

O E S S E N C I A L S O B R E

O Surrealismo Português

Clara Rocha

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O ESSENCIAL SOBRE

O Surrealismo Português

O E S S E N C I A L S O B R E

O Surrealismo Português

Clara Rocha

Índice

- 7 **Surrealismo, modo de ler**
- 9 **«O Surrealismo nunca existiu»**
- 17 **Dada**
- 23 **O Surrealismo histórico dos anos 20**
- 33 **O movimento surrealista português**
- 49 **Irrracionalidade, imaginação e linguagem**
- 79 **Afinidades e prolongamentos**
- 89 **O Surrealismo nas artes plásticas**

Surrealismo, modo de ler

«Os Poetas escrevem da esquerda para a direita. Quando os Outros lêem da direita para a esquerda, não entendem o que o Poeta lhes diz». As palavras são de Fernando Lemos, poeta, pintor e fotógrafo (autor das famosas imagens de Alexandre O'Neill e Nora Mitrani), e fazem parte da nota introdutória à segunda edição de *Teclado Universal*¹. A questão que suscitam é a do *modo de leitura* da poesia: o encontro entre o poeta e o leitor implica um «desejo de acertar a linguagem», e só acontece quando o leitor é capaz de recriar a experiência interior de iluminação e de conhecimento que fez nascer o poema. É esse o apelo lançado pelo poeta, um feroz e humano apelo à liberdade de quem o lê. Acertar o passo com a poesia surrealista significa

1 Fernando Lemos, *Teclado Universal*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 2.^a ed., 1963, p. 15. A primeira edição, de 1953, corresponde ao fascículo 15 da III série da revista *Cadernos de Poesia*.

reconhecer a diferença de uma poesia que «não se quer mero exercício literário mas aventura em que a vida se joga por inteiro», como a propósito de um poema de Mário Cesariny escreveu Fernando J. B. Martinho². Uma poesia do desespero, da revolta, da provocação, do irracional, do absurdo, do humor e da experimentação verbal, que procura na imaginação a sua força revolucionária. Uma poesia empenhada em «transformar o mundo» (Marx) e «mudar a vida» (Rimbaud) a partir da libertação do espírito, da reinvenção do real e da pesquisa dentro da linguagem até aos limites do possível.

2 Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 2.^a ed. revista, 2013, pp. 60-61.

«O Surrealismo nunca existiu»

O movimento a que o poeta Ernesto Sampaio chamou «a única real tradição viva» surgiu em Portugal em finais dos anos 40 e marcou profundamente a poesia e as artes plásticas da segunda metade do século XX. As suas referências foram o Surrealismo francês, cuja doutrina recuperou duas décadas depois da publicação do *Primeiro Manifesto* de André Breton, a vanguarda de *Orpheu* (Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros) e alguns precursores como Cesário Verde, Gomes Leal, Raul Leal e Mário Saa. No contexto político e cultural da ditadura, o Surrealismo português representou uma versão tardia da vanguarda histórica de 1924, mas sobretudo uma *necessidade* geracional, uma forma de recusa e de intervenção (uma ética, a par de uma estética). O «período duro» das suas atividades situou-se entre 1947, data da formação do Grupo Surrealista de Lisboa, e 1952, ano da

exposição de Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Marcelino Vespeira na Casa Jalco. A aventura surrealista prolongou-se depois na obra dos seus principais agentes e perdurou pelas práticas artísticas individuais (tão distintas entre si que é difícil falar de uma poética comum), mais do que pela sua breve ação programática, marcada por sucessivas zangas e excomunhões.

Se todo o movimento literário tem os seus «textos de afirmação e de combate», o Surrealismo teve a particularidade de nos deixar, a par dessa habitual moldura teórica (manifestos, escritos doutrinários e críticos), um significativo conjunto de textos de autoavaliação e análise. A atitude vigilante que esses balanços traduzem, a ponto de questionarem a própria existência do movimento, reflete desde muito cedo a consciência do seu fracasso enquanto realização coletiva.

Em carta a Carlos Eurico da Costa, de 30 de março de 1952, Mário-Henrique Leiria fazia o ponto da situação:

Como sabes, verificaste e assististe, nada de verdadeiramente revolucionário construímos, já porque não pudemos, já porque, por vezes, não o quisemos. A nossa luta caracterizou-se sempre por uma fuga constante às responsabilidades e por uma qualidade muito próxima da “blague”. [...] Há, não tenho dúvidas, um enfraquecimento do qual vejo o culpado mais directo em André Breton [...]. Eu [...] aceito do Surrealismo aquilo que de verdadeiro e grande há nele, a descoberta poética, a revolta contra a opressão, o verdadeiro caminho de sabermos quem somos, mas não, nunca, todo o cortejo de falsos

Messias que ele pretende impor-nos. Não acredito, actualmente, na salvação pelo Surrealismo [...].³

Numa negação que era uma irónica e (ainda) surrealista forma de afirmação, outros autores declararam mais tarde que «o Surrealismo nunca existiu» (Alexandre O'Neill, Mário Cesariny, Herberto Helder).

Foram várias as razões do impasse. Antes de mais, a própria condição de uma vanguarda cuja permanência era, à partida, impossível: como fazer perdurar a sua tensão primitiva e o seu ímpeto libertário? Como conciliar a sua força revolucionária e a sujeição a um conjunto de normas e modelos? Como impedir a sua academização formal? Na mais radical (e paradoxal) das definições, António Maria Lisboa escreveu em *Erro Próprio* que «O Surrealismo é o Surrealismo — o Surrealismo não é o Surrealismo — Portanto o Surrealismo é [...] o HOMEM LIVRE E APAIXONADO»⁴.

O mal-estar de muitos deveu-se também à recusa da ortodoxia bretoniana e à necessidade de emancipação da tutela francesa. Alexandre O'Neill recorda no poema «Uma vida de cão» (*Tempo de Fantasmas*, 1951) os primórdios da aventura surrealista:

3 Carta de Mário-Henrique Leiria a Carlos Eurico da Costa, in Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 373-374.

4 António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 38.

Até aos últimos arcanos
cafés e leitarias
seguiste André Breton
ou a sombra dele
e a aventura mental que procurava
um sinal exterior
um estilhaço vivo do acaso
a Nadja lisboeta que salvasse
ou a noite ou a vida [...].⁵

Anos mais tarde, evocaria em «Rua André Breton» (*Entre a Cortina e a Vidraça*, 1972) o momento político e cultural em que emergiu o Surrealismo português:

Deflagraste em nós na sempiterna circunstância:
[a pasmaceira.
E por pouco não nos chamaram de Os Franceses.
[...]⁶

A influência bretoniana foi determinante nas atividades do Grupo Surrealista de Lisboa e do Grupo Surrealista Dissidente, e na fase inicial do movimento alguns poetas chegaram a utilizar a língua francesa (outros o tinham feito antes, como Vitorino Nemésio em *La Voyelle promise*), numa tentativa de assimilação do seu espírito internacional. Cesariny escreveu poemas em francês em 1947, no ano do seu encontro com Breton; Artur

5 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, Lisboa, INCM, 3.^a ed., 1990, p. 45.

6 Id., *ibid.*, p. 315.

Cruzeiro Seixas tentou idêntica experiência linguística; Fernando Alves dos Santos apresentou na Casa do Alentejo, em 1949, o poema «Ma maison de ma nuit de lumière»; António Maria Lisboa intitulou «Rêve oublié» um dos seus textos, e outros citou versos de Lautréamont e Rimbaud. Mas a autoridade do «papa» (como apelidaram Breton vários membros do grupo francês) não tardou a ser contestada dentro do Surrealismo português. Na carta citada, Mário-Henrique Leiria aponta o dedo a um «André Breton-Ditador» que impõe regras e alerta para o perigo de uma nova «Academia das Artes e das Letras»: «A grande força de combate, de violência, de criação que em nós existe não pode suportar este estado de coisas»⁷.

Por outro lado, as idiosincrasias pessoais, as adesões partidárias e as diferentes leituras que os surrealistas portugueses fizeram da vanguarda histórica de 1924 deram azo a constantes polémicas que abriram brechas dentro do movimento e acabaram por levar à sua desagregação. Como afirmou O'Neill numa entrevista de 1984, «O destino de todos os surrealismos neste mundo é a dissidência. É o fraccionarem-se em pequenos grupos em nome da verdade de uns, contra a verdade de outros. É o destino comum de todos os surrealismos»⁸. «Entendidos, desentendidos» (para citar ainda o poema «Rua André Breton»), cada um

7 Carta de Mário-Henrique Leiria a Carlos Eurico da Costa, *in* Perfecto E. Cuadrado, *op. cit.*, p. 374.

8 «*Diz-lhe que Estás Ocupado*». *Conversas com Alexandre O'Neill*, edição, organização e introdução de Joana Meirim, Lisboa, Tinta-da-China, 2021, p. 148.

escolheu o seu caminho: Mário Cesariny defendeu até ao fim o projeto surrealista («Liberdade, Amor, Poesia», a tríade que vinha substituir «Liberdade, Igualdade, Fraternidade») e construiu uma voz própria pela via da transgressão, do desejo, do absurdo e da derisão; António Maria Lisboa, levado pela tuberculose aos vinte e cinco anos, foi o mais fiel à linha doutrinária de Breton e às suas pesquisas no domínio do ocultismo; António Pedro abandonou a prática poética em 1950 e dirigiu o Teatro Experimental do Porto entre 1953 e 1961; Alexandre O'Neill, envolvido (por pouco tempo) na militância política, desligou-se a partir de 1951 de um movimento que, nas suas palavras, funcionou para ele «mais como detonador de uma libertação e criação colectivas do que como projecto individual de escrita»⁹. As tensões entre grupos (e os seus nomes maiores) ainda hoje ecoam no modo como a crítica se divide e toma partido.

Mário Cesariny foi o primeiro a historiar o Surrealismo português (apesar de o descrever como «um movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História»¹⁰) e desde os anos 60 procedeu à recolha de materiais inéditos ou dispersos, em volumes como *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito* (1961), *Poesia de António Maria Lisboa* (1963), *Surreal/Abjeccionismo* (1963), *A Intervenção Surrealista* (1966) e *Textos de*

9 Alexandre O'Neill, «Il marchio del Surrealismo», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1978, p. 46.

10 Mário Cesariny de Vasconcelos, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 17.

Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1977), este último focado na internacionalização da vanguarda desde Dada, e abundantemente ilustrado com fotografias, desenhos, pintura, capas de manifestos e cartazes de exposições. Apresentou também o Surrealismo português na revista *Phases* (1973), com uma cronologia e uma seleção de obras de vários autores.

Antonio Tabucchi publicou em 1971 a antologia *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, com um prefácio em que destacava quatro características da poética surrealista portuguesa: o sentimento de angústia, determinado pelo específico contexto a que alude o título de O'Neill *No Reino da Dinamarca*; a imagem; o escárnio, na linha de uma fecunda tradição literária iniciada com a poesia satírica dos cancioneiros medievais; e o compromisso pessoal e artístico. Ainda nos anos 70, o n.º 3 da revista *Quaderni Portoghesi* foi exclusivamente dedicado ao Surrealismo português, reunindo um importante conjunto de testemunhos e ensaios. Nas décadas seguintes, estudos pioneiros como *O Surrealismo em Portugal* (1987), de Maria de Fátima Marinho, e *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (1996), de Fernando J. B. Martinho, refizeram a história do movimento com novas leituras da obra de cada um dos seus autores. O trabalho de Perfecto E. Cuadrado, um dos mais apaixonados estudiosos do Surrealismo, foi decisivo para a consagração da vanguarda de 1947. Coordenador do Centro de Estudos do Surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), antologador, tradutor (cf. a coleção «La estirpe

de los Argonautas»), organizador de exposições e autor de uma vasta produção crítica, Perfecto E. Cuadrado defendeu a consistência e a originalidade do Surrealismo português, apesar dos seus limites e contradições, no âmbito do Movimento Surrealista Mundial.

Uma extensa bibliografia, que compreende monografias (José Cândido Martins, *Teoria da Paródia Surrealista*), revisões histórico-literárias (Adelaide Ginga Tchen, *A Aventura Surrealista*), estudos sobre autores, reedições de obras, antologias, correspondência, prefácios, artigos, catálogos de exposições (*Surrealismo em Portugal 1934-1952*), biografias (Maria Antónia Oliveira, *Alexandre O'Neill. Uma Biografia Literária*; António Cândido Franco, *O Triângulo Mágico*; Filipa Martins, *O Dever de Deslumbrar*) e atas de colóquios, permite-nos visitar a outra luz um movimento cuja *existência histórica* está hoje amplamente documentada e reconhecida. Procurar os seus antecedentes mediatos e imediatos, refazer o seu percurso e analisar os princípios fundadores da sua poética são as propostas dos próximos capítulos.

Dada

O movimento Dada nasceu em Zurique em 1916, por iniciativa de um grupo de jovens artistas que se insurgia contra «o humilhante facto de haver uma guerra no século XX» e se reclamava de uma «novíssima arte» em rutura com a cultura e a ordem social vigentes. A eclosão da Primeira Guerra Mundial tinha gerado um sentimento de pessimismo e de revolta a que o grupo dava a mais radical expressão, com o seu espírito anárquico, a sua energia disruptiva e a defesa da irracionalidade, da intuição e do absurdo. Como escreve Teolinda Gersão no prefácio a *Dada – Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, «à “cultura” burguesa, que entre outros aspectos negativos desmascara como censura, pseudomoral e alienantes técnicas de manipulação, Dada opõe a libertação dos instintos, a afirmação do “eu” que não se deixa

domesticar (nem mesmo socializar) em nome de princípio algum»¹¹.

Fundado por Hugo Ball e Richard Huelsenbeck (alemães), Hans Arp (alsaciano), Tristan Tzara e Marcel Janco (romenos), o movimento teve início nas tumultuosas sessões do *cabaret* Voltaire, uma sala transformada em espaço de exposições e *performances* literárias, que entre fevereiro e junho de 1916 se tornou ponto de encontro de vanguardistas de várias tendências e nacionalidades. Para lançar o seu projeto, Dada precisava de um lugar que criasse uma atmosfera própria, e Hugo Ball e a sua companheira Emmy Hennings resolveram abrir um clube noturno, na tradição dos *cabarets* berlinenses do pré-Guerra, como «centro de entretenimento artístico», convidando todos os jovens artistas da cosmopolita Zurique (muitos deles refugiados) a participar com sugestões e propostas. Um público ávido de conhecer as experimentações dadaístas, mas também as obras de Wassily Kandinsky, Max Jacob ou Alfred Jarry, acorria às animadas reuniões da Spiegelgasse e chegou mesmo a invadir o palco numa ocasião. Insultos, agressões e intervenções policiais eram frequentes. O diário de Hugo Ball regista as atividades do *cabaret* Voltaire, a «indefinível intoxicação» e as «emoções loucas» das suas noites, que incluíam música, dança, teatro e leituras de poesia.

11 *Dada — Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, p. 28.

