

Notemos que o “Ultimatum” de Álvaro de Campos foi construído a partir da crítica à cultura européia. Campos, nesse sentido protege seu país das agressões que faz, retirando-lhe a culpa de estar “fallido”. Negreiros, no entanto, faz um caminho inverso: critica a pátria e faz parecer que só vai lhe retirar a culpa se ela se reunir ao resto da Europa, mesmo que numa posição de inferioridade. “É preciso saber que sois Europeus e Europeus do Seculo XX” (linha 154). Nesse sentido, Negreiros é mais “futurista” que Campos, diríamos, pois quer se juntar aos que “equilibram interesses commerciaes, industriaes e artisticos” (linhas 134-135).

Na parte final do “Ultimatum ás Gerações Portugezas do Seculo XX” o autor faz um inventário com frases imperativas, sugerindo a reação dos portugueses no sentido de haver uma mudança efetiva no país. É interessante notarmos sua ironia quando, depois de toda a crítica que faz à sociedade (indiferente, tradicionalista, saudosista, desnacionalizada etc) escreve: “É preciso explicar á nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação” (linha 158). O autor se refere evidentemente à monarquia, insinuando-a como responsável pela “queda” do país. O parágrafo final também é irônico e não menos cruel que o resto do texto, o que nos dá a impressão de o poeta estar desferindo seu último golpe: “O povo completo será aquele que tiver reunido no seu maximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.” (linhas 193-194).

Estes dois manifestos são interessantes porque colocam em questão a tradição poética e histórica do país. É o primeiro momento de “reação” efetiva, que vai inaugurar uma literatura aparentemente sem ser determinada. Podemos pensar, no entanto, que Almada se prende mais a um futurismo de dimensão internacional e Campos, de certa forma seguindo a tradição portuguesa, desenvolve um *futurismo* próprio. Não é o caso, no entanto de nos remetermos ao sensacionismo. O que o “Ultimatum” do heterónimo nos revela é uma preocupação extremada em proteger a pátria devolvendo-lhe a auto-estima, levando em conta os outros ou ainda, as desgraças dos outros. Dessa forma, o poeta parece diminuir o peso daquilo que o *Ultimatum* inglês provocou. O texto de Campos,

portanto, é dirigido – enquanto ultimato – aos “mandarins da Europa”. Já Almada Negreiros parece defender o estrangeiro e atacar seu país, de forma que fica clara a ortodoxia futurista “auto-destrutiva”, diríamos.

VI. 3 – “As Metamorfozes Nacistas e Místicas”*

Prosseguindo nossa análise, vamos considerar um outro tipo de realização poética em que aparentemente o papel antecipador em relação ao Surrealismo é mais sutil, mas não menos relevante.

RODOPIO

Mário de Sá-Carneiro

Volteiam destro de mim,
Em rodopio, em novelos,
Milagres, uivos, castelos,
Forças de luz, pesadelos,
5 Altas torres de marfim.

Ascendem hélices, rastros...
Mais longe coam-me sóis;
Há promontórios, faróis,
Upam-se estátuas de heróis,
10 Ondeiam lanças e mastros

Zebram-se armadas de cor,
Singram cortejos de luz,
Ruem-se braços de cruz,
E um espelho reproduz,
15 Em treva, todo o esplendor...

Cristais retinem de medo,
Precipitam-se estilhaços,
Chovem garras, manchas, laços...
Planos, quebras e espaços

* Lourenço, E. *Op.cit.*, p.94.

20 Vertiginam em segredo.

Luas de oiro se embebedam,
Rainhas desfolham lírios:
Contorcionam-se círios,
Enclavinham-se delírios.

25 Listas de som enveredam...

Virgulam-se as aspas com vozes,
Letras de fogo e punhais;
Há missas e bacanaís,
Execuções capitais,
30 Regressos, apoteoses.

Silvam madeixas ondeantes,
Pungem lábios esmagados,
Há corpos emaranhados,
Seios mordidos, golfados,
35 Sexos mortos de anseantes...

(Há incenso de esponsais,
Há mãos brancas e sagradas,
Há velhas cartas rasgadas,
Há pobres coisas guardadas –
40 Um lenço, fitas, dedais...)

Há elmos, troféus, mortalhas,
Emanações fugidias,
Referências, nostalgias,
Ruínas de melodias,
45 Vertigens, erros e falhas.

Há vislumbres de não-ser,
Rangem, de vago, neblinas;
Fulcram-se poços e minas,
Meandros, paús, ravinas
50 Que não ousou percorrer...

Há vácuos, há bolhas de ar,
Perfumes de longes ilhas,
Amarras, lemes e quilhas –
Tantas, tantas maravilhas
55 Que se não podem sonhar!...²⁰⁵

Sá-Carneiro nitidamente bebe à fonte simbolista quando compõe o poema com imagens que nos sugerem o retorno ao que é da ordem do *legendário* ou *medieval*: “castelos” (verso 3); “Altas torres de marfim” (verso 5); “lanças e mastros” (verso 10); “Luas de ouro” (verso 21); “Rainhas” (verso 22) etc. O que chama a atenção do leitor é a forma peculiar com que o poeta constrói os elementos concretos do poema. O texto se desenvolve a partir das imagens de um modo que elas pareçam “animadas”, em oposição à sua qualidade original de serem “inanimadas”, mas esse processo, tradicional por sinal, acha-se aí retrabalhado de modo a fazer com que a “animação” confira ao conjunto uma forte impressão onírica, ilógica portanto. Notemos que “Milagres, uivos, castelos,/Forças de luz, pesadelos,/altas torres de marfim” (versos 3-4-5) são os sujeitos que “Volteiam” (verso 1) “Em rodopio, em novelos” (verso 2) o sujeito. Do mesmo modo, as “hélices, rastros” (verso 6) “Ascendem” (idem) e as “armadas de cor” “Zegram-se” (verso 11), também as “garras, manchas, laços” “Chovem” (verso 18), as “aspas com vozes” “Virgulam-se” (verso 26) e todos os outros elementos que lhe estão volteando (“destro de mim” – verso 1).

É na penúltima estrofe que o sujeito “reaparece” em meio à todas as imagens de caráter onírico, poderíamos dizer, que *se nos apresentam*: “Há vislumbres de não-ser,/Rangem, de vago, neblinas;/Fulcram-se poços e minas,/Meandros, pauis, ravinas/*Que não ousa percorrer...*” (versos 46 a 50). Este último verso muda o tom do poema, de forma que sugere a presença do sujeito nesse outro mundo que lhe é desconhecido. A última estrofe, desse modo, parece ser a tomada de consciência de que o sujeito também participa desse mundo, mesmo que de forma “passiva”, remetendo a posição do poeta surrealista diante das imagens oníricas que lhe vêm à mente: “Há vácuos, há bolhas de ar,/Perfumes de longes ilhas,/Amarras, lemes e quilhas-/Tantas, tantas maravilhas/Que se não podem sonhar!...” (versos 51 a 55).

O poema aqui faz-nos pensar também na imagem do visionário rimbaldiano. Ele toma dos objetos do mundo o impulso para ver uma realidade outra, próxima do sonho talvez, mas que não é sonho – já que “se não podem sonhar” –, é o “pensamento poético”, diríamos. E, ao que parece, esse

²⁰⁵ Sá-Carneiro, M. de. *Dispersão*, “Rodopio”, in: *Obras Completas – Poesias*, p. 75-78.

pensamento poético toma proporções tais que se pode verificar um quase desaparecimento do “eu” no poema, este, construído e desenvolvido pelas imagens que no pensamento se acarretam por “associações cinéticas”.

Estas “associações cinéticas”, utilizando o termo de Cesariny, são o que a crítica elegeu como sustentando a singularidade em Sá-Carneiro. O poeta tende a se anular perante as imagens, ou ainda, fazer-se objeto para que elas se tornem “seres com vida” e que lhe tomem a mão mostrando-lhe o “caminho” a ser seguido:

(...) Sá-Carneiro, *o sujeito*, não tem consciência de si mesmo: procura-se a si próprio, mas não se encontra. (...) Que fica, portanto? O *objecto*, pois nada mais é que *objecto* o ser que se define quando o afloram: o ser que só passivamente existe ao contacto do que o põe em vibração. Que dá presença a Sá-Carneiro? A percepção confusa e difusa de uma rede de sensações subtilíssimas: Sá-Carneiro revela-se personalidade, *sujeito*, na medida em que se vão realizando nele percepções do mundo exterior. A sua personalidade não plasma o mundo: é o mundo que plasma a personalidade.²⁰⁶

Nesses termos, não é difícil aceitar a opinião de Cesariny a respeito da influência que o poeta do *Orpheu* teve no movimento surrealista em Portugal. E esta hipótese levada a diante (ou para trás), pode nos fazer admitir, como já dissemos, a influência do Simbolismo também no Surrealismo (e não apenas do Modernismo). Não se trata propriamente da retomada de uma temática simbolista, mas da postura do poeta simbolista, se assim podemos dizer, que funciona “em conluio” com um universo imagético insólito. Sabendo de antemão que este simbolismo teve em Portugal proporções ainda maiores, podemos entender em Sá-Carneiro um poeta que se “dispersa” naquele universo insólito, aproximando-se da concepção das técnicas da escrita automática surrealistas.

Passemos à leitura do poema de Coelho Pacheco. No entanto convém ressaltar que o caráter precursor da poesia de Pessoa, que estará sendo estudado nesse texto, acha-se talvez muito mais evidente num poema programático como “Chuva Oblíqua”, testemunho de uma experiência estética em que todos os planos considerados remetem-se mutuamente de modo a que as instâncias ou objetos são elas próprias e as demais com quem guardam uma relação de igualdade:

²⁰⁶ Simões, J.G. Prefácio à edição *Poesias* de Mário de Sá-Carneiro, p. 28-29.

O vulto do cais é a estrada nítida e calma
(...)
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical.²⁰⁷

Feita essa ressalva, passemos a considerar o poema de Coelho Pacheco, observando em primeiro lugar que

Pacheco é um episódico heterónimo de Fernando Pessoa de que se não conhece mais nenhuma produção. Estas notas que assina, com uma técnica quase futurista de disposição e pontuação, seguem extranhamente próximo o tipo de raciocínio, forçadamente linear e de associações, de Alberto Caeiro. O conteúdo é, no entanto, mais de um gosto, ainda que indiscriminado, a Álvaro de Campos. (...) O estar dedicado à memória de Alberto Caeiro pode apenas querer significar que a tal foi destinado à altura da publicação de *Orpheu*. Mais do que uma influência concreta de Álvaro de Campos, esta composição parece antes um quase e indistinto proto-Caeiro-Campos.²⁰⁸

PARA ALEM DOUTRO OCEANO

Notas de C. Pacheco

A' memoria de Alberto Caeiro

Num sentimento de febre de ser para alem doutro oceano
Houve posições dum viver mais claro e mais limpido
E aparencias duma cidade de seres
Não irrealis mais lividos de impossibilidade, consagrados em purêsa e em nudez
Fui portico desta visão irrita e os sentimentos eram só o desejo de os ter
5 A noção das coisas fóra de si, tinha-as cada um adentro
Todos viviam na vida dos restantes
E a maneira de sentir estava no modo de se viver
Mas a forma daqueles rostos tinha a placidez do orvalho
A nudez era um silencio de formas sem modo de ser
10 E houve pasmos de toda a realidade ser só isto
Mas a vida era a vida e só era a vida

O meu pensamento muitas vêses trabalha silenciosamente

²⁰⁷ Pessoa, F. "Chuva Oblíqua", in: *Obra Poética*, p.47.

²⁰⁸ Galhoz, M.A. *Ficções do Interlúdio/2: Odes de Ricardo Reis; Ficções do Interlúdio/3: Para Além doutro Oceano de C(oelho) Pacheco/Fernando Pessoa*, p. 163.

Com a mesma doçura duma maquina untada que se move sem fazer barulho
Sinto-me bem quando ela assim vae e ponho-me imovel
15 Para não desmanchar o equilibrio que me faz te-lo desse modo
Pressinto que é nesses momentos que o meu pensamento é claro
Mas eu não o oiço e silencioso ele trabalha sempre de mansinho
Como uma maquina untada movida por uma correia
E não posso ouvir senão o deslizar sereno das peças que trabalham
20 Eu lembro-me ás vezes de que todas as outras pessoas devem sentir isto como eu
Mas dizem quelhes doi a cabeça ou sentem tonturas
Esta lembrança veiu-me como me podia vir outra qualquer
Como por exemplo a de que eles não sentem esse deslizar
E não pensam em que o não sentem

25 Neste salão antigo em que as panoplias de armas cinzentas
São a forma dum arcaboço em que ha sinais doutras eras
Passeio o meu olhar materializado e destaco de escondido nas armaduras
Aquele segredo de alma que é a causa de eu viver
Se fito na panoplia o olhar mortificado em que ha desejos de não ver
30 Toda a estrutura ferrea desse arcaboço que eu pressinto não sei porquê
Se apossa do meu senti-la como um clarão de lucidez
Ha som no serem eguais dois elmos que me escutam
A sombra das lanças de ser nitida marca a indecisão das palavras

Disticos de incertêsa bailam incessantemente sobre mim
35 Oiço já as coroações de herois que hão-de celebrar-me
E sobre este vicio de sentir encontro-me nos mesmos espasmos
Da mesma poeira cinzenta das armas em que ha sinais doutras eras

Quando entro numa sala grande e nua á hora do crepusculo
E que tudo é silencio ela tem para mim a estrutura duma alma
40 É vaga e poeirenta e os meus passos teem ecos estranhos
Como os que ecoam na minha alma quando eu ando
Por suas janelas tristes entra a luz adormecida de lá de fóra
E projecta na parede escura em frente as sombras e as penumbras
Uma sala grande e vazia é uma alma silenciosa
45 E as correntes de ar que levantam pó são os pensamentos

Um rebanho de ovelhas é uma coisa triste

Porque lhe não devemos poder associar outras ideias que não sejam tristes
E porque assim é e só porque assim é porque é verdade
Que devemos associar ideias tristes a um rebanho de ovelhas
50 Por esta razão e só por esta razão é que as ovelhas são realmente tristes

Eu roubo por prazer quando me dão um objecto de valor
E eu dou em troca uns bocados de metal. Esta ideia não é comum nem banal
Porque eu encaro-a de modo diferente e não ha relação entre um metal e outro objecto
Se eu fosse comprar latão e desse alcaçofras prendiam-me
55 Eu gostava de ouvir qualquer pessoa expor e explicar
O modo como se pode deixar de pensar em que se pensa que se faz uma coisa
E assim perderia o receio que tenho de que um dia venha a saber
Que o pensar eu em coisas e no pensar não passa duma coisa material e perfeita

A posição dum corpo não é indiferente para o seu equilibrio
60 E a esfera não é um corpo porque não tem forma
Se é assim e se todos ouvimos um som em qualquer posição
Infiro que ele não deve ser um corpo
Mas os que sabem por intuição que o som não é um corpo
Não seguiram o meu raciocinio e essa noção assim não lhes serve para nada

Quando me lembro que ha pessoas que jogam as palavras para fazerem espirito
65 E se riem por isso e contam casos particulares da vida de cada um
Para assim se desenfatiarem e que acham graça aos palhaços de circo
E se incomodam por lhes cair uma nodoa de azeite no fato novo
Sinto-me feliz por haver tanta coisa que eu não compreendo

Na arte de cada operario vejo toda uma geração a esbater-se
70 E por isso eu não compreendo arte nenhuma e vejo essa geração
O operario não vê na sua arte nada duma geração
E por isso ele é operario e conhece a sua arte

O meu fisico é muitas vêzes causa de eu me amargarar
75 Eu sei que sou uma coisa e porque não sou diferente de uma coisa qualquer
Sei que as outras coisas serão como eu e teem de pensar que eu sou uma coisa comum
Se portanto assim é eu não penso mas julgo que penso
E esta maneira de me eu acondicionar é boa e alivia-me

