

2 Modernidade: balizas históricas

Multidão, solidão: termos iguais e intercambiáveis para o poeta ativo e fecundo. Aquele que não sabe povoar sua solidão, sabe menos ainda estar só em meio a uma multidão atarefada.

Charles Baudelaire

As questões que podem ser levantadas e discutidas a partir da leitura da cidade são infinitas, tal como a sua legibilidade.

Ler a cidade é decifrar os códigos padronizados e, ao mesmo tempo, os signos em mutação: semelhante a olhar um caleidoscópio repleto de figuras coloridas, remexê-lo e contemplar as múltiplas imagens daí surgidas. O convite à decifração de um enigma requer do observador mais que um simples olhar. É preciso que a visão penetre na alma das ruas e becos, que este leitor/observador deixe-se levar pelo ritmo frenético ali empreendido para que a cidade seja vislumbrada diante de seus olhos.

Como afirma Charles Baudelaire,

Assim, o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe parecesse a um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida¹.

Após as revoluções burguesas do século XVIII, as cidades começam a possuir características bastante singulares se comparadas àquelas até então verificadas. A multidão que passa a fazer parte do cenário urbano é fruto do processo de desenvolvimento industrial comandado pela burguesia. Sob a ótica de um novo sistema econômico, o capitalismo, são implementadas obras de transformação em várias cidades européias, as metrópoles são modificadas, as construções e remodelações dos centros urbanos são feitas buscando melhor adequação dos espaços. Tempos, espaços e pessoas passaram a ser

¹ BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna, p. 170 et. seq.

marcados por paradoxos e contradições, exemplificados em pares como ser único/estar na multidão, medo/fascínio, progresso/miséria, riqueza/pobreza, unidade/separação, entre outros e compreendidos em uma palavra: Modernidade.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas que ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia.²

As oficinas das corporações e a produção doméstica entram em vias de extinção, aqueles a elas ligados são impelidos a procurar novas colocações em fábricas e armazéns localizados nas cidades. A indústria traz a automação da mão-de-obra, reduzindo o número de homens necessários à produção dos bens de consumo. A circulação da mercadoria – o tempo da fabricação à venda – passa a ter uma importância quase que absoluta na acumulação de riquezas, caracterizando a economia de capital. As classes sociais surgem e são definidas por aquilo que possuem: o empresário possui o dinheiro e as ferramentas; o operário, a força necessária para utilizar as ferramentas e produzir. O camponês, também vítima dessas transformações, vai para a cidade e passa a fazer parte da crescente multidão. Em conseqüência, a sociedade torna-se cada vez mais urbana, um celeiro de novas experiências para quem se propõe a transcrevê-la, descrevê-la ou representá-la. Os artistas têm que captar tanto os sinais aparentes como os subjacentes a todo este turbilhão moderno. A cidade surge como um grande enigma a ser decifrado.

² BERMAN, M. *Tudo o que é sólido: a aventura da modernidade*, p. 15.

2.1 “Paris, Madrid, São Petersburgo, o mundo!”

O cenário do mundo é só um infinito
espaço/
cheio de coisa nenhuma
António Franco Alexandre

Tomada pelo surto das grandes reformas urbanas iniciadas pelo Barão Haussman, em Paris, e também feitas nas principais cidades da Europa e da América, a capital portuguesa, na segunda metade do século XIX, é palco da construção de bairros modernos, da via férrea, da instalação do telégrafo, da abertura de vários jornais e revistas, da iluminação a gás, e até do surgimento de um tímido parque industrial. Também sofre com o crescimento demográfico que comprometia a qualidade de vida, entre outros itens de progresso – a palavra de ordem naquela época. É durante este período de “revolução”, por assim dizer, que encontraremos Cesário Verde a olhar o cotidiano, um “apaixonado pela vida universal” que anda pelas ruas macadamizadas de Lisboa, utilizando-se das sensações como instrumento do fazer poético. Através de incrível plasticidade, “pintará” a vida moderna em poemas.