Cabaret Voltaire foi também o título da primeira revista Dada (junho de 1916), que deveria ser, segundo Hugo Ball, a síntese da arte moderna e dos seus vários -ismos, Cubismo, Futurismo e Expressionismo. Nela colaboraram Apollinaire, Blaise Cendrars, Kandinsky, Marinetti, Oppenheimer, Picasso e Modigliani, entre outros. Seguiram-se, ainda em Zurique, as revistas *Dada 1* (julho de 1917), *Dada 2* (dezembro de 1917), *Dada 3* (dezembro de 1918) e *Anthologie Dada* (maio de 1919), esta última já publicada também em francês. O movimento conheceu uma rápida difusão internacional, e outros grupos Dada foram surgindo na Alemanha (Berlim, Colónia e Hanover), na Bélgica, na Holanda, na Jugoslávia, na Checoslováquia, na Áustria, na Roménia, na Polónia, na Itália, em Espanha e nos Estados Unidos.

A origem do nome «Dada» é controversa: numa carta de 1921, Tristan Tzara conta que o descobriu no Larousse, durante uma reunião de amigos, e o elegeu como termo apropriado às sonoridades de todas as línguas; segundo Huelsenbeck, teriam sido ele e Hugo Ball a encontrá-lo ao acaso num dicionário alemão-francês, quando procuravam um nome para Madame le Roy, uma cantora do *cabaret Voltaire*; outros sugerem que ficou a dever-se ao uso frequente das palavras *da, da* («sim», «sim») por Tristan Tzara e Marcel Janco, ambos romenos. «Dada não significa nada!», escreveu Tzara no *Manifesto Dada* de 1918: era apenas um nome sonoro, e o carácter aleatório da escolha significava tudo. Os teorizadores do movimento sempre evitaram a designação «dadaísmo», que poderia sugerir uma ordem ou um conjunto de preceitos

estéticos, e preferiram utilizar nos seus textos o termo «Dada». «O que é Dada? Uma arte? Uma filosofia? Uma política? Um seguro de incêndio? Ou: religião de Estado? Dada é realmente energia? Ou não é absolutamente nada, isto é, tudo?», lia-se no n.º 2 da revista *Dada*. Sem programa, contra qualquer programa, contra tudo (a razão, a lógica, a estética, a moral, as «velharias» do passado) e, em última instância, contra si próprio, o movimento definiu-se desta forma elusiva em sucessivos manifestos e textos teóricos. A composição tipográfica de muitos deles acompanhava a violência provocatória dos conteúdos.

Os dadaístas usaram o humor (*blague*, ironia, sátira, *nonsense*) como forma de subversão e propuseram uma série de inovações técnicas, explorando materiais e suportes diversos: o poema visual, de tão longa tradição, mas inspirado nas experiências recentes de precursores como Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897), Marinetti (*Parole in libertà*, 1913) e Apollinaire (*Calligrammes*, 1918); o poema fonético, composto apenas de sons e desprovido de qualquer sentido; o poema simultâneo, recitado a várias vozes numa sobreposição contrapontística; a colagem, praticada desde 1910 pelos pintores cubistas, mas agora aplicada à matéria verbal; e a fotomontagem, que transpõe para a fotografia o princípio da colagem. A linguagem da publicidade foi também recuperada como domínio de pesquisa literária.

Contemporâneo do círculo de Zurique, o grupo Dada de Nova Iorque, formado em torno de Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray, revolucionou

as artes plásticas, libertando-as da «tirania» da assinatura e celebrando o absurdo, a irracionalidade e o humor. Marcel Duchamp lançou a partir de 1915 os *ready-made*, objetos comuns a que o olhar do escultor retira neutralidade estética, deslocando-os da sua finalidade quotidiana para o campo da criação. Em 1917, apresentou à exposição da Sociedade dos Artistas Independentes um dos seus mais célebres *ready-made*, *Fountain*, que causou escândalo e foi recusado pelos organizadores. Em 1919, pintou um bigode na *Gioconda* de Leonardo da Vinci e deu-lhe um novo título, alógrafo e iconoclasta (a sigla *L.H.O.O.Q.*, que lida em francês sugere a frase «Elle a chaud au cul»). A obra de Duchamp teve um enorme impacto e foi determinante nas experimentações artísticas subsequentes, como o Surrealismo e a arte conceptual. Também Francis Picabia, o diretor da revista *391* (publicada entre 1917 e 1924, sucessivamente em Barcelona, Nova Iorque, Zurique e Paris), declarou que a arte deve ser «inestética», «inútil» e «impossível de justificar». *La Sainte Vierge*, de 1920, é um ícone da provocação Dada e deu azo a inúmeras leituras sobre a natureza alusiva da mancha de tinta lançada no papel (o sangue ou o sémen da desflocação), ou sobre a sua não menos blasfema ausência de sentido. O quadro *L'Oeil cacodylate* (1921) é um retrato de grupo do movimento dadaísta parisiense através de um conjunto de frases e assinaturas distribuídas pela tela, incluindo as de Tristan Tzara, Man Ray e Cocteau. O pintor questionava dessa forma o valor da «obra» enquanto produto individual, legitimado pelo nome do artista e integrado no mercado burguês.

Man Ray explorou a imaginação e o sonho na sua produção multifacetada de pintor, fotógrafo e cineasta, criando peças *ready-made* (como *O Enigma de Isidore Ducasse*, uma máquina de costura embrulhada em pano e atada com uma corda), fotogramas e outras formas de experimentação Dada. Em 1921 foi viver para Paris, onde se relacionou com vários artistas de vanguarda e participou na primeira exposição surrealista (1925), juntamente com Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miró e Pablo Picasso. Instalado no bairro de eleição de pintores e boémios, teve uma ligação com a modelo Kiki de Montparnasse, que inspirou algumas das suas mais célebres fotografias. Em *Le Violon d'Ingres* (publicada em 1924 na revista *Littérature*), a imagem nua e de costas, a partir do quadro *La Grande Baigneuse*, é trabalhada por aposição de elementos de modo a parecer um violino (o passatempo de Ingres), aqui alusivo instrumento do desejo masculino. Outras fotografias de Man Ray deformam ou hipertrofiam a corporalidade da mulher por meio de técnicas diversas, encenando a libertação e a perversão, como forma de pôr em causa a moral dominante.

O Surrealismo histórico dos anos 20

Depois do fim da Guerra, em 1919, Tristan Tzara chegou a Paris e com ele chegou o Dadaísmo à capital francesa. «Esperado como um Messias», o poeta romeno foi recebido com entusiasmo pelo grupo da revista *Littérature*, dirigida por Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. A famosa revista de capa amarela estava ainda longe do espírito Dada, embora se reclamasse da herança de poetas «malditos» como Lautréamont e Rimbaud. Mas a presença de Tzara foi o catalisador das suas tendências revolucionárias, e logo começaram em Paris os espetáculos-provocações de Zurique, as leituras públicas de manifestos, o tumulto vanguardista que proclamava a destruição de todos os valores tradicionais. Em fevereiro de 1920, Aragon leu no Salão dos Independentes um manifesto que era um programa de radical negação:

Basta de pintores, basta de literatos, basta de músicos, basta de escultores, basta de religiões, basta

de republicanos, basta de monárquicos, basta de imperialistas, basta de anarquistas, basta de socialistas, basta de bolchevistas, basta de políticos, basta de proletários, basta de democratas, basta de exércitos, basta de polícia, basta de pátrias, enfim, basta de todas estas imbecilidades, mais nada, mais nada, NADA, NADA, NADA.¹²

André Breton e Philippe Soupault publicaram nesse ano o volume *Les Champs magnétiques*, um conjunto de textos em prosa que constituíam as suas primeiras experiências de escrita automática.

A partir de 1922, o grupo de Breton distanciou-se de Tzara, procurando um sentido construtivo para a arte «moderna» e opondo à vozearia dadaísta uma atitude sistemática de pesquisa e experimentação nos domínios do inconsciente, do sonho, do maravilhoso, da loucura, dos estados alucinatórios, da imaginação, das expressões procedentes do mais fundo do ser. Foi a «época dos sonhos» (Robert Desnos tinha a arte de dormir e debitar frases em pleno café), das experiências hipnóticas e mediúnicas, dos textos automáticos publicados em *Littérature*. Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud (que sondara a verdadeira natureza da inspiração e a descrevera como uma força vinda de dentro, não «de cima»), Freud (com os seus trabalhos sobre o inconsciente) e Alfred Jarry (autor de *Ubu Roi* e precursor do teatro do absurdo) eram as referências destes jovens poetas, que viam agora

12 Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 26-27.

a fase dadaísta como um «estado de espírito» já superado (Breton, *Les Pas perdus*), apesar da inegável dívida do Surrealismo para com o impulso libertador de Dada. 1924 foi o ano da fundação do grupo surrealista francês (que Man Ray registou numa fotografia com o título *A Central Surrealista*) e da publicação do *Primeiro Manifesto*. O termo «Surrealismo» tinha sido utilizado pela primeira vez por Apollinaire em 1917, a propósito do ballet *Parade*, e depois no subtítulo da sua peça *Les Mamelles de Tirésias*, «drame surréaliste». Breton definiu-o numa célebre passagem do *Manifesto*:

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹³

O texto teórico de Breton enuncia os princípios da poética surrealista: o primado da imaginação, o desprezo pela arte realista como fruto da

13 André Breton, «Manifeste du Surréalisme», in *Oeuvres Complètes*, tomo I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 328.

«SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual nos propomos exprimir, seja verbalmente seja por escrito seja por qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de todo o controlo da razão e de toda a preocupação moral ou estética.» (in Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisboa, Documenta, 2021, p. 95).

«mediocridade» e insulto à inteligência, a crença na «resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*», o regresso ao maravilhoso, a escrita automática, a recusa do talento individual e da intenção «literária». O autor do *Manifesto* relata a experiência semionírica que o levou a explorar o «pensamento falado», numa altura em que estudava os métodos de análise de Freud: uma noite, antes de adormecer, ouviu a frase «il y a un homme coupé en deux par la fenêtre»¹⁴, acompanhada da respetiva representação visual. Outras frases se seguiram, igualmente gratuitas, que lhe revelaram o «absurdo imediato» e o potencial poético da verve interior. A «arte mágica» surrealista é esse «ditado» do pensamento, que implica um estado de recetividade e uma escrita rápida e sem emendas, não controlada pela razão. Breton caracteriza também o paradigma da imagem surrealista como aproximação de realidades afastadas entre si, citando um texto de Pierre Reverdy publicado na revista *Nord-Sud*:

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

14 André Breton, «Manifeste du Surréalisme», *Oeuvres Complètes*, tomo I, p. 325.

«Há um homem cortado ao meio pela janela» (in Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, p. 92).

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...].¹⁵

A partir de dezembro de 1924, *La Révolution Surréaliste* tornou-se o órgão do movimento, sob a direção de Pierre Naville e Benjamin Péret nos quatro primeiros números, e de Breton nos seguintes. A adesão de Breton, Aragon, Paul Éluard, Péret e Pierre Unik ao Partido Comunista, em 1927, levou a divergências no interior do grupo sobre as vias possíveis da ação revolucionária, que se prolongaram durante vários anos, com sucessivos «julgamentos», purgas e dissidências. O *Segundo Manifesto*, escrito em 1930 depois do afastamento de Robert Desnos e Antonin Artaud, era um ajuste de contas, ao mesmo tempo que redefinía os fundamentos teóricos do movimento e confrontava o Surrealismo com a necessidade de determinar aquele ponto do espírito em que deixam de ser percebidas como contraditórias as «velhas antinomias» que aprisionam o homem (a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro). Agora

15 *Apud* André Breton, «Manifeste du Surréalisme», *Oeuvres Complètes*, tomo I, p. 324.

«A imagem é uma criação pura do espírito.

Não pode nascer duma comparação mas sim da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.

Quanto mais justas e afastadas forem as relações das duas realidades em aproximação tanto mais a imagem será forte — tanto maior realidade poética e poder emotivo conterà [...]» (*in* Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, p. 91).

interessado pelo ocultismo e pelas pesquisas esotéricas, Breton via o Surrealismo como uma outra forma de alquimia, aquela que procurava a «pedra filosofal» da imaginação. Entretanto tinha publicado *Nadja* (1928), a história de uma jovem mulher encontrada por acaso na rua Lafayette, «alma errante» que atrai o sujeito da escrita e o conduz numa deambulação por Paris, entre onírica e real, que é também um exercício de autognose, em resposta à pergunta inicial «Quem sou?». Nadja, assim chamada «porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é apenas o começo», é uma figura trágica e fascinante, em permanente estado de vidência, desafiando perigosamente os limites da racionalidade até ao momento em que o narrador se afasta e passa a fazer da sua ausência (ou da sua presença obsidiante na memória) a matéria da narrativa. A personagem, que se afundará na loucura, incarna a dupla face da realidade explorada pelo Surrealismo — o real e o sonho, o consciente e o inconsciente, a evidência e o enigma do ser. O romance termina com a frase-mote «A beleza será CONVULSIVA ou não será nada».

Talvez nenhuma outra imagem tenha convocado a arte surrealista como a da mulher, na poesia, no romance, na pintura e na fotografia. Musa ou objeto sexual, fada Melusina ou mulher-criança, idealizada ou aviltada pelo olhar masculino que a recria, tanto inspirou «La courbe de tes yeux», o poema de Paul Éluard dedicado a Gala (*Capitale de la douleur*, 1926), como *Le Cabinet anthropomorphique* (1936), o quadro de Salvador Dalí que reduz o corpo feminino a uma cómoda com gavetas. O Surrealismo exaltou o amor como

experiência superior e revelação, ao mesmo tempo que celebrou o erotismo (incluindo o capítulo das perversões) contra todos os interditos. O *amour fou* que dá o título a um dos mais conhecidos livros de Breton é a fórmula do amor surrealista: livre, revolucionário, escandaloso, irredutível a qualquer regra social.

A partir de 1930, o grupo surrealista integrou novos artistas: Salvador Dalí (que desenvolveu o seu método paranoico-crítico), Luis Buñuel (realizador dos filmes *Un chien andalou* e *L'Âge d'or*, em parceria com Dalí), Georges Hugnet e René Char. Outros, em confronto aberto com Breton, afastaram-se e seguiram os seus percursos individuais (Michel Leiris, Raymond Queneau, Jacques Prévert). Os caminhos do movimento dividiam-se: de um lado a ação política, do outro a defesa tenaz da revolução vinda «de dentro» e da autonomia da arte. Aragon fez nesse ano uma viagem à URSS, para participar no II Congresso Internacional dos Escritores Revolucionários em representação dos surrealistas franceses. De regresso a Paris, publicou no n.º 3 da revista *Le Surréalisme au service de la révolution* o artigo «Le surréalisme et le devenir révolutionnaire», em que defendia o materialismo dialético e as teses saídas da III Internacional; e logo depois, em *Littérature de la révolution mondiale*, o poema «Le Front Rouge», que causou escândalo por apelar à violência e atacar Léon Blum. Consumava-se assim a rutura de Aragon, acusado de «traição» pelos surrealistas — doravante envolvido na militância política e alinhado com as diretrizes soviéticas, o poeta apoiou os Republicanos durante a Guerra Civil de

Espanha e participou na Resistência francesa com Elsa Triolet, o seu grande amor de sempre, a quem dedicou vários livros (*Les Yeux d' Elsa*, 1942; *Elsa*, 1959; *Le Fou d'Elsa*, 1963).

