



Clelio Toffoli Júnior

**OS “HOMENS-ASA”: EM BUSCA DA
SENSIBILIDADE POÉTICA NO
SURREALISMO PORTUGUÊS**

As imagens em estudo

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Rio de Janeiro,

maio de 2020



CLELIO TOFFOLI JÚNIOR

**OS “HOMENS-ASA”: EM BUSCA DA
SENSIBILIDADE POÉTICA NO SURREALISMO
PORTUGUÊS – AS IMAGENS EM ESTUDO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Luís Maffei
UFF

Profa. Sofia Maria de Sousa Silva
UFRJ

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Clelio Toffoli Júnior

Graduou-se em direito pela Universidade Federal do Paraná, com ênfase em ciências penais, no ano de 1992, tendo, entre outras atividades, atuado como advogado orientador de estágio aos alunos de 4º ano do curso de direito da UFPR. Como mestrando, participou de diversos colóquios, encontros e congressos, sempre dentro do âmbito da pesquisa empreendida. Foi, ao lado dos colegas, organizador do 7º e do 8º Letras Expandidas, encontro promovido anualmente pelo corpo discente do PPGLCC da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Toffoli Júnior, Clelio

Os “Homens-asa” : em busca da sensibilidade poética no surrealismo português : as imagens em estudo / Clelio Toffoli Júnior ; orientador: Alexandre Montaury Baptista Coutinho. – 2020.
117 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Surrealismo. 3. Surrealismo português. 4. Poesia. 5. Poesia surrealista. 6. Imagem poética. I. Coutinho, Alexandre Montaury Baptista. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Maria Antônia e João Guilherme,
meus erês.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio por ter acolhido a minha pesquisa e a todos os professores com os quais pude conviver em aulas, seminários, palestras e cafês.

Ao meu orientador, Professor Alexandre Montaury Baptista Coutinho, por ter acreditado na minha capacidade e aceitado participar dessa busca comigo. Sem sua amizade, seu apoio e seu auxílio intelectual nada disso teria sido possível.

À FAPERJ e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores examinadores, por aceitarem ser meus primeiros leitores e fazer parte da minha banca.

Ao Real Gabinete Português de Leitura, onde pude iniciar minhas leituras e, depois, me aprimorar como pesquisador de literatura portuguesa.

Aos meus pais pelo apoio, mesmo de longe; à minha filha Maria Antonia, por ter sido das primeiras a incentivar meus planos de mudança; ao meu filho pequeno João Guilherme, por ser norte; à minha companheira Tathiana, pelo carinho, suporte, incentivo e principalmente paciência durante todo esse caminho e à minha irmã Gabriela, também pós-graduanda, pelas trocas e pelo afeto.

Ao meu amigo e livreiro Leonardo Marona, por ter me colocado nas mãos o livro *A única real tradição viva*, que fez nascer o meu desejo de pesquisa; ao amigo Luiz Felipe Leprevost, pelas conversas sobre poesia, literatura e outras bossas e ao amigo Juliano Breda por ter trazido da Itália o livro do Antonio Tabucchi, sem o qual a pesquisa não teria o mesmo resultado.

Aos colegas do PPGLCC, com quem pude aprender a ser pesquisador, nas salas, congressos e bares.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao surrealismo.

RESUMO

Toffoli Júnior, Clelio; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. **Os “Homens-Asa”: Em busca da sensibilidade poética no surrealismo português – as imagens em estudo.** Rio de Janeiro, 2020, 117p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação tem como objeto central de estudo a poesia produzida no âmbito do surrealismo português (1949-1953), com ênfase na busca por uma sensibilidade específica que identifica uma poética estruturada e realizada no interior do projeto surrealista em Portugal. Em um breve primeiro momento, o trabalho se volta para a análise do contexto histórico de surgimento e desenvolvimento do movimento. A seguir, privilegia-se a oposição entre surrealismo e racionalismo e as suas implicações estéticas, sociais e políticas. Posteriormente apresenta-se um estudo das imagens na poesia surrealista de modo geral, a fim de estabelecer paradigmas teóricos dessa imagética, em conjunto com as características constituintes do surrealismo português. Como desdobramento, faz-se o estudo das imagens produzidas a partir da análise de inúmeros poemas e de um manifesto. Além de Mário Cesariny de Vasconcelos, outros poetas com participação ativa no movimento são trazidos para as elaborações analíticas apresentadas. A hipótese principal é a de que a produção de imagens, como produção de pensamento, adquire grande centralidade na produção de uma sensibilidade artística específica, denominada surrealista.

PALAVRAS-CHAVE

Surrealismo; surrealismo português; poesia; poesia surrealista; poesia portuguesa; imagem poética; imagem surrealista.

ABSTRACT

Toffoli Júnior, Clelio; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Advisor). **The “Wing-Men”: In search of poetic sensitivity in Portuguese surrealism – a study of images.** Rio de Janeiro, 2020, 117p. Master's Dissertation – Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

This dissertation has as its central object of study the poetry produced within the scope of Portuguese surrealism (1949-1953), with an emphasis on the search for a specific sensitivity that identifies a poetics structured and carried out within the surrealist project in Portugal. In a brief first moment, the work turns to the analysis of the historical context of the movement's emergence and development. Next, the opposition between surrealism and rationalism and its aesthetic, social and political implications are privileged. Subsequently, a study of images in surrealist poetry is presented in general, in order to establish theoretical paradigms of this imagery, together with the constituent characteristics of Portuguese surrealism. As an unfolding, the study of images produced from the analysis of countless poems and a manifesto is made. In addition to Mário Cesariny de Vasconcelos, other poets with active participation at the movement are brought to the analytical elaborations presented. The main hypothesis is that the production of images, as a production of thought, acquires great centrality in the production of a specific artistic sensitivity, called surrealist.

KEYWORDS

Surrealism; Portuguese surrealism; poetry; surrealist poetry; Portuguese poetry; poetic image; surrealist image.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. A luta contra o salazarismo – o não ao racionalismo	13
3. A teorizar o estudo das imagens – paradigmas	21
4. O poema e suas imagens – a sensibilidade poética	29
4.1. angústia	29
4.2. transfiguração da realidade	38
4.3. amor	47
4.4. liberdade	57
4.5. abjeccionismo	63
4.6. automatismo	72
4.7. humor	81
4.8. onírico	88
4.9. mágico	95
4.10 dois cadáveres esquisitos	100
4.11. excerto de uma carta manifesto	104
4.12. poema síntese de tudo o que já foi visto	105
5. Considerações finais	107
6. Referências bibliográficas	109

Contra a adaptação do Homem numa máquina
de defender pátrias e partidos, propomos a
criação do Homem-Asa, do Homem que
percorrerá o Universo montado num cometa
extremamente longo e fulgurante.

Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última
palavra será sempre: MERDA.

Mário-Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas e João
Artur Silva

Ando a viver de imagens...

Mário Cesariny

A Razão é outra e é Louca.

António Maria Lisboa

El sueño de la razón produce monstruos.

Francisco de Goya

Estamos perto de acordar, quando sonhamos
que sonhamos.

Novalis

Por toda a parte há sonhos a empurrar outros
sonhos para o abismo.

Artur do Cruzeiro Seixas

Entre o real e o sonho,
seremos nós a vertigem

Alexandre O'Neill

Ama como a estrada começa

Mário Cesariny

1

INTRODUÇÃO

A presente dissertação nasceu de um querer mudar, uma vontade de estudar literatura e depois, de um desejo de pesquisa que me tomou por inteiro ao ter em mãos o livro *A única real tradição viva*, antologia de poesia surrealista portuguesa organizada e prefaciada por Perfecto E. Cuadrado (CUADRADO, 1998). No início seria mais um estudo de viés histórico/cronológico como tantos já realizados.

Após a admissão no Mestrado, fui amadurecendo um projeto mais arriscado, o de estudar a sensibilidade poética do surrealismo português, mudando o foco para a extração dessa sensibilidade a partir das imagens e objetivações poéticas produzidas por Cesariny e pelos outros surrealistas. Estabelecido o ponto, me dediquei à poética do surrealismo para só depois e num momento futuro, quiçá tentar refazer uma história e uma cronologia.

Com o intuito de situar minimamente o leitor no contexto histórico-poético português, lançamos mão do que de mais importante se deve ter em mente quando se fala de movimento surrealista nas letras portuguesas. O primeiro grupo surgido de forma organizada foi o Grupo Surrealista de Lisboa, composto por António Pedro e José-Augusto França, os artistas plásticos Cândido Costa Pinto, António Dacosta e Marcelino Vespeira, aos quais se juntaram Alexandre O'Neill e Mário Cesariny. Conforme relembra Alexandre O'Neill:

Desta confluência de actividades, às quais o conhecimento dos manifestos de Breton deram consistência, e teoria, nasceu finalmente o Grupo Surrealista de Lisboa, a primeira manifestação da vontade de sair do beco em que a nossa República das Letras e das Artes se confinara (O'NEILL, 2008, 173).

Fruto do grupo de artistas que se reuniam no Café Herminius, esse grupo não teve uma atuação coletiva muito sólida desde o princípio. Quando se organizava a primeira exposição surrealista em Portugal, Mário Cesariny deixou o grupo, endereçando a António Pedro as já famosas razões de sua saída: “por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista” (CUADRADO, 1998, 31), já dando mostras de sua verve ácida.

Com sua saída, ainda em 1948, começou a montar o que seria o Grupo Surrealista Dissidente, que acabou conhecido pela alcunha “Os surrealistas”, que veio efetivamente à cena cultural em 1949. Faziam parte desse grupo os nomes que vieram a ficar para a história como as mais importantes vozes poéticas surrealistas de Portugal, a saber: Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Alexandre O’Neill, Mário-Henrique Leiria, Fernando Alves dos Santos, Artur do Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira e Carlos Eurico da Costa, além de outros artistas circundantes do grupo original, como Natália Correia, Isabel Meyrelles e Fernando Lemos.

Com a morte prematura de António Maria Lisboa em 1952, aos 25 anos (O’Neill já saíra por divergências no ano anterior), Cesariny achou por bem encerrar as atividades coletivas do grupo, que até aquele momento havia organizado uma exposição, publicado uma revista, uma reunião de Cadáveres Esquisitos e alguns poemas avulsos, manifestos e livros de poesia.

Curiosamente foi no período posterior à dissolução do grupo que a produção poética dos nomes mais relevantes teve o seu maior acréscimo, certamente por terem podido deslocar a luta contra o salazarismo do plano político coletivo para o plano individual poético. Mas sem, quase nunca, deixar de lado o ser e viver surrealista.

Alguns historiadores ainda se referem a uma última tentativa de Cesariny em recriar um coletivo surrealista com os amigos do Café Gelo, entre 1956 e 1959, mas o que parecia haver ali, talvez, fosse menos um surrealismo como experiência coletiva, e mais o legado da experiência dessa escrita, a iniciar-se com os companheiros de café, Luiz Pacheco, João Rodrigues, Manuel Castro, Herberto Helder, João Vieira, António José Forte e Helder Macedo. O próprio Herberto Helder rejeita a sua ligação com o surrealismo estabelecido, chegando a lhe tecer críticas duras, principalmente em *Photomaton & Vox* (HELDER, 2017, 66-69). Porém, muito embora essa rejeição veemente, a sua escrita poética possui, muitas vezes, traços marcantes da linguagem e da imagem surrealista, isso de maneira sensível, como podemos ler em Luís Maffei e seu *Do mundo de Herberto Helder* (MAFFEI, 2017, 49-50).

A partir desse esboço histórico preliminar e deliberadamente o deixando de lado é que se construiu a presente dissertação, debruçada sobre a sensibilidade da poesia presente na experiência desses poetas e não nas datas e realizações organizadas de forma cronológica, que aqui brevemente apresentamos, mas sem nunca deixar de lado, pelo menos nesse momento da pesquisa, a ideia de grupo surrealista e de ação coletiva naquele tempo específico.

2

A LUTA CONTRA O SALAZARISMO – O NÃO AO RACIONALISMO

Antes de entrarmos no estudo das imagens e sua posição central na sensibilidade poética surrealista, importante destacar o campo da luta política contra a ditadura de Salazar, engendrada pelos poetas em estudo, principalmente os do Grupo Dissidente. Uma luta ferrenha contra aquele tipo de racionalismo. Importante porque daqui também sairão imagens definidoras de um surrealismo imagético de cunho exclusivamente português.

“*Cogito ergo sum*”. Penso, logo sou. Três palavras que no trato formativo dos estados modernos tanto mal fizeram ao pensamento livre. Penso, sou; se não pensas como eu, não és; aqui está o verdadeiro dizer da famosa frase. Face oculta que justificou pelo mundo moderno, mas não exclusivamente, o capitalismo, a escravidão, duas grandes guerras mundiais, nazismo, fascismo e regimes autoritários vários, sempre se justificando no racionalismo, nas grandes certezas, no progresso, na verdade verificável.

Não erramos quando alocamos o nascimento do surrealismo francês como antagonista de peso ao racionalismo, e de forma inaugural, contra toda a questão da formação do estado moderno, ancorado que esteve sempre à ideia do *cogito*. Cabe buscar as razões postas por Max Horkheimer na definição do racionalismo como inimigo do impossível, inimigo da loucura, inimigo da dissidência, inimigo da palavra, justamente nesse momento do segundo nascimento da ciência, como apregoa Jean-Pierre Lebrun (LEBRUN, 2004, 57). Fiquemos com as palavras de Max Horkheimer:

De modo correspondente, a busca da verdade, sob o controle social é cerceada. A diferença entre pensar e agir é considerada nula. Assim, cada pensamento é considerado um ato; cada reflexão é uma tese, e cada tese é uma palavra de ordem. Cada um é intimado a dar explicações sobre o que diz e o que não diz. Tudo e todos são classificados e rotulados. A qualidade do humano que não permite identificar o indivíduo a uma classe é ‘metafísica’ e não tem lugar na epistemologia empirista. O escaninho no qual um homem é enfiado circunscreve seu destino (HORKHEIMER, 2015, 31).

Veja-se que essa formatação está muito bem contida já no postulado de Descartes, conforme seus próprios glosadores admitem: “Chama-se razão, no homem, a potência de distinguir o falso do verdadeiro e de agir de acordo com essa percepção” (BUZON e KAMBOUCHNER, 2010, 71). Certo, em nossa visão, o que afirma Mário Cesariny, de forma irônica na sua *Intervenção surrealista*:

Mas também certo que só os poetas, só certos poetas, podem fazer saber que nenhuma das várias idades do conhecimento, infância, adolescência, virilidade, maturidade, morte, é mais, ou menos, que qualquer das outras. Pior: sem a noção de um cadáver esquisito procedendo por saltos na natureza humana vai ser muito difícil perceber a tal unidade-homem, e ainda toda a soma mais que parcela, além do amor das partes pelo todo. No tempo de Descartes, saber isto, e dizê-lo, equivalia logo a levar com a tranca. Homenagem (CESARINY, 1997, 276-277).

A palavra passou a ser considerada perigosa para as certezas do pensamento cartesiano. A força da palavra, para a vertente binária do cartesianismo, era capaz de desestabilizar e até destruir a sociedade erigida naqueles moldes. A linguagem era a inimiga do pensamento e, em razão disso, o que fala tem que arcar com ela. Foi justamente no campo da palavra que o surrealismo combateu o racionalismo, esse racionalismo limitado, binário, fruto longo das teses de Descartes. Esse combate está muito bem-posto por Michael Löwy, que em declaração de amor à luta surrealista, escreve:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de “mudar de vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924, mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras (LÖWY, 2018, 82).

A questão geral da estrutura de dominação da natureza e do homem pelo racionalismo está bem definida, resta agora compreender como se deu esse combate durante a ditadura salazarista em Portugal, que obscureceu o país entre 1932 e 1974. Sabe-se dos riscos a correr em fazer tal transposição teórica, trazendo para a realidade do Estado Português, o mais antigo da Europa, as questões majoritariamente francesas combatidas e discutidas por Breton e os demais. Porém é um risco que se há de correr na presente dissertação, a fim de, posteriormente, iluminar o estudo das imagens produzidas a partir dessa luta.

Está assentado na historiografia que a ditadura de António de Oliveira Salazar foi uma ditadura silenciosa, ensombrecida, amparada por um enorme aparato censor, por uma polícia política extremamente forte e poderosa e calcada num catolicismo tristíssimo e um suposto gosto à tradição, a dominar a terra e as gentes. Conforme bem delineado por Adelaide Ginga Tchen, em sua obra *A aventura surrealista: O movimento em Portugal, do casulo à transfiguração*, a dominação da sociedade portuguesa tinha que ser total:

Dominando os poderes legislativo e judicial, em conjunto com o domínio sobre as finanças, o Presidente do Conselho concentrou o monopólio da força governamental, avançando num processo de identificação do líder com o Estado, mas cedo percebeu que o sucesso dessa união só seria válido em consonância com um terceiro elemento: a Nação (TCHEN, 2001, 45).

Neste projeto de construção da Nação salazarista, do Estado Novo português, era preciso repetir, repetir e repetir as palavras do líder máximo e ecoá-las num panorama artístico e cultural para além do político, isso nas palavras do intelectual modernista António Ferro, que viria a se tornar o diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e depois do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), como nos informa Luís Reis Torgal em seu artigo “O modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar – António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo” (TORGAL, 2004). Contra esse estado de coisas, a primeira corrente literária a se opor abertamente e abrir combate ao ditador foi o neorrealismo, sendo uma espécie de versão portuguesa do realismo socialista. Um pouco depois e revolucionando a

visão extremamente vinculada à luta de classes, vêm os surrealistas, prontos para começar a sua aventura poético-política.

Nesse ambiente de censura e repressão, mesclado com uma tentativa estatal de monopolizar as artes, fomentando a arte conservadora de um supostamente verdadeiro Portugal regionalista, pacato, rural e cristão, não tardou muito para que artistas independentes com contatos no exterior, principalmente após a Guerra Civil Espanhola, iniciassem uma reação artística.

Conforme já dito acima, inicialmente os intelectuais que não compactuavam com o regime organizaram-se dentro de uma corrente, à falta de nome melhor, chamada de neorrealismo, que trazia em si todas as características do realismo socialista.

Interessante notar que quando começavam suas vidas artísticas, muitos dos jovens que depois fariam no café Herminius o primeiro núcleo surrealista, adotaram o neorrealismo como forma de expressão. Entre eles destacam-se Mário Cesariny, Pedro Oom e Marcelino Vespeira. Coube a Vespeira resumir a passagem dos surrealistas pelo neorrealismo como uma “ultrapassagem numa via realista, em direção a um adiado surrealismo, em prol da vanguarda e da modernização das artes e da cultura em geral” (TCHEN, 2001, 88).

Ultrapassada, para o que interessa aqui, a fase neorrealista, cabe agora tentar mostrar como os surrealistas portugueses empenharam-se na luta contra o racionalismo salazarista. Antes de seguir, faz-se necessário abrir um pequeno parêntesis para justificar o porquê de se alocar a ditadura salazarista no grande campo dos autoritarismos racionalistas de matriz cartesiana.

É sabido que o regime de Salazar, inspirado que foi no início pelos ideais integralistas, depois abandonados, tinha grande apreço pelos mitos de fundação da nação portuguesa. Sobre as raízes do salazarismo, vêm a calhar as palavras de Oliveira Marques:

O Estado autoritário português teve como raízes o Integralismo Lusitano, os grupos de combate católicos (*Centro Acadêmico de Democracia Cristã* e *Centro Católico*) e outros agrupamentos de direita adentro da República Parlamentar. O fascismo italiano, a ditadura de Primo de Rivera em Espanha e, mais tarde, os regimes autoritários austríaco e alemão, exerceram igualmente influência na construção do sistema português” (MARQUES, 2018, 208).

Essa busca pelo seu mito de fundação e pela sua grandeza perdida eram muito fomentados pela figura de Dom Sebastião e pela literatura clássica, principalmente na figura de Camões que seria o vate do Portugal imenso, sem fronteiras, o dono do mar. A valorização do mito formador de um povo precede a ideia de refundação de uma nação que valorize seu passado glorioso. E todos os fascismos foram buscar no seu mito de formação nacional a sua proteção, mas sempre agiram como governantes, de forma absolutamente cartesiana, dentro de todos os moldes já expostos acima.

Também sabemos que o catolicismo foi fundamental na preparação e execução do projeto de governo ditatorial de Salazar. Talvez a ideia de Deus pudesse afastar o racionalismo do cotidiano do regime. Mas não, a igreja era usada principalmente como órgão de controle da população, a estrutura confessional era toda usada para reforçar a certeza da necessidade do regime, tendo Deus apenas como avalista desta mentira. Esse tripé: mito fundacional para consolidação; igreja para controle das gentes e racionalismo para a prática política é presente em todos os regimes fascistas do século XX e em Portugal não foi diferente.

Fechado o parêntesis, importante identificar aqui uma expressiva diferença em relação aos surrealistas franceses. Em França, a luta deu-se no campo das ideias, num ambiente de liberdade política, na tentativa de desmontar um sistema de pensamento através da palavra e da imagem poética. Em Portugal, os surrealistas, além de lutar contra esse mesmo sistema de pensamento já firmemente assentado, tinham que ludibriar a SPN (censura) e a PIDE (repressão).

Para tanto foi necessário adotar a tática da guerrilha, pois não se podia lutar de peito aberto naquele ambiente perigoso. Nesse sentido, é esclarecedor o comunicado enviado aos organizadores, por Mário Henrique Leiria, Artur do Cruzeiro Seixas e João Artur Silva, dando conta da impossibilidade de comparecimento e mesmo do envio de obras surrealistas portuguesas para a Grande Exposição Internacional Surrealista em Londres, em 1950. A linguagem é surrealista e indignada:

O Homem só será livre quando tiver destruído toda e qualquer espécie de ditadura religioso-política ou político-religiosa e

quando for universalmente capaz de existir sem limites. Então o Homem será o Poeta e a poesia será o Amor-Explosivo.

A nossa posição de surrealistas portugueses é, portanto, feita de pequenos actos, de esporádicas surtidas no campo do desconhecido, e feita de transformações súbitas em que a serpente de repente deixa de ser o pequeno animal caseiro que todos conhecemos para começar a caminhar na floresta petrificada povoada de sombras e de olhos de panteras.

Contra a transformação do Homem em santo canonizado, propomos a aparição do Homem e da mulher eternamente abraçados, a súbita nascença na praia abandonada do Cavalo de Sete Cabeças, filho do Fogo e da Água.

Contra a adaptação do Homem numa máquina de defender pátrias e partidos, propomos a criação do Homem-Asa, do Homem que percorrerá o Universo montado num cometa extremamente longo e fulgurante.

Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA (LEIRIA, 2019, 114).