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam numa casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.³

Na literatura oitocentista, os poetas e romancistas descobriram a cidade como o grande cenário para o desenrolar de suas histórias, uma vez que procuravam representar ou descrever a realidade do drama vivido, no meio urbano pelo homem moderno. Eles buscavam, desta forma, delinear a nova atmosfera que se agitava, a cidade, então, recebeu olhares vindo de diversas direções. As cenas da vida moderna – pública ou privada – chamavam atenção

³ Para a citação dos poemas de Cesário Verde foi utilizada a edição de Jorge Fernandes da Silveira, *Cesário Verde. Todos os poemas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. “Num bairro moderno”, p. 96.

de outros grupos de pessoas. Eram grupos compostos por críticos, teóricos, filósofos e cientistas que fizeram do fenômeno urbano, da nova civilização e do que estava em seu bojo objetos de investigação e materiais de consideráveis avaliações. Sabemos que a cidade sempre existiu, é anterior aos aglomerados medievais e à *polis* grega, mas nunca havia passado, de forma tão extraordinária, por transformações como as que se puderam verificar após a Revolução Industrial. Segundo Robert M. Pechman, a novidade está na natureza da questão urbana: “na medida em que todas essas questões vão sendo identificadas, não como problemas em si, mas como conseqüência da vida urbana, ganham o estatuto de uma problemática específica, a exigir uma maneira nova de ser conhecida, de ser abordada, de ser olhada”⁴.

A nova concepção de tempo traz à tona o efêmero, o que pode ser visto apenas por um segundo, em um relance. É preciso aguçar os sentidos, desenvolver uma visão que possa avaliar e analisar tudo o que está em movimento. Maria Stella Bresciani procura descrever o que era a vida nos *boulevards* recém construídos: “O estar submetido a longos trajetos pelas ruas, a pé ou dentro de meios de transportes coletivos, impõe aos olhos a atividade de observar coisas e pessoas, a vida urbana assume a dimensão de um espetáculo”⁵.

Também Walter Benjamin, em seu artigo “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, aborda o tema da fugacidade do olhar, para tanto, analisa o poema do escritor francês, “A uma passante”. Neste soneto, é descrito o encontro dos olhares, de um homem e de uma mulher, em meio à multidão; os dois, no entanto, sabem que só terão aquele momento e têm consciência sobre o que a vida poderia ter sido se o tempo não fosse mais precioso do que o instante: “*O toi que j’eusse aimée, ô toi que je le savais!*” [“Tu que eu teria amado, ó tu que bem viste!”]⁶. É o que o filósofo alemão denomina de “amor à última vista”, sensação que só pode ser sentida pelo habitante da grande cidade. Anterior a Walter Benjamin, Cesário parece ter acreditado que esta parisiense poderia estar em qualquer grande metrópole, inclusive em Lisboa. Em 1875, escreve um poema, intitulado, inicialmente, “Na cidade”, depois, “A débil”, cujo tema central é o efêmero: ver somente uma vez para nunca mais rever, ou ser visto. Influenciado por Baudelaire, ele também lançou sobre Lisboa o seu olhar

⁴ PECHMAN, R. M. (org.). *Olhares sobre a cidade*, p. 5.

⁵ BRESCIANI, M. S. M. *A cidade das multidões, a cidade aterrorizada*, p. 11.

⁶ BAUDELAIRE, C. *Flores do mal*, p. 344 et. seq.

com a finalidade de revelar os mistérios da capital portuguesa, na tentativa de decodificar seus múltiplos sinais.

Apesar de ter apenas um livro publicado postumamente, Cesário Verde foi o inspirador de muitos poetas, inclusive além-mar. A sua poesia reflete uma certa liberdade estética. Ele cria um código próprio que soma traços de diferentes escolas da história literária: a realista na representação do real e no uso de metáforas diante da dificuldade de nomear o que vê; a parnasiana na forma; a modernista na maneira prosaica de versejar; a surrealista na transformação do real; a neo-realista na crítica social; a sensacionista na descrição das sensações percebidas.

2.2 Tempo de fantasma

Porque filosofar ou poetar sobre as questões chamadas importantes dos homens antes se resolver as questões urgentes é esquecer que as urgentes condicionam e informam as importantes. E esquecer que deste modo se retarda a solução das questões urgentes – o intelectual torna-se mais um obstáculo a juntar aos muitos que já há.