O estilhaçamento do grupo não significou, todavia, o fim das atividades surrealistas. Em 1938, Breton e Éluard (com Marcel Duchamp como mediador e árbitro dos conflitos entre ambos) organizaram na Galerie des Beaux-Arts a Exposição Internacional do Surrealismo, reunindo mais de duzentas obras de artistas de catorze países. A exposição incluía quadros, objetos, colagens, fotografias e instalações, e atraiu multidões diárias de visitantes, a elite parisiense, estrangeiros, jornalistas e críticos, desconcertados com o seu carácter trepidante e provocatório. Depois do fim da Guerra, Breton e Duchamp tentaram ainda recuperar o espírito de 1938 com uma nova exposição na Galerie Maeght, O Surrealismo em 1947, que não teve o mesmo impacto.

Em 1945 Maurice Nadeau publicou *Histoire du Surréalisme*, um ensaio sobre as teses e a evolução do Surrealismo francês, escrito durante a Ocupação. A obra não agradou a Breton, mas era uma primeira (e seminal) história do movimento, com a virtude de aliar o distanciamento crítico e o pormenor da informação, e teve um papel decisivo na sua consagração.

O Surrealismo tinha-se internacionalizado desde a publicação dos *Manifestos*, e países como a Bélgica, a Holanda, a Inglaterra, a Checoslováquia, a Roménia, a Jugoslávia, a União Soviética, a Espanha, o México, o Brasil, a Argentina, o Chile, os Estados Unidos e o Japão assistiram à formação

de grupos, à criação de revistas e a outras manifestações coletivas ou individuais. O seu período de maior difusão coincidiu com a última etapa da vanguarda francesa, quando Breton, no regresso do exílio nos Estados Unidos (onde tinha publicado *Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non*), tentou dar-lhe novo e fracassado impulso. Era a vez de Portugal entrar no movimento surrealista mundial, pela mão de um grupo de jovens poetas e pintores que em 1947 lia os *Manifestos* de Breton e a *Histoire du Surréalisme* de Nadeau, se afastava do Neorrealismo e desafiava o quotidiano de chumbo de um país em ditadura com as armas da imaginação, do humor e do absurdo.

O movimento surrealista português

António Pedro (n. 1909) teve um papel precursor na eclosão do Surrealismo português, pelas suas ligações internacionais e pelas iniciativas que protagonizou na Lisboa de meados dos anos 30 e princípios da década seguinte. Espírito diletante, «enfant terrible» e «enfant gâté» da vida cultural da época (para citar José-Augusto França), desenvolveu uma atividade multimoda como poeta, ficcionista, dramaturgo, pintor, editor, encenador e ceramista, em sucessivas fases de experimentação artística. Inicialmente ligado ao movimento nacional-sindicalista de Rolão Preto, o partido dos «camisas azuis» que se inspirava no fascismo italiano e se opunha a Salazar, António Pedro foi mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, locutor da BBC com as célebres «Crónicas de Segunda-Feira», que lhe deram grande popularidade. A 23 de maio de 1945, leu aos microfones da rádio o poema «Europa», de Adolfo Casais Monteiro,

que lho dedicaria no ano seguinte: «Ao António Pedro / que foi na hora própria a voz de todos os portugueses que não esqueceram a sua condição de europeus e cidadãos do mundo». Durante a sua permanência em Londres participou nas atividades do grupo surrealista inglês e na exposição *Surrealist Diversity* (1945), ao lado de Max Ernst, Picasso e René Magritte.

Os contactos que desde cedo manteve com as vanguardas europeias foram determinantes na sua prática artística e no trabalho de teorização e divulgação que levou a cabo. Em 1935 assinou em Paris, com Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, Robert e Sonia Delaunay, Kandinsky, Joan Miró e Alexander Calder, entre outros, o *Manifesto Dimensionista* de Charles Sirato. O Dimensionismo inspirava-se nas novas conceções de espaço-tempo formuladas por Einstein para proclamar uma arte em movimento, capaz de acrescentar novas dimensões a cada uma das suas formas (o plano em vez da linha no poema visual, o espaço em vez do plano na pintura, a quarta dimensão da matemática de Minkowski na escultura). António Pedro traduziu o *Manifesto* para português e publicou também, no n.º 1 da revista *Cartaz* (1936), um *Manifesto-Resumo do Dimensionismo*, precedido de uma «Nota-circular acerca de mim mesmo». Aí definia a «poesia dimensional», já presente nos seus *15 poèmes au hasard* (1935), como a experiência conjunta da palavra e da imagem (graças aos jogos tipográficos e à inclusão de desenhos no poema): «A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. Ao encontrarem-se as duas no mesmo

caminho nasceu uma nova arte — chama-se poesia dimensional»¹⁶.

Em 1940 organizou em Lisboa, na Casa Repe, uma exposição de matriz surrealista, com António Dacosta e Pamela Boden. Na primavera de 1942 lançou a revista *Variante*, uma publicação de literatura e arte para a qual projetou quatro números temáticos, correspondentes às estações do ano. A revista situava-se à margem de quaisquer grupos ou tendências, demarcando-se implicitamente do Neorrealismo:

Variante convida às suas páginas todos os Artistas e Críticos do mundo que sejam contemporâneos do seu próprio tempo. Não toma posição de escola ou partido e serve-lhe para único compromisso um corte de relações com as múmias de todas as escolas e de todos os partidos. É uma revista de arte viva.¹⁷

O primeiro número apresentava-se sob o signo do inconformismo e da fantasia, e incluía, além de poesia e ensaio, trabalhos de Almada Negreiros, Sarah Afonso, Mário Eloy, Carlos Botelho, Dordio Gomes, Eduardo Viana, Jorge Barradas, Maria Keil do Amaral, Júlio, Bernardo Marques e outros artistas plásticos. «Mau gosto e ironia» era o tema do segundo número, publicado no inverno de 1943 e anunciado no texto editorial como uma «inter-

16 Reproduzido em António Pedro, *Antologia Poética*, introdução, seleção e notas de Fernando Matos Oliveira, Braga e Coimbra, Angelus Novus, 1999, p. 97.

17 *Variante*, n.º 1, 1942, p. 8.

venção contra o tabu do *feio*». No ensaio «Poder aliciante, irónico e explosivo do mau gosto», António Pedro sublinhava o potencial poético do feio e a necessidade de uma expressão estética inovadora, não confinada «na elegância de um jogo de sociedade»¹⁸. Também este segundo número (que seria, afinal, o último) reunia colaboração de diferentes gerações, tanto na poesia (Sophia, Ruy Cinatti, José Régio, Jorge de Sena) como na pintura e no desenho. Apesar da sua efemeridade, *Variante* deixou uma marca própria e a proposta de uma arte rebelde a todas as formas de censura da cultura burguesa.

Foi também em 1942 que António Pedro publicou *Apenas uma Narrativa*, considerado por Jorge de Sena como a obra-prima do romance surrealista português. Conjugando uma visão poética do Alto Minho (uma natureza matricial carregada de símbolos) com a linguagem onírica e a estranheza de cenários e personagens, à maneira da pintura de Magritte, De Chirico ou Dalí, a narrativa desenvolve-se sem qualquer verosimilhança e num jogo complexo de associações, explorando com invulgar exuberância os efeitos verbais, a imaginação e o insólito. Cada capítulo começa com um desenho legendado, a partir do qual se constrói o seu argumento. Recorde-se o início do primeiro capítulo, onde real e surreal se encontram:

Acompanhando o leito do rio há pequenos plainos aráveis que terminam em degraus, até ao

18 *Ibid.*, n.º 2, 1943, p. 10.

mais baixo onde se estende a planície. O plantador andava ali, pelo campo, enterrado até acima dos joelhos, na terra que é ubérrima e preta. Era bonito vê-lo andar nu, o rosado do corpo a contrastar com a cor dos torrões remexidos, lançando ao longo das leivas aqueles bocados de mulher que levava num braçado. Havia braços de rainhas de mãos pendentes, brancas e com anéis, rosários de olhos como bolindros variegados com ternuras incalculáveis e molhadas e também com ódios e estupidez, mitras e cogumelos, como anémons que se tinham nascido e morrido era por acaso, ao sabor do vaivém do sangue, na pele sei lá de quem. Também havia pernas e bocas, ossinhos brancos e dentes e também havia cabelos no que ele levava de braçado. Via-se que era um hábito seu aquela espécie de sementeira e, se na verdade o não era, assim parecia, enquadrada no ambiente bucólico do entardecer que, naquela parte do Minho, tem um encanto de paraíso.

[...] O plantador chamava-se Adão, como é fácil de calcular. Não é, no entanto, verdade que fosse o primeiro homem. Antes e depois dele já havia este sabor a vazio que enche o mundo duma inquietação sem remédio.¹⁹

Em 1944, Jorge de Sena publicou no n.º 31 do jornal *O Globo*, dirigido por Adolfo Casais Monteiro, uma página dedicada à «Poesia sobrerrealista», com uma apresentação do movimento francês e traduções de Breton, Éluard, Benjamin

19 António Pedro, *Apenas uma Narrativa*, Famalicão, Quasi Edições, 3.ª ed., 2007, pp. 17-20.

Péret e Georges Hugnet. Num depoimento incluído no n.º 3 de *Quaderni Portoghesi*, Sena recorda a sua discussão com o diretor do quinzenário acerca do título da página — Casais considerava «surrealismo» um termo bárbaro e exigiu a designação «sobrerrealista».

Desde 1942, tinha começado a reunir-se no café Herminius, na Av. Almirante Reis, um grupo de alunos da Escola de Artes Decorativas António Arroio, formado por José Leonel Martins Rodrigues, Fernando José Francisco, Júlio Pomar, Pedro Oom, Mário Cesariny, Fernando de Azevedo, António Domingues, Vespeira e Cruzeiro Seixas. Num primeiro momento, estes jovens artistas protagonizaram uma série de manifestações que podem ser consideradas a «fase dadaísta» do Surrealismo português. Em 1944, alguns deles aderiram ao Neorrealismo e defenderam «as novas ideias estéticas e sociais» na página de «Arte» do jornal português *A Tarde*, dirigida por Júlio Pomar. No mesmo ano, Pedro Oom conheceu António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira e Fernando Alves dos Santos no café Lisboa Moderno. Em 1945, Mário Cesariny e Alexandre O'Neill, ambos ligados às atividades do MUD Juvenil, encontraram-se nas tardes de bilhar do café A Cubana. Estava assim formado o núcleo que iria constituir, dois anos mais tarde, o Grupo Surrealista de Lisboa. Para Cesariny, 1946 foi o ano das «últimas tentativas de conciliação entre testemunho pessoal e messianismo neo-realista»²⁰ e da

20 Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, p. 52.

rutura com os pressupostos estéticos e ideológicos do movimento. O seu poema *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, uma «despedida da teórica neo-realista», é a irónica constatação da impossibilidade de reabilitar artisticamente o real, a partir de um exercício de deambulação urbana em diálogo com a poesia do heterónimo pessoano.

Em outubro de 1947, Alexandre O'Neill, António Domingues, Mário Cesariny e João Moniz Pereira fundaram o Grupo Surrealista de Lisboa, a que se juntaram Fernando de Azevedo, Carlos Calvet da Costa, Carlos Eurico da Costa, António Pedro (mecenas e figura tutelar do grupo), José-Augusto França, Mário-Henrique Leiria, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira, Cândido Costa Pinto (expulso de imediato por ter exposto nas salas do Secretariado Nacional de Informação), Cruzeiro Seixas e Marcelino Vespeira. Pouco antes, em carta de 16 de setembro, escrevia Alexandre O'Neill a Mário Cesariny: «Neste momento estudo Freud e etc. ... incluindo Lautréamont, Rimbaud, Michaux, Aimé Césaire, Marx, Engels». Noutra carta indicava uma «lista dos livros que não devem comprar, por eu já ter», lista essa que incluía os *Manifestos* de Breton e a *Histoire du Surréalisme* de Maurice Nadeau.

Em 1948, a propósito das comemorações do centenário de Gomes Leal, o Grupo Surrealista de Lisboa fez a sua primeira intervenção no *Diário de Lisboa*, com um texto-manifesto em que denunciava o aproveitamento oficial da imagem do poeta maldito convertido ao catolicismo e celebrava a imaginação surrealizante dos seus versos.

Logo depois desta intervenção pública, Mário Cesariny e João Moniz Pereira abandonaram o Grupo Surrealista de Lisboa, por desentendimentos e divergência de opiniões. Em carta de 5 de agosto a Alexandre O'Neill e António Domingues, Cesariny deu como razões do seu afastamento o «abandono do automatismo psíquico como processo de revelação e descoberta», o «relegamento dos fenómenos ditos de *acaso*», a falta de empenho em «transformar o real» e a «grande desistência de um estado de revolta contra o meio pulverizante que nos rodeia»²¹. Três dias depois, anunciou a António Pedro que se desligava «inteiramente do chamado Grupo Surrealista de Lisboa por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista»²². Outros testemunhos dão conta dos motivos pessoais que levaram à dissensão e à consequente cisão do Grupo inicial.

Em janeiro de 1949 realizou-se a exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, no n.º 25 da Travessa da Trindade, com trabalhos de Alexandre O'Neill, António Dacosta, António Pedro, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França e Vespeira. O catálogo da exposição foi a primeira publicação dos «Cadernos Surrealistas», a que se seguiram, ainda nesse ano, *A Ampola Miraculosa*

21 Carta de Mário Cesariny a Alexandre O'Neill e António Domingues, 5 de agosto de 1948, in *Contribuição ao Registo de Nascimento Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*, Lisboa, ed. por Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas, 1974, p.n.n.

22 Carta de Mário Cesariny a António Pedro, 8 de agosto de 1948, *ibid.*, p.n.n.

de Alexandre O'Neill, *Proto-Poema da Serra d'Arga* de António Pedro e *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal* de José-Augusto França. Para a capa do catálogo estava previsto um texto de apoio à candidatura do general Norton de Matos às eleições presidenciais: «O Grupo Surrealista de Lisboa / pergunta / Depois de 22 anos de / MEDO / Ainda seremos capazes de / um acto de / LIBERDADE? / É absolutamente / indispensável / votar contra o / Fascismo». O texto-manifesto foi proibido e a capa ficou em branco, apenas com um X alusivo ao lápis azul da Censura. O catálogo incluía ainda um questionário (idêntico aos questionários de *La Révolution Surréaliste*) e as respostas de cada um dos membros do Grupo sobre as razões da sua adesão ao Surrealismo (as mais variadas: «Porque assim me apeteceu», escreveu António Pedro).