Através dessa guerrilha era chegada a hora da libertação do impossível, do sonho, da imaginação, de romper com aquele Portugal binário, cartesiano, triste, sombrio e repressor. Era necessária a escritura sem limite. Para isso, no primeiro momento era fundamental dar força à escrita automática (mais tarde sendo substituída pelo abandono vigiado, no bom dizer de Alexandre O'Neill), não à toa expressa nos “Cadáveres Esquisitos”, lição primorosa de automatismo psíquico como em “O diálogo em 1948”, cadáver esquisito de autoria de Carlos Calvet e Mário-Henrique Leiria (CUADRADO, 1998, 347):

- O que é a família?
- É o acto sexual praticado com um cadáver.
- O que é o surrealismo?
- É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho.
- O que é a loucura?
- É a base de todas as paisagens.
- O que é o sonho?
- É uma chamada obscurecida pelo recalçamento do desejo
- O que é a pátria?

- É uma coisa sem solução.
- És mulher?
- Sim.
- Porquê?
- Porque é útil.

Esse cadáver esquisito tão estarrecedor nos coloca diante do famoso dizer de Maurice Blanchot: “a escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem” (BLANCHOT, 2011, 95).

Outra peculiaridade do surrealismo português é o tempo do seu surgimento como movimento formal, da sua organização como grupo, ou grupos. Para alguns críticos o surrealismo português é tardio, reação atrasada em relação ao seu surgimento em França, no início do século. A crítica mais coerente com a interpretação do aparecimento do surrealismo em Portugal, entretanto, nos diz que o movimento surgiu em Portugal no momento certo, no momento possível, no único momento em que seria plausível se falar de surrealismo ali. A reação ao racionalismo de matriz cartesiana da ditadura, o momento histórico de leve relaxamento do regime no pós-guerra, a fermentação das mesmas ideias que germinaram a obra de Breton e os demais franceses, a importância de Rimbaud e Lautréamont na formação dos poetas surrealistas portugueses, tudo isso levou ao seu aparecimento em Portugal entre 1945 e 1947 e sua consolidação em 1948 com a primeira dissidência de Cesariny.

O escritor e crítico italiano Antonio Tabucchi foi quem melhor definiu essa querela:

Com o surrealismo, somos confrontados com um fato semelhante, e a fórmula ‘*a priori*’ que vem à mente é a da imitação tardia. O surrealismo português não nasceu, no entanto, como um fenômeno de imitação tardia, mas como uma necessidade de um momento histórico e cultural preciso; e mais do que o modelo francês único, ao qual obviamente atribuímos a grande e necessária importância, devemos considerar a situação geral de Portugal após a Segunda Guerra Mundial e a situação francesa (e também européia) de após a Primeira Guerra Mundial (...) É um movimento novo (TABUCCHI, 1971, 7-8).
(tradução própria)

No mesmo sentido a arguta intervenção de Fernando Cabral Martins que define que:

Em 1947, quando se instala como presença pública definitiva, o Surrealismo português já nem precisa do habitual *agrément* de André Breton, porque já pouco tem a ver com ele. Mais do que um segundo fôlego do Surrealismo internacional com epicentro em Paris, ou mais do que uma erupção tardia de Vanguarda recalcada, trata-se de uma nova Vanguarda (MARTINS, 2016, 28).

Aqui reside a fundamental importância de toda essa discussão. Quem defende a tese de que o surrealismo português é um movimento tardio e de imitação atrasada do modelo francês não entendeu o surrealismo português, não entendeu a luta pela liberdade de pensar e de ser naquele Portugal racionalista sob a figura sinistra de Salazar. E não são poucos os estudiosos da literatura portuguesa que assim consideram o movimento, principalmente os representantes da crítica, personificada nas sacras figuras de João Gaspar Simões e Jorge de Sena.

Mário Cesariny resume brilhantemente, com a acidez que lhe é própria, essa luta pela restituição da autoridade a quem de direito e pela liberdade livre e plena:

Ser-se livre é possuir-se a capacidade de lutar contra o que nos oprime. Quanto mais perseguido, mais perigoso. Quanto mais livre, mais capaz.

Do cadáver dum homem que morre livre pode sair acentuado mau cheiro – nunca sairá um escravo.

Autoridade e liberdade são uma e a mesma coisa (CESARINY, 2015, 85).

Vale dizer que toda essa luta vai explodir num jorro de imagens poéticas fortíssimas dentro do caldeirão do movimento surrealista português, sendo toda essa peleja constituinte, também, da sensibilidade poética que nesta dissertação se buscou identificar e que será trabalhada nos capítulos seguintes.

3

A TEORIZAR O ESTUDO DAS IMAGENS - PARADIGMAS

Serve este capítulo como preâmbulo do que se pretende no capítulo seguinte, que é examinar a poesia surrealista portuguesa através da análise de suas imagens poéticas. Cabe, portanto, fazer uma exposição do que se entende por imagem, por palavra, por palavra-imagem, por imagem sem palavra, dentro de um contexto poético específico. Ou como bem nota António Cândido Franco em sua biografia de Mário Cesariny: “A palavra e a imagem interessavam pois ao surrealismo como reveladores catárticos do espírito, nunca como arte estética” (FRANCO, 2019, 62). Saem daqui os paradigmas e as balizas centrais da imagem poética de que se vai tratar adiante. Novamente é Cesariny quem tutela a pesquisa, a partir de uma nota encontrada entre seus papéis guardados na Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, pela pesquisadora Emília Pinto de Almeida e dada a lume no ensaio “Da liberdade livre das imagens: a poesia segundo M.C.V.”. Afirma ela:

Entre os muitos papéis avulsos que pertencem ao acervo documental de Mário Cesariny (...) encontra-se uma nota manuscrita, já bastante tardia, onde duas colunas de termos se opõem: Poiesis, Imagem Livre, Invenção / Mimesis, Imagem presa pelos pés a outras imagens, Metáfora, Analogia. Pretendemos tornar fecunda a distinção indicada, averiguando em que medida a obra do autor contempla uma reconfiguração crítica da relação entre poesia e imagem, à revelia de qualquer cisão disciplinar (EIRAS, FRIAS e MARTELO, 2017, 39).

Parece estar sintetizado nessa nota de Cesariny tudo o que a poesia surrealista quer ser, na primeira coluna; e na segunda, tudo o que rejeita. Seguindo o caminho preconizado por Rimbaud e sua imagem “sem fios”, o que se vê aqui é justamente o primado da imagem livre, sem as amarras da metáfora que lhe dá sempre e ao final um arremate racional e lógico, sem a prisão da mimese e sua rigidez formal, sem as cordas (fios) que as amarram, bem longe da lógica da analogia, para soltá-las no poema a vagar livremente, associando e comparando imagens desconexas, sem rumo e sem concatenação lógica, para ao final entregar-se ao todo surreal. Em resumo, é necessário tentar fazer essa “reconfiguração

crítica entre poesia e imagem” mencionada por Emília Pinto de Almeida, na obra referida acima.

Essa ausência de similitude entre as imagens comparáveis no verso surrealista vem de Lautréamont, como aponta Joana Matos Frias em seu *O murmúrio das imagens I*, onde afirma que os *Cantos de Maldoror* são “o berço da independência da comparação face à metáfora” (FRIAS, [2018], 110). Foi Pierre Reverdy, já no nascedouro do surrealismo em França, quem melhor definiu essa imagem surrealista (FRIAS, [2018], 111):

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e correctas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá (FRIAS, s.d., 111).

Desta feita a imagem deve escapar à intenção do artista, ela vai além ou aquém, razão pela qual se faz importante, para a sua formação, o uso das técnicas surrealistas como a escrita automática, entre outras. Emília Pinto de Almeida, no ensaio referido e citando Cesariny, resume bem essa questão: “Contra a forma estreita correspondente a uma ‘arte literária’, a poesia deveria, pelo contrário, permitir vagabundear (...) para o lado de fora da literatura” (EIRAS, FRIAS e MARTELO, 2017, 49). Como bem constrói André Breton a respeito da imagem surrealista: “Para mim, a mais forte será aquela que apresentar o grau de arbitrário mais elevado, não o escondo; a que demora mais tempo a traduzir em linguagem prática” (BRETON, 1969, 60).

Sendo certo que o lado de fora da literatura para Cesariny, dentro de todo o contexto do desdobramento dessa nota manuscrita com a sua produção poética, é o lado da primeira coluna, da *poiesis*, da imagem livre e da invenção, note-se a importância dessa inversão imagética, pois, com ela, derruba-se todo o edifício retórico e poético greco-romano que vinha desde Aristóteles, todo ele regulado por um princípio de “semelhança visível” (FRIAS, [2018], 109).

No seu *O cinema da poesia*, Rosa Maria Martelo lança mão várias vezes da noção de metonímia em oposição à noção de metáfora para exemplificar as imagens na poesia de tradição moderna. No entanto, entendemos não ser cabível no que toca ao surrealismo essa simples substituição. O processo mental de elaboração da imagética via comparações vai além das figuras de linguagem estabelecidas na língua normatizada, muito embora no seu resultado a poesia surrealista também chegue num “fluxo das imagens em relação de contiguidade, de choque, de tensão” (MARTELO, 2016, 30). No horizonte da pesquisa desenvolvida até o momento, parece não haver lugar para a normatividade da língua e nem para o essencialmente discursivo dentro do surrealismo, pois não existe narrativa desprovida de imagens que a embaralhem, e a linguagem serve apenas de indutor dessa surrealidade. Novamente a imagem surge como principal constituinte da sensibilidade poética surrealista. Como bem notou Júlio Cortázar:

Se o surrealista escreve é porque confia em que não se deixará prender por tais normas, manterá longe de si toda a prosódia, toda regra idiomática que não da essência poética verbalizada. A rigor não existe nenhum texto surrealista discursivo; os discursos surrealistas são imagens amplificadas, poemas em prosa no sentido mais fundo da expressão, onde o discurso tem sempre um valor amplo, uma referência extra discursiva (CORTÁZAR, 2014, 99). (tradução própria)

Notável como essa questão da incompatibilidade da metáfora e mesmo de toda normativa linguística com a imagem poética surrealista parece ser fulcral para o estudo dessa imagética. Interessante ver que já em 1966 o crítico e poeta brasileiro José Lino Grünewald apontava nessa direção a sua análise, iluminando o tema com uma interessante proposição, a de que o surrealismo elimina a palavra “como”, eliminando assim o real. Veja-se como vai o argumento:

Em função da linguagem poética, o surrealismo pretende (...) a violentação, em todas as instâncias, de normas logísticas, de cânones metafóricos, dos símiles convencionais. Trata-se não só de libertar a metáfora, mas de alçar as imagens, sem a presença física ou implícita da palavra *como*, que sempre importa numa ilação à realidade (que realidade?), quaisquer sejam as instâncias. (...) O *como*, no surrealismo, surge ligando frases ou

palavras brotadas daquele absolutismo da liberdade de enunciar (GRÜNEWALD, 2002, 251).

Evidente que a sensibilidade surrealista pelas suas imagens vai além da livre comparação de palavras-imagens e da associação não similar. Joana Matos Frias na obra já várias vezes referida arremata, dando à luz sua definição de função imageante:

É nesta passagem da colusão à colisão de imagens no discurso poético, (...) que se deve situar o valor e o vigor da imagem surrealista: uma imagem que, graças ao excesso de luz da explosão que provoca, ofusca no momento exacto em que dá a ver, como se fosse um buraco negro devorando a luz das estrelas. Ao centralizar toda a sua poética na imagem, o Surrealismo deu o último passo no caminho progressivamente restritivo da Retórica, fazendo equivaler figura e imagem poética - (...) Com o Surrealismo, portanto, a função poética, retórica ou estética da linguagem viu-se severamente definida como função imageante... (FRIAS, [2018], 112).

A imagem poética surrealista é também formada pelas características que definem o surrealismo que, ao fim e ao cabo, vão constitui-lo de sentido. Ainda que presentes a imagem sem fio, a comparação sem similaridade, a função imageante, as características acima discutidas, não haveria que se falar em poesia surrealista sem a presença de um ou vários elementos que são constitutivos dessa poesia.

No campo teórico da produção da imagem poética no surrealismo, é importante apresentar o que se tem de fundamental, de primário, suas balizas literárias. São seis os eixos temáticos principais em que o surrealismo se sustenta: a) o amor; b) a liberdade; c) o onírico; d) o abjeto; e) o humor e; f) o mágico. Ou, no melhor dizer do poeta António Maria Lisboa em seu “Erro Próprio”:

Dentro dos nomes mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me apareceu, pois os seus princípios e, portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos – automatismo psíquico, Liberdade, o encontro dum determinado ponto do espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a POESIA (LISBOA, 2008, 38-39).

O automatismo psíquico ou escrita automática é a técnica primordial do surrealismo, muito embora tenha sido muito mais utilizado no movimento francês do que em Portugal. Não se pode negar, contudo, a sua importância no nascedouro do movimento, com os cadáveres esquisitos, a poesia do próprio António Maria Lisboa e alguma produção de António Pedro, de Mário Cesariny, de Cruzeiro Seixas, de Mário-Henrique Leiria e de Alexandre O'Neill principalmente. Aliás, foi O'Neill o principal responsável pelo abrandamento da escrita automática em Portugal, ao criar com extrema felicidade o conceito de abandono vigiado, fugindo assim da séria aporia paralisante a que o culto extremado à escrita automática acabaria por causar na escritura surrealista.

A liberdade é o que buscou sempre a poesia surrealista. Não existiria surrealismo sem liberdade da palavra e sem a liberdade dos corpos, conforme já debatido no capítulo anterior sobre a luta do surrealismo contra o racionalismo. Note-se que, ao contrário do neorrealismo, o surrealismo de espírito absolutamente livre tampouco poderia se sujeitar às amarras de qualquer partido ou grupamento político que lhe tolhesse essa liberdade do pensamento, como bem nota Natália Correia:

A defesa da liberdade do espírito crítico e o carácter ilimitado da revolta surrealista, não negando, mas englobando o plano económico numa síntese mais vasta, serão efectivamente os dois escudos com os quais o surrealismo defenderá a sua autonomia da política tutelar do partido (CORREIA, 1973, 303).

Podemos resumir essa busca pela liberdade no surrealismo português com Cruzeiro Seixas, que afirmou que “a liberdade está dentro de nós, ou não está em parte alguma” (SEIXAS, 2002, 8).

Se a liberdade é o fim em si mesmo do surrealismo, o amor é seu alimento, sua linguagem mais recorrente e seu meio de sensibilizar. Filho bastardo do romantismo alemão em muitas das suas características, é no amor que o surrealismo paga seu maior tributo a esses românticos, bebendo na fonte de Novalis, Goethe, Schlegel, entre outros, bebendo na fonte para logo depois embaralhar a imagem dentro de todos os parâmetros postos acima e criar algo novo e único, o amor surrealista, o amor convulsivo, o amor sublime, o amor

louco, o amor destrutivo, o amor-sexo, o amor, enfim. Explode também de erotismo esse amor, como se vê em outra passagem da carta-manifesto citada acima: “... o nosso furor sexual obriga-nos ao grande acto mágico da subversão de valores e a afirmação total do nosso direito de foder livremente, de sermos os verdadeiros poetas do amor, da destruição, da surrealidade” (LEIRIA, 2019, 113). Quando se chega a esse ponto é que o amor misturado ao desejo se torna uma coisa só, que explode em imagens da carne e do espírito.

A transformação, ou transfiguração, da realidade é a mais imagética das características do surrealismo, pois toda a transformação se dá justamente no campo da palavra-imagem, da imagem que não fecha, do estranhamento da imagem em relação à realidade previamente conhecida. A partir dessa transformação da realidade pela via da imagem, dessa oposição ao racional, é que a poesia surrealista busca fazer com que se transforme efetivamente a vida, de seus poetas e de seus leitores.

A busca pela recuperação da força psíquica, no nosso entendimento, tem a ver com o abjeccionismo, a mais portuguesa das características do surrealismo. Nascido de uma pergunta poética de Pedro Oom: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” (MARTINS, 2016, 28), pergunta-resposta em diálogo com o final do “Erro Próprio” de António Maria Lisboa, o abjeccionismo encontrou campo fértil naquele Portugal da virada dos anos 40 para os anos 50 do século vinte entre os poetas do Grupo Dissidente, mais fortemente em A.M. Lisboa, Pedro Oom e Cesariny, sendo certo que, segundo António Cândido Franco “o abjeccionismo, talvez ainda sem cristalizar na palavra, é apenas a consciência do que se abandona ou do que se troca, a parte de sombra que todo o voo extra-real carrega e pede” (FRANCO, 2012, 105).

É fato que o abjeccionismo cresceu tanto que chegou a ser confundido com o surrealismo português em si, como se fossem a mesma coisa ou, no mínimo, algo muito semelhante. Hoje já se sabe que a história é outra, que o abjeccionismo ganhou vida própria chegando a se descolar do surrealismo em alguns poetas contemporâneos, mas não se pode afastar abjeccionismo e surrealismo, principalmente quando da atividade dos grupos surrealistas no início da segunda metade do século XX.

Graças a Freud e à identificação da importância do inconsciente, o sonho pôde emergir para o ponto de protagonismo na sensibilidade poética surrealista. Todo o terreno do onírico é campo fértil para o surgimento de imagens fora da metáfora e da consciência da palavra, e sem prender outras imagens pelo pé, como dizia Cesariny. O sonho colocado no papel é libertador da palavra, é também resistência ao racionalismo, é modo de existir da linguagem surrealista, muito embora o surrealismo vá além de Freud, como bem visto por Natália Correia: “o freudismo, com a sua limitação antecipada da extensão das regiões oníricas, não acompanha totalmente o surrealismo, que não se furta à sedução de ver no sonho um vaso comunicante com mundos ocultos não sobrenaturais mas supranaturais” (CORREIA, 1973, 148). Ou seja, o onírico da poesia surrealista ultrapassa o inconsciente para buscar suas imagens num grotão para mais além.

O humor, principalmente o humor-negro, o humor ácido ou humor macabro, é outra das características tributária aos primórdios do movimento francês. Também embasado em Freud e sua teoria do chiste (FREUD, 2017c), o humor que incomoda, transfigura a imagem pois age como um desregulador do mecanismo temporal, uma bomba, nas palavras de Natália Correia (CORREIA, 1973, 112), que explode o mecanismo repressivo do tempo, transformando o não-prazer em prazer. Suas imagens são como uma máquina para desconcertar as certezas e um antídoto à racionalidade.

Coube a Antonio Tabucchi acrescentar mais uma característica às imagens surrealistas produzidas pelos portugueses, no prefácio de sua antologia *La parola interdetta – poeti surrealisti portoghesi*, que botou a circular em tradução uma boa amostra da poesia surrealista de Portugal, na primeira antologia abrangente publicada em outra língua. Trata-se da angústia, que reflete o estado da luta contra o fascismo, mas não apenas, reflete também os anseios poéticos daquele grupo de poetas, um misto de condição externa e interna, que sufocava o peito e saía em imagens reflexo - mesmo quando satíricas ou bem-humoradas. O próprio António Tabucchi é quem melhor exprime esse sentimento:

Diante da perspectiva sombria dessa vida enlatada em conserva, a partir do fim de semana 'muscular', a coragem de ser você mesmo lutando (escrevendo) furiosamente adquire o valor de um ato de força, de “resistência”. E é aqui que a redenção da poesia surrealista se aproxima; a angústia premente de uma

realidade desolada move os poetas em três direções: o doloroso e necessário ato de verificação e autocrítica ('Vamos decifrar ruínas, identificar os mortos', diz um poema de O'Neill); o ácido corrosivo que não salva ninguém; e a jornada, desdenhosa e reconfortante, nas asas puras da imagem (TABUCCHI, 1971, 20-21). (tradução própria)

Há aqui um pouco do conceito do abjeccionismo, que também contém angústia, mas com sua própria idiossincrasia, sem o desespero da imagem abjeccionista e sem a busca pelo grotesco ou escatológico.

Por fim, o mágico, o esotérico é mais uma característica que, muito embora não muito representativa no surrealismo português, foi um caminho muito explorado por António Maria Lisboa em sua poesia e em seus textos teóricos. Dada a importância deste poeta para o movimento, apesar de sua morte prematura, faz-se necessário mencioná-lo, uma vez que também servirá de baliza no estudo das imagens poéticas que se dará a seguir.

Tratamos aqui, em linhas gerais, das principais características que vão formar, no todo ou em parte, a imagem poética surrealista. É daqui que partiremos em busca da sensibilidade no surrealismo português, a partir da análise de poemas e um excerto de texto produzidos pelos seus principais poetas, o que será feito no próximo capítulo.

4

OS POEMAS E SUAS IMAGENS – A SENSIBILIDADE POÉTICA

Um esclarecimento se faz importante antes de partirmos para a análise imagética dos textos aqui neste capítulo. Toda a análise se dará de maneira livre, com total prevalência da imagem nos poemas selecionados, mas sempre amparados em farto material de pesquisa, do qual se deu um esboço no capítulo anterior, podendo haver, ou não, referência direta a esse material. Como método de escrita, optamos por juntar os poemas e as leituras propostas em eixos temáticos, separados pelas características prevalentes na formação imagética de cada poema, com base na distinção feita acima, a fim de facilitar a leitura e a análise. Também em relação aos poemas transcritos, optamos por mantê-los na íntegra, mesmo os mais longos, por entendermos que um corte arbitrário em seu conteúdo, a fim de, talvez, tornar mais fluida a leitura, poderia prejudicar o entendimento das análises feitas. Por fim, os poetas a serem estudados aqui serão apenas aqueles que fizeram parte dos dois grandes coletivos surrealistas mencionados no breve histórico que inicia este trabalho, ou os que ao menos tenham circulado e convivido mais amiúde com esses poetas.

4.1

Angústia

O primeiro dos eixos temáticos sobre o qual vamos nos debruçar será o das imagens que produzem angústia, dentro do que já foi debatido, deixando claro desde logo que essa atribuição por eixos teve que se dar de forma arbitrária, dentro da interpretação do que seja prevalente no horizonte da pesquisa, uma vez que um poema surrealista quase nunca se coloca apenas num desenvolvimento temático.

Começamos com o poema “Ortofrenia” de Mário Cesariny que, segundo os dicionários consultados (Michaelis e Caldas Aulete), significa a arte de corrigir tendências intelectuais e mentais, mas também condição de um indivíduo mentalmente normal. Em seu poema, Cesariny dobra os dicionários e faz soar

uma outra ortofrenia, um balouço da condição humana, com seus chapéus para a solidão e seu edifício inexpugnável. Vejamos as imagens no poema.

ORTOFRENIA

Aclamações

dentro do edifício inexpugnável

aclamações

por já termos chapéu para a solidão

aclamações

por ardermos mansinho junto ao mar

aclamações

porque cessou enfim o ruído da noite a secreta alegria por escadas

de caracol

aclamações

porque uma coisa é certa: ninguém nos ouve

aclamações

porque outra é indubitável: não se ouve ninguém (CESARINY, 2004, 144).