Eduardo Prado Coelho

No decorrer do século XIX, abre-se um abismo entre as classes sociais: o proletariado separa-se da classe média. É bom lembrar que, até então, a classe trabalhadora lutara ombro a ombro com e pelos burgueses. Com a ascensão desta classe e da consolidação de seu poder, o proletariado percebeu por quem, com quem e contra quem deveria brigar: seria, de agora em diante, cada um por si. Maria Stella Bresciani considera a figura do proletariado como o **outro** na constituição da identidade da burguesia. Portanto, a relação entre burgueses e trabalhadores passou a ser marcada por oposições: "[...] a família do patrão se afasta física e psiquicamente das oficinas e fábricas; o patrão deixa de ser o chefe que na saída do trabalho partilha a bebida no bar com seus

operários; os homens de propriedade passam a conhecer o seu parceiro e inimigo por procuração"⁷.

Seguindo este ritmo, a sociedade moderna vai se formando, tomando corpo; o capitalismo estende seus tentáculos por todo o mundo, levando consigo as contradições inerentes ao industrialismo e à economia de mercado.

Em *A era dos impérios*, Eric Hobsbawm periodiza o século XIX entre 1789 e 1914: "o longo século XIX". O próximo século será inaugurado por uma guerra que, para muitos, significava a grande crise do sistema de capital. Em paralelo, a burguesia vê o alerta socialista de colapso do capitalismo como balela, isto é, não era suficiente para que esta classe se sobressaltasse, pois, ademais, ela não estava interessada nem "nas contradições internas da economia capitalista, nem na impossibilidade de dominar as suas crises ocasionais"⁸. No entanto, este estado de "delírio" não duraria para sempre: antes do fim da guerra, em 1917, a Rússia é palco da Revolução Bolchevista liderada por Vladimir I. Lenin; ao fim da década de 20, em 1929, a Bolsa de Nova Iorque sofre um desastroso craque: a quebra da economia livre torna-se assunto nos círculos burgueses.

Com efeito, todos os eventos citados, anteriormente, não podem ser analisados de forma isolada: se por um lado são causas, por outro são conseqüências de outro(s) evento(s). Assim, é fácil perceber que, naquele momento – início do século XX –, o mundo estava sendo varrido por uma onda globalizante de golpes de estados, guerras civis, ditaduras, várias outras manifestações de diversas naturezas.

O final do século XIX e início do XX, sobretudo, é um período decisivo no desenrolar da História de Portugal. É nesta época em que a Monarquia cede lugar à República, por exemplo. Muitos fatores concorreram nomeadamente para a consolidação do sonho republicano e, alguns anos mais tarde, para a implementação da ditadura chefiada por António Salazar, por cerca de quatro décadas.

A situação política portuguesa agravara-se desde os fins do século XIX, quando as raízes do republicanismo estavam bastante profundas no seio da sociedade, já havia, inclusive, um partido que defendia esta idéia com afinco, o Partido Republicano. O *Ultimatum*, em 1890, (ordem do governo inglês para a retirada das tropas portuguesas de Moçambique, para que o exército daquele

⁷ BRESCIANI, M. S. M. Lógica e dissonância. Sociedade de trabalho: lei, ciência, disciplina e resistência operária, v. 6, p. 217.

⁸ HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*, p. 957.

reino pudesse circular livremente por suas possessões, vizinhas à colônia lusitana) deixa marcas no orgulho do povo português, pois acreditava-se que, por trás desse ato, havia o apoio incondicional do rei D. Carlos I à Inglaterra. Em consequência disso, popularizam-se, ainda mais as idéias republicanas. No ano seguinte, 1891, uma revolta no Porto, cuja repressão é excessivamente violenta, dá grande respaldo àqueles que lutavam contra a Monarquia, líderes do levante.

Anos mais tarde, em 1907, amparado no prestígio e na popularidade que ainda lhe restavam, o ausente e omissor rei tenta contornar a situação nomeando para o Governo João Franca Castelo Branco, conhecido político de idéias progressistas. Os republicanos insistem na derrubada do monarca com a finalidade de implantar, de uma vez por todas, a República. Todas as tentativas são frustradas. Em uma delas, no final deste mesmo ano, o resultado é a prisão e a sentença de desterro dos rebeldes. Todavia, um acontecimento fora das expectativas, vem modificar todo o quadro apresentado: em fevereiro de 1908, D. Carlos I e seu filho mais velho, Luís Felipe – o primeiro na linha de sucessão – são assassinados em uma emboscada armada pelos carbonários.