Em torno de Mário Cesariny formou-se o Grupo Surrealista Dissidente, que manteve contactos com Breton e participou nas sessões do Jardim Universitário de Belas-Artes, a convite do pintor Guilherme Filipe, com uma série de intervenções subordinadas ao tema «O Surrealismo e o seu Público». O manifesto *A Afixação Proibida*, redigido por António Maria Lisboa e Cesariny, foi a declaração inaugural do Grupo. Entre junho e julho de 1949, «Os Surrealistas» (como se intitulavam, reclamando a autenticidade da sua ação poética e artística) realizaram uma primeira mostra na sala de projeção da Pathé-Baby, na rua Augusto Rosa. Expuseram Carlos Calvet, Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa, Henrique Risques Pereira, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco, Mário-Henrique Leiria, Pedro

Oom, Fernando Alves dos Santos, João Artur da Silva e António Paulo Tomaz. Foi ainda em 1949 que António Maria Lisboa escreveu um dos mais importantes manifestos do Surrealismo português, *Erro Próprio*, lido em março do ano seguinte em Lisboa e no Porto.

Em janeiro de 1950, Nora Mitrani, uma jovem búlgara radicada em Paris e ligada ao círculo de André Breton, proferiu na Casa das Beiras uma conferência intitulada *La Raison Ardente (du Romantisme au Surréalisme)*, a convite do Grupo Surrealista de Lisboa. Nora Mitrani traçou um quadro histórico-crítico do Surrealismo, focado exclusivamente no caso francês e em linha com as teses bretonianas. O texto da conferência, traduzido por Alexandre O'Neill, seria o último da série «Cadernos Surrealistas». Nora foi o *amour fou* de O'Neill, e dessa paixão «desmesurada» e «adolescente», ameaçada pela inevitável separação, resultou um dos grandes poemas de amor e de revolta da literatura portuguesa do século XX. «Um adeus português» é a despedida do amor impossível («Nesta curva tão terna e lancinante / que vai ser que já é o teu desaparecimento / digo-te adeus / e como um adolescente / troço de ternura / por ti»²³), mas também a denúncia do sentimento coletivo de opressão («esta pequena dor à portuguesa / tão mansa quase vegetal»²⁴) num país dominado pelo salazarismo. Impedido de «ir atrás da francesa» por lhe ter sido negado o passaporte, em

23 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, p. 64.

24 Id., *ibid.*

circunstâncias que evocou numa célebre crónica de 1984²⁵, O'Neill nunca voltou a ver a mulher da «cidade aventureira». Em 1962 incluiu no volume *Poemas com Endereço* um conjunto de «Seis poemas confiados à memória de Nora Mitrani», escritos depois do seu suicídio em Paris.

Em junho de 1950 realizou-se a segunda exposição d'«Os Surrealistas», na galeria da livraria A Bibliófila, no n.º 102 da rua da Misericórdia. Menos participada do que a anterior, contou com trabalhos de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário-Henrique Leiria, João Artur da Silva, Fernando José Francisco e Henrique Risques Pereira, e colaboração extracatólogo de O'Neill e Pedro Oom. Ainda nesse ano, Cesariny deu à estampa o seu primeiro livro, *Corpo Visível*, a que se seguiram, ao longo dos anos 50, *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952), *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (1953), *Manual de Prestidigitação* (1956), *Pena Capital* (1957), *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* (1958) e *Nobilíssima Visão* (1959).

Em 1951, Alexandre O'Neill publicou na revista *Cadernos de Poesia* (fascículo 11, segunda série) o conjunto de poemas *Tempo de Fantasmas*, precedido de um «Pequeno aviso do autor ao leitor» em que se desligava do Surrealismo e censurava o seu alheamento «dos verdadeiros problemas do seu meio», interessado como estava agora numa poesia implicada no real:

25 Id., «A História de um Poema», in *Uma Coisa em Forma de Assim*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 258-260.

[...] Da aventura surrealista — hoje reduzida, como merece, às alegres actividades de dois ou três incorrigíveis pequenos aventureiros — ficaram os restos que lhe pareceram mais significativos, os que melhor pudessem exemplificar em que consistiu a contribuição positiva do surrealismo na evolução do poeta. Dela também herdou certa tentação pela ambiguidade (fuga do real) e um formalismo que o leva, num ou noutro poema, a soluções de evidente mau gosto... [...].²⁶

Apesar da rutura anunciada nesta nota proemial, vários textos incluídos em *Tempo de Fantasmas* trazem ainda as marcas surrealistas (técnicas, jogos, uma forma mental) que nunca abandonariam a sua poesia. O Grupo Dissidente respondeu a este «Pequeno aviso» com o panfleto *Do Capítulo da Probidade*, que atacava O'Neill, o Grupo Surrealista de Lisboa, Jorge de Sena e José-Augusto França.

Foi também em 1951 que José-Augusto França lançou a revista *Unicórnio*, uma «antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos» (assim apresentada de forma a iludir a Censura) que procurava auscultar o espírito da década de 50, na charneira entre a herança modernista e as novas correntes europeias do pós-guerra. Dela saíram cinco números, até 1956, cada um com título próprio — *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* e *Pentacórnio*. A revista foi a expressão de um pro-

26 Id., *Tempo de Fantasmas*, in *Cadernos de Poesia*, ed. fac-similada, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 101.

jeto que conciliava vanguardismo e vocação crítica, e chamou a si colaboradores de várias tendências (surrealistas, mas também presencistas, neorrealistas e nomes ligados aos *Cadernos de Poesia*). Dentro de um espírito «absolutamente moderno», reuniu um ambicioso conjunto de ensaios, poemas e textos de ficção, balanços literários e inquéritos dirigidos aos intelectuais contemporâneos (sobre André Gide, o «homem revoltado», o conceito de modernidade, etc.). Estudos sobre Sade, Freud, Henry Miller, Lewis Carroll e o Surrealismo apontavam referências e afinidades, e *Tetracórnio* fazia uma revisão crítica da literatura portuguesa da primeira metade do século xx, com artigos de Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, David Mourão-Ferreira e José-Augusto França. A publicação destacou-se também pela sua original conceção gráfica, com capas e desenhos de artistas como Almada, António Pedro, Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira.

Em 1952, a exposição de Azevedo, Lemos e Vespeira na Casa Jalco, uma elegante loja de móveis e decoração ao Chiado, voltou a causar escândalo junto da Lisboa burguesa, com a sua profusão de manequins, desenhos e pinturas a óleo. Era dedicada a António Pedro, «lunático deste mundo / não relíquia / teimoso como as crianças / e Amigo». Mas com ela chegava ao fim o tempo duma atuação coletiva: o Grupo Surrealista de Lisboa «desfez-se por incompatibilidade de horários» (como na altura declarou Vespeira ao *Diário de Lisboa*), e a ida de Cruzeiro Seixas para Luanda, o afastamento de Mário-Henrique Leiria e a morte de António Maria Lisboa em 1953 consumaram a

dissolução do Surrealismo enquanto movimento organizado.

A partir de finais dos anos 50, o café Gelo, no Rossio, tornou-se o local de reunião de um grupo de jovens poetas e artistas plásticos próximos do Grupo Surrealista Dissidente e do Abjeccionismo de Pedro Oom. Inconformistas e radicais, tinham unicamente em comum «uma atitude de recusa, uma partilhada vontade de quebrar amarras» — «a utopia da negação», como recorda um testemunho de Helder Macedo em *Camões e Outros Contemporâneos*²⁷. Do grupo do Gelo fizeram parte Luiz Pacheco (autor de textos panfletários e críticos, fundador da editora Contraponto e *compagnon de route* d'«Os Surrealistas», de quem publicou várias obras), Mário Cesariny (admirado pelos mais novos como expoente do Surrealismo), Manuel de Lima, Raul Leal, António José Forte, João Rodrigues, António Areal, José Escada, Virgílio Martinho, Ernesto Sampaio, António Barahona da Fonseca, José Sebag, João Vieira, Manuel de Castro, Herberto Helder e Helder Macedo. Os três números da revista *Pirâmide* (1959-1960), coordenados por Carlos Loures e Máximo Lisboa, foram a principal manifestação coletiva desta segunda geração surrealista, cujo ímpeto libertário era assim evocado por António José Forte em 1986:

27 Helder Macedo, «A utopia da negação», in *Camões e Outros Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Presença, 2017, pp. 222-230.

Um verdadeiro escândalo, que não era provocado por um manifesto, por um grupo com nome próprio, por uma revista, mas por um grupo iconoclasta e libertário onde se falava de tudo, até de literatura e arte, e de rosas também. Um grupo de franco-atiradores, é verdade; um grupo de poetas, sem dúvida. Que disparava ao acaso sobre a multidão, que inventava os seus infernos e paraísos, que usava a liberdade de expressão ora voando, morrendo, desaparecendo, escrevendo às vezes.²⁸

28 António José Forte, «Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 189, Lisboa, 18 a 24-2-1986, p. 20.

Irrracionalidade, imaginação e linguagem

O Surrealismo combateu os valores ideológicos do regime, mas opôs-se também ao Neorrealismo, a «literatura mais de boas intenções do que propriamente realizações»²⁹ (Alexandre O'Neill) que dominou a cena literária portuguesa a partir de finais da década de 30. O conjunto de poemas de Mário Cesariny *Nicolau Cansado, Escritor*, escrito em meados dos anos 40, era já uma sátira ao Neorrealismo (e a algum presencismo tardio), com alusões parodísticas a trechos do *Novo Cancioneiro*. As polémicas foram constantes, e tanto mais acesas quanto vários membros do Grupo Surrealista de Lisboa se tinham estreado nas fileiras neorrealistas e as abandonaram pouco depois, procurando resistir a partir *de dentro*, da reinvenção do real e

29 «Diz-lhe que Estás Ocupado». *Conversas com Alexandre O'Neill*, p. 57.

do trabalho da linguagem. Sem negar a dimensão social da arte, o Surrealismo recusava as palavras de ordem dum movimento que considerava falhado nos seus objetivos e na sua realização estética.

Dois poemas maiores de Alexandre O'Neill e Mário Cesariny testemunham uma outra forma de intervenção: «O poema pouco original do medo» (inicialmente incluído em *Tempo de Fantasmas*, e depois em *Abandono Vigiado*) e «You are welcome to Elsinore» (*Pena Capital*). O primeiro recupera a lição de Carlos Drummond de Andrade, que nos anos 40 tinha publicado «Congresso Internacional do Medo» (*Sentimento do Mundo*), «O Medo» e «Resíduo» (*A Rosa do Povo*), exemplos de uma poesia social que, sem deixar de problematizar a escrita, dava voz à «humana dor» perante um mundo ameaçado pelo fascismo e pelo nazismo. «O poema pouco original do medo» é um exercício intertextual de grande força expressiva (apesar da *nuance* irónica do título), com várias alusões aos versos de Drummond, e desenvolve-se numa sequência caótica de imagens («O medo vai ter tudo / pernas / ambulâncias / e o luxo blindado / de alguns automóveis [...]»³⁰) onde se cruzam o concreto e o abstrato, o coletivo e o particular, os tipos e profissões que compõem o tecido social («costureiras reais e irreais», «operários», «escriturários», «intelectuais»). Os versos finais rematam o longo inventário com uma das mais poderosas imagens do bestiário de O'Neill (povoado, como assinalou

30 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, p. 143.

Antonio Tabucchi, de pequenos animais do quotidiano), traduzindo a atmosfera moral de um país:

[...] O medo vai ter tudo
quase tudo
e cada um por seu caminho
havemos todos de chegar
quase todos
a ratos

Sim
a ratos.³¹

No poema de Cesariny, cujo título reproduz a saudação do Príncipe da Dinamarca aos seus convidados, no ato II do *Hamlet*, o castelo de Elsinore é uma metáfora da «prisão» do Portugal salazarista (o Príncipe dirá a certa altura que «a Dinamarca é uma prisão»). Perante a repressão e a mentira, o «dever» moral do poeta é falar, resgatar a verdade das palavras: «[...] Entre nós e as palavras, os emparedados / e entre nós e as palavras, o nosso dever falar»³².

E se «Entre nós e as palavras há metal fundente» (tudo aquilo que as cerceia), se «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 / e há palavras homens, palavras que guardam / o

31 Id., *ibid.*, p. 144.

32 Mário Cesariny, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 199.

seu segredo e a sua posição»³³, a poesia é o lugar atuante da sua reabilitação, da celebração do seu brilho ardente e do seu poder libertador.

As três frentes de batalha do Surrealismo em relação ao Neorrealismo foram a questão da racionalidade, a questão do realismo em arte e a questão da linguagem.

À racionalidade do projeto neorrealista contrapuseram os surrealistas o poder revolucionário do irracional, do humor e do *nonsense*. Na linha das teses bretonianas, António Maria Lisboa defendeu a utopia dum universo liberto dos dualismos da tradição racionalista e afirmou em *A Afixação Proibida* a crença «numa Realidade Absoluta, numa SURREALIDADE», «na conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade»³⁴. Em *Erro Próprio*, celebrou o paradoxo como impulso reunificador, fulcro do pensamento poético, aquele em que a realidade é apreendida como um todo: «O Pensamento Poético é para mim o único com valor porque é o único interessado na Realidade que se nos apresenta como um todo e não parcelada»³⁵.

Dessa realidade absoluta falam também dois versos de Mário Cesariny, em *Pena Capital*:

33 Id., *ibid.*, p. 198.

34 António Maria Lisboa, *Poesia*, p. 16.

35 Id., *Ibid.*, pp. 30-31.

[...] O único fim que eu persigo
é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres
[os grandes transparentes [...]³⁶

O pensamento poético só é comparável, na sua irracionalidade e no seu carácter iniciático, ao pensamento mágico. O poeta herdou a lição rimbaldiana do «vidente» e reconhece na *forma* do processo artístico alguns pontos comuns com a alta magia: a «alquimia do verbo». António Maria Lisboa foi o que mais longe se aventurou na iniciação cabalística, propondo-se mesmo, como escreve em carta a Mário Cesariny, chegar a uma «metaciência» a partir das sínteses das suas leituras³⁷. Uma breve permanência em Paris, no início de 1949, terá favorecido os seus contactos com o Ocultismo e as práticas esotéricas. Ao pensamento hermético foi Lisboa procurar alguns símiles que lhe permitiram descrever o poeta como um oficiante e a poesia como uma transmutação alquímica: «O Poeta é um Mago porque faz da contraditória Realidade a Nova Realidade»³⁸. Realidade supralógica, sugerida pela conjunção dos opostos: «Ísis e Osíris — a realidade misturada. Tudo é possível até a nossa própria vida!»³⁹.