Observem-se as fortíssimas imagens transcritas acima e que são produzidas com essas duas locuções, imagens soltas sem parentesco, como pede a melhor sensibilidade surrealista, chapéus para a solidão, edifício inexpugnável onde nada pode penetrar, mas surrealisticamente tudo penetra, escadas de caracol e o fogo que consome tudo junto ao mar. Sempre em aclamações, surreais aclamações pelo fim do ruído da mente, pelo cessar forte da comunicação entre pessoas? Ou do inconsciente para fora do poeta? Ninguém nos ouve e ninguém ouve ninguém, expressão de angústia, sensação de estar perdido conforme nos advertia Tabucchi. Imagem surrealista onde até o humor, presente no absurdo, paga tributo à sensação de vazio que perpassa todo o poema entre silenciosas aclamações.

Veja-se outro exemplo de imagens de angústia produzidas também por Mário Cesariny no “Poema VII”, do longo poema “Estado Segundo”, angústia que comparece entre o amor e o onírico, mas que sobressai em dor e tristeza sobre esses outros elementos.

ESTADO SEGUNDO – POEMA VII

Dorme meu filho
 dezenas de mãos femininas trabalham
 a atmosfera
 onde os namorados pensam
 cartazes simples
 um por exemplo
 minúsculo crustáceo denominado cíclope
 por baixo da pele ou entre os músculos

Dorme meu filho
 o amor
 será
 uma arma esquecida
 um pano qualquer como um lenço
 sobre o gelo das ruas (CESARINY, 2004, 105).

Poema que inicia, na primeira estrofe, sob o manto de um humor delicado advindo do exagero das imagens livres que fazem sentido na figura do ciclope (denominado cíclope por Cesariny), minúsculo crustáceo com antênulas que parecem remos e três ocelos (que na biologia são pequenas formações celulares ligadas ao nervo óptico, que detectam a direção e intensidade da luz mas que são incapazes de produzir imagens visíveis) que dão a impressão de ser um só olho, como o ciclope da mitologia, que ao contrário do crustáceo, é um ser gigantesco que possui também apenas um olho na testa. Pois bem, a partir daí se busca o sentido surrealista numa linguagem onírica que parte da exatidão do termo da zoologia, para criar a atmosfera humorada onde o filho deve dormir enquanto coisas corriqueiras ocorrem.

Na segunda estrofe, deixado o estranhamento do começo para trás, e o usando como ato preparatório, explode o amor surrealista, explode a angústia, na imagem da mesma criança que dorme, ou deve dormir, sem saber que o amor não será nada além de um fato, também corriqueiro e finito, lançando o poeta as

tristíssimas imagens desencapadas, da arma esquecida, do pano qualquer, sobre o gelo das ruas, o lenço do amor, da angústia, talvez da morte.

Foi Mário-Henrique Leiria o poeta surrealista português que mais falou de amor, mas quase nunca somente de amor, e nesse poema-homenagem ao Mário Cesariny esse amor está permeado por angústia, o que contribui para o clima tenso que se instala desde o início da leitura. Note-se que aqui Leiria trabalha com comparações envolvendo as noções de espaço e de distância, muito caras a esse poeta que viveu nômade a fugir das ameaças e dissabores da ditadura de Salazar e nômade também por entre os vários estilos e correntes que sua poesia percorreu, sem nunca abandonar a ética surrealista.

PRÓ MARIO CESARINY

Entre a nuvem

e o teu braço

vai o espaço dum ano solar

vai a distância que une

a existência ao infinito

Entre mim

e aquilo que nunca existiu

por ser demasiado belo

vai a distância do vento

que sai exaustivamente

dos teus seios

A sombra

- talvez do pássaro,

talvez da própria noite –

sempre gravada

em sinais só por mim vistos

por mim sonhados

nada mais que a sombra longa

para além dos mares de Saturno

processo já procurado há séculos
 por alquimistas sábios
 loucos
 a sombra
 só eu a vejo

 deixa que eu a veja
 sempre entre mim e ti
 a bola de cristal o cigarro
 tudo que me falta
 tudo que está mais além da montanha (LEIRIA, 2018, 169).

Conforme mencionado, estamos diante de homenagem explícita ao amigo Mário Cesariny e as imagens que aqui se sucedem deixam ver, por um pequeno poro, os poetas amantíssimos e livres que os dois, homenageante e homenageado, são.

Poema de amor surrealista sem dúvida, as imagens falam por si, pois entre a nuvem e o braço da amada vai o espaço incontável e a distância infinita, mas sem esquecer que no amor surrealista não há lugar para o demasiado belo, que nunca existiu, na distância do vento advindo dos seios da amada, endereço do amor do poeta. Depois cai a sombra, de um pássaro, da própria noite, sombra longa sonhada pelo poeta, na distância impossível do espaço sideral. E a sombra só é dada aos loucos. No final do poema, o delírio onírico volta ao diálogo mezinho em imagens de sensibilidade poética contrastante como uma bola de cristal ou cigarro, tudo o que falta, que está mais além da montanha do real, sempre prontas a causar estranhamento.

Percebe-se aqui entre forte composição imagética surrealista, um amor sempre distante, conforme Fernando J.B. Martinho, amor onde “Eros parece não poder dissociar-se de uma ideia de esfacelamento, dilaceração e despedaçamento” (MARTINHO, 2013, 73), uma angústia de um amor que se apresenta longo e louco, escondido nas sombras, entre espasmos de realidade e viagens ao espaço.

Se estamos a falar de angústia, estamos obrigatoriamente a falar de Alexandre O'Neill, poeta que abandonou o surrealismo, mas que nunca foi abandonado por suas imagens. Esse poema que agora se analisa, "A meu favor", é todo ele uma construção imagética da angústia.

A MEU FAVOR

A meu favor

Tenho o verde secreto dos teus olhos

Algumas palavras de ódio algumas palavras de amor

O tapete que vai partir para o infinito

Esta noite ou uma noite qualquer

A meu favor

As paredes que insultam devagar

Certo refúgio acima do murmúrio

Que da vida corrente teime em vir

O barco escondido pela folhagem

O jardim onde a aventura recomeça (O'NEILL, 2017, 40).

Um dos primeiros poemas de O'Neill a serem publicados, demonstra bem o seu fazer poético surrealista. Numa sucessão de imagens começa o poema dando a ver um certo amor em palavras, mas já delineando que há ódio às vezes, um amor que sai do poema na bela imagem do tapete que vai partir para o infinito numa noite qualquer. Antonio Tabucchi (TABUCCHI, 1971) afirma reiteradas vezes que O'Neill é o poeta da angústia da noite e da sátira antitética da noite solar surrealista, o poeta da anti-noite. Fica claro esse papel no fecho da primeira estrofe acima, onde a noite carrega para longe o amor.

Na segunda estrofe, o amor sai de cena para dar lugar à angústia, à vida, nas paredes que insultam devagar um certo refúgio acima do murmúrio. As imagens aqui postas e a maneira com a qual aparecem são da mais evidente imagética surrealista "e é essa a sua aventura, a tal do 'barco escondido pela folhagem', num eterno recomeço", conforme Maria Antónia Oliveira (O'NEILL, 2017, 716) resume. A aventura surrealista que não tem fim.

Importantíssima foi a redescoberta de Fernando Alves dos Santos, poeta surrealista de primeira hora, mas que ficou ofuscado durante muito tempo. Poeta surrealista da angústia do não poder, capaz de proezas como esse poema a seguir, “Onde não me conforto”, onde a angústia convive com a luta contra o racionalismo, em imagens potentes.

O crítico Perfecto E. Cuadrado refere-se a Fernando Alves dos Santos como sendo um dos grandes nomes do surrealismo e foi um dos principais responsáveis por essa redescoberta (SANTOS, 2008, 9), ajudando a dissipar a bruma silenciosa que cobria a sua poesia, mesmo tendo ele editado dois livros no auge do movimento surrealista (*Diário Flagrante* e *Textos Poéticos*). Ainda que encoberto pela luz maior de outros poetas daquele tempo, Fernando Alves dos Santos era participante ativo do movimento, estando presente em todas as querelas públicas de então. Apesar do quase absoluto silêncio sobre si, o poeta não passou despercebido por Antonio Tabucchi, que o incluiu na sua antologia *La parola interdetta* e assim definiu a sua voz poética: “Sua poesia se distingue por uma força lírica e evocativa atravessada por uma sutil veia de ironia” (TABUCCHI, 1971, 73). (tradução própria)

O poema que elegemos para análise mostra bem o quanto estão corretos António Tabucchi e Perfecto Cuadrado, aquele por ter bem definido a poética de Fernando Alves dos Santos e este por detectar a alta qualidade de seu verso surrealista. Fiquemos com o poema:

ONDE NÃO ME CONFORTO

Conforto as dores que na esperança vertem
os rudes trabalhos dos homens
na compunção da pátria.
Conforto os olhos nas violetas agitadas
pelo ruído das colmeias.
São densas as vozes dos passantes
mas esmaecem como o pano
cruas da palidez de outrora
das dores violadas que não conforto
e não me confortam.

E esfolho o fumo sem jóias
da aurora insulsa
próxima despedida ingênua
do virginal desgosto escrito sobre o mar.
E esparzo as inúteis espadas
os cemitérios das palavras gélidas
órfãos troncos do reino
onde não me reconheço
onde não me conforto (SANTOS, 2008, 92).

O poema começa evocando a luta de quem trabalha, ainda que compungido por uma pátria que não os merece, num claro posicionamento político antifascista e antirracionalista. Também evoca a natureza e sua idiossincrasia, por sinal os únicos dois pontos onde o poeta conforta o sofrimento. Depois as imagens passam a retratar a sua angústia diante do tempo que passa e que não muda nada, o outrora não conforta o poeta que tampouco o conforta. Na última parte do poema, as imagens se tornam crescentemente surrealistas, dentro daquele esquema desejado por Cesariny: “*poiesis*, imagem livre e invenção”. A fina veia da ironia aparece forte em meio a imagens como esfolhar o fumo sem jóias da aurora insossa, virginal desgosto escrito sobre o mar. O esparzir espadas inúteis e os cemitérios das palavras gélidas, que seriam os órfãos troncos do reino onde o poeta não se reconhece e não se conforta, são como palavras de amor desfeito, de angústia, palavras de desconforto soltas sem sentido, sem similitude, no reino do amor.

Angústia também é o que sobressai da poesia de Henrique Risques Pereira. Graças à sua amizade com Pedro Oom, Risques Pereira aproximou-se do antiggrupo dissidente “Os Surrealistas”. Já como membro efetivo atuou em praticamente todas as atividades coletivas do grupo, redigiu manifestos, participou de exposições com sua obra plástica e publicou alguns poemas. Poucos, muito poucos. Com o fim do grupo em 1953, afastou-se da vida literária e foi exercer a sua profissão de engenheiro-civil. Mas continuou produzindo esparsamente poemas e telas. Em 2003, houve uma grande exposição da sua obra, denominada “o regresso do gato que partiu à aventura”, na Fundação Cupertino de Miranda em

Vila Nova de Famalicão e, por conta disso, a sua poesia foi tirada do absoluto esquecimento.

Como um dos poetas periféricos que orbitavam em torno dos grandes nomes, sua tímida produção teve pequeno destaque. Mas vista hoje, de uma distância segura, podemos afirmar que é da estirpe das grandes obras de toda a produção da época, como se pode ver nesse “Ao amigo desaparecido”, homenagem a António Maria Lisboa.

AO AMIGO DESAPARECIDO

para António Maria Lisboa

Horas exaltadas
vida extrema
mil sóis e uma única estrela
só te faltou um grão
de poeira
para que o grande arco da tua vida se fechasse.

A tua cama de morte tinha asas
sequiosas de céus infinitos
e não tinhas medo da escuridão dos espaços siderais
já argonauta com um destino de sonho sombrio
onde a morte te tocava sem tu o sentires.

Mago
decifrador do enigma
chave do espaço labiríntico
abismo que se abre em infinito desespero
destino incomparável
dorso de montanha inacessível (PEREIRA, 2003, 26).

O poema que trouxemos aqui, pode-se dizer que seja um bilhete poético ao amigo desaparecido António Maria Lisboa, após a sua morte. E nesse bilhete o

poeta Risques Pereira expõe muito de toda a sua verve surrealista, que esteve sempre em diálogo com a obra do amigo homenageado. As imagens iniciais remetem a um A. M. Lisboa mítico, exaltado em sua vida extrema. Um poeta de mil sóis a iluminar e uma estrela, o surrealismo a guiar o arco voltaico que para se fechar faltava nada, o arco da liberdade, do amor e da poesia, que formaram a fagulha de vida e carregaram o poeta à morte.

A muito bela imagem do leito alado da morte do amigo, a querer o infinito, amigo esse que sempre fora um poeta argonauta, cantor delirante, surrealista, do sombrio e da morte que lhe tocara já há tempos, poeta sem medo da escuridão, do abjeto que tratou com maestria em seus versos, eles também alados.

Poeta argonauta, mago, esotérico, a quem o enigma não venceu, dá seu último suspiro poético na estarrecedora sucessão de imagens luminosas de tão sombrias, ele que decifrou o labirinto, deixou-se cair no abismo do infinito desespero, seu destino incompatível com a vida, poeta montanha que não se pode acessar pelo dorso inacessível, senão pela sensibilidade surrealista de sua voz poética, seu arco de luz.

4.2

Transfiguração da realidade

Pode-se dizer que a imagem que transfigura a realidade é a imagem por si definidora da imagética do surrealismo. É no bote ao real e na sua transformação que reside parcela fundamental da sensibilidade poética surrealista. Em Portugal, essa característica foi bastante explorada pelos poetas que aqui estamos a estudar.

Nada melhor que iniciar esse conjunto de análises com “navio de espelhos” de Mário Cesariny, poema marco na sua trajetória poética pelo que tem de avassalador, de correnteza a exprimir imagens. A começar por sua estrutura: composto de 16 dísticos com versos hexassílabos e um terceto, também composto de hexassílabos que, é importante antecipar, pois será tratado adiante, anuncia uma guinada semântica já ao final do poema.

Ao analisarmos os dísticos percebemos que são todos fechados em significado, o que nos autoriza a especular que se trata de alexandrinos, ou seja, versos de doze sílabas (o verso clássico francês por excelência) divididos em dois hemistíquios perfeitos, lembrando que os hemistíquios são o resultado da cesura

do verso na sexta sílaba, resultando no verso em duas partes iguais de seis sílabas, com a ressalva de que essa cesura também pode se dar na quarta e oitava sílabas. Não podemos esquecer que esse poema fecha o livro *A cidade queimada*, homenagem à moda de Cesariny a Paris. Portanto, ver esses alexandrinos perfeitos vai ao encontro de uma possível homenagem/desconstrução do verso alexandrino, além de verso clássico francês, também uma espécie de propriedade do romântico Victor Hugo em França, algo bem surrealista. Note-se que esse poema, no dizer de Cesariny, foi “construído segundo as regras do automatismo”, conforme Maria de Fátima Marinho, citada por José Ricardo Nunes em comentário crítico ao poema (SILVESTRE e SERRA, 2002, 528). O que, convenhamos é, surrealisticamente, bastante inverossímil, dada a miríade de opções que sua distribuição formal proporciona. Como já dizia Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”.

Feitas essas observações, importante ler esse extraordinário poema para que passemos à análise das imagens e seus significados.

O NAVIO DE ESPELHOS

O navio de espelhos
não navega, cavalga

Seu mar é a floresta
que lhe serve de nível

Ao crepúsculo espelha
sol e lua nos flancos

(Por isso o tempo gosta
de deitar-se com ele)

Os armadores não amam
a sua rota clara

(Vista do movimento

dir-se-ia que pára)

Quando chega à cidade
nenhum cais o abriga

(O seu porão traz nada
nada leva à partida)

Vozes e ar pesado
é tudo o que transporta

(E no mastro espelhado
uma espécie de porta)

Seus dez mil capitães
têm o mesmo rosto

(A mesma cinta escura
o mesmo grau e posto)

Quando um se revolta
há dez mil insurrectos

(Como os olhos da mosca
reflectem os objectos)

E quando um deles ála
o corpo sobre os mastros
e escruta o mar do fundo

Toda a nave cavalga
(como no espaço os astros)

Do princípio do mundo

até ao fim do mundo (CESARINY, 2000, 32-34).

Um navio de espelhos, espelhos que são ao mesmo tempo multiplicadores de imagens ao infinito e causadores de distorções entre elas. Esse navio de espelhos que é o poema infinito, mas distorcido (aqui a importância da sua precisão formal apontada acima), encena a própria poesia surrealista, um navio que cavalga num mar/floresta de signos nivelados e soltos no papel. A imagem do crepúsculo com o navio espelhando em cada flanco o sol e a lua casa com a visão aparecida em outros poemas do autor, da aurora surrealista, afinal aurora e crepúsculo são dois lados espelhados do mesmo navio. Sem abrigo nas cidades, rejeitado pelos armadores por sua rota clara, um navio que não traz nada e nada leva. Transporta vozes e ar pesado (salazarismo, abjeccionismo) e tem no mastro uma porta, uma porta para a transfiguração do real, transformação da realidade que é motor surrealista e que inverte os espelhos e o navio. A potente imagem dos dez mil capitães com o mesmo rosto, cinta, grau e posto; seria um só refletido ao infinito, seria o leitor que o contempla? O leitor insurrecto, o capitão surrealista. Os olhos da mosca olham como espelhos, em todas as direções.

Então chegamos no único terceto do poema e sua guinada para o corpo, que voa e sobe os mastros para ver o mar do fundo, inverte o lado do navio novamente, para investigar todos os seus mistérios, os mistérios do mar/floresta cavalgável, em todo o seu esplendor de imagem poética, conduzindo ao fim da viagem com a cavalgada da nave, seus espelhos, do começo ao fim do mundo, numa ideia de ciclo, dum poema que não tem fim. Como bem diz José Ricardo Nunes: “E não terá que ser errada, qualquer imagem, para se converter na imagem certa? Não é essa a única verdade da poesia”? (SILVESTRE e SERRA, 2002, 533). Nesse poema síntese do surrealismo, Cesariny, imagem através de imagem, enfileira as três características que elencava naquela nota citada mais atrás, “*Poiesis*, Imagem Livre e Invenção”.

Passemos a outro poema maior de Cesariny onde a transfiguração do real é prevalente sobre suas outras características surrealistas. Nesse “O Prestidigitador

organiza um espetáculo”, o poeta faz as vezes do mestre de cerimônia a conduzir o leitor a uma viagem onde nada é o que parece.

O PRESTIDIGITADOR ORGANIZA UM ESPETÁCULO

Há um piano carregado de músicas e um banco
há uma voz baixa, agradável ao telefone
há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores
há pedaços de neve de cristas aguadas semelhantes às das cristas de água,
no mar
há uma cabeça de mulher coroada com o ouro torrencial da sua
magnífica beleza
há o céu muito escuro
há os dois lutadores morenos e impacientes
há novos poetas sábios químicos, físicos tirando os guardanapos do pão
branco do espaço
há a armada que dança para o imperador detido de pés e mãos no seu
palácio
há a minha alegria incomensurável
há o tufão que além disso matou treze pessoas em Kiu-Siu
há funcionários de rosto severo e a fazer perguntas em francês
há a morte dos outros ó minha vida
há um sol esplendente nas coisas (CESARINY, 2017, 161).

“Há um sol esplendente nas coisas” é, fora de dúvidas, um dos versos mais singulares da língua portuguesa. Esplendente de significados, esse verso traz o uso da chave de ouro arcaica, mas num projeto surrealizante de poesia. Em que coisas há esse sol, esse resplandecer de luz que explode ao fim do poema? Em tudo, em todos os truques do mágico amador travestido de poema que prepara o seu espetáculo contido em versos, desde o piano pronto para o concerto às cristas da neve e das águas, da voz baixa ao céu escuro, da beleza da mulher coroada ao imperador detido, dos novos poetas inventores ao tufão. Há sempre esse sol.

Aqui temos uma nova coleção de imagens, imagens autossuficientes: “As palavras estão tão distanciadas do objeto que representam que podem até existir em si mesmas, tornar-se objetivadas” (TABUCCHI, 1971, 24) (tradução própria); imagens livres, associações livres que não colidem nunca para fazer o todo (MARTELO, 2016, 27), que surgem ao final como um passe de mágica do poeta. Antes do sol há a morte, a morte dos outros, imagem de força contrastante com o sol, esplendente, que fecha tudo, numa espécie de ressurreição poética do prestidigitador e do poeta.

A transformação da realidade também está presente com força na obra de Alexandre O’Neill, conforme já alinhavado acima, outro dos grandes iniciadores do surrealismo em Portugal, leitor de primeira hora do livro de Maurice Nadeau, *A história do surrealismo*, que despertou nele e em Cesariny o desejo irreprimível de fazer o surrealismo e serem surrealistas. O’Neill circulou também pelo grupo dissidente, mas, por divergências analisadas em Perfecto Cuadrado (CUADRADO, 1998) e Adelaide Ginga Tchen (TCHEN, 2001), foi dos primeiros a abandonar os surrealistas como movimento organizado. Porém, importa que fique claro que apesar dessa saída abrupta, nunca deixou de praticar poesia surrealista em seu íntimo, mesmo que para o público em geral dissesse que mais nenhum verso seu fosse surrealista. Grande exemplo disso é o poema que agora se analisa. Essa “Canção”, tão plena de imagens que transfiguram o real em surreal, faz parte do livro “Tempo de fantasmas”, publicação em que num prefácio demolidor, O’Neill anuncia a sua saída do grupamento surrealista.

CANÇÃO

Que saia a última estrela
da avareza da noite
e a esperança venha arder
venha arder em nosso peito

E saiam também os rios
da paciência da terra
É no mar que a aventura
tem as margens que merece

E saiam todos os sóis
que apodreceram no céu
dos que não quiseram ver
- mas que saiam de joelhos

E das mãos que saiam gestos
de pura transformação
Entre o real e o sonho
seremos nós a vertigem (O'NEILL, 2017, 10).

Repleto de imagens soltas, o poema brilha por si só onde a última estrela da noite avara sai para dar lugar à esperança a arder no peito, à luz que sai do real para o peito do poeta. A aventura surrealista tem que se dar no mar e não na paciência da terra, onde terá as margens que merece, as características que fazem essa aventura possível. Também os sóis apodrecidos de real que saiam, de joelhos, em penitência dos que não quiseram ver.

A última estrofe demonstra uma definição poética do surrealismo, o seu lugar de produção de imagens e a sua sensibilidade. Das mãos do poeta saem gestos de pura transformação. “Entre o real e o sonho/ seremos nós a vertigem” são dois versos que resumem este fazer e este lugar poéticos. No espaço indistinto da semiconsciência é que o surrealismo comete os seus desatinos imagéticos, entre o real e o sonho a vertigem conduz a poesia.