A subida ao trono de um novo monarca, D. Manuel II, não serena os ânimos. A conjuntura está muito delicada e fica cada vez mais difícil para o jovem rei dominar a situação. Em outubro de 1910, o grupo revolucionário composto por republicanos e carbonários põe fim à Monarquia sem derramar uma gota de sangue: o rei é avisado em Maфра por telégrafo, partindo, logo em seguida, para o exílio na Inglaterra.

O novo regime, a República, não gera a estabilidade tão esperada, pelo contrário,

a fragilidade da ordem pública, o desentendimento permanente dos principais líderes políticos do novo regime [...], a instabilidade política traduzida em governos efêmeros cuja duração não excederia os três meses, a geral incapacidade de preparar e executar reformas de fundo decepcionaram assim os que tinham esperado da República uma grande barreira, e que agora, muitas vezes dolorosamente magoados [...], ora se abstinham de participar do novo estado de coisas, ora se afastavam enjoados ou até mudavam de campo; as cizânias permanentes, a incapacidade de unir em torno de um núcleo central e fundamental de reformas os esforços dos novos dirigentes e das novas forças partidárias, a constante instabilidade governamental, o agravar dos velhos problemas de sempre, no campo econômico e financeiro, as querelas da sociedade civil e, agora, novos conflitos que aguçariam de modo exasperante – nomeadamente com a Igreja católica – fragilizaram a República, tornaram-na anêmica, incapaz, paralizada por indecisões, revoltas, bernardas castrenses, sobressaltos – era a “balbúrdia sanguinolenta” prevista uma vez por Eça de Queirós –, e erros funestos.⁹

⁹ MEDINA, J. A democracia frágil: a Primeira República portuguesa (1910-1926), p. 383-384.

Diante da inoperância deste governo, em 1926, chega ao fim a I República. Igreja, burguesia e operários eram alguns dos muitos setores descontentes com aquele regime que planejava acabar com o catolicismo; não dera o apoio esperado às indústrias para o conseqüente fortalecimento da burguesia e a almejada prosperidade da classe trabalhadora. Em meio a toda essa desordem, um personagem vem à cena – António Salazar –, apoiado pela Igreja e pelo exército, permanece como peça principal do jogo por cerca de quarenta anos, até a sua morte em 1968, embora o salazarismo, como governo, só vá acabar em 1974. Durante essas quatro décadas de ditadura, Portugal é oprimido, ofuscado e isolado pela política empreendida pelo ditador: apesar de insistir na manutenção das colônias africanas, ainda era um país de economia agrária e o mais pobre da Europa.

Além de acontecimentos como estes, que anunciam o desenrolar do século XX, os avanços da ciência levam o homem a desenvolver variadas tecnologias e a descobrir a cura de doenças que durante anos afligiram a toda humanidade. Essa mesma humanidade, apesar de ter convivido com as conseqüências desastrosas das duas grandes guerras, não é capaz de conviver em paz.

2.3 O obstáculo estimula, torna-nos perversos

A poesia da arte pela arte tem
belezas, não contesto, mas precisa
mais dos artistas que dos poetas.
Cesário Verde

Em meio a todas essas transformações pelas quais o mundo passava, entre o fim do século XIX e início do século XX, aparece uma série de novos movimentos artísticos – as Vanguardas¹⁰. Elas surgem na tensão entre o desenvolvimento e os problemas sociais que não foram sanados no século XIX.

[...], o conceito de vanguarda permaneceu inextricavelmente ligado às idéias de progresso da civilização industrial tecnológica. No esquema messiânico de Saint-Simon, a arte, a ciência e a indústria gerariam e garantiriam o progresso do mundo burguês técnico-industrial emergente, o mundo da cidade e das massas, do capital e da cultura. A vanguarda, assim, apenas faz sentido se permanece dialeticamente ligada àquilo para o qual ela serve de vanguarda – em suma, aos modos mais antigos de expressão artísticas, e de forma geral à vida das massas que a vanguarda de cientistas, engenheiros e artistas de Saint-Simon lideraria à era de ouro da prosperidade burguesa¹¹.

As vanguardas criticavam a maneira como o progresso engolia o homem moderno e como este homem estava tão absorto a ponto de não enxergar os efeitos da nova estrutura mundial.