Eu amo as alamedas de arvores sombrias e curvas
80 E ao caminhar em alamedas extensas que o meu olhar afeiçoa
Alamedas que o meu olhar afeiçoa sem que eu saiba como
Elas são portas que se abrem no meu ser incoerente
E são sempre alamedas que eu sinto quando o pasmo de ser assim me distingue

Muitas vês oculto-me sensações e gostos
85 E então elas variam e estão em acordo com as dos outros
Mas eu não as sinto e também não sei que me engano

Sentir a poesia é a maneira figurada de se viver
Eu não sinto a poesia não porque não saiba o que ela é
Mas porque não posso viver figuradamente
90 E se o conseguisse tinha de seguir outro modo de me acondicionar
A condição da poesia é ignorar como se pode senti-la
Ha coisas belas que são belas em si
Mas a belêsa íntima dos sentimentos espelha-se nas coisas
E se elas são belas nós não as sentimos

95 Na sequência dos passos não posso ver mais que a sequência dos passos
E eles seguem-se como se eu os visse seguirem-se realmente
Do facto deles serem tão iguais a si-mesmo
E de não haver uma sequência de passos que o não seja
É que eu vejo a necessidade de nos não iludirmos sobre o sentido claro das coisas
100 Assim havíamos de julgar que um corpo inanimado sente e vê diferentemente de nós
E esta noção por ser admissível de mais seria incómoda e fútil

Se quando pensamos podemos deixar de fazer movimentos e de falar
Para que é preciso supôr que as coisas não pensam
Se esta maneira de as ver é incoerente e fácil para o espírito?
105 Devemos supôr e este é o verdadeiro caminho
Que nós pensamos pelo facto de o podermos fazer sem os mexermos nem falar
Como fazer as coisas inanimadas

Quando me sinto isolado a necessidade de ser uma pessoa qualquer surge
E redemoinha em volta de mim em espirais oscilantes
110 Esta maneira de dizer não é figurada
E eu sei que ela redemoinha em volta de mim como uma borboleta em volta de uma luz

Vejo-lhe sintomas de cansaço e horroriso-me quando julgo que ela vai cair
Mas de nunca suceder isso acontece eu estar às véses isolado

115 Ha pessoas a quem o arranhar das paredes impressiona
E outras que se não impressionam
Mas o arranjar das paredes é sempre igual
E a diferença vem das pessoas. Mas se ha diferença entre este sentir
Haverá diferença pessoal no sentir das outras coisas
E quando todos pensem igual numa coisa é porque ela é diferente para cada um

120 A memoria é a faculdade de saber que havemos de viver
Portanto os amnesicos não podem saber que vivem
Mas eles são como eu infelizes e eu sei que estou vivendo e hei-de viver

125 Um objecto que se atinge um susto que se tem
São tudo maneiras de se viver para os outros
Eu desejaria viver ou ser adentro de mim como vivem ou são os espaços

130 Depois de comer quantas pessoas se sentam em cadeiras de balanço
Ageitam-se nas almofadas fecham os olhos e deixam-se viver
Não ha luta entre o viver e a vontade de não viver
Ou então – e isto é horroroso para mim – se ha realmente essa luta
Com um tiro de pistola matam-se tendo primeiro escrito cartas
Deixar-se viver é absurdo como um falar em segredo

135 Os artistas de circo são superiores a mim
Porque sabem fazer pinos e saltos mortais a cavalo
E dão os saltos só por os dar
E eu se desse um salto havia de querer saber porque o dava
E não os dando entristecia-me
Elas não são capazes de dizer como é que os dão
Mas saltam como só eles sabem saltar
E nunca perguntaram a si-mesmos se realmente saltam
140 Porque eu quando vejo alguma coisa
Não sei se ela se dá ou não nem posso sabe-lo
Só sei que para mim é como se ela acontecesse porque a vejo
Mas não posso saber se vejo coisas que não aconteçam
E se as visse tambem podia supor que elas sucediam

Uma ave é sempre bela porque é uma ave
146 E as aves são sempre belas
Mas uma ave sem penas é repugnante como um sapo
E um montão de penas não é belo
Deste facto tão nú em si não sei induzir nada
150 E sinto que deve haver nele alguma grande verdade

O que eu penso dum vez nunca pode ser igual ao que eu penso doutra vez
E deste modo eu vivo para que os outros saibam que vivem

Ás vêses ao pé dum muro vejo um pedreiro a trabalhar
E a sua maneira de existir e de poder ser visto é sempre diferente do que julgo
155 Ele trabalha e ha um incitamento dirigido que move os seus braços
Como é que acontece estar ele trabalhando por uma vontade que tem disso
E eu não esteja trabalhando nem tenha vontade disso
E não possa ter compreensão dessa possibilidade?
Ele não sabe nada destas verdades mas não é mais feliz do que eu com certeza

160 Em aleas doutros parques pisando as fôlhas secas
Sonho ás vezes que sou para mim e que tenho de viver
Mas nunca passa este ver-me de ilusão
Porque me vejo afinal nas aleas desse parque
Pisando as folhas secas que me escutam
165 Se pudesse ao menos ouvir estalas as folhas secas
Sem ser eu que as pisasse ou sem que elas me vissem
Mas as folhas secas redemoinham e eu tenho de as pisar
Se ao menos nesta travessia eu tivesse um outro como toda a gente

Uma obra prima não passa de ser uma obra qualquer
170 E portanto uma obra qualquer é uma obra prima
Se este raciocinio é falso não é falsa a vontade
Que eu tenho de que ele seja de facto verdadeiro
E para os usos do meu pensar isso me basta

Que importa que uma ideia seja obscura se ela é uma ideia
175 E uma ideia não pode ser menos bela do que outra
Porque não pode haver diferença entre duas ideias

E isto é assim porque eu vejo que isto tem de ser assim
Um cerebro a sonhar é o mesmo que pensa
E os sonhos não podem ser incoerentes porque não passam de pensamentos
180 Como outros quaesquer. Se vejo alguém olhando-me
Começo sem querer a pensar como toda a gente
E é tão doloroso isso como se me marcassem a alma a ferro em brazas
Se um ferro em braza é uma ideia que eu não compreendo

O descaminho que levaram as minhas virtudes comove-me
185 Compunge-me sentir que posso notar se quizer a falta delas
Eu gostava de ter de minhas virtudes gostosas que me preenchessem
Mas só para poder gosar o possuí-las e serem minhas essas virtudes

Ha pessoas que dizem sentir o coração despedaçado
Mas não entrevistam sequer o que seria de bom
190 Sentir despedaçarem-nos o coração
Isso é uma coisa que se não sente nunca
Mas não é essa a razão porque seria uma felicidade sentir o coração despedaçado

Num salão nobre de penumbra em que ha azulejos
Em que ha azulejos azues colorindo as paredes
195 E de que o chão é escuro e pintado e com passadeiras de juta
Dou entrada ás vês coerente por demais
Sou naquele salão como qualquer pessoa
Mas o sobrado é concavo e as portas não acertam
A tristeza feita de silencio desnivelada
200 Pelas janelas reticuladas entra a luz quando é dia
Que entorpece os vidros das bandeiras e recolhe a recantos montões de negrume
Correm ás vês frios ventosos pelos extensos corredores
Mas ha cheiro a vernizes velhos enlatados nos recantos dos salões
E tudo é dolorido neste solar de velharias

205 Alegra-me ás vês passageiramente pensar que hei-de morrer
E serei encerrado num caixão de pau cheirando a resina
O meu corpo ha-de derreter-se para liquididos espantosos
As feições desfar-se-ão em varios pôdres coloridos
E irá aparecendo a caveira ridicula por baixo

De fato, as afirmações de Maria Aliete Galhoz que citamos mais acima fazem-nos considerar Pacheco um proto-Caeiro-Campos, já que a *atitude* do poeta está próxima de um Caeiro na afirmação de uma filosofia de um mundo sem metafísica, mas à qual se contrapõe de um lado o moderno sensacionista e um poeta já minado por inquietações metafísicas, que é Álvaro de Campos.

Os apontamentos de João Gaspar Simões a respeito da *adivinhação* de um surrealismo podem ser também verificados, apesar de pensarmos que as semelhanças com a teorização surrealista estão mais ligadas à intersecção que vimos apontando entre Modernismo e Surrealismo portugueses. Isto é, ao que parece, Coelho Pacheco desenvolve um pensamento metafísico característico de um certo Fernando Pessoa que é continuado no movimento surrealista português, sobretudo com António Maria Lisboa, como apontou A.Cândido Franco. No entanto, podemos ver prenunciada uma teoria surrealista mais ortodoxa em alguns momentos como este: “O meu pensamento muitas vês trabalha silenciosamente/Com a mesma doçura duma maquina untada que se move sem fazer barulho” (versos 13-14) – onde a imagem presente pode ser considerada surrealista, mas observe-se sobretudo o que se segue - “Sinto-me bem quando ela assim vae e ponho-me imovel/Para não desmanchar o equilibrio que me faz te-lo desse modo/Pressinto que é nesses momentos que o meu pensamento é claro” (versos 15-16-17). A este trecho, podemos mencionar a concepção bretoniana da “composição surrealista escrita”:

Mande vir com que escrever depois de se ter instalado num lugar tão favorável quanto possível à concentração do seu espírito sobre si mesmo. Coloque-se no estado mais passivo, ou receptivo, que puder. Abstraia do seu génio, dos seus talentos, e dos todos os outros. (...) A primeira frase virá sòzinha, de tal modo é verdade que em cada segundo existe uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só deseja exteriorizar-se.²¹⁰

Num outro momento, o poeta afirmaria que “Um cerebro a sonhar é o mesmo que pensa/E os sonhos não podem ser incoerentes porque não passam de pensamentos” (versos 179-180).

No entanto, a visão metafísica pessoana – ou se se preferir de Álvaro de Campos - se faz presente em todo o texto, ao nosso ver, devido à temática do poema que trata da relação poesia-mundo sob o prisma do papel do poeta (em crise). Num dado momento escreve: “Quando me lembro que ha

²⁰⁹ Pacheco, C. “Para Alem Doutro Oceano”, in: *Orpheu*, ed. Facsimilada, p. 215-222.

²¹⁰ Breton, A. *Manifesto do Surrealismo (1924)*, p.51.

peças que jogam as palavras para fazerem espírito/E se riem por isso e contam casos particulares da vida de cada um/Para assim se desenfatiarem e que acham graça aos palhaços de circo/E se incomodam por lhes cair uma nodosa de azeite no fato novo/Sinto-me feliz por haver tanta coisa que eu não compreendo” (versos 66 a 70). Esta afirmação pode nos remeter à proposição de Álvaro de Campos presente no “Ultimatum”, a respeito da convivência dos diferentes e que podemos relacionar com a concepção de Liberdade em António Maria Lisboa.

Ainda nesse sentido, o poema de Pacheco traz outras afirmações: “*Num sentimento de febre de ser para além doutro oceano/Houve posições dum viver mais claro e mais limpo/E aparencias duma cidade de seres/Não irreais mas lividos de impossibilidade, consagrados em pureza e em nudez/(...)/E a maneira de sentir estava no modo de se viver/Mas a forma daqueles rostos tinha a placidez do orvalho/A nudez era um silêncio de formas sem modo de ser/E houve pasmos de toda a realidade ser só isto/Mas a vida era a vida e só era a vida*” (versos 1 a 4-8 a 12). Neste momento, o poeta parece criar um mundo em que a vida mostra-se numa simplicidade irreduzível. António Maria Lisboa segue um caminho similar no texto já citado, *Operação do Sol*:

A nossa vida é bem por vezes mais estreita, a sua paisagem menos ampla, só porque um especial fanatismo, igual ao que leva o burro a conhecer o caminho da manjedoura, nos fecha, não os sentidos, mas nos sentidos. E se é certo que a imaginação não vai além da sensação, porque é sempre *sensação* o acto de imaginar, é no entanto certo que é para além dos sentidos – destes humanos que só percebem o humano – que vamos no acto de imaginar.²¹¹

Um outro ponto que é possível destacar é o que trata da relação poeta-poesia: “Se fito na panoplia o olhar mortificado em que ha desejos de não ver/Toda a estrutura ferrea desse arcaboço que eu pessinto não sei porquê/Se apossa do meu senti-la como um clarão de lucidez/Ha som no serem eguais dois elmos que me escutam/A sombra das lanças de ser nitida marca a indecisão das palavras/Dísticos de incertesa bailam incessantemente sobre mim/Oiço já as coroações de herois que hão-de celebrar-me/E sobre este vicio de sentir encontro-me nos mesmos espasmos/Da mesma poeira cinzenta das armas em que ha sinais doutras eras” (versos 30 a 38). Neste caso, podemos resgatar Mário de Sá-Carneiro ou ainda, recuperar a imagem do poeta visionário. Percebamos que o poeta “abre” os seus sentidos no momento da composição e é “levado” a escrever por aquilo que *sente*. Numa alusão à poética de Sá-Carneiro propriamente dita, isto é, àquela influenciada por um simbolismo

²¹¹ Lisboa, A. M. *Op. cit.*, p. 169-170.

“codificado” em Portugal, podemos citar os “dois elmos que me escutam” ou os “Dísticos de incertêsa [que] bailam incessantemente”. E também o que lemos mais adiante: “Uma sala grande e vazia é uma alma silenciosa/E as correntes de ar que levantam pó são os pensamentos” (versos 45-46) ou ainda, “Se quando pensamos podemos deixar de fazer movimentos e de falar/Para que é preciso supôr que as coisas não pensam/Se esta maneira de as ver é incoerente e facil para o espirito?/Devemos supôr e este é o verdadeiro caminho/Que nós pensamos pelo facto de o podermos fazer sem nos mexermos nem falar/Como fazem as coisas inanimadas” (versos 103 a 108).

Mas um tópico que nos chama a atenção por sua similaridade lingüística com um poema de Lisboa, é o processo de “desindividuação” do sujeito propriamente dito. Escreve Pacheco: “O meu fisico é muitas vêzes causa de eu me amargurar/Eu sei que sou uma coisa e porque não sou diferente de uma coisa qualquer/Sei que as outras coisas serão como eu e teem de pensar que sou uma coisa comum/Se portanto assim é eu não penso mas julgo que penso/E esta maneira de me eu acondicionar é boa e alivia-me” (versos 75 a 79) e Lisboa, por sua vez, afirma:

- Eu sou uma coisa qualquer
Eu sou uma qualquer coisa
sou uma qualquer coisa eu
uma qualquer coisa eu sou
qualquer coisa eu sou uma
coisa eu sou uma qualquer
EU NÃO SOU UMA COISA QUALQUER

Podemos entender que o poeta surrealista, tal como quer o surrealismo, não se acomoda à sua desidentificação. Tenta se recusar a ela. Neste caso, ao contrário da postura do proto-heterónimo de Pessoa, o poeta não se aceita como uma coisa comum, não se “acondiciona”, ao passo que o outro parece estar ainda a se decidir: “Se vejo alguém olhando-me/Começo sem querer a pensar como toda a gente/E é tão doloroso isso como se me marcassem a alma a ferro em braza/Mas como posso eu saber se é doloroso marcar a alma a ferro em braza/Se um ferro em braza é uma ideia que eu não compreendo” (versos 181 a 185).

Uma outra via interpretativa para o poema de Pacheco é a sensacionista. No entanto, não vamos segui-la, apesar de admiti-la viável. Nosso ponto de apoio, lembremos, é o surrealismo de Lisboa e, por isso, julgamos ter completado (mas não exaurido) a análise até este ponto da leitura.