No que respeita à transfiguração da realidade, é necessário dar voz também à pena suave de Artur do Cruzeiro Seixas. Poeta que foi nome dos mais importantes do movimento surrealista português, e único dos seus representantes de primeira hora ainda vivo. Por muito tempo teve a sua poesia considerada menor, muito em razão da sua obra plástica, de grande qualidade. Se não chega a empolgar poeticamente como Cesariny ou A.M. Lisboa, a sua poesia de teor fortemente imagético, impactada que foi pelo seu labor de artista plástico, traz grande contribuição para o caldeirão poético dos surrealistas, auxiliando em muito a identificar as linhas de força da sua sensibilidade.

O poema sobre o qual nos debruçamos agora é um exemplo claro disso. Utilizando-se de uma plausível navegação, deixa escorrer as palavras no papel sem qualquer compromisso que não com a imagem a se formar, de modo semelhante à técnica pictórica do surrealismo.

LONGA LONGAMENTE

Longa longamente
viajo no mar encapelado dos teus cabelos
atravessando de lado a lado o universo
enquanto as tuas escamas brincam
com os reflexos do sol.

A essa mesma hora
começam os barcos
pelas esquinas
à espera da maré amarga
que os leva.

Das fachadas sem cor
pendem desbotadas cabeleiras
que sabem ler nos mapas mais secretos
e de olhos vendados
o intensíssimo
amor dos relâmpagos (SEIXAS, 2002, 27).

Aqui vemos que a longa viagem vai pelo mar agitado dos cabelos do amado, de lado a lado pelo universo, enquanto as escamas do mar encapelado brincam com os reflexos do sol. Junto com eles estão os barcos reais à espera de uma maré que os leve aonde deveriam estar. Enquanto o mar dos amantes viaja em escamas brincantes, o mar dos marinheiros carrega seus navios cinzentos, cabeleiras sem cor, que conhecem de cor o caminho amargo que os pertence, e que vê, somente ao longe, o amor dos relâmpagos, a embarcação surreal do poeta.

Estamos diante de um poema onde, ademais das imagens descoladas e sem rumo pelo mar, percebemos um forte fazer transgressor da realidade, como se pode ler com Floriano Martins:

E o faz por estalos cortantes da metamorfose que aplica às suas imagens, que não são propriamente deformações ou distorções, mas antes uma ousada oferta ou vislumbre de formas dentro de formas, um bailado de interioridades que se revelam transfigurando memória e hábitos conceituais (SEIXAS, 2005, 13).

Em nossa leitura, trata-se de um poema de amor escandalosamente surrealista, que arrebatava pelo pouco de significado que entrega em meio a uma torrente de luz (e sombra) imagética.

Por fim, no tocante à transformação do real, resta falar de Isabel Meyrelles, a primeira mulher a circular com os poetas surrealistas portugueses ainda no começo de suas atividades coletivas. Desse convívio, acabou por desenvolver forte amizade com os poetas Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas, o que acabou por influenciar a sua produção poética, fortemente calcada na imagem solta e na forma de estranhamento pictórico, funcionando como gatilho para o desvirtuamento da realidade. Não sem razão aponta Floriano Martins que a sua poesia embora abrace também o lírico, tem “...inúmeros laços com o Surrealismo, em que o acento lírico fia uma colcha fulgurante de imagens sutis e refinadas” (MEYRELLES, 2006, 5). A produção poética de Isabel foi pequena nesse primeiro momento, dedicando-se muito mais à escultura e sua maior aptidão para as artes visuais, o que não a impediu de escrever belos momentos poéticos como o poema “Dias há” que passamos a analisar.

DIAS HÁ

Dias há,

em que o teu sorriso

é uma ilha perdida dentro de mim

e o teu nome

o vento que muda as estrelas

para o dorso das andorinhas
Dias há,
em que procuro os teus olhos
e silenciosamente te digo “meu amor”,
como se eles fossem peixes
e as palavras animais estranhos
capazes de turvar a paz
das grandes profundidades (MEYRELLES, 2006, 25).

No pequeno poema com o qual nos deparamos aqui, emergem imagens quase oníricas, que nunca buscam complemento, mas abertura de caminhos. O sorriso que é uma ilha perdida, o nome que é vento que muda as estrelas para o dorso das andorinhas, nome que põe as estrelas a voar. Olhos que ao escutar “meu amor” viram peixes. E ao final há as palavras, que são animais estranhos capazes de turvar a paz das grandes profundidades.

Impressiona a sucessão de imagens a princípio a carregar um certo lirismo bem-humorado, muito embora, conforme já mencionado, seja enlaçamento de imagens de cor surrealista, soltas, fugindo das metáforas. A ilha, o vento, as estrelas, o dorso das andorinhas e por fim o olho amor-peixe. O poema fecha com a pequena arte poética de Isabel, as palavras surrealistas, animais estranhos, e que juntas, ao formar o poema, são capazes de turvar a paz de grandes profundidades. Em resumo, transfiguram e transformam a realidade, exatamente como feito pela poeta nos versos anteriores.

4.3

Amor

O amor é condição intrínseca para a existência de surrealismo. Não há que se falar no surreal, desde Breton até os dias de hoje, sem se falar no amor, amor de vários e de todos os matizes. O amor é circunstância crucial formadora do surrealismo. No movimento português, Cesariny foi quem melhor soube tratá-lo, como se pode ver já nesse mínimo poema que se lerá agora.

DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL COTIDIANO– POEMA XI

queria de ti um país de bondade e de bruma

queria de ti o mar de uma rosa de espuma (CESARINY, 2017, 105).

Poema de dois versos, famosíssimo e presença certa em quase todas as antologias do surrealismo português e que, apesar de diminuto, vem carregado de simbolismo surrealista até nos seus silêncios. Há que ser lido com silêncios, conforme quer o próprio Cesariny, que na gravação desse poema (CESARINY, 2007, 43) apõe um “Queria” repleto de silêncio antes do seu início.

A bondade e a bruma são novamente imagens de fio solto, comparação impossível num mesmo sítio. A bondade deve vencer a bruma que esconde Portugal e a possibilidade de amar, a bruma que impede a rosa de espuma de se tornar mar. Mas, principalmente nos silêncios, a partir daquele “queria” antes do primeiro verso, se esconde a profunda angústia de querer e desejar o impossível. E a envolver o poema todo e ultrapassá-lo, há o amor, um amor surrealista e cheio de esperança, pois queria, apenas queria.

“Autografia I”, para além de um poema, é uma vida surrealista posta no papel. A começar pelo título que brinca com as palavras autobiografia e com autopsicografia pessoana, este é mais um poema em que Cesariny dialoga com Fernando Pessoa, como bem percebe Golgona Anghel: “Cesariny precisa dos seus intercessores para expressar-se e eles não se expressam nunca sem ele” (ANGHEL, 2018, 30). Após a apresentação do poeta, as imagens de amor surrealista começam a aparecer, bem dentro daquilo a que Joana Matos Frias (FRIAS, [2018]) se refere como a imagem cujo excesso de luz da explosão cega o interlocutor no momento de seu aparecimento.

AUTOGRAFIA I

Sou um homem

um poeta

uma máquina de passar vidro colorido

um copo uma pedra

uma pedra configurada

um avião que sobe levando-te nos seus braços
que atravessam agora o último glaciar da terra

O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado
à morte!

os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito que
existe nele uma árvore miraculada

tenho um pé que já deu a volta ao mundo

e a família na rua

um é loiro

outro moreno

e nunca se encontrarão

conheço a tua voz como os meus dedos

(antes de conhecer-te já eu te ia beijar a tua casa)

tenho um sol sobre a pleura

e toda a água do mar à minha espera

quando amo imito o movimento das marés

e os assassinios mais vulgares do ano

sou, por fora de mim, a minha gabardina

e eu o pico Everest

posso ser visto à noite na companhia de gente altamente suspeita

e nunca de dia a teus pés florindo a tua boca

porque tu és o dia porque tu és

a terra onde eu há milhares de anos vivo a parábola

do rei morto, do vento e da primavera

Quanto ao de toda a gente - tenho visto qualquer coisa

Viagens a Paris - já se arranjaram algumas.

Enlaces e divórcios de ocasião - não foram poucos.

Conversas com meteoros internacionais - também, já por cá
passaram.

Eu sou, no sentido mais enérgico da palavra

uma carruagem de propulsão por hálito

os amigos que tive as mulheres que assombrei as ruas por onde
 passei uma só vez
 tudo isso vive em mim para uma história
 de sentido ainda oculto
 magnífica irreal
 como uma povoação abandonada aos lobos
 lapidar e seca
 como uma linha férrea ultrajada pelo tempo
 é por isso que eu trago um certo peso extinto
 nas costas
 a servir de combustível
 e é por isso que eu acho que as paisagens ainda hão-de vir a ser
 escrupulosamente electrocutadas vivas
 para não termos de atirá-las semi-mortas à linha

E para dizer-te tudo
 dir-te-ei que aos meus vinte e cinco anos de existência solar estou
 em franca ascensão para ti O Magnífico
 na cama no espaço duma pedra em Lisboa-Os-Sustos
 e que o homem-expedição de que não há notícias nos jornais nem
 lágrimas à porta das famílias
 sou eu meu bem sou eu partido de manhã encontrado perdido entre
 lagos de incêndio e o teu retrato grande! (CESARINY, 2004, 36-38).

No desenvolvimento do poema, vemos o avião que transporta o amor atravessando a terra toda até sua última geleira, até o fim. Esse amor que também é luta política contra o salazarismo, amor homoerótico que só por ser revelado, naquela época, já era contestatório do sistema. Amor que os tiranos condenam à morte, amor escuso, escondido nas noites da “gente altamente suspeita”, amor impossível à luz do dia, com arrebatamento, flores e declarações.

Um amor surrealista e sua história irreal e magnífica, numa sucessão de imagens poéticas soltas e de alta sensibilidade surrealista, um peso extinto nas

costas do poeta que as acumula, “fazendo com que as imagens construídas vacilem, num processo de construção e destruição constante, o qual se alia ao projeto poético do surrealismo de Cesariny”, conforme bem notado por Maria Silva Prado Lessa, em sua dissertação para obtenção do grau de mestre na Universidade Federal do Rio de Janeiro, orientada pela professora Sofia de Sousa Silva (LESSA, 2017, 47).

Ao final, novamente, a impossibilidade de amar, a angústia meio conformada que resta dos lagos de incêndio, e é só um poeta perdido e o retrato grande daquele amor surrealista, homoerótico e definitivo.

Fiquemos mais um pouco com Mário Cesariny a falar de amor. Desta vez, coberto com uma capa de falsa ingenuidade, o poeta utiliza do disfarce para que as imagens potentes que desfia no singelamente intitulado ‘Poema’ possam produzir mais luz, e mais estranhamento, afinal é de amor que se fala, é amor que se quer realizado nesses versos surrealistas.

POEMA

Em todas as ruas te encontro
em todas as ruas te perco
conheço tão bem o teu corpo
sonhei tanto a tua figura
que é de olhos fechados que eu ando
a limitar a tua altura
e bebo a água e sorvo o ar
que te atravessou a cintura
tanto tão perto tão real
que o meu corpo se transfigura
e toca o seu próprio elemento
num corpo que já não é seu
num rio que desapareceu
onde um braço teu me procura (CESARINY, 2004, 30).

Pequeno poema, pequena sobreposição de imagens, mas capital para se entender a sensibilidade poética no surrealismo de Cesariny. O tema central aqui,

novamente é o amor surrealista, a figura do amado transposta em imagens, num simulacro de cenário cinematográfico. De olhos bem fechados (Cesariny estilizando em Kubrick) é que se vê por inteiro. Perder e encontrar esse amor pelas ruas não significa perder e encontrar esse amor, significa fazer das ruas perda ou encontro, beber da água, respirar o mesmo ar, transfigurar-se em uma coisa vária que não seja o real, mas que seja *poiesis*, que seja um braço, talvez, num rio que desapareceu.

É também amor que explode em imagens no poema mais famoso de Alexandre O'Neill, "Um adeus português". Amor entremeado de luta, de desespero, de angústia, mas sobretudo amor. Conforme afirmamos, poema mais conhecido de O'Neill, esse adeus português é todo ele uma sucessão de fios soltos, ligados entre si a partir da técnica por ele criada do abandono vigiado, que consiste no abrandamento da escrita automática, ou seja, a pena não corre sobre o papel diretamente do inconsciente sem filtros, corre solta, mas a semiconsciência do poeta a vigia na preparação do todo. Poema contido no livro "O Reino da Dinamarca", dialoga bastante com o "You are welcome to elsinore", de Mário Cesariny, sendo a Dinamarca de Hamlet o Portugal salazarista e Elsinore a Lisboa de então.

Situados que estamos, podemos ver que é um poema que circula pelo amor, pela dor, pelo desespero, pelo deboche e ao final pela resiliência. O amor é amor louco, autobiográfico, com medo pelo excesso de luz que provocam os olhos altamente perigosos. A sucessão de imagens carrega então a dor, um quase abjeccionismo, que Luciana Stegagno Picchio define como "um involuntário poema abjeccionista..." (SILVESTRE e SERRA, 2002, 539), no que está plena de razão, até porque o abandono vigiado é marca da poética de O'Neill. Portugal/Dinamarca e Lisboa/Elsinore passam a ser descritos com imagens de forte impacto, carregadas de sensibilidade, o famoso olho surrealista que nunca abandonou o poeta, como se pode ver na sua transcrição.

UM ADEUS PORTUGUÊS

Nos teus olhos altamente perigosos
vigora ainda o mais rigoroso amor
a luz de ombros puros e a sombra

de uma angústia já purificada

Não tu não podias ficar presa comigo
à roda em que apodreço
apodrecemos
a esta pata ensanguentada que vacila
quase medita
e avança mugindo pelo túnel
de uma velha dor

Não podias ficar nesta cadeira
onde passo o dia burocrático
o dia-a-dia da miséria
que sobe aos olhos vem às mãos
aos sorrisos
ao amor mal soletrado
à estupidez ao desespero sem boca
ao medo perfilado
à alegria sonâmbula à vírgula maníaca
do modo funcionário de viver

Não podias ficar nesta cama comigo
em trânsito mortal até ao dia sórdido
canino
policial
até ao dia que não vem da promessa
puríssima da madrugada
mas da miséria de uma noite gerada
por um dia igual

Não podias ficar presa comigo
à pequena dor que cada um de nós

traz docemente pela mão
a esta dor portuguesa
tão mansa quase vegetal

Não tu não mereces esta cidade não mereces
esta roda de náusea em que giramos
até à idiotia
esta pequena morte
e o seu minucioso e porco ritual
esta nossa razão absurda de ser

Não tu és da cidade aventureira
da cidade onde o amor encontra as suas ruas
e o cemitério ardente
da sua morte
tu és da cidade onde vives por um fio
de puro acaso
onde morres ou vives não de asfixia
mas às mãos de uma aventura de um comércio puro
sem a moeda falsa do bem e do mal

*

Nesta curva tão terna e lancinante
que vai ser que já é o teu desaparecimento
digo-te adeus
e como um adolescente
tropeço de ternura
por ti (O'NEILL, 2017, 42).

Vemos aqui o país-prisão, a roda em que se apodrece, apodrecem todos, a belíssima imagem das touradas, apanágio dos desinformados naquela terra sob ditadura, “imagens fortes ainda embebidas da produção de iconografia surrealista”, conforme nota, novamente, Luciana Stegagno Picchio (SILVESTRE

e SERRA, 2002, 537), que merecem aqui nova transcrição: “a esta pata ensanguentada que vacila/ quase medita/ e avança mugindo pelo túnel/ de uma velha dor”. Inevitável ouvir ecos de João Cabral de Melo Neto por aqui, ainda que muito mais sanguíneo e muito mais surreal. Depois a burocracia, o modo funcionário de viver, a estupidez do dia sórdido a desesperar e doer no poeta, a polícia, os cães, a proibição do amar uma estrangeira e surrealista.

Depois, ainda, o deboche pela insignificância de um país-prisão que não merece a presença da amada, a roda de náuseas que não pode recebê-la, a comparação com Paris, a cidade onde o amor encontra suas ruas, cidade aventureira, onde se vive e morre de viver e não de asfixia.

Por fim, a resiliência, a resignação do amor perdido, do amor que já é desaparecido a merecer apenas um adeus português à moda de um adolescente, pleno de amor e de ternura. Vejo também aqui algum eco, com sinal trocado, das “Cartas Portuguesas” de Mariana Alcoforado, a freira que cheia de amor é obrigada a ficar em Portugal e ver seu amado partir, também resignada.

Se estamos a tratar do amor surrealista como crucial na sensibilidade poética do surrealismo, importante falar de amor erótico, amor sublime, amor louco, como nesse belo poema de Cruzeiro Seixas, “O cordão umbilical que te liga”.

O CORDÃO UMBILICAL QUE TE LIGA

O cordão umbilical que te liga
aos marcadores do tempo
está quebrado sob o peso dos farrapos
no grande céu dos teus olhos
subitamente batidos pela tempestade.

Vens tarde

- é sempre tarde –

e se trazes nas garras

o continente para o nosso amor

não passarás na parte estreita

sem entregar o bilhete vermelho
que autoriza tais viagens.
Ser poeta é escrever-te
é atar-te com lágrimas
é furar os teus olhos com estrelas
tirar o chão com um beijo
de sob os nossos pés.

Teu sexo afinal é o sinal de partida
aberto sobre outra e outra viagem.
Dos rios restam-nos
as margens (SEIXAS, 2005, 91).

A maestria das imagens que emergem da pena de Cruzeiro Seixas é algo que cega de tanta luz, para usar novamente a ideia de Joana Matos Frias (FRIAS, [2018]). Fala-nos de um amor que partiu de tempestades que o abateram, chegou tarde ao destino. Mas não é sempre tarde para o amor? Um amor que necessita de um bilhete vermelho para autorizar sua viagem. O poeta dá a letra para o referido bilhete, o que é ser poeta, escrever em cima desse amor, amarrar esse amor com lágrimas, furar-lhe os olhos com estrelas, tirar o chão dos amantes de sob os pés com um beijo. O sexo, sinal de partida sobre outra e outra vez. Por fim, novamente a imagem das margens de um rio a delimitar o amor, mas se restam as margens, o rio corrente não tem limites entre elas, e nunca se repete.

As duas últimas estrofes colocam sobre a tábua do poema o corpo, a carne, o sexo, sem nominar, sem sequer dar a ver qualquer ponto de referência. Cabe ao leitor decifrar esse deleite. Segundo Floriano Martins, o que faz o poeta é mostrar a “intensa capacidade de lidar com as forças mais íntimas, revelando-lhe sua vitalidade original. Mescla, portanto, enigma e erotismo, signos que lhe definem tanto poética quanto plasticamente” (SEIXAS, 2005, 13).

O surrealismo braceja em várias direções. No intenso do encadeamento das imagens, outra vez bem pictóricas, quase sem nenhuma similitude, nas

comparações que passam longe das amarras da metáfora, no amor carnal e sublime, e mesmo na angústia dolorosa do seu início, cordão umbilical do poema.

4.4

Liberdade

Liberdade significa a luta por essa liberdade em toda a história do surrealismo. É, antes de tudo, um não deixar-se amarrar seja pela razão, seja pelo fascismo, seja pela forma ou seja pela preguiça de lutar. O surrealismo é libertário e libertador e, dentro desse espectro, é que se formam as imagens plenas de liberdade que inundam a poesia surrealista. Nada mais adequado do que começar a tratar da imagem da liberdade nesse poema potentíssimo de Mário Cesariny. Então, bem-vindos a Elsinore, um dos momentos culminantes de todo o surrealismo português, sendo sempre assim referido por quase a totalidade da crítica literária que se debruça sobre essa aventura poética.

Um poema que é todo ele o uso de suas imagens em favor da luta anti-salazarista e, por corolário antifascista e que, de modo quase irônico, é outro dos poemas que dialogam com Cesário Verde, como notado por Manuel Gusmão (GUSMÃO, 2010), dado importante a demonstrar o quanto a poesia de Cesariny traz em si estilhaços da tradição poética portuguesa, algo também visto por Golgona Anghel, conforme transcrito anteriormente, ainda que seja, e quase sempre o é, para revirar-lhe as entranhas. Vejamos o poema.

YOU ARE WELCOME TO ELSINORE

Entre nós e as palavras há metal fundente
entre nós e as palavras há hélices que andam
e podem dar-nos morte violar-nos tirar
do mais fundo de nós o mais útil segredo
entre nós e as palavras há perfis ardentes
espaços cheios de gente de costas
altas flores venenosas portas por abrir
e escadas e ponteiros e crianças sentadas
à espera do seu tempo e do seu precipício

Ao longo da muralha que habitamos

há palavras de vida há palavras de morte
 há palavras imensas, que esperam por nós
 e outras, frágeis, que deixaram de esperar
 há palavras acesas como barcos
 há palavras homens, palavras que guardam
 o seu segredo e a sua posição

Entre nós e as palavras, surdamente,
 as mãos e as paredes de Elsinore

E há palavras nocturnas palavras gemidos
 palavras que nos sobem ilegíveis à boca
 palavras diamantes palavras nunca escritas
 palavras impossíveis de escrever
 por não termos connosco cordas de violinos
 nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
 e os braços dos amantes escrevem muito alto
 muito além do azul onde oxidados morrem
 palavras maternais só sombra só solução
 só espasmo só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados
 e entre nós e as palavras, o nosso dever falar (CESARINY, 2004, 34-35).

“You are welcome to Elsinore” é um poema onde o uso das imagens impactantes, e sempre dentro do fazer surrealista, está quase o tempo todo a serviço da causa da liberdade. A palavra e o amor que seriam as faces visíveis da poesia, “reivindicados em defesa própria como armas ou instrumentos de resistência, de sobrevivência e de liberdade”, conforme Perfecto Cuadrado assinala (SILVESTRE e SERRA, 2002, 284). Pelo mesmo caminho interpretativo vai Fernando Cabral Martins, quando afirma que o poema “é uma ode sobre a realidade desesperada e vital anterior ao sentido. Trata da experiência de uma

distância irremovível entre nós e a razão que as palavras figuram” (MARTINS, 2016, 41).