Em sua tentativa de reintegrar arte e vida, a vanguarda não queria, é claro, unir o conceito burguês de realidade à igualmente burguesa noção de uma alta cultura autônoma. Para usar os termos de Marcuse, eles não queriam ligar o princípio de realidade à cultura afirmativa, já que esses dois princípios se constituíam mutuamente através de sua separação. Ao contrário, incorporando

¹⁰ A data de início das vanguardas difere conforme os críticos. Roger Shattuck afirma com veemência que os movimentos de ruptura começaram em 1885, com a morte apoteótica de Victor Hugo; mas ao mesmo tempo associa o início da vanguarda com o “Salon des Refusés”: “Pode-se estabelecer, arbitrariamente, o início da vanguarda em 1853, quando Napoleão III autoriza o “Salon des Refusés”(SHATTUCK, Roger. *The Banquet Tears*, p. 4). Já Ana Balakian em *The Symbolist Movement* enfatiza o simbolismo, especialmente a década de 90 como movimento que origina as vanguardas. Por outro lado, o trabalho de “Modernolatria et Simultaneità” de Pär Bergman é radical ao considerar o período que vai de 1909 até 1913, véspera da Primeira Guerra Mundial, como época por excelência na qual *fermenta o espírito de vanguarda*. Apud SCHWARTZ, J. *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20*, p. 1.

¹¹DUPLESSIS, Y. *O surrealismo*, p. 8.

a tecnologia na arte, a vanguarda libertou a tecnologia de seus aspectos instrumentais e dessa forma minou tanto a noção burguesa de tecnologia como progresso, quanto de arte como “natural”, “autônoma” e “orgânica”¹².

Os movimentos de vanguarda, apesar de diferentes entre si, apresentam em comum o questionamento da herança cultural legada pelos séculos anteriores, ou seja, há um consenso de que os padrões acadêmicos e envelhecidos da arte, que se tornara conservadora, eram fatos pertencentes ao passado. O novo século precisava de novos padrões estéticos, que fizessem frente a um sistema já falido de representação da realidade, surgindo, assim, um quadro de rupturas com tudo que se referia ao passado. Tinha início uma nova era com o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Para Compagnon “a luta contra o conformismo e a convenção, a cruzada da criatividade contra o clichê teriam, pois, começado na metade do século XIX e, a partir de então, elas teriam simplesmente se radicalizado e se acelerado”¹³.

Desta forma, uma das questões trazida à tona pelas vanguardas era o papel da arte na sociedade burguesa, daí, seu caráter de autocrítica, não só em relação à arte, mas também em relação à estrutura social em que a arte está constituída. Na opinião de Peter Bürger, os movimentos históricos de vanguarda não puderam destruir a instituição arte, contudo acabaram com a possibilidade de uma determinada tendência artística de poder apresentar-se com a pretensão de validade geral. A ruptura histórica da arte inviabilizou certamente a chance de atribuir valores às normas estéticas, sejam elas quais forem. Com isso, surge uma renovação, ao se substituir a configuração estática do mundo por um mobilismo universal.

Considerado por alguns como o último movimento de vanguarda e originário do dadaísmo, o surrealismo surgiu na França por volta de 1919 com as experiências de André Breton e Phillipe Soupault. Segundo Andreas Huyseain, há uma diferença entre os movimentos de vanguarda e outros anteriores ao dadaísmo, como, por exemplo, o impressionismo, o naturalismo e o cubismo, “não só pelo ataque à ‘instituição arte’ como tal, mas também pela ruptura radical com a estética mimética e sua noção de obra de arte como

¹² Ibid, p. 32.

¹³ COMPAGNON, A. Os cinco paradoxos da modernidade, p. 60.

autônoma e orgânica"¹⁴.

Em 1924, André Breton publica o *Primeiro Manifesto Surrealista*, obra que viria sintetizar o modo de ser dos surrealistas: "[...] trata-se de uma nova atitude diante do mundo, postura que visa a emancipação do homem por meio da liberação dos sentidos, da exploração do mundo dos sonhos, da valorização do acaso, do retorno à infância"¹⁵.