Passemos à novela de Almada Negreiros:

A ENGOMADEIRA

José de Almada Negreiros

I

Um dia a mãe comprou chapéu pra ir em pessoa pedir à dona da engomadaria que não deixasse a filha passar a ferro as ceroulas dos homens porque parecia mal a uma menina decente. Daqui a chacota endiabrada das outras que a não deixavam e até lhe chamavam o Quelhas. E eram empuxões e risotas e pisadelas a fingir sem querer e um dia até lhe descoseram a saia. E também não suportavam que o que espreitavam na rua olhassem mais pra ela quando já estava resolvido entre todas as engomadeiras que ela era a mais feia. E a parva parece que não via nada, que estava a dormir! Era o parvo do Mendes, era o estúpido do Alves e até o senhor Anastácio! eram todos, e ela... nada! Então ela não foi dizer à senhora que o patrão lhe tinha oferecido uma carta?! que parva!... Aquilo sé co ferro por aqueles olhos! Ná! não podia

10 continuar assim! Nem ela nem as mais (e por causa dela!) já passa da medida! Mata-se a idiota!

Ela ouvia, ouvia tudo naquele esforço de não querer ouvi-las, às mal-criadas.

E ainda desconfiavam dalgum amante que a sustentasse, algum palerma que lhe desse as coisas... mas no dia em que descalças a espreitaram da escada troçaram dela e do gato a brincarem juntos em cima da cama. Concordaram: não pode ter amante – ainda tem o fato do ano passado e as botas, as botas foram do pai com certeza. E o *lunch* é sempre a mesma laranja cum pedaço de queijo metido num pão tão reles que nem podia chamar-se *sandwich*... portanto, a parva já não dava. A besta! A besta sim, a besta é que era!

20 E todos os dias eram queixas e mais queixas por causa da lama daquelas chancas, por causa das cascas de laranja e porque soprou o ferro pra cima das calças da espanhola e porque deu pronta uma camisa do senhor doutor que era uma indecência de engelhada e até porque cheirava mal, sempre não, mas de vez em quando.

No dia da revolução foram dizer a um marujo que ela era talassa, que até usava bentinhos e Senhoras da Conceição e ela, coitada, teve que pedir de joelhos. Verdadeiramente ela sentia uma simpatia muito grande pra causa monárquica desde que um dia as outras todas se confessaram democráticas ao polícia de serviço quando lá foi pedir um copo de água do contador. Mas agora, não! Agora não tinha política, tinha era medo de morrer.

30 Um serão, tinha guardado o *lunch* pra noite, foi abri-lo era um rato podre e as outras dançaram um vira espontâneo. Compreende-se: a senhora tinha ido ao cinematógrafo co patrão. Quando voltaram estranharam aquele silêncio e a luz do gás muito sumida co *abat-jour* todo pra esquerda.

- Foi ela! gritaram todas de braços estendidos na mesma direcção, e um galo que tinha na testa também tinha sido ela, mas de propósito. Ela não disse nada, levantou a saia tirou do bolso da saia de baixo um rato podre muito bem embrulhado e pegando-lhe plo rabo até muito perto da luz gritou indignada com aquela evidência pra

senhora e prò patrão: era o meu *lunch*! E voltando-se pra elas atirou-o violentamente à cara de uma, que todas eram a mesma, e rematou vingativamente... agora é que fui eu! E se não fosse o patrão não tinha sido apenas aquela mancheia de cabelos... era mas era a cabeça toda, minha... e foi uma enfiada de nomes baixos que nem se dizem a uma mulher das mais ordinárias. E pra que ela visse bem que não era pra brincadeiras fez um pequeno silêncio e disse, mas muito a sério: sua talassa!

40 - E com muita honra! e fez-lhe frente. As outras deram uma gargalhada descomunal e a que riu mais observou: E 'inda o confessa! Ah! Ah! Ah!... mas ela vingou-se em chamar-lhes republicanas.

Entretanto, a senhora tinha já endireitado o *abat-jour* enquanto o patrão fazia de fronteira entre as inimigas, mas isto é que de maneira nenhuma podia ficar assim!

Acabou de arranjar as últimas calças da espanhola pra concluir o seu serão, pediu ao patrão pra fazer contas com ela, pôs a mantilha despreocupadamente e quando já estava pronta e na rua virou-se pra dentro e acompanhou de um gesto indisciplinado um sinceríssimo viva à Monarquia!

II

Ir ao barbeiro é um dever tão penoso como assistir aos *Sinos de Corneville* representado plos velhinhos do Asilo de Mendicidade. Apesar disto o senhor Barbosa pedia a barba bem escanhoadá porque depois do jantar ia ao Asilo da Mendicidade ouvir os velhinhos cantar os *Sinos de Corneville* e que o Presidente da República também ia. E depois de ter esboçado ao barbeiro o argumento da peça disse-lhe que gostava imenso da música mas pó de arroz na cara, não!... que não era desses!

- Bem me queria parecer, disse com grande contentamento um velhote com óculos de aros de tartaruga, depois de ter consultado por muito [tempo] um envelope todo escrevinhado, e chagando-se perto do senhor Barbosa com uma palmadinha no ombro: também temos os

10 *Sinos de Corneville* e mandou o oficial dar à manivela do gramofone que ele é que lá sabia desses engenhos.

Quando o disco se gastou o senhor Barbosa disse com um Ah! ao oficial que Wagner foi um grande músico mas que ele tinha-o escanhoadado pouco por debaixo do queixo.

Nesta altura a porta entreabriu-se e uma cabeça de senhora de chapéu pedia licença, se podia entrar. É porque estava muito farta de andar a pé, os eléctricos não andavam, e porque gostava muito dos *Sinos de Corneville* e que até daria qualquer gratificação mas propunha como condição que deixassem entrar também a filha que estava lá fora, coitadinha. Foram todos lá fora buscar a filha. O senhor Barbosa é que foi dar à manivela depois de a ter visto e não se pôde conter sem acender um charuto com cinta de oiro que queria guardar prà saída do

20 espectáculo. Só quando estava quase a acabar de o fumar é que se lembrou de perguntar se as incomodava o fumo. Que não, mas visto isso era altura de perguntar à filha se também gostava dos *Sinos de Corneville* porém ela ficou toda encarnada, abaixou os olhos e a cabeça e começou a contar segundo com o pé direito. A mãe é que disse que ela também gostava e que também estava cansada por causa de os eléctricos não andarem. E como nem a mãe nem a filha tivessem assim grandes desejos de conversar o senhor Barbosa já se estava arrependendo de ter acendido o charuto.

- Ai que lindo, filha! disse a mãe quando acabou o disco. O senhor Barbosa voltou-se e aconselhou-a então para que não perdesse a *soirée* no Asilo de Mendicidade, porque merece a pena e não é assim uma coisa que se possa ver todos os dias... só de quando em quando. A

30 última vez, dizia o senhor Barbosa, que tinha sido há mais de um ano e por acaso no mesmo Asilo de Mendicidade, e continuava crescente:

- É onde se vê a educação de uma pessoa é na música. Eu adoro a música! É por excelência a arte sublime! Mas espera... eu conheço esta cara não sei donde?! e ficou-se a fitar a filha franzidamente... não há dúvida! Não me engano. A rapariguita ergueu os olhos pra ele e outra vez muito ruborizada fez coa cabeça que sim. Bem lhe queria parecer ao senhor Barbosa que não lhe era estranha aquela cara. Era justamente aí, na engomadaria.

- Mas não é porque ela precise, dizia a mãe com um felizmente, é pra se aperfeiçoar na arte que ela se dedica.

- A que arte se dedica sua filha, minha senhora?

- Arte de engomadeira.

40 - Ah! sim, fez o senhor Barbosa e pôs-se a meditar a complexidade de passar a ferro.

Contudo a mãe fez-lhe ver que a grande vocação dela era a música, que aquilo era só ir ao teatro e cantar tudo, tudo, no dia seguinte desde manhã até à noite. Visto isto o senhor Barbosa não poderia permitir que ela esmorecesse da sua grande vocação e como o primo dele era ministro do Fomento e tinha muitas relações no meio teatral podiam contar co primo que era o coração mais bem feito de todo o mundo. Portanto que aparecessem lá plo escritório a qualquer hora e quando quisessem porque lhe davam imenso prazer mas que não fossem lá de quinta-feira que vem até à outra quinta-feira seguinte porque se esperavam barulhos pra esses dias.

III

Dos domingos não gostava – sentia uma coisa que era amarelo pra dentro e para fora que era sujo. E as portas das Igrejas fechadas depois do meio-dia tinham a tristeza do que já não há mais. Reparava que esta coisa das mercearias abertas com gente lá dentro a aviar-se, e criadas de pantufas de ourelo coa garrafa do petróleo e um senhor de coco que comprou fósforos de cera, tudo lhe era preciso na alma e não sabia porquê mas sentia-o. E hoje, se não fosse a estreia das botas de cano alto, teria ficado na cama com certeza.

A Avenida já tinha imensa gente, desta que só se vê na Avenida. E ela sentada na primeira fila de cadeiras a desenfiar um a um os pinhões descascados da mulher do capilé pôs-se a rir pra si de si própria por ter pensado que a música talvez fosse mais bonita se os músicos

10 da Guarda Republicana não tivessem o chapéu na cabeça. Dois rapazes bem vestidos pararam defronte dela voltados prò coreto e um deles entusiasmado esticou um dedo e o braço em direcção à música: Ouvista a tal nota que eu te dizia?... Não achas bestial de boa? e como o outro tivesse dito *efectivamente* fazendo coa cabeça muitas vezes que sim, ela ficou muito espantada a destrinçar aquela celebridade musical apesar dos tacões comidos; e quando eles já iam mais abaixo pôs-se a procurar na música uma outra nota que ela também achasse que fosse bestial de boa. Nesta altura uma mão foi buscar a mão dela que estava em cima de um joelho e voltando-se prà direita ouviu a música acabar nos olhos contentes do senhor Barbosa que estava admirado de a ver por ali. Ela

ficou um nada comprometida coa impressão de que estava a ouvir os *Sinos de Corneville* tocados por um barbeiro cuja flauta fosse a navalha de barba e o

20 senhor Barbosa julgando-a ruborizada por causa dos pinhões que ficaram na mão dele depois de a cumprimentar sorriu-se e meteu-os à uma na boca o que queria dizer mais alguma coisa.

- A sua mamã? Ela ia pra responder mas felizmente...: quantos lugares deseja V. Ex.^ª? o senhor Barbosa disse um, mas voltou-se pra ela e como já tivesse, disse outra vez um e que guardasse o resto pra ele.

Pouco depois levantaram-se e desceram juntos a Avenida e foi então que o velhinho dos bilhetes começou a compreender a marosca da gorjeta.

Quanto mais desciam a Avenida mais ela se ia sentindo mal com aquela mão impertinente do senhor Barbosa a apertar-lhe o braço e a falar-lhe tão convictamente do tal primo ministro do Fomento que se via perfeitamente que era história. Era porque tinha tido

30 muito que fazer por causa da declaração de guerra não era por se ter esquecido com certeza, que ele era muito atencioso, coitado!

- A sua mamã? perguntou de novo o senhor Barbosa. Ela ia pra responder que se ouviram imensos vivas mesmo ali daquele lado. Escutaram melhor e então todos queriam que a França vivesse e atiravam os bonés ao ar. Outros davam cambalhotas e quando passavam ao pé dos polícias faziam achata o beque! Depois houve um viva à guerra e toda a gente deu palmas, de cima das árvores, empoleirados nos eléctricos, nos apertões e calçados e descalços e polícias e mulheres. O senhor Barbosa subiu acima de um banco ao lado dos canteiros e gritou co coco a cair: Viva a Gália! e a multidão assim lisonjeada ergueu em triunfo aos ombros o senhor Barbosa, que ia pedindo encarecidamente pra que lhe apanhassem o coco.

40 Por fim naquela falta de luz ela apenas viu distante dela um polícia que tinha um coco na mão.

Contente por a multidão lhe ter roubado o senhor Barbosa ia rindo pra si num entrecortado de arrotos de pinhões da mulher do capilé. Mas depois veio-lhe a tristeza, aquele aborrecimento que não se explica que só se sente, que dá vontade de ir dormir pra casa e ficar sempre, sempre a dormir, e nunca mais falar a ninguém. Meditava no mau passo que a mão dera co grumete de “S. Rafael” e recordava os tempos impossíveis da engomadeira. E sentia-se uma eleita na infelicidade, nesta coisa de não querer viver e ter medo de se matar e ainda por cima o rapaz que a enganou tinha embarcado pra Lourenço Marques e tinha mandado dinheiro a uma dessas pra se lhe ir juntar a ele. Não que ela sentisse saudades dele ou de qualquer outro

50 porque ela sabia muito bem que nascera assim sem poder gostar de ninguém; pra ela tudo era o que não lhe importava. Admirava-se até de se ter deixado levar por aquele maldito caixeiro que nem sequer tinha bigode. Mas também, pensava, se não fosse ele seria outro e ele foi exactamente um qualquer. Não há teoria mais cómoda do que o fatalismo, porém, ela usava-o não por comodidade mas por temperamento indiferente. As trovoadas se eram de dia achava ela que deveriam ser à noite por causa dos relâmpagos mas se eram de noite achava estupidez tanto barulho com tanta vontade de dormir. Pra ela não havia diferenças de espécie alguma – nunca quis mais aos garotos por andarem descalços nem lhe invejavam as que tinham automóvel. Mesmo esta coisa de almoçar e jantar era só se tivesse fome, de resto dormir é que era bom. A vida não lhe era muito difícil nem tão-pouco muito fácil era justamente aquilo –

60 como um carro do Dafundo que vem à Rotunda e volta depois prò Dafundo. E diga-se de passagem o caixeiro tinha-lhe feito um grande favor. E como era assim uma miúda que entra fácilmente no gosto de toda a gente e só lá de vez em quando é que precisava de umas *brise-brise* mais modernas ou umas fitas de cetim pra enfeites de camisas não teria que se esfalfar muito e bem plo contrário era rara a noite em que não rezava sòzinha o seu Padre-Nosso no quarto independente com porta prà escada.

IV

Eu tinha-a encontrado quando passava e tinha-lhe dito boas-tardes porque me pareceu que ela precisava de que alguém que ela não conhecesse lhe desse as boas-tardes. E assim foi. Ela teve um sorriso que eu gostei mas que era precisamente o que ela devia ter depois de eu lhe dar as boas-tardes. Nada me encantava nela, nem aquele arremedo da moda tão ingénuo e inconsciente que lembrava os quartos andares na Estefânia ou os próprios figurinos desenhados que vêm de Paris, nem o seu quê de jovem que brilhava na saliva por entre os dentes, nem mesmo o seu incógnito que não iria além de um par de meias de seda estreadas a semana passada.

Tudo nela tinha um limite de grande saldo ou de abatimentos por motivo de obras. A
10 não ser os olhos que tinham uma cintilação meridional de beira-mar com dramas de marujos daqui a alguns anos, a sua boca e o seu nariz e toda a sua proporção tinham uma bitola resumida que nem dá direito a reforma. E daí, poderia ser! mas nem foi a curiosidade que me deteve foi aquilo de eu lhe dar boas-tardes e seguir. Mais adiante tive vontade de voltar atrás, mas nem me lembrava dela, e voltei. Foi ela quem me deu as boas-tardes, e cum sorriso que lhe mudara completamente toda a figura. Chegou-se perto e disse que me conhecia da Figueira da Foz e se eu ainda namorava aquela menina que era tão loira e galante. Naquele momento eu tive a impressão de que a Figueira era o único sitio do mundo inteiro onde eu nunca tinha estado mas quando ela me perguntou plo Marquês o senhor meu papá não tive outro remédio senão dizer-lhe que estava muito bem e que se recomendava. Disse-me coas mãos nas ancas
20 que não desfazendo achava o Marquês senhor meu papá uma personagem ilustre e tirou as mãos das ancas. O que era pena era ele ser tão jogador mas também isso não era o que lhe iria fazer mossa nas rendas. Perguntou-me se ele ainda usava monóculo e quis certificar-se se era no esquerdo se no direito que ele costumava usar e apesar de eu lhe ter dito resolutamente que isso era conforme o seu estado de espírito ela disse que pois a ela lhe queria parecer que era no esquerdo.