Podemos defini-lo como um poema político surrealista? Cremos que sim. Talvez daí venha também a predileção da crítica por ele. O eterno jogo entre as palavras e as imagens que as conduzem está estabelecido de forma clara nesse tabuleiro cesariniano. Entre nós e as palavras há imagens soltas, há palavras-imagens e palavras-palavras (as palavras da língua), resta ao leitor defini-las. Manuel Gusmão encontra um caminho interessante quando afirma que:

São as palavras da língua porque não há outras, não são as palavras da língua porque o poema se apodera delas e lhes dá um uso, potencial e tendencialmente, outro e assim as transforma. Pela combinação mais ou menos inabitual, pelo seu uso para desenhar imagens, mais ou menos surpreendentes, de coisas, personagens ou cenas do mundo, as palavras da língua são assim transfiguradas. (GUSMÃO, 2010, 400)

Diante de todas essas imagens, emparedados gritamos todas as palavras, as de vida e as de morte, de maneira surrealista, angustiados, pela liberdade, pelo amor e contra o racionalismo, com Hamlet, com Cesariny, é este o nosso querer e o nosso dever: falar.

Vale continuar com Cesariny a falar da sensibilidade poética do surrealismo português em suas imagens de liberdade. No seu longo “Discurso sobre a reabilitação do real cotidiano”, encontramos no “poema XIII” um dos mais completos exemplos do uso da imagem surrealista em favor da liberdade.

DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL COTIDIANO – POEMA XIII

e é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir é preciso suor
é preciso ser livre é preciso ser fácil é preciso a roda o fogo-de-artifício
é preciso o demónio ainda corpulento
é preciso a roda sob o cavalinho
é preciso o revólver de um só tiro na boca
é preciso o amor de repente de graça

é preciso a relva de bichos ignotos
e o lago é preciso digam que é preciso
é preciso comprar movimentar comércio
é preciso ter feira nas vértebras todas
é preciso o fato é preciso a vida
da mulher cadáver até de manhã
é preciso um risco na boca do pobre
para averiguar de como é que eles entram
é preciso a máquina a quatro mil vóltios
é preciso a ponte rolante no espaço
é preciso o porco é preciso a valsa
o estrídulo o roxo o palavrão de costas
é preciso uma vista para ver sem perfume
e outra menos vista para olhar em silêncio
é preciso o logro a infância depressa
o peso de um homem é demais aqui
é preciso a faca é preciso o touro
é preciso o miúdo despenhado no túnel
é preciso forças para a hemoptise
é preciso a mosca um por cento doméstica
é preciso o braço coberto de espuma
a luz o grito o grande olho gelado
E é preciso gente para a debandada
é preciso o raio a cabeça o trovão
a rua a memória a panóplia das árvores
é preciso a chuva para correres ainda
é preciso ainda que caias de borco
na cama no choro no rôgo na treva
é precisa a treva para ficar um verme
roendo cidades de trapo sem pernas (CESARINY, 2017, 107-108).

Este poema é um exercício perfeito da técnica surrealista de listagem de imagens sem correspondência e é importante não confundir com associação de ideias, pois o que se tem aqui é uma verdadeira lição de como se fazer um poema surrealista listando palavras aparentemente sem sentido entre si. Aparentemente porque quando se lê com mais atenção se percebe que praticamente todo o poema gira em torno de dísticos que conversam entre si através de suas imagens, através de um mecanismo inconsciente de ligação, para além da metáfora e que anula qualquer pensamento de mediação entre a mão que escreve e o cérebro que pensa. Ou seja, um belíssimo exercício de abandono vigiado.

Além disso, vemos presentes aqui vários elementos formativos do verso surrealista. O desejo de liberdade aparece já no primeiro dístico, com a explosão de alegria fácil dos fogos de artifício. O amor que vence a morte do suicida com um tiro na boca. A morte da mulher-cadáver até de manhã, a vida, o comércio, o porco e a valsa bailam em imagens tão plenas de sentido.

Além das imagens de amor e de liberdade, há belas imagens oníricas como a ponte rolante no espaço, há o ludismo de não caber um homem no poema, apenas a infância, o olhar em silêncio e sem perfume. Até que a realidade traz gente para debandar com medo da chuva, para ao final vir um verme, a angústia, a roer a cidade erguida no poema, numa espécie de reverso da poesia de Cesário Verde; o surrealismo comendo o poema.

Voltemos agora a Cruzeiro Seixas, o poeta da liberdade surrealista por excelência, o artista plástico que pintava poemas como quem escreve um quadro, uma gravura, e que sempre fez da sua imagética um canto pela liberdade livre do poema. Voltar a Cruzeiro Seixas é imperativo se o tema é liberdade.

COMO PODE

Como pode

a mais frágil borboleta

transportar em si

montanhas

idades rios oceanos

a bandeira caída no azeite

o poente cigano que pede boleia

a nuvem em tamanho natural
a metafísica do sangue
o véu em chamas a casa feita de água
o vento batendo portas e janelas
ao longo deste corredor feito de palavras
... e como se isso fosse pouco
eu
e a tua ausência (SEIXAS, 2005, 81).

A delicadeza das imagens poéticas contidas nesse poema é caso bem raro, mesmo entre os surrealistas de maior potencial e amplitude poética que Cruzeiro Seixas. Por poemas como esse é que não se pode desprezar a força imagética do poeta em detrimento do pintor consagrado, na medida do que há de consagração permitida a um surrealista português.

A frágil borboleta que transporta tudo, montanhas, cidades, rios, oceanos, bandeira caída, ponte cigano, nuvem, e tudo o mais que lá vai elencado é a poesia, por suposto. A poesia surrealista carrega em si todas as coisas, toda a estranheza e a impossibilidade, todas as imagens desconexas do mundo nela cabem, seja uma casa feita de água, seja a tal bandeira caída no azeite. O que mais senão a poesia seria o corredor feito de palavras, o corredor, a borboleta que frágil, além de transportar o mundo nas asas, ainda transporta o amor e o amor louco da ausência.

Carlos Eurico da Costa e Alfredo Margarido, ao falarem de todo o *corpus* poético surrealista, com a maestria de poetas que foram, bem definem a poesia contida aqui nesse pequeno poema: “As palavras vêm do fundo de tudo, trazem na pele as estranhas faunas, as enormes flores carnívoras, as rosas negras, rosas de carne, o prisma e o reflexo, todas as coisas e todos os seres que fazem e refletem o surreal” (COSTA e MARGARIDO, 1953, 9).

São essas palavras-imagens que definem, no fazer poético de Cruzeiro Seixas, a sua *ars poetica* surrealista.

4.5.

Abjecionismo

Para ilustrar o abjecionismo em imagens poéticas, nada melhor que iniciar com um poema de António Maria Lisboa, uma verdadeira declaração em favor do abjeto em forma de poesia surrealista, desse que foi, ao lado de Pedro Oom, o responsável pela criação do conceito de abjecionismo no contexto do surrealismo português.

CONJUGAÇÃO

Para o A. Cruzeiro Seixas

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 (LISBOA, 2008, 64).

O primeiro poema de António Maria Lisboa a ser analisado aqui já traz em si a marca do abjecionismo, fala também por imagens sem fios e por comparações sem similitude, um poema absolutamente surrealista, enfim, do mais importante

poeta do surrealismo português, no dizer de Mário Cesariny (LISBOA, 2008, 9), uma verdadeira arte poética.

O poeta aponta para a construção do poema, cheio de angústia, como na imagem inicial: a vela aberta ao meio, coberta de bolor, a leve suspensão do arrepio num dente fino, a ser tocado por uma agulha. Mais adiante, as pulgas são mortas com unhas mágicas, formigas que se aninham ao peito, aquelas azuis, estas brancas. Pela frente o abismo abjecionista, a pedrada que acaba com tudo. O poeta está dentro do túmulo, excessivo, daquele país sem liberdade em que vive. “O mundo abjecionista de António Maria Lisboa é um mundo de ‘transição e crise’” (LIMA, 2017, 22), um mundo que transita do fazer poético à queda ao túmulo, como foi a própria vida do poeta. A explosão das imagens todas causando estranheza conduzem o poema ao final abjeto, sem saída, santo sepulcro da poesia.

Seguindo nas imagens abjecionistas, chama a atenção a contundência que sai dessas imagens produzidas por Mário-Henrique Leiria, que foi um abjecionista bissexto, por assim dizer, mas que demonstra com as imagens que trazemos aqui a força do abjeto em sua poética.

CLARIDADE DADA PELO TEMPO: POEMA 7

do meu braço
a mancha de sangue
corre incessantemente
comboio esperado há muito
sombra da noite
talvez o corvo
em que não acreditamos

em criança aprendi
a olhar a lua distante
mar ignorado da memória
- lâmina aguda e
extremamente fina –

a grande aranha do tempo
 duas asas sono que
 nos foi dado outrora (LEIRIA, 2018, 152).

Vemos já, na primeira estrofe, traços fortes de abjecionismo nas imagens quase reais da mancha de sangue escorrendo pelos braços, manchas que vão formar o poema. Mais adiante, Leiria pensa a fuga, a liberdade no comboio há muito esperado, mas que afinal é sombra. Na noite do poema, o corvo não acreditado seria o corvo de Poe, a poesia simbolista e hermética, ultrapassada pela sensibilidade poética surrealista. Não mais os símbolos, mas a imagem altercada e livre, como bem lembrado por Tânia Martuscelli em relação a Leiria e sua poesia: “É livre e deixa que sua arte se devore, como ele próprio escreveu” (MARTUSCELLI, 2013, 201).

Dentro dessa liberdade de ser abjeto e que se devora, o poema faz um intervalo no sombrio e angustiante para mostrar o idílio da infância, imagem impactante do mar ignorado na memória, a lua vista de longe como uma lâmina aguda e fina. Tempo esgotado para o idílio, o poema termina com força imagética abjecionista, a grande aranha do tempo, alada, sonho do sono que já é passado, hoje realidade de um país envolto na bruma da tristeza.

E nenhuma palavra sobre abjecionismo estará completa sem se falar de Pedro Oom. Não há dúvida de que as imagens de Oom e o abjecionismo se confundem e amalgamam no contexto do surrealismo português. Pedro Oom é outro dos surrealistas que se agruparam no Grupo Dissidente criado por Cesariny quando saiu do Grupo Surrealista de Lisboa. Apesar do seu protagonismo no movimento, deixou obra pequena e dispersa, o que o fez desaparecido dos estudos sobre o surrealismo por algum tempo. Coube a ele definir o abjecionismo como característica do surrealismo e mesmo como impossibilidade de um surrealismo à francesa. “Que pode fazer um homem desesperado, quando o ar é um vômito e nós seres abjetos”? Essa pergunta que Oom lançava no final dos anos quarenta a partir de diálogos com A.M. Lisboa (CESARINY, 1997, 292) foi que definiu o abjecionismo português, que para os dois poetas era um protomovimento, respirando dentro do surrealismo, mas não se confundindo com este no seu todo. O poema abaixo ilustra bem o abjecionismo do poeta.

POEMA

Há um ar de espanto
no teu rosto em silêncio pequenas pausas
entre nós e as palavras
que desfiamos
Quando o silêncio (pausa mais longa
que nos contrai o peito)
cai bruscamente
duas mãos agitam-se meigamente as nossas
e os mendigos, todos os mendigos
espreitam ao postigo do teu pequeno apartamento
coroados de rosas e crisântemos
É o momento
em que afirmamos a realidade das coisas
não a que vemos na rua
e que sabemos fictícia
mas a outra
aurora cintilante
que põe estrelas no teu sorriso
quando acordas de manhã
com um sol de angústia na garganta
acredita
nada nos distingue
entre a multidão anónima a que pertencemos
embora
o fotógrafo teime sempre
em nos oferecer uma esperança
- fluido imaterial que nem mil anos
poderão condensar -
O nosso rasto
mal se apercebe na areia
condenados ao fracasso

pequena glória dos pequenos heróis deste tempo
ainda aspiramos
no entanto
a ser o índice deste século
único sinal humano, florescente e salubre
de contrário
seremos apenas
um halo de vento
arco-íris de luto
ou estrada para sedentários
É ocioso
preparar a objectiva
que nos vai condenar a um número
nesta cidade onde cada homem
é escravo de uma arma
Ocioso
avivar as flores do cenário
encher de luar o jardim do nosso afecto
Só um acaso
nos poderá revelar
por isso
fechemos o rosto
meu amor (MARTINS, 2018, 488-489).

O poema está impregnado de abjecionismo e demonstra bem, também, o quanto o abjecionismo está dentro do surrealismo. O poema inicia com ar de espanto, num silêncio de pequenas pausas no rosto da sua amada. Depois, citando e dando nova significação ao “entre nós e as palavras” de Cesariny, o silêncio longo se instala entre os dois, na presença às ocultas, à portinhola do apartamento que refugia o casal, de todos os mendigos coroados de flores, hiperbolicamente representando a miséria. O abjecionismo resta bem demarcado nessas imagens de espanto, de silêncio e da presença dos mendigos.

O poeta demarca esse momento como o momento do aparecimento do surrealismo no poema, o momento em que afirmam a realidade das coisas, mas não a real que se vê na rua. A outra, a surreal, aurora cintilante, a colocar estrelas no sorriso, ao despertar matinal com um sol de angústia na garganta. E aqui o enlace de imagens não deixa dúvidas de se tratar do surrealismo em diálogo com o abjecionismo condutor do poema. O próprio Pedro Oom em entrevista ao “Jornal das Letras e Artes”, em 1963, destaca essa dicotomia entre a angústia surrealista e o abjecionismo quando afirma que “o Poeta só tem como alternativas a angústia ou a abjeção. Se escolhermos essa última atitude é porque ela nos mantém ainda uma réstea de esperança quanto ao destino do Homem” (CESARINY, 1997, 292). Não por acaso o sol de angústia surrealista sufoca o poeta e sua amada. O aparecimento dessa angústia, desse surrealismo no meio do poema que começa e termina abjecionista, nos permite concluir que o abjecionismo é não uma corrente, um movimento, uma escola, um estilo, mas sim uma ética. A ética abjecionista que vive dentro do surrealismo.

Daí ao final o abjecionismo volta em imagens de forte teor surrealista, um sopro de uma esperança quase finita, um halo de vento, um arco-íris negro, de luto, uma estrada para sedentários. O demais é ocioso, o próprio surrealismo é ocioso, o afeto é ocioso. Só resta aos amantes fechar o rosto, não há motivos para alegria.

Fechamos o capítulo do abjecionismo com as imagens de António Pedro, ele que pode ser considerado o precursor do surrealismo em Portugal, que em 1942 escreveu o primeiro romance surrealista português, *Apenas uma narrativa* e em 1944, em Londres, andou às voltas com os surrealistas de lá. Na volta ao seu país, sentiu a necessidade de um viver ao modo surrealista com o qual sua literatura já flertava. Todo esse protagonismo resultou na criação do Grupo Surrealista de Lisboa em 1947, que ao seu redor se formou e formou outros nomes que depois o iriam ultrapassar nesse fazer e ser surrealista. Todo esse entusiasmo de criador e “animador” do movimento não se refletiu no seu fazer poético. Segundo o organizador de sua antologia, Fernando Matos Oliveira, são três os poemas compostos por ele que se podem dizer surrealistas, o que a leitura dos poemas lá coligidos confirma. Trazemos aqui um deles.

NEM SEMPRE AO POETA APETECEM AS ESTRELAS

Apetece-me não sei porquê uma história de formigas
De formigas assexuadas negras nítidas e rápidas
Com olhos fantásticos colhendo miríades de imagens
E inúteis os olhos das formigas
Desenhadas como um oito ou como um sinal de infinito
Muitas cortesões atarefadas prejudiciais
Clericais sociais subtilíssimas pequenas
Formigando no chão
No chão onde florescem os cardos e as cores
No chão onde assenta a carne ansiosa das mulheres
E os joelhos dos homens
No chão onde ecoa a voz repugnante dos pregadores
E a voz das juras e dos negócios
No chão onde cai o suor dos aflitos
E o suor dos amorosos
E o suor dos operários
E o suor dos gordos
No chão onde andam os pés e estalam os escarros
No chão das guerras e das famílias correctas
E dos vazadouros e dos jardins
E do pus verde dos mendigos
E das chagas rendosas e das rendas custosas
E das doidas furiosas
E das rosas
E das airosas e das feias e dos bispos e dos triunfadores
E dos cretinos e das viagens
E dos remédios e dos males
E das vertigens e dos abismos
E das cismas
E dos sismos
E dos vermes do ventre e das sonecas

E dos ludíbrios e dos hábeis
E da força dos garantidos
E das sementes

Apetece-me não sei porquê uma história de formigas
A grande invasão das formigas multiplicando-se
Cobrindo a face da terra e a dos homens e a das mulheres
Entrando-lhes pelos narizes para roerem os olhos por dentro
E fazendo bulir as coisas mortas e as vivas
Com o espantoso treme-luz irisado e magnífico
Dos seus reflexos negros a substituírem todas as cores

Na grande montanha uma mulher enorme
Nua e infame
Tem as pernas escachadas sob as pregas do ventre
E sob as pregas do ventre seu sexo negro
É o grande formigueiro do mundo

Vive?

As formigas esvaziaram-se da enxúndia e substituíram-na
Só lhe deixaram a pele por fora para ainda haver branco visível
E com pêlos ampliados excitados e crescentes
Cobriram e descaram o vale
Enroscaram-se nas árvores
Desinquietaram a placidez das pedras
Forraram as aldeias e as cidades
Os animais e os homens

Que é dos ciúmes e das angústias?
Que é do amor e das palavras?
Que é das carícias e dos dentes?

Que é das renúncias e dos crimes?
 Que é das tentações
 Das promessas
 Dos desejos
 Dos apetites
 Das fúrias?
 Que é de todas as músicas?
 O sol inútil cobre um mar negrejante onde reflexos são como os
 olhos das
 moscas
 E um silêncio tremendo finge de paz no mundo
 Uma paz de silêncio com formigas

Formigas

Formigas

Formigas

Formigas (PEDRO, 1998, 83-84).

O poema que ora se estuda é emblemático desse fazer surrealista, escasso em António Pedro, mas vivíssimo quando surge. Todo o poema é devedor da imagética surrealista, a começar pela substituição das estrelas do título pelas formigas do corpo do poema, as formigas que assexuadas no início, terminam, através da frenética recolha de imagens, por chegar ao sexo, ao ventre negro de uma mulher-montanha, ventre que é o grande formigueiro do mundo. As imagens que se sucedem até o ventre negro da mulher-montanha vão sendo enfileiradas de forma quase anárquica, mas temos ali humor, angústia, um muito de abjeccionismo, a relação tensa entre imagens delirantes, soltas no poema, repugnantes, às vezes ternas, sempre através “da enumeração caótica, do desacerto semântico e da escrita automática”, como se vê em Isabel Vaz Ponce de Leão (HOMEM e LAMBERT, 2005, 59).

Por fim as formigas do poeta como pelos enroscados cobriram e desceram o vale e forraram as aldeias, as cidades os animais e os homens. Daí vem o

desespero contido numa estrofe toda só perguntas, então, como o olho das moscas (navio de espelhos?) o sol se reflete no mar negrejante. Depois o silêncio tremendo, o silêncio das formigas.

4.6.

Automatismo

Conforme já referido anteriormente, a descoberta e posterior sistematização do automatismo psíquico por Breton e já pelos demais surrealistas de primeira cepa foi condição indissociável para a existência do surrealismo. Verdade que depois abrandado pelas inúmeras dificuldades que a amarração da poética surrealista ao automatismo acabou por causar, inclusive com reflexos no estado psíquico de seus praticantes, conforme apuraram Gerard Durozoi e Bernard Lecherbonnier em seu exaustivo trabalho de pesquisa *O surrealismo: teorias, temas, técnicas* (DUROZOI e LECHERBONNIER, 1976). Se foi fundamental para os franceses, em relação a Portugal teve sua importância reduzida, muito embora nunca desprezada. Todos os grandes nomes do surrealismo português em algum momento praticaram a escrita automática e legaram grandes obras em razão dela.

Para começar a falar de automatismo psíquico no surrealismo português, elegemos Pedro Oom e o seu magistral “Actuação escrita”, poema onde a técnica da escrita automática é usada de maneira a construir um todo surrealista de belos contornos.

ACTUAÇÃO ESCRITA

Pode-se escrever

Pode-se escrever sem ortografia

Pode-se escrever sem sintaxe

Pode-se escrever sem português

Pode-se escrever numa língua sem saber essa língua

Pode-se escrever sem saber escrever

Pode-se pegar na caneta sem haver escrita

Pode-se pegar na escrita sem haver caneta

Pode-se pegar na caneta sem haver caneta

Pode-se escrever sem caneta
 Pode-se sem caneta escrever **caneta**
 Pode-se sem escrever escrever **plume**
 Pode-se escrever sem escrever
 Pode-se escrever sem sabermos nada
 Pode-se escrever **nada** sem sabermos
 Pode-se escrever **sabermos** sem nada
 Pode-se escrever **nada**
 Pode-se escrever com nada
 Pode-se escrever sem nada

Pode-se não escrever (CUADRADO, 1998, 263).

Poema de sucessão de imagens referentes ao ato de escrever, num jogo de palavras muito bem concatenado, uma espécie de cadáver esquisito feito a uma só mão. Temos aqui claramente a escrita automática, num jogo de possibilidades da escrita. Para o poeta pode-se escrever de várias maneiras, com ou sem escrita, com ou sem português, sem saber a língua, sem saber escrever, pode-se pegar a caneta, não pegar a caneta, pegar a caneta e não escrever, escrever sem caneta, escrever as palavras caneta, plume, sem caneta, ou plume, pode-se escrever sem saber nada, escrever nada sem saber escrever a palavra, pode-se escrever com nada e sem nada. Mas principalmente pode-se escrever e pode-se não escrever.

Os dois versos que abrem e fecham o poema e estão separados do seu corpo pelo espaço de uma linha são o seu norte poético. Pode-se escrever, e aí vem todo o rol estabelecido pelo poeta e pode-se não escrever, é uma escolha do escritor. À maneira de *Bartleby* é dado ao poeta escrever ou não escrever, ser ou não poeta, ou conforme Gilles Deleuze, “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor” (DELEUZE, 2013, 17).

Estamos, pois, no campo da potência da escrita, o momento em que todo o poder é do escritor, até que tome a decisão. Pode-se escrever, pode-se não escrever. Mas a partir do momento em que prefere escrever, o poeta está sujeito à sua escrita. Portanto, o poema que analisamos aqui serve como uma espécie de

“Arte Poética” de Pedro Oom e de todo o surrealismo. Na observação atenta de Fernando J.B. Martinho, vemos que “na poética de Pedro Oom, a rebeldia do poeta está para além da sua vontade, é como que parte da sua natureza, existe apesar dele” (MARTINHO, 2013, 69). E o que seria essa existência da poética além do poeta que não a escrita automática a brotar de seu inconsciente para o papel e daí para o mundo das letras?