O movimento liderado por Breton propunha uma oposição à lógica racional, ao bom gosto, ao realismo e às convenções artísticas; a exaltação de uma suprealidade que poderia ser observada através de meios que objetivavam o espírito crítico. Os surrealistas buscavam no inconsciente uma explicação para as respostas mais intrínsecas do ser humano; fugindo do utilitarismo da sociedade, almejavam a libertação dos constrangimentos de uma civilização presa a determinados dogmas e regras; e, sobretudo, procuravam a recuperação de todas as energias humanas internas e desconhecidas através do automatismo. O automatismo é o método que "permite a descida dentro de si próprio até o domínio dos instintos, dos desejos recalcados, que é o da surrealidade"¹⁶.

Nesta procura, o poeta surrealista, após chegar à imaginação, deveria regressar à superfície de si próprio a fim de enriquecer a sua personalidade com os achados de seu mergulho. Utilizando as descobertas de Freud para acentuar suas designações, a psicanálise ajudaria a interpretar todas as experiências feitas, todavia não bastava apenas a revelação destas verdades, era necessário que elas também se realizassem e para que isto ocorresse, os surrealistas visavam "a demolição através da transformação da existência humana"¹⁷.

Para ser surrealista era preciso ser mais do que um artista que produzia a partir das técnicas praticadas pelo grupo – texto automático, descrição de sonhos, colagem, jogos, entre outras –, era preciso ter uma conduta surrealista: libertar-se de todas as amarras e censuras sociais, viver o Amor e a Vida intensamente.

"Somente uma palavra é tudo o que ainda me exalta: liberdade." É o que diz André Breton a certa altura do *Manifesto* de 1924, assim podemos observar que é para a concepção libertária que se direciona a nova doutrina.

¹⁴ HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*, p. 25.

¹⁵ RUFINONI, S. R. O desejo a serviço da revolução, n. 50, p. 47.

¹⁶ DUPLESSIS, Y., op.cit., p. 9.

¹⁷ Ibid., p. 10.

Quase vinte e cinco anos depois da publicação do *Primeiro Manifesto* (1924), artistas portugueses se reúnem para uma ação surrealista.

Contudo não podemos formar uma idéia negativa desta diferença temporal, uma vez que em solo português, o movimento tomou rumo independente e autônomo daquele liderado por André Breton¹⁸. Diferentemente do desenvolvimento do surrealismo em outros países, em Portugal, o surrealismo se estruturou e se solidificou como um verdadeiro movimento de vanguarda.

Contrariamente a algumas das manifestações surrealistas presentes em âmbitos culturais próximos (pensamos, por exemplo, no espanhol), o Surrealismo português afirmou-se, estruturou-se e desenvolveu-se como um autêntico movimento, um movimento de Vanguarda [...], cujos pontos de referência históricos mais imediatos seriam, por um lado, o Surrealismo francês e, por outro, o primeiro vanguardismo português, isto é, o “primeiro modernismo” – *Orpheu* – ou, melhor, o que nele havia de mais especificamente vanguardista em diálogo ou em contradição aberta com a tradição que em parte prolongava – ideias, atitudes, modos de actuação e obras[...]”¹⁹.

Até mesmo porque, em plena ditadura salazarista, estruturar o movimento nos moldes francês era tarefa difícil.

É importante ressaltar que o surrealismo português teve curta duração se comparado ao francês: vai de 1942 quando um grupo de alunos da Escola de Artes António Arroio faz reuniões no café *Herminius* – é a chamada fase proto-surrealista ou dadaísta do movimento – até 1951, com a (auto) expulsão de Alexandre O’Neill.

Das primeira reuniões, encontram-se entre os participantes Mário Cesariny, Vespeira, Pedro Oom, António Domingos, José Leal Rodrigues, Fernando José Francisco, Cruzeiro Seixas, Fernando Azevedo e Júlio Pomar. A luta contra a ditadura salazarista leva-os ao encontro dos neo-realistas, o que resultaria em novos contatos: Mário Cesariny conhece Alexandre O’Neill no café Cubana; Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira e Fernando Alves dos Santos tornam-se amigos a partir das idas ao café Lisboa Moderno.

As relações entre neo-realistas e surrealistas não são duradouras, logo surgem atritos e desavenças. O insólito grupo se mantém até 1946, todavia, as sementes para a formação de um grupo cuja composição seria apenas de

¹⁸ VASCONCELOS, M. C. *As mãos na água, a cabeça no mar*, p. 268.