Quando depois de vários *quiproquós* de comédias em três actos eu lhe respondi sobre as grandes fortunas e várias do Marquês senhor meu papá ela meteu pelintamente o pedido de trinta réis prò eléctrico. Devia ter sido um belo ponto final mas os tais trinta réis não eram prò eléctrico dela eram prò eléctrico onde eu fosse com ela porque só tinha trinta réis.

30 - Então vamos já?

A meio do Alecrim apeámo-nos. Ela mexeu em chaves que riram uma satisfação que era dela; por enquanto eu era apenas o filho do Marquês senhor meu papá. No segundo andar era uma cancela, depois uma porta, outra porta e ainda a porta do quarto dela. Havia chaves pra tudo e a mesinha de cabeceira tinha seis gavetas com chaves diferentes. Depois uma senhora com avental de dona de casa vem trazer um grande molho de

chaves pequenas e que muito obrigado, mas que nenhuma serviu, que era todas pequenas. A minha primeira impressão é que era um quarto de cama vulgar excepto um retrato de senhor e careca com uma dedicatória a tinta roxa e assinada – Amigo e Senhor Barbosa. Em cada um dos quatro cantos do retrato estava um prego e em cada prego uma chave com fitas de seda coas cores nacionais. Ela veio

40 fechar a janela e a senhora com avental de dona de casa voltou com outro molho de chaves ainda mais pequenas e que também agradecia e que também não serviram e que também paciência. Sentei-me cautelosamente numa *chaise-longue* mas ela veio a correr e pedindo-me desculpa levantou a capa da *chaise-longue* e meteu pra dentro de uma gaveta onde havia mais molhos de chaves de todos os tamanhos todos os molhos de chaves e chaves soltas que estavam espalhadas pra *chaise-longue*. Sentei-me numa poltrona ao lado mas fiquei fortemente magoado nas costas e nos quadris; ela veio a correr pediu-me mais desculpas e levantando a capa da poltrona tirou vários molhos de chaves de diferentes feitios, mais ou menos ferrugentas mais ou menos polidas. Em cima da mesa de pé de galo havia uma carta registada de Lourenço Marques e plo pedaço do envelope que estava rasgado li quase sem querer:... por este paquete

50 só te poderei mandar setecentas e trinta e oito chaves... De repente ouvi rumor debaixo da cama, e ela disse cum toção no sobrado: “saia daí, Romeu!” e logo saiu um gato cor de chave cum molho de chaves à guisa de coleira.

Depois deu-me a curiosidade pra lhe ir espreitar as *toilettes* no guarda-vestidos mas o guarda-vestidos era uma série de prateleiras com chaves numeradas e já devidamente classificadas e postas cardinalmente plas alturas desde a minha chave do estojo da rabeca até às chaves de São Pedro. A certa altura ela tinha saído do quarto, dei cos olhos numa caixa de lata relativamente pequena e relativamente pintada de verde-escuro com letras brancas escrevendo chaves. Abri a caixa e qual é o meu espanto quando a vejo a ela, sentada lá dentro a gritar envergonhada pra que eu lhe fechasse a porta! Bom, fechei.

60 Chego-me junto da cama levanto as roupas e zás, uma chave da altura de um mancebo apurado pra cavalaria. A própria cama se a gente reparasse bem era um pedaço de uma chave de que eu também fazia parte. Cansado já deste ambiente e até com medo de tudo isto fui abrir de novo a caixa de lata pra lhe pedir que se aviasse mas, longe do que eu queria, começaram a transbordar chaves e mais chaves e ia crescendo o monte cada vez mais e até já nem podia mexer-me com chaves até ao pescoço quando ela entrou e tão serenamente por cima de todas aquelas chaves como se não fosse nada com ela até que lhe perguntei quase louco a razão de tantas chaves.

Afinal era pra brincar aos soldadinhos, mas disse-me muito apoquentada que não lhe fizesse mais perguntas porque ultimamente andava muito desgostosa da sua vida.

V

Ela acordou coa passagem do primeiro eléctrico. Foi ao espelho esfregar os olhos e abriu-os muito. Arranjou um carrapito desmanchado e descerrou as janelas cos operários da obra defronte ao sol. A outra banda tinha um aspecto saudável de outra coisa qualquer onde se pode estar e foi beber um gole de *cognac* na mesinha de cabeceira toda semeada de pontas de cigarros. Havia nela uns remorsos distingidos de não ter sido elegante e tinha uma quebradela plos joelhos que lhe fazia apetercer outro gole de *cognac* pra fortalecer.

Começou de pôr carmins nos lábios exageradamente e depois ouvindo a voz da peixeira que era a dela veio debruçar-se no parapeito a gritar pra baixo a como era a sardinha. Como estava toda nua puxou um lençol da cama embrulhou-se descuidadamente e foi ela própria

10 abrir-lhe a porta e que entrasse que não estava mais ninguém. Que até podia vir prò quarto dela e que talvez fosse melhor. A princípio achou muito caro a sete vinténs a dúzia e como reparasse no retrato do senhor Barbosa careca e com tinta roxa despregou dos pregos e deitou-o pra debaixo do sofá. Continuou a achar muito caro a sete vinténs a dúzia e olhando fixamente os olhos da varina deixou cair o lençol que até parecia sem querer e ofereceu-lhe a dois tostões a dúzia coa condição de comprar o peixe todo e ainda a de almoçar com ela. A varina mexeu as ancas numa arrelia de que já não era a primeira vez que lhe sucedia aquela chatice mas ela correu pra varina e beijou-a na boca que até lha deixou magoada. Num ápice correu a fechar a porta à chave por dentro e a cerrar de novo as janelas sobre as obras ao sol. Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou plo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era

20 a varina – eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha.

Quando o senhor Barbosa meteu a chave à porta e achou o silêncio abafado daquele quarto meio-iluminado teve a impressão que ela tinha posto um espelho muito grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua co ventre pra baixo. Achou estranhice mas não quis bulir o silêncio; sentou-se junto da porta a observar. Esteve assim perto de meia-hora a gozar aquele *Paris-salon* mas não se pôde conter e foi pé ante pé e de chapéu na cabeça depositar-lhe um beijo mesmo no meio da espinha vertebral. Depois o senhor Barbosa teve um estremeção que sentiu em todo o invólucro do coração como se fosse um murro atirado de dentro para fora; começou a chorar visivelmente e tirando o chapéu saiu

30 violentamente desgostoso tendo tropeçado na canastra vazia.

Como já fossem duas horas da tarde e além disso houvesse muita gente no Rossio pra uma importante manifestação às Nações Aliadas, não quis perder o *rendez-vous* quotidiano e decidi-me a ir ter com ela. A porta estava encostada e estava escuro lá dentro. Olhei. Tive a impressão que ela tinha posto um espelho grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua co ventre pra baixo. Achei estroinice mas não quis bulir o silêncio; sentei-me junto da porta a observar. Havia assim disperso pela meia-luz como que um cheiro a porto de mar e que fazia frio no peito lá em cima no tombadilho; descí de novo os olhos sobre a cama e senti-me melhor confortado na cabina mas tive um sobressalto como se eu me tivesse enganado e tivesse entrado na cabina da sueca que eu namorava. Foi um escândalo a bordo e o

40 próprio marido da sueca chegou a partir o cachimbo no ombro do comandante. Depois nunca mais vieram jantar coa sineta, era sempre antes ou depois. Um dia o sueco estava mesmo à borda a ver os golfinhos a saltarem dentro do binóculo veio a mulher dele e deu-lhe um empurrãozinho que foi logo uma tragédia por afogamento. Passados tempos voltou o senhor Barbosa de chapéu na mão, e os seus olhos tristes também tinham o chapéu na mão. Havia nele uma tragédia submarina que dava a perceber ali qualquer empurrãozinho fatal. Havia mesmo até um desencorajamento que poderia (quem sabe) ter analogias com o incêndio do Depósito de Fardamentos. Adivinhava-se-lhe na gravata negra e despreocupada uma indiferença pla glória de vir a falar nas câmaras, um despeito pla sorte de ser presidente da Propaganda de Portugal e sócio das comissões de vigilância.

50 A Pátria mesmo, neste instante era-lhe de interesse quaternário. Quanto mais se vive mais se aprende, pensava, e também pensava que felizmente estava armado porque sentia a *browning* no bolso detrás entre a ombreira da porta e a nádega direita. Só tinha pena de deixar o seu lugar de alferes miliciano talvez a algum incompetente. Sentia que afinal a sua vida tinha ficado careca ao mesmo tempo que ele próprio mas morreria co orgulho de ter sido um dos maiores apologistas dos *Sinos de Corneville*. Na cama houve um minúsculo movimento e ela disse pra mim e pra varina num contentamento de sorte-grande: Ainda bem que o estúpido do Barbosa não se lembrou de vir. Depois uma senhora de avental de dona de casa veio trazer um molho de chaves e que muito obrigada mas que também não serviram. Imediatamente se ouviu um berreiro na escada que dizia que
60 dois ainda de admitia, agora, três é que era de mais. E a senhora de avental de dona de casa fechou a porta.

VI

Estar em Sintra á agradável não plo facto de se estar em Sintra mas plo facto de se poder dizer que se está em Sintra. E também porque é um incidente tão provisório como a própria vida; o definitivo é que desconsoa ainda que é surpreendente saber-se que o definitivismo absoluto não existe ou que é dispensável como o artigo de fundo do jornal que se compra porque não se lêem os jornais há muito tempo. E verdade tinha Santo Agostinho em afirmar que tudo se paga neste mundo – um jornal de vintém tem plo menos uma torre de marfim e os de dez réis depois da quarta página ainda têm mais duas de anúncios.

- O senhor tem bilhete? voltei-me e percebi a figura de fato escuro que por um sinal que trazia perto do bigode era com certeza o revisor; e eu que já ia nas últimas linhas das últimas
10 notícias com canhoneio em Verdun, desloquei-me de repente pra muito mais perto de mim – na única linha pra Sintra cuma folha solta de dicionário onde o revisor queria dizer indivíduo que revê os bilhetes dos comboios e que usa fumos no boné de pala e um sinal de cabelos no queixo.

Ao lado falavam inglês-sem-mestre e eu pra escutar melhor fingia ler a “crónica do bem” quando de repente li no jornal não sei onde o meu nome inteiro justamente quando o comboio parava na Amadora. Outra vez o meu nome mas desta vez era uma senhora *chic* e loira que ia diante de mim e que lia em voz alta o nome de uma cautela de prego que tinha encontrado no chão.

- Perdão, minha senhora! fiz eu com certos acanhamentos de sangue-frio propositado,
20 esse nome é de meu irmão; e foi ele quem pagou os extraordinários juros daquele empréstimo. Desde então a senhora *chic* e loira começou de olhar pra mim como eu queria que ela me olhasse antes de me ter notado a cautela de prego e deixou cair o lenço e a malinha, e o leque e a sombrinha, e não deixou cair mais nada porque em Belas apeou-se o magote do inglês-sem-mestre. Infelizmente daí a Sintra foi um instante e nem houve tempo pra ver a paisagem bonita ao pé do Cacém; apenas posso garantir que quase me chegaram as lágrimas à raiva por o túnel do Rossio iluminado e grande não ser no túnel de Sintra pequeno mas às escuras. Que em Sintra não lhe falasse porque era casada na Estefânia todos os Verões cum titular de dinheiro mas que fosse plos Pisões todas as noites ou aos Seteais se fossem de luar.

Quando cheguei à vila tive a triste noticia de que tinham assassinado o barbeiro por

30 questões de altas finanças do Estado em que ele como revolucionário civil estava envolvido com destaque; porém, a notícia não foi tão desoladora que eu não soubesse quase imediatamente e sem perguntar nada a ninguém que o infeliz barbeiro era nem mais nem menos que o titular de dinheiro casado na Estefânia cuma senhora *chic* e loira. Até adiantei os meus pêsames ao jantar e fui pessoalmente garanti-los à desolada viúva que andava plas diagonais da sala de visitas a fazer figas e a dar vivas à República com lágrimas e sapateados de irremediável. A minha presença deu-lhe duas coisas bem nítidas e proporcionais nestas ocasiões aflitas – alento e alarido. E avançando pra mim toda erguida prà frente cos braços rígidos no ar veio repousar a cabeça sobre o meu peito que até me desbotou a gravata azul prò colete branco. Todos os seus solavancos de desesperada iam desfalecendo lentamente numa

40 alegria íntima que data de antes de Afonso Henriques: rei morto, rei posto. Se fôssemos tão independentes como o nosso estômago não teria eu tido a necessidade de me despedir com tanto apetite de me ver livre daquele sentimentalismo (aliás tão humano) pra ir jantar sòzinho à mesa estrangeira do “Lourence’s Hotel”; mas a verdade é que quanto mais não fosse isto já era uma razão de ter vindo pra Sintra.

O criado disse-me o *menu* com muita pena do barbeiro e que considerava o assassinato um vandalismo mas que se eu quisesse *potage à la valencienne* também tinha *purée de légumes à la mexicaine*. Pobre barbeiro!

E eu já tinha remorsos de que talvez o tivessem assassinado no momento preciso em que ela lia o meu nome na cautela de prego que me caíra do bolso. Mas fosse plo que fosse a
50 sopa vinha a escaldar e não se sabia ainda quem foram os assassinos e agora vá-se lá saber... E a verdade é que seria tão difícil dar co paradeiro dos malfetores que a ele já se lhe afigurava um fâcies tão criminoso como o do revisor da linha de Sintra de quem eu seria testemunha da sua inocência tão evidente como os fumos do boné de pala ou o sinal de cabelos no queixo. E até ao arroz tive tempo de meditar na falibilidade da justiça através dos tempos até ao assassinato do barbeiro em Sintra no Castelo dos Mouros cá em baixo ao lado da cisterna. A prova que tudo tem razão de ser neste mundo é que eu já estava observando que efectivamente o Castelo dos Mouros este Verão tinha a barba por fazer.

Depois veio *galantine* de perdiz e um envelope fechado na outra mão e era para mim. Era a senhora *chic* e loira que me mandava dizer que naquele lance fatal tinha medo de ficar
60 sozinha de noite na cama e portanto que me demorasse a jantar que ela viria ainda pròs doces. Estas coisas pra uma sensibilidade como a minha que só sabe resolver as coisas depois de resolvidas fizeram-me pensar profundamente enquanto pasmava os olhos numa reprodução litográfica do Imperador da Alemanha tão embaraçado como eu neste assunto diplomático. Imediatamente tive uma boa ideia que nunca mais me lembrou por ter entornado sobre a toalha branca meia garrafa de vinho verde que ficou a alastrar-se como o azar a denunciar-me de estar pensando em dormir cuma viúva sem saber se sim ou se não. Ainda não eram os doces e ela entrou coa salada. Trajava rigorosamente de luto mas o apetite do seu sorriso e o cinzento das olheiras pintadas trajavam rigorosamente de adúltera. Não quis café – o seu estado de espírito apoquentado e triste preferia uma garrafa de *champagne*. Começou a declarar-se-me
70 absolutamente desiludida sobre a morte do marido e de tal maneira que as lágrimas rebentaram-lhe espontaneamente por eu ainda não ter acabado de jantar.

Contou por alto a história do seu infeliz marido que era estabelecido com loja de barbeiro na Praça da Alegria, loja muito conhecida e estimada de todos por servir de sala de espera quando os eléctricos não andavam e que ainda por cima tocava no gramofone os *Sinos de Corneville* e de graça. Disse-me também uma história de uma filha que tinha em Lisboa e que um malandrão qualquer tinha tirado da engomadaria onde trabalhava pra viver à custa dela e ainda por cima obrigá-la a fazer indecências coas mulheres do peixe. E demais, seguia, tendo tido um bom conselheiro como era um sujeito careca que o havia de conhecer de vista com toda certeza e por sinal até se chamava senhor Barbosa e ainda por cima era primo do primo

80 dela que era ministro do Fomento do Terreiro do Paço. O criado fez estalar a rolha do *champagne* num arrepio meu que parecia o último suspiro do barbeiro ou o estalo da corda partida do gramofone dos *Sinos de Corneville*. A história era muito triste e ainda mais extensa que a garrafa de *champagne* mas enquanto o criado me aconselhava o *puding* de cozinha que estava delicioso, que até tinha sido feito pelo Augusto, ela prometeu beber outra garrafa de *champagne* não só pra acompanhar co *puding* como pra esquecer aquela infelicidade que lhe cortava o coração às tiras de salame cuma navalha de barba com trinta anos de serviço.

Depois do café fomos distrair pra Quermesse. A mim a Quermesse pareceu-me uma quermesse e a ela pareceu-lhe um pião. Confessou-me que aquela boneca de vestidinho azul tinha um ar muito engraçado, um ar que era muito peculiar ao marido todos os sábados à meia-

90 noite quando fechava mais tarde. Depois afastámo-nos da quermesse sem dar por isso e ela ia-se-me confessando sugestionada pla ideia da morte; que sempre tivera uma enorme simpatia pela obra do Dumas pai e a do filho e perguntou-me de o Dumas gravador era da mesma família. Gabriel D'Annunzio não conhecia mas havia outro poeta que a fazia chorar e por quem daria a própria honestidade de viúva desolada talvez condenada a ter que procurar outro barbeiro mas que não tivesse política partidária. Esse outro poeta, dizia ela numa contorsão de trágica cinematográfica ao mesmo tempo que me pisava um calo, era eu, era eu e mais ninguém. Só eu – o preferido das viúvas dos barbeiros! O poeta maior que os Dumas todos, mesmo superior ao Dantas e ao *Noivado do Sepulcro*. Mas por fim estreitando-me num abraço declarou que realmente o que ela estava era bêbada e sem mais nada começou a correr pla

100 escuridão e pum... um tiro! Fui ver. A tresloucada criatura numa dor cruciante e fatal tinha acertado no umbigo, num instante de revolta, uma bala que pusera repentinamente horizontal coa a cabeça sobre a bosta de boi.

VII

Ultimamente inquietava-me por ver que o porteiro fazia má cara quando saíam do quarto dela magotes de varinas que vinham afoquetadas. Apoquentei-me mais quando uma tarde em que eu entrava no quarto dela esbarrei cum anão sebento que ia a sair. De feito, ela já nem se queria levantar da cama – gostava de almoçar, jantar e fazer tudo ali sem ter que vestir. As contas da farmácia só tinham ampolas de morfina. Um dia o senhorio mandou-me chamar e tendo-me dito que tinha imensa consideração por mim estava, porém, absolutamente disposto a não consentir naquela indecência de varinas e senhoras casadas e meninas de lábios pintados e até pra cúmulo às vezes casais de garotos de pés descalços. Efectivamente ela transformara em absoluto o quarto independente com porta pra escada: Bons tapetes de cores escuras, lâmpadas

10 eléctricas de todas as cores, gravuras de ninfas perseguidas por faunos, apologias da inversão a cores e em todas as posições, e as gavetas do *toilette* em vez de vestidos e roupas só tinham *bâtons de maquillage* e frescos de todos os tamanhos com aparências de mais de cinco mil réis. Uma vez riu-se muito e como grande novidade levantou a camisa e mostrou-me no ventre um contorno de sexo masculino que ela própria tinha desenhado a encarnado e enchido de verde-esmeralda. Quando eu voltei de Sintra a senhora de avental de dona de casa veio contar-me que isso tinha sido um grande desgosto pra ela que nem sequer nunca mais recebera varinas nem mesmo até o guarda-portão. E dizia-me que ela, coitada, via-se bem que era minha amiga porque era ver que apenas eu chegasse era certa ela receber outra vez as varinas, os pinocas e a filha da senhora Baronesa. Um dia fiz-lhe ver que ela já estava na cama havia perto de ano e

20 meio e que portanto tomasse cautela. Ela foi até à janela e logo a primeira impressão foi de que o Alecrim que dantes subia para aquele lado agora era ao contrário subia pró outro lado. E depois numa festa gentil pediu-me encarecidamente pra eu lhe ir arranjar aquela pretinha das cautelas que tinha muletas, e foi de tal maneira gentil o seu pedido que eu não tive outro remédio que o de ir ajudar a pretinha a subir a escada pra descansar um pouco no quarto independente com porta prà escada.

VIII

Cada vez creio mais que a vida obedece a um princípio quadrado que se resolve dentro desse próprio quadrado e fora dele em xadrez. Por isso que o quadrado é sempre o mesmo e inconstante de posição: as transparências lucidam-se em diagonais galgando. Teoricamente é irrealizável de planos que apenas praticamente existem móveis na fantasia. O quê disto é a incompreensão de todos. Eu quero explicar: todos os sentimentos são conscientes e inconscientes e simultaneamente! Assim, eu posso ter imediatamente a consciência de um sentimento que acordou na minha inconsciência e logo essa consciência pode vir a definir-se tão nitidamente que se resolva em absoluta incossciência.

10 Nada, absolutamente nada, em todos os tempos é comum ainda que se restrinja a uma única sociedade e definida. Esta coisa de haver uma lei que tenha a vaidade de se impor a todos é tão irritantemente estúpida como a de haver uma só medida pra todos os chapéus.

Tudo o que eu estou dizendo é de tal maneira a expressão da verdade que o próprio leitor há-de ter certamente reparado que não percebe nada do que eu venho expondo.

Pois foi ontem mesmo que o senhor Barbosa me deu a honra de me apresentar sua Ex.^{ma} Esposa. E de tal maneira eu não quis crer que foi esta a primeira vez que tive consideração plo meu amigo senhor Barbosa.

20 Começámos pla rebelião da Irlanda depois derrotámos os turcos da Ásia Menor mas quanto aos destinos das nossas baterias Canet, a Ex.^{ma} Esposa do meu amigo apenas sabia que o sol de Lisboa fazia-lhe apeteecer um duche de sorvetes. Entretanto como a conversa do senhor Barbosa não tivesse jeitos de recuar em Verdun coube-me a sorte de convidar sua Ex.^{ma} Esposa prò que quisesse tomar cá mais perto de nós, no “Martinho”. A greve dos carroceiros era pró senhor Barbosa tão infame como a violação da Bélgica e sempre que por azar havia de fechar um periodo dava um viva à França sem pestanejar. A Espanha também se tinha portado mal, não sei como, co meu amigo senhor Barbosa e, em verdade, já era cuma

certa razão que apetecia outra salsa com sifão à sua Ex.^{ma} Esposa. E talvez porque em Espanha haja muitos germanófilos (a maioria!), coube-me ainda à minha pessoa o convite prà segunda salsa.

- E depois, dizia-me o senhor Barbosa, não sei se sabe que os Alemães não são nada decentes. Ora esta frase que a princípio me pareceu descabida tinha afinal razão de ser porque sua Ex.^{ma} Esposa retirou suavemente o pé de cima da minha bota. Como exemplo de mulheres

30 honestas apontava cos braços erguidos o meu amigo as russas, as de Viseu e as aliadas. – Estas, sim, fanatizava-se o meu amigo, estas sabem ser mães quando mandam os filhos pràs fronteiras pra defender a Pátria! e dizia esta última palavra com um A tão sonoro que pareceu-me terem os carroceiros grevistas apedrejado as vitrinas do “café”. Os Alemães, segundo o senhor Barbosa, tinham de fugir às mães pra irem pra debaixo das patas do Kaiser, e entornou meia salsa com sifão cuma palmada bem aberta sobre o mármore cheio de cinza.

- Veja o meu amigo as francesas que mesmo quando são *cocottes* sabem de cor a Maselhesa! O senhor Barbosa falava tão gesticuladamente que um senhor da Baixa que tem tabacaria e chapéu de palha e uma aparência melhor que ele próprio chegou-se à mesa e disse baixinho ao ouvido do meu amigo:

40 - O gajo é germanófilo?

Então o senhor Barbosa entesou-se num destes nãos que querem dizer – ‘tás doido! e eu juro que nunca mais esquecerei este meu amigo que me salvou da morte. Entretanto sua Ex.^{ma} Esposa retirava pla segunda vez e mais suavemente ainda o seu pé pequenino de cima da minha bota.

Depois houve um silêncio estático co criado a perguntar se o tinham chamado e o meu amigo senhor Barbosa virando-se repentinamente prà porta chamou muito alto: ó Marcos! e preveniu como quem não quer ter remorsos e co braço o mais alto que podia: não penses nisto, hem!?! Era a minha inocência. Ainda houve um segundo silêncio estático, sem o criado a perguntar se o tinham chamado, mas não contente o meu amigo foi a correr e ainda agarrou à

50 esquina do “Rugeroni” o tal senhor da Baixa que tem tabacaria, e chapéu de palha e uma aparência melhor que ele próprio. Eu queria seguir todos os seus gestos para perceber dali de dentro do “café” aquela segunda confissão do meu dedicado amigo senhor Barbosa mas a sua Ex.^{ma} Esposa começou a observar mexendo o meu relógio de pulseira e sem olhar pra mim disse que eu tinha uns olhos muito bonitos. Ainda julguei que fosse outra salsa que ela quisesse mas não, desta vez era café com leite. Perguntou que me tinha dado aquela pulseira tão gentil e quando eu lhe disse que foi uma alemã ela escondeu um lacinho preto, amarelo e vermelho que tinha pregado no lado direito cuma andorinha azul de esmalte.

- Então o senhor é germanófilo?

- Também tenho um pijama de seda que me deu uma senhora francesa.

60 De repente o senhor Barbosa entrava no “café” e sua Ex.^{ma} Esposa virando-se pra mim disse-me apressadamente como se fosse o final de uma conversa que tivesse forçosamente de ser acabada: Então apareça hoje à meia-noite em ponto que o Barbosa está nas comissões de vigilância. E o senhor Barbosa com ares de ter tido uma luta movimentada mais do que permitia a força humana sentou-se limpando o suor da testa num alívio: Felizmente está tudo resolvido! e voltando-se pra mim declarou-me que à meia-noite ia jurar a um sítio secreto que eu não era germanófilo.

As avenidas ali naqueles sítios mal iluminados faziam-me, não sei porquê, lembrar dos apaches de Paris. As linhas dos eléctricos brilhavam vazias e o guarda-nocturno coas mãos nas costas, pensando talvez no almoço de depois de amanhã, fitava vagamente o zimbório mais

70 perto da praça de touros que lhe parecia uma cabaça de dois litros e meio de tinto. Eu só tinha frio na cara onde acabava o coco e começava a gola levantada do casaco e pensando se por acaso teria as meias rotas, cada esquina que eu dobrava me parecia que eu ia do escuro pra um quarto iluminado onde estivesse uma mulher em camisa a pôr o despertador pràs horas em que acabassem os serões das comissões de vigilância. Como sentisse mais frio em cheio nas faces lembrei-me com mais frio ainda que aquele muro cinzento coas ameias quadradas já tinha sido jardim zoológico com leões que comem carne sem ser cozida. Afinal nem era da “Nordisk”, era da “Cines” aquela fita da domadora que era assassinada plo próprio marido dentro da jaula dos tigres. Do lado das tabernas veio uma brisa sumida e morna de fadinho de melenas com questões revolucionárias; o próprio ramo de loureiro pregado na porta tinha um movimento

80 indeciso de se querer raspar. Mais adiante é que eram as letras F. G. H. tão enigmáticas como mane, tessell e fare... tão atarracadas e luzidias como o meu amigo e careca senhor Barbosa. Um patamar, dois degraus, mais outros dois degraus, três lanços pra trás e pra diante sempre a subir, a porta da rua encostada... um candeeiro de petróleo em cima de um mocho de cozinha lá onde acabava a passadeira verde do corredor e muitos cheiros a pó de arroz, à esquerda, depois de uma canelada num caixote lacrado com Viseu em cima e cautela em baixo. Depois muita luz, muitos biombos, muitos retratos a carvão assinados Fonseca, muitos espelhos, muitos lacinhos frisados e ela na cama quadrada a fingir que dormitava numa gracinha travessa de camisa curta plas virilhas e peúgas de rapaz muito justas no cor-de-rosa duro. Antes de chegar à cama havia um papel no meio do chão e escrito a lápis – era a conta da engomadeira... sete

90 colarinhos 37, dois 39 e um 40, marca Wagner. No fim da conta em ar confidencial dizia sublinhado: conta particular de madame Barbosa. Apaguei de repente a luz e comecei a atirar prò lado o casaco, o colarinho, a camisa e talvez porque tivesse atirado um pouco mais alto as calças tive o desprazer de ouvir um acorde de piano em dó maior e fuga do gato assustado.

Acordei cum tiro dentro do quarto. O senhor Barbosa tendo aberto a janela dava tiros à queima-roupa no belo ar da manhã enquanto gritava prà cama os maiores insultos premeditadamente hostis. Enfim, nem tive tempo de me vestir descansadamente nem sequer de fazer a *toilette* e até perdi um maço por encetar de “La Deliciosa” cuma caixa de fósforos de cera de luxo com senha e tudo. Quando cheguei à rua tinham comparecido ali um sem-número de revolucionários civis que em nome da lei me intimavam a entragar-me à prisão por ter

100 incorrido no crime de ser germanófilo na pessoa de um funcionário do Estado e casado.

IX

Nesse dia de Agosto com todo a gente nas praias, Lisboa tinha o aspecto nu e vazio de um ascensor parada que já não funciona. E eu que sentia isto do Agosto de Lisboa, refrescava-me do calor e do tédio que ascendiam por mim acima até à nitidez de ser a expressão exacta de estar desempregado de mim próprio. E concordava que isto

de se existir pra provar que o tédio existe em Portugal, todos os meses e todos os dias, continuava a ser tédio porque já estava provado desde a fundação da Monarquia lusitana.

E quantas vezes sem se saber porquê a gente pensa de batalha de Alcácer-Quibir quando estamos à espera da resposta e do galego! E também, como quase sempre sucede, chega sempre primeiro que o galego um amigo que esteve na escola connosco e apesar disto nunca

10 esteve na escola connosco.

E pergunta-nos como estamos quando nós apenas nos lembramos de termos tido bexigas brancas com calções e perna à vela. Todavia se erguemos os olhos pra ele reconhecemos naquela cara estupidamente alentejana o primeiro classificado nas matemáticas do nosso curso. Justamente como o meu amigo Cunha que janta fora por pândega, este antigo condiscípulo era a manifesta metamorfose daquela imbecilidade. O que é um facto é que se eu não tivesse resolvido graficamente esta ligação não teria também explicado o ter pensado há pouco na funesta batalha de Alcácer-Quibir. E de tal maneira eu cria nesta transmissão de pensamento que fosse

20 Ele, o condiscípulo, ainda estava diante de mim com todas as suas reminiscências da escola tão alentejanas como ele até que abriu muito os olhos numa falta de lembrança que era minha:

- Não te lembras do Sebastião?

- Qual? o galego?

- Não!

Ah! sim... o outro. O outro era ele cuma imbecilidade trigueira que teve o máximo na classificação das matemáticas do meu curso e ainda que o galego já pudesse deixar de ser Sebastião, este Sebastião era galego com certeza.

- Então o que fazes agora?

30 - Sou engenheiro. E esta *blague* deu-me logo as vantagens de poder ter sido educado na Alemanha ainda que estava já resolvido a não dar gorjeta ao Sebastião pla demora tão demasiada que me parecia já um condiscípulo que eu não via desde a escola essa carta que eu esperava impertinente.

- Pois eu estou no Algarve... (tinha-me enganado, era o Algarve)... nas herdades de meu pai próximo de Olhão.

- A senhora manda dizer que o não pode atender porque chegou um primo dela do Algarve, que veio de Olhão, disse o galego num segredo que metia x em todas as palavras.

- Bom, quanto é? que não podia ser menos de dois tostões e se não fosse o condiscípulo podia ter a certeza que ninguém lhe pagava o dobro do que pedia num gesto tão milionário.

- Então adeus! Vais pra cima?... tenho pena, eu vou para baixo. Adeus.

X

Talvez que o leitor não saiba mas eu também sou conhecido como caricaturista. Outros dizem que eu tenho maus costumes, mas isso é pra me arreliar. Ora tendo-se dado o caso extraordinário de no dia 7 de Abril de 1800 e tantos ter havido uma trovoada sobre o paquete e o comandante logo essa manhã ter mais um passageiro a bordo

quando todos eram unânimes que tinha caído uma faísca na sala de jantar, o resto da viagem fez-se em sobressalto contínuo. Todas as noites os fenómenos fosfóricos se intensificavam perturbantemente apesar de o doutor alemão ter revelado a existência de animáculos onde predominava essencialmente o iodo. Os companheiros de viagem conheciam-me lá entre eles por o recém-nascido. Depois desta a maior trovoada a que eu assisti foi em Campolide quando estava fechado à chave de

10 castigo na retrete dos professores. Eu era tido como elemento indisciplinável e perturbador até ao dia em que um frasco de tinta verde se entornou por cima do livro de missa quando eu estava a copiar um Cristo gravado que eu achava muito bonito. Nesse mesmo dia fui expulso por causa de um amigo meu que foi esconder as bolas de bilhar que ainda se não tinham estreado dentro das bolas de bilhar que já estavam muito velhas. Pela noite, infelizmente, amnistiaram-me.

Recentemente, tendo-me encontrado em Barcelona com o doutor alemão que tinha umas barbas encaracoladas em iodo cortámos as relações por causa duma acirrada discussão sobre Nietzsche apesar de ele ter ficado encantado co meu belo jogo de combinação no desafio de *foot-ball* contra o “Racing” de Madrid. Hoje, porém, tive uma alegria que e não tinha desde a

20 última trovoada – a engomadeira, que se tem ido civilizando pouco a pouco com o estar comigo, ao almoço veio lindamente arranjada e beijei-lhe a boca diante dos outros hóspedes só por ela ter trazido os lábios pintados de verde esmeralda!

Que belo! Achei-lhe mesmo um ar casto de Samaritana que apertou bem a cinta sobre o ventre. – Ah! e que lindos são os limos do poço de Jerusalém!

A velhota que era dona da pensão veio dizer-me co chocolate esta manhã que estava cá um hóspede que era muito meu amigo e que também lhe tinha dito que eu era o poeta de mais valor que andava por aí. Jantámos juntos e entre coisas que recordámos foi um passeio que demos ao sítio do Calvário numa tarde de Verão justamente à hora do raio-verde. Ele também se lembrava de umas tourinhas que houve nas eiras dos Serrões e que até o Virgílio quando ia a

30 marrar no Cunha tinha ido, coitado, contra a trincheira e tinha escangalhado a cara toda que nem se lhe fiam olhos, nem boca, nem nariz, nem nada... um horror! Fazia sofrer. Perguntou se eu ainda tinha boa voz e se não tinha pena daquelas serenatas ao luar plo rio todos muito apertados coas primas da Eira de Pedra no bote do tio dele. Ele achava que se calhar eu já tinha esquecido todos aqueles fadinhos tão catitas e ficou cum O maiúsculo na cara toda quando eu lhe disse que já não namorava a Alice. Também queria saber o que eu tinha feito do cavalo que era tão airoso que um domingo até deixara de ouvir missa por ter ficado a ver-me a dar galopes no adro e a saltar uma oliveira que tinham tirado por causa da barraca da quermesse. A propósito perguntou-me se eu também não achava que a Alice se parecia imenso coa a minha amante e aí que os olhos então eram tal e qual. Pra ele era um exercício que ele tinha que fazer

40 pra amanhã de manhã o eu ter deixado a Alice com tanta cortiça! Teve imensa curiosidade em saber se eu ainda era muito distinto em matemática mas além disso todos nós os três achámos boa ideia irmos tomar o café fora, à Brasileira. Pouco depois ouvimos grosso tiroeteio no Largo do Directório e ele nem sequer ainda tinha deitado açúcar na chávena e já estávamos outra vez na pensão com aparências pálidas de cardíacos cuma escada bestial até um quarto andar. Eram umas duas horas da madrugada ainda ele estava a dizer que eu, quando foi a festa da

Senhora da Saudade, talvez que eu me não lembrasse mas ele ainda estava a ver uma Nossa Senhora que deu tinha pintado com anilina em dois metros de patente e que tinha ficado mais bonita que uma estampa e que até o prior me tinha feito um elogio rasgado no sermão da Paixão dizendo que era uma pena se eu não continuasse os estudos; mas o que ele achava mais extraordinário é

50 que tendo sido expulso de Campolide a única medalha que eu tivesse ganho fosse justamente a de catecismo. A dizer a verdade eu já tinha saudades de ter sido caricaturista mas como ela se tivesse ido deitar porque já não podia mais com sono ele disse-me que ainda bem porque trazia uma carta da Alice que era pra mim coa condição de eu dar resposta. A carta em questão afirmava sem preâmbulos que quando chegasse até ele já a tua Alice nem comia, nem bebia, nem via, nem cheirava, o que queria dizer que estava morta.

Contudo a resposta era pra ela porque um *post-scriptum* afixava que estava disposta a esquecer aquela infame caricatura que eu tinha dito que era o retrato dela pra reatarmos outra vez aquela paixão intensa com passeios aos pinheiros e merendas no bosque e pescas ao candeio e, enfim, aquela pouca vergonha toda que é inevitável plas férias coa barraca dos

60 banhos mesmo ao lado dela. No mesmo *post-scriptum* pedia-me o obséquio de lhe ir comprar um chapéu da moda que não fosse além de dois mil réis que era pra estrear na feira por causa das Delgados que faziam troça dela por eu a ter deixado e que quando eu fosse pra lá em Agosto que iria pedir ao tio Pedro dois mil réis emprestados. O mesmo *post-scriptum* ainda dizia e com c cedilhado que não pensasse mais nela caso eu não lhe quisesse responder; porém, incitava-me à indisciplina com mais passeios aos pinheiros e merendas no bosque e pescas ao candeio, enfim aquela pouca vergonha toda que tinha custado um tiro de arma caçadeira no ouvido do primo dela que recitava monólogos de João de Deus e glosava todos os pensamentos coa condição de o faroleiro o acompanhar à guitarra. No fim do *post-scriptum* dizia-me que não tinha dúvidas absolutamente nenhuma que o tio Pedro lhe emprestaria pra certa os dois

70 mil réis. Cá no canto do papel dizia muito baixinho em hipotenusa do triângulo rectângulo – volte. Eu voltei e ela perguntou-me lá em cima do outro lado se eu achava que ela devia tomar as pílulas “Pink” ou comprar o vigésimo da lotaria do Natal com esse dinheiro e que gostava da minha opinião. Depois contava laconicamente uma excursão que o tio dela tinha feito à Torre do Pombal que tem vinte e cinco metros a pino e que, coitado, caíra logo por infelicidade quebrara uma perna que tinha ficado ao contrário. Pedia também desculpa de me não escrever em papel de luto mas que por desgraça das desgraças o pai dela tinha desaparecido quando num passeio pra estrada vinha a correr pra cá uma manada de bois bravos. Enfim, a infelicidade era tanta, tanta que a própria mãe até já tinha abandonado a sua carreira de prostituta em Beja e até já lhe propusera pra se amancebar cum senhor Barbosa que era de Lisboa e que me

80 conhecia muito bem e que já não tinha muito cabelo. Contudo tinha preferido montar uma engomadaria co dinheiro que um grumete do “S. Rafael” que era o único amante que felizmente a mãe dela tinha agora e que podia ir pagando aos pouquinho. Mas não! preferia continuar aquela vida com ele. Aquela vida séria que não se pode voltar atrás, é ir... é não lhe dizer nada e deixar. E o relógio deu horas que eu contei mas não eram quatro nem cinco era um algarismo que eu nunca vi escrito e que só agora eu reparei que existe realmente entre o quatro e o cinco. Mas ninguém tinha ouvido senão eu. Felizmente que o relógio era de repetição e eu pedi a atenção de todos e estavam todos atentos e só eu é que ouvi. De repente partiu-se a fita e lá adiante começaram a dar

pateada. Depois comecei a sentir muito frio só no ombro direito, tinham-se esquecido de fechar a janela. Vinha muita gente a fugir plo Chiado abaixo e o

90 Chiado parecia naquela noite sem arcos voltaicos uma ponte levadiça sobre uma barbacã descomunal. Do outro lado a Alice tinha chegado tarde. O *post-scriptum* tinha na última página escrito em letra romana XXXIII. Depois ia a andar pla margem fora e começou a ver uma bola muito sumida que ia crescendo, crescendo em tamanho mas que ficava sempre sumida; tornava a começar cá de baixo e já não crescia, subia toda deitada prà esquerda a diminuir a velocidade, a diminuir pra azul, pra azul até começar a ser devagarinho um boneco mal desenhado a dançar uma imitação dos fantoches. Depois a cabeça do fantoche começou a inchar molemente sem firmeza nenhuma e quando já era um balão muito grande que vinha cair ao pé de mim tocou num bico de alfinete que estava no tecto e entornou-se um balde de sangue que nunca acabava de se entornar mesmo no meio das merendas no bosque. De repente os andaimes começaram a

100 desabar sobre mim. Os garotos apregoavam nas ruas *A Capital...* muito longe, sem chão, alargava-se apressadamente uma cova de luz coas árvores nas nuvens de pernas prò ar, e a cova furou tudo prò lado de lá e ia-se abrindo mais depressa, muito mais depressa do que eu lhe fugia. Desta vez bati mesmo coa cabeça na esquina da mesa e o meu amigo diante de mim dizia-me que eu devia por todas as razões fazer as pazes coa Alice.

Eu é que já não podia mais; pedi-lhe imensar desculpas mas que estava era cum destes sonos de subir a escada às escuras co sol a nascer nos mercados. Quando cheguei ao quarto estavam todas as lâmpadas acesas e a engomadeira dormia a respirações baloiçadas tendo aberto entre os dedos na gravura do Cristo um livro de missa todo ensopado em tinta verde e que era a única recordação que eu trouxera de Campolide. Os lábios dela estavam

110 pintados de verde-esmeralda!

XI

Era muito prá lá do cemitério mesmo na volta da furnas. Os carros da estrada quando passavam por ali iam mais depressa e de noite não passavam. De noite a volta das furnas ficava sòzinha. Um dia aparece uma cruz negra muito mal feita a ainda há muita gente no lugar que diz que viu cos próprios olhos a cruz negra do moinho velho toda acesa de noite. Uma noite foi tão grande o clarão que até houve sinos a rebate julgando ser fogo. Doutras vezes é tão grande a gritaria que vem de lá do moinho que as mulheres, coitadas, põem-se a chorar baixinho com medo de fazer barulho. Até o senhor prior que não acreditava foi lá sòzinho pra desencantar o bruxedo com água-benta porque as mulheres gritavam pra não deixar ir os maridos... e fizeram bem porque o senhor prior, não se sabe dele! Uma velhinha que voltou tarde da feira e não se

10 lembrou e passou por lá prendeu-se-lhe uma rã nas voltas das saias e apareceu morta na estrada só sobre um pé. Depois é que nasceu o castanheiro que lá está no sítio. A gritaria que vem de lá do moinho é como o coaxar das rãs co regato a correr filtrado. E cabra que paste por ali só dá peçonha. Um dia uma escola de repetição quis-se fazer tesa e os canhões foram fumados plo comandante que se tinha esquecido de comprar charutos. Quando rompeu a manhã os batalhões já eram rãs que se tinham calado. Por isto mesmo, e é bastante, já não há aldeia nenhuma neste sítio de que estou falando. Apenas existe um poço de cimento armado com balde e água salobra

onde eu e a minha desditosa amante íamos gastar as tardes longe da cidade consoante a recomendação do meu médico que por deferência que nunca esquecerei foi neste caso o médico dela.

20 Não sei positivamente a razão daquela mudança tão repentina no espírito irrequieto da minha amante que quase já nem sabia falar e quando falava era pra me pedir amêndoas sentadas ou pra levar a passear onde caem os balões. A saúde física antes de a perder, pelo contrário, desenvolvera-se-lhe extraordinariamente sem uma constipação apesar de preferir andar por toda a parte sempre nua. Uma manhã quando acordei no *chalet* que eu alugara sozinho naquele monte longe de toda a gente reparei que ela não estava na minha cama!

A preta, a cozinheira, também não sabia nada. De todas as janelas que eu espreitasse ela só poderia estar das que eu não espreitasse. Se descia ao rés-do-chão ouvia passos no outro andar mas se estivesse no outro andar ouvia passos no rés-do-chão. Também, se por acaso, se eu dava uma volta pra quinta pra procurar quando voltasse era certo que ela ainda não tinha

30 acordado. Às vezes a luz também faltava de repente co frio de uma janela que se abria mas quando a luz voltava as portas de dentro das janelas também estavam fechadas. Uma noite eu estava a escrever um conto realista e o aparo da caneta era uma vespa. Pensei toda a noite na vespa e na manhã seguinte o meu conto realista estava acabado com a letra da minha amante que, mais extraordinário é, nunca aprendeu a ler. A cozinheira preta chegou-se um dia junto de mim a chorar com doze cozinheiras pretas e disse-me que tinha medo de dormir no sótão porque as telhas de noite punham-se todas em brasa e que depois quando se derretiam caíam em picadelas de alfinetes. Também contou que uma madrugada tendo-se sentido mal que se tinha ido ver ao espelho e que vira cos dois olhos da cara a água do contador a cair pra cima. No dia seguinte o carteiro trouxe uma carta registrada que quando eu a abri foi logo um estojo

40 de barba com sabonete e tudo, e quando eu fui pra mostrar este presente à minha amante encontrei-a sentada sobre uma vela acesa a cortar reflexos cuma tesoura das unhas que já faltava no meu estojo da barba quando eu o abri. Quando a vela ardeu toda começaram a aparecer plas paredes às escuras imensos t t que vinham uns depois dos outros e cortados por estrelas cadentes que eram uma nota de música quando acabavam. Imediatamente entrou a cozinheira e vinha cum castiçal de cobre aceso mas trazia a cabeça às avessas; vinha perguntar-me se eu sabia, por acaso, onde é que eu tinha lido aquela frase que ela já não se lembrava se era i ou de chumbo. Mas pior do que nunca, foi quando naquela manhã de Maio eu acordei no meio de um sonho em que vira a minha amante como sendo cozinheira preta da cintura pra cima e sendo apenas a minha amante da cintura pra baixo. Quis certificar-me. Sentei-me na

50 cama e tive um grande prazer em verificar que tinha sido apenas um sonho aquele horror. Porém, quando ela se ergueu era efectivamente, ainda que ao contrário do meu sonho, a minha amante da cintura pra cima e a cozinheira preta da cintura pra baixo.

Desci preocupado as escadas, tive a noção exacta da profundidade até onde estavam pregados os pregos dos degraus; compreendi como um degrau pode ser um mundo se nós quisermos e é um mundo real mesmo que nós não queiramos. Achei mesmo dois mundos diferentes dentro de um mesmo prego – uma era a cabeça do prego, o resto era o outro. O que me interessou mais foi justamente o que era apenas a cabeça do prego. E logo havia outro mundo noutra cabeça de prego... e outro numa cabeça de prego maior... e outro noutra cabeça de prego ainda maior, e outro numa cabeça de prego da altura da Torre Eiffel e um prego cuja

60 cabeça fosse a Terra e apesar disso ainda houvesse outros pregos muitíssimo maiores.

Tive mesmo dentro do meu cérebro as dimensões de um prego em que a Terra fosse o átomo mínimo do ferro que pesasse em toneladas a capacidade do mundo astral com todas as suas distâncias.

70 E mais ainda: eu sentia que cada poro do meu corpo, cada molécula isolada, era uma série de mundos diferentes onde cada mundo mesmo os das últimas subdivisões tivessem um mapa e leis e onde cada ser fosse tão complicado como o homem e mais ainda do que o homem, como eu. Não era somente este segredo que já fazia parte da minha riqueza, havia outro. Era eu ter conduzido a minha sensibilidade (educada exclusivamente plos que me educaram na psicologia humana) plos timbres dos metais... Ah! os mundos interessantíssimos

80 que são aos milhares nos timbres dos metais e nas cores dos metais e na ferrugem e na duracidade e em todas as partes do corpo mineral e em todas as sensações da alma mineral muito mais independente que a psicologia humana pla única razão de aquela ser independente. E que exércitos tão mais gloriosos e que Alexandres e Napoleões bem mais deuses desfilam nesta história imensa, muito mais antiga que a nossa, e com historiadores que sendo poetas vivem num mundo inteiramente mais perfeito, apesar de existirem talvez apenas no bico do alfinete que o senhor Barbosa traz espetado na gravata encarnada e verde. Isto vem a propósito de o senhor Barbosa ter comunicado num bilhete postal à minha amante que ia escrever um livro sobre... sobre quê!? O senhor Barbosa que por ser senhor Barbosa é toda a gente, quer seja senhor Barbosa na Arte, quer o seja na Política ou na Individualidade ou em tudo é neste

90 mundo o mesmo que um remédio que nunca haverá de livrar as pessoas da morte. Digo nunca haverá porque não creio em absoluto na inteligência humana por isto que o homem só vive exclusivamente a vida nitidamente animal ou a misteriosamente espiritual porque nem esta mesmo na sua metafísica soube definir quanto mais a vida mineral, a vegetal, a fluida, a do orvalho, a da fosforescência, todas as infinitas vidas sintetizadas na cor verde e em todas as outras cores e em todos os tons prováveis e impossíveis de todas essas cores e de todos os seus contrastes simultâneos... etc., etc. Ora como quer o senhor Barbosa escrever um livro se nem mesmo como transeunte o senhor Barbosa é completo ou competente. Ou como pode o Papa ser infalível em matéria de Deus se o meu Deus é diferente do dele e do de todos os seus católicos e até diferente do Deus de todos os ateus. Deus há tantos quantos os instantes de

100 todas as vidas de todos os mundos e esse ninguém pode adorá-lo porque o não pode conceber. Só esse próprio Deus é que o pode conceber, e mesmo Este não admite a sua própria concepção porque se a Terra por destino tiver fim os outros mundos subsistem e se o fim for uma lógica das determinantes daqui a um milhão de anos os mundos serão todos outros coas metamorfoses doutros mundos ainda.

Mas nem é preciso ir tão longe vamos à vida, restrinjamo-nos. Eu se dou a minha opinião republicana a um republicano acha ele que sou talassa. Se é um monárquico que me ouve as teorias conservadoras desliga-se de mim por causa de eu ser revolucionário. Se é o artista que discute apressa-se em dizer-me que a arte dele é diferente da minha como se houvesse duas artes, como se Deus fosse dois como as aproximações da lotaria. O que esse

100 artista não sabe é que essa tal arte dele é tão pouca coisa como o mercúrio fechado dentro de um termómetro centígrado e que só pode subir até cem assim como se cem fosse o limite do vácuo e onde começa justamente uma formação de mundos onde a atmosfera é rígida com relação à nossa impenetrabilidade.

Ora o senhor Barbosa vai escrever um livro sobre quê?! O senhor Barbosa aprendeu no catecismo ou na educação cívica que o homem tem cinco sentidos e foi no bote como qualquer ministro quer seja de Deus ou da República. Ora foi justamente o senhor Barbosa um dos primeiros que me veio dar os parabéns por causa de um Cristo por mim publicado numa revista de rapazes *A Ideia Nacional* cuja única particularidade pròs outros foie ser verde e não ter cabeça.

110 Justamente como se eu tivesse tido a ideia de fazer uma cabeça de Cristo e não um Cristo inteiro. Não me dirá o senhor Barbosa o que terá percebido do meu Cristo? Julgou que fosse partida aos católicos? Julgou que era a minha adesão à República? Julgarão os católicos que me merece alguma consideração essa sua arcaica restrição religiosa? Julgarão acaso os católicos que eu pretendi cantar-lhes a devoção? Julgarão os monárquicos também alguma coisa em seu favor?

120 Cristo, cuja única nódoa consiste em andar recentemente a dar extensão a apelidos de pessoas que não são muito extensas, tem outras grandezas das quais não são os católicos nem os cristãos que partilham delas. A Lenda de Cristo é a única profecia exacta de toda a História Universal. É simultaneamente a História da Humanidade desde o primeiro homem até ao último de todos os homens e a vida interior, consciente e inconsciente, de cada um dos homens separadamente. A Lenda de Cristo edificada talvez sobre a vida de um homem cujo descritivo simbolizava essa própria Lenda, canta a Personalidade, as lutas dos homens separadamente. A Lenda de Cristo, edificada pela vitória da Inteligência, os sacrificios plo Bem dos outros admitindo entre estes todos os que a estética comparou. Teria mesmo muito mais que dizer a este respeito mas como a minha amante, coitada, já se está a afligir de mais, porque embirra imenso que esteja a discutir política, eu paro hoje por aqui porque além disso ainda tenciono ir ao Chiado Terrasse com ela, coitada!

XII

O anão já não era o mesmo – morrera o bobo das tabernas, o poeta mendigo da Torre. Pobre anão corcunda dobrando as pernas curtas cansadas de um ventre enorme. Os largos pés sem abrigos calejavam as solas a arrastarem-se em desequilíbrios que até pareciam de propósito. Os braços inteiros fingiam metades e ajudavam-lhe os passos a dar-a-dar. Os dedos curtos e cabeludos em cima não eram os dedos das mãos eram os dedos dos pulsos. A cabeça tinha a expressão de não estar bem cheia, mal ajeitada sobre os ombros subidos a susterem-lhe as faces inchadas cuma barba rala de ferrugem de prego torto no meio da estrada depois da chuva. O nariz soprado metia mais pra dentro uns olhos escondidos como toupeiras nos buracos à espera da noite. O ritmo do deslocamento total era o máximo de intensidade teatral num drama

10 socialista e o casaco negro, verde de velho, vestia-o todo e ainda se espojava por detrás dele num movimento de andar menos depressa e não ter rodas. Às vezes co Sol em chapa chegava a ter a imponência do manto arrogante de um rei. E o povo todo ao vê-lo esgueirar-se tímido plas vielas já não ria os gestos cortados do bobo das tabernas, todos recordavam as graças mortas do outro anão do mesmo casaco comprido. Dantes pedia esmola ou vendia cautelas, ou estropiava num fandango de cair as coplas mais indecentes das revistas; agora fugia dos outros e não mendigava, tinha mesmo um orgulho de saber uma coisa que os outros não sabiam. Às vezes quando

encontrava os mendigos punha-se a chorar e convidava-os para ir pràs terras e dava-lhes uma moeda de prata. Porém, continuava a morar naquela Torre já quase sem base e no último quarto mais perto de onde caía a chuva, uma cela imunda sem postigos onde o Sol de

20 medo e de nojo nunca fora. E todas as noites ia subindo de gatas a contar co ventre a chocalhar os degraus comidos que o cansavam até ao último quarto da Torre. Então gemia a cancela na monotonia do grito do seu viver corcunda e tombava-se sempre vestido nas palhas apodrecidas sentindo-se rei no hálito fedorento da enxovia que arruinava as pedras interiores num hálito viscoso de urina de sapos.

Passa da meia-noite. A Torre em cuidados tinha-se sentado embrulhada num xaile à espera do seu anão à porta da própria Torre.

Quase manhã viu-o a Torre nos fins do caminho a cambalear. Cantava indecências as ziguezagues de dissonantes nos luar cansado da manhã. Com chapeladas e gargalhadas saudava com exageros desconjuntados as árvores medrosas que guardam os caminhos. Por vezes

30 julgava-se elegante e andava dois passos sem ziguezagues e se esbarrasse nalguma árvore comentava logo sem premeditação: Cróia! Às vezes abraçava-se a um tronco pra precisar um pensamento obsceno e demorava-se naquela sua opinião de osgas em que todas as mulheres eram uma só e descalça e desgrenhada cujo sexo fosse uma sanguessuga cor-de-rosa. Depois seguiu cos olhos uma seta da cor da estrada e que seguia pla estrada fora e que depois chegava a uma torre e que subia até lá acima e acabava em palhas às escuras. Trazia também saudades da Torre. E como sempre lá ia subindo a contar co ventre a chocalhar os degraus cansados da escada magra e cega sentina dos gatos vadios.

Na cancela mais anã do que ele aliviou-lhe as trancas em fatigantes demoras e aprumou-se dono e rei ao ouvir tilintar os ferros nas lajes húmidas. Contento ia rindo aquela felicidade

40 de ter encontrado o seu solar de sombra. Sentiu um peso no bolso do casaco que ficou preso num prego espetado ao contrário, e cum vómito de *champagne* tirou do bolso um frasco elegante de “Chevalier d’Orsay”. Esbofeteou-lhe o gargalo e teve um gesto de o atirar plas escadas abaixo. A Torre, porém, vomitou na rua um anão corcunda emaranhado nas vestes e que foi parar defronte num marco geodésico sobre o precipício. No peito cavado e nu sujo de cabelos negros a branquear repousava obsceno verde-esmeralda posição dos lábios de uma mulher.²¹²

Antes de iniciarmos a análise da novela de Almada Negreiros, é interessante citarmos trechos de uma carta que escreveu a José Pacheco:

Terminei-a em 7 de Janeiro de mil novecentos e quinze e desde esta data foi agora [Novembro de 1917] que a reli.

(...)

Reli-a, e se bem que a aceleração das imagens seja por vezes atropelada, isto é, mais espontaneamente impressionista do que premeditadamente, não desvia contudo a minha intenção de expressão metal-sintética

²¹² Negreiros, A. “A Engomadeira”, in: *Obras Completas Vol.IV – Contos e Novelas*, p.52-92.

Engomadeira, em todos os seus 12 capítulos onde interseccionei evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas.²¹³

O autor fala de um “impressionismo” espontâneo na *Engomadeira*, ao que podemos acrescentar a noção de “simultaneísmo”, que é a tradução de uma visão essencialmente plástica combinada com a técnica de continuidade que, em Portugal fora explorada sobretudo por Almada Negreiros²¹⁴. O trabalho com a linguagem no texto se dá pela ruptura da linearidade da narrativa, o que rompe também com a expectativa do leitor, o que é próprio de uma literatura moderna. O emprego do discurso indireto livre proporciona tal “aceleração”: “E todos os dias eram queixas e mais queixas por causa da lama daquelas chancas, por causa das cascas da laranja e porque soprou o ferro pra cima das calças da espanhola e porque deu pronta uma camisa do senhor doutor que era uma indecência de engelhada e até porque cheirava mal, *sempre não, mas de vez em quando.*” (linhas 17 a 21-cap. I) Notemos que o autor muda o tom do discurso sem prevenir o leitor. No exemplo, ele narra as queixas a partir de orações coordenadas de mesma função semântica, mas acrescenta, ao final, algo da ordem do comentário que ameniza ou ainda, neutraliza o sentido anterior do texto. Vários outros exemplos podem ser acrescentados, pois este tipo “discurso indireto livre” perpassa toda a novela. Vejamos mais alguns: “E depois de ter esboçado ao barbeiro o argumento da peça disse-lhe que gostava imenso da música mas pó de arroz na cara, não!... que não era desses!” (linhas 4-5-cap.II); “Escutaram melhor e então todos queriam que a França vivesse e atiravam bonés ao ar.” (linhas 33-34-cap.III); “Depois uma senhora com avental de dona de casa vem trazer um grande molho de chaves pequenas e que muito obrigado, mas que nenhuma serviu, que era todas pequenas” (linhas 34-35-cap.IV); “O criado disse-me o *menu* com muita pena do barbeiro e que considerava o assassinato um vandalismo mas que se eu quisesse *potage à la valencienne* também tinha *purée de légumes à la mexicaine*. Pobre barbeiro!” (linhas 44-46-cap.VI).

Podemos conferir ao surrealismo esta estrutura textual, ou mesmo ao dadaísmo, pois que a simultaneidade plástica se aproxima da noção dadá de “miscelânea” de idéias, digamos assim. No entanto, não julgamos ser suficiente para se pensar numa influência propriamente dita. Para o caso da comparação com o surrealismo, podemos tomar alguns exemplos, pontuais no texto, de imagens insólitas, que podem ser consideradas também impressionísticas. É o caso do capítulo IV, que merece ser remetido à *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol.

²¹³ Op.cit. *Idem*, p. 51.

²¹⁴ Cf. Melo e Castro, E.M de. *Op.cit.*, p.36.

A partir do parágrafo quinto deste capítulo, a narrativa ganha foros de absurdo, que é quando o narrador apresenta o quarto da engomadeira: “(...) No segundo andar era uma cancela, depois uma porta, outra porta e ainda a porta do quarto dela. Havia chaves pra tudo e a mesinha de cabeceira tinha seis gavetas com chaves diferentes. Depois uma senhora com avental de dona de casa vem trazer um grande molho de chaves pequenas e que muito obrigado, mas que nenhuma serviu, que era todas pequenas. A minha primeira impressão é que era um quarto de cama vulgar excepto um retrato de senhor e careca com um dedicatória a tinta roxa e assinada – Amigo e Senhor Barbosa. Em cada um dos quatro cantos do retrato estava um prego e em cada prego uma chave com fitas de seda coas cores nacionais. (...) Em cima da mesa de pé de galo havia uma carta registrada de Lourenço Marques e plo pedaço do envelope que estava rasgado li quase sem querer:... por este paquete só te poderei mandar setecentas e trinta e oito chaves... De repente ouvi rumor debaixo da cama, e ela disse cum tocão no sobrado: ‘saia daí, Romeu!’ e logo saiu um gato cor de chave cum molho de chaves à guisa de coleira.” (linhas32 a 52-cap. IV)

O trecho que temos já é suficiente para notarmos que a referência à *Alice* está latente com as portas de vários tamanhos, o gato e as inumeráveis chaves por exemplo, revelando no texto uma visão impressionística aguda. Este capítulo adquire um carácter enigmático, que parece ser uma grande metáfora sobre a sexualidade da engomadeira, tal como acontece no texto de Lewis Carrol. A referência à sua personagem Alice, aliás, não se encerra no capítulo IV. Adiante, o narrador se refere a uma ex-namorada chamada Alice, “que se parecia imenso” com a engomadeira (cap. X).

Seguindo a trilha “enigmática” do texto, podemos nos perguntar sobre a função do capítulo IX, no qual o autor apresenta mais um personagem – o que lhe dá suporte para mais críticas sociais – mas que não vai mais aparecer e nem ser mencionado. Isto pode nos sugerir que a narrativa é formada por uma série de imagens, ou momentos, se se preferir, que aparentemente não têm relação entre si. “Aparentemente” porque, com o decorrer da leitura, o narrador “desvenda” a relação dos personagens, de forma que mantém o fio narrativo. O barbeiro, por exemplo, que aparece no capítulo II e não reaparece até que comentam sua morte, é apresentado como pai da engomadeira neste capítulo: no capítulo VI. A personagem que é esposa do senhor Barbosa surge no capítulo VIII e também desaparece. E o anão, para finalizarmos os exemplos, que no capítulo VII “esbarra” com o narrador, é apresentado com mais profundidade no capítulo que fecha a novela.

Há duas passagens, no entanto, poderíamos dizer, que se aproximam de um surrealismo mais ortodoxo. O primeiro é no capítulo VIII, quando o narrador “teoriza” a vida: “Cada vez creio mais que

a vida obedece a um princípio quadrado que se resolve dentro desse próprio quadrado e fora dele em xadrez. Por isso que o quadrado é sempre o mesmo e inconstante de posição: as transparências lucidam-se em diagonais galgando. Teoricamente é irrealizável de planos que apenas praticamente existem móveis na fantasia. O quê disto é a incompreensão de todos. Eu quero explicar: todos os sentimentos são conscientes e inconscientes e simultaneamente! Assim, eu posso ter imediatamente a consciência de um sentimento que acordou na minha inconsciência e logo essa consciência pode vir a definir-se tão nitidamente que se resolva em absoluta inconsciência.” (linhas 1 a 7). E o segundo é no capítulo XI, quando ele parece colocar em prática sua afirmação anterior: “Desci preocupado as escadas, tive a noção exacta da profundidade até onde estavam pregados os pregos dos degraus; compreendi como um degrau pode ser um mundo se nós quisermos e é um mundo real mesmo que nós não o queiramos. Achei mesmo dois mundos diferentes dentro de um mesmo prego – um era a cabeça do prego, o resto era o outro. O que me interessou mais foi justamente o que era apenas a cabeça do prego. E logo havia outro mundo noutra cabeça de prego... e outro numa cabeça de prego maior... e outro noutra cabeça de prego ainda maior, e outro numa cabeça de prego da altura da Torre Eiffel e um prego cuja cabeça fosse a terra e apesar disso ainda houvesse outros pregos muitíssimo maiores.” (linhas 53 a 60). Estes trechos nos fazem pensar novamente na tradição literária portuguesa que teve início nos anos 10. Lembremos que *A Águia* já admitia o irreal como real, que Fernando Pessoa desenvolveria sobretudo no Interseccionismo.

Podemos ainda, para finalizar o comentário sobre a novela, citar algumas imagens presentes no texto que são de um gosto surrealista, mas também próximas de um pré-simbolismo/decadentismo (lautréamoniano, rimbaudiano etc.) que influenciou a literatura moderna, diga-se: “Dos domingos não gostava – sentia uma coisa que era amarelo pra dentro e para fora que era sujo” (linha 1-cap.III); “Ela ficou um nada comprometida coa impressão de que estava a ouvir os *Sinos de Corneville* tocados por um barbeiro cuja flauta fosse a navalha de barba e o senhor Barbosa julgando-a ruborizada por causa dos pinhões que ficaram na mão dele depois de a cumprimentar sorriu-se e meteu-os à uma na boca o que queria dizer mais alguma coisa.” (linhas 18 a 21-cap.III); “Abri a caixa e qual é o meu espanto quando a vejo a ela, sentada lá dentro a gritar envergonhada pra que eu lhe fechasse a porta!” (linhas 58-59-cap.IV); “A prova que tudo tem razão neste mundo é que eu já estava observando que efectivamente o Castelo dos Mouros este Verão tinha a barba por fazer.” (linhas 56-57-cap.VI); “A tresloucada criatura numa dor cruciante e fatal tinha acertado no umbigo, num instante de revolta, uma bala que a pusera repentinamente horizontal coa cabeça sobre uma bosta de boi.” (linhas 100-102-

cap.VI); “Depois a cabeça do fantoche começou a inchar molemente sem firmeza nenhuma e quando já era um balão muito grande que vinha cair ao pé de mim tocou num bico de alfinete que estava no tecto e entornou-se um balde de sangue que nunca mais acabava de se entornar mesmo no meio das merendas no bosque.” (linhas95 a 98-cap.X); “Um dia uma escola de repetição quis-se fazer tesa e os canhões foram fumados plo comandante que se tinha esquecido de comprar charutos”. (linhas12 a 14-cap.XI); “(...) vinha perguntar-me se eu sabia, por acaso, onde é que eu tinha lido aquela frase que ela já se não lembrava se era i ou de chumbo.” (linhas 44 a 46-cap.XI); “No peito cavado e nu sujo de cabelos negros a branquear repousava obsceno o verde-esmeralda postiço dos lábios de uma mulher.” (linhas44-45-cap. XII).

Não fica difícil admitir, ao menos com os exemplos apresentados, que o movimento modernista em Portugal aprofundou no trabalho lingüístico com o texto, diríamos, a tal ponto que as aproximações com uma linguagem surrealista são percebidas, mesmo tendo em mente que o Surrealismo só foi criado cerca de 10 anos depois, sob circunstâncias bastante diferentes das portuguesas.

A intenção deste capítulo final seria, portanto, a de fortalecer a nossa hipótese de que o surrealismo português tem antecedentes evidentes numa tradição literária no país. A idéia de subversão da linguagem já estaria inserida na cultura portuguesa e, nesse sentido, o surrealismo constituiu sua novidade assimilando uma atitude à que Portugal estava familiarizado. Isto nos faz lembrar as palavras de Eduardo Lourenço:

O surrealismo, com caracteres bem próprios que foram os seus entre nós, redimensionava a imagem da nossa relação com a realidade portuguesa segundo cânones, modelos, inspirações que procediam de uma das mais radicais metamorfoses da cultura do século XX e retomava, agora sob um modo burlesco, alógico, provocador, a tentativa ganha e perdida pela aventura sem herdeiro do primeiro Álvaro d eCampos.²¹⁵

²¹⁵ Lourenço, E. *Op.cit.*, p. 35.

BIBLIOGRAFIA

1 - Bibliografia Geral do Surrealismo

- ALEXANDRIAN, Sarane. *L'Art Surréaliste*, Paris: Hazan, 1972.
- AUDOIN, Philippe. *Les Surréalistes*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- BALAKIAN, Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute*, New York: s/ed., 1959.
- BEHAR, Henry. *Étude Sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, Paris: Gallimard, 1967.
- BIRO, A. & PASSERON, R. *Dictionnaire Général du Surréalisme*, Paris: P.U.F., 1982.
- BRÉCHON, Robert. *Le Surréalisme*, Paris: Denoel/Gonthier, 1971.
- BRETON, André. *Les Pas Perdus*, Paris: Gallimard, 1924.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro: Moraes Editora, 1969.
- BRETON, André. *Point du Jour*, Paris: Idées, 1970.
- BRETON, André. *Position Politique du Surréalisme*, Paris: Denoel/Gonthier, 1971.
- CAÑIZAL, Eduardo. *Surrealismo: Rupturas Expressivas*, São Paulo: Atual, 1986.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Paris: Idées/Gallimard, 1971.
- CHÉNIEUX, Jacqueline. *Le Surréalisme et Le Roman*, Genève: L'âge d'Homme, 1983.
- CLANCIER, Georges-Emmanuel. *De Rimbaud au Surréalisme*, Paris: Seghers, 1959.
- COLI, Jorge. "Ética, Política, Revolução, Surrealismo", in: *Primeira Versão*, no. 54, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1994.
- DUPLESSIS, Yvonne. *Le Surréalisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard. *André Breton, L'écriture Surréaliste*, Paris: Librairie Larousse, 1974.
- FORTINI, Franco. *O Movimento Surrealista*, Porto: Presença, 1980.
- GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*, Paris: Idées/Gallimard, 1971.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*, Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- PICON, Gaetan. *Le Surréalisme*, Lausanne: Skira, 1976.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*, São Paulo: Edusp, 1997.
- TISON-BRAUN, Micheline. *Dadá et Le Surréalisme*, Paris: Bibliothèque Bordas, 1973.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: Perspectivas e Realidades, 1977.

WALDBERG, Patrick. *Surrealism*, New York: Thames&Hudson, 1997.

2 - Bibliografia Específica do Surrealismo Português

ANAIS DO VII ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, Belo Horizonte: UFMG, 1979.

A PHALA. “Um Século de Poesia (1888-1988)”, Lisboa: edição especial, p. 91-117, 1988.

CAMBRA, Isabel Maria Lopes. *André Breton e António Maria Lisboa*, tese de mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1988.

CORREIA, Natália. *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa: Publ. Europa-América, 1973.

CUADRADO, Perfecto E. *A Única Real Tradição Viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1998.

FRUET, Luiz Henrique Maya. *Portugal Hoje - Anarquistas e Monarquistas Andam Soltos pelas Ruas*, São Paulo: Arte e Texto, s.d.

GRIFO – Antologia de Inéditos Organizada e Editada pelos Autores, Lisboa: s/n, 1970.

HELDER, Herberto. *Edoi Lelia Doura - Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1985

LISBOA, António Maria. *Poesia de António Maria Lisboa*, Coimbra: Nova Casa Minerva, 1952.

LISBOA, António Maria. *Poesia de António Maria Lisboa* (org.) Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa: Assírio & Alvim, 1977.

LISBOA, António Maria. *Poesia de António Maria Lisboa* (org.) Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

LISBOA, António Maria. *Uma Carta*, Lisboa: Coleção Série Negra, 1958.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e os Surrealistas*. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

MARTINHO, Fernando J.B. *Tendências Dominantes da Poesia da Década de 50*, Lisboa: Colibri, 1996.

- MELO E CASTRO, E.M. de. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1980.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Surrealismo em Portugal, Surrealismo Português”, in: *Boletim Informativo/Centro de Estudos Portugueses*, 3^a série, ano XII, no. 3, São Paulo: USP, 1986.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. “O Surrealismo Contra a Literatura”, in: *O Primeiro de Janeiro*, 3 de Novembro de 1948.
- PACHECO, Luís. “Lepra do tempo que Passa: Meio Século de Surreal em Portugal”, in: *Revista Ler – Livros & Leitores*, Primavera/Verão 1997, no. 38.
- PIRÂMIDE no. 1, Lisboa, Fevereiro de 1959.
- PIRÂMIDE no. 2, Lisboa, Dezembro de 1960.
- QUADERNI PORTOGHESI, no. 3, Primavera, 1978.
- JORNAL REPÚBLICA - Suplemento de Artes e Letras. “Surrealismo da Exposição (1949) à posição (agora)”, 14/12/1972.
- JORNAL REPÚBLICA - Suplemento de Artes e Letras. “Surrealismo da Exposição (1949) à posição (agora)”, 1/2/1973.
- SOBRAL, Luís. *Le Surréalisme Portugais*, Montreal: s.n., 1984.
- TABUCCHI, Antonio. *La Parola Interdetta*, Turim: Einaudi, 1971.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1977.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Contribuição ao registo de nascimento, existência e extinção do surrealismo*, Lisboa: [s.n], 1974
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Surreal-Abjeccionismo*, Lisboa: Minotauro, 1963.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Três Poetas do Surrealismo*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Titânia*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1994.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa: Assírio&Alvim.

3 – Vária (Sobre Literatura Portuguesa)

- ALVARENGA, Fernando. *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*, Lisboa: Ed. Notícias, s/d.
- ANTUNES, Manuel. *Ao Encontro da Palavra (I)*, Lisboa: Moraes Ed., Col. o Tempo e o Modo, 1960.
- BUENO, A. & SILVA, Alberto da C. e. *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea – um Panorama*, Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

- CAMPOS, Álvaro de. *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa: Ática, 1977.
- CRUZ, Gastão. *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa: Plátano, col. Temas Portugueses, 1973.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, tese de doutorado, São Paulo: Fflch/USP, 1979.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa: Livros Horizonte, 1972.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Livr. Bertrand, 1974.
- FRANÇA, José-Augusto. *Os Anos Vinte em Portugal: estudo dos factos sócio-culturais*, Lisboa: Presença, 1992.
- FRANCO, António Cândido. *Poesia Oculta*, Lisboa: Vega, 1996.
- FRANCO, António Cândido. *Teoria e Palavra*, Lisboa: Átrio, 1991.
- FREITAS, Lima de. *As Imaginações da Imagem*, Lisboa: Arcádia, 1977.
- GALHOZ, Maria Aliete. *Ficções do Interlúdio/2: Odes de Ricardo Reis, Ficções do Interlúdio/3: Para Além Douro Oceano de C(oelho) Pacheco/Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GALHOZ, Maria Aliete. *O Momento Poético da Orpheu*, Lisboa: Ática, 1984.
- GOMES, Pinharanda. *O Pensamento Português*, Braga: ed. Pax, 1969.
- GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto: Brasília Editora, 1980.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto: Lello&Irmão, 1992.
- JÚDICE, Nuno. *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- LANCASTRE, Maria José. *O Essencial sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- LISBOA, Eugénio. *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade- Psicanálise Mística do Destino Português*, Lisboa: Dom Quixote, 2ª edição, 1982.
- MARINHO, Maria de Fátima. *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX*, Lisboa: Caminho, 1989.

- MARQUES, A. H. Oliveira. *História de Portugal*, Lisboa: Palas editores, 1977.
- MARTINS, Fernando Cabral et al. *O Futurismo Português*, Lisboa: Ed. Papel de Arroz – AE FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Palavra Essencial*, Lisboa: Verbo, 1972.
- NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas, Vol. IV: Contos e Novelas*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
- NEVES, João Alves das. *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa: Dinalivro, 1987.
- ORPHEU*. Edição Facsimilada, Lisboa: Contexto, 1989.
- PASCOAES, Teixeira de. *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, (org.) Pinharanda Gomes, Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Fernando Pessoa*, Lisboa: Ática, 1973.
- PORTUGAL FUTURISTA*. Edição Facsimilada, Lisboa: Contexto, 1990.
- PRESENÇA*, edição facsimilada compacta, tomo I, Lisboa: editora Contexto, 1993.
- REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA*, no. 1- vol. 2, janeiro-junho, 1982.
- ROCHA, Clara. *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Ática, 1978.
- SIMÕES, João Gaspar. *Literatura, Literatura, Literatura*, Lisboa: Portugália, 1964.
- SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa – dos Simbolistas aos Novíssimos*, Porto: Brasília Editora, 1976.

4- Vária (Geral)

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo: Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités Esthétiques*, Paris: Aubey, 1946.

- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*, Paris: Minuet, 1963.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid: Gredos, 1ª edição, 1952.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo I, Madrid: Gredos, 6ª edição aumentada, 1976.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo II, Madrid: Gredos, 6ª edição aumentada, 1976.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Veja, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*, São Paulo: USP, 1996.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: Moraes editores, 1984.
- DIDIER-WEILL, A. *Nota Azul – Freud, Lacan e a Arte*, Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- ECO, Umberto. *As Formas do Conteúdo*, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, vol. I, Rio de Janeiro: Imago, 2ª edição, 1988.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, vol. II, Rio de Janeiro: Imago, 2ª edição, 1988.
- HATHERLY, Ana. *O Espaço Crítico do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa: ed. Caminho, 1979.
- JUNG, C.G. *Psychologie et Alchimie*, Paris: Buchet/Chastel, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage Poétique – L'avant-garde a la Fin du XIX Siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Ed. Seuil.
- LAUTRÉAMONT, Comte de. (trad. Jorge de Sena) *Contos de Maldoror*, Lisboa: Moraes ed., 1979.
- LAUTRÉAMONT, Comte de. *Oeuvres Complètes*, Paris: José Corti, 1953.
- MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*, Paris: Librairie Nizet, 1947.
- MOYSÉS, Leyla-Perrone. *Lautréamont, Vulgo Ducasse, aliás Maldoror*, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*, Campinas: ed. Unicamp, 1996.
- RECKET, S. & CENTENO, Y.(org.) *A Viagem entre o Real e o Imaginário*, Lisboa: Arcádia, 1983.
- RIMBAUD, CROS, CORBIÈRE, LAUTRÉAMONT: *OEUVRES POÉTIQUES*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- RIMBAUD, J-Arthur. *Poésies*, Paris: Bookking International, 1993.
- SOUPAULT, Philippe. *Lautréamont*, Paris: Pierre Seghers ed., 1949.