Mais um bom exemplo de automatismo psíquico na poesia de Pedro Oom merece destaque e análise aqui. Esse estranho poema que vai abaixo, de 1949, no qual já vemos um Pedro Oom mais surrealista, sem contornos abjeccionistas, mas também se mostrando um grande construtor de imagens, parece beber do futurismo de Almada Negreiros, mas um Almada trazendo nas suas imagens a mais legítima cor surrealizante. Vejamos:

AUTOFICÇÃO DA CIDADE AMOROSA

Construí-a

irreal

transparente

lúcida esguia um mar

interior na barriga

correias de transmissão nos cabelos

Os anéis de Saturno são a força centrí-

fuga centrípeta que lhe agita os braços

no espasmo amoroso

Halley o metropolitano

75 milhões de anos-luz atravessam-na da cabeça

à cauda

deito-me com ela todas as noites na via láctea (CORREIA, 1973, 376).

A cidade amorosa do poeta foi construída de forma irreal (surreal), transparente, lúcida, esguia e com um mar no interior de sua barriga. Temos aqui

uma típica comparação de mão surrealista, onde as imagens vão se sucedendo para formar um todo em absoluto independente delas. Tendo como força centrípeta e centrífuga os anéis de Saturno, a agitar os braços no seu espasmo amoroso, com o Cometa de Halley no seu subúrbio, a passar a cada geração e 75 milhões de anos-luz para poder atravessá-la de cabo a rabo. Com essa cidade amante do poeta, ele se deita todas as noites tendo a via láctea como repouso.

A soma de imagens insólitas, de matiz surrealista, com termos reais de astronomia, dão o gosto todo especial a esse poema que podemos chamar de surreal-futurista, espacialmente surrealista.

Também no campo da escrita automática, Mário Cesariny foi precursor de uma imagética que ampliou o escopo do surrealismo, em poemas importantes para o movimento como o “Discurso sobre a reabilitação do real cotidiano IX”, que passamos a analisar.

DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL COTIDIANO– POEMA IX

no país no país no país onde os homens
são só até ao joelho
e o joelho que bom é só até à ilharga
conto os meus dias tangerinas brancas
e vejo a noite Cadillac obsceno
a rondar os meus dias tangerinas brancas
para um passeio na estrada Cadillac obsceno

e no país no país e no país país
onde as lindas lindas raparigas são só até ao pescoço
e o pescoço que bom é só até ao artelho
ao passo que o artelho, de proporções mais nobres,
chega a atingir o cérebro e as flores da cabeça,
recordo os meus amores liames indestrutíveis
e vejo uma panóplia cidadã do mundo
a dormir nos meus braços liames indestrutíveis
para que eu escreva com ela, só até à ilharga,
a grande história de amor só até ao pescoço

e no país no país que engraçado no país
 onde o poeta o poeta é só até à plume
 e a plume que bom é só até ao fantasma
 ao passo que o fantasma – ora aí está –
 não é outro senão a divina criança (prometida)
 uso os meus olhos grandes bons e abertos
 e vejo a noite (on ne passe pas)

diz que grandeza de alma. Honestos porque.
 Calafetagem por motivo de obras.
 É relativamente queda de água
 e já agora há muito não é doutra maneira
 no país onde os homens são só até ao joelho
 e o joelho que bom está tão barato (CESARINY, 2017, 101-102).

Temos aqui um dos mais bem-acabados exemplos de escrita automática de todo o surrealismo português. As imagens flutuam sem se encontrar e no final formam um todo absolutamente coeso com as ideias surrealistas. Cadillac obsceno e tangerinas brancas conversam em imagens fortes na primeira estrofe, mesmo sem qualquer similitude comparativa. A segunda estrofe fala de amor por raparigas que dormem recostadas ao braço, liame indestrutível, sempre a ser assombrado pelas imagens da anatomia humana totalmente revirada de seu sentido original. A terceira estrofe nos fala da criação poética, os poetas são só até a plume, até a pena, a caneta e aí deixam de ser poetas, quem guia a pena é o inconsciente, nada mais surrealista, conforme se vê ao final da estrofe, a plume é só o fantasma e o fantasma uma indistinta criança a escrever ao correr da pena, automaticamente. Manuel Gusmão, nesse contexto de imagem e fantasma em fuga pela estrutura do verso poético, afirma com precisão:

O verso..., ou esse frasear que acende as imagens na noite fabulosa, segundo a hipotipose, a *deixis in phantasma*, a prosopopeia... Esse produzir de imagens que ora se mostra ora se esconde mas sempre deixa rasto na coisa visível ou invisível que o poema vê e dá a ver, segundo os vários regimes de ver, ler

e ouvir aquilo que é escultura do silêncio e que a cegueira conhece pelo tacto (GUSMÃO, 2010, 13).

Perpassam o poema as imagens notáveis de um corpo humano surrealista, a ligar joelhos às ilhargas, joelhos a artelhos, artelhos ao pescoço, pescoço ao braço que segura a plume (notável a recorrência da plume aqui nesse poema e no poema anterior, de Pedro Oom) e volta aos joelhos dos homens tão pequerruchos de um Portugal diminuto que estava, ao final, tão barato.

Mário Cesariny também sabia usar a escrita automática, ou o abandono vigiado, como no caso do poema que veremos a seguir, em favor da causa política e da luta contra o racionalismo, fazendo dos versos e imagens poéticas a sua arma. Vejamos sua “grande razão”.

DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL COTIDIANO – POEMA X

falta por aqui uma grande razão

uma razão que não seja só uma palavra

ou um coração

ou um meneio de cabeças após o regozijo

ou um risco na mão

ou um cão

ou um braço para a história

da imaginação

podemos pois está claro

transferir-nos

imaginar durante um quarto de hora

os séculos que virão

- os séculos um

e dois

da colonização -

depois

depois é este cair na madrugada ardente

na madrugada de constantemente

sem sol
e sem arpão

faltas tu faltas tu
falta que te completem
ou destruam
não da maneira rilkeana vigilante mortal solícita e obrigada
- não, de nenhuma maneira resultante!
nem mesmo o amor
não é o amor que falta

falta uma grande realmente razão
apenas entrevista durante as negociações
oclusa na operação do fuzilamento cantante
rodoviária na chama dos esforços hercúleos
morta no corpo a corpo do ismo contra ismo

falta uma flor
mas antes de arrancada

falta, ó Lautréamont, não só que todo o figo coma o seu burro
mas que todos os burros se comam a si mesmos
que todos os amores palavras propensões sistemas de palavras e de propensões
se comam a si mesmos
muitas horas por dia até de manhã cedo
até que só reste o a o b e o c das coisas
para o espanto dos parvos
que aliás não estão a mais

isso eu o espero
e o faço
junto à imagem da

criança morta
depois que Pablo Picasso devorou o seu figo
sobre o cadáver dela
e longas filas de bandeiras esperam
devorar Picasso
que é perto da criança, ao lado da boca minha (CESARINY, 2017, 103-104).

Temos nesse poema uma sobreposição de imagens advindas do abandono vigiado, num diálogo impossível com o real. No início é a angústia que fala novamente, a angústia de não se ter o mínimo, e o elenco do que falta é esclarecedor; falta até mesmo um cão nessa falta da grande razão, que não deve ser confundida com o racionalismo filosófico, pois o poeta fala da falta de uma razão que não seja uma palavra ou um coração, como ficará mais claro adiante no poema.

Na segunda estrofe é pelas rédeas da imaginação que o leitor é conduzido a uma comparação repleta de distância semântica: imaginar os séculos e cair na madrugada ardente, imaginar o passado e cair no presente desolador sem sol e sem arpão para caçar. Segue-se a falta, a falta de uma poética que não seja rilkeana, tradicional, que seja surrealista, que saiba tratar do amor, já que nem amor falta. Mas falta uma flor, viva, resplandecente de beleza, convulsiva flor, antes de virar cadáver, antes de arrancada.

Falta uma grande razão morta no confronto dos ismos, racionalismo, capitalismo, cartesianismo. Falta um poeta como Lautréamont, grande “berço da independência da comparação face à metáfora” (FRIAS, [2018], 110), falta um Lautréamont para comer os figos, os burros, os amores, palavras, todo um sistema de versificar, falta o a, o b e o c das coisas em contraposição aos grandes sistemas científicos. E falta Pablo Picasso, a fechar, deixando aberta, a razão do poema.

A escrever com a técnica do automatismo, temos também o pintor Marcelino Vespeira, outro poeta de poucos versos, mas que sabia ser surrealista em suas imagens poéticas tanto quanto em suas imagens plásticas. Marcelino Vespeira é um dos grandes nomes da pintura portuguesa do século XX e foi surrealista logo no início, fundador do Grupo Surrealista de Lisboa. Apesar da

absoluta prevalência da sua obra pictórica, deu a conhecer alguns poucos poemas de feição surrealista, entre os quais o que passaremos à análise, o poema “Unhas”, que é um dos marcos do fazer surrealista português, e uma das chaves para a apreensão do que aqui chamamos de sensibilidade poética do surrealismo português.

UNHAS

Unhas

moles e sujas

sulcam

paredes e camas

e a boca dos outros

Unhas

usadas sem abuso

abusadas sem uso

preventivas

suficientes

e necessariamente

afagam

muros murados

tapumes polidos

Unhas

unhas de tudo

unhas para todos

em première

em contágio

pacíficas

honestas

e autografadas

Unhas

unhas para esperar
 unhas para ficar
 ficar e desesperar
 apodrecer e continuar
 o desespero desenhado (CUADRADO, 1998, 333-334).

As famosas unhas de Vespeira, poema todo construído dentro dos postulados bretonianos do surrealismo, como aponta Fernando J.B. Martinho ao analisar a obra, segundo ele: “...em que as imagens, centradas todas no lexema ‘unhas’, se não afastavam, de um modo geral, do conceito bretoniano da ‘imagem surreal (as que apresentam ‘o mais elevado grau de arbitrário’ e exigem mais tempo a ‘traduzir em linguagem prática’) ...” (MARTINHO, 2013, 43).

Poema dividido arbitrariamente em quatro estrofes sem nenhuma regularidade, em que as três primeiras iniciam-se com a palavra unhas, seguidos de características usuais para a interpretação da palavra mote, mas logo quebradas pelo estranhamento de imagens como unhas que sulcam paredes e camas e boca dos outros, unhas que necessariamente afagam muros murados e tapumes polidos e unhas estreantes, em contágio, pacíficas, honestas e autografadas. Unhas surrealistas, sem dúvida.

A última estrofe traz ao estranhamento um outro complicador: a angústia. Sai o bom humor dos três primeiros versos e entra o desespero. Unhas para esperar, para ficar, para ficar e desesperar, apodrecer e continuar esperando, esperando o desespero desenhado. A imagem de uma unha desenhada é o arremate perfeito para esse poema automático de graça, estranhamento e desespero imagéticos.

4.7

Humor

O humor é importante para o surrealismo desde o seu início em França e não foi por acaso que, também em Portugal, os surrealistas usaram muito deste recurso imagético. Há diferenças marcantes entre os dois grupos: os franceses acabaram por se utilizar mais da figura chamada humor negro, um humor mais desconcertante, mais assemelhado ao chiste. Os portugueses tinham seu desafogo

no abjecionismo, que muitas vezes fazia o papel de chiste. Desta forma, ao contrário do surrealismo bretoniano, o humor surrealista em Portugal era um pouco mais doce, suave, um humor de fazer sorrir levemente constrangido, embora também houvesse poemas em que se utilizasse imagens de humor negro mais contundente. O importante era desconcertar a realidade, pegar o leitor no contrapé. Conforme se pode ver no verbete sobre o humor no *Dictionnaire abrégé du Surrealisme*, é capital a definição de Jacques Vaché: “Eu acho que é um sentimento - eu quase diria um SENTIDO - também - da inutilidade teatral (e sem alegria) de tudo” (BRETON e ÉLUARD, 2005, 14). (tradução própria)

Começamos nossa análise aqui com o poeta Fernando Lemos, em cujo poema sobressai o humor negro e a falta de alegria. A poesia de Fernando Lemos nasce da sua proximidade com os componentes do Grupo Surrealista de Lisboa, proximidade estética e proximidade de valores artísticos, da necessidade de se fazer algo novo, modificador da poesia e da vida naquele Portugal de Salazar. Embora não pertencendo a nenhum dos grupos formalmente organizados e tendo partido, ainda em 1953, em exílio voluntário para o Brasil, esteve sempre dentro dos preceitos surrealistas, extremamente imageante, utilizando na escrita as técnicas que aprendeu e desenvolveu como designer gráfico, fotógrafo e artista plástico. Vejamos as imagens que ele constrói.

PARA O CATÁLOGO DA MINHA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO POR SINAL SURREALISTA, ESCANDALOSA, LISBOETA

Qual seria a explicação
para rolar o corpo despreocupadamente
pela vertente de uma serra
se a descida fossem cacos?
cacos de garrafas voluntárias?

Foi necessário
como o entrar numa casa
só pela necessidade de sair por ela
Deixar que pelo corpo se crivassem
os poros do mistério
Jogar por valas abertas

em sítios impróprios mas atraentes
Dançar pelas vielas da noite
como os carrinhos do tear
como os poros das horas
janelas de mim-mesmo
sem fora nem dentro

Foi mortalmente necessário o amar por contacto
como o que pelas mãos começa
e pelas mãos escorre em areia fina
Tal algumas mulheres de Picasso
que fugindo das obscenidades que lhes são dirigidas
vão refugiar-se nuas na noite em couraças de ferro
sob o vento metálico e cardíaco
das praças do Chirico

Hoje nesta planície chegado
estrangeiro como pedras
teimosamente elástico e por onde sei
arrastarem os poemas do homem
nos assobios secretos da noite

inventando pequenos animais
ditos segredos ao ouvido como esquecidas
migalhas num bolso ou pedras caras

Tudo maquinal e previsto
Haverá outras vertentes? cacos? mulheres nuas
desafiando a noite nas paisagens fortuitas?

ou sempre um Sol que vem cinicamente
todos os dias

verificar o bem e o mal ambos sem remédio

Ou possuir a planície que nunca sorri por vontade

própria

devorar a chuva que a excitação lhe mata

esconder ou fazer esconder

pelas preocupações diárias

os agigantados sossegos da morte tirana

irmã lapidar desfeita

Acordar lentamente

a todas as quatro horas das manhãs

para surpreender em flagrante

os idílios amorosos na pintura antiga

e assistir ao pudor que sei que há

do lado de lá de todas as figuras pintadas

suspender as emoções alheias

arrancar os botões do exagero

só os que são úteis e por isso se chamam

botões

virar por um atalho mais perto e sem saída

andar alheio como os funerais dos outros

ou uma gota de água que se recusa ao dilúvio?... (LEMOS, 2019, 47-49).

Este poema é exemplar do que queremos, com Joana Matos Frias, dizer com poesia imageante, que vai um pouco além na sucessão das imagens para depositar “na arte algo que lhe será sempre maior: a humanidade enquanto oportunidade de certo absoluto”, como bem nota Valter Hugo Mãe (LEMOS, 2019, segunda orelha). Ou como escreveu Jorge de Sena, “o mundo de Fernando

Lemos é um mundo ferozmente despojado de qualquer lógica externa” (LEMOS, 2019, 403). O poeta parece propor o absoluto fechado em si mesmo numa sucessão de imagens pictóricas que fazem ao final, em um contexto de humor, um certo sentido surrealista.

Vejamos como se dá essa sucessão de imagens, como se forma esse todo surrealista nesse “catálogo para a primeira exposição surrealista”. O humor negro, conforme utilizado pelo poeta, produz seu efeito inicial quando começa com a pergunta: qual a razão para se deixar rolar o corpo pela vertente de uma serra se a descida fossem cacos de garrafas voluntárias. Percebo que a pergunta tem um ar de paródia àquela de Pedro Oom, considerada mãe do abjecionismo. Honrando a plástica surrealista, as frases que se sucedem não têm qualquer relação com a pergunta inicial, não há intenção em responder à blague. Segue-se então a descrição imagética da necessidade de se entrar numa casa só pela necessidade de se sair dela, de dançar pelas vielas da noite, em lugares impróprios e atraentes, crivar no corpo os poros do mistério, os poros das horas, que a noite se esgote em janelas desse corpo, janelas que não tem fora nem dentro. Amar por contato, como o que pelas mãos começa, “amar como a estrada começa”, conforme o verso-poema de Cesariny? Passa-se às mulheres de Picasso e seu refúgio na pintura. Depois desse interstício, uma estrofe enigmática, ao gosto abjecionista, que tampouco guarda relação com outras imagens: o estrangeiro chegado na planície, como pedras elástico, a arrastar seus poemas nos assobios secretos da noite. Em nosso entender, esta seria uma referência sutil aos ventos surrealistas que, vindos da França, chegavam a Portugal.

A partir desse ponto, a sequência imagética dada pelo poeta começa a assemelhar-se às imagens postas anteriormente, mas com sentido diverso, produzindo, no leitor, o efeito de se reconhecer a imagem para logo depois perceber o engano, fazendo com que a imagem siga solta, apesar da repetição. O próprio poeta dá a chave, pois é tudo maquinal e previsto, haverá outra vertente, outro caco, outras mulheres de Picasso desafiando a noite em suas paisagens? Sim, nada mais está como antes no cenário poético desenhado pelo autor; chega um sol a devorar a noite, um sol “esplendente nas coisas”? Que vem cinicamente verificar o bem e o mal, ambos sem remédio, ambos a mesmíssima coisa que vai e volta. O poeta faz com que o abjeto retorne com um recurso que faça querer

possuir a planície que nunca sorri por vontade, devorar a chuva, esconder os agigantados sossegos da morte, tirana, abjeta, irmã, lapidar, desfeita, e voltam as imagens sem qualquer similitude. Resta ao poeta acordar lentamente, sempre e sempre às quatro horas da manhã, para surpreender os idílios amorosos, o sexo presente nas pinturas e, ao mesmo tempo, assistir o pudor que se sabe haver do lado de lá das figuras pintadas, ou seja, do lado de cá da vida mundana e abjeta.

Por fim, para o catálogo de sua primeira exposição surrealista, o poeta deseja suspender as emoções alheias, arrancar os botões do exagero, os úteis, por isso chamados botões, e aqui vemos um exemplo perfeito do humor que faz sorrir sem alegria. Arrancar a linguagem útil para suspender toda emoção, ao sair virar por um atalho, mais perto, porém sem saída, andar alheio e nada mais alheio que os funerais dos outros, sem qualquer preocupação metafórica no poema, e ser, quiçá, uma gota de água que se recusa ao dilúvio, como o escritor que se recusa a escrever aquela gota-palavra.

O humor de Cesariny, que selecionamos nessa busca imagética pela sensibilidade poética do surrealismo português, se encaixa bem mais no humor suave e delicado, quase um pedido de desculpas, fugindo bastante do chiste e do humor negro. Vejamos no poema “Exercício espiritual”, analisado abaixo, como o humor pode ser delicado e angustiado dentro da sucessão de imagens surrealistas.

EXERCÍCIO ESPIRITUAL

É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia
 é preciso dizer azul em vez de dizer pantera
 é preciso dizer febre em vez de dizer inocência
 é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem

É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano
 é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora
 é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano
 é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora (CESARINY, 2017, 145).

Neste poema, Cesariny alcança o lugar da sensibilidade imagética na associação de imagens sem fio, sem um resquício sequer de metáfora ou de

analogia nas duas estrofes. Não há nem tentativa de uma imagem segurar a outra pelo pé. Aqui também temos um exemplo de humor surrealista, uma vez que a própria associação desconexa de imagens traz em si esse efeito de fazer sorrir.

Também vemos um poeta e a sua angústia em alguns versos, notadamente quando afirma que é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem, ou quando prefere o Para sempre ao Agora. Claramente pugna pela ação do coletivo pelo mundo em contraste com o homem, pela ação duradoura em vez da premência do hoje. Um movimento nitidamente surrealista, de humor, de angústia e de combate. E sempre será preciso dizer Maria, dizer Mário, em vez de dizer aurora.

Notemos que nesse próximo poema a ser analisado já há a troça, a sátira, bem mais próximos do chiste, que Cesariny usa porque precisava dizer aquilo, desbancar o real, transfigurar, mas sempre com delicadeza.

Do Amor

Cor

de Muralha

Todo homem

é capaz

Aqui tens as palavras

e as rosas

Faz uma maquete (CESARINY, 2017, 717).

Poema de cunho evidentemente satírico, faz troça do amor romântico, dos provençais, cor de passado. Na nossa leitura, as imagens são postas em sequência para negar aquele tipo de amor de coloração esmaecida, cinzenta, amor de que “todo homem é capaz”. Faz troça também dos presentes românticos, as rosas e as palavras dos velhos poemas. Termina o poema com a última blague, mandando a amada fazer uma maquete daquelas imagens/tralha que para nada mais servem. Nesse curto poema, coletado nos poemas deixados de fora dos livros organizados

por Cesariny, pode-se verificar a defesa veemente de um amor de cariz surrealista, em oposição ao descrito no seu cenário imagético. Uma defesa com graça, trabalhando com a imagem de humor que resta sempre oculta no poema, mas que resplandece ao leitor como se escancarada.

4.8

Onírico

Conforme já mencionado antes, foi a teoria psicanalítica, especialmente os estudos sobre o sonho como manifestação do inconsciente desenvolvidos por Sigmund Freud que permitiram a teorização e quiçá a existência do surrealismo. Sem essa janela aberta para o inconsciente, este acesso à memória bloqueada, não seriam possíveis as experiências surrealistas de sua extração direta. Nem ir além. Como se pode ler em Freud:

Devemos, pelo menos, considerar conhecimento incontestável que todo o material que compõe o conteúdo onírico provém de alguma forma da experiência e, portanto, que é reproduzido, ou *lembrado* no sonho. (...) Precisamos admitir, então, que sabíamos e que lembramos no sonho algo que estava bloqueado à vigília (FREUD, 2017a, p. 25).

Alimento principal do automatismo psíquico, o sonho não está apenas nos exercícios da escrita automática, mas em outras expressões da sensibilidade poética do surrealismo. Em Portugal, o onírico teve papel muito importante na consolidação dessa imagética.

Iniciaremos a análise das imagens poéticas produzidas pelo onírico com um dos poemas que melhor apontam a direção que tomou o surrealismo a partir da teoria psicanalítica. Este “*rêve oublié*” (sonho esquecido, em francês) é sem dúvida, no nosso entender, um dos mais bem construídos poemas não só de A.M. Lisboa, como de todo o surrealismo português. Poema altamente intuitivo, no que essa intuição tem de bom: revela-se construído via escrita automática, para além do abandono vigiado de O’Neill. O derrame das imagens se dá de forma aparentemente caótica, de viés evidentemente onírico, construindo uma montanha de ouro imagética, vejamos.

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. (LISBOA, 2008, 69-70).