¹⁹ CUADRADO, P. E. *A única real tradição viva*. Antologia da poesia surrealista portuguesa, p. 9.

surrealistas já estavam em processo de fecundação. Isso pode ser constatado no seguinte: a pastelaria Mexicana recebe António Pedro, Cândido Costa Pinto, Vespeira, Fernando Azevedo, Alexandre O'Neill, António Domingos, José-Augusto França e Mário Cesariny para reuniões em que se elaborariam o projeto do movimento.

As atividades do Grupo Surrealista de Lisboa começam a ser postas em prática no ano de 1948. Também ocorriam as sessões de discussões sobre as apresentações no Jardim Universitário de Belas Artes (JUBA) e a colaboração conjunta na *Homenagem a Gomes Leal* do *Diário de Lisboa*.

Nos dois anos subseqüentes, os Surrealistas conseguem promover duas exposições: uma em 1949 com doze expositores e uma outra, de 1950, com apenas seis expositores.

Em 1951, Alexandre O'Neill publica *Tempo de fantasma*, cujo prefácio foi considerado um insulto aos ex-companheiros. Como resposta a O'Neill é editado, pelo Grupo, o manifesto *Do capítulo da probridade*. O livro *Tempo de fantasma* marcou dois fatos: a saída de seu autor do movimento surrealista e, conseqüentemente, o fim do próprio movimento em Portugal.

Entre 1956 e 1959 produz-se um novo reagrupamento no café *Gelo*, porém “a partir de finais da década de 50 não se pode já falar de *Movimento Surrealista* em Portugal”²⁰.

Em 1951, ano em que Alexandre O'Neill deixará o surrealismo para atuar de forma independente na literatura, Portugal já sofre, há bastante tempo, como é sabido, os efeitos da ditadura salazarista, tendo sua economia estagnada; o povo está privado de liberdade; o país está isolado, O'Neill anda pelas ruas lisboetas e, a exemplo do poeta do realismo, Cesário Verde, descreverá a cidade, como “espaço de asfixia”:

Dá-nos os passos os teus passos
de manhã triunfal de cidade à solta
os gestos que devemos ter
quando a alegria descobrir os dedos
em que possa viver toda a vertigem
que trouxe da noite
[...]
mesmo contra as portas que sobre nós se fecham
em silêncio e noite
[...]
mesmo contra os dias vorazes
que por todos os lados nos assaltam
[...]
mesmo contra o descanso eterno

²⁰ Ibid., p. 34.

a viagem fácil
 com que nos ameaçam vigiando
 [...]

Não digas o teu nome: ele é Esperança
 vai até os que sofrem sozinhos
 [...]

As coisas também gritam por ti

E as cidades as cidades que morreram
 na mesma curva exemplar do tempo
 estão hoje em ti são hoje o teu nome
 levantam-se contigo na vertigem
 das ruas no tumulto das praças
 na espera guerrilheira em que perfilas
 o teu próprio sono.²¹

Em “Semiologia e urbanismo”, Roland Barthes lembra-nos que “a cidade é um discurso, e esse discurso fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos”²². Ela pode ser revelada pela exatidão com que Alexandre O’Neill procurava escrever seus versos. Se Cesário utiliza-se do “pincel”, O’Neill parece recorrer a um “cinzel”.

Cesário diz-me muito: gostava de ferramentas, como eu,
 e vê-se que para ele o ser feliz
 era lançar, originais e exactos, os seus alexandrinós
 empunhar ferramental honesto
 cuja eficácia ele sabia que
 não vinha da beleza, mas da perfeita
 adequação.²³

A cidade é orgânica tanto para Cesário quanto para O’Neill. A linguagem que utilizam tem características próprias, é poética, metafórica, pautada na realidade que cada um vê, experimenta e transfigura. A cidade também é cenário para aquele que a observa. Uma ingênua passante, ou uma simples vendedora de frutas da poesia de Cesário Verde, ou um desejo de liberdade na poesia de Alexandre O’Neill são marcas de intensa intertextualidade. A cidade mostra a representação, cujas regras ou valores são traçados por aqueles que a elegeram como tema/personagem de suas poesias.

²¹ Para a citação dos poemas de Alexandre O’Neill foi utilizada a edição *Poesias Completas, 1951-1981*. Lisboa: IN/CM, 1982. “Pela voz contrafeita da poesia”, p. 39-40.

²² BARTHES, R. *A aventura semiológica*, p. 184.

²³ “Autocrítica”, p. 264.