Mas o Surrealismo interessou-se ainda por outras formas de pesquisa do irracional: o *non-sense*, por exemplo, como processo de dinami-

36 Mário Cesariny, *Poesia*, p. 219.

37 António Maria Lisboa, *Poesia*, pp. 193-197.

38 Id., *ibid.*, p. 162.

39 *Ibid.*, p. 197.

tagem da ordem do discurso convencional. «O uso do absurdo (Portugal era uma inexaurível mina de absurdo), operação que consistia em desmontar a realidade aparente para a remontar numa realidade significativamente teratológica, figurava entre as preocupações quotidianas daquele grupo que, sem se dar conta, praticava actividades que podemos tranquilamente definir como paradadaístas»⁴⁰, recorda O'Neill, referindo-se às primeiras experiências do grupo do café Herminius. António Pedro tinha já explorado a violência das imagens e as fendas de sentido em *Apenas uma Narrativa*, e em 1948 voltou a juntar *nonsense*, humor e lirismo no *Proto-Poema da Serra d'Arga*, cujos primeiros versos parodiam uma velha fábula moralizadora:

Sonhei ou bem alguém me contou
Que um dia
Em San Lourenço da Montaria
Uma rã pediu a Deus para ser grande como um boi
A rã foi
Deus é que rebentou
E ficaram pedras e pedras nos montes à conta da
[fábula
Ficou aquele ar de coisa sossegada nas ruínas
[sensíveis
Ficou o desejo que se pega de deixar os dedos pelas
[arestas das fragas
Ficou a respiração ligeira do alívio do peso de cima

40 Alexandre O'Neill, «Il marchio del Surrealismo», *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, p. 44.

Ficou um admirável vazio azul para crescerem
[castanheiros
E ficou a capela como um inútil côncavo de virgem
Para dançar à roda o estrepassado e o vira
Na volta do San João d'Arga [...].⁴¹

Outros poetas valorizaram também o *nonsense*, como Mário de Cesariny em «Vinte quadras para um dadá» (embora o poema seja um jogo sobre a questão modernista da dispersão):

Eu estou presente
todo eu sou sim
e é de repente
não dou por mim!

Um bom vazio
me vem encher
(nem sinto o frio
de me não ver) [...]

Passam aqueles
com os aquelas
tanto sou deles
como sou delas

Sou de ninguém
estou em olvido
e mais despido
que Pedro Sem

41 António Pedro, *Antologia Poética*, p. 53.

Colorações
Trigos e joios
Caem aviões?
Chegam comboios. [...] ⁴²

Publicados na década de 70, os *Contos do Gin-Tonic* de Mário-Henrique Leiria tornaram-se uma obra de culto para muitos leitores:

Carreirismo

Após ter surripiado por três vezes a compota da despensa, seu pai admoestou-o.

Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.

Voltou passados vinte e dois anos, com chofér fardado.

Era Director Geral das Polícias. Seu pai teve o enfarte. ⁴³

Ou ainda:

Casamento

«Na riqueza e na pobreza, no melhor e no pior, até que a morte vos separe.»

Perfeitamente.

Sempre cumpri o que assinei.

Portanto estrangulei-a e fui-me embora. ⁴⁴

42 Mário Cesariny, *Poesia*, pp. 178-179.

43 Mário-Henrique Leiria, *Contos do Gin-Tonic*, Lisboa, Editorial Estampa, 3.ª ed., 1989, p. 19.

44 Id., *ibid.*, p. 103.

O humor foi uma das mais poderosas armas da aventura surrealista. Nas suas diversas modulações — sátira, ironia, sarcasmo, humor negro —, representou para a geração de 1947 uma forma de «soltar as feras» (Aragon) do inconsciente e de combater a ideologia, a moral e o gosto dominantes. Breton, que em 1939 publicou uma famosa *Anthologie de l'humour noir* (reunindo textos de autores como Swift, Sade, Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, Lautréamont, Hans Arp, Picabia, Salvador Dalí e Benjamin Péret), definiu-o como uma «revolta superior do espírito» e uma forma de «economizar o dispêndio necessitado pela dor». No caso português, e atendendo ao contexto político, o humor foi também uma reserva do espírito contra a evidência do «terrivelmente real», ou a carga explosiva com o poder de o estilhaçar. Recusando a «lágrima-tinta» a que alude O'Neill em «Rua André Breton» («A imitação do isto, a gangazul, a variz da varina / — pretextos e mais pretextos para lágrima-tinta — / eram o trapo que comíamos ainda»⁴⁵), o Surrealismo fez da derisão um dos seus traços mais emblemáticos e originais.

Em diálogo com a nossa melhor literatura satírica, a poesia de Alexandre O'Neill recupera um intertexto que vai das cantigas de escárnio e maldizer até Nicolau Tolentino e Bocage, cruzando os registos culto e coloquial para cauterizar a miséria material e moral do «país pobrete e nada alegrete»⁴⁶ que foi o Portugal dos anos 50 e 60. Entre muitos outros, «Meditação na pastelaria», «Os domingos de Lis-

45 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, p. 315.

46 Id., *ibid.*, p. 246.

boa», «Velhos de Lisboa», «No Reino do Pacheco» ou «Que vergonha, rapazes!» são flagrantes da vida social, de acordo com um programa de intervenção que procura também na ironia, na paródia ou no riso a sua diferença crítica e a sua força combativa.

No que diz respeito à segunda questão, a do Realismo em arte, o Surrealismo recusou os preceitos do realismo e exaltou a imaginação como motor de transformação do mundo. Essa faculdade, que Wordsworth dizia surgir «dos abismos do espírito» (*The Prelude or Growth of a Poet's Mind. An Autobiographical Poem*, 1850), foi para os surrealistas uma força demiúrgica com o extraordinário poder de recriar o real. «Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna», escreveu Cesariny em 1948.

Como faz notar Octavio Paz, é próprio da poesia dizer: «isto é aquilo». Ao dizê-lo, acrescenta o autor de *O Arco e a Lira*, não compara, mas revela (ou provoca) a identidade de objetos aparentemente irreduzíveis. O Surrealismo procurou levar até às últimas consequências essa revelação, construindo as suas imagens como formas de desvio máximo (e já não como figuras de semelhança, na tradição da retórica clássica). A metáfora surrealista não procede de uma substituição por analogia, mas de uma interferência ou interação de sentidos (Breton: «les mots font l'amour»). Quando Éluard escreve o verso «La terre est bleue comme une orange»⁴⁷

47 Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, tomo I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 232.

(*L'Amour la poésie*, 1929), está a obedecer à lógica visionária da imagem, fundando-a sobre a vontade poética e não sobre a semelhança dos termos comparados.

Também os surrealistas portugueses exploraram o curto-circuito que resulta da aproximação de realidades muito diversas, conforme a definição de Reverdy citada por Breton no *Primeiro Manifesto*. Lembre-se o poema «Cão» (*Abandono Vigiado*), de Alexandre O'Neill, retrato mordaz da condição humana:

Cão passageiro, cão estrito,
cão rasteiro cor de luva amarela,
apara-lápis, fraldiqueiro,
cão liquefeito, cão estafado,
cão de gravata pendente,
cão de orelhas engomadas,
de remexido rabo ausente,
cão ululante, cão coruscante,
cão magro, tétrico, maldito,
a desfazer-se num ganido,
a refazer-se num latido,
cão disparado: cão aqui,
cão além, e sempre cão.
Cão marrado, preso a um fio de cheiro,
cão a esburgar o osso
essencial do dia a dia,
cão estouvado de alegria,
cão formal da poesia,
cão-soneto de ão-ão bem martelado,
cão moído de pancada
e condoído do dono,
cão: esfera do sono,

cão de pura invenção, cão pré-fabricado,
cão-espelho, cão-cinzeiro, cão-botija,
cão de olhos que afligem,
cão-problema...

Sai depressa, ó cão, deste poema!⁴⁸

Uma outra forma de negação do realismo em arte foi o Abjecionismo, uma variante do Surrealismo português que tem sido descrita como a síntese da intervenção surrealista, do compromisso neorrealista e da angústia vital expressionista. Perante o sentimento coletivo de degradação, o Abjecionismo retomou o tema da *nausea vitae* e levou à máxima distorção a representação do real quotidiano, por meio da hipérbole, do *adynaton* e do humor negro. O termo foi criado por Pedro Oom, que em 1949 redigiu o *Manifesto Abjeccionista*, entretanto perdido. Mais tarde, o autor definiu-o numa entrevista como a «resposta que cada um dará à pergunta “Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?”»⁴⁹. A fase abjecionista do Surrealismo representou uma crítica a Breton, uma atitude de contestação que procurava resgatar os ideais revolucionários dos primórdios do movimento. Já em 1931, num texto que só viria a ser publicado em 1968, Bataille

48 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, p. 169.

49 Pedro Oom, «Entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, 6 de março de 1963», reproduzida em *A Intervenção Surrealista*, pp. 290-294.

reagia contra aquilo a que chamava o lado elevado, «icário», de Breton, celebrando o poder sugestivo da putrescência e do mal. Mas no contexto político português de finais dos anos 40 o Abjecionismo era também uma forma de revolta, assim evocada por Ernesto Sampaio:

Uma tremenda força reaccionária cobre de noite a Poesia. Aos raros espíritos que tentam reivindicar para ela os antigos prestígios, o seu poder de encantação, de transposição dos secretos ritmos do mundo, de vidência, magia e ciência, mal lhes chega a força e o tempo para elevar o seu amor um tudo nada acima das paupérrimas formas de vida deste século onde a conjugação tenebrosa da religião, do capital e do resto dispõe de um eficaz arsenal de artifícios para aviltar os homens. [...] É esta a orla dum tempo onde todo o pensamento grande e rigoroso vai dar ao inferno.⁵⁰

O poema «A Cidade de Palaguín», de Carlos Eurico da Costa, lido na sessão do J.U.B.A. de 1949, é a figuração apocalíptica duma «cidade» reduzida ao absurdo, a paisagem do horror desenvolvida a partir de uma série de *impossibilia*:

Na cidade de Palaguín
o dinheiro corrente era olhos de crianças.
Em todas as ruas havia um bordel
e uma multidão de prostitutas

50 Ernesto Sampaio, «A única real tradição viva», in Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), *Surreal/Abjecionismo*, Lisboa, Minotauro, 1963, p. 68.

frequentava aos grupos casas de chá. [...]
Havia gente de bem a vagabundear
com a barba crescida.
Havia cães enormes e famélicos
devorando 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. [...]

Havia leiteiros que ao alvorecer
distribuía 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. [...]

Havia balneários públicos
com duches de vitríolo — quente e frio
— a população banhava-se frequentes vezes...

Na cidade de Palaguín
havia Havia HAVIA...

Três vezes nove um milhão.⁵¹

Outros exemplos de Abjeccionismo são
antologiadados por Cesariny no volume *Surreal/*

51 Carlos Eurico da Costa, *A Cidade de Palaguín*, Lisboa, &etc, 1979, pp. 20-22.

/Abjeccionismo, que põe curiosamente em copresença o quadro de *Vespeira Apertado pela Fome* (obra maior do realismo social, inspirada no poema de Éluard «Dressé par la famine») e textos como «Pequenos pedintes», do neorrealista Joaquim Namorado, e *O Teodolito*, «composição neo-abjeccionista» de Luiz Pacheco.

A terceira questão fundamental que opôs surrealistas e neorrealistas foi a da linguagem. Num importante ensaio de 1929, Walter Benjamin sublinhou o fascínio que a linguagem exerceu sobre o Surrealismo, «[...] le langage n'étant lui-même que là où son et image, image et son, avec exactitude automatique, se compénétraient si heureusement que pour le petit sou appelé "sens" il ne restât plus d'interstice. Image et langage passent en premier»⁵². A esta primazia se referira já Breton, numa frase que decalca uma fórmula de cortesia do uso comum: «Après toi, mon beau langage»⁵³. O desejo de «inventar o mundo» (António Maria Lisboa) traduziu-se numa série de experiências e jogos verbais, individuais ou coletivos, que punham em causa o critério de utilidade em arte e o preceito neorrealista de «escrever de forma comum para

52 Walter Benjamin, «Le Surréalisme — le dernier instantané de l'intelligence européenne», in *Oeuvres*, tomo I, *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 299.

«[...] A linguagem não sendo senão onde som e imagem, imagem e som, com exatidão automática, se compenetravam tão harmoniosamente que para a ninharia chamada "sentido" não restava nenhum interstício. Imagem e linguagem passam em primeiro.»

53 *Apud* Walter Benjamin, *ibid.*

primeiros textos automáticos ou semiautomáticos, mas também Mário Cesariny, O'Neill, Pedro Oom, Mário-Henrique Leiria e Manuel de Lima integraram na sua produção o «pensamento falado» provindo dos arcanos do inconsciente. Cesariny não duvidou em identificar o automatismo psíquico com o cerne da inspiração, seguindo a lição bretoniana: «E se a descoberta do século foi a do próprio princípio da inspiração — a escrita automática [...]»⁵⁷. No entanto, a (quase) impossibilidade de eliminar qualquer tipo de censura depressa transformou o automatismo naquele «abandono vigiado» que serviu de título a um livro de O'Neill — o caos dos dados psíquicos trabalhado pelo poeta vigilante. No *Proto-Poema da Serra d'Arga*, António Pedro deixou mesmo uma nota de humor sobre a escrita automática (a derisão dentro da própria *praxis* surrealista), ao dizer que o texto «Foi escrito conscienciosamente na minha secretária / Antes de eu o passar à máquina / Etc. que não tenho tempo para mais explicações»⁵⁸.

O Surrealismo português deu especial atenção aos jogos coletivos, retomando a proposta de Lautréamont segundo a qual «A poesia deve ser feita por todos, não por um». Num texto de 1958, Mário Cesariny lembra a origem antiquíssima dessas práticas: «Mas não foram os poetas chineses os criadores, há 2062 anos, do jogo poético coletivo “inventado” pelos surrealistas, há dois dias?»⁵⁹

57 Mário Cesariny de Vasconcelos, *A Intervenção Surrealista*, p. 12.

58 António Pedro, «Proto-Poema da Serra d'Arga», in *Antologia Poética*, p. 55.

59 Mário Cesariny, «António Maria Lisboa», in António Maria Lisboa, *Poesia*, p. 8.

Além dos poemas e desenhos de autoria múltipla, vários jogos deram forma à «exaltante descoberta de que se podia escrever, pintar, desenhar *colectivamente*»⁶⁰. O *cadavre exquis* foi uma das experiências mais frequentes, à semelhança do que aconteceu em França a partir da década de 20. No seu *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Breton e Éluard definem o jogo dos «pequenos papéis» (provavelmente inventado por Jacques Prévert e pelos seus amigos Yves Tanguy e Marcel Duchamp) como a composição de uma frase ou desenho por várias pessoas, num papel dobrado, sem que nenhuma delas possa ver a colaboração anterior. O seu nome vem da frase epónima «le cadavre exquis boira le vin nouveau», a primeira obtida por meio desta técnica. Em Portugal, a expressão *cadavre exquis* foi traduzida, por semelhança fónica, pela fórmula «cadáver esquisito». São de Mário-Henrique Leiria, Carlos Calvet da Costa e Alexandre O'Neill os seguintes exemplos de montagem verbal:

— Marc Chagall, deitado numa gaveta, andava de bicicleta. [...]

— A minha tia Albertina, não sei onde, apanhava comboios com um anzol. (1948)⁶¹

Cesariny publicou textos semelhantes em *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Na

60 Alexandre O'Neill, «Il marchio del Surrealismo», *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, p. 45.

61 Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 618-619.

pintura, o mais importante trabalho realizado de acordo com este processo foi o *Cadavre Exquis* ou *Quadro Colectivo* (1948), uma tela de grandes dimensões que figurou na exposição do Grupo Surrealista de Lisboa.