Cerne de toda sensibilidade surrealizante, a sucessão das imagens é febril: inicia falando de amor, carnal, a posse dessa amada em trampolins, amor louco a oferecer presentes desconectados da realidade, presentes absolutos como tudo o

que se gosta, como trombas de elefantes, para depois esquecer do amor que sentira ou, mais além, matar a amada, o amor, para lhe dar a vida eterna, num comboio mágico e poético. Segue a viagem imagética sempre fechando as estrofes com o incômodo abjeto de um amor. A estrofe final é um primor de linguagem surrealista: o que dizer da imagem de abrir janelas para entrarem estrelas, abrir a luz para entrarem olhos, e ver depois esse quase derramamento romântico ser torcido pelas imagens de abrir-se o teto para cair um garfo no centro da sala e depois uma ruidosa dentadura velha? Essas duas imagens mereceram feliz comentário de Carlos Veloso:

Mas o que cai, não é de mais repetir, é um garfo e uma dentadura velha, resquícios de um qualquer banquete celestial. É assim que o poeta “traz de costas” Éluard: um sonho sem uma dentadura e um garfo seria um sonho esquecido. (...) O ouro da montanha só reluz porque é confrontado com a dentadura decrépita, ou seja, esta é que vem a ser a forma paradisíaca do poema (SILVESTRE e SERRA, 2002, 493).

Diante disso, nota-se que não há lugar para a fala romântica na poesia surrealista de A.M. Lisboa. Resta-nos cegar diante da luz dessa montanha de ouro, desse azul-de-prata que encerra a viagem. Vê-se, finalmente, nesse poema a síntese da sua poética, no dizer de Mário Cesariny, “pela densidade de sua afirmação e na direção desconhecida para que aponta” (LISBOA, 2008, 9).

Mário-Henrique Leiria, se não foi surrealista pela vida toda, pela obra e pelas suas andanças pelo mundo, quando o foi, foi surrealista de peito aberto. Participante do Grupo Surrealista Dissidente desde a primeira hora, redigiu manifestos, apresentou exposições, disparou missivas, sempre em defesa do movimento. Também fez poemas grandiosos como este “Origem dos sonhos esquecidos”, quando andou a buscar memória nos grotões do sonho, e produziu belas imagens oníricas, que analisaremos abaixo:

ORIGEM DOS SONHOS ESQUECIDOS

Entre a bicicleta e a laranja
vai a distância de uma camisa branca

Entre o pássaro e a bandeira

vai a distância dum relógio solar

Entre a janela e o canto do lobo

vai a distância dum lago desesperado

Entre mim e a bola de bilhar

vai a distância dum sexo fulgurante

Qualquer pedaço de floresta ou tempestade

pode ser a distância

entre os teus braços fechados em si mesmos

e a noite encontrada para além do grito das panteras

Qualquer grito de pantera

pode ser a distância

entre os teus passos

e o caminho em que eles se desfazem lentamente

Qualquer caminho

pode ser a distância

entre tu e eu

Qualquer distância

entre tu e eu

é a única e magnífica existência

do nosso amor que se devora sorrindo (LEIRIA, 2018, 43).

O poema tem início, nos quatro primeiros dísticos, com uma profusão de imagens oníricas tipicamente surrealistas, brotadas de um inconsciente que vê a luz pela definição das distâncias em comparações fulgurantes na sua dessintonia. O enunciado nunca corresponde à sua resposta, numa técnica de escrita muito

próxima à dos cadáveres esquisitos. Imagens-palavras em sequência a preparar as palavras-imagens que fecharão o poema.

As duas quadras centrais iniciam a mudança de tom do poema para algo mais sombrio, as imagens de fio solto começam a encontrar seus paralelos semânticos, ainda que longe de haver similitude comparativa. A pantera e a mulher que se aproxima, a pantera é a mulher que se aproxima, mas cujos passos se desfazem, lentamente.

No final, um terceto e uma quadra resplandecem de amor impossível, marca de nascença de um certo surrealismo português, numa sequência de imagens tristes, melancólicas, que vão dialogar com o verso ultrarromântico, para encerrar o poema com uma chave perfeita, a imagem da magnífica existência do amor que se devora sorrindo.

Carlos Eurico da Costa é outro dos surrealistas de primeira hora que se agruparam no Grupo Dissidente e que não teve muito destaque depois de passados os primeiros anos do movimento. Outra injustiça, pois sua poesia tem uma força imagética poucas vezes vista, mesmo na poesia dos nomes mais consagrados do movimento. Imagens de extrema angústia, captadas no onírico, se acumulam nos seus poemas, sempre carregadas de uma voz política sub-reptícia. No poema “A cidade de Palagüin”, seu mais conhecido, a matéria do sonho explode numa imagética potente que nos faz afirmar que Carlos Eurico da Costa é um dos grandes poetas do surrealismo português. Passemos à análise do quarto poema do conjunto.

A CIDADE DE PALAGÜIN 4

Na cidade de Palagüin
o dinheiro corrente era olhos de crianças.
Em todas as ruas havia um bordel
e uma multidão de prostitutas
frequentava aos grupos casas de chá.
Havia dramas e histórias de era uma vez
havia hospitais repletos:
o pus escorria da porta para as valetas.
Havia janelas nunca abertas

e prisões descomunais sem portas.

Havia gente de bem a vagabundear
com a barba crescida.

Havia cães enormes e famélicos
a devorar mortos insepultos e voantes.

Havia três agências funerárias
em todos os locais de turismo da cidade.

Havia gente a beber sofregamente
a água dos esgotos e das poças.

Havia um corpo de bombeiros
que lançava nas chamas gasolina.

Na cidade de Palagüin
havia crianças sem braços e desnudas
brincando em parques de pântanos e abismos.

Havia ardinas a anunciar
a falência do jornal que vendiam;
havia cinemas: o preço de entrada
era o sexo dum adolescente
(as mães cortavam o sexo dos filhos
para verem cinema).

Havia um trust bem organizado
para a exploração do homossexualismo.

Havia leiteiros que ao alvorecer
distribuíam sangue quente ao domicílio.

Havia pobres a aceitar como esmola
sacos de ouro de trezentos e dois quilos.

E havia ricos pelos passeios
implorando misericórdia e chicotadas.

Na cidade de Palagüin
havia bêbados emborcando ácidos

retorcendo-se em espasmos na valeta.

Havia gatos sedentos

a sugar leite nos seios das virgens.

Havia uma banda de música

que dava concertos com metralhadoras;

havia velhas suicidas

que se lançavam das paredes para o meio da multidão.

Havia balneários públicos

com duches de vitríolo - quente e frio

- a população banhava-se frequentes vezes.

Na cidade de Palagüin

havia Havia HAVIA...

Três vezes nove um milhão. (COSTA, 1979, 20-22).

Vemos nesse “A cidade de Palagüin” duas características que coabitam e que interagem na poesia de C. E. da Costa. A escrita furiosa e imagética de um poeta que acredita na beleza convulsiva de André Breton e em um quase existencialismo desesperado e angustiado que contrasta e nuança essa fúria e essa beleza. Como bem notado por Fernando J.B. Martinho:

Duas revoltas confluem, por assim dizer, no espírito do poeta português – a revolta surrealista, que procura redimir-se pela perseguição de uma beleza convulsiva, e a revolta existencialista, que se levanta contra o absurdo, o sem-sentido da existência e proclama o ‘desespero’ e a ‘angústia’ que marcam toda uma geração (MARTINHO, 2013, 76).

Não há dúvidas que em todo esse jogo de desespero, angústia, sonho, imagens surrealistas, abjecionismo e existencialismo torto, a cidade de Palagüin é o Portugal salazarista. Interessante notar que o poeta utiliza uma técnica tipicamente neorrealista para construir o cenário de dor presente no poema, mas sem usar metáforas gastas e imagens presas pelo pé, mas sim a livre associação de

imagens soltas, a beleza convulsiva de alguns versos, o abjeto, a angústia, o onírico, ou seja, lança mão de todo o arsenal poético à disposição dos surrealistas. Como se pode ler no prefácio a *Doze jovens poetas portugueses*, antologia e prefácio a cargo do próprio Carlos Eurico da Costa e de Alfredo Margarido, que incluía, entre outros, alguns poemas dos autores, os poetas não mediam esforços em se utilizar desse arsenal:

O sobrenatural, o insólito, o amor, o sono, o pesadelo, os jogos sexuais, a loucura, as quimeras, a poesia, o sangue, o acaso, o medo, todas as evasões de todos os gêneros, os espectros, os prazeres, a angústia, o sonho (os incandescentes martelos do sonho), o absurdo, o conto de antes de adormecer, este mundo mágico da surrealidade, são a pele do vidente (COSTA e MARGARIDO, 1953, 4-5).

Sendo que o vidente é o poeta.

Seria exaustivo e desnecessário descrever todas as imagens de que se utiliza na construção do poema, a forma com que o faz, como expusemos acima, já basta, restando dizer que é belíssima a alternância com que joga o poeta entre imagens surrealistas, abjeccionistas, existencialistas, de desespero, de angústia, oníricas e de luta política.

4.9

Mágico

O território do mágico sempre despertou o interesse dos surrealistas franceses. Gerard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, identificando o mágico e o esotérico como fontes do surrealismo, percebem bem que: “O surrealismo está animado pelo desejo de encontrar o segredo, obliterado pelo racionalismo e deformado pelo cristianismo, desse pensamento mágico, desses ‘poderes perdidos’...” (DUROZOI e LECHERBONNIER, 1976, 11). André Breton tinha especial predileção por assuntos de gnose, esoterismo, alquimia e sempre fez transparecer em sua obra tal gosto. Georges Bataille também foi grande estudioso e propagador da questão mística/mítica/mágica em grande parte de sua produção literária. Michel Carrouges nota com propriedade essa movimentação quando afirma, referindo-se ao surrealismo, que este:

É o único a possuir a plenitude do poder de integração de todos os mergulhos mais sensíveis nos mitos e de todos os métodos de interpretação (...). É por essa via, que põe em comunicação todas as outras vias, que poderemos enfim montar um verdadeiro *planisfério da imaginação*, primeiro fundamento de um conhecimento científico dos mundos mentais, pelo método de uma *mitologia comparada generalizada* (CARROUGES, 2019, 27).

Em Portugal, conforme já referido, a questão do mágico não foi tema principal dos surrealistas, muito embora Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria e principalmente António Maria Lisboa tenham feito várias referências a toda essa imagética em suas obras.

Para ilustrar a imagem surrealista no que tange ao mágico, trataremos de um poema de A.M. Lisboa dedicado a Mário Cesariny, chamado singelamente de “Poema” e cuja imagética vai bem ao cerne do que vem a ser a sensibilidade poética no surrealismo português.

POEMA

Para o Mário Cesariny

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 (LISBOA, 2008, 59).

Poema de formato surrealista absoluto, com uma profusão de imagens e comparações sem nenhuma similitude. Aqui nem mesmo as estrofes se fecham em algum tipo de significado ordinário. Tem um começo onde se destaca o humor da imagem do carro a mover-se, mas que, segundo o poeta, não deveria. Na segunda estrofe e no verso solto, fazendo as vezes de terceira estrofe, temos um claro exemplo do gnosticismo mágico de A.M. Lisboa, o relógio, ou a pergunta: seriam mesmo três? O relógio que ecoa na figura do poeta, o terceiro relógio, o poeta terceira meia-noite dos dias que começam, sempre esse relógio, com todo o componente mágico que o objeto carrega em si mesmo. Note-se a forte carga mágica dessas imagens, que levam o poema a um outro local, onde o mistério dessa meia-noite é evocado. Nesse ponto, Joana Lima é certa quando afirma que “nenhum surrealista português iguala António Maria Lisboa no que concerne à densidade da relação da sua obra com o esoterismo e a filosofia oculta” (LIMA, 2017, 98).

Na quarta estrofe, volta o humor enviesado pelo peixe, que fora da água, morto, deixa de ser peixe. O verso final é um petardo de abjeccionismo no leitor, que é lembrado que aquele poeta mágico das meias-noites, em verdade, vive uma vida extrema, naquele país dos peixes mortos e dos carros que se movem sem devê-lo.

Poemas com essa força imagética, que exalam sensibilidade poética e mágica é que fizeram o crítico Jorge de Sena admirar a poesia de A.M. Lisboa, mesmo tendo suas querelas com o surrealismo português enquanto movimento organizado e liderado pela figura de Mário Cesariny. São dele essas palavras de profunda admiração: “António Maria Lisboa, possesso de angustiadas e dramáticas visões teve uma trágica e curta vida, e é talvez aquele que abraçou o surrealismo completamente” (SENA, 1988, 244).

Mário Cesariny foi mestre em usar o mágico como “disfarce” para um pleito poético contra o racionalismo. O poema abaixo ilustra bem essa técnica de uso imagético desses elementos.

POEMA

Faz-se luz pelo processo
de eliminação das sombras

Ora as sombras existem
as sombras têm exaustiva vida própria
não dum e doutro lado da luz mas no próprio seio dela
intensamente amantes loucamente amadas
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem

Por outro lado a sombra dita a luz
não ilumina realmente os objectos
os objectos vivem às escuras
numa perpétua aurora surrealista
com a qual não podemos contactar
senão como os amantes
de olhos fechados
e lâmpada nos dedos e na boca (CESARINY, 2004, 44).

Nesse belo poema, Cesariny abusa do uso da imagem sem fios, sem concatenação lógica e sem similitude para explodir em versos de força surrealista ímpar. Já nos dois primeiros versos, a luz surge pelo processo de eliminação das sombras que obscurecem a vida do poeta, eliminação impossível como explica nos versos seguintes, pela vida própria da sombra, pela sua resiliência a existir dentro da luz, fazendo com que a luz se torne cinzenta e venha invadir, pelos olhos, o possível brilho de uma vida. Nesse arcabouço mágico, o poeta tece sua imagem.

Essa luz que vem da sombra, que é a sombra, que governa a luz que não ilumina os objetos, que deixam tudo à volta do poeta no escuro, um escuro que quer amanhecer perpetuamente, como o surrealismo que pretende nascer, mas que não sai da linha do horizonte para o centro do céu. Por não existir na claridade, só é contactado de olhos fechados, a luz vai nos dedos e na boca. Que força de imagem a destilar angústia e impotência do poeta em fazer ver-se surrealista. Que força de imagem a calar a razão e dar-lhe o mágico e, ao mesmo tempo, deixá-la no escuro dos olhos fechados enquanto a visão surrealista resiste através dos

dedos e da boca, iluminando o fecho do poema, contra, quiçá, aquele Portugal ensombrecido de então.

Natália Correia também fez largo uso do componente mágico, esotérico, em sua poesia de tessitura surrealista. Poeta que não chegou a fazer parte de nenhum dos grupos surrealistas formalmente, mas que acompanhava os poetas do Grupo Dissidente, orbitando em torno deles com a sua luz e sua força. Bastante politizada, chegou a ser deputada depois da Revolução do Cravos e sempre se manteve próxima dos amigos de poesia, mesmo após a dissolução dos grupos. Claude Roy, nos conta Fernando Pinto do Amaral, a teria definido como “a violência surrealista feita mulher” (CORREIA, 2018, 17). (tradução própria)

Muito embora sem estar alinhada formalmente aos grupos, a sua poesia sempre trouxe traços fortes de surrealismo, desse surrealismo português, do qual estamos a tratar. Essa poesia seria “uma radical vontade criadora de um desejo de libertar a linguagem de todos os constrangimentos e de dar livre curso à imaginação...”, conforme Fernando Pinto do Amaral (CORREIA, 2018, 17). Tudo isso sobressai no poema que vai abaixo transcrito:

POESIA: Ó VÉSPERA DO PRODÍGIO! – POEMA IV

Creio nos anjos que andam pelo mundo,
 Creio na Deusa com olhos de diamantes,
 Creio em amores lunares com piano ao fundo,
 Creio nas lendas, nas fadas, nos atlantes,

Creio num engenho que falta mais fecundo
 De harmonizar as partes dissonantes,
 Creio que tudo é eterno num segundo,
 Creio num céu futuro que houve dantes,

Creio nos deuses de um astral mais puro,
 Na flor humilde que se encosta ao muro,
 Creio na carne que enfeitiça o além,

Creio no incrível, nas coisas assombrosas,

Na ocupação do mundo pelas rosas,
 Creio que o Amor tem asas de ouro. Ámen (CORREIA, 2018, 335).

O poema, pode-se dizer que seja o seu credo poético, seu testamento e, como veremos, é mais que tudo um credo surrealista. Trata-se de um soneto, forma muito pouco utilizada no verso surrealista português, mas clássico na tradição poética portuguesa. A poeta assim transgride a forma clássica, enxertando nela todo um significado de imagens não convencionais.

A primeira estrofe privilegia o mágico, o crer nos anjos, na Deusa com olhos de diamantes, amores lunares, lendas, fadas, atlantes. É notável a quebra surrealizante nesse encadeamento imagético mágico com a imagem do piano ao fundo dos amores lunares. A segunda estrofe dá vazão ao estranhamento causado por imagens que mal se tocam e nunca se fecham: é crer no engenho que falta mais fecundo, harmonizar os dissonantes, o eterno num segundo, o céu futuro que houve dantes. O primeiro terceto avança sobre esse estranhamento de imagens, investindo no uso de significantes distintos aos de uso comum, assim o “creio nos deuses de astral puro, na flor humilde que se encosta ao muro, na carne que enfeitiça”. Habilmente a poeta evita a metáfora em todos os versos, optando sempre pela comparação desassemelhada.

O terceto que fecha o poema tem características de fecho de ouro, pois traz em si os elementos já tratados nos versos anteriores, de beleza convulsiva. A poeta encerra crendo no incrível, nas coisas assombrosas, na ocupação do mundo pelas rosas; e crendo no amor, surrealista, mágico, sublime, com suas asas de ouro.

4.10

Dois cadáveres esquisitos

Quase chegando ao final dessa viagem analítica em busca da sensibilidade poética do surrealismo português, não poderia ficar de fora a análise de algum cadáver esquisito, forma que ganhou vida própria dentro do movimento em seu início e que foi organizada por Mário Cesariny em sua *Antologia surrealista do cadáver esquisito*.

É preciso referir que os cadáveres esquisitos são um exercício de escrita automática onde os poetas, às cegas, vão escrevendo em sequência, verso após

verso, alternadamente, sem preocupação alguma com o verso anterior, tal definição, com um ou outro diferencial aparece em quase todos os teóricos do surrealismo. No caso da presente pesquisa os autores mais consultados para formar o conceito geral acima foram Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier com seu clássico *O surrealismo* e Natália Correia e sua obra de referência *O surrealismo na poesia portuguesa*. Às vezes essa técnica é somada a uma quantidade “x” de textos previamente escritos que vão sendo encaixados. Escrita absolutamente psíquica e automática, muito embora causem alguma dúvida no leitor mais cético, por tão certos que são os versos, em muitos momentos é capaz de formar poemas de força imagética e beleza imensas, como se verá abaixo.

O DIÁLOGO EM 1948

(Carlos Calvet e Mário-Henrique Leiria)

- O que é a família?
- É o acto sexual praticado com um cadáver.
- O que é o surrealismo?
- É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho.
- O que é a loucura?
- É a base de todas as paisagens.
- O que é o sonho?
- É uma chamada obscurecida pelo recalamento do desejo
- O que é a pátria?
- É uma coisa sem solução.
- És mulher?
- Sim.
- Porquê?
- Porque é útil (CESARINY, 1961, 28-29).

Neste cadáver esquisito ora em análise, as definições de surrealismo e de família são uma imensa crítica à acomodação, debaixo da ditadura de então. O

surrealismo é a morte dos séculos projetando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho e a família o ato sexual praticado com um cadáver. A força dessas imagens fala por si, a sombra dos séculos debaixo da água do sonho vai explodir a terra e vir à superfície na forma de escrita automática. A loucura é a imagem surrealista, base de todas as paisagens e o sonho é um grito do inconsciente em resposta ao recalçamento do desejo. Aquela pátria, todas as pátrias, são uma coisa sem solução e ser mulher é útil, sob o reino cartesiano, pensado no raciocínio binário, na base do utilitarismo mais rasteiro.

Tratemos agora de um segundo poema feito sob as rédeas do cadáver esquisito. A importância desse exemplo está não só na sua beleza de imagens nascidas da escrita automática, mas também por ser dos poucos exercícios de colaboração direta entre Mário Cesariny e Alexandre O'Neill. Fruto das primeiras atividades coletivas dos surrealistas portugueses, esse exemplar de cadáver esquisito dá a exata medida da técnica utilizada na confecção dos poemas.

ESPELHOS

(Mário Cesariny e Alexandre O'Neill)

- O que é o crocodilo?
- O grande responsável.
- O que é o elefante?
- O grande irresponsável.
- O que pode nascer deles dois?
- A flor.

- Quem era Soulier?
- Era uma criança.
- Onde vivia?
- Num monte.
- Como se diz em português?
- Ladrilho.

- Até onde vai a águia?

- Até ao fígado.
- Volta?
- Não.

- Para que serve o corvo?
- Para apalpar com desgosto.

- Para que serve a mosca?
- Para beijar na boca.

- Para que serve a viúva do opróbio?
- Para um arpejo (CUADRADO, 1998, 343).

Mário Cesariny afirmou a respeito da técnica do cadáver esquisito que, “escrito ou desenhado, o resultado é concreto e as pontes de ligação abstractas. O acto amoroso par é uma morada do cadáver esquisito e a única onde a parte é igual ao todo num espaço hermético, circunscrito” (CESARINY, 1997, 277).

Pode-se dizer que o jogo dos cadáveres esquisitos é uma espécie de brincadeira entre inconscientes, aqui no caso os de Cesariny e de O'Neill. Perguntas e respostas aparentemente sem sentido, mas que guardam ao final forte carácter imagético e significado semântico, como na imagem da soma entre o crocodilo e o elefante, o grande responsável e o grande irresponsável, que é o nascimento da flor. A incrível imagem da criança-sapato que vivia num monte e significava ladrilho. A águia que vai até o fígado e não volta, o corvo e o desgosto, a mosca para beijar e a viúva do vexame que serve para um arpejo, para a música. A bem-sucedida somatória de imagens soltas produz uma sensação de fervor, ou de fulgor – para utilizar uma categoria de Maria Gabriela Llansol - das sensibilidades do leitor, a ferver num grande caldeirão de automatismo psíquico, num animado diálogo entre os inconscientes dos poetas.

4.11

Excerto de uma carta manifesto

(Mário-Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas e João Artur Silva)

O trecho selecionado para análise que segue abaixo é um texto de guerrilha, uma declaração de luta política, pelo surrealismo, contra o racionalismo da ditadura. Vejamos:

O Homem só será livre quando tiver destruído toda e qualquer espécie de ditadura religioso-política ou político-religiosa e quando for universalmente capaz de existir sem limites. Então o Homem será o Poeta e a poesia será o Amor-Explosivo.

A nossa posição de surrealistas portugueses é, portanto, feita de pequenos actos, de esporádicas surtidas no campo do desconhecido, e feita de transformações súbitas em que a serpente de repente deixa de ser o pequeno animal caseiro que todos conhecemos para começar a caminhar na floresta petrificada povoada de sombras e de olhos de panteras.

Contra a transformação do Homem em santo canonizado, propomos a aparição do Homem e da mulher eternamente abraçados, a súbita nascença na praia abandonada do Cavalo de Sete Cabeças, filho do Fogo e da Água.

Contra a adaptação do Homem numa máquina de defender pátrias e partidos, propomos a criação do Homem-Asa, do Homem que percorrerá o Universo montado num cometa extremamente longo e fulgurante.

Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA. (LEIRIA, 2019, 114)

Esse pequeno trecho de uma carta manifesto endereçada aos organizadores de uma grande exposição surrealista em Londres, em 1950, dando conta da impossibilidade de envio de obras e escritos dos surrealistas portugueses a esta exposição, por problemas com a repressão política e a censura, foi o mote que inspirou o título da presente dissertação e mais que isso o seu espírito. Os homens-asa que precisam lutar contra toda forma de opressão e de adaptação do homem, baixo qualquer bota fascista, qualquer ditadura, os homens-asa que possam existir sem limites. Esse homem livre dessas amarras é que será o condutor da poesia, será a poesia, o poeta, e essa poesia será o amor-explosivo, a fagulha que acenderá o fogo surrealista da destruição de toda forma de opressão.

Essa luta tinha que se dar de forma insidiosa, guerrilheira, às escondidas, com pequenos gestos e atos poéticos e políticos, tinha que fazer ruir o sistema racionalista pelos pés, através de um terremoto de palavras-imagens. O movimento surrealista imagina homem e mulher abraçados, mágicos, transformadores e transfiguradores da realidade, do real que tanto faz para destruí-los, para poder dizer um não às pátrias, partidos, igrejas e sim à viagem do inconsciente por todo o universo, sobre um cometa longo, fulgurante, um verdadeiro sol alado, homens-mulheres, surrealistas. Para o demais, o desprezo. Belíssimas as palavras de António Cândido Franco com as quais decidimos encerrar essa análise:

O surrealismo nasceu para dar asas ao homem, asas de águia, não de insecto, asas cósmicas, capazes de transporem, com as rémiges vigorosas, a baixa atmosfera das angústias sombrias, encontrado o ar rarefeito das alturas e dos sonhos, o entusiasmo do céu em fogo, onde se vislumbra o além mundo das platónicas formas imortais e das incandescências solares, a contemporaneidade do eterno sem princípio nem fim. (FRANCO, 2012, 107).

4.12

Poema síntese de tudo o que foi visto

Para encerrar o nosso percurso imagético, escolhemos um poema, muito pequenino, mas que explode surrealismo nos seus cinco vocábulos. Assim sendo ele sintetiza tudo o que quisemos dizer até agora, quando pausamos o trabalho e a pesquisa, no recorte feito para a dissertação. Fiquemos com Cesariny.

ESTADO SEGUNDO – POEMA XXI

Ama como a estrada começa (CESARINY, 2004, 119).

No nosso entender, estamos aqui diante de um imenso poema, mesmo sendo de um só verso, pelas possibilidades de leitura que um comando verbal, uma conjunção e uma imagem autossuficiente trazem. São apenas três elementos, mas que trazem consigo toda uma carga imagética e poética que se pode afirmar que resumem tudo o que se pode falar sobre o verso surrealista e sua imagem, ou ao menos do que se tratou acima nesta dissertação. Vale aqui repetir Joana Matos Frias: “uma imagem que, graças ao excesso de luz da explosão que provoca,

ofusca no momento exacto em que dá a ver, como se fosse um buraco negro devorando a luz das estrelas” (FRIAS, [2018], 112).

Há aqui imagem de fio solto, há comparação sem similitude alguma, há automatismo psíquico (tem que haver), há o sonho, há a angústia do começo e a angústia do não saber, a transformação do real, pois como amar como a estrada começa? Mas principalmente, há muita liberdade e muito amor; liberdade absoluta da estrada que começa e amor absoluto que se compara a ela e à viagem que vai se iniciar. Também há o mágico da viagem que se intui, e a luta que se travará. Daqui em diante, só o leitor pode dizer onde termina esse poema de um verso só, mas infinito.

5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegada a hora de terminar essa dissertação, essa pequena viagem através da imagem poética produzida pelos surrealistas portugueses, encerrar essa busca pela sua sensibilidade poética, interromper a pesquisa por enquanto.

O intento dessa pesquisa sempre foi o de iniciar uma discussão sobre o surrealismo português calcada em outras bases, fora do historicismo clássico, do estudo das vanguardas, ou mesmo de uma abordagem mais conservadora calcada na linguagem surrealista.

Nossa proposta era a de buscar a sensibilidade poética do surrealismo português e, por sensibilidade, creio que ficou claro no texto que não se está a falar de essência.

Precisávamos primeiro identificar o que significa essa sensibilidade poética, qual seu lugar na construção da poesia surrealista em Portugal e isso foi feito com a identificação do papel primordial da imagem nessa poesia.

Identificada a localização dessa sensibilidade, ainda restava tudo. Aos poucos a viagem foi se fazendo. Primeiro um pequeno resumo histórico do surrealismo como movimento organizado em Portugal, para situar o leitor no espaço/tempo em que se deu toda essa escrita.

Em segundo lugar, e isso só foi detectado no fazer-se da pesquisa, era importantíssimo demonstrar que um bom número dessas imagens fazia parte da máquina de guerra surrealista contra o racionalismo como doutrina e contra a ditadura salazarista, e a importância que essa guerra teve na sua construção imagética.

Depois sim entramos no estudo da imagem, no capítulo mais importante da dissertação, onde foram dadas as balizas que guiaram a pesquisa ao encontro dessas imagens surrealistas. Aqui pudemos expor o norte da dissertação, do que falamos quando falamos de imagem poética como a sensibilidade do surrealismo português. Em extensa pesquisa bibliográfica da qual uma pequena parte acabou reproduzida no texto, pudemos demonstrar a importância da imagem sem fios,

solta, da ausência de metáfora, metonímia, mímesis, ou qualquer outra definição ou conceito literário. A importância da comparação de imagens sem similitude no fazer poético surrealista dos portugueses, e a sua absoluta prevalência frente à analogia. Cabe aqui um esclarecimento adicional. Como se pode notar do texto da dissertação, apesar de a teorização da imagética surrealista ter sido iniciada em apenas uma nota de Mário Cesariny, a sua produção teórica mais específica sobre o surrealismo português, bem como a dos demais participantes ativos do movimento, foi deixada um pouco de lado, como forma de manter um certo distanciamento crítico na dissertação sobre o próprio objeto de pesquisa. Os surrealistas falaram mais na dissertação através de sua poesia.

Também pudemos explorar as características formadoras da poesia surrealista, composta de cinco eixos universais (o automatismo, o amor, a liberdade, o onírico e o mágico) e mais dois de cunho exclusivamente português, o abjeto e a angústia, e o seu impacto na formação da imagem poética do surrealismo português. Toda essa discussão também se deu depois de extensa pesquisa, de muita leitura.

Por fim, partiu-se para a análise de poemas, dando-se essa análise por capítulos, divididos entre os sete eixos tratados acima. Em quarenta poemas e um excerto de carta manifesto, nos servimos de obras de Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Alexandre O'Neill, Mário-Henrique Leiria, Artur do Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos, Henrique Risques Pereira, Isabel Meyrelles, Natália Correia, Fernando Lemos, Marcelino Vespeira, António Pedro, Carlos Calvet e João Artur Silva.

Com a análise dessas obras partindo sempre das balizas dadas no capítulo anterior e privilegiando a leitura das imagens, pudemos localizar a presença da sensibilidade poética do surrealismo português nessa boa amostragem da sua poesia imagética. Espero que um dia, a presente dissertação possa ser útil para estudantes e pesquisadores.

A pesquisa não está fechada. Muito há que se trabalhar ainda sobre essa sensibilidade e as suas imagens, o que pretendemos levar para o doutorado que se inicia em breve, dando continuidade ao trabalho e ampliando ainda mais este campo de estudos.

6

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Mário Cesariny: a imagem em movimento**. Lisboa/Paço de Arcos: Editorial Caminho/Edimpresa, 2005.

ALQUIÉ, Ferdinand. **Le Surréalisme**. Paris: Hermann Éditeurs, 2012.

ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno; PEDROSA, Célia (org.). **Crítica de poesia, tendências e questões – Brasil – Portugal**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

ALVES, Ida; MAFFEI, Luís (org.). **Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (org.). **Sobre poesia – outras vozes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (org.). **Subjetividades em devir – estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela (org.). **Do corpo: outras habitações (identidades e desejos outros em alguma poesia portuguesa)**. Porto: Porto Editora, 2018.

ANGHEL, Golgona. **A forma custa caro (exercícios inconformados)**. Lisboa: Documenta, 2018.

APOLINÁRIO, António; GAVILANES, José Luis (ed.). **Historia de la literatura portuguesa**. Madrid: Cátedra, 2000.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Lonrai: Gallimard, 2016.

BARRENTO, João. **Geografia imaterial (três ensaios sobre a poesia)**. Lisboa: Documenta, 2014.

BATAILLE, Georges (dir.). **Acéphale (4 vols. em fascículos)**. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013/2014.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre literatura**. Tradução: João Barrento. Porto: Porto Editora, 2016.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONNET, Marguerite. **André Breton: naissance de l'aventure surréaliste**. Paris: José Corti, 1988.

BRÉCHON, Robert, et. al. **Inquérito: Perspectiva actual do surrealismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. in: Colóquio letras, nº 50, julho de 1979, p. 55-60.

BRETON, André. **Anthology of black humor**. Tradução: Mark Polizzotti. San Francisco: City Lights Books, 1997.

_____. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1969.

_____. **O amor louco**. Tradução: Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

BRETON, André; ÉLUARD, Paul. **Dictionaire abrégé du surréalisme**. Paris: José Corti, 2005.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CÂMARA, João de Brito. **O modernismo em Portugal (entrevista com Edmundo de Bettencourt)**. Coimbra: Minerva, 1996.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Tradução: Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo/Belo Horizonte: n-1/Relicário, 2019.

CASTRO, E.M. de Melo e. **As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX**. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesas, 1987.

CASTRO, E.M. de Melo; MENÉRES, Maria Alberta (org.). **Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa**. 3ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 2 volumes, 1971.

CELAN, Paul. **Arte Poética**. Tradução: João Barrento e Vanessa Milheiros. Lisboa: Cotovia, 2017.

CESARINY, Mário. **A cidade queimada**. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. **A intervenção surrealista**. Reed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. **Antologia surrealista do cadáver esquisito**. Lisboa: Guimarães Editores, 1961.

_____. **As mãos na água A cabeça no mar**. 3ª ed. Porto: Porto Editora, 2015.

_____. **De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas**. Lisboa/Vila Nova de Famalicão: Assírio & Alvim/Fundação Cupertino de Miranda, 2009.

_____. **Pena capital**. 3ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Poemas de Mário Cesariny (escolhidos e ditos por Mário Cesariny)**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Poesia**. Porto: Porto Editora, 2017.

_____. **Poesia (1944-1955)**. Lisboa: Delfos, [1956?].

_____. (org.). **Surrealismo/Abjecionismo**. ed. II. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963.

_____. **Titânia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

_____. **Vieira da Silva – Arpad Szenes ou o castelo surrealista**. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

CHAFES, Rui (sel.). **Fragmentos de Novalis**. 2ª ed. Tradução: Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

- CORREIA, Natália. **A estrela de cada um**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.
- _____. **Antologia poética**. Lisboa: Dom Quixote, 2018.
- _____. **O surrealismo na poesia portuguesa**. Sintra: Publicações Europa-América, 1973.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 1 (Teoría del túnel: notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo)**. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- COSTA, Carlos Eurico da. **A cidade de Palagüin**. Lisboa: & etc, 1979.
- COSTA, Carlos Eurico da; MARGARIDO, Alfredo (org.). **Doze jovens poetas portugueses**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953.
- CRUZ, Gastão. **A vida da poesia (textos críticos reunidos: 1964/2008)**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- CUADRADO, Perfecto E. **A única real tradição viva (Antologia da poesia surrealista portuguesa)**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- _____. **La poesia portuguesa de los 50**. Cervantes Virtual, 2001.
- _____. (ed.). **Sinal respiratório: Cartas de Mário Cesariny para Sérgio Lima**. Lisboa/Vila Nova de Famalicão: Documenta/Fundação Cupertino de Miranda, 2019.
- _____. **Situación histórica de la poesia suarrealista portuguesa: El surrealismo português en el contexto de la literatura portuguesa**. Mayurqa, v. 19, n. 2, p. 93-126, 1979.
- _____. **Situación histórica de la poesia surrealista portuguesa (2): Surrealismo, movimiento surrealista y poesia surrealista en Portugal**. Calígrama: Revista insular de filología, v.1 n.1, p. 91-136, 1984.
- CUADRADO, Perfecto E.; GONÇALVES, António; GUERRA, Cristina (ed.). **Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas (1941-1975)**. Lisboa/Vila Nova de Famalicão: Documenta/Fundação Cupertino de Miranda, 2014.
- CUADRADO, Perfecto E.; SANTOS, Maria Etelvina (ed.). **Um rio à beira do rio (cartas de Mário Cesariny para Frida e Laurens Vancravel)**. Lisboa/Vila Nova de Famalicão: Documenta/Fundação Cupertino de Miranda, 2017.
- DAUMAL, René. **A guerra santa**. Tradução: António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Cartas e outros textos**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: n-1 editora, 2018.
- _____. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pal Pelbart. São Paulo: editora 34, 2011.
- DESNOS, Robert. **Essential poems and writings**. Tradução: Mary Ann Caws. Boston: Black Widow Press, 2007.
- DIAS, Souza. **O que é poesia?**. 2ª ed. Lisboa: Documenta, 2014.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont). **Obra Completa**. Tradução: Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DUPUIS, Jean-François. **História desenvolta do surrealismo**. 2ª ed. Tradução Torcato Sepúlveda. Lisboa: Antígona, 2000.

DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER Bernard. **O surrealismo: teorias, temas, técnicas**. Tradução: Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

EIRAS, Pedro; FRIAS, Joana Matos; MARTELO, Rosa Maria. **Ofício Múltiplo: poetas em outras artes**. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Com raiva e paciência (Ensaio sobre literatura, política e colonialismo)**. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FEIJÓ, António M.; JORGE, João Miguel Fernandes; MAGALHÃES, Joaquim Manuel (org.). **As escadas não têm degraus: vols. 1 a 4**. Lisboa: Cotovia, 1989 a 1991.

FERNANDES, Aníbal (org.). **Eu, Antonin Artaud**. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007;

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (ditos & escritos, vol. III)**. 4ª ed. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. **Ética, sexualidade, política (ditos & escritos, vol. V)**. 3ª ed. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XX (1911-1961)**. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

_____. **Com O'Neill falava de janela para janela (diálogos com José Jorge Letria)**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

FRANCO, António Cândido. **Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal**. [s.l.]: Editora Licorne, 2012.

_____. **O Surrealismo português e Teixeira de Pascoaes**. São Paulo: Escrituras Editora, 2013.

_____. **O triângulo mágico – uma biografia de Mário Cesariny**. Lisboa: Quetzal, 2019.

_____. **Teixeira de Pascoaes nas palavras do surrealismo em português (Pascoaes, Cesariny, Cruzeiro Seixas, os surrealistas do anti-grupo, o café gelo & outros saudosistas ou surrealistas do surreal [ou não])**. [s.l.]: Editora Licorne, 2010.

_____. **Três cartas inéditas para André Breton enviadas por Mário Cesariny & Cândido Costa Pinto**. [s.l.]: Editora Licorne, 2015.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM editores, 2017a.

_____. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

_____. **O chiste e sua relação com o inconsciente (obras completas vol. 7)**. Tradução: Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017c.

FRIAS, Joana Matos. **O murmúrio das imagens I: Poéticas da evidência**. Porto: Edições Afrontamento, [2018].

GENDRON, Jacqueline Chénieux (org.). **Il y aura une fois (une anthologie du Surréalisme)**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **O surrealismo**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GRÜNEWALD, José Lino. **O grau zero do escrever**. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

HOMEM, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima (ed.). **Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem**. Porto: Universidade do Porto, 2005.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Tradução: Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 10 (a angústia)**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **O seminário – livro 11 (os quatro conceitos fundamentais da psicanálise)**. Tradução: M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **O seminário: livro 23 (o sinthoma)**. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAVERGNE, Philippe. **André Breton et le mythe**. Paris: José Corti, 1985.

LEBRUN, Jean-Pierre. **Um mundo sem limite (ensaio para uma clínica psicanalítica do social)**. Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

LE GENTIL, Georges (complementado por BRÉCHON, Robert). **La littérature portugaise**. Paris: Editions Chandeigne, 1995.

LEIRIA, Mário-Henrique. **Obras Completas, v. 1: Ficção**. Silveira: Letras Errantes Lda., 2017.

_____. **Obras Completas, v.2: Poesia**. Silveira: Letras Errantes Lda., 2018.

_____. **Obras Completas, v.3: Manifestos, textos críticos e afins**. Silveira: Letras Errantes Lda., 2019.

LE MOS, Fernando. **Poesia**. Porto: Porto Editora, 2019.

LE MOS, Masé. **A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos**. Elyra, 2014, disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/artcle/view/42>.

LESSA, Maria Silva Prado. **O poema como palco: algumas cenas da escrita de Mário Cesariny**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro, 2017.

LIMA, Joana. **António Maria Lisboa: eterno amoroso**. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas/São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Unicamp/Unesp/Vozes, tomo I, 1995.

_____. **A aventura surrealista**. São Paulo: Edusp, tomo II: primeira parte, 2010.

LISBOA, António Maria. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2019.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã (surrealismo e marxismo)**. 2ª ed. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACHADO, Carlos. **O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda**. Universidade de Vigo. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7755.pdf>. v.26, n. 10, 2010.

_____. **Quando “nenhuma palavra está completa”: Mário Cesariny e o surrealismo português**. Diacrítica, Ciências da Literatura, v. 21, n. 3, p. 11-36, 2007.

MAFFEI, Luís. **Do mundo de Herberto Helder**. Rio de Janeiro: Oficina de Raquel, 2017.

MARINHO, Maria de Fátima. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **Brevíssima história de Portugal**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. 2ª ed. aumentada. Lisboa: Documenta, 2016.

MARTINHO, Fernando J.B. **Tendências dominantes da poesia portuguesa na década de 50**. 2ª ed. revista. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Mário Cesariny e o Virgem Negra**. Lisboa: Documenta, 2016.

MARTINS, Floriano (org.). **Viagens do surrealismo (I- A criação: antologia poética)**. Tradução: vários tradutores. Fortaleza: Arc Edições/Editora Cintra, 2018.

MARTUSCELLI, Tania. **Mário-Henrique Leiria inédito e a linhagem do surrealismo em Portugal**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

MENDES, Miguel Gonçalves. **Verso de autografia (conversa com Mário Cesariny)**. Lisboa: JumpCut, 2014.

MEYRELLES, Isabel. **Palavras noturnas & outros poemas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **O poema como mobile: o surrealismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. in: Colóquio letras, nº 73, maio de 1983, p. 5-12.

MOREIRA, Wagner; PESSOA, Silvana (org.). **A mão mais inundada (ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea)**. Rio de Janeiro: Oficina de Raquel, 2018.

MOTTA, Marcus Alexandre. **Desempenho da leitura (sete ensaios de literatura portuguesa)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Maria Antónia. **Alexandre O'Neill, uma biografia literária**. 2ª ed. Lisboa: Dom quixote, 2007.

O'NEILL, Alexandre. **A ampola miraculosa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. **Já cá não está quem falou**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. **Poesias completas & dispersos**. Porto: Porto Editora, 2017.

_____. **Uma coisa em forma de assim**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PAZ, Octavio. **A busca do presente e outros ensaios**. Tradução: Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____. **A outra voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)**. 2ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980.

PEDRO, António. **Antologia poética**. Braga: Angelus Novus, 1999.

_____. **Apenas uma narrativa**. 3ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.

PEREIRA, Henrique Risques. **Transparência do tempo**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.

PEREIRA, Margarida Esteves. **“Palavras em liberdade”: o inclassificável texto de vanguarda**. *Diacrítica. Ciências da Literatura*, v. 21, n. 3, p. 75-92, 2007.

PÉRET, Benjamin. **Amor sublime**. Tradução: Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PITTA, Eduardo. **Aula de poesia**. Lisboa: Quetzal, 2010.

POUND, Ezra. **A arte da poesia (ensaios escolhidos)**. 3ª ed. Tradução: Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução: Fúlvia M. R. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

SANTOS, Fernando Alves dos. **Diário Flagrante**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

SANTOS, Sandra; SOARES, António (ed.). **Gatos comunicantes (correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny)**. Lisboa: Documenta/Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2018.

SEIXAS, Artur do Cruzeiro. **A liberdade livre (diálogo com José Jorge Letria)**. Lisboa: Guerra & Paz, 2014.

_____. **Homenagem à realidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

_____. **O espírito das coisas invisíveis**. Vila Nova de Famalicão: Loja da Quasi/Quasi Edições, 2009.

_____. **Obra poética: vol. 1**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.

SENA, Jorge de. **Estudos de literatura portuguesa III**. Lisboa: Edições 70, 1988.

SERRA, Pedro; SILVESTRE, Osvaldo Manuel (org.). **Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX**. Braga/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 2002.

SIMÕES, João Gaspar. **Crítica II: Poetas contemporâneos (1938-1980)**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 3 tomos, 1999.

_____. **Crítica V: Críticos e ensaístas contemporâneos (1942-1979)**. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

SOUSA, Luiz Amorim (ed.). **Um sol esplendente nas coisas (cartas de Mário Cesariny para Alberto de Lacerda)**. Lisboa: Documenta, 2015.

SOUSA, Rui. **Surrealismo-abjecionismo em Portugal: Apontamentos para análise de uma experiência crítica de marginalidade radical**. Estação Literária, v. 12, p. 186-205, 2014.

TABUCCHI, António. **La parola interdetta: Poeti surrealisti portoghesi**. Torino: Einaudi, 1971.

TCHEN, Adelaide Ginga. **A aventura surrealista: o movimento em Portugal “do casulo a transfiguração”**. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 4ª ed. revista e aumentada. Petrópolis: Vozes, 1977.

TORGAL, Luís Reis. **O modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo**. Estudos em homenagem a Luís Antonio de Olivera Ramos. p. 1085-1102, 2004.

WILLER, Cláudio. **Um obscuro encanto (gnose, gnosticismo e poesia moderna)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.