Os diálogos automáticos foram outra das práticas coletivas surrealistas:

- O que é a mulher?
- É uma pequena lâmpada encarnada na mesa de cabeceira. [...]
- O que é o poeta?
- É um crocodilo para uso doméstico.⁶²

Mário Cesariny e Alexandre O'Neill compuseram, em vozes alternadas, uma série de «frases-provérbios»:

Pão a cozer — menino a ler
Mulher francesa — toalha na mesa
Vinho no copo — bandeira no topo
Menino esperto — barquinho en el puerto
Homem pelintra — queijadas de Sintra
Neo-realista — ó ver a lista [...].⁶³

O mesmo princípio recombinação preside à técnica da colagem. Surgida nas artes plásticas com as experiências de Braque e de Picasso, que

62 «O Cadáver Esquisito em 1949», in *Catálogo da Exposição O Cadáver Esquisito — Sua Exaltação Seguida de Pinturas Colectivas*, Jornal do Gato, n.º 2, Lisboa, Galeria Ottolini, 1975.

63 «Alguns provérbios e não», in Mário Cesariny, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 15.

utilizavam recortes de jornais, pedaços de corda, madeira e outros materiais não convencionais nos seus quadros, foi depois recuperada por dadaístas e surrealistas (em especial Max Ernst) e alargou-se a vários domínios ao longo do século xx. Tristan Tzara propôs um tipo de colagem verbal que consistia em recortar palavras de um jornal ou de qualquer texto impresso, juntá-las num saco e dispô-las no papel pela ordem aleatória com que iam sendo retiradas. O banal quotidiano era assim integrado num jogo que objetivava o acaso e questionava a transcendência do ato criador. Mais tarde, no seu livro *Les Collages* (1965), Aragon sublinhou a beleza revolucionária desta técnica e a variedade das suas manifestações plásticas e literárias.

A Ampola Miraculosa (1948), de Alexandre O'Neill, foi a primeira experiência de romance-colagem em Portugal. O livro é composto por treze imagens recortadas de antigos almanaques, enciclopédias e manuais de divulgação científica, que o autor legendou de modo a esboçar uma pequena história ou relato onírico. Hoje disponível em edição fac-similada, o «poema gráfico» de O'Neill ilustra a dimensão experimental de uma *performance* ditada apenas pelo estímulo das imagens e pelo jogo que as recontextualiza.

«A central das frases» (*Tempo de Fantasmas*) é uma colagem de fragmentos de conversas que poderiam ser ouvidas ao telefone, numa humorística sequência em rima cruzada («a banalidade e o lugar-comum fascinam-me», diria o poeta numa

entrevista de 1984⁶⁴). Por sua vez, o poema «Sá de Miranda Carneiro» (*A Saca de Orelhas*, 1979) é uma montagem de citações literárias: a pretexto da temática da cisão do sujeito na poesia dos dois autores e da coincidência parcial dos seus apelidos, O'Neill põe em diálogo versos da primeira estrofe da cantiga «Comigo me desavim», de Sá de Miranda, e da quadra «Eu não sou eu nem sou o outro», de Mário de Sá-Carneiro.

Os inventários, ou exercícios de enumeração caótica, foram praticados por vários surrealistas franceses. Recorde-se «Cortège», um dos mais populares poemas de Jacques Prévert, musicado por Serge Reggiani, em que cada verso é composto por dois nomes com os respetivos complementos trocados, de modo a criar um efeito imprevisto:

Un vieillard en or avec une montre en deuil
Une reine de peine avec un homme d'Angleterre
Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de
[la mer
Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
Un serpent à café avec un moulin à lunettes [...].⁶⁵

Em Portugal, a técnica do inventário foi sobretudo cultivada por Mário Cesariny, Alexandre O'Neill e Fernando Lemos. Vários poemas de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*

64 Alexandre O'Neill, «Não me vejo como poeta satírico», in «*Diz-lhe que Estás Ocupado*». *Conversas com Alexandre O'Neill*, p. 142.

65 Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 234.

obedecem a esse princípio de desarticulação e reorganização do real. Veja-se o poema VI, com a sua sequência de imagens desconexas:

uma corda uma garganta
duas dores o infinito
um irmão que chora uma mãe que canta
e uma noiva que diz ai que eu grito

um soluço uma noite uma aurora
uma mesa um suicida esquisito
um irmão que sai porta fora
um menino que compra um apito

uma senhoria irritada
dois odores a gato pingado
uma noiva inconformada coitada
uma mala muito bem fechada
um quarto de novo alugado

uma mãe que sorri alguém que ama
um corpo quente que nem quê
uma rua cheia de lama
uma noiva que sabe porquê⁶⁶

Lembre-se ainda este excerto de «Biscate surrealista», de Fernando Lemos, publicado na revista *Bicórnio* e mais tarde incluído na 2.^a edição de *Teclado Universal*:

66 Mário Cesariny, *Poesia*, p. 98.

[...] Um professor catedrático que passa
transportado numa ambulância
para que não ponham dúvidas sobre a gravidade
[da sua conferência
Músicos-gavetas de loiça
Críticos-trens-de-cozinha indispensáveis
o gás que falta no momento do banho
um suicida a quem falta um conselho e desiste de
[se matar
uma câibra numa perna em pleno acto sexual
um mendigo que não tem troco de cinco escudos
uma Amália que diz cabeça
uma criança que mija para a caixa do correio
um fotógrafo que tira uma fotografia à sua
[máquina fotográfica
um beijo em que ninguém repararia
se não fosse a censura [...].⁶⁷

A paródia (do termo grego que significa «canto paralelo», «canto segundo» ou «contracanto») foi um jogo muito comum no Surrealismo português, pelo seu dom de subverter e de redesenhar as coisas a partir de uma nova dicção. Entendida como imitação com distanciamento irónico, tal como a definiu Linda Hutcheon⁶⁸, e não no sentido (que a tradição retórica consagrou) de deformação cômica ou satírica de uma obra, recobre as mais diversas experiências e evidencia a hiperconsciência crítica que as percorre.

67 *Bicórnio*, Lisboa, 1952, p. 34.

68 Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.

Em *Teoria da Paródia Surrealista*, José Cândido Martins mostra como o Surrealismo foi «a vanguarda onde mais floresceram as manifestações parodísticas, nas suas mais variadas modalidades – paródia de textos individuais, paródia de códigos e convenções que regem os géneros e modos literários; e, finalmente, paródia de determinados discursos sócio-culturais ou ideológicos»⁶⁹. De António Pedro a Alexandre O’Neill, de Cesariny a Mário-Henrique Leiria, vários autores utilizaram esta forma de dialogismo, cujo *ethos* pragmático se reparte entre a subversão e a homenagem, o puro divertimento e a intenção apelativa (ou mesmo *engagée*).

Em «Homenagem a Cesário Verde» (*Pena Capital*), Mário Cesariny parodia o poema «De tarde», regressando a um dos seus poetas de referência, aquele que tantas vezes transfigurou o real com a sua «visão de artista»:

Aos pés do burro que olhava para o mar
depois do bolo-rei comeram-se sardinhas
com as sardinhas um pouco de goiabada
e depois do pudim, para um último cigarro
um feijão branco em sangue e rolas cozidas

Pouco depois cada qual procurou
com cada um o poente que convinha.

69 J. Cândido Martins, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, Edições da APPACDM Distrital de Braga, 1995, p. 23.

Chegou a noite e foram todos para casa ler
[Cesário Verde
que ainda há passeios ainda poetas cá no país!⁷⁰

Desfigurando a «aguarela» de Cesário e trivializando os seus elementos, Cesariny presta um irónico tributo ao autor do *Livro*, com uma alusão, no penúltimo verso, ao III poema de *O Guardador de Rebanhos*, onde Caeiro o nomeia também («Ao entardecer, debruçado pela janela, / E sabendo por cima dos olhos que há campos em frente, / Leio até me arderem os olhos / O Livro de Cesário Verde. [...]»). O autor usa idêntica estratégia retórica nas suas «homenagens» a Mário de Sá-Carneiro, evocando numa delas o fim trágico do poeta do «Quase»: «[...] deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto, / desembarcou como tinha embarcado // Sem Jeito para o Negócio»⁷¹. Ainda no volume *O Virgem Negra* (1989), todo ele uma diatribe contra o «mito Pessoa», outros poemas exploram a carga demolidora da paródia, como o exercício de reescrita da ode de Álvaro de Campos «Vem, Noite antiqüíssima e idêntica».

A autoparódia está também presente em Cesariny, que a si mesmo se retrata, enquanto poeta marginal e «maldito», no poema XVII de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*:

Eu em 1951 apanhando (discretamente) uma
[beata (valiosa)
num café da baixa por ser incapaz coitados deles

70 Mário Cesariny, *Poesia*, p. 177.

71 Id., *ibid.*, p. 109.

de escrever os meus versos sem realizar de facto
neles, e à volta sua, a minha própria unidade
— Fumar, quere-se dizer

esta, que não é brilhante, é que ninguém esperava
ver num livro de versos. Pois é verdade. Denota a
minha essencial falta de higiene (não de tabaco)
e uma ausência de escrúpulo (não de dinheiro)
notável. [...]

Antes andar por aí relativamente farto
antes para tabaco que para cesariny
(mário) de vasconcelos⁷²

Alexandre O'Neill faz largo uso da paródia na sua obra poética, mesmo depois da rutura com o Surrealismo em 1951. Num dos seus mais conhecidos poemas, «Portugal» (*Feira Cabisbaixa*), recupera ironicamente certas construções identitárias da tradição literária e do discurso propagandístico oficial, para traçar o amargo retrato de um país para turista ver:

[...] Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,
golpe até ao osso, fome sem entretém,
perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes,
rocim engraxado,
feira cabisbaixa,
meu remorso,
meu remorso de todos nós...⁷³

72 Id., *ibid.*, p. 113.

73 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, p. 228.

Muitos outros poemas de O'Neill resultam deste exercício intertextual: «Auto-retrato», por exemplo, decalca o soneto de Bocage «Magro, de olhos azuis, carão moreno», seguindo de perto o hipotexto na descrição dos traços físicos, afetivos e morais do «eu» retratado. Já em «Catorze versos» é o edifício das convenções formais que o poeta desmonta, num jogo que se constrói dentro da própria forma poética fixa parodiada:

Un soneto me manda hacer Violante...

Lope de Vega

O primeiro é assim: fica de parte.
No segundo já posso prometer
Que no terceiro vai haver mais arte.
Mas afinal não houve... Que fazer?

Melhor será calar, pois que dizer
Nem no sexto conseguirei destarte.
Os acentos errados é favor não ver;
Nem os versos errados, que também sei *hacer*...

Ó nono verso por que vais embora
Sem que eu te sublime neste décimo?
Ao décimo-primeiro dediquei uma hora.

Errei-o. Mas que importa se a poesia,
Mesmo que o não errasse, já não vinha?
É este o último e, como os outros, péssimo...⁷⁴

74 Id., *ibid.*, p. 166.

«Albertina ou “o insecto-insulto” ou “o quotidiano recebido como mosca”» é uma das mais expressivas artes poéticas de Alexandre O’Neill, pelo modo como parodia o tema da visitação poética, uma velha questão debatida desde a Antiguidade até ao Surrealismo. O poema retoma os tópicos da inspiração e da musa, desconstruindo-os por meio de uma encenação humorística que os trivializa e lhes retira qualquer resto de aura. A caracterização do poeta é feita no registo da auto-derisão:

O poeta está só, completamente só.
Do nariz vai tirando alguns minutos
De abstracção, alguns minutos
Do nariz para o chão
Ou colados sob o tampo da mesa
Onde o poeta é todo cotovelos
E espera um minuto que seja de beleza. [...].⁷⁵

A musa, por sua vez, é substituída por uma provocante e irritante mosca que, revolteando sobre a folha em branco, impede a epifania poética. Figura emblemática do bestiário de O’Neill, «quase mulher e muito mosca», o «insecto-insulto» que atrapalha o poema acabará, no entanto, por se tornar a musa casual e imprevista que o «inspira». Numa recontextualização irónica, O’Neill questiona o sentido do ato criador, de acordo com o projeto de *dégonfler* («desimportantizar» ou «aliviar») que desejou para a sua obra:

75 *Ibid.*, p. 87.

Que quis eu da poesia? Que quis ela de mim? Não sei bem. Mas há uma palavra francesa com a qual posso perfeitamente exprimir o rompante mais presente em tudo o que escrevo: *dégonfler*. Em português, traduzi-la-ia por desimportantizar, ou em certos momentos, por aliviar, aliviar os outros e a mim primeiro da importância que julgamos ter [...].⁷⁶

«Albertina» traz à lembrança um outro divertimento sobre o trabalho da criação, o poema «Pour un art poétique» de Raymond Queneau (*L'Instant fatal*, 1948). Queneau explora a dobra narcísica do «eu», a autorreflexividade e o registo coloquial para compor a sua pequena e jocosa anti-teoria da palavra inspirada:

Bon Dieu de bon dieu que j'ai envie d'écrire un
[petit poème
tiens en voilà justement un qui passe
petit petit petit
viens ici que je t'enfile
sur le fil du collier de mes autres poèmes
viens ici que je t'entube
dans le comprimé de mes oeuvres complètes
viens ici que je t'empapouète
et que je t'enrime
et que je t'enrythme
et que je t'enlyre
et que je t'empégase

76 *Apud* Joana Meirim, «Animais modestos», in *E a Minha Festa de Homenagem? Ensaios para Alexandre O'Neill* (org. Joana Meirim), Lisboa, Tinta-da-China, 2018, p. 105.

et que je t'enverse
et que je t'enprose
la vache
il a foutu le camp.⁷⁷

Muito diferentes entre si, as artes poéticas de O'Neill e Queneau têm em comum a força simultaneamente destrutiva e criativa da imaginação: ambas corporizam um projeto de deflação poética, sublinhado pela ironia dos respectivos desfechos; ambas parodiam os modelos da inspiração, ainda que recuperem a plasticidade das suas figurações (no primeiro caso a imagem da musa, no segundo a do poema que passa); e ambas celebram, afinal, o poder libertador da palavra, de acordo com a lição surrealista, que Maurice Blanchot descreveu nos seguintes termos: «les mots sont libres, et peut-être peuvent-ils nous libérer; il ne suffit que de les suivre, de s'abandonner à eux, de mettre à leur service toutes les ressources de l'invention et de la mémoire»⁷⁸.

77 Raymond Queneau, «Pour un art poétique», *L'Instant fatal*, Paris, Gallimard, 1948.

78 Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 97. «As palavras são livres, e talvez possam libertar-nos; basta que as sigamos, que nos abandonemos a elas, que coloquemos ao seu serviço todos os recursos da invenção e da memória.»

Afinidades e prolongamentos

Se desde os anos 30 Edmundo de Bettencourt, um dissidente da *Presença*, experimentou uma fase surrealista com a atmosfera onírica e a estranheza das imagens de *O Momento e a Legenda* (1930) e de *Poemas Surdos* (escritos entre 1934 e 1940), nas décadas seguintes vários autores manifestaram afinidades com o movimento, apesar de não terem pertencido a nenhum dos seus grupos. Contam-se entre eles Adolfo Casais Monteiro, que tentou uma aproximação ao Grupo Surrealista, mas a quem Alexandre O'Neill e Mário Cesariny pediram por carta que «se mantivesse a uma distância pelo menos tão prudente como a que os surrealistas manteriam em relação a Casais Monteiro»⁷⁹; José Blanc de Portugal, sobretudo em *Odes Pedestres* (1965); e Jorge de Sena, que em *Perseguição* (1942) e *Pedra Filosofal* (1950) incluiu experiências de automatismo e enumeração caótica à maneira

79 Maria Antónia Oliveira, *Alexandre O'Neill – Uma Biografia Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, p. 68.

bretoniana, além de ter sido um dos primeiros críticos a escrever sobre as atividades surrealistas (publicou na *Seara Nova* uma série de três artigos sobre a exposição do Grupo Surrealista de Lisboa e o poema «Ode ao Surrealismo por conta alheia», que lhe valeu duras críticas de Cesariny e de António Maria Lisboa).

A obra de Ruben A. tem sido aproximada do Surrealismo pela imaginação desbordante, pela dimensão lúdica e por um estilo torrencial, feito de atropelos gramaticais, neologismos, metáforas, hipérbolos e associações, uma respiração discursiva que acompanha a vertigem da criação. Foram as liberdades dessa prosa, aliás, o motivo de uma célebre nota de Salazar, que depois de ler o volume II de *Páginas* advertiu que o autor, embora de boa família portuense, devia ser «maluco» e não podia continuar a exercer o cargo de leitor de Português no King's College de Londres, pago pelo Instituto de Alta Cultura.

O romance *A Torre da Barbela* (1964) é uma revisitação de oito séculos de história nacional, no registo incendiário do humor, da paródia e do *nonsense*. O retrato das misérias e prosápias de um povo ganha corpo num enredo fora de qualquer verosimilhança, onde real e suprarreal se confundem, e numa linguagem carnavalesca que mistura o *pastiche*, o vocabulário culto, coloquialismos, arcaísmos e jogos de palavras («— Sim, senhor, estás a falar bem e com o dente de siso»⁸⁰,

80 Ruben A., *A Torre da Barbela*, Lisboa, Livraria Portugal, 2.^a ed., 1965, p. 261.

diz uma personagem a meio de um diálogo). A simbólica Torre, que evoca a sua antepassada d'A *Ilustre Casa de Ramires*, é o lugar onde Barbelas de várias gerações, «meio estonteados pelos séculos de História», todas as noites ressuscitam e se reúnem para contar as «glórias e tristezas de uma raça». No cenário idílico da Ribeira Lima, a fantasmagoria e o jogo de anacronismos são o suporte romanesco de uma interrogação sobre a terra, o ser e os mitos culturais portugueses.

De um radical individualismo, à margem de qualquer escola (e veja-se a sátira feroz ao Neorrealismo no volume II da autobiografia *O Mundo à Minha Procura*: «O Alentejo dava porcos e neo-realismo, e passados mais de vinte anos continuava ainda a dar porcos e neo-realismo»⁸¹), Ruben A. plasmou na sua escrita um modo intenso de viver, o «apetite de ver tudo»⁸², de «devorar» tudo, de sentir tudo, de recomeçar tudo mesmo depois de cada desilusão — o excesso de um «eu» que não cabe nos seus próprios limites e muito menos na mediania das regras e rotinas da ordem social. Dessa pulsão vital — que Sophia tão bem resumiu num verso do poema «Carta a Ruben A.»: «Trazias contigo como sempre alvoroço e início»⁸³ — dão conta dois memoráveis episódios autobiográficos, percursos iniciáticos que têm em comum a nudez como forma de transgressão, de encontro

81 Id., *O Mundo à Minha Procura*, vol. II, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966, p. 156.

82 Id., *ibid.*, p. 229.

83 Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Nome das Coisas*, in *Obra Poética*, vol. III, Lisboa, Caminho, 1991, p. 232.

e de conhecimento. O primeiro, narrado no final do volume I d’*O Mundo à Minha Procura* (1964), é o da caminhada à beira-mar, entre a Granja e a barrinha de Esmoriz, em busca de uma imaginária praia de nudistas. Fantasia libertária de um jovem filho-família em férias, que um dia resolve desafiar convenções sociais («Há ideias que na sociedade em que se foi criado não se podem ter, fogem do currículo da conversa»⁸⁴) e se põe a caminho pela areia fora, a maravilhosa jornada, que cumpre o arco perfeito de um dia incandescente e pleno, será a experiência do retorno a um espaço primordial e do reencontro consigo mesmo. O segundo episódio vem relatado em *Um Adeus aos Deuses* (1963), nas páginas em que o autor evoca a sua visita ao Museu Nacional de Atenas. Sozinho, «dentro de um tempo só meu»⁸⁵, como vinte anos antes acontecera na expedição pela orla marítima a sul da Granja, o «eu» autobiográfico deambula pelas salas do museu no alvoroço da descoberta da Grécia antiga e dos seus deuses. Como depressa intui, essa descoberta reclama a nudez: num desejo de comunhão absoluta, Ruben A. deixa as suas roupas no átrio de entrada e prossegue a visita, «nu para compreender»⁸⁶. Um dia atlântico de fim de adolescência e um dia mediterrânico a meio do caminho da vida, um encontro com a natureza e um encontro com o passado da História, da cultura e da arte — em

84 Ruben A., *O Mundo à Minha Procura*, vol. I, Lisboa, Livraria Portugal, 1964, p. 190.

85 Id., *ibid.*, p. 194.

86 Id., *Um Adeus aos Deuses*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 36.

ambos o autor se despe da sua indumentária de ser social e civilizado para resgatar a perdida harmonia e viver o júbilo do «dia total».

Também Natália Correia se viu a braços com a perseguição política quando publicou, em 1965, a *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, que lhe valeu um processo judicial e a condenação a três anos de prisão com pena suspensa. Para se defender em Tribunal Plenário escreveu o poema «A defesa do poeta» (*As Maçãs de Orestes*, 1970), que terminava com a mais provocatória injunção: «Ó subalimentados do sonho! / a poesia é para comer»⁸⁷. O princípio da metamorfose governa a sua extensa obra poética e traduz-se na versatilidade das formas (romances e redondilhas da tradição oral, cantigas de amigo, sátiras, odes, sonetos), na alternância entre o riso e a mágoa, o divertimento e a responsabilização (tão essenciais à sua índole como as interrogações sobre a poesia), e na pluralidade de um eu que proteicamente se diz em personagens várias — a «Feiticeira Cotovia», a «Sibila / com bico de rouxinol» de *Comunicação* (1959), a Cynthia de *O Vinho e a Lira* (1966) ou a Paloma de *A Mosca Iluminada* (1972).

A movência da sua poesia está também patente no modo como recupera matrizes estéticas diversas, do Barroco ao Surrealismo, sem esquecer as grandes ideias literárias românticas (a ânsia de absoluto poético, o estado de possessão, a celebração do «génio da noite», a exaltação do «liber-

87 Natália Correia, *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 331.

tário gesto») revisitadas nos *Sonetos Românticos* (1990), momento maior da sua obra pela mestria formal e pelo *continuum* de intensidade que alcançam, última metamorfose de uma voz «no limiar / da revelação»⁸⁸.

Apesar da sua recusa em ser «arrumada pela crítica no cacifo surrealista» (veja-se a nota com que a si mesma se apresenta na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*), Natália Correia esteve próxima do Surrealismo, quer através de ensaios como «Poesia de Arte e Realismo Poético» (1959), em que celebra o «*realismo poético* que transfigura a vida», quer através de uma produção literária que, desde *Passaporte* (1958) e *Comunicação* (1959), sublinha a dimensão mágica da poesia e reclama um estatuto de rebeldia para o poeta, o demiurgo das «Metamorfozes necessárias para a reconquista do mundo»⁸⁹, das imagens surpreendentes, do *nonsense*, da sátira ou da abjeção. Em 1973 publicou *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, pessoalíssima antologia que inclui textos de todas as épocas da nossa literatura, numa leitura trans-histórica do surreal.

Isabel Meyrelles, escultora, poeta e tradutora, foi a única mulher ligada às atividades surrealistas, tendo convivido com Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas e Alexandre O'Neill, e assistido à formação do Grupo Surrealista de Lisboa e do Grupo Surrealista Dissidente. «Velha companheira das

88 Id., *ibid.*, p. 573.

89 *Ibid.*, p. 150.

primeiras acelerações do aparelho respiratório»⁹⁰, como a retratou Cesariny, foi viver para Paris em 1950 e aí conheceu Tristan Tzara, que lhe contou «toda a época Dada» e despertou o seu interesse pelo Surrealismo. Se nos volumes *Em Voz Baixa* (1951) e *Palavras Nocturnas* (1954) é apenas pontual a influência surrealista, em *Le Livre du tigre* (escrito em francês e publicado em 1976, com desenhos de Cruzeiro Seixas) são frequentes as imagens e as associações insólitas à maneira bretoniana. Como escultora, deu relevo a figuras como o unicórnio, o dragão e o gato, este último tão presente no imaginário de surrealistas como Éluard, Desnos, Cesariny ou Risques Pereira. Em 1971 fundou com Natália Correia o Botequim, lugar de tertúlias literárias e de conspiração política nos anos 70 e 80, em torno da carismática anfitriã, que aí reuniu grande parte da intelectualidade lisboeta.

Apesar de ter também recusado a designação de «surrealista», Herberto Helder foi um dos autores em cuja obra o Surrealismo alcançou a sua expressão mais poderosa e original. O *furor* poético, o visionarismo na tradição de Lautréamont e Rimbaud, a alquimia do verbo, a liberdade das imagens, o insólito e o estranho desenham um percurso que celebra o lado *exaltante* da aventura poética, à margem do niilismo do grupo do Gelo do qual o poeta fez parte:

90 Mário Cesariny, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 281.

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de
[sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei. [...].⁹¹

São ainda surrealistas as imagens da incandescência do momento criador e da transmutação do poeta:

[...] E alguém me pede: canta.
Alguém diz, tocando-me com seu livre delírio:
canta até te mudares em azul,
ou estrela electrocutada, ou em homem
nocturno. [...]
E eu cantarei transformando-me em campo
de cinza transtornada.
Em dedicatória sangrenta. [...].⁹²

Ou a representação do poema como linguagem em tensão, numa assimilação entre a carne e o verbo:

91 Herberto Helder, *O Amor em Visita*, in *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 18.

92 Id., *ibid.*, p. 121.

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser. [...]

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as casas deitadas nas noites
e as luzes e as trevas em volta da mesa
e a força sustida das coisas
e a redonda e livre harmonia do mundo.
— Em baixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

— E o poema faz-se contra o tempo e a carne.⁹³

Na década de 60, Herberto Helder colaborou nos dois números de *Poesia Experimental* (1964 e 1966) e o seu trabalho passou por uma fase de pesquisa sobre a materialidade da linguagem e o poema-objeto. Mas as narrativas de *Os Passos em Volta* (1963) e os poemas em prosa de *Retrato em Movimento* (1967) e *Vocação Animal* (1971) prosseguem a exploração do irracional, do fantástico e do mundo dos sonhos.

Algumas revistas literárias tentaram revitalizar o Surrealismo, antes e depois da Revolução de Abril: entre elas, *Grifo* (1970), uma antologia de

93 *Ibid.*, pp. 26-27.

inéditos com colaboração de António Barahona, António José Forte, Ernesto Sampaio, João Rodrigues, Pedro Oom e Virgílio Martinho; & etc. (1973), situada na linha das vanguardas e da contracultura (sob a direção de Vítor Silva Tavares, a editora com o mesmo nome integrou no seu catálogo obras de Pedro Oom e Herberto Helder, e de autores estrangeiros como Lewis Carroll, Breton, Benjamin Péret, Éluard, Dalí, Aragon, René Crevel, Max Ernst e Prévert); e ainda *Sema* (1979), cujo primeiro número foi dedicado às vanguardas e ao Surrealismo português. Historicamente consagrado, o movimento deixou marcas nas gerações seguintes e o seu espírito perdurou ao longo do século como possibilidade em aberto duma experiência interior de conhecimento e de liberdade — aquele «romantismo do desespero» de que falava Nadeau a respeito do Surrealismo francês e que foi a essência da sua poética.

O Surrealismo nas artes plásticas

A importância da imagem (lembre-se a frase de Breton «há um homem cortado ao meio pela janela») explica talvez as muitas «vocações duplas» dentro do Surrealismo: António Pedro, Cesariny, Cruzeiro Seixas, Risques Pereira e Fernando Lemos foram poetas e pintores; Vespeira experimentou a criação poética; Alexandre O'Neill, Carlos Eurico da Costa, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Fernando Alves dos Santos e Mário-Henrique Leiria fizeram pesquisas no domínio da linguagem pictórica. Apesar do relevo dado à poesia, o movimento teve forte expressão nas artes plásticas e valorizou a dimensão poética da pintura, da escultura e da fotografia, assim como a dimensão visual da imagem poética («os pezinhos / musicais do tempo» ou «na almofada muito azul do sono», versos de O'Neill). Palavra e imagem estiveram muitas vezes associadas, primeiro na «poesia

dimensional» de António Pedro e depois nos poemas-colagem e desenhos surrealistas. Alexandre O'Neill intitulou *A Linguagem* uma tinta-da-china sobre papel, apresentada na exposição do Grupo Surrealista de Lisboa e hoje integrada na coleção do Museu de Arte Contemporânea do Chiado. Mário-Henrique Leiria realizou com Carlos Calvet vários *cadavres exquis* legendados, e produziu desde finais dos anos 40 uma série de colagens verbais e poemas-desenhos, alguns deles incluídos na exposição «Os Surrealistas». Idênticas experiências foram levadas a cabo por Carlos Eurico da Costa, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Vespeira, Cruzeiro Seixas e Cesariny, este último autor de um conjunto de pictopoemas, na fronteira entre a poesia verbal e a poesia plástica, reunidos no volume *Poemas Dramáticos e Pictopoemas* (edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado).

René Magritte pintou a partir de 1928 uma extraordinária série de quadros que integram palavras e imagens (*L'Usage de la parole, Le Sens propre, La Clef des songes*), no intuito de questionar a natureza da linguagem e de mostrar como os nomes podem ser tão arbitrários quanto as formas retratadas. Alguns desses trabalhos, como *La Clef des songes*, dão títulos inesperados a seres e objetos familiares, criando uma metalinguagem através do paradoxo visual caracteristicamente surrealista. Em *La Trahison des images*, Magritte mostra como a representação de um cachimbo e um cachimbo real não são a mesma coisa: a legenda «Ceci n'est pas une pipe» que acompanha a imagem de um cachimbo (talvez inspirada na frase que figurava à porta da Galerie du Parlement em Bruxelas, «Ceci

n'est pas de l'art», por sua vez adaptada de um título de Diderot, *Ceci n'est pas un conte*) desafia a convenção linguística do nome e a própria leitura que identifica a representação com o objeto em si. A frase pictórica de Magritte devolve a quem a «lê» a liberdade de encontrar o seu sentido. O mesmo acontece com a imagem rigorosamente realista dos seus quadros (*Le Double Secret, Les Amants, Tentative de l'impossible, La Clairvoyance*), a partir da qual o pintor belga cria uma atmosfera insólita e surreal, pela revelação de possíveis associações entre diferentes realidades.

Foram outras as referências plásticas do Surrealismo português: Victor Brauner, Roberto Matta, Max Ernst e Duchamp (nomes assinalados por Mário Cesariny em *Final de um Manifesto*), De Chirico e Dalí. E foram sobretudo a deformação e a metamorfose, o informe saído do acaso, o mundo do subconsciente e do sonho, a violência do erotismo, a antropomorfização e o grotesco, a experimentação dos materiais e das técnicas que interessaram os pintores surrealistas, numa dupla recusa do convencionalismo académico e do realismo social de inspiração jdanoviana.

Júlio (dos Reis Pereira), o presencista que assinou Saul Dias enquanto poeta, aproximou-se do Surrealismo em meados dos anos 30, através da leitura de livros (*Le Surréalisme et la Peinture*, de Breton, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, de René Crevel, e *La Peinture au défi*, de Louis Aragon) e de uma viagem a Paris em 1933. Ficou-se, no entanto, por uma exploração superficial do imaginário, do onírico e das possibilidades formais do movimento. A originalidade da sua obra (que

conjuga tendências diversas, mas fiel a si mesma ao longo de décadas) reside no lirismo ingênuo e chagalliano dos desenhos que retratam o Poeta e a musa, e na violência expressionista das representações do burguês, do mendigo e do velho palhaço, imagens contrastantes de um mundo de opostos que sugerem a nostalgia da pureza e da simplicidade.

António Pedro, que em 1930 organizou com Diogo de Macedo o I Salão dos Independentes e, dois anos depois, abriu a Galeria UP em Lisboa, realizou entre 1934 e 1936 alguns óleos (*Le Crachat embelli e Refoulement*) de cunho surrealista, com a violência das suas imagens eróticas, da desfiguração e da fealdade. *Dança de Roda (Sabat)*, de 1936, encena o movimento de quatro personagens grotescas (anos mais tarde, o poeta-pintor retomaria no *Proto-Poema da Serra d'Arga* a descrição de uma dança em cenário rural). *O Avejão Lírico* (1939) é uma estranha tela em que uma figura de gigante sobrevoa um palco de casario e aponta com as suas mãos (de notar a importância das mãos no conjunto da obra de António Pedro). Outros quadros a partir de 1940, como *Paz Inquieta*, *A Ilha do Cão*, *Intervenção Romântica*, *Nocturno — Árvores Humanas*, *Encontro à Beira da Angústia* e *Rapto na Paisagem Povoada*, reiteram as obsessões sexuais, a angústia, a deformação, a atmosfera de mistério e pesadelo, desafiando os cânones da ordem e do bom gosto. Depois da formação do Grupo Surrealista de Lisboa e da participação na 1.^a Exposição Surrealista, António Pedro trocou Lisboa por Moledo do Minho, e abandonou a pintura para se dedicar à cerâmica, à tradução e à encenação teatral.

António Dacosta expôs ao lado de António Pedro na Casa Repe, em 1940, e afirmou-se também como uma figura de referência do Surrealismo português. A sua fase surrealista situou-se entre 1939 e 1948, com obras como *Serenata Açoriana*, *Episódio com um Cão*, *Amor Jacente*, *Melancolia* e *A Festa*, algumas delas alusivas ao drama da guerra, outras marcadas por ambientes oníricos e cenários arquitetónicos à maneira de De Chirico. Em 1947 foi viver para Paris e aproximou-se da abstração, mas a partir de 1949 dedicou-se à crítica de arte, só retomando a pintura em finais da década de 70 (depois de reencontrar em Londres alguns dos seus primeiros trabalhos, na exposição Portuguese Art since 1910, que visitou com Júlio Pomar).

Cândido Costa Pinto realizou em 1942 *Aurora Hiante*, de influência daliniana no recurso à metamorfose, à antropomorfização da paisagem e às sugestões sexuais. Exposto em 1949 numa mostra da Livraria Ática, o quadro ainda causou «grave perturbação na vida do Chiado», segundo a edição d’*O Século* de 1 de junho desse ano. *Decadência Outonal*, *Pintura*, *Coisas Espanholas*, *Homenagem a Bosch* e *Agora Antigo* (estes últimos com referências a Bosch, Goya e Picasso) consolidaram um percurso que levou Costa Pinto a Paris, em 1947, para se encontrar com o grupo de Breton e participar na exposição O Surrealismo em 1947. O óleo que deveria constar da exposição foi considerado obsceno por Breton e excluído, mas Costa Pinto regressou a Lisboa com a incumbência de formar um grupo surrealista em Portugal — o que de facto aconteceu, apesar da sua imediata expulsão por ter colaborado no Salão de Lisboa organizado pelo SNI.

A exposição do Grupo Surrealista de Lisboa e as exposições do Grupo Dissidente contaram já com uma nova geração de artistas plásticos, na sua maioria formados na Escola de Artes Decorativas António Arroio. A princípio ligados ao Neorrealismo (*Apertado pela Fome*, de Vespeira, é uma obra emblemática desse período), em 1947 experimentavam *cadavres exquis* e produziam desenhos, colagens, objetos surrealistas e fotomontagens. Conta Alexandre O'Neill que o quadro de Cesariny *O Operário* (1947), transportado por ambos pela Avenida da Liberdade, «foi certamente uma das primeiras exposições ambulantes realizadas em Portugal...»⁹⁴. Alguns desses artistas abandonaram a pintura depois da euforia inicial das atividades de grupo, enquanto outros prosseguiram a sua obra na linha programática do Surrealismo.

Fernando Azevedo esteve envolvido nas primeiras experiências do Grupo Surrealista de Lisboa e colaborou com António Domingues, António Pedro, Marcelino Vespeira e Moniz Pereira no grande *Cadavre Exquis* exposto em 1949, o único quadro do género inteiramente pintado (que Cesariny não deixaria de condenar pelo seu «academismo-surrealismo»). Explorou depois o processo a que chamou «Ocultação» (também praticado por Alexandre O'Neill e Henrique Risques Pereira), cobrindo com tinta opaca partes de superfícies pintadas, fotografias ou ilustrações de revistas, de

94 Alexandre O'Neill, «Il marchio del Surrealismo», *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, p. 44.

modo a obter novas imagens que integravam ainda, descontextualizados, fragmentos dos originais.

Marcelino Vespeira teve também uma participação importante na exposição do Grupo Surrealista de Lisboa — que os jornais *República* e *Diário de Notícias* reportavam como «um facto único em Portugal», elogiando a rebeldia dos seus jovens artistas, enquanto *O Século Ilustrado* garantia que «estava mesmo a pedir auto-de-fé». *Carne Vegetal* (1948) é o melhor exemplo da transfiguração e da força erótica que atravessam a obra de Vespeira, com as formas redondas do corpo feminino coroadas por chifres, motivos retomados noutros quadros de 1949 e 1950 (*Pescadores da Berlenga, Parque de Insultos, Simumis, A Flor de Sade*). A partir da primeira metade dos anos 50, a sua pintura conheceu uma fase abstrata que se prolongou nas décadas seguintes.

Carlos Calvet da Costa, ligado ao Grupo Surrealista Dissidente, colaborou com Mário-Henrique Leiria e António Areal em *cadavres exquis* e realizou curtas-metragens, uma delas com a participação de Cesariny e João Rodrigues (*Momentos na Vida de um Poeta*). A fase surrealizante da sua obra, próxima da pintura metafísica de De Chirico, prosseguiu até 1955. No ano seguinte expôs com António Areal e Jorge Vieira — cuja obra escultórica, com especial predileção por materiais como a terracota e o bronze, integra influências que vão desde as antropomorfizações surrealistas até às criações semiabstratas e monumentais de Henry Moore, de quem foi aluno em Londres. Na década de 60, a pintura de Carlos Calvet aproximou-se das construções geométricas da *pop art*.

A obra plástica de Mário Cesariny caracterizou-se pela constante experimentação e desdobrou-se em colagens, poemas-objetos, «pinturas seriais» (*A Máquina de Atravessar Qualquer Tempo*), desenhos com números, «soprofiguras», «sismofiguras», quadros automáticos e outras composições procedentes do acaso. O poeta expôs várias vezes e dedicou-se quase exclusivamente à pintura nos últimos anos, acolhido por um público que tinha entretanto integrado a vanguarda, e criticado pelo sempre polémico Luiz Pacheco, que em *Pacheco Versus Cesariny* (1974) o acusava de pactuar com o *establishment*. Do seu interesse pela pintura de Vieira da Silva e Arpad Szenes, e da amizade que manteve com o casal de artistas, resultou um conjunto de ensaios reunidos em *Vieira da Silva – Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista* (1984), a par de correspondência e reproduções de quadros.

Cruzeiro Seixas participou nas exposições do Grupo Surrealista Dissidente e fixou-se a partir de 1951 em Luanda, onde iniciou a sua produção poética e realizou duas mostras individuais — a primeira em 1953, com um conjunto de desenhos evocando Aimé Césaire, e a segunda em 1957, composta sobretudo por objetos e colagens — que causaram polémica no meio local. Regressou a Lisboa em 1964, e a sua extensa obra de «homem que pinta» (como gostava de se chamar) é dominada por estranhas e desoladas paisagens, contrastes de negro e branco sobre os quais se recortam formas oníricas e por vezes abstratas, criaturas fantásticas, pássaros e peixes, figuras femininas ou híbridos de grande violência expressiva, metamorfoses à maneira de Dalí e Yves Tanguy, que procuram

sondar a obscura matéria dos sonhos e do inconsciente.

A fotografia foi um campo artístico de eleição dentro do Surrealismo, pelo seu dom de revelar o instantâneo e a passagem da realidade à representação. Fernando Lemos foi o único surrealista português que a cultivou. Em 1949 passou o verão nas Berlengas com Vespeira, e iniciou a sua produção plástica com um conjunto de desenhos, guaches e óleos, num registo surrealizante e abstrato. Entre 1949 e 1952, antes de partir para o Brasil em 1953, realizou uma série de fotografias, trabalhadas por processos que Man Ray tinha também experimentado nas suas imagens — a solarização, as sobreposições, a multiplicação ou a fragmentação, a utilização de redes, as impressões em negativo e em positivo, «toda uma pesquisa ligada ao sentimento poético do Surrealismo», como diria mais tarde numa entrevista. Da sua lente saiu um notável acervo: retratos de amigos e figuras da vida intelectual da época (António Pedro, Alexandre O'Neill, Vespeira, Mário Cesariny, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Sophia, Jorge de Sena), autorretratos (*Eu e Luz do Olhar*, 1949) e composições encenadas (*Intimidade dos Armazéns do Chiado*, 1952), desvendando formas, dando livre curso ao insólito, ao humor e à imaginação. A fotografia foi um momento isolado na sua vida de pintor, poeta e *designer* gráfico, mas Fernando Lemos fez dela o lugar onde real e imaginário se fundem, na procura do acaso, da desrealização e da recriação das imagens, essa nova e singular experiência do poético que foi o desígnio primordial do Surrealismo.

O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**
José Mattoso
- 4 **A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Séculos XI a XIV)**
José Mattoso
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa**
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**
Vítor Serrão
- 8 **Mário de Sá-Carneiro**
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-Proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**
Fernando de Pádua
- 17 **Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**
David Mourão-Ferreira
- 23 **O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota
- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca

- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Origem da Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes-Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues
- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França

- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Carlos Leone
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 93 **Averróis**
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa (Sécs. XIX e XX)**
António Braz Teixeira

- 101/ **O Padre António Vieira**
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política Contemporânea (desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro Infantil e Juvenil de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**
Mário Avelar
- 125 **Charles Chaplin**
José-Augusto França
- 126 **Dom Quixote**
António Mega Ferreira
- 127 **Michel de Montaigne**
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**
Ana Catarina Milhazes
- 129 **Pablo Picasso**
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**
Helder Godinho
- 132 **A Companhia Nacional de Bailado**
Mónica Guerreiro
- 133 **Os Ballets Russes em Lisboa**
Maria João Castro
- 134 **Dante Alighieri**
António Mega Ferreira

- 135 **O Teatro de Henrique Lopes de Mendonça**
Duarte Ivo Cruz
- 136 **Mário Cláudio**
Martinho Soares
- 137 **Viana da Mota**
Bruno Caseirão
- 138 **A Língua Portuguesa como Ativo Global**
Luís Reto, Nuno Crespo,
Rita Espanha, José Esperança
e Fábio Valentim
- 139 **Teolinda Gersão**
Annabela Rita e Miguel Real
- 140 **Os Salvadores Portugueses**
Margarida de Magalhães
Ramalho
- 141 **Aristides de Sousa Mendes**
Cláudia Ninhos
- 142 **Os Portugueses no Sistema Concentraci-
onário do III Reich**
Fernando Rosas (coor-
denação), Ansgar Schaefer,
António Carvalho, Cláudia
Ninhos e Cristina Clímaco
- 143 **A Seara Nova**
Luís Andrade
- 144 **O Diário de Lisboa**
Cláudia Lobo
- 145 **Charles Baudelaire**
Jorge Fazenda Lourenço
- 146 **Ruben A.**
Fernando Pinto do Amaral
- 147 **Hamlet**
Maria Sequeira Mendes
- 148 **A Constituição de 1822**
António Pedro Barbas
Homem
- 149 **As Três Marias**
Joana Meirim
- 150 **Philip Roth**
Mário Avelar
- 151 **Manuel Maria Barbosa du Bocage**
Daniel Pires
- 152 **José Saramago**
Carlos Reis e Sara Grünhagen
- 153 **A PIDE**
Irene Flunser Pimentel
- 154 **IPO de Lisboa**
Helena de Silva
- 155 **O Surrealismo Português**
Clara Rocha

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
O SURREALISMO PORTUGUÊS**

é uma edição da

IMPRESA NACIONAL

tem como autora

CLARA ROCHA

edição, revisão e paginação de

MAFALDA FALCÃO

design e capa do ateliê

SILVADESIGNERS

Tem o ISBN **978-972-27-3188-1**

e o depósito legal **526545/24**

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **MARÇO**

do ano **DOIS MIL E VINTE E QUATRO**

na **IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.**

CÓD. 1026484

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

impresanacional.pt

loja.incm.pt

facebook.com/ImprensaNacional

instagram.com/impresanacional.pt

editorial.apoiocliente@incm.pt

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O E S S E N C I A L S O B R E

O Surrealismo Português

Clara Rocha

Uma poesia do desespero, da revolta, da provocação, do irracional, do absurdo, do humor e da experimentação verbal, que procura na imaginação a sua força revolucionária. Uma poesia empenhada em «transformar o mundo» (Marx) e «mudar a vida» (Rimbaud) a partir da libertação do espírito, da reinvenção do real e da pesquisa dentro da linguagem até aos limites do possível.

ISBN 978-972-27-3188-1



N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO