

MARIA DE FÁTIMA AIRES PEREIRA MARINHO SARAIVA

**O Surrealismo em Portugal  
e a Obra de  
Mário Cesariny de Vasconcelos**

Dissertação de Doutoramento  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

1 9 8 6

**O Surrealismo em Portugal  
e a Obra de  
Mário Cesariny de Vasconcelos**

MARIA DE FÁTIMA AIRES PEREIRA MARINHO SARAIVA

**O Surrealismo em Portugal  
e a Obra de  
Mário Cesariny de Vasconcelos**

Dissertação de Doutoramento  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

1 9 8 6

## PREFÁCIO

*A ideia de estudar o Surrealismo lusitano foi-se tornando cada vez mais imperiosa à medida que me fui dando conta do lapso existente nas histórias da Literatura Portuguesa. Depois que escrevi um longo estudo sobre Herberto Helder, verifiquei que o Surrealismo em Portugal estava votado a um quase total esquecimento. Exceptuando um outro ensaio esporádico ou os números de duas revistas, uma delas estrangeira, (Sema e Quaderni Portoghesi), não havia praticamente nada. Mário Cesariny de Vasconcelos, num louvável esforço de divulgação, publicou textos de autores surrealistas e escreveu uma curta história do movimento. Nada disto era, contudo, suficiente, pois não conduzia a nenhuma visão de conjunto; acresce que Cesariny, apesar de toda a sua boa vontade e saber, pareceria demasiado envolvido na questão surrealista.*

*Faltava um estudo global, diacrónico e sincrónico, daquela fase da vida literária nacional.*

*Foi esse o trabalho que me propus, há já vários anos, não imaginando quão vasto seria o corpus que me esperava. Partindo do princípio de que Cesariny era, sem dúvida, o expoente máximo do nosso Surrealismo, decidi centrar a minha análise no estudo da sua obra, focando apenas nos outros autores os traços que estivessem ligados à poética definida por André Breton.*

*Dividi, por conseguinte, a minha dissertação em três partes: na primeira faço um estudo diacrónico, o mais exaustivo possível do aparecimento, apogeu e declínio das teses surrealistas; na segunda, analiso a presença surrealista na escrita de todos os autores que de qualquer forma por ele foram influenciados; na terceira e última, debruço-me exclusivamente*

sobre a obra de Cesariny, tentando demonstrar a sua importância e o seu papel tutelar.

\*

*Não queria deixar passar esta oportunidade sem expressar o meu agradecimento a todos aqueles que, de uma forma ou doutra, me ajudaram e sem cuja colaboração este trabalho não teria sido possível. Dirijo-me antes de mais à Prof. Doutora Maria de Lourdes Belchior pelos conselhos preciosos e por toda a disponibilidade com que durante estes anos me acompanhou. Agradeço também ao poeta Mário Cesariny de Vasconcelos, ao pintor Artur Manuel do Cruzeiro Seixas, ao Dr. Alfredo Margarido, ao poeta Eugénio de Andrade, ao editor Vítor Silva Tavares, ao Dr. Luiz Francisco Rebello, ao poeta Luís Amaro, ao Dr. Fernando Martinho, ao Dr. Carlos Eurico da Costa, ao poeta Alexandre O'Neill, à Dr.<sup>a</sup> Isabel Pires de Lima, ao Dr. António Brás de Oliveira (e ao pessoal da Biblioteca Nacional de Lisboa), ao Dr. Luís Cabral (e ao pessoal da Biblioteca Pública Municipal do Porto), à Dr.<sup>a</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, do Champ des Activités Surréalistes du C.N.R.S. e, naturalmente, a Arnaldo Saraiva.*

I PARTE

HISTÓRIA DO SURREALISMO  
EM PORTUGAL

## 1. *Antecedentes*

O Surrealismo foi um fenómeno literário predominantemente francês cujo apogeu se situou entre as duas guerras. A primeira apresentação teórica «oficial» de Surrealismo é o Manifesto de A. Breton, datado de 1924. A partir desta data sucedem-se experiências e escritos (poéticos e/ou teóricos), que se destinam a levar até às últimas consequências as teses defendidas por Breton no *Manifeste du Surréalisme* e desenvolvidas no *Second Manifeste* e nos *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non*.<sup>1</sup>

Não seria oportuno — nem possível — analisar aqui a história do Surrealismo francês ou os seus postulados mais importantes. A bibliografia existente<sup>2</sup> é tão vasta e especializada que seria muito difícil apresentar alguma coisa original ou pertinente. A minha escrita mais não seria do que a paráfrase dos vários livros consultados. No estudo que farei da obra de Mário Cesariny de Vasconcelos e dos outros representantes mais significativos do Surrealismo português, procurei analisar até que ponto eles se aproximam ou afastam dos mestres franceses e, em especial, do seu teórico por excelência, André Breton,<sup>3</sup> focando aí, por conseguinte, os seus principais dados teóricos.

Neste capítulo, o meu objectivo é estabelecer as condições de aparecimento do movimento surrealista em Portugal

---

<sup>1</sup> O *Second Manifeste du Surréalisme* é do fim de 1929 e os *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non*, de 1942.

<sup>2</sup> V. Bibliografia do Surrealismo, pp. 712 e segs.

<sup>3</sup> V. Maria de Fátima Marinho, «Les Arts Poétiques de Mário Cesariny de Vasconcelos», comunicação apresentada ao colóquio «Portugal, Québec, Amérique Latine: un Surréalisme Périphérique?», Montréal, Canadá, Set. 1983.

e fazer um estudo diacrónico da sua formação, existência e declínio.

Como disse, foi em 1924 que Breton publicou o primeiro *Manifeste du Surréalisme*. Em Portugal, nessa data, não há sinais de idêntico movimento. Fernando Guimarães apresenta uma explicação para o não aparecimento, simultâneo, ou quase, do movimento no nosso País <sup>4</sup>: «As correntes pós-modernistas que se afirmaram a partir dos anos 20, em especial os presencistas, não voltaram as costas às realizações literárias revolucionariamente modernistas que os precederam, para as quais, aliás, souberam chamar com persistência a atenção, em termos que os valorizavam. Mas, genericamente esses escritores afastaram-se, ao realizar a sua obra, duma aberta intenção de vanguarda, e o mesmo acontece com outro movimento que se afirma um pouco posteriormente, o Neo-Realismo, que, todavia, não deixa de obedecer a certos moldes de expressão modernista, como os que decorrem muito superficialmente do exemplo de Álvaro de Campos. É, sobretudo, a necessidade de enfrentar esta diluição cada vez maior de uma atitude empenhadamente de vanguarda que, na nossa literatura, serve de arranque ao surrealismo, embora surja tardiamente em relação ao movimento de Breton (...)».

Na verdade, enquanto em França se publicavam os *Manifestos* e surgiam os números das revistas *La Révolution Surréaliste* <sup>5</sup> e *Le Surréalisme au Service de la Révolution* <sup>6</sup>, em Portugal publicava-se a *Águia* (1910-1932), a *Contemporânea* (1922-1926), a *Athena* (1924-1925), a *presença* (1927-1940) ou outras afins, e de menor qualidade, que pouco ou nada tinham a ver com o surto surrealista, chegando simplesmente a ignorá-lo ou a referi-lo de passagem. Jorge de Sena, num longo texto publicado no n.º 3 de *Quaderni Portoghesi* <sup>7</sup>, refere exac-

---

<sup>4</sup> Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. Temas Portugueses, 1982, pp. 95-96.

<sup>5</sup> De *La Révolution Surréaliste* publicaram-se 12 números, de 1 de Dezembro de 1924 a 15 de Dezembro de 1929.

<sup>6</sup> Desta revista publicaram-se seis números, de Julho de 1930 a Maio de 1933.

<sup>7</sup> Jorge de Sena, «Note sul Surrealismo in Portogallo, scritte da uno che non ha mai desiderato nè preteso di essere precursore di un



tamente o desconhecimento dos colaboradores da *presença* do movimento francês: «(...) 'Presença' (...) fondata nel 1927, durerà con qualche intervallo fino al 1940, imponendo criticamente il Modernismo attraverso l'azione dei suoi membri più influenti e più attivi. Eppure, in mezzo a pagine così ricche e piene di sorpresa, che ancora attendono di essere studiate alla luce di quello che 'Presença' divenne in seguito, in mezzo a tanti riferimenti che tendevano a collocare la cultura modernista in un contesto critico-letterario internazionale (anche se l'internazionalità, con poche eccezioni, continuava ad arrivare dalla Francia), non si trova alcun indizio che il surrealismo sia stato considerato e riconosciuto neppure dai 'presencistas' più grandi.»<sup>8</sup>

Apesar de a análise de Sena estar globalmente correcta, não podemos esquecer que a *presença* é, curiosamente, uma das revistas em que Mário Saa colabora, e é aí que se encontra um dos seus textos mais tipicamente surrealizantes, o «José Rotativo»<sup>9</sup>.

José-Augusto França, no seu *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*<sup>10</sup> apresenta também algumas razões para o atraso português: «Ora, a razão da falta desse movimento parece ser, simultaneamente, de ordem interna: a ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas; e de ordem externa: o circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa — sendo, no entanto, claro que ambas as ordens de fenómenos se relacionam e de qualquer forma seria impossível definir-se uma tradição de Arte ou de Pensamento durante este ou outros passados e hostis circunstancialismos.»<sup>11</sup>

---

bel niente, anche se lo è stato cronologicamente, con buona pace di molti surrealisti, exsurrealisti e via dicendo, senza escludere dal conto certi eccellenti personaggi che figurano tra i migliori e più affezionati amici dell'Autore», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, Giardini e Stampatori in Pisa, Primavera, 1978, pp. 17-39.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>9</sup> *Presença*, n.º 20. O estudo dos traços surrealizantes de Mário Saa e de outros autores pré-surrealistas será efectuado no cap. «A Prática do Surrealismo na Lit. Portuguesa».

<sup>10</sup> José-Augusto França, *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, Confluência, 1948.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 3.

Não devemos também ignorar o que Cesariny afirma, numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, n.º 38, de 3 a 16 de Agosto de 1982: «Acho que o motivo principal foi a existência de uma ditadura. Se fizéssemos um movimento íamos presos. Não era essa a nossa ideia. A nossa ideia era não irmos presos. Claro que era possível ter formado um movimento, é possível ser-se mártir, ou herói, matar-se alguém ou ser-se morto. Mas a verdade é que tínhamos um certo amor à vida.»

Quer admitamos a existência de razões literárias, de razões sociais ou de razões relacionadas com uma determinada mentalidade, a verdade é que as marcas surrealistas ou surrealizantes são poucas na literatura portuguesa até quase ao fim da década de 40.

Todavia, a escassez dessas marcas não traduz necessariamente ignorância. Desde a primeira hora que deparamos com referências directas ao movimento francês e com provas de que, se os surrealistas não eram seguidos, eram pelo menos lidos, mesmo que fosse para os criticar e denegrir.

É Jorge de Sena quem chama a atenção<sup>12</sup> para um prefácio de Agostinho de Campos<sup>13</sup>, onde se fala pela primeira vez em Surrealismo. Este prefácio está datado de Dezembro de 1924 e o livro foi publicado em 1925: o conhecimento é, portanto, simultâneo (ou quase) à publicação do Manifesto de André Breton.

Para Agostinho de Campos, a literatura portuguesa, pelo facto de se afastar das linhas de vanguarda, deve ser elogiada: «(...) a prova de que à prosa portuguesa de hoje preside um senso de equilíbrio e ordem está na quási total indemnidade

---

<sup>12</sup> In *Diário de Notícias*, 10/1/1974 e 17/1/1974. Estes artigos de Jorge de Sena foram considerados injuriosos pela filha de Agostinho de Campos, Maria de Campos Tavares, que lhe escreveu, reagindo contra o que Sena diz do pai. Jorge de Sena transcreve essas cartas comentando-as, no mesmo jornal, em 11 e 18 de Abril do mesmo ano.

<sup>13</sup> *Afonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, org. de Agostinho de Campos, Paris-Lisboa, Livr. Aillaud e Bertrand, col. Antologia Portuguesa, 1925. «O volume tem introdução, e depois preâmbulos a cada uma das secções antológicas. O texto pertence ao último dos preâmbulos, o que trata das prosas de Lopes Vieira», Jorge de Sena, in *Diário de Notícias*, 10/1/1974.

em que nos temos mantido perante o desengonçamento da expressão, prégado e praticado por escolas italianas e francesas de há doze ou quinze anos a esta parte. Nem as 'palavras em liberdade' de Marinetti, e a 'estética nova' de Soffici, com a sua descendência raquítica, de *ultraísmos* e *dadaísmos*, passaram a nossa fronteira, nem parece que a passe agora o super-realismo<sup>14</sup> francês do sr. André Breton.»<sup>15</sup>

O equívoco de Agostinho de Campos resulta da sua incapacidade de compreensão das novas estéticas e da impossibilidade de se adaptar a um novo espírito e a uma nova e diferente concepção de literatura. Só assim poderemos justificar o comentário apostro pelo ensaísta a uma citação de Teodoro de Wyzewa apresentada em nota de pé de página: «Como porém a comunicação artística se baseia em 'semelhanças' sempre que a 'diferença' abuse deixa de haver comunicação, e a obra de arte passa a ser antes caso clínico.»<sup>16</sup> Partindo deste princípio limitador, Agostinho de Campos nunca poderia entender uma estética como a surrealista que valoriza todas as anomalias da mente, como facilmente se constata na «Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous», publicada no n.º 3 de *La Révolution Surréaliste*.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> O termo *surrealismo* só vai ser introduzido cerca de vinte anos depois. Nas primeiras referências ao movimento francês alternam os termos *super-realismo* e *sobre-realismo*. Aliás, a tradução do termo não se fez sem luta, como o demonstraremos à medida que formos avançando neste estudo (cf. Adriano de Gusmão, «Notas à margem de uma Exposição Sobrerrealista», in *O Comércio do Porto*, 4/3/1952, «(...) preferimos a designação de *Sobrerrealismo* dada a esse movimento à de *Surrealismo* ou *Super-realismo*. *Sobrerrealismo* parece exprimir melhor esse lado fantástico que intervém na experiência sobrerrealista, e além disso, é mais eufónico que *Surrealismo*»; «O Super-realismo contado pelo seu criador: André Breton», sem autor expresso, *O Primeiro de Janeiro*, 12/11/1952; Roberto Nobre, «20 Pintores Contemporâneos e algumas reflexões sobre o super-realismo nacional», *O Primeiro de Janeiro*, 2/7/52.

<sup>15</sup> Afonso Lopes Vieira (*Prosa e Verso*), pp. 189-190.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 192, nota de pé de página.

<sup>17</sup> De 15 de Abril de 1925: «(...) Nous affirmons qu'un grand nombre de vos pensionnaires, parfaitement fous suivant la définition officielle, sont, eux aussi, arbitrairement internés. Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire, aussi légitime, aussi

Entre Agostinho de Campos e os surrealistas há uma diferença de mentalidades — mais do que de atitudes estéticas.

Depois desta passageira e injuriosa referência, o Surrealismo vai deixar de ser motivo de escrita ou de prática durante vários anos.

É ainda Jorge de Sena quem, no artigo citado<sup>18</sup>, refere algumas obras e alguns autores que, na década de 30, possam ter traços surrealizantes, embora talvez eles próprios não estivessem muito conscientes disso. Vitorino Nemésio, que em 1935, ao publicar *La Voyelle Promise*, toda em francês, «scandalizzò molta gente»<sup>19</sup>, não teria, no dizer de Sena, muita consciência de surrealismos<sup>20</sup>. Parece-me que esse *desinteresse* não implicaria desconhecimento, mas apenas uma não total adesão à estética e ao movimento ideológico-político tipicamente francês. Sena acrescenta: «Che un Nemésio o un Casais Monteiro conoscessero abbastanza bene i vari Réverdys e gli altri, è un fatto che ho potuto verificare personalmente. Ma l'essenziale resta: Nemésio, come più tarde Casais in molta poesia posteriore, non assorbono, e non avevano interesse ad assorbire nessun surrealismo (...), al di là forse di una certa liberazione del discorso poetico.»<sup>21</sup>

É este, pois, o quadro literário português até ao aparecimento de António Pedro, que irá ter alguma influência na formação consciente do movimento em Portugal.

---

logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains. La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable en son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux. Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale; au nom de cette individualité qui est le propre de l'homme, nous réclamons qu'on libère ces forçats de la sensibilité, puisqu'aussi bien il n'est pas au pouvoir des lois d'enfermer tous les hommes qui pensent et agissent».

<sup>18</sup> In *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, Primavera 1978.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 21, «Ma mi preme chiarire che non è facile accertare fino a che punto Nemésio (che conosceva tutto, ma aveva l'aria di non conoscere niente) ebbe scienza e coscienza di 'ismi' in generale e di surrealismi in particolare.»

<sup>21</sup> *Idem*, p. 22.

Em 1936, António Pedro adere ao grupo surrealista inglês e publica em Lisboa o *Manifesto Resumo do Dimensionismo* que tem como base o *Manifesto Dimensionista* publicado em Paris no ano anterior e que conta com 26 assinaturas de vários intelectuais como Marcel Duchamp, Francis Picabia (ligados aos movimentos Dada e Surrealista) e António Pedro, que é o único português que o subscreve. Segundo este último, «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. Ficarão além dela a pintura e a poesia tal como nasceram: uma para os muros e por inteiro, outra, e por inteiro, para a boca das cantadeiras da rua.»<sup>22</sup>

Apesar de podermos, sem grande esforço, fazer uma comparação entre este manifesto e a teoria da abolição das diferenças entre as artes preconizada pelos surrealistas, não poderemos dizer que ele, assim como o de Paris, tenham traços aparentados com os dos manifestos de Breton. Há diferenças de pontos de vista e de objectivos.

Dutra Faria, em *A Mensagem Dimensionista*<sup>23</sup> (Lisboa, 1936, esclarece este possível mal-entendido, afirmando:

«Marinetti, Picasso, Tzara, Breton — são nomes-étapes da insurreição contemporânea.

«O Futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o super-realismo — são caminhos, percorridos da inquietação contemporânea»<sup>24</sup>.

«A propósito de António Pedro e da poesia dimensional, críticos portugueses, com a habitual leviandade dos críticos portugueses, já falaram de super-realismo.

«Nada mais longe do super-realismo do que este *Aparelho metafísico*

(...)

«O dimensionismo é um movimento de entendimento e de síntese.»<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> In *Os Modernistas Portugueses — Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos III — Dos Independentes aos Surrealistas*, coordenação de Petrus, Textos Universais, C.E.P., Porto s/d, p. 58.

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 59-63.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 61 e 63.

Mais uma vez, parece o Surrealismo andar longe da realidade cultural portuguesa, mas mais uma vez também, ele se mostra implicitamente presente.

Em 1939, António Pedro volta a referir-se ao «super-realismo» em *Grandeza e Virtude da Arte Moderna*<sup>26</sup>, e Jorge de Sena afirma conhecer por volta desta data a *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme* organizada por Georges Hugnet e publicada em 1934<sup>27</sup>.

Um ano depois, António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden (escultora inglesa) expõem em Novembro nos salões *Repe*, acontecimento que pode ser considerado como a primeira exposição surrealizante<sup>28</sup>.

Em 1941, Jorge de Sena prepara uma conferência sobre Rimbaud, um dos mestres do Surrealismo<sup>29</sup> e no ano seguinte inclui em *Perseguição* uma epígrafe de René Char e outra de Breton. Esta inclusão pode por si só não constituir uma prova do carácter indubitavelmente surrealista de alguns dos poemas, até por que das três partes em que o livro está dividido, só a I tem a epígrafe de André Breton, tendo a segunda uma epígrafe de Gide, e a terceira, do espanhol Antonio Machado. Curiosamente, o que mostra também um certo ecletismo de Sena, um dos poemas, «Purificação da Unidade», possui uma epígrafe da *Imitação de Cristo*. No artigo citado dos *Quaderni Portoghesi*, Sena justifica-se do seguinte modo: «Il libro [*Perseguição*] non solo era posto sotto l'egide (nel 1942!... chi era costui?) di René Char, ma era diviso in tre parti che avevano epigrafi di Breton, Gide e Antonio Machado. Era ovviamente una scelta calcolata: mi collocavo sulla linea del surrealismo, ma la costeggiavo, e allo stesso tempo insistivo sul fatto che la 'disponibilità' di Gide sarebbe stata sempre una delle mie linee di condotta; quanto al grande Machado, con la sua densità di pensiero e la sua sensibilità aperta al

---

<sup>26</sup> Referido num artigo de Arnaldo Saraiva, «Jorge de Sena e o Surrealismo (2)», in *Diário Popular*, 17/4/1980.

<sup>27</sup> In *Quaderni Portoghesi*, art. cit., p. 24.

<sup>28</sup> António Pedro aderira ao surrealismo, mais ou menos consciente, depois dos *Poemas Dimensionais* (Paris, 1935).

<sup>29</sup> Referido in Arnaldo Saraiva, art. cit.

dentro e al 'fuori', era uno dei miei maestri di poesia e di umanità (...)»<sup>30</sup>

No mesmo ano, António Pedro publica *Apenas uma Narrativa* que é considerado como o primeiro conjunto de textos surrealistas-automáticos produzido em Portugal.

É por volta desta data que «Em Lisboa, José Leonel Martins Rodrigues, Fernando José Francisco, Júlio Pomar, Pedro Oom, Mário Cesariny, Fernando de Azevedo, António Domingues, alunos da Escola António Arroio, travam conhecimento e reúnem-se no Café Herminius, a Almirante Reis.»<sup>31</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos caracteriza este grupo, dizendo: «Sabíamos de Régio, de Torga, de Casais, mas não gostávamos muito. Sabíamos da existência de um novo movimento poético, o neo-realismo, reivindicador da revolução pela imagem.»<sup>32</sup> De Surrealismo pouco se falava ainda. E é Alexandre O'Neill quem, num artigo dos *Quaderni Portoghesi*, dá uma visão crítico-global do ambiente literário vivido por esses jovens do Café Herminius: «Tre o quattro poeti e pittori che avevano fatto il loro debutto nell'*engagement* neorealista entrano in conflitto con certi concetti allora molti diffusi, tali come il celebre *mot d'ordre*: 'è necessario scrivere in maniere comune per la gente comune', (...) L'uso dell'assurdo (il Portogallo era una inesauribile miniera di assurdità), operazione che consisteva nello smontare la realtà apparente per rimontarla in una realtà significativamente teratologica, figurava fra le preoccupazioni quotidiane di quel gruppo che, senza rendersene conto, praticava attività che possiamo tranquillamente definire paradadaiste. Mi riferisco alle giornate di Cesariny e dei suoi amici del Caffè Herminius, divise fra letteratura, arte e *boutade*; mi riferisco alla crudelissima satira cesaryniana intitolata *Nicolau Cansado Escritor*, che consisteva nell'antologia poetica di un fittizio Cansado che era l'impietoso ritratto di molto neorealismo e molto 'presen-

---

<sup>30</sup> Jorge de Sena, *art. cit.*, p. 26.

<sup>31</sup> *A Intervenção Surrealista*, org. de Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Ed. Ulisseia, Documentos do Tempo Presente/35, 1966, p. 46.

<sup>32</sup> M. C. de Vasconcelos, entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, n.º 38, 3 a 16 de Agosto de 1982.

cismo' allora in vigore; mi riferisco al mio incontro con Cesariny, alla prima idea di formare un gruppo surrealista, ai nostri contatti con amici poeti e pittori per cercare di formare il primo nucleo, eccetera. E mi riferisco anche (e con ciò credo di rendergli una giustizia che era necessario fare) al brasiliano Carlos Drummond de Andrade e all'influenza che la sua poesia ebbe su di noi in quanto proposta di desarticulazione del discorso poetico (...) E infine mi riferisco al quadro 'dadaista' di Cesariny, *O Operário*, portato a spasso da lui e da me per l'Avenida da Liberdade, a Lisboa, e che fu certamente una delle prime esposizioni ambulanti realizzate in Portogallo.»<sup>33</sup>

Pedro Oom, numa carta a Mário Cesariny de Vasconcelos, datada de 22 de Outubro de 1965<sup>34</sup> refere também esses encontros periódicos no Café Herminius.

É ainda em 1942 que António Pedro edita uma revista com aspirações a uma grande revista surrealista, *Variante*, de que sairão apenas dois números: o primeiro datado da Primavera de 1942, e o segundo, do Inverno do ano seguinte.

Em 1943 continuam as actividades no Café Herminius, «actualmente agência funerária»<sup>35</sup>, como comenta ironicamente Cesariny.

Pedro Oom, na referida carta, afirma: «Parece-me ter sido nos fins deste ano que começou a nossa fase Dada: tu, eu, Leonel, Vespeira, José Francisco, Domingues e Seixas (?)»

Como já anotei, os autores surrealistas franceses, se ainda não eram seguidos, não eram, no entanto, desconhecidos. Autores como Éluard e Aragon eram traduzidos e publicados, sobretudo na revista luso-francesa *Afinidades*<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Alexandre O'Neill, «Il marchio del Surrealismo», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, pp. 43-44.

<sup>34</sup> Carta reproduzida no catálogo da exposição *Três Poetas do Surrealismo*, realizada na Biblioteca Nacional em 1981, pp. 160-161.

<sup>35</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 47.

<sup>36</sup> A revista *Afinidades* começou a publicar-se em 1942, tendo incluído no seu primeiro número «La Nuit de Dunquerque» de Aragon, no n.º 2, «Une seule Pensée» de Éluard e «Plainte pour la Mort de Madame Vittoria Colonna», no n.º 3, «Complainte pour l'orgue de la Nouvelle Barbarie» e no n.º 4 (Natal de 1943), «La Dernière Nuit» de Éluard.



Curiosamente, todos os poemas traduzidos pertencem à fase comprometida dos dois poetas e todos eles são textos publicados na década de 40. Parece que, em Portugal, nesta data, as preocupações eram mais de carácter político-social (o que não é de admirar) do que propriamente estético.

Este facto tem como consequência imediata a adesão de grande número de componentes do grupo do Café Herminius ao neo-realismo <sup>37</sup>: «Se a memória não me falha foi pelos meados daquele ano [1944] que começou a aventura neo-realista.» <sup>38</sup> A diferença entre Mário Cesariny de Vasconcelos e os outros intelectuais começa já a fazer-se notar: «depois de mostrar uma história dáda de Nossa Senhora das Dores, escreve 'Nicolau Cansado Escritor', onde busca retratar o romanticismo idealista, 'pré-hegeliano', dos poetas do 'Novo Cancioneiro'» <sup>39</sup>. Neste livro, Cesariny faz já apelo à estética surrealista (ele diz «sobrerrealista»), como sendo essencial para a compreensão da sua obra que, todavia, confessadamente, ainda não o é: «com efeito, só uma escassa roda de iniciados na última fenomenologia portuguesa (futurismo, sobrerrealismo, nervosismo, etc.) poderá acolher sem surpresa toda a sua mensagem.» <sup>40</sup>

No Café Lisboa Moderno, Pedro Oom trava conhecimento com António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira e Fernando Alves dos Santos. Pedro Oom, Cesariny e Fonseca Branco elaboram um poema clandestino de homenagem à Resistência Francesa e entregam-no na Embaixada a Pierre Hourcade.

Jorge de Sena, no jornal *O Globo* de 15 de Setembro, publica um artigo intitulado «Poesia Sobrerrealista», termo que alterna com «surréaliste» e «surréalisme». A diferença de terminologia parece ter derivado duma polémica entre ele e Casais Monteiro, tendo este último «obrigado» o emprego de «sobrerrealista», pois «giudicava *surrealismo* un

---

<sup>37</sup> Cf. *A Intervenção Surrealista*, pp. 49-50.

<sup>38</sup> Pedro Oom, carta citada.

<sup>39</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 50.

<sup>40</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Del-fos, s/d [1961], p. 33.

termine barbaro»<sup>41</sup>. O artigo de Sena é fundamentalmente de divulgação da *nova* estética (velha de 20 anos em França, mas mais ou menos recente em Portugal), contendo traduções de Éluard, Breton, Péret e Hugnet<sup>42</sup>. Ao invés do que sucede com os poemas publicados na revista *Afinidades* (comprometidos e «pouco» surrealistas), os textos traduzidos por Sena pertencem à fase surrealista dos respectivos poetas. A diferença já é significativa.

Ainda em 1944 (Novembro), Manuel de Lima publica *Um Homem de Barbas*, que estudaremos noutro capítulo.

«Em 1945, todos os jovens intelectuais portugueses eram ‘neo-realistas’ — salvo meia dúzia de excepções de quadros mais bem formados por uma educação oficial», diz José-Augusto França<sup>43</sup>. Esta afirmação está de acordo com a orientação de página «Arte» no jornal portuense *A Tarde*, dirigida por Júlio Pomar entre 9 de Junho e 26 de Outubro de 1945, onde colaboram, entre outros, Fernando José Francisco, Mário Cesariny de Vasconcelos, Pedro Oom e Vespeira, futuros surrealistas, e onde há textos de Aragon, Éluard, Léger e Breton, na sua maioria pertencentes à fase ideologicamente comprometida. A colaboração dos autores supracitados é, na sua maioria, imbuída do espírito neo-realista. Pedro Oom, por exemplo, num artigo intitulado «Nota sobre o neo-realismo nas Artes Plásticas em Portugal»<sup>44</sup>, defende o neo-realismo e critica o surrealismo: «Esta corrente [o neo-realismo] é ideologicamente oposta a todas as correntes pictóricas desde o impressionismo (...) Excepto, um pouco a corrente denominada surrealismo, que embora derivada das doutrinas de Freud sobre o sub-consciente, encontra, contudo, nos seus artistas mais representativos, uma crítica social

---

<sup>41</sup> Jorge de Sena, *Quaderni Portoghesi*, art. cit., p. 32.

<sup>42</sup> Paul Éluard, «Poema» e «O Espelho de um Instante» (*Capitale de la Douleur*, 1926), André Breton, «As Inumeráveis Possibilidades» (*Les Vases Communicants*, 1932), Benjamin Péret, «Noites de Insónia» (*De Derrière les Fagots*, 1934) e Georges Hugnet, «Quando a Água Embala» (*La Belle en Dormant*, 1933).

<sup>43</sup> José-Augusto França, «Mil-Novecentos-E-Cinquenta», in *Tetra-córnio*, Lisboa, Fevereiro, 1955.

<sup>44</sup> De 25 de Agosto de 1945.

acentuada. Ora o neo-realismo ordena, num plano de interesses colectivos, o que no surrealismo era confuso e anárquico.»

Vespeira, na «Carta Aberta aos Pintores Portugueses»<sup>45</sup>, depois de criticar a pintura da *natureza morta*, afirma: «Nossa pintura tem de ser útil, servir todos os homens, tratar os seus problemas que há tanto gritam por resolução...»

O próprio Cesariny, no artigo «Futurismo e Cubismo»<sup>46</sup>, não adere expressamente ao Surrealismo, juntando-o com outros movimentos sem grandes afinidades: «(...) toda a arte que se sustenta de um desequilíbrio interior não é, hoje, verdadeira arte. E isto serve a cubistas, idem puristas, idem expressionistas, soba-realistas (sic), ultra-românticos, quantos mais?»

Todavia, Cesariny, em dois artigos publicados na revista *Aqui Além*<sup>47</sup>, «Notas sobre o Neo-realismo Português», já se distancia dos outros futuros surrealistas, fazendo uma crítica lúcida e pertinente ao fenómeno neo-realista: «Foi inevitavelmente demorado o compasso de espera, alarme e confusão da literatura que sucedeu, em itinerário, à dos homens da Presença. Nas poucas obras que, pelos intentos e por alguns traços mais característicos, propositadamente se afastavam das realizações e dos postulados teóricos presencistas, vemos uma espécie de literatura provisória, híbrida, sem contornos definidos e um grande mal estar inquietando os que a ela se haviam acolhido (...) E perante as obras já fecundas que os escritores chamados neo-realistas nos dão hoje, vemos bem que mais tempo e mais trabalho serão precisos para que a sua arte seja sólida, inequívoca, traduzida em obras que devidamente explorem todo o potencial dramático-expressivo do novo conceito de vida. (...) O populismo — com todo o seu periclitante material folclórico — subiu, em avalanche,

---

<sup>45</sup> In *A Tarde*, 4 de Agosto de 1945. Transcrito in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 71-74.

<sup>46</sup> In *A Tarde*, 29 de Julho de 1945.

<sup>47</sup> *Aqui Além* — *Revista de Divulgação Cultural*, director Carlos A. Dias Ferreira. Saíram quatro números. Os artigos de M. Cesariny de Vasconcelos encontram-se nos números 3 e 4, do Natal de 1945 e de Abril de 1946, respectivamente.

para as revistas dedicadas 'ao actual' e para as páginas literárias de vários jornais literários. A voga dos termos sociais aparelhou uma notável legião de amadores que, à falta duma verdadeira consciência social possuíam, ou julgavam possuir, os dotes literários mínimos para fazerem crer que a tinham. Apareceram os (...) snobs do povo que pensam 'mudar de tema como se muda de gravata', sem que a transformação seja orgânica, profundamente humana e não apenas questão de mudar a objectiva para o outro lado da secante...»<sup>48</sup>

É ainda no ano de 1945 que a revista *Afinidades* publica um texto de André Breton, «A Situação do 'Super-Realismo' entre as Duas Guerras»<sup>49</sup>, e que Cesariny conhece Alexandre O'Neill, no Café A Cubana. Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio supervisionam a publicação do volume antológico *Bloco (Teatro, Poesia e Conto)*<sup>50</sup>; e é neste livro que o primeiro publica «História Antiga e Conhecida» que servirá de base a *Um Auto para Jerusalém* de Cesariny.

O ano de 1946 é marcado pelas «últimas tentativas de conciliação entre testemunho pessoal e messianismo neo-realista (...) António Domingues leva até ao caricato penoso as teses nobres do primeiro neo-realismo. (...) Mário Cesariny põe a circular no grupo coral de Fernando Lopes Graça a sua primeira colagem, que representa o General De Gaulle de maneira especiosa.»<sup>51</sup>

A inclusão de autores franceses ligados ao Surrealismo continua nas revistas e antologias portuguesas: em 13 de Julho, a revista *Seara Nova* publica um texto de Pierre Descares, «O Regresso de André Breton», e nos dois volumes da antologia *Confronto*<sup>52</sup> surgem textos de Louis Aragon: no 1.º volume, «A Rima em 1940», e no 1.º, «Ballade de celui qui chanta dans les supplices» (poema ilustrado com desenhos inéditos do pintor Cícero Dias). Este poema tinha já sido

---

<sup>48</sup> *Aqui Além*, n.º 3, pp. 50-52.

<sup>49</sup> *Afinidades*, Dezembro de 1945.

<sup>50</sup> *Bloco, Teatro, Poesia, Conto*, ed. dos Autores, supervisão de Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio, Imprensa Beleza, s/d [1945].

<sup>51</sup> *A Intervenção Surrealista*, pp. 52-53.

<sup>52</sup> *Confronto — Antologia de Escritores Modernos*, col. antológica dirigida por Manuel Breda, 2 vols., Coimbra Ed. Lda., 1946.

publicado na revista *Afinidades*, n.º 11, assinado com o pseudónimo de Jacques Destaing.

No fim do ano, Cesariny escreve *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos* (que só será publicado em 1953), poema onde, no dizer do próprio Cesariny, se «chocalha a metafísica fernandina com a visão 'simplificadora' do neo-realismo»<sup>53</sup>.

## 2. *Formação, existência e desagregação dos movimentos surrealistas em Lisboa*

Cesariny, ao tentar caracterizar o ambiente existente em Lisboa no ano de 1947, fá-lo nos seguintes termos:

«Em Lisboa, António Domingues, Alexandre O'Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny aderem ao surrealismo. 'COMPREM PÊLOS NAS PERNAS, ROMANCE EMPOLGANTE de ALVES REDOL'. Interessam-se por isso José Cardoso Pires, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro. Mais directamente se interessam: Cândido Costa Pinto, Vespeira, Fernando de Azevedo, António Pedro, José-Augusto França. Também Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, que formarão, até 1949, um pequeno grupo à parte<sup>54</sup>. Também Cruzeiro Seixas, António Areal, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Jorge Oliveira, Jorge Vieira, Carlos Eurico da Costa, João Artur Silva.

«Mário Cesariny e João Moniz Pereira em França, onde contactam com Breton e com o grupo surrealista francês. Não encontram António Dacosta, radicado em Paris. Não procuram.

«Em Lisboa, Alexandre O'Neill e António Domingues afastam Cândido Costa Pinto<sup>55</sup> do grupo surrealista em for-

---

<sup>53</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 52.

<sup>54</sup> Pedro Oom, na carta citada, afirma o seguinte: «1947 — Durante um breve momento, encontro-me isolado pois a vossa passagem ao G. S. Lisboa deixou-me sem bases. Passo a conviver intensamente com o Lisboa a quem arrasto para o Surrealismo».

<sup>55</sup> Segundo o próprio Mário Cesariny de Vasconcelos, Cândido Costa Pinto, «Largamente tributário da visão surrealista figurativa, é quem, em 1947, primeiramente contacta André Breton, em Paris, com

mação, ao mesmo tempo que chamam António Pedro a esse propósito.»<sup>56</sup>

Se Mário Cesariny nos dá esta perspectiva com 20 anos de distância<sup>57</sup>, José-Augusto França no ano de 1947, num artigo publicado no jornal *Horizonte-Jornal das Artes*<sup>58</sup>, a propósito da II Exposição Geral de Artes Plásticas, afirma:

«Esta II Exposição Geral de Artes Plásticas vem trazer para diante de nós a ilustração destes mesmos dizeres, no cruzamento das obras de Cândido Costa Pinto e de António Pedro.

«Ou seja — dos dois únicos surrealistas portugueses que têm atrás de si uma obra avaliável. E não me parece oportuno lembrar aqui a fase surrealista do grande pintor António Dacosta nem interessa falar de meia dúzia de quadros avulso, dispersos por meia dúzia de exposições várias.»

Os pontos de vista de Cesariny e de José-Augusto França, que tão radicalmente se irão opor, nos anos seguintes, começam já a mostrar discordâncias de opinião e de avaliação.

No artigo onde Cesariny expõe as razões do afastamento de Cândido Costa Pinto<sup>59</sup>, lê-se que este participou na Exposição Internacional do Surrealismo de 1947 em Paris. Todavia, a sua participação ficou-se pela inclusão no catálogo. O seu quadro nunca foi exposto. É ainda Cesariny quem, numa nota a uma carta que lhe dirigem Alexandre O'Neill

---

vista à formação de um Grupo Surrealista em Lisboa, tendo participado na Exposição Internacional do Surrealismo de 1947 em Paris. Contudo e nesse mesmo ano os poetas e pintores do grupo português em formação em Lisboa afastam COSTA PINTO dada a determinação por ele reiterada de continuar a participar nas exposições do Secretariado de Propaganda Nacional, organismo oficial da 'cultura' e da 'arte' salazaristas». Esse excerto pertence a um texto de Novembro de 1980, «Poetas do Surrealismo em Português», publicado pelo Bureau Surrealista (Lisboa) com uma tiragem de 80 cópias. No ano seguinte foi publicado no *Diário de Notícias* e no *Diário Popular*, em 8 de Janeiro e 5 de Fevereiro, respectivamente.

<sup>56</sup> *A Intervenção Surrealista*, pp. 55-56.

<sup>57</sup> *A Intervenção Surrealista* foi publicada em 1966.

<sup>58</sup> José-Augusto França, «Encruzilhada Surrealista», in *Horizonte — Jornal das Artes*, n.ºs 11 e 12, primeira quinzena de Junho de 1947.

<sup>59</sup> Ver nota 55.

e António Domingues, explica a razão da exclusão: «Embora reproduzido no catálogo da Exposição Internacional Surrealista de 1947, o quadro enviado por Cândido Costa Pinto não foi exposto. Acho ainda insuficiente, ou até mesmo deslocada, a catalogação de 'quadro mais obsceno do que erótico' à altura aplicada em Paris à obra enviada por Costa Pinto, catalogação a que este responde não sem bravura, na carta que me dirige. O que acho é nula a situação surrealista (pacto ou impacto) deste pintor, e suponho a falta de espaço que terá criado quando era preciso expor Ernsts, Arps, Mattas, Gorkis, Mirós.»<sup>60</sup> A reacção de Costa Pinto à frase de Breton não se fez esperar. Numa carta de 1 de Outubro de 1947, ele refere-se-lhe da seguinte forma: «O meu quadro é tudo quanto possa imaginar-se de menos erótico ou erotizante. Não se compara com os livros do Marquis de Sade que Monsieur Breton cita com insistência, nem com 'O Amante de Lady Chatterley' de Lawrence, etc... É uma opinião própria de um grande senhor da Corte de Louis XV, beijador de mãos de damas putas.»<sup>61</sup>

A demarcação de um grupo com ideais semelhantes e as consequentes expulsão e/ou exclusão de personalidades é uma constante de toda a existência dos movimentos surrealistas portugueses. Um certo gosto do escândalo, já presente nas manifestações Dada de Zurique e Paris, caracteriza também o fenómeno lisboeta. Alexandre O'Neill, numa carta a Cesariny de 16 de Setembro desse ano<sup>62</sup>, e referindo-se mais uma vez a C. Costa Pinto, alude a dois episódios bem carac-

---

<sup>60</sup> Nota 8 à carta de Alexandre O'Neill e António Domingues a Mário Cesariny, datada de Lisboa, 17 de Agosto de 1947, reproduzida em *Contribuição ao Registo de Nascimento Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*, reunido e anotado por Mário Cesariny. Editado por este e por Artur Manuel do Cruzeiro Seixas em exemplares numerados de 1 a 300 no ano do primeiro cinquentenário do Primeiro Manifesto Surrealista e, com algumas variantes in *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1985, p. 311.

<sup>61</sup> Carta de Cândido Costa Pinto a Mário Cesariny, datada de Lisboa, 1 de Outubro de 1947, reproduzido em *Contribuição...*, op. cit., *As Mãos...*, p. 298.

<sup>62</sup> Reproduzida em *Contribuição...*, op. cit., e *As Mãos...*, op. cit., pp. 292-297.

terísticos do ambiente intelectual de então: a pateada na «sonata» e a entrega da carta-manifesto a Casais. Nas notas que acompanham a reprodução destas cartas, Cesariny explica em que consistiram estes dois episódios: «Num concerto promovido por Lopes Graça, director da 'sonata', o neo-realismo imperante na forma que lhe imprimiram as 'Fichas' de Mário Dionísio e outros teóricos literários do movimento, observa um silêncio monástico no final da audição da 'Jeanne au Bûcher', de Honneger. Ouvida a seguir a cantata 'Pedro Nevsky', de Prokoviev, irrompe delirante manifestação de aplauso, enquanto João Moniz Pereira, Alexandre O'Neill e Mário Cesariny pateiam a gritaria stalinista.»<sup>63</sup>; «No regresso de uma viagem a Paris, Adolfo Casais Monteiro mostra a A. O'Neill e a M. Cesariny, a uma mesa da pastelaria 'Smarta', um poema escrito no comboio da volta, assegurando-lhes que se tratava de um poema surrealista, 'inteiramente automático'. Consternados, A. O. e M. C. escrevem ao poeta de 'Sempre e Sem Fim' a carta-manifesto citada, cujo texto não é possível reproduzir por falta de cópia mas pedia que, relativamente ao surrealismo, C. M. se mantivesse a uma distância pelo menos tão prudente como a que as surrealistas mantiveriam em relação a Casais Monteiro.»<sup>64</sup>

Estas divergências acentuar-se-ão à medida que os grupos se forem formando e estender-se-ão aos membros dos dois grupos surrealistas, que reciprocamente se injuriarão.

Mas em 1947 ainda não há verdadeiramente um grupo surrealista em Portugal. Há sim vários escritores que começam a interessar-se por esse movimento e que iniciam leituras, encontros, experiências e projectos com vista à formação de um movimento organizado.

O'Neill, na carta de 16 de Setembro, já citada, diz: «Neste momento estudo Freud e etc. ... incluindo Lautréamont, Rimbaud, Michaux, Aimé Césaire, Marx, Engels»; e em carta de 1 de Outubro<sup>65</sup> aconselha Cesariny a não comprar determi-

<sup>63</sup> Nota 10 à carta referida, *As Mãos...*, op. cit., p. 311.

<sup>64</sup> Nota 11 à carta referida, *As Mãos...*, op. cit., p. 312.

<sup>65</sup> Reproduzida em *Contribuição...*, op. cit., e *As Mãos...*, op. cit. pp. 300-302.



dados livros, por já os possuir: «Lista dos livros que não devem comprar, por eu já ter:

'Manifestos' — Breton  
Lautréamont (antologia)  
Histoire Surréalisme  
Freud 'La Histeria'  
Kafka 'La Metamorfosis'  
Rimbaud 'Obras Completas'

e mais não me lembro.»

Por esta lista de livros, facilmente imaginamos como os intelectuais portugueses pretendiam seguir as directrizes vindas de França e, particularmente, do grupo chefiado por André Breton. Daí que o contacto com este tenha então assumido um papel tão importante e que António Pedro que tinha «relações com o grupo surrealista inglês» fosse considerado como «indispensável para o surrealismo em Portugal»<sup>66</sup>. O historial das relações com Breton e da interferência de António Pedro é assim descrito por Cesariny numa nota à citada carta de 16 de Setembro: «O problema das ligações' (...) foi saudavelmente reduzido, nos encontros que tive com André Breton no antigo Café da Place Blanche, na Galeria Cahiers d'Art e em casa do poeta, ao projecto de publicação em Lisboa de um pequeno caderno de colaborações surrealistas, portuguesas, entende-se, caderno que, pedia eu, seria apresentado pelo próprio Breton. (...) Chegado a Lisboa, expuz este plano ao proto-grupo surrealista, do qual fora entretanto afastado Cândido da Costa Pinto e no qual entretanto se integrara António Pedro. Este último, em viagem relâmpago a Paris, transforma o meu modesto plano na ideia grandiosa, de fazer reaparecer a revista 'Variante' como revista surrealista internacional. Com esta ideia gigante António Pedro entreteve suficientes serões, um por semana, do Grupo Surrealista de Lisboa, após o que se desinteressou da ideia, devolvendo-se a colaboração já recebida

---

<sup>66</sup> Carta de João Moniz Pereira a Mário Cesariny, datada de Paris, 6 de Novembro de 1947, reproduzida em *Contribuição...*, op. cit., e *As Mãos...*, op. cit., pp. 302-303.

de Paris, Londres e Nova Iorque. (...) Pouco depois António Pedro aderiria sem esforço à criação da revista 'Unicórnio' <sup>67</sup>, publicação sumamente aprazível, sem nenhuma inscrição estrangeira, precisa para nada, e local onde os ainda não contemplados Jorzes (sic) de Sena e Cavalos da Costa teriam enfim coluna.» <sup>68</sup>

A dependência em relação a Breton e à doutrina francesa era inevitável se considerarmos a total falta de tradição surrealista em Portugal. Todavia, como aliás é característico de todos os movimentos mais ou menos intelectuais, impunha-se uma afirmação de independência, baseada numa especificidade nacional. Não são de estranhar, pois, afirmações como: «é de toda a conveniência que haja inteira autonomia em relação ao movimento francês» <sup>69</sup>, ao lado de «registô frases (sobretudo em francês) automáticas» <sup>70</sup>, que contradiz a primeira pela alusão ao uso da língua francesa, cuja única justificação só poderá ser encontrada na influência decisiva e imperante dos autores franceses.

É também por 1947 que se começa a falar directamente em projectos e em experiências tipicamente surrealistas.

O'Neill, na carta já várias vezes citada (16 de Setembro), afirma: «Passo a expor os meus projectos quanto a um possível movimento super-realista (creio ser o vocábulo a adoptar <sup>71</sup>) português. (...) por não acreditar em nacionalismo literário, julgo impossível haver um super-realismo português: o que há, é claro, é — *por acidente* (...) — uns indivíduos portugueses que são super-realistas. (...) Haverá, portanto, toda a conveniência em estabelecer ligações íntimas com o Breton (...) Os manifestos, que comprei, são muito lúcidos, principalmente o segundo (...)» <sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Em Maio de 1951.

<sup>68</sup> Nota 12 à carta citada, *As Mãos...*, op. cit., pp. 312-313.

<sup>69</sup> Carta de Alexandre O'Neill a Cesariny, datada de Lisboa, 16 de Setembro, reproduzida in *Contribuição...*, op. cit. e *As Mãos...*, op. cit., p. 294.

<sup>70</sup> Carta de A. O'Neill a Cesariny, datada de Lisboa, 1 de Outubro de 1947, *idem*, *As Mãos...*, op. cit., p. 300.

<sup>71</sup> A designação do movimento em português não se fez sem polémica, como aliás já notei. Depois de várias hesitações, o vocábulo adoptado será definitivamente *surrealismo* (e *surrealista*).

<sup>72</sup> Carta citada, *idem*.

Quanto a experiências, directamente influenciadas pelas levadas a cabo pelos franceses vinte e tal anos antes, é ainda através de duas cartas de O'Neill a Cesariny (de 17 de Agosto e 1 de Outubro <sup>73</sup>) que ficamos a conhecê-las.

Na primeira carta referida, O'Neill relata a Cesariny as experiências feitas com António Domingues: «(...) eu e o Domingues fizemos uma magnífica descoberta no que diz respeito à criação poética surrealista (...) Uma noite, eu e o Domingues, depois de terem sucedido coisas espantosas (como um paralítico, na sua cadeira de rodas, agarrado a um eléctrico a toda a velocidade <sup>74</sup>)... começámos, de brincadeira, a falar na conhecida língua dos pp (pês) até que, a certa altura, eu decidi 'traduzir' um poema dele para a dita língua, mas com uma particularidade: omitir as verdadeiras sílabas, exemplo: 'água', na língua dos pês, será ápágupuapa — (á-pá) — (gu-pu) — (a-pa); segundo o meu sistema, ficaria pá-pu-pa — pápupa, água. Claro que ficou uma coisa monótona. Decidimos então experimentar, numa quadra, mas com outras letras, com cês, tês, èles, xizes, etc. Mas a 'coisa' continuava monótona. Lembrámo-nos então de empregar várias letras dentro da mesma quadra (até mesmo dentro da mesma palavra). Isto levou-nos a 'destruir' o sentido lógico

---

<sup>73</sup> Reproduzidas em *Contribuição...*, op. cit. e *As Mãos...*, op. cit., pp. 285-292 e 300-302, respectivamente.

<sup>74</sup> Em nota a esta carta, Cesariny faz as seguintes associações com a imagem do paralítico: «Este paralítico-pendura em cadeira de rodas parece ter funcionado como imagem negra a aparecer simbólica em diversas épocas e lugares a quantos se interessaram em actividades para as quais se achou depois a terminologia dádá e surrealista. Em 1942, José Leonel Martins Rodrigues tinha nele, e eu também, um dos seus melhores cómico-tenebrosos, como, muitos anos mais tarde o teve João Rodrigues, irmão de José Leonel. Possível que este excêntrico tenha passado a outro, filho, primo, cunhado, o uso e a tradição, que somam, no mínimo, catorze anos de grande velocidade paralítica (sobretudo as descidas, em que largava os eléctricos e corria por conta própria). Ainda em 1969 não pude deixar de associar a imagem deste deus na I Exposição Internacional de Arte Erótica, terrível monumento funerário à *velocidade em estado de decrepitude*. Ligar ainda à quintupleta do 'surmâle', de Jarry com o ciclista morto a pedalar entalado entre as pernas, braços e torsos dos outros ciclistas.» (Nota 5), *As Mãos...*, op. cit., p. 310.

da dita quadra, ficando uma sugestão fonética (com resíduos do sentido lógico) e aqui vai passar-se o importante. Dessa sugestão fonética (com resíduos do já citado sentido lógico) ocorreu-nos repentinamente *um novo sentido lógico*. (...) Achamos melhor (...) exemplificar. Aí vai:

A entrada da Borralha  
logo à casa primeira  
hei-de colher uma rosa  
sem pôr as mãos na roseira

Primeira Fase: destruição do sentido lógico desta quadra

Pá bemprata na pupalha  
togo pá bala crimeita  
lei-se doer uma gosa  
bem flor lás mãos na toleira

Segunda Fase: construção do novo sentido logo a partir do 'estado' anterior

Estava, em prata, sobre a palha  
E entrou na gala caseira  
Nua, a doer, gosa a lei  
A flor das mãos na poeira.»

Estas experiências, sem terem tido uma continuidade significativa, revelam, no entanto, uma preocupação experimental e um método onde o automatismo e o acaso imperam sobre o racional e o lógico.

É ainda neste ano que se iniciam as actividades do *Cadáver Esquisito*. As mais significativas estão reunidas no volume *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*<sup>75</sup>. Neste livro existem textos escritos até 1960. Todavia, e de um ponto de vista rigoroso, só podem ser consideradas actividades com a designação típica de *cadáver esquiso*, os textos de 1947 e 1948. Todos os outros, talvez com excepção de *O Lorinhão Escorrito* (1958), são manifestos, poemas, contos para os quais o título genérico de *cadáver esquiso* parece

<sup>75</sup> Organizada por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Guimarães Ed., Col. Poesia e Verdade, 1961, pp. 13-20.

um pouco forçado<sup>76</sup>. Estão mais dentro do género vários dos 15 textos manuscritos existentes no espólio legado por Mário Cesariny à Biblioteca Nacional de Lisboa (N3): destes quinze, sete possuem o título de «Cadavre exquis» (2 de 1947 e 5 de 1948), e oito o de «diálogo automático» (2 de 1948, 3 de 1949 e 3 sem data, mas que devem rondar pelos mesmos anos). Frases e diálogos destes textos inéditos encontram-se espalhados nos textos impressos da *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. A impressão com que se fica é a de que o estabelecimento definitivo dos textos da Antologia se fez com base em várias experiências que não foram aproveitadas na totalidade.

Antes de passarmos à análise dos diversos *cadáveres esquisitos*, convém fazer referência a um léxico existente no fim da antologia e que, em princípio, deverá servir de base à apreciação da justeza da inclusão dos diversos textos. Este léxico contém estes termos, que são definidos: «Cadáver»,

---

<sup>76</sup> São os seguintes os textos que compõem o livro *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*; «O Cadáver Esquisito à Procura» («Adosites») — Alexandre O'Neill, António Domingues e Mário Cesariny; «Espelhos» — Alexandre O'Neill e Mário Cesariny; «Salvados» — Alexandre O'Neill e Mário Cesariny; «Alguns Provérbios e não» — Alexandre O'Neill e Mário Cesariny; «Que concluir?» — Alexandre O'Neill e Mário Cesariny; «O Cadáver Esquisito à Beira-Mar» («Decisões» — Alexandre O'Neill e Mário Henrique Leiria; «O Diálogo em 1948» — Carlos Calvet da Costa e Mário H. Leiria; «O Vermelho e o Verde» — João Artur Silva e M. H. Leiria); «O Cadáver Esquisito Contista» («Conto de um Sábado de Aleluia») — A. O'Neill, A. P. da Costa, F. Azevedo, M. Cesariny); «O Cadáver Esquisito Zangado» («Os Surrealistas dizem de sua Justiça...») — M. Cesariny e P. Oom); «O Cadáver Esquisito da Poesia» («Carta ao Egito» — P. Oom); «O Cadáver Esquisito Conferencista Crítico» («A Afixação Proibida I» — A. M. Lisboa, H. R. Pereira e M. Cesariny; II — A. M. Lisboa, H. R. Pereira, M. Cesariny e P. Oom); «O Cadáver Esquisito à Mesa Pé de Galo» («Comunicação» — A. O'Neill, A. M. Lisboa, M. Cesariny, Mário de Sá-Carneiro e Pedro Oom); «O Cadáver Esquisito Milionário» (M. Cesariny e M. H. Leiria); «O Cadáver Esquisito e a Colónia Penal» («Homenagem a Franz Kafka» — Alfredo Margarido, Carlos Eurico da Costa); «O Cadáver Esquisito e os Estudantes» (Herberto Helder, João Rodrigues, José Sebag); «O Cadáver Esquisito que Procura» («O Lorinhão Escorreito» — João Rodrigues, M. Cesariny); «O Cadáver Esquisito e o Pouco de História» («Vida de Kandinsky» — Ernesto Sampaio, Gonçalo Duarte e M. Cesariny.

«esquisito», «cadáver esquisito», «heterodoxo» e «ortodoxo». Mas as definições não são da autoria de Mário Cesariny, são antes transcritas de diversos dicionários por ele indicados entre parêntesis, no fim do léxico <sup>77</sup>. A definição da prática do *Cadáver esquisito*, tradução do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* da autoria de Breton e Éluard <sup>78</sup>, é a seguinte: «Jogo de papel dobrado que consiste em fazer compor uma frase ou um desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas possa aperceber-se da colaboração ou das colaborações precedentes. O exemplo, tornado clássico, que deu o nome ao jogo, está contido na primeira frase obtida deste modo: *O cadáver-esquisito-beberá-o-vinho-novo*» <sup>79</sup>. Como já atrás afirmei, só os textos de 1947 e 1948 podem ter sido concebidos deste modo. É evidente que *A Afixação Proibida* ou *Os Surrealistas Dizem de Sua Justiça...* não têm nada a ver com este modo de composição e não são os adjetivos *heterodoxo* ou *ortodoxo* apostos à caracterização de cada um dos textos da antologia que modificam a pertinência da designação. Sendo assim, vamos agora apenas ocupar-nos dos primeiros textos do livro e dos existentes no espólio já citado.

A influência francesa é tão nítida que é impossível não lhe fazer referência. Há fundamentalmente dois tipos de textos: aqueles que são construídos por frases que correspondem ao ideal de Reverdy, transcrito no *Manifeste du Surréalisme*: «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... etc.» <sup>80</sup>; e aqueles que são diálogos cujas respostas não correspondem rigoro-

---

<sup>77</sup> *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 103.

As fontes de Cesariny são as seguintes: *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo, *Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*, Ed. Civil, Brasileira, S. A.; *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, de Breton e Éluard.

<sup>78</sup> 1.<sup>a</sup> ed., Paris, Galerie des Beaux-Arts. A edição de que me sirvo é de Paris, José Corti, 1980. A definição de *cadavre exquis* está na p. 6.

<sup>79</sup> *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 103.

<sup>80</sup> Texto de Reverdy, publicado em *Nord-Sud*, Março de 1918 e reproduzido no *Manifeste du Surréalisme* (1924), de André Breton, Paris, Idées / Gallimard, 1965, p. 31.

samente às perguntas. É ainda Breton quem, no mesmo manifesto, se lhes refere do seguinte modo:

«C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là, deux pensées s'affrontent; pendant que l'une se livre, l'autre s'occupe d'elle, mais comment s'en occupe-t-elle? Supposer qu'elle se l'incorpore serait admettre qu'un temps il lui est possible de vivre tout entière de cette autre pensée, ce qui est fort improbable. Et de fait l'attention qu'elle lui donne est tout extérieure; elle n'a que le loisir d'approuver ou de réprouver, généralement de réprouver, avec tous les égards dont l'homme est capable. Ce mode de langage ne permet d'ailleurs pas d'aborder le fond d'un sujet. Mon attention, en proie à une sollicitation qu'elle ne peut décentement repousser traite la pensée adverse en ennemie; dans la conversation courante, elle la 'reprend' presque toujours sur les mots, les figures dont elle se sert; elle me met en mesure d'en tirer parti dans la réplique en les dénaturant. Cela est si vrai que dans certains états mentaux pathologiques où les troubles sensoriels disposent de toute l'attention du malade, celui-ci, qui continue à répondre aux questions, se borne à s'emparer du dernier mot prononcé devant lui ou du dernier membre de phrase surréaliste dont il trouve trace dans son esprit:

'— Quel âge avez-vous? — Vous' (*Echolalie*).

'— Comment vous appelez-vous? — Quarante-cinq maisons' (*Symtôme de Ganzer ou des réponses à côté*).

Il n'est point de conversation où ne passe quelque chose de ce désordre. L'effort de sociabilité qui y préside et la grande habitude que nous en avons parviennent seuls à nous le dissimuler passagèrement.»<sup>81</sup>

Na revista *La Révolution Surréaliste* e nas várias obras dos principais autores surrealistas franceses encontramos, sem grande esforço, exemplos de ambos os casos citados.

As frases insólitas, tão do gosto de Breton e dos seus seguidores, que encontramos desde *Les Champs Magnétiques*<sup>82</sup> são também um campo de experimentação dos surrealistas portugueses.

<sup>81</sup> *Idem*, pp. 48-49.

<sup>82</sup> De André Breton e Philippe Soupault.

Frases como: «Les égoutiers du paradis connaissent bien ces rats blancs que courent sous le trône de Dieu.»<sup>83</sup>, «Le jour des Morts, je naissais dans une prairie affreuse parmi les coquillages et les cerfs-volants»<sup>84</sup>, «L'huitre du Sénégal mangera le pain tricolore»<sup>85</sup>, «Les femmes blessées faussent la guillotine aux cheveux blonds»<sup>86</sup>, ou «La petite fille anémiée fait rougir les mannequins encaustiqués»<sup>87</sup>, têm o seu perfeito paralelo em alguns textos da *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito* ou nos sete textos do espólio da Biblioteca Nacional que possuem o título genérico de *cadavre exquis*:

«Uma imitação do olho esquerdo de Napoleão III tirada no momento em que Ele assinava a lei dos meios das primas Lagarto»<sup>88</sup>.

«As três girafas, muito míopes, tocavam ametistas»<sup>89</sup>.

«Um hipopótamo, aos pulinhos, engulia para trás»<sup>90</sup>.

«Uma mãe portuguesa, espavorida, ensinava caranguejos»<sup>91</sup>.

«Hitler, muito seco, pedia namoro em cuecas»<sup>92</sup>.

«Deus e a minha mulher a dias, transformados em espinardas, cortavam braços de meninos»<sup>93</sup>.

«Uma velha máquina de costura todas as manhãs pedia vinho, chorando»<sup>94</sup>.

---

<sup>83</sup> *Idem*, Paris, Poésie / Gallimard, 1971, p. 83.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> «Le Cadavre Exquis», in *La Révolution Surréaliste*, n.º 9-10, 1/10/1927, p. 11.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>88</sup> «Salvados», in *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 17.

<sup>89</sup> In N3-20, texto de Jorge Vieira, Mário Henrique, João Vasconcelos e Carlos Vieira.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> In N3-21, texto de Mário Henrique, Maria José, Carlos C. Costa e João Artur.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> In N3-22, texto de Mário Henrique, Carlos C. Costa e Alexandre O'Neill.

<sup>94</sup> In N3-23, texto de Mário Henrique, Carlos C. Costa e Alexandre O'Neill. A figura da máquina de costura e do guarda-chuva



«No dia de Natal é obrigatório engulir gravatas e crocodilos»<sup>95</sup>, etc., etc.

Neste tipo de frases, podemos ainda incluir os *provérbios*, provérbios estes que se afastam radicalmente do género popular a que fazem apelo. André Jolles define assim o provérbio: «La Locution est donc, dans notre morphologie, la forme littéraire qui enclôt une expérience sans que celle-ci cesse pour autant d'être élément de détail dans l'univers du distinct. Elle est le lien qui noue cet univers en lui-même sans que cette cohésion l'arrache à l'empiricité. Cette forme s'actualise dans le proverbe (...)»<sup>96</sup>. A experiência a que os provérbios em geral fazem apelo, a sabedoria popular neles implícita, está totalmente ausente dos *provérbios* surrealistas.

é especialmente querida de todos os surrealistas. Ela foi pela primeira vez usada por Lautréamont, nos *Chants de Maldoror*, ao tentar descrever um personagem: «(...) il a seize ans et quatre mois! Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces (...) et, surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!» (Lautréamont, *Oeuvres Complètes*, Paris Garnier/Flammarion, 1969, p. 234). A mesma figura aparece em outros textos do mesmo Espólio: «Mário Henrique, montado numa cabra, despia máquinas de costura.» (N3-25, texto de Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa); num diálogo entre Alexandre O'Neill e Mário Henrique (N3-34, s/d):

A — Qual o objecto do seu sonho de ontem?

M — O meu gato.

A — Que significado tem hoje para si esse objecto?

M — É um acto paranóico.

A — Pode compará-lo, em poder afrodisíaco, a uma velha máquina de costura?

M — Posso.

A — Que semelhança encontra, nesse aspecto, entre um e outro?

M — Ambos são para usos familiares.

A — Que ser poderia surgir se os puséssemos a funcionar simbolicamente ao lado de um guarda-chuva?

M — Um gafanhoto estrábico.

A — E qual a sua utilidade prática?

M — Para a educação das crianças.»

<sup>95</sup> In N3-26, texto de Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa.

<sup>96</sup> André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 125, tradução do alemão de Antoine Marie Buguet (1.ª ed., *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930).

No texto, «Alguns Provérbios e Não» (1947) de Alexandre O'Neill e Mário Cesariny<sup>97</sup>, encontramos frases como: «Pão a cozer — menino a ler», «Neo-realista — ó ver a lista», «Homem roubado — boi encarnado», «Pevide a ler — não pode ser», que têm o seu correspondente mais ou menos directo em alguns provérbios do livro de Éluard e Benjamin Péret, *152 Proverbes mis au goût du jour* (1925)<sup>98</sup>: «Les complices s'enrichissent», «Les cerises tombent ou les textes manquent», «A chien étranglé, porte fermée», «Mon prochain, c'est hier ou demain»<sup>99</sup>.

Alguns dos *provérbios* apresentados por Éluard e Péret aproximam-se mais da máxima ou da sentença: «Avant le déluge, désarmez les cerveaux», «Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre», «Qui couche avec le pape doit avoir de longs pieds», «Il ne faut pas coudre les animaux», etc.<sup>100</sup>. Também nos textos inéditos existentes no espólio da Biblioteca Nacional, encontramos máximas e sentenças deste género: «Em presença da mulher amada é aconselhável colher nuvens», «Quando chove muito deve-se gatinhar pela primeira mulher que nos aparece», etc.<sup>101</sup>; «Sempre que se rouba, deve-se bater em tampas de cafeteira», «Nos dias de chuva deve-se torcer uma colher de pau», «Quando o gato mia, nunca se podem comer crianças louras», etc.<sup>102</sup>

De igual modo, os diálogos *à côté* ou diálogos automáticos não são invenção dos nossos surrealistas. É até curioso que haja, na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, um texto com o título «O Diálogo em 1948»<sup>103</sup> que faz lembrar o seu antecessor, «Le Dialogue en 1928», publicado no n.º 11 de *La Révolution Surréaliste*, de 15 de Março de 1928. Estes diálogos são assim definidos na revista *La Révolution Sur-*

<sup>97</sup> In *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 19-20.

<sup>98</sup> Paul Éluard, *152 Proverbes Mis au Goût du Jour* en collaboration avec Benjamin Péret, in Paul Éluard, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1968, 2 vols.

<sup>99</sup> *Idem*, 1.º vol., pp. 157, 159 e 160.

<sup>100</sup> *Idem*, pp. 155-156.

<sup>101</sup> N3-23, texto de Mário Henrique, Carlos C. Costa e Alexandre O'Neill.

<sup>102</sup> N3-26, texto de Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa.

<sup>103</sup> Texto de Carlos Calvet e Mário Henrique.

*réaliste*, n.º 11: «Question? Réponse. Simple travail d'adéquation qui implique tout l'optimisme de la conversation. Les pensées des deux interlocuteurs se poursuivent séparément. Le rapport momentané de ces pensées leur en impose pour une coïncidence même dans la contradiction. Très reconfortant, somme toute, puisque vous n'aimez rien tant que questionner ou répondre, le 'Cadavre Exquis' a fait exécuter à votre intention quelques questions et réponses dont la dépendance, soigneusement imprévue, est aussi bien garantie. Nous ne nous opposons pas à ce que les esprits inquiets n'y voient qu'une amélioration plus ou moins sensible, des règles du jeu des 'petits papiers'».

Mas a semelhança entre o texto francês e o português não se fica pelo título. Apesar de não haver perguntas e respostas idênticas, há perguntas que se repetem, o que mostra a influência que o surrealismo francês teve no seu congénere português, vinte e tal anos depois.

Como já atrás referi, há no espólio da Biblioteca Nacional oito textos com o título «Diálogo automático». Algumas das perguntas e respostas contidas nestes textos estão inseridas noutros textos da *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, às vezes com indicação diferente de autores e datas. Um exemplo entre vários é o da pergunta, «O que é o surrealismo?», que surge com a mesma resposta, «É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho», em «Diálogo em 1948», de Carlos Calvet e Mário Henrique Leiria e no texto 32 do Espólio, com a indicação de que os autores são Mário Henrique e João Artur e com a data, acrescentada a lápis, de 1949. Esta falta de rigor poderá dever-se a vários factores: erro do organizador da antologia, esquecimento do acrescento de um nome, erro de quem escreveu uma das datas.

Deixando de lado estas anomalias, passemos à análise comparativa dos textos:

1) «— O que é o surrealismo?

— É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho».<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 28 e N3-32.

Antonin Artaud: «— Le surréalisme a-t-il toujours la même importance dans l'organisation ou la désorganisation de notre vie?»

André Breton: «— C'est de la boue, dans la composition de laquelle n'entrent guère que des fleurs.» <sup>105</sup>

2) — a) Mário Henrique: «— O que é o amor?»

João Artur: «— É uma luz que eternamente se acende e apaga.» <sup>106</sup>

b) Mário Henrique: «— O que é o amor?»

Alexandre O'Neill: «— É um olho isolado sobre um pano branco.» <sup>107</sup>

c) «— O que é o amor?

— É uma rua muito sossegada onde só se passou uma vez.» <sup>108</sup>

André Breton: «— Qu'est-ce que l'amour immortel?»

Antonin Artaud: «— Pauvreté n'est pas vice.» <sup>109</sup>

3) — a) Mário Henrique: «O que é a cama de casal?»

João Artur: «— É a solidão concebida na imensidade dos séculos.» <sup>110</sup>

b) Alexandre O'Neill: «— O que é a cama?»

Mário Henrique: «— É uma escada com degraus de manteiga (rançosa)» <sup>111</sup>

André Breton: «— Qu'est-ce qu'un lit?»

S. M.: «— Un éventail vite déplié. Le bruit d'une aile d'oiseau.» <sup>112</sup>

---

<sup>105</sup> *La Révolution Surréaliste*, n.º 11, 15/3/1928.

<sup>106</sup> N3-31 (1949), texto de Mário Henrique e João Artur.

<sup>107</sup> N3-33 (s/d), texto de Mário Henrique e Alexandre O'Neill.

<sup>108</sup> «O Lorinhão Escorreito», texto de João Rodrigues e Mário Cesariny (1968), in *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 93 e *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, p. 102.

<sup>109</sup> *La Révolution Surréaliste*.

<sup>110</sup> N3-32 (1949), texto de Mário Henrique e João Artur.

<sup>111</sup> N3-33, idem.

<sup>112</sup> *La Révolution Surréaliste*.

4) Alexandre O'Neill: «O que é o exército?»  
Mário Henrique: «— É uma máquina para fazer alfinetes.»<sup>113</sup>

André Breton: «— Qu'est-ce que le service militaire?»

Benjamin Péret: «— C'est le bruit d'une paire de bottes tombant dans un escalier.»<sup>114</sup>

5) «— O que é o suicídio?  
— É descer lentamente com o vagar de quem sobe.»<sup>115</sup>

André Breton: «— Qu'est-ce que le suicide?»

S. M.: «— Plusieurs sonneries assourdissantes.»<sup>116</sup>

É evidente que há muitas perguntas que os surrealistas portugueses formulam que não foram feitas pelos franceses e vice-versa. Todavia, o processo é estritamente o mesmo e o modo de funcionamento equivale-se totalmente.

Como vemos, em 1947, apesar de não haver ainda um grupo surrealista teoricamente organizado, já se iniciam actividades que vão ter a sua continuação nos anos seguintes, mas que são já tipicamente surrealistas.

Nos fins deste ano forma-se o grupo surrealista de Lisboa: «Em fins de 1947, formou-se o Grupo Surrealista de Lisboa. Constituíam-no pintores, poetas, intelectuais que tinham, de maneira mais ou menos heterodoxa, participado no movimento 'neo-realista'. Jovens todos, naturalmente o tempo português lhes impusera essa única velada que alguma coisa parecia prometer à sua inquietação. Recusada esta afinal, quando a sua tradução exigia uma viagem para o imaginário, daí nasceu uma angústia cujo rompimento de repente ganhou nome com a reanimação do movimento surrealista em Paris.»<sup>117</sup>

<sup>113</sup> N3-33, *idem*.

<sup>114</sup> *La Révolution Surréaliste*.

<sup>115</sup> «O Lorinhão Escorreito», *idem*.

<sup>116</sup> *La Révolution Surréaliste*.

<sup>117</sup> José-Augusto França, «Mil-Novecentos-E-Cinquenta», in *Tetracórdio*, Lisboa, Fevereiro 1955, p. 62.

O ano de 1948 é marcado em França pela expulsão do grupo surrealista de Matta e Brauner. Esta atitude de Breton vai ter repercussões no recém-formado movimento lisboeta, movimento esse que começa já a mostrar sinais de ruptura próxima. Mário Cesariny, na já citada tábua de *A Intervenção Surrealista*, descreve-nos assim o que então se passou: «Matta e Brauner são expulsos do movimento surrealista. Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leira desolidarizar-se-iam destas exclusões considerando-as caso parapatológico ou reminiscência dos anos 30-40 que conviria evitar. Pelo contrário, José-Augusto França, de passagem em França, assina a 'acta de expulsão' dos dois pintores. Acompanhando, Breton risca a assinatura de J.-A. França nesse documento.»<sup>118</sup>

Este e outros factos levam a que José-Augusto França se desentenda com Breton em 1948, como ele próprio nos diz num artigo evocatório desses anos, publicado em o *Expresso*: «No ano seguinte [1948], conheci Breton em Paris e não nos entendemos quando ele me acusou de ter visitado também os homens do 'surréalisme Révolutionnaire' que eram comunistas de partido tentando o impossível. A nossa difícil situação portuguesa que não permitia o anti-comunismo (mesmo que os comunistas se permitissem danadamente o anti-surrealismo...), Breton não podia entendê-la, por experiência própria e feito pessoal; entendeu-a, porém Benjamin Péret, seu companheiro de confiança. de quem fiquei amigo e meio embarcado nos seus planos trotskistas, sem eco português suficiente.»<sup>119</sup>

A solidariedade de Cesariny com Matta e Brauner justifica plenamente a existência de pelo menos duas cartas (uma de Cesariny e outra de Victor Brauner) sobre uma possível exposição dos quadros deste último em Lisboa, exposição que nunca chegou a realizar-se por falta de apoios oficiais<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 57.

<sup>119</sup> José-Augusto França, «Difícil desejo, difícil experiência», in *Expresso*, 25/1/1975, supl. dedicado aos «50 Anos de Surrealismo em Portugal».

<sup>120</sup> Cf. carta de Cesariny a Victor Brauner, de 8 de Janeiro de 1948 e resposta de Brauner de 15 do mesmo mês e ano, reproduzidas

Antes de fazermos alusão às primeiras manifestações do Surrealismo enquanto movimento organizado, «terá ainda que caber uma referência às necessárias intervenções de A. P. [António Pedro] e do signatário [José-Augusto França], manifestamente em oposição às teses idealistas do Sr. Dr. José Marinho, nos debates do J. U. B. A., em Fevereiro-Março de 1948»<sup>121</sup>. Quanto às ditas primeiras manifestações, elas tiveram lugar em Abril e Agosto desse ano.

O intitulado Grupo Surrealista de Lisboa, em carta de 29 de Abril, endereçada à Comissão Organizadora da III Exposição Geral de Artes Plásticas, lamenta não poder participar nessa exposição devido à aceitação, por parte da Comissão Organizadora, de uma censura prévia:

«Tendo em vista as possíveis consequências de tal atitude, lamentamos profundamente que a Comissão Organizadora da III Exposição Geral de Artes Plásticas admita uma censura prévia a essa exposição.

«Temendo pela liberdade que ainda resta aos artistas plásticos, os Surrealistas de Lisboa convidam essa comissão a recusar qualquer interferência estranha ao espírito duma exposição sem júri, certos de que a não abertura da III Exposição pesará da única maneira activa e decente no ânimo dos interferentes.

«Pela parte que lhes toca recusam-se pura e simplesmente a colaborar com qualquer nova censura, aceitando-lhe a presença.

«Alexandre O'Neill, António Domingues, António Pedro. Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França, Mário Cesariny, Vespeira.»<sup>122</sup>

A 4 de Agosto do mesmo ano, os mesmos assinam um artigo publicado no *Diário de Lisboa*, intitulado «Só Gomes Leal, o Mago Lesel o póro da noite (anagrama: Gomes Leal)», onde se insurgem contra as manifestações oficiais da come-

---

in *Contribuição...*, op. cit. e *As Mãos...*, op. cit., pp. 304-305 e 306-307, respectivamente.

<sup>121</sup> José-Augusto França, *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, p. 14.

<sup>122</sup> Reproduzida em *Contribuição...*, op. cit. e *As Mãos...*, op. cit. pp. 307-308.

moração do centenário de Gomes Leal, considerando que nestas comemorações de tudo se tratou menos do poeta: «Só o menino tonto, com bigodes e cravo na botoeira, deitado a escorregar por bravata, no côncavo da cara da lua, ou em pé, numa das suas hastes, a esbravejar despautério; só o moço de bengalinha de condão fazendo florescer estrelas, por descanso, no alucinado caudal de asneiras (genial pela caudalidade e pela violência e não pelas asneiras, é claro, como parece); só o desconcertante mitómano — só o poeta, nunca esteve em questão neste centenário.»<sup>123</sup> Tentando *minimizar* o cariz totalmente negativo destas comemorações, e na intenção de dar a conhecer ao público o verdadeiro Gomes Leal, os signatários do artigo transcrevem uma série de frases do poeta. É evidente que a transcrição não é inocente e quase todas as frases possuem imagens que se aproximam das utilizadas pelos surrealistas: «Num leito, num pomar de sensações!...», «Deuses fenomenais em forma de chacal», «Como negros desejos reluzentes dum parricida anão»<sup>124</sup>.

As preocupações teóricas e práticas dos componentes do Grupo Surrealista de Lisboa, já existentes nos anos anteriores, como pudemos verificar, continuam a acentuar-se.

Na citada carta a Victor Brauner, Cesariny afirma que uma das principais questões do momento é «a determinação, ou não, de um lado propriamente mágico do surreal, não, evidentemente, erguido contra o mito, mas buscando em via efectivamente nova o mito sempre presente e sempre ausente.»<sup>125</sup>

Outro dos problemas candentes é o de uma demarcação do que o movimento português entende por Surrealismo e a sua filiação do lado de Breton ou de Aragon, isto é, do lado de um surrealismo mais literário ou de um mais politicamente comprometido. É evidente que Cesariny se situa declaradamente do lado de André Breton, atacando simultaneamente Aragon e os portugueses, Casais Monteiro e Jorge de

---

<sup>123</sup> *Diário de Lisboa*, 4/8/1948 e *Os Modernistas Portugueses*, p. 77.

<sup>124</sup> *Idem*, pp. 79-80.

<sup>125</sup> Carta de Cesariny a V. Brauner, de 8 de Janeiro de 1948, reproduzida em *Contribuição...*, op. cit. e *As Mãos...*, p. 304.



Sena, como defensores de um falso e estranho surrealismo. Em carta a Alexandre O'Neill e António Domingues<sup>126</sup>, Cesariny enumera tudo o que a seus olhos constitui o erro e o mal-entendido (o «abandono do *automatismo psíquico*», o «relegamento dos fenómenos ditos de *acaso*», «o oquismo daliniano de dialéctica» não «empenhada em 'transformar o real'», «a defesa barata de Luis Aragon»), defendendo o surrealismo «*vivido e teorizado* tanto por Breton como por Calas.»

Na sequência de desentendimentos pessoais e de tomadas de posição com vista a um surrealismo puro e animado do espírito dos primeiros surrealistas franceses, está a carta de Mário Cesariny (8 de Agosto) a António Pedro onde se desliga do Grupo Surrealista de Lisboa: «Serve esta para dizer que me desligo inteiramente do chamado Grupo Surrealista de Lisboa por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista.»<sup>127</sup> Pede ainda Cesariny, nessa carta, que seja suspensa a publicação do seu livro nos *Cadernos Surrealistas*. Segundo indicação em nota, trata-se de *Corpo Visível*, que só acabará por ser publicado em 1950.

Ainda em 1948, «Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira contactam com o G. S. de L., que abandonam três semanas depois.»<sup>128</sup>

Alexandre O'Neill escreve *A Ampola Miraculosa*, António Pedro, *Proto-poema da Serra d'Arga* e José-Augusto França *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, a que aludimos. Estes três opúsculos foram publicados no início do ano seguinte, aquando da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, pelos *Cadernos Surrealistas*.

Casais Monteiro, embora se tenha mantido sempre mais ou menos afastado dos movimentos surrealistas organizados e tenha sido sempre marginalizado por Cesariny e o seu grupo, é dos primeiros ensaístas (juntamente com Jorge de Sena) a preocupar-se com a teorização e divulgação do surrealismo em Portugal. Em *O Primeiro de Janeiro* (Porto),

<sup>126</sup> *Idem*, de 5 de Agosto, *As Mãos...*, op. cit., pp. 308-309.

<sup>127</sup> *Idem*, de 8 de Agosto de 1948, *As Mãos...*, op. cit., pp. 309-310.

<sup>128</sup> *A Intervenção Surrealista*, op. cit., p. 57.

de 3 de Novembro e 1 de Dezembro de 1948, publica dois artigos sobre esta problemática: «O Surrealismo contra a Literatura» e «Morte e Ressurreição da Literatura», respectivamente. Estes artigos serão coligidos, juntamente com outros ensaios sobre a mesma temática no capítulo «Perspectivas do Surrealismo» (in *A Palavra Essencial*<sup>129</sup>).

«(...) alguns estraga-pássaros, a braços com a chateza do neo-realismo 1946, Lisboa, (já haviam pasmado muito da choradeira Fernandina, 1926, Cascais), vieram encontrar-se no acontecimento surrealista 1949, Lisboa»<sup>130</sup>. Eis como Cesariny define, parodicamente, o desenvolvimento do movimento surrealista em 1949. É com efeito, durante este ano que vão ter lugar em Portugal as suas principais manifestações.

Em Janeiro realiza-se a Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (de que Cesariny se tinha dessolidarizado no ano anterior) onde expõem Alexandre O'Neill, António Dacosta, António Pedro, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França e Vespeira. Aquando da exposição foram lançadas as quatro primeiras publicações dos Cadernos Surrealistas<sup>131</sup>: o Catálogo da Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, *A Ampola Miraculosa* de Alexandre O'Neill, *Proto-Poema da Serra d'Arga* de António Pedro e *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal* de José-Augusto França. Os expositores pretendiam intervir, por intermédio do catálogo, na campanha para a eleição do Presidente da República, então em curso. Tomando o partido de Norton de Matos contra Carmona, os organizadores da única exposição do Grupo Surrealista de Lisboa decidiram «imprimir na capa do catálogo um manifesto político anti-fascista»<sup>132</sup>: «O Grupo

---

<sup>129</sup> Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, São Paulo, Companhia Ed. Nacional, Ed. da Univ. de São Paulo, s/d, pp. 79-109 (2.ª ed., Lisboa, Verbo, 1972, pp. 97-129).

<sup>130</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista», in *Pirâmide*, n.º 1, org. de Carlos Loures e Máximo Lisboa, Fev. 1959, *As Mãos...*, op. cit., pp. 78-80. A citação está na pág. 79.

<sup>131</sup> Além dos 4 primeiros cadernos, só mais um viria a ser publicado, em 1950, *A Razão Ardente* de Nora Mitrani.

<sup>132</sup> José-Augusto França, «Nota in Memoriam de uma Capa», in *Sema*, n.º 1, Primavera 1979, pp. 260-261.

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». Quer o texto quer a disposição gráfica foram da autoria de José-Augusto França. Como se estava em plena campanha eleitoral, era necessário submeter qualquer texto passível de ser considerado propaganda a uma comissão de censura. É José-Augusto França quem, num artigo publicado no n.º 1 da revista *Sema*, «Nota in memoriam de uma capa», nos conta todos os trâmites por que o catálogo passou: «Fui [José-Augusto França] recebido, mostrei-lhe [a um 'alto funcionário da 2.ª repartição'] a prova tipográfica — e desper-tei-lhe sem querer as iras. Achou o sujeito que os artistas 'não tinham nada que se meter em política', e eu expliquei que não era como artistas que o fazíamos. Mas por quê publicar tal cartaz no catálogo de uma exposição de arte? 'Por isso mesmo', voltei eu a explicar, acrescentando que a exposição era e não era de arte, por via do surrealismo dela. O homem teve outros 'mas então' — e de fúria deixou cair os papéis no chão. (...) informei-o de que, ante a recusa verbal de aprovação da capa, íamos reclamar por intermédio de um advogado (...) Logo depois encontrei-me com o António Pedro, que me esperava, e fomos direitos ao escritório do Abranches Ferrão, amigo comum e advogado, para fazer o que o 'alto funcionário' do Governo Civil suposera [publicar a reclamação nos jornais]. O documento (...) foi feito e entregue pelas vias necessárias — mas, na verdade, não foi publicado nos jornais, muito por descuido nosso e creio que por termos acreditado em promessas de destaque do Lelo Portela, director d' 'O Sol', com quem havia relações, e era sujeito a fantasias de comportamento.

«O manifesto não foi, assim, impresso na capa do catálogo, que ficou em branco — apenas riscada a lápis, com um 'X' alusivo.»<sup>133</sup>

A contestação do advogado também está reproduzida no mesmo número da revista *Sema* e limita-se a, ironicamente, sugerir que a proibição se deveria a uma opinião pessoal do funcionário a que o Governador Civil seria alheio.

<sup>133</sup> *Ibidem.*

Além da recusada e falhada capa, o catálogo continha também uma espécie de questionário onde cada um dos expo- sitores dizia o porquê da adesão ao Surrealismo e um «Postfácio a uma Actuação Colectiva», assinado por António Pedro e datado de Abril do ano anterior<sup>134</sup>. O questionário que, pela sua natureza, faz lembrar os de *La Révolution Sur- réaliste*, apresenta as respostas mais díspares e originais: desde «Porque perdi o medo de me surpreender», «Porque ao sórdido amor mesa-de-família-cama-de-casal e às *conve- nientes* — e, muitas vezes, adversárias — instituições que o servem e que serve, oponho, tanto em mim como nos outros, a feroz realidade do DESEJO» (Alexandre O'Neill), até «Por- que assim me apeteceu» (António Pedro), desde as razões objectivas e organizadas em duas categorias («Por coerência moral» e «Por coerência mental») com vários itens cada (José-Augusto França), até uma citação de um compêndio de Física Elementar (Fernando Azevedo) ou uma série de enumerações pensadas e justificadas (Vespeira).

No «Postfácio a uma Actuação Colectiva», António Pedro expõe os princípios de uma «experiência surrealista»:

«Toda a experiência surrealista é, antes de mais, um esforço para a conquista da liberdade, e, ao matar a sua sede, não cura da sabedoria dos outros a ânsia de cada um. (...) Liberto o surrealista quer-se ligado aos outros, porque os não teme e se não teme. (...) Todos os pragmatismos pre- tendem catalizar uma parte apenas de cada um para a activi- dade global, estabelecendo na consciência um desnível equi- valente ao que, no plano do social, pertenceria ao indivíduo e pertenceria à colectividade. Nasce daqui a noção mons- truosa do 'dever', e nascem daqui os conceitos de 'pecado' e de 'virtude'. O homem seria, deste modo, um campo de batalha donde sai sempre vencido, o mundo um vale de lágrimas.

«É contra isto que nos erguemos. O que em nós vive está morrendo — sabêmo-lo sem nenhuma espécie de pessi- mismo existencialista. (...) Proclamamos, pelo exercício da

---

<sup>134</sup> Os Modernistas Portugueses.

liberdade individual, a primeira possibilidade dum acto colectivo que não seja constrangedor.

«Tal é a originalidade da experiência que temos levado a efeito, com maior ou menor felicidade de resultados por ora, mas, desde já, com uma enorme e benéfica excitação.»<sup>135</sup>

Esta exposição que provocou «um pequeno escândalo artístico»<sup>136</sup> marca o início oficial e o fim do Grupo Surrealista de Lisboa.

Poucos foram os ecos que esta exposição mereceu. Destacamos os artigos de Jorge de Sena, publicados na revista *Seara Nova* de 2 de Abril, 4 de Junho e 2 de Julho de 1949. Nestes artigos, Sena começa por fazer uma apreciação crítica do Surrealismo para em seguida falar dos Cadernos Surrealistas e dos pintores e quadros expostos. Esta série de três artigos termina com um poema do próprio Sena, intitulado «Ode ao Surrealismo por Conta Alheia», que será duramente criticado por Cesariny e outros surrealistas. Sena, no artigo citado dos *Quaderni Portoghesi*, refere-se a este antagonismo do seguinte modo: «È chiaro che questi articoli sono stati soppressi o ignorati nelle bibliografie. E lì per lì e anche in seguito fui bersaglio di pubbliche sessioni di insulti, con attacchi di ogni genere, ecc. Il fatto è che non si poteva — o non lo poteva il gruppo esistente in quel momento — accettare da me un generoso e intelligente 'riconoscimento', perchè sarebbe stato come riconoscere la mia esistenza. Uno dei loro cavalli di battaglia, se non erro, era la poesia con cui si concludevano gli articoli, *Ode ao Surrealismo por Conta Alheia* (...). Con tutta la serietà della maggior parte dei surrealisti (...), per alcuni di loro il surrealismo era in realtà (...) uno splendido gioco che permetteva una nuova originalità, senza alcun impegno di vita. E io avevo detto (...) che il surrealismo non era affatto uno scherzo e che al suo interno si apriva per i suoi seguaci une di queste strade: diventare papi come Breton, fedeli sagrestani del papa come Péret, caporioni politici come Aragon, pazzi come Artaud,

---

<sup>135</sup> *Idem*, pp. 87-88.

<sup>136</sup> Citação dos Jornais feita por José-Augusto França, «Mil-Novecentos-E-Cinquenta», p. 63.

o suicidi come Crevel. O poeti simplesmente, come Éluard o René Char, con o senza comunismo.»<sup>137</sup>

Em resposta aos artigos de Jorge de Sena na *Seara Nova*, António Maria Lisboa escreve «Esclarecimento a um Crítico», que a direcção da revista se recusa a publicar. Deste texto, que se perdeu, e que serviu também de texto inaugural à sessão do J.U.B.A., existe um parágrafo transcrito em epígrafe ao texto «Do Capítulo da Probidade»: «(...) A actividade surrealista não é como Jorge de Sena quer (e outros também) uma simples libertação de coisas que chateiam, mas um golpe fundo, e de cada vez que é dado, na realidade presente... Não é mero exercício para se dormir melhor na noite seguinte, mas esforço demoníaco para se dormir de maneira diferente.»<sup>138</sup>

Admitindo que nem Sena nem os surrealistas têm razão completa, o facto é que o primeiro foi sempre mais ou menos ignorado pelos segundos, apesar de uma atenção crítica que, desde a primeira hora, dedicou a este movimento.

É agora o momento de fazermos referência aos Surrealistas Dissidentes que, no fim de 1948, se tinham desligado do Grupo Surrealista de Lisboa.

Já nesse ano, Cesariny tinha enviado uma carta a Breton onde usava, ironicamente, a seguinte expressão: «Groupe Surréaliste Tout Va Bien de Lisbonne»<sup>139</sup>. Em Março de 1949, António Maria Lisboa, aquando da sua primeira estadia em Paris, envia para os seus amigos Mário Cesariny de Vasconcelos, António Domingues, Fernando Azevedo, Henrique Risques Pereira e Cruzeiro Seixas uma carta onde dá conta dos seus contactos em Paris e do que os surrealistas franceses (nomeadamente André Breton e Benjamim Péret) pensam de José-Augusto França e do Grupo Surrealista de Lisboa: «Dei-lhe [a Péret] a ler a 'Declaração' que nós assinámos

---

<sup>137</sup> Jorge de Sena, «Note sul Surrealismo in Portogallo...», *art. cit.*, pp. 30-31.

<sup>138</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 174.

<sup>139</sup> Citado na nota 2 a uma carta de António Maria Lisboa a Cesariny, Domingues, Fernando A. dos Santos, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom e Artur do Cruzeiro Seixas, de Paris, 12/13 de Março de 1949, reproduzida no *Jornal de Letras e Artes*, n.º 257, Novembro 1967.

referente ao G.S.L. (tout va bien) e à NOSSA atitude perante um Movimento Surrealista e perante ele Grupo de Lisboa (com quem estamos em oposição por razões morais e teóricas — sublinhei na conversa). (...) ele, Péret, tinha traduzido a declaração a Breton, com o qual tinha em princípio ficado de acordo, pedindo para uma melhor caracterização do assunto uma pequena história de todos os acontecimentos em Lisboa que levaram ao nosso afastamento e ao nosso ataque ao G.S.L. assim como em termos mais concretos e mais explicativos uma resenha da nossa posição no plano nacional e internacional — posição política evidentemente. (...) Referi-me também ao acto nada decente do O'Neill, ao racionalismo do Grupo, ao 'conhecimento poético' 'acção poética' que França separa no catálogo, e que nós e Péret não separamos (...)»<sup>140</sup>

As relações entre os vários surrealistas portugueses estão, por conseguinte, tensas e a discórdia existente vai justificar em grande medida os episódios ocorridos durante uma série de sessões realizadas em Maio, no Jardim Universitário de Belas-Artes, subordinadas ao tema «O Surrealismo e o Seu Público em 1949».

A história desta sessão é-nos assim relatada por Cesariny numa entrevista concedida ao jornal *República*<sup>141</sup>: «Tudo começou no Jardim Universitário de Belas Artes de que era animador o Guilherme Filipe e composto por umas pessoas que nem todas seriam tão tristes como pareciam... Eu fui lá, já me não lembro com quem, e estava o Sant'Ana Dionísio e mais outros filósofos e para-filósofos. Portugueses. (...) Estavam a fazer uma homenagem ao Teixeira de Pascoais. Mas o Pascoais filósofo era um equívoco e aquilo tinha o aspecto de um enterro, era o enterro sumário do Pascoais, que não foi um grande filósofo, mas foi um grande, um imenso poeta. Eu interrompi, creio que o Sant'Ana Dionísio — talvez a pessoa mais estimável que lá estava — e disse que

---

<sup>140</sup> *Idem*, pp. 6-7.

<sup>141</sup> *República*, 14/12/1972. Entrevista com o título «O Diálogo em 1972», organizada por Álvaro Guerra. Entrevistados: Cesariny, Mário H. Leiria, Cruzeiro Seixas.

aquilo era o enterro do Teixeira de Pascoais. Seguiu-se uma troca de palavras um pouco confusa, mas o Guilherme Filipe sugeriu que nós fôssemos ali fazer um debate sobre o surrealismo. Saí muito contente e fui logo dar a boa nova ao António Maria Lisboa, ao Pedro Oom e ao Risques Pereira. O Seixas estava ausente e o Mário Henrique ainda não tinha aparecido. E então nós fizemos uma coisa infernal, que é o texto da 'Afixação Proibida'...»

A sessão sobre «O Surrealismo e o Seu Público em 1949» é marcada para o dia 6 de Maio. No dia anterior, alguns jornais (nomeadamente, o *Diário de Lisboa* e o *República*) publicam a notícia da sessão do dia seguinte, dizendo que o debate «será iniciado pelos poetas surrealistas António Maria Lisboa e Mário Cesariny de Vasconcelos. Falarão também expondo os seus pontos de vista — António Pedro, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa e A. do Cruzeiro Seixas. (...)»<sup>142</sup>. A inclusão do nome de António Pedro (membro do Grupo Surrealista de Lisboa) deu lugar a uma imediata reacção deste. Em *O Diário de Lisboa* de 6 de Maio, ele publica uma carta onde se desliga completamente do acontecimento previsto para essa noite:

«Só mercê duma das bem-intencionadas confusões do nosso comum amigo Guilherme Filipe foi indicado o meu nome entre o das pessoas que dizem ir discutir o que chamam surrealismo no debate do J.U.B.A. anunciado para hoje.

«Há neste simpático País tantas e tão desnorteantes trapalhadas que não deve vir mal ao Mundo, nem a coisa nenhuma pelo facto de acontecer a *discussão* desta noite. O que lhe peço porém, é que diga no 'Diário de Lisboa' que nem tenho, nem quero ter nada que ver com ela, dado os termos em que se anuncia.

«Pedem-me os meus amigos do 'Grupo Surrealista de Lisboa' que esclareça não ter também, nenhum deles nada que ver com isso.»<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> *República*, 5/5/1949.

<sup>143</sup> *Diário de Lisboa*, 6/5/1949, reproduzido em *A Intervenção Surrealista*, p. 126.



A resposta dos surrealistas organizadores da sessão do J.U.B.A. não se fez esperar. António Maria Lisboa, em nome de todos os outros, escreve uma carta ao director do *Diário de Lisboa*, pedindo para que seja publicada: «Não foi intenção da nossa parte misturarmos a pessoa do escritor e pintor António Pedro com a iniciativa, por nós tomada, de promover um debate sobre 'O Surrealismo e o seu público' no J.U.B.A. Essa confusão só 'do nosso comum amigo', Guilherme Filipe, poderia ter vindo, pois que na nota que fornecemos para a Imprensa o nome do Sr. António Pedro não foi sequer escrito, citado ou palpitado. Cumpre-nos esclarecer que da 'discussão' no J.U.B.A. 'não deve vir mal' 'a coisa nenhuma' inclusive a António Pedro e seus 'amigos'»<sup>144</sup>.

«A carta de António Maria Lisboa, publicada no mesmo diário em 9-5-49, não foi dada na íntegra e sim em 'arranjo' da redacção do jornal pelo bem conhecido sistema de citação truncada.»<sup>145</sup>

O texto que saiu no *Diário de Lisboa* de 9 de Maio foi o seguinte:

«Numa carta assinada por António Maria Lisboa, recebemos a seguinte declaração, cuja publicação nos é solicitada:

«Fernando A. dos Santos, António Maria Lisboa, Mário Cesariny de Vasconcelos, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa e A. do Cruzeiro Seixas vêm declarar, em resposta à carta do pintor de Arte António Pedro, publicada no 'Diário de Lisboa' de quinta-feira passada, que das trapalhadas desnorteantes só têm vindo sempre a ganhar o citado pintor e o seu grupo. Querem também frisar que não foi premeditadamente que veio a 'coisa nenhuma' do Mundo, António Pedro e o seu grupo, algum possível mal.»

Na sessão de 6 de Maio, António Maria Lisboa leu «Esclarecimento a um Crítico», «Afixação Proibida» e «As Cinco Letras em Vidro»; Mário Cesariny, «Texto Automático» e «Concreção de Saturno»; Carlos Eurico da Costa, «Palaguín»;

---

<sup>144</sup> In *Poesia de António Maria Lisboa*, texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Assírio e Alvim, Documenta Poética 5, 1977, pp. 254-255.

<sup>145</sup> Nota de Mário Cesariny de Vasconcelos, *idem*, p. 400.

Henrique Risques Pereira, «Um Gato Partiu à Aventura»; Pedro Oom, «Mãotótem»; e Fernando Alves dos Santos, «Maison de Nuit de Lumière»<sup>146</sup>.

Destacamos *A Afixação Proibida*, lida por António Maria Lisboa e assinada por este, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny e Pedro Oom, que pode ser considerada como a primeira comunicação dos Surrealistas Dissidentes<sup>147</sup>. Mais tarde, Pedro Oom e Henrique Risques Pereira renegaram o texto «como o afirma nas suas guardas a publicação da editorial 'contraponto' em que este texto veio à luz.»<sup>148</sup> Segundo Luiz Pacheco, o facto de o manifesto ter sido renegado por dois dos signatários em nada vem impedir a sua publicação, uma vez que os seus verdadeiros autores são apenas Cesariny e António Maria Lisboa<sup>149</sup>: «O dito texto é 'totalmente' da autoria dos srs. António Maria Lisboa e Mário Cesariny de Vasconcelos, conforme originais manuscritos em poder da tipografia (...)».

*A Afixação Proibida* funciona como um manifesto onde os surrealistas expõem as suas concepções de poesia e os seus pontos de vista perante a intervenção do poeta na sociedade: «o esforço vital para aperfeiçoar a poesia que tende a transformar a sociedade fechada em sociedade aberta.»<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Todos estes textos se encontram em *A Intervenção Surrealista*, pp. 99-125.

<sup>147</sup> Esta conferência-manifesto foi pela primeira vez publicada na Ed. Contraponto, 1953.

<sup>148</sup> Apêndice ao texto *Afixação Proibida*, in *Os Modernistas Portugueses*, p. 101. Ver também *Pacheco versus Cesariny* p. 11 e *Jornal do Gato*, pp. 5-6.

<sup>149</sup> *Idem*, pp. 101-102.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 93. O Texto *Afixação Proibida*, depois da 1.ª ed. em 1953 na Ed. Contraponto, tem vindo a ser reproduzido em várias antologias: *Os Modernistas Portugueses*, pp. 89-102; *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 53-67; *A Intervenção Surrealista*, pp. 103-110; *Reimpressos Cinco Textos Colectivos do Surrealismo Português*, ed. de Mário Cesariny de Vasconcelos e Artur do Cruzeiro Seixas, Nov. 1971; *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 59-68 e *Actuação Escrita* de Pedro Oom, Lisboa, & etc., 1980, pp. 12-19.

A influência dos manifestos franceses faz-se notar em mais de uma passagem:

1.º — «É natural que o poeta seja, por vezes, acusado de libertino e chamado à responsabilidade por incitar ao crime»<sup>151</sup>.

— «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule»<sup>152</sup>, frase que foi alvo de várias críticas nos meios intelectuais franceses.

2.º — «E para a Ideia da Totalidade duma Vida Única nós acreditamos na conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade. Acreditamos numa Realidade, Absoluta, numa SURREALIDADE, se é lícito dizer-se assim.»<sup>153</sup>

— «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire..»<sup>154</sup>

As referências à sexualidade e à sua importância na vida quotidiana foram também sempre um factor de preocupação para os surrealistas franceses. Haja em vista dois inquéritos organizados pela revista *La Révolution Surréaliste*: «Recherches sur la Sexualité» e «Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour?»<sup>155</sup>. De igual modo, em *A Afixação Proibida*, encontramos alusões a uma maior liberalização da sexualidade, sujeita até então a inúmeros tabus na sociedade portuguesa: «São de acentuar no entanto certas ordens directas e a doença desconhecida — que é absolutamente determinada com a experimentação sensual, as tendências epidérmicas e a regeneração dos amantes. Enfim, acreditamos que o

<sup>151</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 94.

<sup>152</sup> *Manifestes du Surréalisme*, p. 78.

<sup>153</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 97.

<sup>154</sup> *Manifestes du Surréalisme*, pp. 23-24.

<sup>155</sup> Respectivamente nos números 11 e 12.

aumento progressivo das maneiras de sentir só pode ser adquirido pelo exercício dos órgãos da vida de relação. Uma falsa visão da sexualidade no agregado familiar leva, ora ao corte da orelha — caso Van Gogh; ora à timidez — caso Amiel; ora à idealização dum criminoso como um homem corpulento, de olhar fixo, olhos injectados e anomalias craneanas.»<sup>156</sup>

É evidente que no cerne destas ideias está uma teoria cujo princípio está em Freud e nos seus seguidores. No caso português, a influência não deveria vir directamente de Freud, mas sim, e mais uma vez, dos surrealistas franceses.

As reacções a esta primeira sessão de «O Surrealismo e o Seu Público em 1949» não se fizeram esperar. No *Diário Popular* do dia seguinte (7 de Maio) lemos:

«O público ouviu com atenção a exaustiva leitura e esperou ordeiramente, até ao encerramento da sessão, que fosse deferida petição de Tomás Ribas para serem, pelos autores, explicadas as razões ou razão 'por que eram surrealistas os textos lidos'. Um orador não surrealista, antes pelo contrário, fez, à falta de alguém do grupo, a história do surrealismo com alguma ironia, que compensou um pouco a fadiga da assistência.

«Cremos que um espectáculo desta natureza se encontra deslocado de uma organização cultural da categoria do Jardim Universitário de Belas-Artes. Um orador chegou a classificá-lo, entre aplausos e pateadas, de 'mais próprio para o Júlio de Matos'. De facto, qualquer estudante de Medicina não teria dificuldade em diagnosticar e catalogar certas deficiências psico-somáticas que é de elementar profilaxia esconder dos são.»<sup>157</sup>

Na sequência da petição feita por Tomás Ribas, ficou decidido que o debate continuasse na semana seguinte, a fim de que António Maria Lisboa e Mário Cesariny de Vasconcelos explicassem por que os seus textos eram surrealistas.

«(...) contra toda a expectativa, não tomaram parte na sessão, como fora anunciado, os poetas António Maria Lisboa

---

<sup>156</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 95-96.

<sup>157</sup> *Diário Popular*, 7/5/1949, reproduzido em *A Intervenção Surrealista*, p. 127.

e Mário Cesariny de Vasconcelos. (...) como o problema reveste transcendência, o debate continuará na próxima sexta-feira, embora um surrealista presente tenha afirmado que essa tendência estética 'não se pode explicar'. Ele pelo menos nunca o conseguiu fazer, e, os seus amigos, segundo afirmou, também não.»<sup>158</sup>

Oito dias depois, dia 20 de Maio, prosseguem os debates com a constante ausência dos dois poetas citados: «*Durante a leitura* [de trechos de obras de Breton e Éluard] o escritor Armando do Val-Sereno, em nome dos poetas Mário Cesariny de Vasconcelos, António Maria Lisboa e todos os outros surrealistas, ofereceu ao pintor Guilherme Filipe um *pequeno gato preto*.

«Falou a seguir o sr. António Pedro (...)»<sup>159</sup>

Mário Cesariny de Vasconcelos, na entrevista citada ao jornal *República*<sup>160</sup> comenta assim o que se passou naquela noite: «Quanto ao gato, a coisa do JUBA, na qual eles queriam que a gente explicasse o que éramos e o que era o surrealismo. Nós já tínhamos dado a explicação possível e necessária, que era termos estado ali com os nossos textos. Nessas sessões apareceu muita gente: o António Pedro e o 'grupo surrealista de Lisboa', uns médicos que fizeram intervenções sobre psiquiatria, o Cândido Costa Pinto, que explicou porque é que fazia aquelas pinturas. O certo é que as pessoas estavam cada vez mais excitadas. Nessa sessão já havia até provocadores, com mocas para bater. Nós tínhamos criado grande expectativa e os jornais noticiaram que, nesse dia, é que nós íamos explicar tudo, que íamos apresentar a comunicação final. Ora bem, nós decidimo-nos pelo gato — e eu e o Pedro Oom andámos pelos campos do Areeiro à caça dum<sup>161</sup>. (...) Claro que como dizíamos em carta ao Guilherme Filipe, nós queríamos mandar um elefante, mas era muito difícil de arranjar. De qualquer modo, no momento mais solene, fizemos a entrega do gato ao Guilherme Filipe.»

<sup>158</sup> *O Primeiro de Janeiro*, 15/5/1949.

<sup>159</sup> *República*, 21/5/1949, reproduzido em *A Intervenção Surrealista*, p. 129.

<sup>160</sup> *República*, 14/12/1972, art. cit.

<sup>161</sup> O gato acabou por ser comprado no Mercado da Ribeira, segundo Mário Henrique Leiria (*República*, 14/12/1972, art. cit.).

Esta série de sessões terminaria no dia 27 de Maio sem que as conclusões chegassem a ser lidas, uma vez que «O ambiente provado (caras circenses, algazarra, damas pelo chão, cavalheiros armados) deflagrou numa vaia às primeiras palavras ditas pelos surrealistas, os quais meteram as conclusões no bolso e abandonaram a sala.»<sup>162</sup>

Dessas conclusões podemos ter conhecimento da que tinha sido preparada por Mário Henrique Leiria e que se encontra manuscrita no espólio legado por Cesariny à Biblioteca Nacional.

Mário Henrique Leiria não estava ainda ligado ao grupo antes do início das sessões do J.U.B.A. e afirma em carta a Cesariny de 7 de Maio não ter «conhecimento do vosso grupo», não saber «da existência de surrealistas funcionando em conjunto, excepto do chamado Grupo Surrealista de Lisboa, que deixa bastante a desejar e até a duvidar.»<sup>163</sup>

A sua integração no grupo era portanto recente o que não impede que ele tivesse preparado um texto para ser lido na conclusão dos debates. Neste texto, Mário Henrique Leiria diz haver necessidade de esclarecer as gentes (de boa e má fé) que o surrealismo não é pintar coisas «mais ou menos incompreensíveis», publicar «umas coisas curiosas e engraçadas que há (sic) primeira vista (e muitas vezes à segunda e até à terceira) ninguém percebe lá muito bem»<sup>164</sup>. Sem explicar bem o que é o surrealismo (por incapacidade?, por opção?), ele afirma que o público pedia explicações sem perceber que eles as estavam dando ao «mostrar a todos a movimentação e a mutação constantes de tudo». A ignorância e a incapacidade de ouvir do público tornaria inútil qualquer tentativa de explicação. Por isso, ele termina dizendo:

«Poder-se-ia voltar a ler textos automáticos, poemas ou inclusive os manifestos de André Breton, mas para quê agora, nesta ocasião?

«É bom não esquecer que o sonho é uma perna de mulher atravessada por um garfo de prata.»

---

<sup>162</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 131, nota de pé de página.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>164</sup> *N3-6*.

Além de pequenas notícias nos jornais, sobretudo no *Diário de Lisboa* e no *República*<sup>165</sup>, a repercussão desta série de sessões foi mínima fora dos círculos intelectuais.

Uma carta, *não enviada*, à direcção do jornal *O Século*, pedindo a cedência de uma sala para a realização duma sessão sobre «O Surrealismo e o Seu Público em 1949», dá a entender que os surrealistas terão tido a intenção de fazer um novo debate. Esta ideia nunca terá sido levada avante como o mostra o não envio da carta e a não realização de qualquer sessão. A carta era assinada por Mário Henrique Leiria, Mário Cesariny de Vasconcelos e António Maria Lisboa «e os mesmos por Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa e Artur Cruzeiro Seixas.»<sup>166</sup>

A próxima actividade dos surrealistas será a realização de uma exposição de 18 de Junho a 2 de Julho do mesmo ano.

A I Exposição dos Surrealistas, como foi intitulada, teve lugar na sala de projecção da «Pathé-Baby», na Rua Augusto Rosa. Do catálogo constavam as seguintes obras: «Henrique Risques Pereira: Tinturas e Desenhos *Pour Exciter la Nuit*; Mário Cesariny: Objecto de Funcionamento Real, Homenagem a Lautréamont, Comunicação de um Acaso de Paranóia Fonética, Tinturas, Desenhos; Pedro Oom: *Musiques Erotiques*; Fernando José Francisco: Pintura; António Maria Lisboa: Pequena História a Mais Fantástica dos Amorosos, Recordações da Infância, Marfim, Peixe, Representação do Acto Falhado, Desenhos; Fernando Alves dos Santos: Poemas a uma Mala; Carlos Eurico da Costa: Grafoautografia; Mário Henrique Leiria: Tinturas, Objectos, Colagens, Auto-Retrato, Análise de Urinas; António Paulo Tomaz: 49 Desenhos; Artur do Cruzeiro Seixas: Desenhos-Pintura, Colagens; João Artur da Silva: Imagem da Lua, Sonho Doente, Colagem. Carlos Calvet, extracatálogo: Bicho que dá nas praias»<sup>167</sup>.

Tal como todas as outras actividades surrealistas, esta também não teve grandes repercussões na Imprensa da época.

---

<sup>165</sup> Surgiram também pequenas notícias no *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro*, *Jornal de Notícias*.

<sup>166</sup> N3-37.

<sup>167</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 59.

Destaca-se, pelo que mostra da constante polémica entre os dois grupos, uma referência de passagem num artigo de José-Augusto França sobre uma exposição de Jorge de Oliveira na S.N.B.A.<sup>168</sup>: «(...) e foi logo 'surrealista' (...) uma exposição recente em que o proveitoso prato do dia eram antónios-apendiculados, como já o tinham sido alegorias de haver bacalhau em Lisboa. (...) Por outro lado (muito por outro lado) umas sessões do J.U.B.A., em Maio, com gatos a miar, meninos a saltar e gente a aprender, foram chamadas de 'surrealistas', com gostosa assistência.»

É evidente que Cesariny tentou reagir imediatamente a tão insultuosa referência. Todavia, o texto por ele escrito viu a sua publicação recusada pela direcção da *Seara Nova*, tal como tinha acontecido com «Esclarecimento Público» de António Maria Lisboa. Só na antologia *A Intervenção Surrealista*<sup>169</sup>, a sua resposta será tornada pública. Aí, Mário Cesariny nega que José-Augusto França tenha conhecimentos sobre poesia e sobre surrealismo, afirmando que «(...) as 'responsabilidades' de José-Augusto França no surrealismo, como de resto na literatura, são írritas e nulas.»<sup>170</sup>

As polémicas entre os vários componentes dos dois movimentos surrealistas portugueses vão ter a sua próxima sessão nas colunas do jornal *Sol*, a propósito de um artigo de João Gaspar Simões sobre a publicação dos quatro Cadernos Surrealistas<sup>171</sup>. João Gaspar Simões fala no que ele considera serem os percursos portugueses do surrealismo, afirmando em seguida que «(...) a geração imediata [ao Orpheu] nunca aderiu aos princípios de André Breton e dos seus sequazes. Era demasiado crítica, animava-a demasiado bom-senso para se deixar arrastar ao 'desespero' que uma tal doutrina pressupõe. Em todo o caso, foi ela a primeira a falar em 'surréalisme', dando-lhe, então, um dos nomes por-

---

<sup>168</sup> *Seara Nova*, n.º 1152-53, 4-11 de Fevereiro de 1950.

<sup>169</sup> *Idem*, pp. 148-152.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>171</sup> *Sol*, 27 de Julho de 1969. A polémica estender-se-á por mais três números — 10 de Setembro, 24 de Setembro (e não 29, como refere, erradamente, Petrus em *Os Modernistas Portugueses*) e 1 de Outubro. Reproduzido in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 163-188.



tugueses com que essa expressão francesa correctamente podia ser traduzida: 'ultra-realismo'. E é chegada a oportunidade de explicarmos a nossa relutância em adoptar o termo 'surrealista', agora posto a correr pelos editores dos 'cadernos surrealistas'. Em português, 'surrealista' é um galicismo inútil»<sup>172</sup>. Para terminar, ataca duas das obras publicadas pelos Cadernos Surrealistas: «Pequeninas, escolares, aplicadamente ortodoxas se me afiguram obras como a de Alexandre O'Neill, *A Ampola Miraculosa* —, modesta e tardia reprodução do que um Max Ernst fez, originalmente, e em grande, vai para catorze anos, no seu 'romance' em imagens, *Une Semaine de Bonté ou les Sept Eléments Capitaux*; como pequeninos, escolares e aplicadamente ortodoxos se me afiguram poemas como o *Proto-Poema da Serra d'Arga*, de António Pedro (...) É possível que Breton tenha razão quando diz que a 'linguagem foi dada ao homem para que ele faça um emprego sobre-realista'. Isto, porém, não exclui um princípio irremediavelmente *realista*: o de que as genuínas obras de arte apenas podem ser realizadas por genuínos artistas. As escolas não dão talento a quem o não tem.»<sup>173</sup>

É claro que tal artigo não poderia ficar sem resposta. Alexandre O'Neill e José-Augusto França fazem, no dia 10 de Setembro, uma crítica cerrada à análise de João Gaspar Simões: «Espantosa página de antologia do irremediável, esta crítica do Dr. J.G.S. mostra bem o perigo de tentar caminhos onde, mais do que conhecimentos literários específicos, é mister a existência de uma cultura geral, a possibilidade de manejar ideias, a posse de ideias.»<sup>174</sup>

Quinze dias depois (em 24 de Setembro), João Gaspar Simões *responde* à anterior resposta, adjectivando os surrealistas de *irresponsáveis* e *ignorantes*<sup>175</sup> e dizendo que eles não fizeram mais do que «contar duas ou três anedotas em estilo emprestado...»<sup>176</sup>

<sup>172</sup> *Sol*, 23/7/1949, in *Os Modernistas Portugueses*, p. 171.

<sup>173</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>174</sup> *Sol*, 10/9/1949, in *Os Modernistas Portugueses*, p. 177.

<sup>175</sup> *Sol*, 24/9/1949, in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 178-182.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 182.

Na semana seguinte (1 de Outubro), Alexandre O'Neill e José-Augusto França voltam à carga com um texto intitulado «A Propósito do Surrealismo — Participação Pública» e datado de 26 de Setembro, dois dias depois do artigo do crítico. Neste texto, o insulto responde ao insulto. Os dois signatários apelidam João Gaspar Simões de desonesto, dizendo que ele tem «absoluta falta de honestidade intelectual», e referindo-se à «ignorância e incomensurável vaidade do referido indivíduo — coisas em que, por sobejamente ditas e ridicularizadas no anedotário nacional, já nem vale a pena insistir.»<sup>177</sup>

E é neste mesmo dia e jornal que vão entrar em cena Mário Cesariny de Vasconcelos e Pedro Oom com um texto que critica, simultaneamente, os artigos de João Gaspar Simões e as respostas de Alexandre O'Neill e José-Augusto França. O director do jornal dá a este *comunicado* um título sugestivo: «Os Surrealistas Dizem de Sua Justiça...»<sup>178</sup>. Nesta espécie de *manifesto*, que inicia cada um dos parágrafos com o termo «Pacoviada», Cesariny e Pedro Oom aproveitam para atacar João Gaspar Simões, Jorge de Sena e os já referidos artigos na *Seara Nova*, Adolfo Casais Monteiro, José-Augusto França, António Pedro, Mário Dionísio, etc., etc. Só a título de exemplo, transcrevemos um dos parágrafos do texto: «Pacoviada que de toda a maneira estruge, rebenta, encavalita, tão calmamente encarada, tanto e tão bem em mais de um passo assistido pela caricatura do Grupo Surrealista a que, entre outros J.-A. França e A. O'Neill gostam de pertencer, que fica pela craveira do descaro, ou da gozosa inconsciência, anatemizar-se um pobre dum Sr. João Gaspar Simões, deixando-se de conserva a limalha da casa, as mãos de senhorio, as esguelhas do vizinho e o incólume lixo das visitas (amigas).»<sup>179</sup> — Além da crítica, é evidente a ironia.

Apesar de ser um movimento ainda relativamente recente em Portugal, o certo é que já em 1949 não eram só os elementos do Grupo Surrealista de Lisboa que sentiam que o

---

<sup>177</sup> *Sol*, 1/10/1949, in *Os Modernistas Portugueses*, p. 184 e in Pedro Oom, *Actuação Escrita*, pp. 20-22.

<sup>178</sup> *Idem*, pp. 185-188.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 188.

grupo tinha acabado <sup>180</sup>, também os membros do outro grupo começavam a ter consciência de uma certa desagregação que iria sendo cada vez mais acentuada até à ruptura quase completa por voltas de 1952, tendo ficado apenas alguns membros isolados a trabalharem separadamente dentro da óptica surrealista.

Em carta, inédita, a Cesariny, de 20 de Outubro de 1949 <sup>181</sup>, Mário Henrique Leiria analisa o ponto da situação: «O problema parece complicado. Estou vendo que nosso *movimento surrealista* está a desequilibrar-se (sic), aliás era de esperar uma crise quando a *Coisa* começa a não ter uma saída viável, senão pelo lado da grande violência. O facto é que nenhum de nós parece disposto à tal violência. Estou vendo daqui <sup>182</sup> como isso vai: o Lisboa rindo em enormes e históricas gargalhadas, o Pedro Oom eternamente aflito sem saber onde pôr as mãos e as ideias, o Henrique desinteressado (e com uma certa razão) da meia dúzia de soluções de trazer por casa que se tentam arranjar, o Seixas eternamente sorridente e pouco mais, o Fernando dizendo pouco e não fazendo nada, tu, no Café Chiado, escrevendo uns vagos poemas e eu, aqui, tentando anarquizar meia dúzia de bestas alentejanas sem utilidade para um movimento surrealista ou pseudo-dito (...)

Apesar do desengano demonstrado nesta carta, Mário Henrique Leiria não deixa de colaborar, em Novembro, com Mário Cesariny de Vasconcelos, num texto intitulado «Surrealismo e Manipulação», que circulou dactilografado, mas que nunca chegou a ser impresso. Este texto, feito exclusivamente pelos dois autores citados, foi assinado também por João Artur Silva, Artur do Cruzeiro Seixas e Carlos Eurico da Costa <sup>183</sup>. Mário Henrique Leiria, em carta, inédita, de 6 de

---

<sup>180</sup> «E aí [com a exposição de Janeiro de 1949] morreu o Grupo Surrealista de Lisboa», José-Augusto França «Mil-Novecentos-E-Cinquenta», *art. cit.*

<sup>181</sup> N3-40.

<sup>182</sup> De Estremoz, onde Mário Henrique trabalhava, ao tempo, como professor do Colégio Estremocense, conforme se verifica pelo cabeçalho impresso no papel de carta utilizado.

<sup>183</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 155-161 e *Reimpressos...*, *op. cit.*

Novembro, dirigida a António Maria Lisboa e Fernando Alves dos Santos, anuncia-o assim: «Eu e o Cesariny escrevemos uma declaração bastante importante em que se *expulsa* António Pedro, França, Cândido Costa Pinto, etc., e em que também se define a nossa posição. Assinámos e puzemos também os vossos nomes, pois o caso é aquele em que todos estamos de acordo.»<sup>184</sup>

Nesse texto ataca-se, mais uma vez, o Grupo Surrealista de Lisboa e o Balanço das *Actividades Surrealistas em Portugal* de José-Augusto França, dizendo que os elementos desse grupo tentaram «desvirtuar, por meios demasiado simples, a actuação efectivamente surrealista em que estamos empenhados, tentativa que começou pela deformação (sinistra?) das razões teóricas e práticas que levaram Mário Cesariny de Vasconcelos a abandonar o Grupo constituído — as mesmas que depois impediram António Maria Lisboa, Pedro Oom e Henrique Risques Pereira de permanecer no mesmo Grupo — e continuou por ensaios de aproximação (ou absorção?) tentados quando e após a Exposição dos signatários, em Junho-Julho deste ano.»<sup>185</sup> Por esta razão, os autores deste texto-manifesto excluem António Pedro, José-Augusto França e os outros «de qualquer actividade surrealista ou pretensões a ela.»<sup>186</sup>

Dizendo-se ligados ao movimento surrealista mundial, os autores consideram que a sua posição é:

«Anti-colectivista;

Anti-estábulo literário e respectivo cortejo de esperanças, crenças e sabores;

Anti-estética;

Anti-moral (religiosa e<sup>187</sup> outra)

e que decorre»<sup>188</sup> duma série de textos base do surrealismo francês e das comunicações proferidas nas sessões de Maio no J.U.B.A.

---

<sup>184</sup> N3-41.

<sup>185</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 158.

<sup>186</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>187</sup> Em *Reimpressos...*, op. cit. está ou em vez de e.

<sup>188</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 160.

António Maria Lisboa, em carta de 9 de Novembro, dirigida a Cesariny e Mário Henrique Leiria explica as razões da sua recusa em assinar o manifesto<sup>189</sup>: «(...) 1.º — Acho desinteressante neste momento, qualquer ataque ao Ant.º Pedro, França, Cândido e etc. (quais?). Já houve oportunidade para tal e não o fizemos — hoje não a vejo. 2.º — A ‘nossa posição’ definida por dois bons amigos que habitam Estremoz não me parece a ‘minha’, a ‘tua’, a ‘dele’ que habitam distintamente vários bairros e ruas de Lisboa. Por isso achei ‘abusiva’ a ‘minha assinatura’ sem lhe dar acordo e sem ver as letras ao papel. (...) 4.º — O mais que pode acontecer a esse Manifesto é não ser publicado ou caso seja publicado e eu não esteja de acordo, escrever, com a minha mão e cabeça, uma declaração dizendo do ‘nada que tenho a ver com isso’ (se de facto como penso nada tiver a ver) (...)»

Também Pedro Oom reagiu desfavoravelmente ao *convite* de Cesariny e Mário Henrique. Numa carta, inédita, e com a mesma data da de António Maria Lisboa, podemos ler: «A notícia da publicação *vossa* em que é posta a *nossa* posição comum, deixa-me um tanto ou quanto aturdido, principalmente pela expulsão de C. Costa Pinto, António Pedro & C.<sup>a</sup>, França Lda., etc. ... Prezadíssimo confrade M. Henrique não posso compreender da tua parte uma tão inoportuna sanha contra pessoas tão desinteressantes (...) A quererem publicar uma ‘Declaração’, não percebo porque não se lembraram da Declaração enviada ao Grupo Francês, a única que acho documentalmente oportuna tanto na cacetada ao ‘Grupo de Lisboa’ como na *revelação* da nossa posição de surrealistas em Portugal<sup>190</sup> — onde, segundo continuo a acreditar, não é possível um Movimento Surrealista.»<sup>191</sup>

Perante tal desacordo, verificamos a justeza da análise de Cesariny quando, em 1972, afirma: «A nossa actuação aqui,

---

<sup>189</sup> *Jornal de Letras e Artes*, n.º 259, Março 1968.

<sup>190</sup> Refere-se à *Declaração* que António Maria Lisboa levou para Paris e que está referida numa carta sua de 12/13 de Março de 1949, dirigida a Cesariny, Domingues, Fernando Alves dos Santos, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom e Cruzeiro Seixas.

<sup>191</sup> N3-140.

é e foi sempre sistematicamente desorganizada. Nem sequer formámos realmente um grupo. Éramos umas pessoas zangadas no meio do mar alto e havia um naufrágio — nós escolhemos a mesma jangada.»<sup>192</sup>

A desorganização, a falta de dinheiro e a ida da «Fritzi» (Isabel Meyrelles) para Paris levaram os surrealistas a adiar cerca de meio ano a abertura da sua 2.<sup>a</sup> exposição. Segundo o que podemos ler em cartas de Mário Henrique Leiria (em Estremoz) a Cesariny, a 2.<sup>a</sup> Exposição estaria programada para Dezembro de 1949. Ora, nós sabemos que ela só se realizou em Junho do ano seguinte. Mário Henrique refere-se-lhe abertamente em três cartas (de 21, 25 e 29 de Novembro), inéditas: «Não te esqueças de ir à Livraria Portugália falar com o Rodrigues por causa da exposição ou então vê que tal o 'atelier' da Fritzi, as condições de luz, etc.»<sup>193</sup>; «Com que então a exposição terá de ser feita no 'atelier' da Fritzi ein! De qualquer maneira, vai tratando disso, pois é necessário fazê-la durante o mês de Dezembro»<sup>194</sup>; «Vai portanto arranjando tudo para abirmos a exposição a 21»<sup>195</sup>.

1949 é ainda assinalado por algumas actividades cuja importância para o estudo do surrealismo em Portugal não podemos ignorar: António Maria Lisboa escreve os poemas de *Ossóptico* e o manifesto *Erro Próprio* que será lido em 3 de Março de 1950 na Casa da Comarca de Arganil, em Lisboa e em 30 de Março no Clube dos Fenianos no Porto; Pedro Oom escreve poemas de *O Homem Bisado* e um *Manifesto Abjeccionista* que se perdeu; José-Augusto França publica *Natureza Morta* (romance).

A propósito do *manifesto abjeccionista* convém agora fazer um parêntesis para referir o que Pedro Oom entendia por abjeccionismo, termo que ele criou e que teve algum êxito, se nos lembrarmos da antologia coligida e organizada

---

<sup>192</sup> «O Diálogo em 1972», etnrevista citada, in *República*, 14/12/1972.

<sup>193</sup> N3-42.

<sup>194</sup> N3-43.

<sup>195</sup> N3-44.

por Cesariny, *Surrealismo Abjeccionismo*<sup>196</sup>, que reúne textos de quase todos os autores que estiveram ligados ao movimento surrealista e de outros que apareceram depois e se identificaram mais ou menos com os mesmos ideais.

Numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras e Artes*<sup>197</sup>, Pedro Oom explica o que entende por *abjeccionismo* e o que o afasta e aproxima do surrealismo:

«Entre surrealismo e abjeccionismo existem muitos pontos de contacto, relações de parentesco muito próximo. No abjeccionismo que é, antes de tudo, uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floreação da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence, também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do surrealismo (...) Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: 'que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres objectos?', tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a 'esperança' não será aniquilada, pois se acredita que 'c'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure'.

«A diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos.»<sup>198</sup>

A 12 de Janeiro do ano seguinte (1950), Nora Mitrani, francesa, ligada ao movimento surrealista de André Breton, profere, na Casa das Beiras, organizada pelo J.U.B.A., uma conferência intitulada *A Razão Ardente (do Romantismo ao*

---

<sup>196</sup> *Surrealismo Abjeccionismo*, antologia seleccionada por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Ed. Minotauro, 1963.

<sup>197</sup> *Jornal de Letras e Artes*, 6 de Março de 1963, reproduzido in *A Intervenção Surrealista*, pp. 290-294.

<sup>198</sup> *Idem*, pp. 290-291.

*Surrealismo*)<sup>199</sup>. Esta conferência foi patrocinada pelos elementos do Grupo Surrealista de Lisboa, tendo, portanto, sido mais ou menos ignorada pelos surrealistas dissidentes. José-Augusto França, na já citada apreciação à exposição de Jorge de Oliveira na S.N.B.A.<sup>200</sup>, depois de ter asperamente criticado as sessões do J.U.B.A. de Maio do ano anterior, diz o seguinte: «Obviamente, quando há dias, numa outra sessão do J.U.B.A., Nora Mitrani falou, muito seriamente, sobre toda uma evolução da problemática ligada ao surrealismo, o público concedeu-lhe muito menos importância» — faltara o escândalo. Nesta conferência, Nora Mitrani traça um quadro histórico-crítico do surrealismo, incidindo exclusivamente no caso francês. Supomos que ignoraria quase totalmente o que se passava em Portugal.

Cerca de dois meses depois, a 3 de Março, António Maria Lisboa profere, na Casa da Comarca de Arganil, uma conferência, *Erro Próprio*, que pode ser considerada como um dos mais importantes manifestos do surrealismo português. Esta conferência foi seguida de uma leitura de poemas feita por Mário Cesariny de Vasconcelos. Os textos eram de Carlos Eurico da Costa, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos e Mário Cesariny de Vasconcelos<sup>201</sup>. No seguimento de diligências deste último, António Maria Lisboa proferirá a mesma conferência no Porto, no Clube dos Fenianos, a 30 do mesmo mês<sup>202</sup>. Numa carta a Henrique Risques Pereira, datada de Braga, 1 de Abril, António Maria Lisboa

---

<sup>199</sup> Esta conferência foi o 5.º e último texto publicado pelos Cadernos Surrealistas, numa tradução de Alexandre O'Neill. Em 1976 foi republicada pela revista Mensal de Cultura, *Critério*, n.º 8.

<sup>200</sup> *Seara Nova*, n.º 1152-53, 4-11 Fev. 1950.

<sup>201</sup> Cf. notícias no jornal *República* de 28 de Fevereiro de 1950 e no *Diário de Notícias*, de 3 e 4 de Março do mesmo ano. A 1.ª e a últimas notícias estão reproduzidas in *A Intervenção Surrealista*, pp. 157-158.

<sup>202</sup> Cf. carta de António Maria Lisboa a Cesariny, datada de Lisboa, Março 1950: «recebi as tuas cartas (inclusive a minha) onde dizias da Conferência a fazer na Quinta-Feira 30. Lá estarei na data que precisas e no comboio indicado», in *Poesia de António Maria Lisboa*, p. 265.



refere-se à sessão realizada na antevéspera: «(...) Passo agora a dizer-te da conferência: começou pelo engano no convite e nos jornais como podes comprovar pelos que seguem: chamaram-me João em vez de António <sup>203</sup> — continuou pelos enganos sucessivos que pratiquei na leitura da conferência — passou pela ‘frieza’ da sala e assistentes intensamente iluminados por uma luz muito branca e acabou pelos aplausos clássicos da assistência. A nota que me é mais grata foi ou foram os aplausos que se repetiram à minha passagem pelo corredor feita entre as filas de cadeiras — devo fazer notar a insistência de um sujeito vestido de preto que aplaudiu insistentemente e a existência de dois polícias (ou coisa que o valha) na primeira fila. Fui muito cumprimentado e dei alguns autógrafos. Houve uma tentativa de discussão feita pelos neo-realistas cá da terra a que eu não dei seguimento. As notícias que deveriam aparecer nos jornais não apareceram. Não sei se os causadores foram os próprios jornais se a polícia... O Cesariny leu depois os poemas bastante bem.» <sup>204</sup>

O manifesto *Erro Próprio* defende os princípios básicos teorizados por André Breton nos *Manifestes du Surréalisme* e praticados em alguns dos seus livros.

---

<sup>203</sup> Cf. *O Primeiro de Janeiro*, 29/3/1950, «Amanhã, pelas 21,30, a Colecção Germinal promove no Clube Fenianos Portuenses uma conferência sobre surrealismo, sendo Orador o sr. João Maria Lisboa que versará o seguinte tema ‘Erro Próprio’.

«Serão lidos poemas de seis surrealistas do grupo de Lisboa, por Mário Cesarini (sic) de Vasconcelos».

*Jornal de Notícias*, 29/3/1950, ‘Erro Próprio’, por João Maria Lisboa.

«No Clube dos Fenianos Portuenses realiza amanhã às 21,30, uma conferência o sr. João Maria Lisboa, que dissertará sobre o tema surrealista ‘Erro Próprio’, sendo lidos poemas de seis poetas».

*O Comércio do Porto*, 29/3/1950, ‘Erro Próprio’, por João Maria Lisboa, no Clube Fenianos Portuenses.

«No salão nobre do Clube Fenianos Portuenses realiza, amanhã, uma conferência sobre surrealismo, o sr. João Maria Lisboa, que dá ao seu trabalho o título de ‘Erro Próprio’. Serão lidos por Mário Cesarini (sic) de Vasconcelos poemas de surrealistas».

<sup>204</sup> *Poesia de António Maria Lisboa*, p. 268.

Não é difícil fazer uma comparação sistemática entre o texto de António Maria Lisboa e os franceses. A cada passo encontramos referências que nos remetem directamente à mesma fonte.

Desde a primeira linha que a importância do *Amor* é sublinhada na conferência de 1950:

«Antes de entrar na leitura do texto que me trouxe aqui, não quero deixar no vosso esquecimento a vinda dos NOVOS AMOROSOS que sairão, num dia próximo, da última estrela deste Universo e hão-de aparecer revestidos de plumagem de pássaros numa cratera minúscula aberta numa flor»<sup>205</sup> ou «O AMOR — Quase se torna desnecessário frizar a importância do Amor na vida dos Homens, dos Povos, das Sociedades e a sua influência preponderante na formação das Religiões, Filosofias, Poéticas e Mulheres!»<sup>206</sup>

André Breton, em *L'Amour Fou*, também alude ao seu papel primordial na vida dos homens:

«Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses préversions dont tu l'entoures.»<sup>207</sup>

A insistência nos elementos da Natureza, o Fogo, o Mar (a água), é, no dizer de Michel Carrouges<sup>208</sup>, uma das contribuições que a alquimia legou ao surrealismo: «Il y a d'ailleurs une étroite parenté entre la matière première de l'alchimie traditionnelle et celle de l'alchimie surréaliste. Cette dernière reprend souvent dans son matériel *verbal* l'évocation des

---

<sup>205</sup> António Maria Lisboa, «Erro Próprio», in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 123-124 e *Poesia de António Maria Lisboa*, pp. 71-96. A citação é de *Os Modernistas Portugueses*, p. 125.

<sup>206</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 151.

<sup>207</sup> André Breton, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard/Folio, 1980 (a 1.ª ed. é de 1937), p. 110.

<sup>208</sup> Michel Carrouges, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1971 (1.ª ed. 1950). Segundo indicação do próprio António Maria Lisboa, ele terá acabado de ler este livro no princípio de Maio de 1950 (cf. carta a Cesariny de 15/5, in *Jornal de Letras e Artes*, Março 1968 e *Poesia de António Maria Lisboa*, pp. 273-276).

minéraux et des éléments qui furent privilégiés pour les alchimistes d'autrefois.»<sup>209</sup>

António Maria Lisboa não desprezou este legado, antes pelo contrário, pois lhe atribuiu um significado vital:

«Filhos do Sol [os Novos Amorosos] e da Lua nasceram do Fogo e para o Fogo. Quando se banham no Mar nas Noites de Lua Cheia é ainda o Fogo que os beija unidos no meio do Mar. E quando passam transparentes a correr entre os Bosques é também o Fogo que os une como liames a arder.»<sup>210</sup>

«Dada porém a próxima materialização (é o termo) dos NOVOS e MAGNÉTICOS AMOSOSOS, pedia aos que assistem a esta conferência a máxima preparação (...) pois os que não estiverem aptos a receberem o choque brutal dado pelo aparecimento dos habitantes do FOGO, digo: dos Eternos Amorosos, terão infalivelmente grandes possibilidades de morte.»<sup>211</sup>

Os fenómenos do *hasard objectif*<sup>212</sup>, do encontro de objectos, de sinais que há muito se procuravam inconscientemente, e cujo exemplo já tornado clássico é o do episódio narrado por Breton em *L'Amour Fou*, onde ele e Giacometti adquirem, por uma necessidade íntima inelutável, uma colher cujo cabo tem a forma de um sapato e uma máscara<sup>213</sup>, também não são deixados de lado por António Maria Lisboa. Ao contar um «episódio» de que ele fora protagonista e cuja significação nos aparece um pouco obscura, ele afirma: «Em dada altura reparei em sinais gráficos que nas paredes se distinguiam e que não só eram idênticos aos por mim feitos insistentemente nas margens de certos livros, como, também, desta vez, tinham uma extraordinária semelhança física comigo.»<sup>214</sup>

Breton, no livro citado, explica estas descobertas, aparentemente tão surpreendentes, situando-as sob o signo do

---

<sup>209</sup> *Idem*, pp. 74-75.

<sup>210</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 125.

<sup>211</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>212</sup> «(...) le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (...)», *L'Amour Fou*, p. 31.

<sup>213</sup> Cf., *idem*, pp. 39-57.

<sup>214</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 127.

*desejo*, de um *desejo* inconsciente e incontrolável: «Ma plus durable ambition aura été de dégager cette inconnue aussi bien de quelques-uns des faits à première vue les plus humbles que les plus significatifs de ma vie. Je crois avoir réussi à établir que les uns et les autres admettent un commun dénominateur situé dans l'esprit de l'homme et qui n'est autre que son *désir*. Je me suis attaché à rien qu'à montrer quelles précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louvoyer dans les eaux pré-conscientes et, cet objet découvert, de quels moyens, stupéfiants jusqu'à nouvel ordre, il dispose pour le faire connaître par la conscience.»<sup>215</sup>

No mesmo episódio atrás citado, António Maria Lisboa faz apelo à *mulher*, em geral, e à *Mulher-Mãe*, em particular: «Desta aventura guardo unicamente um NOME-SAGIR-A MULHER-MÃE, que unida ao homem realizará um destino idêntico.»<sup>216</sup>

Xavière Gauthier, no seu livro *Surréalisme et Sexualité*<sup>217</sup>, chama a atenção para a importância da mulher-mãe na estética surrealista: «Elle est un principe de vie, elle est la terre nourricière, elle est la mère.»<sup>218</sup>

A noção do *amor único*, largamente teorizada por Breton em *L'Amour Fou*, também não é deixada de lado pelo surrealista português. Embora de uma forma menos clara, António Maria Lisboa faz referência ao *amor múltiplo* e ao *amor único*, referência que só poderá ser plenamente entendida se tivermos em mente as explicações de André Breton: «(...) le conflit qui va s'aggraver jusqu'à nous, l'esprit s'ingéniant à donner l'objet de l'amour pour un être *unique* alors que dans bien des cas les conditions sociales de la vie font implacablement justice d'une telle illusion. (...) le jeu de substitution d'une personne à une autre, voire à plusieurs autres, tend à une légitimation de plus en plus forte de l'aspect physique de l'être aimé, et cela en raison même de la subjectivation toujours croissante du désir. L'être aimé serait alors celui en qui

---

<sup>215</sup> *L'Amour Fou*, p. 37.

<sup>216</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 127.

<sup>217</sup> Paris, *Idées* / Gallimard, 1971.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 124.

viendrait se composer un certain nombre de qualités particulières tenues pour plus attachantes que les autres et appréciées séparément, chez les êtres à quelque degré antérieurement aimés.»<sup>219</sup>

António Maria Lisboa é mais lacónico, mas subentende-se a mesma teoria: «Ao AMOR-MÚLTIPLO antecede-lhe o AMOR-ÚNICO e a este corresponde-lhe o encontro do múltiplo.»<sup>220</sup>

Michel Carrouges, no livro citado, apresenta como pedra de toque fundamental para toda a estética surrealista a existência de um *point suprême*: «L'idée d'un tel dépassement de toutes les antinomies a quelque chose d'hégélien. Mais l'idée du point suprême ne se trouve pas chez Hegel, elle ajoute autre chose, elle a une autre origine. D'autre part, il ne s'agit pas seulement de philosophie: il ne faudrait pas voir dans ce point suprême un simple point de vue théorique d'où les contraires deviendraient conciliables, mais un point réel, vraiment surréal et central, situé à la fois dans la réalité subjective de la conscience et dans l'univers extérieur. En un mot, c'est le foyer vivant de la totalité du monde. En lui, il n'est plus possible de percevoir les diverses formes de l'être comme des réalités essentiellement hétérogènes. Ce n'est pas un point théorique, mais un champ surhumain qui ne sera pas toujours inaccessible à l'exploration par l'homme.»<sup>221</sup>

André Breton: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.»<sup>222</sup>

António Maria Lisboa: «O movimento fez-se entre dois pólos para se encontrar num. E é neste que se depara com a ESTRATOSFERA, os FOGOS DOS SÉCULOS, os TÚMULOS MAIS REPRESENTATIVOS, os GRANDES OLHOS GELADOS, A PASSAGEM PARA O EXTERIOR DO BICHO MONSTRO QUE HABITAMOS e o PONTO NEVRÁLGICO ONDE COINCIDEM O AMOR MÚLTIPLO E ÚNICO.»<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> *L'Amour Fou*, pp. 10-12.

<sup>220</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 137.

<sup>221</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 23.

<sup>222</sup> «Second Manifeste du Surréalisme», *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>223</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 137.

Segundo Michel Carrouges, a conquista do *point suprême* «c'est une terre de merveilles qu'il [le surréalisme] veut conquérir ou plus exactement reconquérir.»<sup>224</sup> Ora, esta *terra de maravilhas* não poderá ser outra do que o Mundo da Infância: «A vida Pretendida não é outra do que a que perdemos na Infância — roubada na própria Infância! — esse Mundo de Fantasia (e que hoje me parece de miniatura!) de Imaginativos e Travessos e Amorosos de qualquer espécie, que a todo o momento constroem um Mundo Infinito — Completo — Complexo — Simples, sempre harmonioso, até no choque, e sempre desejado — que o homem perde e nunca mais encontra depois de ultrapassada a porta da Revolta na Adolescência.»<sup>225</sup>

As semelhanças são tantas entre a comunicação de António Maria Lisboa e os textos franceses que poderemos continuar a comparar ponto por ponto, salientando apenas os tópicos principais:

a) Deus, Pátria, Família

— «Dá-se o abandono da Terra e dos valores que a conservam idêntica a si há milénios. Da Terra, da Pátria, da Religião, da Família. O Poeta parte.»<sup>226</sup>

— Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour miner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*.»<sup>227</sup>

b) Definição de Surrealismo

— Dentro dos nomes genéricos, mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me apareceu, pois os seus princípios e, portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos — automatismo psíquico, Liberdade, o encontro dum determinado ponto do espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a POESIA.»<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 34.

<sup>225</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 137-138.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>227</sup> «Second Manifeste du Surréalisme», *op. cit.*, p. 82.

<sup>228</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 139-140.

— «SURREALISME, 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, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»<sup>229</sup>

c) Surrealismo e Política

— «Na criação dum Partido existe a criação dum compromisso entre os que o compõem, o que, forçosamente, mais dia menos dia, lhe vem a cortar os passos, lhe vem negar a Necessidade dum Necessidade Imperiosa, lhe vem barrar um Desejo Intenso — e, uma vez por todas, o Compromisso do Poeta é com o AMOR e o acto um acto LIVRE NO TEMPO — ÚNICO!»<sup>230</sup>

— Uma grande parte do *Second Manifeste du Surréalisme* faz uma análise crítica da actuação do Partido Comunista e da adesão e posterior abandono de alguns surrealistas de uma política marcadamente partidária e submetida a regras exteriores aos interesses propriamente surrealistas. António Maria Lisboa, como aliás os surrealistas portugueses de um modo geral, situa-se numa linha tipicamente bretoniana contra os surrealistas que se tornaram comunistas ortodoxos como Aragon e Éluard.

d) Surrealismo e Ocultação

— «Não se trata de negar o Surrealismo e os seus Princípios, mas de repor o Movimento e de me pôr em relação a ele. E tal como André Breton em 1929 (data do seu 2.º Manifesto do Surrealismo) proponho a sua Ocultação, a sua verdadeira Ocultação — no verdadeiro sentido de OCULTAÇÃO.»<sup>231</sup>

— «JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE; VÉRITABLE DU SURREALISME.»<sup>232</sup>

e) Importância da Imaginação

— «Vida Imaginativa não é mais do que Vida Prática doutro modo e Vida Prática não é mais do que Vida Imaginativa

---

<sup>229</sup> *Manifestes du Surréalisme*, p. 37.

<sup>230</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 140.

<sup>231</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>232</sup> «*Second Manifeste du Surréalisme*», *op. cit.*, p. 139.

duma forma inferior, ou seja: a acção decorre dentro dum círculo fechado e restrito e o esforço transformador não vai além de certas 'nuances' ou certa mobilidade nos quadros fixos pré-estabelecidos, impostos e aceites.»<sup>233</sup>

— «Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. (...) Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage.)»<sup>234</sup>

#### f) Procura da Idade do Ouro

— «A *Futura Idade do Ouro*, para muitos, será aquela em que o poder de compra deixe de existir para se contrapor o Poder de Posse independente do Ouro-Moeda. Mas para nós a *Idade do Ouro* é de todos os Tempos e nasce da multiplicação da vida de todos os Poetas — pois todos os Poetas possuem independentemente do Ouro-moeda, eles são *Magos!* e a Idade do Ouro Futura não é mais do que a Ressurreição Poética de todos os Homens!»<sup>235</sup>

— «Dans un tel amour [refere-se ao filme de Dalí e Buñuel, *L'Age d'or*] existe bien en puissance un véritable *âge d'or* en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités *futur*es.»<sup>236</sup>

#### g) Conjugação do Sonho e da Realidade

— «Se a vida 'social' do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a *Verdadeira Vida*, conjugação do Sonho e da chamada Realidade: a *Surrealidade* — pois foi nesta Vida que todos os poetas afinal viveram!»<sup>237</sup>

<sup>233</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 146.

<sup>234</sup> *Manifestes du Surréalisme*, pp. 12-13.

<sup>235</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 157.

<sup>236</sup> *L'Amour Fou*, p. 114.

<sup>237</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 147.



— «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire.»<sup>238</sup>

Como facilmente verificamos, as ligações são directas e inegáveis. Todo o surrealismo português se coloca assim sob o signo do francês, apesar de alguns desentendimentos havidos com o autor de *Nadja*.

O único ponto inovador parece ter sido a inclusão da noção de *abjeccionismo*, termo criado por Pedro Oom, como já tive ocasião de referir<sup>239</sup>. António Maria Lisboa, a determinada altura, sublinha a importância desta ideia: «Uma mudança de rumo em TODOS e em TUDO não pode deixar de começar em nós individualmente. 'Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?'<sup>240</sup> — frase que poderemos intitular de central. E esta posição de abjecção, de desespero irrisignável, leva-nos à única posição válida — SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta.»<sup>241</sup>

No mesmo mês de Março de 1950 surgiu a oportunidade de enviar um comunicado dos surrealistas portugueses para Londres a fim de ser publicado, com comunicações de outros países, na revista *Free Unions*. Em carta de 27 de Março, Mário Henrique Leiria escreve a Cesariny dizendo que não assina o texto para enviar e que pensa fazer outro: «Por desavenças, que acho idiotas, acontecidas cá, também não assino a declaração para o Taylor<sup>242</sup> e penso (por enquanto só penso) fazer uma só. Isto tudo vem dum enfartamento (o tal!!) da discussãozinha de café (...)»<sup>243</sup>

Mário Henrique Leiria acabaria por redigir um comunicado que seria assinado por este, João Artur Silva e Artur

---

<sup>238</sup> *Manifestes du Surréalisme*, pp. 23-24.

<sup>239</sup> Cf. pp. 66-67 do nosso estudo.

<sup>240</sup> Cf. entrevista dada por Pedro Oom ao *Jornal de Letras e Artes*, reproduzida in *A Intervenção Surrealista*, pp. 290-294.

<sup>241</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 137.

<sup>242</sup> Simon Watson Taylor, surrealista inglês responsável pela projectada publicação.

<sup>243</sup> Inédita, N3-47.

do Cruzeiro Seixas. Foi enviado para Londres no dia 25 de Abril.

«Já escrevi um comunicado para o boletim do Taylor, comunicado esse que o João Artur pôs em inglês e que me pediu para assinar também. O Seixas, depois de ouvir, quis igualmente assinar e, assim, a minha posição individual passou a não o ser. Aquilo em inglês fica magnífico, com um ar muito honesto, muito convincente.»<sup>244</sup>

Outro texto que se destinava à publicação na revista londrina era *Aviso a Tempo por Causa do Tempo* de António Maria Lisboa.

Todavia, nenhum destes textos chegou a ser publicado, uma vez que Simon Watson Taylor desistiu da empresa devido a desentendimentos que se centram à volta do «affaire Carrouges»<sup>245</sup>. Numa carta a Mário Henrique Leiria, datada de 10 de Abril, Taylor, num francês francamente mau, desculpa-se pelo falhanço dum projecto. Numa carta a Cesariny, Mário Henrique Leiria transcreve a carta de Taylor, cujos passos mais importantes são os seguintes: «Oui! j'avais bien reçu vos aimables communications, y compris les extraits de journal. Pour ma (sic) silence il n'y a qu'une seule explication — une (sic) silence de désespoir. Vous devriez savoir que le mouvement surréaliste en France est effectivement fendu par des différences graves entre Breton, Péret, etc. d'une part: Henri Pastoureau, Marcel Jean, Hérold, Patrick Waldberg, Robert Lebel, Adolphe Archer et quelques autres (...) Cher ami, j'en peux rien, hélas, dans cette affaire, et je suis désolé par ces événements. Mais pour le moment toute activité surréaliste est — pour moi — effectivement impossible»<sup>246</sup>.

Esta carta, apresentada na revista *Sema* como carta-resposta à recepção do comunicado, não poderá, efectiva-

---

<sup>244</sup> Carta de Mário Henrique Leiria a Mário Cesariny, datada de Sábado — Abril e reproduzida no catálogo da *Exposição Três Poetas do Surrealismo*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, p. 146.

<sup>245</sup> Cf. *Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives* (org. de Jean Pierre), Paris, Le Terrain Vague, 1982, II vol., pp. 51-106.

<sup>246</sup> Carta de Mário Henrique Leiria a Mário Cesariny, reproduzida no catálogo da exposição *Três Poetas do Surrealismo*, p. 148. A carta de Simon Watson está também reproduzida na revista *Sema*, n.º 1, Primavera 1979, p. 33.

mente, ser considerada como tal. Ao indicar a data da carta, Taylor é omissivo no ano, escrevendo apenas «10 abril» e, segundo esclarecimento dado por Cesariny, este Abril só poderia ser o de 1951, isto é, um ano depois.

«(...) sendo o affaire Carrouges dos primeiros meses de 1951, não pode ele, de forma alguma, ser citado pelo Taylor, numa carta de 1950. (...) Segue-se que terá de ser de Abril de 1951, não podendo portanto funcionar como resposta à recepção do «Comunicado dos Surrealistas enviado a Simon Taylor em 25-4-50», como reza a dita, ligeirona, «Sema». (...) Entre o envio do «Comunicado dos Surrealistas» (...) em 25/4/50, e a carta falsamente rotulada de resposta, ou recepção do dito «comunicado», há o intervalo de um ano. De resto, o início dela, como aviso de recepção, pode dar que pensar... «reçus vos aimables communications, y compris les extratits de journal», quando se enviara *uma só* comunicação, por sinal nada amável. Responde pois, e só, a qualquer outra carta do Mário Henrique para o Taylor, talvez pedindo notícias ou justificação de silêncio tão prolongado, depois do envio do famoso «Comunicado». O que confere com as palavras do Taylor: «Pour ma (sic) silence» (...). Mas não justifica muito. Justifica melhor uma outra carta que tenho do Taylor, também datada só «8 juin» mas de certeza certa de 1950 — agradece-me o envio que lhe fiz do meu poema 'Corpo Visível', editado nesse ano —, onde me diz que o aparecimento do «bulletin» seria, por causas várias, consideravelmente retardado — «la publication sera certainement considérablement retardée» — e insiste em que escreva eu um texto individual para inserção no dito Buletim a ser publicado «atrasado»<sup>247</sup>.

O comunicado de Mário Henrique Leiria, assinado por este, João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas, foca os principais problemas e preocupações dos surrealistas portugueses no ano de 1950. Nele se defende, mais uma vez, a liberdade total e a recusa na participação em qualquer outro grupo que possa coarctar os movimentos individuais:

«O surrealista não é um mártir da ciência ou de qualquer outro mito aceite pela sociedade dita organizada, nem

---

<sup>247</sup> Carta inédita à autora, de Março de 1986.

um combatente pago (ou não-pago) para servir ordens emanadas de qualquer partido ou organização mais ou menos política ou filantrópica. O surrealista *usa o seu próprio mito*, venha ele das cavernas dos anões de sete olhos ou das máquinas de costura antiquíssimas, serve-se do seu mito particular para seguir pelos caminhos tenebrosos e ainda por descobrir onde existem pontes de velhos manequins, e usa-o conforme a sua necessidade e furor pessoais dentro do meio em que por acaso existe, sem procurar o martírio merdoso heróico-patriótico dos homens de partido. Por isso as actuações têm de se adaptar ao local em que se situam. Por isso a nossa afirmação de que, em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de que apenas poderão existir *indivíduos surrealistas* agindo, por vezes, em conjunto.

«Debaixo de qualquer ditadura (fascista ou stalinista) não é possível uma actuação surrealista organizada sem as respectivas consequências de represálias policiais e portanto sem o aparecimento dos respectivos mártires e heróis. (...)

«Qualquer espécie de realismo-socialista com todo o seu cortejo de estéticas, literaturas e políticas de partido, é tão prejudicial à liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguindo pôr no lugar de deus um outro deus igualmente absurdo. (...)

«Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA»<sup>248</sup>.

*Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, redigido por António Maria Lisboa, destinava-se também à assinatura colectiva e à futura publicação em Londres. «Como no caso do texto enviado por Mário Henrique Leiria, a notícia da extinção daquela revista desmotivou a questão das assinaturas. Foi impresso pela primeira vez em 1956, em folha volante feita a copiógrafo por Luiz Pacheco, que datou o texto de 1953<sup>249</sup>, ano da morte do poeta»<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 105-108. Este comunicado está também reproduzido no catálogo citado, pp. 151-152 e na revista *Sema*, n.º 1, pp. 32-33.

<sup>249</sup> Data «fantasista», segundo se lê na orelha do caderno *Reimpressos...*, op. cit.

<sup>250</sup> Catálogo referido, p. 154.

Este texto é uma espécie de declaração de princípios escalonada em seis pontos: recusa em apoiar qualquer partido, antipatia para com qualquer organização político-militar, ignorância dos segredos de Estado, afastamento *abjeccional* das normas convencionais, preferência pela Liberdade, Amor, Pátria e conhecimento estabelecido, proclamação da crítica como forma de permanência <sup>251</sup>.

Um certo desentendimento entre os surrealistas, as desavenças havidas com Breton, o falhanço da publicação na revista inglesa começavam já a pesar em 1950. Numa carta datada entre o meio e o fim de Abril e recebida por Cesariny a 28 deste mês, António Maria Lisboa faz o rescaldo do que lhe ficou do surrealismo, recusando-se já a afirmar categoricamente se continua ou não surrealista <sup>252</sup>: «(...) do J.U.B.A., da nossa Exposição, das duas conferências que se fizeram com o meu manifesto e os vossos poemas, de um ano e meio de grande camaradagem é sem dúvida uma Rosa que nos ficou e gostaria de ver repetida ou reflorescida. (...) Serei ou não *surrealista* de hoje para o futuro com a minha META-CIÊNCIA e o NOSSO ABJECCIONISMO — eu não me pronunciarei sobre tal» <sup>253</sup>.

No fim de Maio, princípio de Junho, Mário Cesariny de Vasconcelos publica *Corpo Visível*, edição custeada pelo poeta Eugénio de Andrade <sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> Este texto está reproduzido em *Reimpressos...*, op. cit., no catálogo citado, p. 154, na *Poesia de António Maria Lisboa*, pp. 110-111, na revista *Pirâmide*, n.º 1, Fev. 1959 e na revista *& etc*, n.º 25, Out. 74.

<sup>252</sup> Cf. carta a Casais Monteiro, de 31 de Agosto de 1950, reproduzida in *A Intervenção Surrealista*, p. 172: «(...) hoje que deixei a denominação de Surrealista (sem no entanto negar o surrealismo)».

<sup>253</sup> *A Intervenção Surrealista*, pp. 161-162. Esta carta foi pela primeira vez editada em folheto de *A Antologia em 1958* — Série Negra, foi depois reeditada in *A Intervenção Surrealista*, pp. 159-164, in *Poesia de António Maria Lisboa*, pp. 276-280 e no catálogo citado, pp. 155-157.

<sup>254</sup> A factura da composição do poema *Corpo Visível* tem a data de 31 de Maio de 1950 e é endereçada ao Sr. Eugénio de Andrade. Este poema era inicialmente para ser publicado sob a égide dos Cadernos Surrealistas, tendo Cesariny retirado o original por desavenças com os seus directores.

De 1 a 10 de Junho <sup>255</sup> realiza-se, na galeria da Livraria A Bibliófila, em Lisboa, a II Exposição dos Surrealistas. Do catálogo constam obras de Mário Henrique Leiria, Mário Cesariny de Vasconcelos, João Artur da Silva, Artur do Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco e Henrique Risques Pereira. Extra catálogo: fotomontagem de Alexandre O'Neill para o poema *Corpo Visível* de Mário Cesariny e dois desenhos a tinta-da-china de Pedro Oom.

Casais Monteiro, numa entrevista ao *Diário Popular* <sup>256</sup>, mostra-se desiludido com a actuação dos surrealistas, dizendo que lhes «faltaram os actos». António Maria Lisboa, numa carta aberta, datada do dia seguinte, ataca a estética defendida por Casais Monteiro e a *presença*, reiterando os princípios já várias vezes defendidos <sup>257</sup>.

1951: «Janeiro e Fevereiro: segunda estadia de António Maria Lisboa em Paris, para onde parte já gravemente doente e sem avisar nenhum dos seus companheiros, com excepção de Henrique Risques Pereira. Procura Lucília Helena e Sarmiento de Beires que, durante a primeira estadia do poeta em Paris, o haviam convidado a regressar. Sentado na soleira da porta, espera até ao sol-posto os seus amigos, nessa manhã partidos para Itália. 'Sem dinheiro e sem quarto', escreve a Risques Pereira em 25 de Janeiro. (...) <sup>258</sup>

No mesmo ano, «Mário Henrique Leiria faz e ilustra notáveis exemplares únicos de livros seus de poemas, desenhos, fotomontagens, etc., que nunca viram a publicação.» <sup>259</sup>

A 5 de Outubro, os surrealistas distribuem à porta do cinema Tivoli, o manifesto «Para bem esclarecer as gentes

---

<sup>255</sup> 1 a 10 de Junho são as datas dactilografadas no catálogo da exposição. Em *A Intervenção Surrealista*, p. 61, indicam-se por gralha, os meses de Junho e Julho.

<sup>256</sup> A 30 de Agosto de 1950.

<sup>257</sup> Ver Carta aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro, in *A Intervenção Surrealista*, pp. 158-173 e *Poesia de António Maria Lisboa*, pp. 103-109.

<sup>258</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 64. A carta citada, bem como outra datada de 9 de Fevereiro estão reproduzidas no *Jornal de Letras e Artes*, n.º 261, Maio 1968 e na *Poesia de António Maria Lisboa*, pp. 285-286.

<sup>259</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 65.

que ainda estão à espera, os signatários vêm informar que:» assinado por Mário Henrique Leiria e Mário Cesariny de Vasconcelos: «Impresso em papel cartaz, cor de laranja, e distribuído à porta do cinema Tivoli num das Tardes Clássicas do J.U.B.A. em que J. A. França, do Grupo Surrealista de Lisboa, apresentou e comentou o filme a exhibir.

«Ficou conhecido nos meios surrealistas pelo 'Peixe Frito'»<sup>260</sup>.

Este manifesto, todo ele escrito em tom irónico, proclama que os signatários: «se tornaram pessoas honradas e estão à espera de alguns netos (...) vão ser bons, vão ser justos, vão ser públicos, vão ser certos. (...) desejariam tornar-se normalmente assíduos aos chás dos Senhores Doutores Mário Dionísio, Delfim Santos e Da Costa Braga. O Doutor José Augusto França já tem menos que esperar»<sup>261</sup>, e outras afirmações de igual teor.

Em Dezembro de 1970, os mesmos e Artur do Cruzeiro Seixas escrevem uma espécie de continuação deste manifesto: «Para bem esclarecer as gentes que continuaram à espera, os signatários vêm informar que:»<sup>262</sup> A disposição gráfica é a mesma do texto de 1951 e a ironia mantém-se:

«(...) os signatários vêm informar que:

(...)

acharam as experiências boas (os netos estão

[chegando)

(...)

leram uma revista portuguesa que diz que

o surrealismo é imortal. Telefonaram imediatamente

(...)

saudam com aprumo o Doutor José Augusto França pela sua nomeação para a Vice-Presidência da Asso-

---

<sup>260</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 192, nota do editor.

<sup>261</sup> *Idem*, pp. 191-192, *Reimpressos...*, op. cit., *A Intervenção Surrealista*, p. 165, *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 88-89, *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 75-76 e *As Mãos na Água e Cabeça no Mar*, 1985, p. 18.

<sup>262</sup> *Reimpressos...*, op. cit., *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 160-161 e *As Mãos...*, op. cit., pp. 229-230.

ciação Internacional de Críticos de Arte, cargo que foi receber à Bolívia. Os Doutores José Augusto Espanha, José Augusto Itália e José Augusto Irlanda do Norte já têm menos que esperar.

dezanove anos depois continuam a ter por aí um peixe frito (...)»

Na entrevista já citada ao jornal *República*<sup>263</sup>, Mário Henrique Leiria refere-se assim ao manifesto: «A gente escreveu aquilo e fomos logo para a porta do Tivoli, e distribuimos. Estava lá o França, claro. Depois levaram-nos um conto e quinhentos do papel...» e Cesariny acrescenta: «O segundo 'peixe frito' foi uma reedição simpática, com o Mário de muletas<sup>264</sup> e eu a chegar de Londres, onde estive pouco mais de um ano».

Ainda em Outubro de 1951, Mário Henrique Leiria, Mário Cesariny de Vasconcelos, Carlos Eurico da Costa e Artur do Cruzeiro Seixas assinam um texto que circulou dactilografado, *A Evidência Surrealista*. Este texto não faz mais do que reiterar os princípios, já tantas vezes expostos, do surrealismo:

«Só a imaginação transforma. Só a imaginação transforma. (...) real poético dá-o o SURREALISMO reunindo, até aqui insuperavelmente, Apolo e Dionisos, Vénus Celeste e Vénus Terrena, Ocultismo e Magia.

«Para nós — que estamos longe de requerer o exclusivo da constatação — toda a imaginação forte é actuação forte no mundo, todo o acto está por si mesmo encontrado e perdido, intensamente desejado e intensamente temido. A 'poesia surrealista' tende constantemente, como no acto amoroso, a fundir num só total delirante 'explosivo-fixo-solene-circunstancial' todas as presenças, ligando estreitamente a forma a possuir e os meios de possuí-la, numa viagem que só terminará quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva, mas a locomotiva, a estação de chegada, os rails e os passageiros. (...)»<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> *República*, 14/12/1972.

<sup>264</sup> Refere-se à doença de Mário Henrique Leiria que o deixou entredado vários anos antes de morrer.

<sup>265</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 109-110.



«Quando nel 1951 e nel 1952-53, il Surrealismo consisteva in opere individuali e in alcune pubbliche liti tra i vari autori, e nel frattempo si erano formati altri 'gruppi' con diversi obbiettivi, presi l'iniziativa di far riapparire i 'cadernos de poesia' del 1940-42. (...) ora ci preoccupavamo di presentare libri (anche se sotto la forma di 'cadernos') di nuovi autori che ci sembravano emergere sul serio, o sostanziose selezioni di altri in fascicoli collettivi. Fu così che Alexandre O'Neill pubblicò il suo primo libro di poesia, *Tempo de Fantasmata* (1951), dove se trovano alcuni dei migliori versi che abbia mai scritto»<sup>266</sup>. — eis como Jorge de Sena justifica a publicação do livro de Alexandre O'Neill nos Cadernos de Poesia, cujos organizadores e editores eram Jorge de Sena, José-Augusto França, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti.

Num «Pequeno Aviso do Autor ao Leitor»<sup>267</sup>, Alexandre O'Neill demarca-se do surrealismo, chegando a apelidar os seus cultores de «fantasmas»: «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 constituiu 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... (...) Alheado durante muito tempo — e aqui o surrea-

---

<sup>266</sup> Jorge de Sena, «Note sul Surrealismo in Portogallo...», *idem*, p. 33.

<sup>267</sup> Este «aviso» não se encontra nas *Poesias Completas (1951/1981)* de Alexandre O'Neill, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. Desta edição, sob o título *Tempo de Fantasmata*, apenas constam seis poemas («Deixa», «Canção», «Em Pleno Azul», «De Passagem», «Pela Voz Contrafeita da Poesia» e «Uma Vida de Cão») dos vinte da 1.ª edição. Os outros foram redistribuídos pelos livros seguintes: «De um Congresso de Migalhas», «A Noite Ordinária», «O Poema Pouco Original do Medo», in *Abandono Vigiado*, in *Obras Completas*, pp. 159, 148-149, 143-144, respectivamente; «Os Diálogos Falhados», «Os Cegos», «A Central das Frases», in *Poemas com Endereço*, *idem*, pp. 199-202, 199 e 190, respectivamente; «Inventário», «O Revólver de Trazer por Casa», «Um Adeus Português», «A Noite-Viúva», in *O Reino da Dinamarca*, *idem*, pp. 99, 72, 63-64 e 73, respectivamente.

lismo apresenta o seu resultado mais negativo — dos verdadeiros problemas do seu meio, o autor sente-se, por vezes, como que desenraizado, como que à deriva. Isto leva ainda a 'adivinhar' o que, por falta de experiência, não sabe 'ver'...

«Resultados dum prolongado convívio com fantasmas...»<sup>268</sup>.

Em Dezembro, os surrealistas, Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa<sup>269</sup>, Henriques Risques Pereira, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos e Artur do Cruzeiro Seixas, respondem a Alexandre O'Neill com o texto *Do Capítulo da Probidade*<sup>270</sup>. Este texto ataca O'Neill, o Grupo Surrealista de Lisboa, Jorge de Sena e José-Augusto França, nas três epígrafes que o antecedem (excerto do texto de Cesariny e Pedro Oom no jornal *Sol* de 1/10/49, excerto da comunicação de António Maria Lisboa no J.U.B.A. em 6/5/49, que se perdeu, e excerto de um artigo entregue por Mário Henrique Leiria à *Seara Nova*, em resposta aos artigos de Jorge de Sena, e cuja publicação foi recusada).

«Desde um grupo a que nos recusámos por falso e insalubre; (...) desde esse (grande) grupo que por um lado acabou e por outro não acabou — mas já teria decerto, por todos os lados, realmente acabado se certa condição bastante portuguesa não levasse até ao mais mirabolante residuo as formas do desfalecimento: desde esse grande grupo lançou A. O'Neill, enquanto o dito grupo permaneceu como rótulo no espaço como luz muito mártir e vagabunda pela qual luz o público era convidado a deduzir que se tratava da luz 'mais surrealista' do grupo onde nada se tratava a não ser de confusão.

«Este senhor, cortadas agora — muito pela rama, ao que se lhe denota — as ligações que o prendiam ao peculiar surrealismo da sua própria cortante adesão, acaba de, num aviso

---

<sup>268</sup> Alexandre O'Neill, *Tempo de Fantasmas*, Lisboa, Cadernos de Poesia, Fasc. onze, 2.ª série, Nov. 1951, p. 101.

<sup>269</sup> António Maria Lisboa não teve conhecimento prévio do texto e a «sua assinatura foi incluída sem autorização expressa». Ver a nota de Cesariny in *A Intervenção Surrealista*, pp. 177-178.

<sup>270</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 201-207 e *A Intervenção Surrealista*, pp. 174-178.

(indispensável) com que abre a sua primeira selecção de poemas, resolver dizer que: a aventura surrealista está 'hojê reduzida, como merece, às alegres actividades de dois ou três incorrigíveis aventureiros'. A capacidade desta afirmação — 'muito progressiva, muito progressiva!' — é filha legítima e já apresentada de grande cacosidade anterior. Trata-se aqui, ainda, do obsceno mostruário de gestos em que este jovem foi exímio, nomeadamente a partir de 1949 em relação ao movimento surrealista. Trata-se, por exemplo, de haver-se A. O'Neill comprometido a publicar um aviso declarando que se desligava totalmente de representações, semelhanças e responsabilidades de movimentos como o de António Pedro, José-Augusto França, etc., condição por nós posta à colaboração (especial) que O'Neill veio oferecer aquando da II Exposição Surrealista, em 1950. Pela nossa parte, a colaboração resultou da promessa desse termo de conduta. Por parte de O'Neill, que chegou a elaborar e a mostrar uma folha, resultou de uma forma outra vez constatada de equívoco e de facilidade: tal folha nunca foi publicada»<sup>271</sup>.

Nos meses de Novembro e Dezembro de 1951 há ainda um outro importante acontecimento a assinalar: a polémica entre Mário Cesariny de Vasconcelos e Eugénio de Andrade (que tinha subsidiado, no ano anterior, a publicação de *Corpo Visível*) a propósito de um suposto plágio.

Tudo começou com a publicação de *As Palavras Interditas*. Cesariny, numa carta, circular, datada de 11 de Novembro, acusa Eugénio de plágio. Esta carta, além de ter sido, obviamente, enviada para o interessado, seguiu também para Eduardo Oliveira, Ernesto Oliveira, Egito Gonçalves, João Gaspar Simões, Manuel de Lima, Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen, Armindo Rodrigues, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, Carlos Wallenstein, Albano Martins, Carlos E. da Costa, Armando Vieira Santos e José de Almada Negreiros.

Cesariny tenta demonstrar que muitos dos versos de *As Palavras Interditas* tiveram como base poemas seus que ele teria mostrado a Eugénio de Andrade num dos seus múltiplos encontros:

---

<sup>271</sup> A *Intervenção Surrealista*, pp. 175-176.

«Recebi hoje o teu último livro, 'As Palavras Interditas', e o abraço à sua entrada deposto. Um e outro porém, por malas artes tuas, ficam por arrumar diante de mim: se recebo o livro, não recebo o abraço. Se recebo o abraço, leio mal o livro. (...) aquando da publicação dos 'Amantes sem Dinheiro' onde duas adaptações para plágio de teu punho sobre dois poemas meus bradam aos céus (...) era de admitir um certo — mas sempre muito safado — regime de permuta, aliás estabelecido da seguinte maneira: de um lado tu e a ânsia poética; do outro lado eu, G. Apollinaire, V. Nemésio, Rilke, Sá Carneiro, Carlos de Oliveira — todos estes e outros mais sofreram do regime de 'permuta' estabelecido nos versos de 'Os Amantes sem Dinheiro' (...) Há nas tuas palavras interditas uma tal aproximação de termos e imagens meus *ainda não publicados*, poemas que tive a singularidade de deixar, manuscritos ou dactilografados, nas tuas mãos, que meu primeiro movimento foi desejar que um pedido meu e um súbito escrúpulo da tua parte fizesse retirar a edição antes que ela alcançasse os escaparates e o público. (...)»<sup>272</sup> — seguem-se exemplos comparativos de versos de ambos os poetas.

Perante esta carta, Eugénio de Andrade decide enviar uma resposta apoiada em testemunhos de vários amigos seus, solicitando-lhes previamente depoimentos que viessem corroborar a sua defesa.

Em carta de 16 de Novembro, Egito Gonçalves afirma a solidariedade existente entre Eugénio e Cesariny, atesta a data de uma composição deste e declara que, embora Eugénio conhecesse previamente alguns poemas seus, nunca os tinha plagiado.

«(...) 1.º — Que o Eugénio me escreveu, ao ter-lhe sido solicitada a s/ colaboração para A SERPENTE<sup>273</sup>, afirmando que colaboraria com gosto na revista, devendo eu porém atender a que não poderia considerar o meu pedido, caso a revista não incluísse (ou a sua orientação não comportasse) nomes como os de Mário Cesariny, Casais Monteiro, Sofia Andresen, J. Gomes Ferreira, etc.

---

<sup>272</sup> Carta inédita.

<sup>273</sup> Revista portuense, sob a orientação de Egito Gonçalves. Saíram três números em 1951.

«2.º — Que pelo Mário Cesariny me foi lido na Leitaria PRIMUS, desta cidade <sup>274</sup>, o poema que começa ‘Desprende-te de mim branco de sangue’, na data em que o Mário esteve no Porto, data que suponho poder precisar em Março-Abril do ano corrente. (...)» <sup>275</sup>

Isabel Meyrelles, escultora e poeta também ligada ao surrealismo, a viver na altura em Paris, manda, a pedido de Eugénio de Andrade, a relação dos poemas que este lhe tinha entregue antes da sua ida para França em 17 de Setembro de 1950, poemas que Cesariny diz terem sido *copiados* e que, segundo prova Isabel Meyrelles, já existiriam antes dos do autor de *Corpo Visível*: «Parti de Lisboa no dia 17 de Setembro de 1950, os poemas teus das ‘Palavras Interditas’ — que tenho aqui em Paris são datados de 10 de Setembro de 1950, mas bem 2 ou 3 meses antes já tu mos tinhas lido.» <sup>276</sup>

Também Armando Vieira Santos em duas cartas, de 20 e 23 de Novembro, atesta a falta de fundamentação das acusações de Cesariny («Só hoje de manhã li a carta acusadora do Mário que ele aqui veio deixar para mim. Tenho a certeza Eugénio que tu podes defender-te com a maior facilidade das acusações que ele te faz.» <sup>277</sup>) e envia a Eugénio de Andrade uma relação dos poemas existentes na casa deste último em Lisboa <sup>278</sup>.

Finalmente, numa carta não datada, dirigida ao próprio Mário <sup>279</sup>, Eduardo de Oliveira discorda das suas acusações: «Vim encontrar as suas linhas à chegada dumas semanas por fora. (...) Junto com aquelas linhas vinha a cópia, que me competia e que você fez circular, dum carta que chamarei pública, ao Eugénio. A carta particular para mim, agradeço-lha. A cópia da carta ao Eugénio claro que não. Nem você no íntimo, podia pensar outra coisa. (...) Influências, até do Adão, da Eva e da Serpente, passando pelo tipo infalível do Vaticano ou numa ‘noyade’ em Bénarés. Que quer, é assim

---

<sup>274</sup> Porto.

<sup>275</sup> Carta inédita.

<sup>276</sup> Carta inédita de 20 de Novembro.

<sup>277</sup> Carta inédita de 20 de Novembro.

<sup>278</sup> Ao tempo, Eugénio de Andrade já se encontrava no Porto.

<sup>279</sup> Carta inédita.

mesmo. Mas plágio! Plágios! Mário, faz-me sorrir, você tentar falar a sério disso. E protesto! (...) As provas que você procura trazer para a sua carta, são inaceitáveis. As palavras podem ser iguais — antes de si, do mundo, a voz do homem já tinha limitações. Uma fatal semelhança. Uma espécie de prisão doirada. Mas o teor, a carga, vão diferindo de um para um. (...)»

Com base nestes depoimentos, Eugénio de Andrade, numa carta de 25 de Novembro, que prima pela precisão, rigor e justificação de tudo quanto afirma, destrói ponto por ponto as acusações de Cesariny <sup>280</sup>:

«A tua carta é uma infâmia. Calúnias, mentiras, abusos — de tudo isso por lá há. (...)»

«Começas por afirmar que já n'«Os Amantes sem Dinheiro» há duas 'adaptações para plágio', de bradar aos céus, feitas sobre *poemas* teus, e que se tornam 'plágio mesmo' no 'Post-scriptum' do meu último livro. E, logo adiante, dizes que o *teu poema* está ainda inédito. Afinal 'as adaptações' e o 'plágio' foram feitas sobre um ou dois poemas teus? E qual ou quais? É estranho que os não indiques, tu, que és tão cioso do que é teu, a ponto de tomares por teu o que não te pertence, como adiante se provará!

«Sobre isto quero lembrar-te que à data do nosso conhecimento (primeiros dias de Dezembro de 1949) já os poemas d'«Os Amantes sem Dinheiro» tinham sido escritos. (...)»

«Vejamos agora 'As Palavras Interditas', poemas que tanto conhecias, porque de quase todos, *foste não só o primeiro, como o seu maior leitor*, enquanto inéditos.

(...)

«Ora repara bem no verso citado (...)

É outono, *desprende-te de mim*

Volta a compará-lo como fizeste na tua carta:

*Desprende-te de mim branco de sangue*

---

<sup>280</sup> Carta inédita. Ao cimo da carta há a seguinte nota: «Tiraram-se a 'stencil' 50 exemplares numerados em 27/XI/51», seguem-se 3 assinaturas: Eugénio de Andrade, Arlindo Santos e Cândido Monteiro. Excertos desta carta encontram-se num artigo de João Gaspar Simões, publicado no *Diário Popular* em 5 de Dezembro de 1951, e transcrito em *Os Modernistas Portugueses*, pp. 198-200.

«Repara agora na data do teu poema: 7/2/51, data essa que figura na cópia dos poemas que enviaste, juntos à carta-circular da tua autoria, ao Ernesto de Oliveira e que este pôs à minha disposição.

«Que se passa? Vês bem? Apenas isto: plagiei um verso que tu escreveste em *sete de Fevereiro de mil novecentos e cinquenta e um* e que eu já tinha escrito, pelo menos *oito meses antes!*

«(Faz as contas: partida da Isabel para Paris, em 17/9/50, levando os poemas que lhe foram dados em 10/9/50, mas que já conhecia 'bem 2 ou 3 meses antes').

«Isto é muito grave, Cesariny! Mas há mais: tu SABIAS que o meu poema era anterior. Quando aqui estiveste no Porto, por ocasião duma exposição de trabalhos teus na casa do Herberto de Aguiar, em Março ou Abril deste ano, e me leste o teu poema, não te acusei de plagiador, evidentemente, mas chamei-te a atenção, repara que escrevi: *chamei-te a atenção*, para a semelhança do teu verso, que repetes através de todo o teu poema. E mais, para a *semelhança climática* de todo o teu poema com o meu *Vegetalmente Só (...)*».

A carta termina provando a total ausência de plágio, e, dizendo que se ele tem influências, todos as têm, incluindo Cesariny, evidentemente: «E tu não as terás? Não? Nem mesmo do Lautréamont? Nem do Breton? Nem do Artaud?»

A repercussão desta polémica não ficou por aqui. João Gaspar Simões, numa recensão crítica a *As Palavras Interditas*<sup>281</sup> faz-lhe uma referência que lhe vai valer uma resposta *agressiva* de dois surrealistas: Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira.

No seu artigo, João Gaspar Simões chama ironicamente aos surrealistas, os «amigos» *surréalistes* de Eugénio de Andrade e defende a teoria de que ninguém plagiou, pois todos *plagiam* os escritores franceses, alemães, etc., como é típico «de um pequeno país sujeito às flutuações das correntes literárias universais»<sup>282</sup>. Afirma ainda o crítico literário

---

<sup>281</sup> *Diário Popular*, 5/12/1951.

<sup>282</sup> *Art. cit.*, reproduzido in *Os Modernistas Portugueses*, p. 198.

que o «plágio» de Eugénio é melhor do que o dos surrealistas e que estes não se devem preocupar com as semelhanças pois isso só demonstra «uma manifesta insubordinação contra os cânones do mestre Lautréamont aceites pelos Mestres Eluard e Breton. Segundo eles ‘a poesia deve ser obra de todos, não obra de um só’. Se a poesia ‘deve ser obra de todos’, a que vem esta aguerrida reivindicação individualista de uma tarefa que a doutrina *surréaliste* quer que seja de todos?»<sup>283</sup> — ironia infeliz porque denota uma incompreensão de base da frase de Lautréamont.

É claro que os surrealistas reagiram. E é claro que reagiram agressiva e violentamente. A 13 de Dezembro, distribuem uma folha volante intitulada *Mais um Cadáver*<sup>284</sup>. O título é já de si sintomático. Ele tem como antecedentes dois panfletos franceses igualmente ousados e aguerridos: o primeiro data de 1924, aquando da morte de Anatole France, glória nacional francesa — os surrealistas atacam-no da forma mais insolente: «Un vieillard comme les autres», «personnage comique et si vide»<sup>285</sup>; o segundo, é de 1930, e é dirigido por alguns surrealistas contra o próprio André Breton, pela sua saída definitiva e crítica do Partido Comunista: «Un jour il criait contre les prêtres, le lendemain il se croyait évêque ou pape en Avignon», «Il pratiqua, sur une vaste échelle, l’escroquerie à l’amitié»<sup>286</sup>, etc.

O *cadáver* português foi João Gaspar Simões, já antigo «inimigo» dos surrealistas desde a polémica no jornal *Sol*. Os signatários, Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira, começam por atacar o crítico literário, pegando na sua expressão «amigos surrealistas» para afirmar que em toda a história se tratou sempre de um só surrealista e não de todo o grupo, acabando por o rotular de ignorante da poética e da obra de Lautréamont: «Desses [os surrealistas],

---

<sup>283</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>284</sup> Reproduzido in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 193-196 e in *A Intervenção Surrealista*, pp. 179-181.

<sup>285</sup> Citado in Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Points, Seuil, 1964, p. 60.

<sup>286</sup> *Idem*, pp. 132-133.



os que ficam e estão, nenhum, além do visado na cópia, se molhou em tais urinas da pseudo-poesia nacional. Vão-se molhar agora, visto que a tal são obrigados pelo aparecimento súbito e inesperado das suas próprias pessoas como 'amigos' (!!!) dum da literatura nacional e também por causa da confusão (oportunistamente) estabelecida com uma citação de Lautréamont. A tudo isto há que começar por dizer MERDA; depois, e acabando, vamos à coisa: diz Lautréamont: 'a poesia deve ser feita por todos, não por um' — La poésie doit être faite par tous, non par un —', do que resultou a afirmação de J.G.S.: 'a poesia deve ser obra de todos, não obra de um só' (há uma certa diferença entre fazer e 'obrar'). (...) Ora aí está: não se leu com certeza, com certeza não se percebeu Lautréamont, Senhor J.G.S.! Será que é possível acreditar 'ingenuamente' que, na poesia de Lautréamont e de todos, há o tal e já falado negócio de toma lá-dá cá, para mais facilidadezinha?»<sup>287</sup>

Quanto ao ano de 1951, resta apenas assinalar a publicação de *Em Voz Baixa* de Isabel Meyrelles<sup>288</sup>, elemento ligado ao surrealismo, como vimos.

Em Janeiro do ano seguinte, Mário Henrique Leiria escreve o *Manifesto Colectivo dos Surrealistas Dissidentes*, que se perdeu. Petrus, no seu volume, *Os Modernistas Portugueses*<sup>289</sup>, transcreve um fragmento. Neste excerto, a tónica incide nas relações entre o indivíduo e a sociedade e o respectivo desenvolvimento: «(...) notamos a necessidade dum maior desenvolvimento da 'consciência individual' como forma de evolução duma 'consciência colectiva' que, por si mesma, mantenha a liberdade de acção-movimento a cada um dos seus componentes. (...) A transformação social (meio em que o homem vive) depende fundamentalmente da transformação do homem.»<sup>290</sup>

É neste mesmo ano que Mário Henrique Leiria se dessolidariza do surrealismo tal como uma carta a Carlos Eurico

---

<sup>287</sup> *Os Modernistas Portugueses*, pp. 194-195.

<sup>288</sup> Edição da Autora.

<sup>289</sup> *Idem*, pp. 209-214.

<sup>290</sup> *Idem*, pp. 211 e 213.

da Costa, de 30 de Março, já fazia facilmente prever. Nesta carta, Mário Henrique mostra-se muito crítico em relação ao movimento, acusando-o de não ter trazido nada de verdadeiramente revolucionário: «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'. Dela nos resta agora e apenas a verdade encontrada pela experiência poética, verdade essa que nos é cara mas que, para mim, acho insuficiente como meio de combate. Verifico agora um desmembramento total, uma apatia por parte de todos aqueles que foram nossos companheiros desde a 1.<sup>a</sup> Exposição e das actuações no J.U.B.A., um abandono, uma fuga, um medo que me parece não ser somente dos próprios indivíduos mas do mesmo Movimento Surrealista. Há, não tenho dúvidas, um enfraquecimento do qual vejo o culpado mais directo em André Breton; (...) Eu, na posição que actualmente tomei e da qual mais adiante te falarei, 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, como não acredito sequer que a salvação seja uma coisa encontrável assim como quem encontra uma chave que perdeu a semana passada.»<sup>291</sup>

António Maria Lisboa publica *Ossóptico e Erro Próprio*<sup>292</sup>, Mário Cesariny de Vasconcelos, *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*<sup>293</sup> e Carlos Eurico da Costa, *Sete Poemas da Solenidade e Um Requiem*<sup>294</sup>. A propósito deste último, João Gaspar Simões escreve uma crítica no *Diário Popular*<sup>295</sup> que, juntamente com outra, escrita no *Diá-*

---

<sup>291</sup> Catálogo citado, pp. 158-159.

<sup>292</sup> Edição do Autor.

<sup>293</sup> Lisboa, Contraponto.

<sup>294</sup> Lisboa, Edições «Árvore».

<sup>295</sup> 25 de Junho de 1952.

rio do Norte <sup>296</sup>, vai provocar uma reacção dos surrealistas (Mário Cesariny, Artur do Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa e Henrique Risques Pereira) num texto, inédito, datado de 28 de Junho de 1952 <sup>297</sup>. Neste texto, os surrealistas atacam a actuação e ignorância de João Gaspar Simões face ao movimento, o Grupo Surrealista de Lisboa, a revista *Vértice* e a estética ligada à revista *presença*, terminando por afirmar que a parca publicação de obras surrealistas é devida à escassez de recursos financeiros, mas que, e apesar de não haver muitos textos dados a público, há um mínimo que um crítico tem de conhecer — e esse mínimo é o reconhecimento da ligação de Carlos Eurico da Costa às actividades levadas a cabo pelos surrealistas. Tal desconhecimento é imperdoável. Mais uma vez, João Gaspar Simões é alvo do ataque dos surrealistas...

«(...) É natural que a crítica possa anotar que o movimento surrealista (em Portugal) respira como defunto. (...) É certo pois que em 1951 foi da nossa parte um silêncio quase total. Mas é certo também que V. Ex. não ouviu o grito, por demais sentido junto de outras esferas, que em 1949 e 50, através de exposições, recitais e conferências a que V. Ex., segundo parece, não assistiu, foi por nós lançado. (...) Já apontámos qual a nossa parte de culpa: a recusa, em que estamos, de um didatismo que desmentiria o nosso próprio propósito. Há mais isto: a impossibilidade material de editar convenientemente. (...)

«Arrumando o assunto: não editamos. Não há dinheiro e não há editores. Temos o que merecemos — o país também.

«Logo não há que exigir da crítica uma informação facilitada, informação que nós mesmos não prestamos. Mas já é culpa dela a interpretação pressurosa ou a desatenção daqueles dados mínimos que nunca nos esquecemos de prestar. Diz V. Ex. que se não recorda de ver o nome de Carlos Eurico da Costa em nenhuma das 'Facções' de por aqui (em Portugal). (...) C. E. da Costa é um dos que tomaram inequí-

---

<sup>296</sup> 26/6/1952, «A Propósito de um Poeta 'Surrealista'».

<sup>297</sup> Uma cópia deste texto foi-me gentilmente oferecida por Luís Amaro.

voca posição no assunto. Tirará disto V. Ex. as implicações que muito são de tirar».

Ainda em 1952, é publicado pela revista *Tricórnio* (15/11/1952) um texto de Fernando Azevedo, «Do Surrealismo — Discussão em Cinco Pontos»<sup>298</sup> (datado de Novembro do ano anterior), onde se faz uma explanação do surrealismo em geral, tentando analisar os seus mais importantes componentes.

### 3. *Últimas actividades do surrealismo como grupo.* *Actuações individuais*

A partir de 1952, a actuação colectiva surrealista deixa de se fazer sentir sistematicamente. A partir de agora serão posições individuais de este ou aquele autor que irão marcar uma certa sobrevivência do movimento.

1953 é sobretudo assinalado pela publicação de várias obras de autores surrealistas ou surrealizantes: Manuel de Lima, *Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido*<sup>299</sup>, Mário Cesariny de Vasconcelos, *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos*<sup>300</sup>, António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*<sup>301</sup>, os dois últimos *Afixação Proibida*<sup>302</sup>, Alfredo Margarido, *Poemas com Rosas*<sup>303</sup>, Fernando Lemos, *Teclado Universal*<sup>304</sup> e a primeira antologia que inclui, além de outros autores, nomes ligados ao surrealismo, *Doze Jovens Poetas Portugueses*<sup>305</sup>.

---

<sup>298</sup> Este texto está transcrito in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 111-112.

<sup>299</sup> Lisboa, Contraponto.

<sup>300</sup> Lisboa, Contraponto.

<sup>301</sup> Edição do Autor.

<sup>302</sup> Lisboa, Contraponto.

<sup>303</sup> Lisboa, Edições «Árvore».

<sup>304</sup> Cadernos de Poesia.

<sup>305</sup> Org. e prefácio de Alfredo Margarido e Carlos Eurico da Costa, Rio de Janeiro, Os Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1953. Desta antologia fazem parte: Alberto de Lacerda, Alexandre Pinheiro Torres, Alfredo Margarido, António Maria Lisboa, Carlos Eurico da Costa, Carlos Wallenstein,

A publicação, nos começos do Outono, de *Afixação Proibida* provoca, na revista *Brotéria*<sup>306</sup>, uma violenta reacção de Manuel Antunes que, aliás, no ano anterior já tinha escrito um artigo acusador do surrealismo<sup>307</sup>. Segundo Manuel Antunes, os surrealistas ainda não produziram «coisa que valha» e a *Afixação Proibida* mais não é do que uma cópia dos manifestos franceses, com a agravante de ser um «dédalo de frases, sem grande nexos entre si.»<sup>308</sup>

Não admira esta apreciação de Manuel Antunes. Para ele, o surrealismo é um «desafio às leis do bom senso e da razão, (...) conluio com o partido comunista (...)», fazendo a apologia da «transmutação do homem, ou seja, a sua deificação, à margem de Deus e contra Deus.»<sup>309</sup>

Há uma distância enorme entre a estética surrealista e o modo de pensar de Manuel Antunes — incompreensão, inaceitação, incapacidade de transformar radicalmente uma mentalidade arreigada a determinados princípios.

Em 11 de Novembro de 1953, morre António Maria Lisboa, vítima de tuberculose.

É também em Novembro que se inaugura, em Luanda, a 1.ª Exposição de Cruzeiro Seixas, recentemente partido para Angola.

Do catálogo fazem parte frases de surrealistas franceses e portugueses, mas também pensamentos de Pascal, Heraclito de Éfeso e Platão.

---

Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, Fernando Guedes, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny de Vasconcelos e Mário Henrique Leiria. «Não figura nesta antologia o Alexandre O'Neill porque o Carlos Eurico da Costa o retirou quando, encarregado como foi de ler o texto e de o pôr no correio decidiu, em companhia do Cesariny, proceder a essa amputação ontem como hoje inaceitável». (Carta de Alfredo Margarido à autora, s/d [data do carimbo do correio, 10 de Dezembro de 1985]).

<sup>306</sup> Vol. LVII, Fasc. 6, Dezembro 1953.

<sup>307</sup> *Brotéria*, 54 (Junho de 1952), «Prometeísmo super-realista». Este texto foi incluído in *Ao Encontro da Palavra (I)*, Livr. Moraes Ed., Col. O Tempo e o Modo, Lisboa, 1960, com o título, «Prometeísmo Surrealista», pp. 75-84.

<sup>308</sup> *Brotéria*, Vol. LVII, Fasc. 6, Dezembro 1953, pp. 593-594.

<sup>309</sup> Manuel Antunes, *op. cit.*, pp. 76 e 77.

A reacção da imprensa angolana, segundo o transcrito em *A Intervenção Surrealista*<sup>310</sup>, limitou-se a uma polémica entre A. Bobela Motta e Furtado de Mendonça, onde o primeiro acusa o segundo de desconhecer o surrealismo, já velho de 30 anos, e de *olhar com espanto* os trabalhos de Cruzeiro Seixas. Supomos que a sociedade angolana não estaria preparada para apreciar este tipo de pintura, tal como o demonstra a reacção da imprensa aquando da 2.<sup>a</sup> Exposição quatro anos depois<sup>311</sup>.

Pela mesma altura, Cesariny faz, com Daniel Filipe, uma palestra na Rádio em emissão para o Ultramar, dizendo que «A África é o último continente surrealista. (...) A África goza do privilégio de não ter produzido nem o cartesianismo nem nenhum dos sistemas de pensamento e acção baseados em universos de categorias. A África conhece um mito que nós ignoramos. Julgámo-la adormecida no passado e está talvez perfazendo o futuro.»<sup>312</sup>

Em 1954, Fernando Alves dos Santos publica *Diário Flagrante*<sup>313</sup> e Isabel Meyrelles, *Palavras Nocturnas*<sup>314</sup>.

Depois da dispersão dos grupos surrealistas, os autores cujos traços se mantinham ligados, directa ou indirectamente, ao surrealismo, e que desde 1949 se reuniam periodicamente no Café Royal, passam, a partir de 1955, a encontrar-se no Café Gelo. Do grupo fazem parte, Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Manuel de Lima, António José Forte, João Rodrigues, Manuel Castro, João Vieira, Helder Macedo e Herberto Helder.

Em 1956, é publicada, postumamente, *A Verticalidade e a Chave* de António Maria Lisboa<sup>315</sup>, Luiz Pacheco distribui, a copiógrafo, *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, José-Augusto França publica *Azazel* (teatro)<sup>316</sup> e Mário Cesariny, *Pena Capital*<sup>317</sup>.

---

<sup>310</sup> *A Intervenção Surrealista*, pp. 189-192.

<sup>311</sup> Ver pp. 99-100.

<sup>312</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 70.

<sup>313</sup> Edição do Autor.

<sup>314</sup> Edição da Autora.

<sup>315</sup> Lisboa, Contraponto.

<sup>316</sup> Lisboa, Editorial Sul, Limitada.

<sup>317</sup> Lisboa, Contraponto.

É também neste ano que se iniciam os artigos de Agostinho Veloso, na revista *Brotéria*, onde o surrealismo é violentamente atacado<sup>318</sup>. Para além da crítica fácil, do ataque ideológico e da total incompreensão, pareceu-nos digno de nota o facto de o autor ainda rejeitar, apesar de o utilizar, o termo *surrealismo* (e até *super-realismo* ou *supra-realismo*) por o achar pleno de equívocos. Numa nota de pé de página, Agostinho Veloso diz o seguinte: «Adoptei o vocábulo 'surrealismo' e seus derivados, pelo facto de o ver já averbado na enciclopédia Luso-Brasileira. Mas não ignoro que, nele, a morfologia é francesa. Em português, dever-se-ia dizer *super-realista*, ou *supra-realista*, que, aliás, a mesma enciclopédia também perfilha. Notarei, ainda, que, em qualquer hipótese, sempre o vocábulo significaria uma contradição impossível, visto nada existir acima do real. (...) Todo ele feito de equívocos, não admira que o surrealismo começasse a ser um equívoco, a partir do rótulo com que o enfeitam...»<sup>319</sup>.

Em 1957, Mário Cesariny publica *Manual de Prestidigitação*<sup>320</sup> e entrega para publicação *O Banquete em 1957*<sup>321</sup>, que nunca será editado. Fernando Alves dos Santos publica *Textos Poéticos*<sup>322</sup> e António de Navarro, *Poema do Mar*<sup>323</sup>. Cruzeiro Seixas expõe pela segunda vez em África. E pela segunda vez, a admiração, o escândalo: «Num meio em que

---

<sup>318</sup> São inúmeros os artigos em que Agostinho Veloso ataca de uma forma irracional e até *cómica* o surrealismo: «A Farsa Surrealista» (vol. LXII, n.º 4, Abril 1956), «O Surrealismo na Arte Religiosa» (vol. LXII, n.º 6, Junho 1956), «A 'desrealização' surrealista» (vol. LXIII, n.º 5, Nov. 1956), «Falemos da Poesia» (vol. LXIV, n.º 3, Março 1957), «Da Poesia de hoje, à poesia de sempre» (vol. LXIV, n.º 6, Junho 1957), «Romantismo do Desespero» (vol. LXV, n.º 4, Out. 1957), «Equívocos de certa arte moderna» (vol. LXV, n.º 6, Dez. 1957), «Belas-Artes e Malas-Artes» (vol. LXVI, n.º 2, Fev. 1958), «O Fim da Boémia?» (vol. LXVI, n.º 6, Junho 1958) e «Pelo Real ao Ideal em Arte» (vol. LXVII, n.º 4, Out., 1958).

<sup>319</sup> Agostinho Veloso, «A Farsa Surrealista», in *Brotéria*, vol. LXII, n.º 4, Abril 1956, p. 392.

<sup>320</sup> Lisboa, Contraponto.

<sup>321</sup> Cf. «O teu texto do Banquete em 1958 ficou perdido no Letras e Artes, para teu regozijo» — Carta de Luiz Pacheco a M. C. V., de 2/4/65, in *Pacheco Versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974.

<sup>322</sup> Orion Distribuidora.

<sup>323</sup> Lisboa, Portugália.

a Arte ainda não conquistou os seus títulos de cidadania, esta exposição tinha fatalmente de provocar escândalo»<sup>324</sup>. A polémica em torno da exposição atingiu as colunas dos jornais e os articulistas dividem-se entre o ataque cerrado («Somos de opinião que não deve ser franqueado o acesso a adolescentes, a indígenas e a... peixes (por causa das redes). (...) Hoje exposições, amanhã campos de nudismo, depois cineclubismo de feição marxista e por fim associações pseudo-culturais»<sup>325</sup>; «Não vi pintura, mas vi lixo; não vi arte, mas vi imundície»<sup>326</sup>) e a crítica lúcida, elogiosa e abalizada («Esta exposição é, antes de mais, um desafio à imaginação. O seu real é um *surreal*, em que elementos do objectivo, do concreto quotidiano, exprimem as grandes verdades subjectivas, através dos temas eternos (o amor, o ódio, o ciúme, o desespero, a esperança), postos dentro das coordenadas contemporâneas, existencializadas através de uma procura de elementos cósmicos e tanto quanto possível definitivos.»<sup>327</sup>.

1958 é assinalado por uma série de publicações de autores de algum modo ligados ao surrealismo: Virgílio Martinho, *Festa Pública*<sup>328</sup>, Ernesto Sampaio, *Luz Central*<sup>329</sup>, Mário Cesariny, *Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa*<sup>330</sup>, António Barahona da Fonseca, *Isto*<sup>331</sup>, Alfredo Margarido, *Poema para uma Bailarina Negra*<sup>332</sup>, Manuel Grangeio Crespo, *Inauguração da Ausência*<sup>333</sup>, José-Augusto França, *Despedida Breve*<sup>334</sup> e Natália Correia, *Poesia de Arte e Realismo Poético*<sup>335</sup>.

---

<sup>324</sup> Furtado Mendonça, *Provincia de Angola*, 21/1/1957, reproduzido in *A Intervenção Surrealista*, p. 229.

<sup>325</sup> Abel Cardoso, *O Comércio de Angola*, 22/1/1957, *idem*, p. 231.

<sup>326</sup> Jaime de Amorim, *idem*, 23/1/1957, *ibidem*.

<sup>327</sup> Alfredo Margarido, *Diário Popular*, 24-15, ed. para o Ultramar, *idem*, p. 229. Para um conhecimento mais aprofundado da polémica em torno das exposições de Cruzeiro Seixas, ver *A Intervenção Surrealista*, pp. 222-236.

<sup>328</sup> Lisboa, Col. A Antologia em 1958.

<sup>329</sup> Lisboa, Ed. do Autor.

<sup>330</sup> Folha volante.

<sup>331</sup> Ed. do Autor.

<sup>332</sup> Folhas de Poesia.

<sup>333</sup> Lisboa, Ed. do Autor.

<sup>334</sup> Lisboa, Publicações Europa-América.

<sup>335</sup> Lisboa, Col. A Antologia em 1958.



A título de curiosidade, deixamos aqui um dos textos de Delfim Costa (isto é, Manuel de Lima, Luiz Pacheco e Natália Correia) apostado em destruir toda a intelectualidade da época, sem deixar escapar os surrealistas, apesar de evidentes ligações com o grupo. Depois de atacar Almada, José-Augusto França, Branquinho da Fonseca, Jorge de Sena e outros, Delfim da Costa afirma: «O segundo jazigo prima pela modernidade, esforçando-se por acompanhar a época científica. É um Jazigo-Frigorífico. Chama-se Café Gelo e está situado perto dos urinóis do Rossio. Dizem que esta vizinhança foi aconselhada pelo Marquês de Sade. Como estão conservados em gelo estes cadáveres são mais frescos. Suspeita-se que optaram todos pelo anonimato para não fazerem sombra ao picto-poeta Cesariny que só consente que se sentem à sua mesa com a condição de serem muito maus poetas. (...)»<sup>336</sup>, e continua no mesmo tom pouco sério e insolente.

Outro episódio digno de nota é o da inclusão de Cesariny nas *Líricas Portuguesas*, organizadas por Jorge de Sena<sup>337</sup>. Segundo este último, Cesariny teria aceite que os seus poemas fossem incluídos na antologia: «E dopo tanti anni, non sarà indiscreto ricordare che, quando cercavo di ottenere dagli autori i dati biografici e altre informazioni che alcuni negavano o negoziavano, Mário Cesariny mi fece l'onore di penetrare, assieme a Goulart Nogueira, nell'antro di colui che per denigrarlo chiamavano 'o velho do Restelo' (...). Veniva a comunicarmi, credo, i suoi dati e a confermarmi la sua accettazione ad entrare nell'antologia dove era più che ovvio che doveva figurare.»<sup>338</sup>

Todavia, Cesariny parece não comungar da mesma opinião, ao transcrever em *A Intervenção Surrealista*<sup>339</sup> uma carta escrita a Jorge de Sena, onde lhe pede para não figurar na antologia: «Recebida a sua carta circular onde me anuncia

---

<sup>336</sup> Delfim da Costa, «Requiem pelos Corpos Penados mais em Destaque no Cemitério Olissiponense», in *Pacheco Versus Cesariny*, Lisboa, Ed. Estampa, 1974, pp. 25-26.

<sup>337</sup> Lisboa, Portugália, 1958.

<sup>338</sup> Jorge de Sena, «Note sul Surrealismo in Portogallo...», *op. cit.*, p. 35.

<sup>339</sup> *Op. cit.*, pp. 76-77.

estar eu incluído no terceiro volume das Líricas Portuguesas por si, Jorge de Sena, organizado, mas ainda, felizmente, em preparação, venho dizer-lhe do meu total desgosto a efectivação de tal anúncio, pelo que muito lhe peço e recomendo me não faça participar do novo ramalhete dos talentos. (...)»

Perante a inclusão do seu nome e do dos outros surrealistas, Cesariny faz o seguinte comentário: «J. de S. não só inclui os poetas em questão como lhes estabelece fichas bibliográficas tão retorcidas como a cabeça dele.»<sup>340</sup>

Mais um elemento numa polémica que já vinha de longe e que não termina aqui.

No ano seguinte (1959), Cesariny publica *Nobilíssima Visão*<sup>341</sup>, Ernesto Sampaio, *Para Uma Cultura Fascinante*<sup>342</sup> e José Sebag, *O Planeta Precário*<sup>343</sup>.

Pedro Oom, numa carta a João Palma-Ferreira<sup>344</sup> (14 de Setembro de 1959), reitera a ideia já várias vezes veiculada de que os surrealistas portugueses nunca formaram verdadeiramente grupo, «daí que não se deve estranhar que alguns manifestos e comunicações só tenham sido assinados por um ou dois dos então *próceres mais activos* — os outros não estavam de acordo com o texto, com a forma, ou, simplesmente, estavam-se marimbando.»<sup>345</sup>

É ainda em 1959 que se publicam os dois primeiros números da revista *Pirâmide*<sup>346</sup> (Fevereiro e Junho) que conta com a colaboração de elementos ligados ao surrealismo.

O sumário do n.º 1 é o seguinte: Mário Cesariny de Vasconcelos, «Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista»; Pedro Oom, «Um Ontem Cão»; Antonin Artaud, «O Teatro e a Ciência» (tradução de Ernesto Sampaio); Raúl Leal (Henoah), «Psaume», António Maria Lisboa, «Aviso a Tempo por Causa do Tempo», Luiz Pacheco, «Surrealismo e Sátira»

---

<sup>340</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>341</sup> Lisboa, Guimarães Ed., Col. Poesia e Verdade.

<sup>342</sup> Lisboa, Ed. do Autor.

<sup>343</sup> Ponta Delgada, Açores, Ed. do Autor.

<sup>344</sup> A propósito de uma crítica sua a *Nobilíssima Visão* de Cesariny. Reproduzida in *A Intervenção Surrealista*, pp. 249-254.

<sup>345</sup> *Idem*, p. 251.

<sup>346</sup> Org. de Carlos Loures e Máximo Lisboa.

e Petrus Ivanovitch Zagoriansky (isto é, Mário de Sá-Carneiro), «Além».

O poema de Pedro Oom, «Um Ontem Cão», provocou uma acesa polémica no *Jornal de Notícias* do Porto <sup>347</sup>. A esta polémica que se estendeu por quatro números, dedicaremos uma atenção especial no capítulo sobre a obra de Pedro Oom.

O 2.º número, publicado em Junho, tem como colaboradores: Máximo Lisboa, «Causas do Determinismo Antropológico», Herberto Helder, «Poema»; José Carlos Gonzalez, «Poema-Colagem»; Sena Camacho, «4 Poemas»; Virgílio Martinho, «A Propósito do 'Movimento 57'»; António Pinheiro Guimarães, «Sibila»; Carlos Loures, «Poema-Colagem»; Saldanha da Gama, «3 Poemas»; Manuel de Castro, «Poema»; António José Forte, «Quase 3 Discursos-Quase Veementes»; Ernesto Sampaio, «Carta ao 'Diário Popular'»; José Sebag, «Letra para uma Música em Voga» e Luiz Pacheco, «A Pirâmide & a Crítica (Extra-texto)». Possui ainda reproduções de Amadeo de Sousa Cardoso e de D'Assumpção.

Em Dezembro do ano seguinte sai o 3.º e último número com um texto de Máximo Lisboa, «Iconoclasia»; Poemas de Edmundo de Bettencourt; uma «Nota sobre os 'Poemas Surdos'», de Edmundo de Bettencourt por Alfredo Margarido; um poema de Renato Ribeiro; «Alfred Jarry» por Jacques-Henry Lévesque <sup>348</sup>; «Hiroshima Mon Amour» por Rodolfo Alonso; poemas de Henrique Lima Freire; «Nota para a Poesia» de Manuel de Castro; poemas de Llorenç Vidal e Angel Crespo e «Aos Ladrões de Fogo — Poesia, Surrealismo, Contrôle» por Carlos Loures.

De 9 a 15 de Março de 1961 realiza-se uma exposição biblio-iconográfica de António Maria Lisboa, promovida pela Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico e organizada por Mário Cesariny de Vasconcelos.

---

<sup>347</sup> Em 23 de Abril, 14 de Maio, 21 de Maio e 4 de Junho de 1959.

<sup>348</sup> A propósito deste texto é publicada a seguinte nota: «2.º AVISO AOS DISTRAÍDOS — PIRÂMIDE ao publicar a tradução do texto de H. Lévesque, recomenda a sua leitura às seguintes personalidades: Natália Correia, Luís Pacheco, Manuel de Lima, Mário Cesariny de Vasconcelos, Virgílio Martinho e Pedro Oom», *Pirâmide*, n.º 3, Dez. 1960, p. 43.

É também organizada por este último a *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito* <sup>349</sup> que reúne, para além de textos que poderemos considerar como típicos da técnica do *cadáver esquisito*, manifestos, cartas, comunicados, etc. <sup>350</sup>.

Em 1963, Cesariny selecciona e organiza uma antologia intitulada *Surrealismo-Abjeccionismo* <sup>351</sup>, que fora anunciada no *Jornal de Letras e Artes* de 17 de Janeiro do ano anterior com a publicação de alguns textos de autores ligados ao surrealismo (que nem sempre coincidem com os antologados) <sup>352</sup>.

Carlos Loures que, em 1959-60, tinha estado à frente da revista *Pirâmide*, aparece em 1964 a atacar o surrealismo <sup>353</sup>, para em 1966 se dessolidarizar totalmente dele <sup>354</sup>. Este último artigo vale-lhe uma achega irónica de Cesariny, dizendo que a adesão ao surrealismo, em geral, não dura mais de três anos <sup>355</sup>. Por sua vez, Carlos Loures defende-se, afirmando que não tinha intenção de desagradar a Cesariny <sup>356</sup>.

---

<sup>349</sup> Lisboa, Guimarães Editores, Col. Poesia e Verdade, 1961.

<sup>350</sup> A este propósito ver pp. 32-41 deste capítulo.

<sup>351</sup> Lisboa, Ed. Minotauro, 1963. Do índice constam os nomes de: Afonso Cautela, Alexandre O'Neill, Almada Negreiros, António Santiago Areal, António Domingues, António José Forte, António Maria Lisboa, António Porto-Além, António Quadros, Carlos Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas, Dumba-Va-Tembo, Ernesto Sampaio, Fernando Alves dos Santos, Fernando de Azevedo, Francisco Aranda, Irene Lisboa, João Rodrigues, Joaquim Namorado, José Leonel Rodrigues, José Sebag, Luís Pacheco, Luís Veiga Leitão, Manuel de Castro, Manuel de Lima, Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário Henrique Leiria, Natália Correia, Pedro Oom, Rosa Ramalho, Vespeira e Virgílio Martinho.

<sup>352</sup> «Comunicado por Helder Macedo da África do Sul» — fotografia; «O Planeta Precário» (versos finais) — José Sebag; «Homenagem a Titus Lucretius Carus» (poema) — Natália Correia; «Claridade dada pelo Tempo III» (poema) — Mário Henrique Leiria; «Erro Próprio» — António Maria Lisboa; «Retrato do Artista em Cão Jovem» (poema) — António José Forte; «Poema» — Pedro Oom; «Senhor das Cinco Chagas» — António Porto-Além; «Árvore» — Luís Veiga Leitão; «Homenagem a António Maria Lisboa» (pintura) — Cruzeiro Seixas e «Colagem» — Carlos Loures.

<sup>353</sup> *A Nossa Terra*, Jornal da Costa do Sol, Cascais, 20/3/1964 e *Jornal de Notícias*, 23/4/1964.

<sup>354</sup> *Jornal de Letras e Artes*, 9/2/1966, «Notas sobre 'Demónios do Absurdo'».

<sup>355</sup> *Idem*, 2/3/1966, «Nota sobre a Nota de Carlos Loures».

<sup>356</sup> *Idem*, 9/3/1966, «A Propósito da Nota de Mário Cesariny».

É ainda em 1965 que surge o projecto de lançar uma revista que correspondesse aos ideais do grupo. Ricarte Dácio, a residir em Londres, e amigo de Cesariny, define-o assim: «Quanto à revista (não sei se o Mário já lhe [Luiz Pacheco] disse) a ideia continua de pé com algumas modificações mas não para já. Acho que seria bonito editar um livro-revista luxuoso (loucura financeira da minha parte mas bastante divertida) que seria uma espécie de um grande grito lançado à cidade com colaboração sua, do Mário, Manuel de Lima, a melhor gente enfim. A Direcção seria sua e do Mário e seriam vocês também que escolheriam as pessoas. A revista não teria é claro carácter de continuidade fixa. Seria uma espécie de marco-chicote com que a cidade teria de se haver.»<sup>357</sup>

No entanto, desde a primeira hora, surgem as habituais questiúnculas, e em vez de uma, são duas as revistas projectadas. A confusão e desconhecimento notam-se em frases, como a que a seguir cito, de uma carta de Luiz Pacheco para Cesariny: «Recebo hoje carta-postal do Seixas a falar-me numa revista abjeccionista e em ti. Que se trata? É a mesma do Dácio?»<sup>358</sup>

Este esclarece (em 22 de Abril do mesmo ano): «Sobre a [revista] do Seixas e do Pedro Oom, deixe-me dizer-lhe que sou completamente estranho e também o Mário (segundo creio) o é.»<sup>359</sup>

E Cruzeiro Seixas marca definitivamente a distância em relação a Ricarte Dácio, numa carta para Luiz Pacheco de 26 de Abril:

«Isto quanto à revista nossa, 'Abjecção', que tu confundiste com outra que anda no ar em projecto, e que será fabricada sob as brumas londrinas. Esclareço: a ideia da Abjecção-revista, partiu de mim. A ela aderiu desde logo com o seu entusiasmo (talvez passageiro mas em todo o caso interessante) o Pedro Oom que começou a fazer o arranjo gráfico, com os elementos que se iam reunindo. O Mário, da outra

---

<sup>357</sup> Cf. Carta de Ricarte Dácio para Luiz Pacheco, Londres, 24/2/65, reproduzida em *Pacheco Versus Cesariny*, p. 97.

<sup>358</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>359</sup> *Idem*, p. 137.

banda, aderiu também com o seu entusiasmo, mandando logo coisas e prometendo outras (enviado especial da Abjecção em Paris, sob o pseudónimo de Corêto da Costa <sup>360</sup>). Procurá-mos o Virgílio Martinho que também se entusiasmou.» <sup>361</sup>

Cesariny, numa carta a Luiz Pacheco (de 18 de Maio, enumera vários tipos de colaboração que considera possíveis <sup>362</sup>. Tudo parece bem encaminhado. Expressamente, para a revista, escreveu Cesariny «um texto que resultou num ataque talvez ainda hoje [1985] válido, ao Breton e ao grupo surrealista em Paris, texto que desconcertou os amigos em Lisboa, — levou Pedro Oom a escrever um contra-texto (...) (não um «estar contra» o (...) texto, antes um comentário gostoso a isso).» <sup>363</sup> Todavia, a revista nunca verá a luz do dia e, em carta de 29 de Julho, Luiz Pacheco adverte Cesariny de que o projecto começa a falhar <sup>364</sup>, para em 6 de Setembro afirmar a R. Dácio que a revista *emperrou* <sup>365</sup>.

Cruzeiro Seixas, autor do projecto, ainda mantém algumas esperanças que, no entanto, serão completamente infundadas. Em carta a Luiz Pacheco, de 8 de Setembro, ele diz: «Aqui estou para o que der e vier, e principalmente para a publicação de (pelo menos) três números da Abjecção» <sup>366</sup>, e uma semana depois (em 15 de Setembro) aponta diligências para a concretização do projecto <sup>367</sup>.

---

<sup>360</sup> A escolha desse pseudónimo, deve-se, segundo Cesariny, a uma «homenagem à infinita quantidade de costas que assolam a costa portuguesa» (carta, inédita, à autora, de 31 de Julho de 1985).

<sup>361</sup> *Pacheco Versus Cesariny*, p. 140.

<sup>362</sup> Cf. *idem*, pp. 150-151.

<sup>363</sup> Carta, inédita, à autora, datada de 31 de Julho de 1985.

<sup>364</sup> Da revista do Seixas nunca mais soube nada, ou soube e não gostei. De duas idas a Lisboa [o poeta está em Caldas da Rainha] e em dois meios diferentes, ou talvez não: só separados, notei uma insuspeitada alegria por a revista ainda não ter saído, ou já não sair ou ter dificuldades em sair», *idem*, p. 177. Os dois meios a que L. Pacheco se referia são a casa de Natália Correia e o *Jornal de Letras e Artes*.

<sup>365</sup> Cf. *idem*, p. 195.

<sup>366</sup> *Idem*, *ib.*

<sup>367</sup> «Quanto a Abjecção, de acordo: espero que regresso o Ernesto que anda em 'tourné', o que se deve dar para o fim de semana. Escrevo-me com o Liberto Cruz. Acho que ele tem algo a ver na Ulisseia. Falei-lhe há dias por escrito na Abjecção para efeito de excitação deles e informação minha, mas ainda não veio resposta», *idem*, p. 208.

O certo, porém, é que tal revista nunca existiu, e o grupo surrealista foi-se tornando cada vez menos coeso até se desmembrar por completo.

Em 1966, publica-se *A Intervenção Surrealista* <sup>368</sup>.

Pedro Oom, em 1968, tenta, em carta a Cesariny <sup>369</sup>, explicar as razões de uma nova cisão entre os surrealistas, já tão afastados uns dos outros:

«Na presente época não estão em condições de servir para consumo as seguintes espécies de caça surrealista:

«António José Forte (atingido por dentro e por fora) Cruzeiro Seixas (apanhado pelos Serviços camarários em Luanda) Virgílio Martinho (esmagado num desvio ferroviário neo-realista).

«EXPLICAÇÃO: A. J. Forte — artigo do 'Letras e Artes' dedicado a Péret — n.º da Exposição de S. Paulo — suponho que M. Cesariny vos enviou este número — em que se desvenda (ao pretender-se a definição de surrealismo por *fora* — o que é isto?) uma ponta da cisão que se desenha entre Forte, Virgílio e Ernesto Sampaio dum lado, do outro lado Cesariny.

«Este desentendimento foi iniciado pelos primeiros a pretexto da recusa de Cesariny em assinar um papelucho *inofensivo* sobre o 'Affaire Sade ici' — julgamento do editor e do prefaciador da tradução em português de 'Esthétique du Boudoir' do 'divino marquês' <sup>370</sup>».

Em 1969, são publicadas as traduções portuguesas (com prefácios de Jorge de Sena) dos *Cantos de Maldoror* de Lau-

---

<sup>368</sup> *Op. cit.* O *Jornal de Letras e Artes*, de 27 de Julho publica excertos de textos de *A Intervenção Surrealista*: «Prefácio», «Carta de Cesariny a Cruzeiro Seixas (6/5/1956)», «Ao Crítico de Arte José-Augusto França» — Cesariny 1950, «Na Exposição ícono-bibliográfica de António Maria Lisboa» — Virgílio Martinho, «Ao Dr. Adolfo Casais Monteiro» — António Maria Lisboa — 31/8/1950 e «Uma carta (recusada)» de Ernesto Sampaio.

<sup>369</sup> Sacavém, 17/3/1968. Esta carta, juntamente com outra de 21 de Março do mesmo ano, está dactilografada e tem a seguinte indicação no alto da página: «Edições Esquentamento — Colecção Ble-norragia — Número 1 — Abril 1980» — N3-168.

<sup>370</sup> Refere-se ao processo judicial julgado no Supremo Tribunal da Boa-Hora a respeito da publicação do livro, *Filosofia na Alcova*, do Marquês de Sade.

tréamont<sup>371</sup> e dos *Manifestos do Surrealismo*<sup>372</sup>. Cesariny, em dois artigos no jornal *A Capital* (29 de Outubro e 5 de Novembro<sup>373</sup>) ataca o critério da edição dos *Manifestos do Surrealismo* e o prefácio de Jorge de Sena.

No ano seguinte, surge um volume colectivo, organizado por uma série de autores ligados ao surrealismo: *Grifo*<sup>374</sup>.

*O Jornal do Fundão* (supl. & etc.) publica, no seu número de 7 de Fevereiro de 1971, uma «Pequena História cronometrada dos dádás e surrealistas de cá», de Pedro Oom. Os autores contemplados são: Luiz Pacheco, José-Augusto França, Carlos Eurico da Costa, E. de Melo e Castro, Afonso Cautela, Ana Hatherly, Bruno da Ponte, Natália Correia, Ribeiro de Mello, Eurico Gonçalves, Rui Mário Gonçalves, Salette Tavares e Cruzeiro Seixas. Cada autor tem direito a umas linhas que o «*definem*». O tom é altamente paródico, como se pode ver por estes exemplos:

«JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA — Logo depois de Luiz Pacheco, eram precisamente 3 horas 42 minutos 15 segundos e 3 décimos do dia 31 de Janeiro do ano de 1953, José-Augusto França proclamou-se o segundo dáda português. Seguiu, directamente, uma notívaga borboleta quando, ao passar junto a uma garagem, os dizeres de um cartaz o deixaram siderado: 'ÓLEO DA LUBRIFICAÇÃO RACIONAL'. Emocionado como vinha pelo antegosto da caça que perseguia, em vez de dizer eureka pôs-se a gritar: DADA! DADA! DADA!

«E ficou assim para sempre

(...)

---

<sup>371</sup> Lisboa, Moraes Ed.

<sup>372</sup> Lisboa, Moraes Ed.

<sup>373</sup> Estes artigos estão reproduzidos em Mário Cesariny, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, a Phala, Ed. do Autor, 1972, pp. 153-164.

<sup>374</sup> *Grifo*, Antologia de inéditos organizada pelos autores, 1970: António Barahona da Fonseca, «A Saque e a Sangue», António José Forte, «Um Poema», Eduardo Valente da Fonseca, «Os Manequins Inquietantes», Ernesto Sampaio, «Surrealismo — Uma Estrada sem Fronteiras», João Rodrigues, «Dois Desenhos», Manuel de Castro, «Hans e a Mão Direita», Maria Helena Barreiro, «Três Narrativas», Pedro Oom, «Poema», «O Homem Reduzido», Ricarte-Dácio, «Equação» e Virgílio Martinho, «Filopópolus» (teatro).



BRUNO DA PONTE — É um homem muito bem educado. Diz a tudo que sim. Um dia perguntaram-lhe: Você é surrealista?»

Em 14 de Dezembro de 1972 e 1 de Fevereiro de 1973, o suplemento «Artes e Letras» do jornal *República* publica uma retrospectiva do surrealismo com o título «Surrealismo: da exposição (1949) à posição (agora)»<sup>375</sup>.

Em 1975 comemora-se o 50.º aniversário da descoberta do *Cadáver Esquisito* (em França). Em Portugal, este aniversário é assinalado com várias efemérides. Em 25 de Janeiro, o jornal *Expresso* consagra uma página aos «50 anos do Surrealismo em Portugal»<sup>376</sup>. Na Galeria Ottolini (Lisboa) realiza-se a exposição, «O Cadáver Esquisito, sua Exaltação, seguida de Pinturas Colectivas», Mário Cesariny publica «Contribuição ao Registo de Nascimento, Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa»<sup>377</sup>. No catálogo da exposição na Galeria Ottolini transcrevem-se três textos: «O Cadáver Esquisito em 1948» (Mário Henrique Leiria, João Artur Silva, Alexandre O'Neill e Carlos Calvet da Costa), «O Cadá-

---

<sup>375</sup> Em 14 de Dezembro de 1972: «Erro Próprio» por António Maria Lisboa, «Maio/70» por Mário Cesariny, «O Diálogo em 1972» (entrevistador — Álvaro Guerra, entrevistados — Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas e António Maria Lisboa (também esteve), «Três Poemas» de Cruzeiro Seixas, «Facto Diverso», Mário Henrique Leiria, «Juventude», texto de Rimbaud, traduzido por Cesariny, «Afixação Proibida» (fragmentos), «A Cabeça de Arcaifaz (sismo)», Mário Cesariny e «Redondel do Alentejo», Mário Cesariny; em 1 de Fevereiro de 1973: «Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa» — Mário Cesariny de Vasconcelos, «Aviso a Tempo por causa do Tempo» — António Maria Lisboa, «Outro Mundo» — Nicolau Saião, «O Triálogo em 1972» — Colagem de Pedro Oom, carta de Mário Cesariny a Cruzeiro Seixas, carta de Mário Henrique Leiria ao coordenador do supl., «Os Obstáculos que Pesam sobre a Criação Literária» — denunciados por Lyon de Castro no «cocktail» da Europa-América, entrevista a João Rodrigues e cartas de António Maria Lisboa.

<sup>376</sup> «Duas Cartas de Mário Cesariny», «Reconhecer-me como um erro» — Cruzeiro Seixas, 4 Poemas de Mário Henrique Leiria, «Difícil Desejo, Difícilima Experiência» — José-Augusto França, 2 poemas de Eurico. No dia 1 de Fevereiro, o *Expresso* publica ainda um artigo de Rui Mário Gonçalves, «Um Surrealismo sem Certificados».

<sup>377</sup> *Op. cit.*

ver-Esquisito em 1955» (Raul de Carvalho, José Manuel Simões, às «mesas espelhantes» do Martinho, noite de 14/4/55) e «A Poesia Colectiva em 1961» (Mário Cesariny de Vasconcelos, João Rodrigues e Ernesto Sampaio).

Os dois primeiros textos são exemplo de diálogos automáticos:

«O que é o cinema?

É um comboio de cabelos desgrenhados

(...)

Como se faz um menino?

Misturando amianto com bolachas de água e sal  
e mexendo tudo com uma galinha panada».

«A Poesia Colectiva em 1961» é formada por 19 quadras sem ligação lógica nem qualquer espécie de coerência:

«(...)

Esta cidade

Não tem capaxo

Ai que saudade

do Cartaxo

(...)

Da janela à rua

Ingeriu por engano

Uma velha nua

A tocar piano

(...)»

Começam também em 1975 as actividades do *Bureau Surrealista* de Lisboa que distribui, até à data, folhas policopiadas

---

<sup>378</sup> Do N3 constam os seguintes textos do *Bureau Surrealista*: «O França é pior do que a NATO» — Junho 1975, «Todo o Mijo do Mundo» — Outono 1978; Fotografia tirada por Cesariny na manhã de 26 de Abril de 1974 na Rua da Misericórdia em Lisboa — Setembro 1978, «Zoology» — Janeiro 1979, «La Confusion» — J. F. Aranda, Lisboa, 1979, «A Múmia de Estaline quer ir aos Jogos Olímpicos» — Nicolau Saião, A. J. Silverberg, Mário Cesariny e Inácio Matsinha — Janeiro

das que pretendem intervir na vida político-cultural do momento <sup>378</sup>.

No dia 28 de Janeiro de 1978 é inaugurada, no Porto, a exposição *30 Anos de Surrealismo*, comemorando o cinquentenário do nascimento do poeta António Maria Lisboa e os 30 anos do surrealismo em Portugal. Esta exposição foi organizada pela revista francesa *Phases*.

Num artigo publicado no *Jornal Novo* <sup>379</sup> e intitulado «Apólogo do Grupo Surrealista de Pisa», Cesariny ataca cerradamente alguns membros do Grupo Surrealista de Lisboa e os textos de Tabucchi e Jorge de Sena dedicados ao movimento surrealista português. O tom jocoso começa logo pelo nome dado aos interlocutores de um suposto diálogo («Primeiro Marreta» e «Segundo Marreta») e continua nas falas dos dois *marretas*: diz o «Segundo Marreta»: «(...) no grupo de Pisa há imensos surrealistas búlgaros. Quer ver? (Lê). João Nuno Alçada, Almeida Faria, José-Augusto França, Alfredo Margarido, Carlos Filipe Moisés, Alexandre O'Neill, Luís Francisco Rebello, Jacqueline Risset, Cruzeiro Seixas, Jorge de Sena». Comenta de seguida o «Primeiro Marreta: Em todo o caso é algo desnorteante que tanta generosidade em acolher estrangeiros não tenha sido extensa a Fernando de Azevedo, António Domingues, João Moniz Pereira, Mário Cesariny, Vespeira, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, Henrique Risques Pereira, Mário Henrique Leiria, e alguns outros que de 1947 a 1951 revelaram o surrealismo aos bávaros».

Este artigo provoca uma violentíssima reacção em Cruzeiro Seixas, que em 30 de Agosto, e no mesmo jornal («Sacaníssima Visão»), ataca Cesariny em diversas frentes, revelando dados pessoais e justificando a sua participação nos *Quaderni Portoghesi*: «Pediram-me colaboração para uma revista. Insistiram muito. E eu dei a colaboração, o que me parece natural e corrente, sem saber quem eram os outros colaboradores,

---

1980, «Notícias da Cultura», Maio 1980, «O Rio Fiel» — Nicolau Saião, Mário Cesariny, A. J. Silverberg — 24/8/1980, «Poetas do Surrealismo em Português» —, Mário Cesariny, Nov. 1980 e em Fev. de 1984, Jonh Lyle publica um texto sem título.

<sup>379</sup> A 21 de Agosto de 1978.

sem conhecer a sua colaboração. Parece-me que, quem proceda de outra maneira, correrá o risco de não colaborar em jornal ou revista. Além disso, garantiu-me o Tabucchi que o Cesariny também colaboraria neste número. Afinal, disse que sim mas não o fez; e o Tabucchi escreve uma nota referindo esse incidente, que, a mim, não me parece muito dignificante.»

Na Primavera deste ano publica-se o n.º 3 dos *Quaderni Portoghesi*, inteiramente dedicado ao surrealismo português<sup>380</sup>. No ano seguinte, a revista *Sema* também dedica no seu primeiro número um importante espaço a depoimentos e artigos sobre o mesmo tema<sup>381</sup>.

Mário Cesariny organiza, de Maio a Julho de 1981, na Biblioteca Nacional de Lisboa, uma exposição sobre «Três Poetas do Surrealismo»<sup>382</sup> (Pedro Oom, Mário Henrique Leiria e António Maria Lisboa), cujo manifesto, distribuído à entrada, se intitula «António Maria Lisboa ainda não está bem morto apesar de tudo o que têm dito e escrito» (2 de Junho de 1981). Eis alguns excertos:

«Não é verdade que sejamos surrealistas.

(...)

«Não se encaixilha António Maria Lisboa e Pedro  
[Oom

Os mortos dispensam bem a homenagem que lhe  
[fazem os vivos

(...)

«Não deixaremos, contudo, que emoldurem  
[o surrealismo

A Biblioteca Nacional não é a do Surrealismo.

(...)

---

<sup>380</sup> *Op. cit.*

<sup>381</sup> Uma crítica cerrada aos artigos e à orientação da revista é feita por Cesariny numa carta, inédita, «Aos Directores da revista *Sema*», N3.

<sup>382</sup> *Op. cit.*

Nós não estamos interessados em certificarmo-nos  
tão cedo da morte do surrealismo. Só os doutores ou  
a polícia estão interessados em passar a certidão de  
[óbito do surrealismo.

(...)

«Não queremos que façam da Biblioteca Nacional  
[o shopping Center do surrealismo.

(...)»

Em Janeiro de 1983, realiza-se um debate, na Casa do Alentejo, sobre «O Surrealismo», integrado na Jornada de Divulgação de Arte em Portugal e organizado pelo Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo.

Finalmente, e pela primeira vez no estrangeiro, teve lugar em Monreal, Canadá, de 16 a 18 de Setembro de 1983, um colóquio subordinado ao tema: «Portugal, Québec, Amérique Latine: un Surréalisme Périphérique?»<sup>383</sup>, acompanhado de uma exposição onde figuraram os principais surrealistas portugueses.

---

<sup>383</sup> Organização de Luís Sobral, Professor de História de Arte na Universidade de Monreal.

**II PARTE**

**A PRÁTICA SURREALISTA  
NA LITERATURA PORTUGUESA**

## INTRODUÇÃO

No capítulo anterior fizemos o estudo diacrónico do movimento surrealista em Portugal, analisando os manifestos e as actividades dos dois grupos que se formaram em Lisboa nos fins da década de 40. Não falámos especificamente da obra de nenhum dos autores, nem fizemos referência a traços surrealistas ou surrealizantes presentes em autores anteriores, contemporâneos ou posteriores à formação, actividade e declínio dos Grupos. Tal estudo será feito neste capítulo onde tentaremos esboçar um quadro o mais completo e exaustivo possível da prática do Surrealismo na nossa literatura. Deixaremos, propositadamente, de lado o caso de Mário Cesariny de Vasconcelos, cujo importante papel na introdução e desenvolvimento da estética bretoniana em Portugal é indubitável. Sendo o estudo da sua obra o principal objectivo desta dissertação, pensámos ser oportuno uma análise detalhada de cada um dos seus livros, pelo que lhe dedicaremos a III parte do nosso trabalho.

Como qualquer outra escola literária, o Surrealismo não nasce do nada e os processos que dizemos serem caracteristicamente surrealistas já aparecem, com maior ou menor incidência, em alguns autores anteriores à teorização dos Manifestos, que, por sua vez, tiveram como antecessores directos, as proclamações Dada, como já foi amplamente estudado por vários investigadores do movimento francês.

É até curioso relembrar a forma de que Breton se serve para falar nos autores que mais o terão influenciado. Em vez de se declarar, directamente, devedor desta ou daquela obra, aponta os traços *surrealistas* em autores que, teoricamente, nada tiveram a ver com o Surrealismo. Parece-me que este

procedimento é um modo de inverter o problema, não se apercebendo de que a especificidade da escola que fundou reside, sobretudo, na teorização revolucionária que foi imprimida a conceitos já existentes. Os postulados teóricos são, em geral, mais importantes do que os próprios resultados: é nos primeiros que o Surrealismo é verdadeiramente inovador; nos segundos repete, frequentemente, elementos já utilizados. Parece-me ser este, fundamentalmente, o equívoco de Breton quando afirma:

«(...) ont fait acte de SURREALISME ASOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

«Ce semblent bien être, jusqu'à Présent, les seuls, et il n'y aurait pas à s'y tromper, n'était le cas passionnant d'Isidore Ducasse, sur lequel je manque de données. Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare. *Au cours de différentes tentatives de réduction auxquelles je me suis livré de ce qu'on appelle, par abus de confiance, le génie, je n'ai rien trouvé qui se puisse attribuer finalement à un autre processus que celui-là.*

«Les nuits d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre; c'est malheureusement un prêtre qui parle, un mauvais prêtre, sans doute, mais un prêtre.

Swift est surréaliste dans la méchanceté.  
Sade est surréaliste dans le sadisme.  
Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.  
Constant est surréaliste en politique.  
Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.  
Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.  
Bertrand est surréaliste dans le passé.  
Rabbe est surréaliste dans la mort.  
Poe est surréaliste dans l'aventure.  
Baudelaire est surréaliste dans la morale.  
Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie  
[et ailleurs.]



Mallarmé est surréaliste dans la confidence.  
Jarry est surréaliste dans l'absinthe.  
Nouveau est surréaliste dans le baiser.  
Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.  
Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.  
Vaché est surréaliste en moi.  
Reverdy est surréaliste chez lui.  
Saint-John Perse est surréaliste à distance.  
Roussel est surréaliste dans l'anecdote.  
Etc.»<sup>1</sup>

Ora, tal como em França se fala de Rimbaud, Baudelaire ou Poe, em Portugal citam-se os nomes de Gomes Leal, Teixeira de Pascoaes ou da Geração do Orpheu, para não chegarmos ao exagero, a todos os títulos arbitrário, de Natália Correia, na sua antologia, *O Surrealismo na Literatura Portuguesa*<sup>2</sup>.

O presente capítulo destina-se pois a ressaltar imagens, temas e características surrealistas ou que já lembram as do Surrealismo. Nele começaremos por fazer referência a autores anteriores à implantação do Surrealismo em Portugal como Grupo, e alguns até anteriores à publicação dos manifestos bretonianos, como é o caso de Gomes Leal, de Teixeira de Pascoaes e de alguns escritos da Geração do Orpheu (textos de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro — que morreu em 1916 — e Almada Negreiros, que curiosamente, possui uma maior incidência de traços surrealizantes em textos anteriores a 1924). Depois desta data, e até à organização dos grupos surrealistas, há alguns autores que se servem de processos que, indubitavelmente, lembram os da escola francesa: Mário Saa, o Vitorino Nemésio de 1935-1940 e Edmundo de Bettencourt de *Os Poemas Surdos* (1934-1940). Manuel de

---

<sup>1</sup> André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, pp. 38-39.

<sup>2</sup> Lisboa, Publicações Europa-América, Col. «Antologias», 1973. Neste livro, Natália Correia inclui uma selecção de autores de quase toda a Literatura Portuguesa, desde Mendinho (jogral do ciclo trovadoresco) a Fernando Guedes (n. 1943), passando por Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Camões, Gregório de Matos, Correia Garção, Soares de Passos e José Gomes Ferreira, entre outros.

Lima e Jorge de Sena desenvolvem a sua actividade imediatamente antes e durante o apogeu do Surrealismo em Portugal, embora nunca tenham feito oficialmente parte de nenhum dos grupos, e até, no caso de Sena, tendo sido abertamente hostilizado. Contudo, a sua obra tem mais de um traço devedor dos ditames surrealistas e não pode ser ignorada em qualquer estudo sério.

São dois, como se sabe, os grupos surrealistas portugueses. Por uma questão metodológica, estudaremos separadamente os componentes de cada um dos grupos, tentando demonstrar em que medida os seus textos se aproximam do surrealismo e em que medida dele se afastam irremediavelmente.

Do Grupo Surrealista de Lisboa, faremos referência a António Pedro, José-Augusto França, Vespeira e Alexandre O'Neill.

No estudo do Grupo Surrealista Dissidente, faremos alusão a António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos e Cruzeiro Seixas (de Cesariny se fala na III parte).

Tendo feito parte da mesma geração e tendo convivido mais ou menos regularmente com os participantes dos Grupos, encontram-se Isabel Meyrelles, Fernando Lemos e Alfredo Margarido.

A partir de 1953-54 deparamos com muitos autores que incluem nas suas obras um ou outro traço que poderemos considerar surrealizante, como é o caso de Ruben A. de *Caranguejo*.

Alfredo Margarido e Isabel Meyrelles, numa antologia inédita, consideram alguns autores desta fase como devedores de um surrealismo abjeccionismo: António Barahona da Fonseca, Ernesto Sampaio, Manuel Grangeio Crespo, António José Forte, José Carlos González, Manuel de Castro e Helder Macedo. A esta lista eu acrescentaria o nome de Luiz Pacheco que autoclassifica alguns dos seus textos como *novelas neo-abjeccionistas*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. Índice de *Textos Locais*, Lisboa, Contraponto, s/d, onde se pode ler: «OS NAMORADOS, noveleta neo-abjeccionista»; «O TEO-DOLITO, composição neo-abjeccionista, versão atenuada para snobs.»

Fazem ainda parte deste estudo as obras com características surrealistas de Natália Correia, Virgílio Martinho, Herberto Helder, José Sebag, António Quadros, M. S. Lourenço e Luiza Neto Jorge. Por último, debruçar-me-ei sobre a participação em três antologias publicadas nas décadas de 60 e 70 e que incluem vários textos de teor marcadamente surrealista: *Surrealismo / Abjeccionismo, Grifo e Coisas*.

É evidente que não pretendo analisar exaustivamente a obra de cada um destes autores, limitando-me a assinalar o que os afasta ou aproxima do surrealismo. Sempre que pareça pertinente, dedicarei mais atenção a um ou outro texto, fazendo ressaltar a sua peculiaridade.

## SURREALISMO «AVANT-LA-LETTRE»? de António Domingues

GOMES LEAL

Partindo dos princípios enunciados nas páginas anteriores, tentaremos detectar em obras anteriores a 1924 características que os surrealistas franceses e portugueses vão valorizar, atribuindo-lhes novos significados. Parece-me pertinente colocar à cabeça da lista o nome de Gomes Leal. Não é por acaso que é em torno deste nome que os surrealistas portugueses se afirmam pela primeira vez como grupo <sup>1</sup>.

A par de muitos textos que nada têm que ver com o surrealismo, Gomes Leal emprega, por vezes, imagens insólitas, aparentemente gratuitas que fazem lembrar as da definição de Reverdy <sup>2</sup>. É sobretudo em *Claridades do Sul* (1875) que encontramos um tipo de linguagem que evolui de uma imagética baseada na correspondência das sensações, à maneira de Baudelaire, para associações mais livres e cada vez menos, conscientemente, motivadas. A influência de Baudelaire nota-se nitidamente em versos como: «E obedecendo ainda a meus velhos amores, / Procuo em toda a parte a música das côres, / — E nas tintas da flôr achei a Melodia». <sup>3</sup>, ou

---

<sup>1</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 43-44. Referimo-nos evidentemente ao artigo publicado no *Diário de Lisboa* de 4/8/1948, «Só Gomes Leal o Mago Lesel o Póro da Noite», acerca das comemorações do centenário do autor de *Claridades do Sul*. O artigo é assinado por Alexandre O'Neill, António Domingues, António Pedro, Cesariny, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França e Vespeira.

<sup>2</sup> Cf. *Manifestes du Surréalisme*, p. 31.

<sup>3</sup> Gomes Leal, *Claridades do Sul*, Lisboa, Empresa de História de Portugal Sociedade Editora, 2.ª ed., 1901, p. 132.

«Há plantas ideaes d'um cantico divino,  
Irmãs do oboé, gémeas do violino,  
Ha gemidos no azul, gritos no carmezim...

A magnólia é uma harpa ethérea e perfumada.  
E o cacto, a larga flôr, vermelha, ensanguentada,  
— Tem notas marciaes, sôa como um clarim». <sup>4</sup>

É conhecido o célebre soneto de Baudelaire, «Correspondances» <sup>5</sup> de que estas duas estrofes parecem ser uma possível aplicação prática: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»

Por outro lado, expressões como «somno vegetal» <sup>6</sup>, «lúcidos pombaes» <sup>7</sup>, «globo vil de sabão» <sup>8</sup>, «analfabetas rosas de tocar» <sup>9</sup> ou comparações como as existentes nos poemas «Nevrose Nocturna» <sup>10</sup> («Bella! dizia eu, fria como o luar / / sobre o dorso lusente e excepcional d'um peixe.» <sup>11</sup>, «Bella! como o sorrir vermelho d'um rainunculo.» <sup>12</sup>), «Chrysanthemos» <sup>13</sup> («As tuas mãos pequenas, / gotas de luz coalhada, / / são frias como hyenas / de garras afiadas» <sup>14</sup>) ou «Ultima Phase da Vida de D. Juan» <sup>15</sup> («E os seus olhos sombrios são mais pretos / Do que o latim escuro dos missaes. (...) Ella é franca e risonha como a vinha» <sup>16</sup>), já podem ser relacionados com a teoria da imagem e da comparação surrealistas.

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, Coll. L'Intégrale, 1968, p. 46.

<sup>6</sup> Gomes Leal, *op. cit.*, p. 95.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 203.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 244.

<sup>9</sup> Gomes Leal, *Poesias Escolhidas*, Lisboa, Livr. Bertrand, s/d, p. 139.

<sup>10</sup> *Claridades do Sul*, p. 188-192.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 64-65.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 145-146.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 146.

O humor negro é uma pedra de toque fundamental dos cânones da escola francesa. André Breton, na sua *Anthologie de l'Humour Noir*<sup>17</sup>, procura demonstrar como ele esteve presente ao longo da Literatura desde Jonathan Swift (1667-1745) a Jean-Pierre Duprey (1930-1959) passando por Sade, Baudelaire, Lewis Carrol, Nietzsche, Rimbaud, Gide, Jarry, Kafka, entre outros.

Gomes Leal, embora não frequentemente, recorre também à técnica do humor negro, com fins satíricos, mas penetrantes. As últimas estrofes do poema «Phantasia d'um Aborrecido»<sup>18</sup> podem ser consideradas como exemplo:

«Mas eu heide vingar-me, ó tranças negras!  
Ó cansados, mortaes, olhos celestes!  
Quando fores, nas plantas verde negras,  
— Morar debaixo, um dia, dos cyprestes!...

Quando morrer's, meu *nenuphar* d'um dia,  
Açucena que puz no peito a abrir,  
Farei da tua tez fina e macia  
— Um prosaico barrete de dormir.

— Farei da tua trança, azevichada  
Um *cachenez*, por causa dos catárros.  
E será no teu craneo, ó minha amada!  
— Que eu deitarei as pontas dos cigarros.

D'essa carne farei abertas rosas,  
Que enganarão as brancas borboletas...  
E os teus olhos — em jarras preciosas —  
— Olharão, como duas violetas.

Farei da boca um cravo, que no frack  
Porei sempre que eu saia de passeio.  
E mandarei fazer um almanack  
— Na pelle encadernada do teu seio.

---

<sup>17</sup> Paris, Le Livre de Poche, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

<sup>18</sup> *Claridades do Sul*, pp. 257-260.

Forrarei as paredes do meu quarto,  
Com tuas longas cartas de namoro...  
E ali passearei, de ilusões farto,  
— Como o avaro no meio do seu ouro.

E então tu serás *minha*, ó tranças negras!  
Quebrados, sensuaes, olhos celestes,  
Quando fôres, nas plantas verde negras,  
— Morar debaixo, um dia, dos cyprestes!...»<sup>19</sup>

### TEIXEIRA DE PASCOAES

Outro autor querido dos surrealistas portugueses e em especial de Cesariny, é, sem dúvida, Teixeira de Pascoaes, que aquele considera «poeta bem mais importante (...) do que Fernando Pessoa.»<sup>20</sup> E esta preferência está bem patente no prefácio a uma antologia do autor de *O Bailado*<sup>21</sup>, quando ele compara dois poemas dos citados poetas. Enquanto do texto de Fernando Pessoa, Cesariny se limita a escrever «Muito belo»<sup>22</sup>, perante o de Pascoaes, o autor de *Pena Capital* empolga-se e afirma: «Este, o Verbo da suprema maioridade poética (...)»<sup>23</sup>. E, é claro, que Cesariny não poderia deixar de colaborar num volume de homenagem ao poeta de Amarante<sup>24</sup> com um desenho intitulado simplesmente «Tei-

---

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 259-260.

<sup>20</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «Para uma Cronologia do Surrealismo Português», publicado na revista *Phases*, n.º 4, II série, Paris, Dezembro 1973. In *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 2.ª ed., pp. 261-282. A citação está na pág. 261. Não devemos, contudo, desprezar uma espécie de fascínio que Pascoaes exercia nesta geração, independentemente de se ser ou não surrealista. E a prova é que os *Cadernos de Poesia* lhe dedicam integralmente um dos seus números (3.ª série, 1953, fasc. 14).

<sup>21</sup> *Poesia* de Teixeira de Pascoaes, antol. organizada por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>24</sup> *Pascoaes*, Lisboa, SEC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

xeira de Pascoaes»<sup>25</sup> e com um texto, «Comunicado», que é construído por uma espécie de definições de Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, António Maria Lisboa e José de Almada Negreiros<sup>26</sup>:

«Teixeira de Pascoaes:  
a alma viva do início do Ocidente.

Fernando Pessoa:  
a alma extinta do fim do Ocidente.

António Maria Lisboa:  
erupção do anterior ao Ocidente.

Em Fernando Pessoa:  
a morte na alma.

Em António Maria Lisboa:  
a destruição do corpo.

Em José de Almada Negreiros:  
o fito de preservar o Ocidente através do cânone  
assimilado-destruído pelos gregos  
[a fim de que começasse o Ocidente».

Das obras de Teixeira de Pascoaes, só a *O Bailado* (1921) costumam ser apontadas características surrealizantes. Parece-me contudo muito exagerada a afirmação de Cesariny de que este livro seria «rimbaldiano sem Rimbaud e surrealista sem o surrealismo», tal o encontro interior com as teses de Breton.»<sup>27</sup> Se, aparecem, esporadicamente, termos semelhantes aos do surrealismo, a estrutura e a concepção da obra nada têm a ver com o movimento parisiense.

Um muito ténue humor negro poderá ser detectado em algumas páginas do livro de Pascoaes:

«A alma não existe nos seres vivos. Veja-se a ovelha, o jumento, a arvore e o meu visinho a bater sola. A alma

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>27</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *art. cit.*, p. 261.



detesta a vida; aparecem no homem, porque ele é o cadáver d'um macaco — um espectro.

«Assim o devemos considerar e observar, leitor amigo. Pense no caso e não se ria!»<sup>28</sup>

«E assim vive o pobre orango, sob o azzorrague do Destino que lhe impõe as mais comicas e dolorosas atitudes, sobre tudo, a última atitude, infinitamente cómica e funérea!

« — Não me batas, que eu sou Deus! —

«Mas o Destino ri aquele riso inexorável, fulminante, que rasga uma árvore de alto a baixo!

«O Destino ri, caro leitor, e Jupiter, encafutado no teu sêr, empalidece. Empalidece e ajoelha aos pés d'um altar ou se precipita d'uma ponte! Implora Deus, um outro Deus, ou arromba as portas do Infinito e vai ter com ele!

«Forçar as portas do Infinito! o belo sonho desvairado! Forçá-las a tiros de revólver, como Anthero.

«O homem, às vezes, é sublime, pois não é?»<sup>29</sup>

Referências ao Demónio, aos poderes das trevas, à Morte e à Loucura são sem dúvida do agrado dos surrealistas<sup>30</sup>, mas não são inventadas por eles. Qualquer um destes temas foi esgotado por toda uma geração de autores Românticos e de Decadentistas fim de século. Para usá-los em *O Bailado*, Teixeira de Pascoaes não teve que antecipar nada do surrealismo. De igual modo, as constantes alusões ao sonho nada têm que ver com as concepções bretonianas. Para o autor de *Marânus*, o sonho é «esse outro espaço vasio»<sup>31</sup>, que «tende para a realidade, como a nuvem para o bloco de gêlo.»<sup>32</sup>. A oposição sonho / realidade, presente em toda a obra («Se o sonho tocasse a realidade, o sonho que é nada, dissolveria a realidade que é tudo»<sup>33</sup>, é totalmente contrária à teorização do movimento francês, onde o sonho é que é a verdadeira realidade existente no inconsciente e que o homem recalca

---

<sup>28</sup> Teixeira de Pascoaes, *O Bailado*, Lisboa, Lumen-Empreza Internacional Ed., 1921, p. 13.

<sup>29</sup> *Idem*, pp. 26-27.

<sup>30</sup> Cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 44-72.

<sup>31</sup> Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 40.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 50.

sem saber. Só ignorando por completo as doutrinas de Freud e o aproveitamento que delas fizeram os surrealistas é que se poderia escrever: «O homem é como um cego que só vê sonhando. Sonha que vê... Nada mais»<sup>34</sup>. Paradoxalmente, há no cap. XXX de «A Sombra e a Pedra» uma frase que parece contrariar todas as anteriormente citadas: «A Realidade vem do Sonho»<sup>35</sup>. É, no entanto, um sonho diferente, um sonho que vence a Realidade sem se confundir com ela, *sem ser ela*: «O Sonho é um monstro feroz, uma Esfinge de nevoa que devora e digere tudo... — uma Esfinge de nevoa, à sombra das Pirâmides de pedra. A Esfinge é o sonho, o absurdo, a vida, o nada! As Pirâmides são a existência, a realidade, a morte. A sombra das Pirâmides esmaga a sombra da Esfinge, e os olhos da Esfinge petrificaram as Pirâmides. Quando a Esfinge interroga, as Pirâmides estremecem. As Pirâmides saíram da Esfinge. O monstro de nevoa dejectou aqueles tres blocos de granito»<sup>36</sup>.

Concluindo, *O Bailado* parece-me estar na sequência de uma linha que vem de um romance publicado quatro anos antes: *Húmus* de Raúl Brandão. Nesta obra, o autor «apresenta uma vila onde, subitamente, irrompe o sonho. Os seus habitantes que, até então, viviam segundo conveniências e preconceitos seculares, vêem todo o seu mundo desmoronado com a descoberta da inexistência de Deus e dos fantasmas do inconsciente de cada um.»<sup>37</sup>

A insistência no inconsciente já prefigura a importância que lhe vai ser atribuída alguns anos depois: «Enquanto era a razão que me guiava, andava às apalpadelas: agora é o inconsciente e cessaram de todo as dúvidas. Tudo se ilumina a outra claridade. Tudo me é permitido. Respiro de outra maneira, olho de outra maneira o que me atravança o caminho. Toda a pergunta obtém logo resposta imediata.»<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>36</sup> *Idem*, *ib.*

<sup>37</sup> Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder — a Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1982, p. 229.

<sup>38</sup> Raul Brandão, *Húmus*, Coimbra, Atlântida Ed., 6.ª ed., 1972, p. 128.

Numa e noutra obra, perpassa uma filosofia de existência que pode ser definida por esta frase de *O Bailado*: «A vida é um bailado que se continua na morte, — um bailado eterno! Só mudam as figuras ou antes, só muda o seu vestuário.»<sup>39</sup>

Morte e vida, sonho e desilusão, bondade e maldade, exterior e interior, são para Pascoaes e Raúl Brandão temas à procura de soluções, teses e antíteses na busca da síntese ideal.

O surrealismo serve-se destes mesmos temas, mas vai considerá-los por um prisma diferente, um prisma que Pascoaes e Brandão não anteviam sequer.

## A GERAÇÃO DO ORPHEU

H. Houwens Post, num artigo publicado na revista *Ocidente*<sup>40</sup>, afirma: («...») Mário de Sá-Carneiro [é] um dos primeiros surrealistas portugueses juntamente com o seu amigo Fernando Pessoa. Em Portugal, o Surrealismo chama-se 'Modernismo'<sup>41</sup>. Tal conclusão parece-me ignorar certas realidades dificilmente desprezíveis: se há alguns pontos de contacto entre as duas estéticas, há também inúmeras diferenças e a metodologia seguida por uns e por outros é certamente diferente se não completamente oposta. Os mesmos temas, as mesmas palavras significam, por vezes, realidades que nada têm a ver umas com as outras. Por outro lado, parece-me difícil afirmar, com rigor, que o Modernismo português corresponde ao Surrealismo francês, uma vez que esta escola depende, em grande parte, da teorização de Breton nos Manifestos e das experiências levadas a cabo por ele e pelo seu grupo, decorrentes de tal teorização.

As acepções em que os termos são usados lembram, com mais propriedade as de Nerval, Rimbaud, Baudelaire ou Poe. Como veremos, a noção de sonho de Nerval, «*Le Rêve est une seconde vie*», sendo através dele que «*il me semblait*

<sup>39</sup> Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 57.

<sup>40</sup> «Mário de Sá-Carneiro (1890-1915), Precursor do Surrealismo Português», in *Ocidente*, vol. LXXIV, n.º 358, Fev. 1968, pp. 65-79.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 65.

tout savoir, tout comprendre; l'imagination m'apportait des délices infinies»<sup>42</sup>, está mais de acordo com a de Pessoa ou Sá-Carneiro. Para Poe, «toute certitude est dans les rêves»<sup>43</sup> e «L'imagination est la reine des facultés.»<sup>44</sup>

Assim como nos autores da Geração do *Orpheu* se encontram elementos que parecem tirados de alguma obra surrealista, assim também em *Aurélia* ou em Rimbaud deparamos com frases e imagens que antecipam André Breton e o seu grupo. Não é o objectivo do nosso trabalho a pesquisa de traços surrealizantes em autores franceses, pelo que nos cingiremos a um número limitado de exemplos que ilustram o caso francês em comparação com o português.

Uma espécie de *hasard objectif* surge quase no início de *Aurélia*: «Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairée par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia.»<sup>45</sup>

Uma predisposição para a escrita automática é anunciada em frases como: «Toutefois, je l'écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade.»<sup>46</sup>

E Rimbaud já escreve imagens insólitas («Les Lys, ces clystères d'extases!»<sup>47</sup> ou «L'Aurore vous emplit d'un amour détergent!»<sup>48</sup>) ou frases que não ficam a dever nada às surrealistas. O texto, precisamente intitulado «Phrases» de *Les Illuminations* é um bom exemplo:

«(...)

Que j'aie réalisé tous vos souvenirs, — que je sois celle qui sait vous garroter, — je vous étoufferai.

<sup>42</sup> Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu suivi de Aurélia*, Paris, Le Livre de Poche, 1961, pp. 219-220.

<sup>43</sup> Citado in Baudelaire, «Notes Nouvelles sur Edgar Poe», *op. cit.*, p. 348.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 350.

<sup>45</sup> Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 222.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 265.

<sup>47</sup> Arthur Rimbaud, «Ce qu'on dit au Poète à propos de Fleurs», in *Posésies Complètes*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1960, p. 66.

<sup>48</sup> Rimbaud, «Lys», *op. cit.*, p. 75.

(...)  
Pendant que les fonds publiques s'écoulent en fêtes  
de fraternité, il sonne une cloche de feu de rose  
[dans les nuages.]

(...)»<sup>49</sup>

### Fernando Pessoa

Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Raúl Leal, na esteira dos autores citados, também possuem algumas características que apontam directamente na direcção do Surrealismo.

Não cheguei, contudo, ao evidente exagero de Antonio Tabucchi, em *La Parola Interdetta*<sup>50</sup>, quando considera que Pessoa é surrealista na heteronímia, na fenomenologia e no ocultismo. A heteronímia corresponde a várias personalidades, a um brotar de estéticas que se entrecruzam e se completam, mas cuja existência não é forçosamente surrealista; quanto à fenomenologia, Tabucchi insiste sobretudo na importância do sonho na poética pessoana. Ora, como terei ocasião de demonstrar, o sonho do autor de *Mensagem* está muito mais na linha de um Pascoaes ou de um Raúl Brandão do que na do autor de *Nadja*; se interessar-se por fenómenos de ocultismo é ser-se surrealista, então todos os ocultistas o são (desde a Idade Média), o que é um perfeito absurdo.

Parece-me que no caso de Pessoa, como aliás em todos os outros, as generalizações ou classificações são sempre extremamente perigosas.

Vamos, pois, tentar analisar os traços que aproximam Pessoa da escola surrealista, guardando sempre as devidas distâncias para evitar confusões e mal-entendidos.

Em 1907, usando o heterónimo de Alexander Search, Pessoa escreve uma novela a que dá o título «A Very Original Dinner»<sup>51</sup>. Neste jantar, realmente original, é focado um

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 143-144.

<sup>50</sup> Turim, Einaudi, 1971, cap. «Un precursore di casa: Fernando Pessoa», pp. 34-41.

<sup>51</sup> Esta novela foi traduzida para português e publicada por Maria Leonor Machado de Sousa, in *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa, Novaera, 1978.

assunto que vai ter uma certa fortuna entre os autores surrealistas portugueses: a antropofagia. A estranheza e hediondez do tema colocam o texto, sem dificuldade, numa linha de romance negro (ou de terror, género Poe) que atrai indubitavelmente todos os surrealistas<sup>52</sup>, apesar de não ser grandemente cultivado por eles.

A poesia de Pessoa tem pouco de surrealista. Poemas como «Hora Absurda» ou «Chuva Oblíqua» possuem algumas imagens que podem lembrar as da escola francesa: «O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...»<sup>53</sup>, «Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia...»<sup>54</sup>, «O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes / Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar»<sup>55</sup>, «A missa é um automóvel que passa»<sup>56</sup>.

Curiosamente, o poema mais surrealista de Pessoa foi mandado a Ofélia, juntamente com uma carta, datada de 11 de Janeiro de 1930, sendo portanto mais tardio. Este poema tem características indubitavelmente surrealistas.

«Casa Branca — Barreiro A.  
(Poema Pial)

Toda a gente que tem as mãos frias  
Deve mettel-as dentro das pias.

Pia numero UM,  
Para quem mexe as orelhas em jejum.

Pia numero DOIS,  
Para quem bebe bifés de bois.

Pia numero TREZ,  
Para quem espirra só meia vez.

(...)»<sup>57</sup>

<sup>52</sup> Cf. André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*.

<sup>53</sup> Fernando Pessoa, «Hora Absurda», in *Poesias*, Lisboa, Ática, Col. Poesia, 8.ª ed., 1970, p. 21.

<sup>54</sup> *Idem*, *ib.*

<sup>55</sup> «Chuva Oblíqua», *op. cit.*, p. 28.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>57</sup> *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, org., prefácio e notas de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Ática, 1978, p. 162.

É, contudo, no *Livro do Desassossego* que podemos encontrar temas e características mais afins do surrealismo. Em primeiro lugar, há que considerar o emprego de termos típicos desta escola, embora usados em perspectivas diferentes. O sonho é, sem dúvida, uma constante nesta obra de Pessoa. Mas não é o sonho que concorreria para a «résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire»<sup>58</sup>, é o sonho que faz esquecer a angústia da existência, que, de certa forma, se opõe a esta, apesar de podermos deparar com frases deste tipo: «Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mixtas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forma por interpenetração»<sup>59</sup>. Em Pessoa, o sonho tem muito mais ligação com as concepções de Gérard de Nerval, Edgar Poe, Pascoaes ou Raúl Brandão do que com as de Breton ou Éluard.

São inúmeras as referências ao sonho no *Livro do Desassossego* (como aliás em *O Marinheiro*, onde ele tem um valor semelhante ao dos escritos de Bernardo Soares), mas é sempre um sonho que não pretende descrever o inconsciente, termo que Pessoa usa num sentido diferente do freudiano: «E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal (...)»<sup>60</sup> ou «Não posso sonhar, porque sinto o sonho tão vivamente que o comparo com a realidade, de modo que sinto logo que elle não é real, e assim o seu valor desaparece.»<sup>61</sup> De tal forma o sonho pessoano se apresenta como uma evasão que só dura enquanto esta dura, que em determinado momento podemos ler: «Sonho porque sonho, mas não soffro o insulto próprio de dar aos sonhos outro valor que não o de serem o meu theatro íntimo, como não dou ao vinho, de que todavia me não abstenho, o nome de

<sup>58</sup> André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, pp. 23-24.

<sup>59</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, prefácio e org. de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1982, 1.º vol., p. 229.

<sup>60</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 60.

<sup>61</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 216.

alimento ou necessidade de vida.»<sup>62</sup> Pessoa chega mesmo ao extremo de escrever: «Repugno o sonho como uma libertação ignóbil. Mas vivo o mais sórdido e o mais quotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e o mais constante do sonho. Sou como um escravo que se embebeda à sesta — duas misé-rias em um corpo só.»<sup>63</sup>

Não há pois no horizonte de Pessoa a *surrealidade* breto-niana, o seu sonho está sempre afastado da realidade, como duas entidades inconciliáveis: «Tomar o sonho por real, viver demasiado os sonhos deu-me este espinho à rosa falsa da minha / sonhada / vida: que os sonhos me agradam, porque lhes acho defeitos.»<sup>64</sup>

De igual modo, as noções de consciência e inconsciência não se reportam aos conceitos definidos pela psicanálise e aproveitados pela escola francesa. Para Pessoa, o inconsciente não é a fonte primordial da criação poética, mas um estado de desprendimento «animal»: «Vou sentindo fugir-me à inconsciência feliz com que estou gosando da minha consciência, o modorrar de animal com que respeito, entre pálpebras de gato ao sol, os movimentos de lógica da minha imaginação desprendida.»<sup>65</sup>

Este desdobramento de consciência e inconsciência permite que se escrevam frases assim: «De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu.»<sup>66</sup> Segundo a poética surrealista, os pensamentos devem impor-se de tal forma ao consciente que se sobreponham a ele como a única e verdadeira realidade.

As noções de amor e de sexo também se opõem: enquanto em Pessoa, o amor é sobretudo uma ideia («Eu não sonho possuir-te. Para quê? Era traduzir para plebeu o meu sonho. Possuir um corpo é ser banal.»<sup>67</sup>, ou então: «Possuí-la? Eu não sei como isso se faz.»<sup>68</sup>), para os surrealistas amor e sexo

<sup>62</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 125.

<sup>63</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 99.

<sup>64</sup> *Idem*, 2.º vol., p. 58.

<sup>65</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 180.

<sup>66</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 241.

<sup>67</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 298.

<sup>68</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 316.



estão sempre intimamente ligados, visando uma libertação total deste último <sup>69</sup>.

Antes de passarmos ao estudo dos traços mais próximos da estética surrealista no *Livro do Desassossego*, gostaria ainda de chamar a atenção para um ponto fundamental: aquilo a que Michel Carrouges, estudioso do surrealismo, chamã «point suprême» <sup>70</sup> e que Breton teoriza no *Second Manifeste* <sup>71</sup>.

Pessoa escreve: «Porque exponho eu de vez em quando processos contraditórios e inconciliáveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa creio, entre a verdade e a mentira.» <sup>72</sup>

A ideia é fundamentalmente a mesma, só difere a atitude perante ela: enquanto em Breton há teorização e projecção no futuro, em Pessoa há, simplesmente, a exposição de um dado interior.

Este exemplo parece-me demonstrar um facto que teremos de ter em conta neste estudo: Breton teoriza conscientemente, Pessoa escreve, opondo-se por vezes à sua própria teoria. E é quando ele escreve, sem teorizar, que mais se aproxima da estética surrealista.

Um dos aspectos fundamentais tratados nos Manifestos bretonianos é, como se sabe, o da escrita automática. Há no Pessoa do *Livro do Desassossego* reflexões que lhe são aparentadas: «Há quem, estando distraído, escreve riscos e nomes absurdos <sup>73</sup> no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos da minha inconsciência intelectual em

---

<sup>69</sup> Cf. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris Idées / Gallimard, 1971.

<sup>70</sup> Cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 22-34.

<sup>71</sup> Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, pp. 76-77, «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.»

<sup>72</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 1.º vol., p. 33.

<sup>73</sup> O uso do vocábulo *absurdo* já separa Pessoa dos surrealistas.

mim.»<sup>74</sup> e «E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, creança menina ao collo d'ellas. São phrases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de agua sentida, esquecer-se do ribeiro em que as ondas se mixturam e indefinem, tornando-se sempre outras, succedendo a si mesmas.»<sup>75</sup>

De acordo com esta concepção de escrita está a construção de diálogos falhados e o uso de imagens insólitas.

O diálogo foi uma das experiências predilectas dos surrealistas. No Manifesto de 1925, Breton dá relevo a este tipo de linguagem: «C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux.»<sup>76</sup> e no n.º 11 da *La Révolution Surréaliste* (de 15 de Março de 1928) há uma série de diálogos «surrealistas»<sup>77</sup>.

No *Livro do Desassossego* há um texto que é quase todo ele composto por um diálogo completamente ilógico e incoerente. Alguns exemplos bastarão para nos darmos conta do desajuste das várias falas:

«— O seu olhar tem qualquer cousa de musica tocada a bordo d'um barco, no meio mysterioso de um rio com florestas na margem opposta...

«— Não diga que é fria uma noite de luar. Abomino as noites de luar... Há quem costume realmente tocar musica nas noites de luar...»<sup>78</sup>

As imagens insólitas estão totalmente de acordo com a estética surrealista. Pessoa é pródigo em imagens estranhas, aparentemente inadequadas: «A minha victoria falhou sem um bule sequer nem um gato antiquíssimo.»<sup>79</sup>, «Viviam a intoxicação da cidade e do ocio, e morriam mollemente, entre coxins de palavras, num amarfanhamento de lacraus de cuspo»<sup>80</sup>, «Vou sentindo sumirem-se os privilegios da penum-

---

<sup>74</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 1.º vol., p. 250.

<sup>75</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 16.

<sup>76</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 48.

<sup>77</sup> Cf. presente estudo, pp. 38-41.

<sup>78</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 2.º vol., p. 23.

<sup>79</sup> *Idem*, 1.º vol. p. 44.

<sup>80</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 77.

bra, e os rios lentos sob as arvores das pestanas entreciladas, e o sussurro das cascatas perdidas entre o som do sangue lento nos ouvidos e o vago perdurar de chuva. Vou-me perdendo até vivo.»<sup>81</sup>, «É toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vácuo do céu alto e da alma fechada.»<sup>82</sup>, «Nossa atenção é um absurdo consentido pela nossa inércia alada.»<sup>83</sup>

Além deste traço que é o mais saliente, há ainda pequenos pormenores que se assemelham a dados da poética surrealista.

O célebre *hasard objectif*, amplamente teorizado por Breton<sup>84</sup>, tem uma ténue entrada no universo pessoano: o acaso que provoca acontecimentos ou sensações inexplicáveis que vêm de encontro a necessidades ocultas do inconsciente: «Não sei que efeito subtil de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou musica, tangida por não sei que influencia externa, me trouxe de repente, em pleno ir pela rua, estas divagações que registro sem pressa, ao sentar-me, no café, distrahidamente.»<sup>85</sup>

O acto gratuito é também um acto surrealista. Sem chegar ao extremo preconizado por Breton<sup>86</sup>, Pessoa também aceita o prazer proveniente da inutilidade: «Não conheces, ó Deliciosã, o prazer de comprar cousas que não são precisas?»<sup>87</sup> ou «Quem dera a sua vida a construir uma estrada começada no meio de um campo e indo ter ao meio de um outro; que prolongada, seria útil, mas que ficava, sublimemente, só o meio de uma estrada.»<sup>88</sup>

A ausência de lógica e o correspondente absurdo são consequências directas dos pressupostos acima mencionados. O lapso existente entre uma causa e a respectiva conse-

---

<sup>81</sup> *Idem*, 1.º vol., pp. 180-181.

<sup>82</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 206.

<sup>83</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 284.

<sup>84</sup> Cf. *L'Amour Fou*.

<sup>85</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 1.º vol., p. 40.

<sup>86</sup> «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule», A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 78.

<sup>87</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 2.º vol., p. 245.

<sup>88</sup> *Idem*, 2.º vol., p. 246.

quência concorrem para destruir o reino da lógica que, segundo o autor de *Arcane 17*, ainda impera no nosso consciente.

Pessoa escreve, por vezes, frases duma falta de lógica e de um absurdo flagrantes: «Tudo esfria, não porque esfria, mãs porque entrei numa rua estreita e o largo cessou.»<sup>89</sup>, ou «Pegar em tintas e mistural-as na paleta sem tela ante nós onde pintar. Mandar vir pedra para burilar sem ter buril nem ser esculptor. Fazer de tudo um absurdo (...)»<sup>90</sup>.

Em absoluta sincronia com o ilógico e o absurdo está a loucura que os surrealistas procuraram a todo o custo reabilitar. No n.º 3 de *La Révolution Surréaliste* (de 15 de Abril de 1925) publica-se uma «Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous», onde se faz a defesa dos reclusos e se insultam, literalmente, os médicos. Ouçamos Pessoa: «Tendo visto com que lucidez e coherencia lógica certos loucos (delirantes sytematisadores) justificam, a si próprios e aos outros, as suas ideias delirantes, perdi para sempre a segura certeza da lucidez da minhã lucidez.»<sup>91</sup> e «Os epilepticos são, na crise, fortísimos: os paranoicos raciocinam como poucos homens normaes conseguem discorrer.»<sup>92</sup>

O suicídio, problema aliás de todos de tempos, também mereceu especial atenção aos surrealistas que fizeram um inquérito sobre a sua validade<sup>93</sup>. Parecendo responder à pergunta que é feita na revista francesa («Le suicide est-il une solution?»), Pessoa escreve: «Nunca encarei o suicídio como uma solução, porque eu odeio a vida por amor a ella. Levei tempo a convencer-me d'este lámentavel equívoco em que vivo commigo. Convencido d'elle, fiquei desgostoso, o que sempre me acontece quando me convenço de qualquer cousa, porque o convencimento é em mim sempre a perda de uma ilusão.»<sup>94</sup>

Por último, queria apenas referir a preocupação pessoana em renovar a linguagem. Os surrealistas acalentaram

---

<sup>89</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 98.

<sup>90</sup> *Idem*, 2.º vol., p. 111.

<sup>91</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 231.

<sup>92</sup> *Idem*, 1.º vol., p. 125.

<sup>93</sup> Cf. «Le suicide est-il une solution?», in *La Révolution Surréaliste*, n.º 2 de 15 de Janeiro de 1925, pp. 8-15.

<sup>94</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 1.º vol., p. 251.

um projecto idêntico que, todavia, não foi totalmente conseguido, pois é o próprio Breton quem, nos *Prologomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non*, afirma: «L'expérience a montré qu'y passaient fort peu de néologismes et qu'il n'entraînait ni démembrement syntactique ni désintégration du vocabulaire.»<sup>95</sup> O autor de *Mensagem* manifesta o desejo de recriar a linguagem, de a tornar mais maleável ao pensamento: «A grammatica, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos, porém o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para photographar o que sente, e não para, como o comum dos animaes homens, o ver às escuras.»<sup>96</sup>

Parece-me, todavia, que o desejo de modificação da linguagem não é apanágio do surrealismo e que, portanto, tal predisposição de Pessoa não pode nem deve ser considerada traço surrealista ou sequer surrealizante.

Mediante tudo o que ficou dito, qual a conclusão a tirar sobre a poética pessoana? Será que se poderá considerar Pessoa como um surrealista *avant-la-lettre*? Penso que isso seria francamente abusivo. A renovação estético-literária produzida nos fins do século passado, início deste século, aponta directamente para determinadas coordenadas presentes na obra do autor dos heterónimos, modificadas e teorizadas pelos surrealistas com apoio nos Manifestos Dada e nos princípios recentemente enunciados por Freud. Na maior parte das vezes, as semelhanças deverão ser tomadas como coincidências, de que Pessoa não tinha certamente consciência.

Não deixa contudo de ser interessante notar que há frases que poderiam perfeitamente ter sido escritas por surrealistas ortodoxos.

### Mário de Sá-Carneiro

A conclusão a que chegámos ao estudar Pessoa é também válida para Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

<sup>95</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 181.

<sup>96</sup> Fernando Pessoa, *op. cit.*, 1.º vol., p. 22.

É por isso que não poderemos estar de acordo com H. Houwens Post quando ele afirma que o volume de Mário de Sá-Carneiro, *Princípio* é «a primeira prosa surrealista portuguesa.»<sup>97</sup>

As novelas que constituem esta obra, editada em 1912, focam alguns dos temas que serão aproveitados pelos surrealistas, mas não têm absolutamente nada a ver com o movimento parisiense. Os assuntos obsessivos são o suicídio (presente em três das quatro novelas: «Loucura», «Diário» e «Incesto») e a loucura que o autor também tenta reabilitar no conto do mesmo nome, ao afirmar: «Enganaram-se vocês e os médicos com isso a que chamaram loucura. O vosso espírito é demasiadamente acanhado para compreender tudo quanto não seja o comum... o vulgar.»<sup>98</sup>

Na novela intitulada «O Sexto Sentido» há uma passagem que faz lembrar uma outra de Nadja, onde se faz apelo a uma faculdade extra-sensorial: a *vidência*.

Em determinado passo da novela, podemos ler: «Era também muito frequente em mim pensar numa outra coisa de subito, e essa coisa acontecer — pensar, por exemplo, na rua, que encontraria um determinado indivíduo, e encontrá-lo; pensar que o director de certo jornal me pediria um artigo, e achar em minha casa uma carta com esse pedido. Confesso-te, nunca ligara importancia ao facto, achava-o natural e, despreocupado, alegre e feliz, continuava vivendo...»<sup>99</sup>

Com outras intenções e tentando fazer ressaltar os poderes ocultos de Nadja, encontramos no romance bretoniano uma cena que não está muito longe da de Sá-Carneiro: «Le regard de Nadja, fait maintenant le tour des maisons. 'Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. 'La minute passa. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges.»<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> H. Houwens Post, *art. cit.*, p. 66.

<sup>98</sup> Mário de Sá-Carneiro, «Loucura...», in *Princípio* — novelas, Lisboa, Livr. Ferreira, Ferreira Ltda. — Editores, 1912, p. 92.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>100</sup> André Breton, *Nadja*, Paris, Folio, 1964, p. 96.

Na poesia do autor de *Indícios de Oiro* há também alguns traços que já estão na esteira do surrealismo.

Contradições como a de uma quadra do poema «Dispersão», se, por um lado, antecipam a falta de lógica preconizada pelos surrealistas, por outro, estão na linha de muitos escritos pessoanos, desde a poesia ao drama estático *O Marinheiro*:

«Saudosamente recordo  
Uma gentil companheira  
Que na minha vida inteira  
Eu nunca vi... mas recordo»<sup>101</sup>

As enumerações caóticas também não estão ausentes dos poemas de Sá-Carneiro:

«Vaga lenda facetada  
A imprevisto e miragens —  
Um grande livro de imagens,  
Uma toalha bordada...

Um baile russo a mil cores,  
Um Domingo de Paris —  
Cofre de Imperatriz  
Roubado por malfeitores...  
(...)»<sup>102</sup>

Embora não sejam muito frequentes, aparecem nos poemas de Mário de Sá-Carneiro algumas imagens que lembram às características do surrealismo: «Idade acorde de Inter-somno e Lua, / Onde as horas corriam sempre jade»<sup>103</sup>, «E os meus remorsos são terraços sobre o mar...»<sup>104</sup>, «Minhas tristezas de cristal»<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Poesias*, Lisboa, Ática, Col. Poesia, s/d, p. 63.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 114.

É, no entanto, em *Confissão de Lúcio* (1914) e nas novelas de *Céu em Fogo* (1915) que a poética de Sá-Carneiro mais se aproxima dos ditames bretonianos. Há nelas passagens que, à primeira vista, poderiam ter sido escritas pelo próprio autor de *Nadja*.

Em *L'Amour Fou*, Breton exclama: «C'est la première fois que j'éprouve devant le *jamais vu* une impression de *déjà vu* aussi complète.»<sup>106</sup> e em *Arcane 17* já afirma com mais segurança: «Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue.»<sup>107</sup>

Cerca de vinte anos antes, Sá-Carneiro escreve:

«'Enfim, para me entender melhor: esta sensação é semelhante, ainda que de sentido contrário, a uma outra em que provavelmente ouviu falar — que talvez mesmo conheça — a do *já visto*. Nunca lhe sucedeu ter visitado pela primeira vez uma terra, um cenário, e — numa reminiscência longínqua, vaga, perturbante — chegar-lhe a lembrança de que, *não sabe quando nem aonde*, já esteve naquela terra, já contemplou aquêlê cenário?...»<sup>108</sup>

É claro que as ilações que um e outro tiram são diferentes, mas o fenómeno é sensivelmente o mesmo.

A sensação da existência do inverosímil (tão querida dos surrealistas) está bem patente nas últimas frases do narrador de *A Confissão de Lúcio*: «Antes não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como factos que se nos afiguram bem claros, são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muitas vezes, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverosímil — *embora verdadeira*.»<sup>109</sup>, e decorre directamente da «*realidade inverosímil*»<sup>110</sup>. Esta atitude favorece um certo clima de fantástico, na acepção que Todorov lhe dá<sup>111</sup>. A incerteza entre o real e o inverosímil cria situações deste tipo:

---

<sup>106</sup> *L'Amour Fou*, pp. 131-132.

<sup>107</sup> *Arcane 17*, p. 23.

<sup>108</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Confissão de Lúcio*, Lisboa, Ática, 3.ª ed., 1968, pp. 49-50.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>111</sup> Cf. presente ensaio, pp. 417-418.



«Ao pararmos em face do prédio verde, de súbito eu vira Marta avançar distraída até bater à porta... Ora, segundo a direcção em que ela me apparecera, era fatal que tinha vindo sempre atrás de nós. Logo, ela devia-me ter visto: *logo eu devia-a ter visto* quando — lembrava-me muito bem — olhara para trás, por sinal em frente de um grande prédio em construção...

«E ao mesmo tempo — ignoro por que motivo — lembrei-me de que o meu amigo, quando decidira de repente não ir a casa de Warginsky, terminara a sua frase com estas palavras:

« — ...o automóvel precisa consêrto. Aquilo, dia sim, dia não, é uma peça que se parte...

«E eram as únicas palavras de que me lembrava frisantemente — mesmo as únicas que eu estava certo de lhe ter ouvido. Entretanto as únicas que eu não podia admitir que êle tivesse pronunciado...»<sup>112</sup>

Intimamente ligados aos factos inexplicáveis e inverosímeis estão os fenómenos do *hasard objectif*, amplamente teorizado e cuja explicitação mais conhecida é o célebre episódio da compra da máscara e da colher por Giacometti e Breton, respectivamente<sup>113</sup>.

Sá-Carneiro esboça uma espécie de *hasard objectif* em *A Confissão de Lúcio*, ousando um pouco mais na novela «A Grande Sombra» de *Céu em Fogo*.

A passagem de *A Confissão de Lúcio* é a seguinte:

«Ao atravessarmos o vestibulo do primeiro andar, houve um pormenor insignificante, o qual, não sei porquê, nunca olvidei: em cima de um móvel onde os criados, habitualmente, punham a correspondência, estava uma carta... Era um grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro...

«É estranho que, num minuto culminante como êste, eu pudesse reparar em tais ninharias. Mas o certo foi que o brasão dourado me bailou alucinador em frente dos olhos. Entretanto não pude ver o seu desenho — vi só que era um brasão dourado e, ao mesmo tempo — coisa mais estranha — *pare-*

---

<sup>112</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 129.

<sup>113</sup> Cf. André Breton, *L'Amour Fou*, pp. 39-57.

ceu-me que eu próprio já recebera um sobrescrito igual àquele.»<sup>114</sup>

Numa novela de *Céu em Fogo* é narrado um caso estranhíssimo que só poderemos explicar se recorrermos ao acaso ou a poderes extra-sensoriais:

«(...) fiz, creio, as minhas malas, corri à estação, saltei sobre um expresso... ignorando para onde me dirigia, embora eu próprio tivesse comprado o bilhete...

(...)

«Na estação de Nice, com efeito, descí. No 'trottoir' alguém me esperava... O Lord, realmente, correu para mim — tomou-me o braço, sem surpresa, como se já soubesse que eu devia chegar naquele comboio. Levou-me para o seu hotel...

«Eu não escrevera a ninguém a minha partida de Itália.»<sup>115</sup>

Em Sá-Carneiro, o sonho funciona exactamente do mesmo modo que em Pessoa e, portanto, nada tem de surrealista. A última frase do cap. VI da novela «A Grande Sombra» faz lembrar insistentemente muitas das tiradas das veladoras de *O Marinheiro*: «— Se eu fosse um sonho, também?...»<sup>116</sup>. Não há em toda a obra de Mário de Sá-Carneiro um único indício que aponte uma concepção freudiana do sonho: «Sonhos não se realizam. Ora ele sonhava tudo...»<sup>117</sup>

Mais afins do surrealismo são frases como: «*Sou todas as mãos esguias de mulher com as unhas pintadas!*...»<sup>118</sup> e «— Luz maquilhada... —»<sup>119</sup> ou a idealização de um crime gratuito à semelhança de «l'acte surréaliste le plus simple»<sup>120</sup>: «(...) um homem que, no desejo de enlouquecer, saísse à rua e desfechasse de súbito um tiro sobre a primeira criatura que passasse e ele não conhecesse.»<sup>121</sup> — Se o acto em si

---

<sup>114</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 152.

<sup>115</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Ática, 3.ª ed., 1980, p. 99.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>117</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 203.

<sup>120</sup> Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 78.

<sup>121</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 143.

é idêntico, as motivações são, porém, completamente diferentes se não opostas. Enquanto Breton o justifica como sendo o início de uma modificação completa da sociedade («Et, comme c'est du degré de résistance que cette idée de choix rencontre que dépend l'envol plus ou moins sûr de l'esprit vers un monde enfin habitable, on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de là révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. (...). Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon.»<sup>122</sup>), Sá-Carneiro atribui-o a um desejo de enlouquecer: «Escolherei mesmo uma rapariguinha galante, suave e loira, porque se escolhe sempre em todas as circunstâncias. Assim haveria um pouco de ternura na tragédia. Ora esse homem, matando alguém que nunca encontrara, cometera um acto injustificado — isto é *um acto de loucura*. Seria preso. Explicaria o seu crime: fora para endoidecer, praticando uma acção incoerente, que assassinara — e juntaria a razão enternecida porque escolhera a sua vítima.»<sup>123</sup>

A célebre afirmação de Breton de que «le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.»<sup>124</sup>, tem uma espécie de correspondente numa frase da novela «O Homem dos Sonhos»: «(Aliás, apenas o que não existe é belo)»<sup>125</sup>.

Em âpendice à novela «Asas», aparecem fragmentos do poema «Além» atribuído a um suposto Petrus Ivanovitch Zagoriansky<sup>126</sup>. Neste poema deparamos com uma estrofe que possui características próximas do automatismo. «Presinto um grande Mistério... / Alvejo-me em cor e som... / Arnezes, lanças, Rogério!...»<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 78.

<sup>123</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 143.

<sup>124</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 24.

<sup>125</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 160.

<sup>126</sup> Um fragmento deste poema foi publicado no n.º 1 da revista *Pirâmide*, com a indicação de que Petrus Ivanovitch Zagoriansky é Mário de Sá-Carneiro.

<sup>127</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 204.

A teoria dos *Grandes Transparentes*, defendida por Breton nos *Prologomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non* («L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer mais dont la théorie de la forme et l'étude des animaux mimétiques posent à elles seules la possibilité»<sup>128</sup>) tem a sua possível correspondente na seguinte passagem de «A Estranha Morte do Prof. Antena»: «Porque não hão-de viver em volta de nós outros seres, nossos parentes — nossos antepassados, nossos vindouros — que nos verão, nos sentirão, não sendo por nós nem vistos nem sentidos?»<sup>129</sup>

Sem negar a originalidade de Breton ao formular a teoria da existência de seres estranhos ao homem, não podemos, no entanto, deixar de referir concepções aparentadas e que são muito anteriores a qualquer ideologia surrealista. Voltaire, no conto «Micromégas» já alude a seres que os homens não antevêm sequer e que, todavia, lhes podem ser muito próximos.

Não devemos, por conseguinte, precipitarmo-nos e falar imediatamente em surrealismo no caso de Sá-Carneiro. Ele poderia ter-se inspirado em toda uma tradição que fala da existência de seres extra-sensoriais desde as doutrinas espíritas às *Viagens de Gulliver* ou a Voltaire.

Finalmente, podemos ainda encontrar em Sá-Carneiro aquilo a que Aragon chamou de «*Métaphysique des lieux*»<sup>130</sup>. A novela «*Ressurreição*» é fértil em alusões a lugares e à sensação especial que deles emana:

«A capital latina [Paris] evocava-lhe um grande salão iluminado a jorros — perfumes esquivos, luas zebradas, cores intensas, rodopiantes...

<sup>128</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 175.

<sup>129</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 248.

<sup>130</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Folio, 1978 (1.ª ed. 1926), p. 19.

«Lisboa era uma casa estreita, amarela — parentes velhos que não deixam sair as raparigas — luz de petróleo, tons secos, cheiro de alfazema...»<sup>131</sup>

Dos vários lugares possíveis, o jardim representa um espaço privilegiado: «Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes: jardin. (...) On dirait que l'homme s'y retrouve avec son mirage de jets d'eau et de petits graviers dans le paradis légendaire qu'il n'a point oublié entièrement.»<sup>132</sup>

A mesma opinião é partilhada por Sá-Carneiro: «Assim, há poucos dias, com um grupo de amigos, visitara um jardim dos arredores da cidade — tradicional, nostálgico a romantismo — onde há muito não ia... (...) Uma atmosfera velha envolvia todo o ambiente poetizando-o de cinza — melancolia brumosa que se esgueirava em veludos, e em sedas lavradas, multicolores de ramagens, esplêndidas, embora o tempo as tivesse macerado. E um vago rumor de danças de outrora, casquilhas, suaves, volteava ainda tenuemente — com beijos nos recantos — e saias arqueadas de balão, arfando o ar em tons de rosa;»<sup>133</sup>.

### *Almada Negreiros*

Paralelamente a Pessoa e Sá-Carneiro, Almada Negreiros faz já uso de alguns traços que os surrealistas elegerão em grande parte dos seus textos.

É claro que muitos dos elementos que fazem lembrar os surrealistas, estão integrados em contextos francamente futuristas, podendo, por vezes, gerar-se alguma confusão. É bom não esquecer que Almada adere, conscientemente, a muitos dos ditames de Marinetti, de que, aliás, o surrealismo também é devedor. É, por isso, difícil afirmar categoricamente que tal ou tal característica é indubitavelmente surrealista.

---

<sup>131</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 281.

<sup>132</sup> Louis Aragon, *op. cit.*, p. 147.

<sup>133</sup> Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 275-276.



As inglesas são de âmbar  
E os ingleses fumam cachimbo!  
Cachimbo de moiro,  
Constantinopla,  
Canal de Suez!

As inglesas são de cautchouc,  
São de Inglaterra!  
O meu avô fumava cachimbo  
E não era inglês!

(...)

O meu avô  
O meu avô Adelaide  
Não era inglês e fumava cachimbo!  
Tinha dez cachimbos:  
O primeiro cachimbo  
Foi comprado no México  
A um pele-vermelha.  
Era um cachimbo forte,  
Sabia andar a cavalo  
E tinha um anel de zinco  
com as iniciais O.P.P.E.U.G.H.  
O que queria dizer:  
O Pai Plácido É Um Grande Homem!

(...)

O décimo já não me lembra,  
Mas aqui está a razão por que  
Os ingleses fumam cachimbo!»<sup>142</sup>

Nos Contos (com excepção de «O Cágado») há também características que antecipam as teorizações dos Manifestos de Breton.

A par de passagens tipicamente futuristas («E a Velocidade é o triunfo da Europa que elucida o Mundo»<sup>143</sup>, «O coração de minha mãe ainda era um coração de gente, o meu

---

<sup>142</sup> Almada Negreiros, *op. cit.*, pp. 93-97.

<sup>143</sup> Almada Negreiros, *Obras Completas 1 — Contos e Novelas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1970, p. 35.

coração já é uma hélice que abrevia o dia porque fez girar a terra mais depressa! Viva a Velocidade aceleradamente prémio! Morreu a Saudade e o Regresso! Morreu o Verbo parar e o verbo recuar!»<sup>144</sup>), «K4 O Quadrado Azul» possui frases insólitas («Mas até se nódoas negramente transparentes sobre o quadrado azul reforçavam-se em oscilações esguias quando a minha curiosidade as trespassasse de desejo. As nódoas começavam sempre por mamilos de moiras e alastravam-se concavamente em espasmos de ópio exageradamente danças de cachimbo. O velho das barbas estava emendado ao pé dos bambús cheios de pó de talco e sol.»<sup>145</sup> e «Em vez de assinatura estava mal impresso um quadrado azul numa impaciência de cor à espera do que viesse da distância diminuída em frio telegráfico de noite»<sup>146</sup>) que se aproximam muito da escrita automática: «De uma vez, num passeio, o arco-íris foi quadrado até ao fundo dos raios X pra lá do cavalo transparente numa continuidade cinematográfica contornando à apologia feminina sagradamente epiléptica em ss de cio todo realce e posse de reflexos.»<sup>147</sup>

A própria concepção do conto (escrito em 1917), na sua total ausência de lógica, destrói por completo a história bem contada, que os surrealistas rejeitam<sup>148</sup>. As primeiras páginas ainda parecem gratificar o leitor que espera algum enredo verosímil, mas a partir de determinado momento deixa de haver quaisquer apoios de narração e o texto passa com a maior das facilidades de novela a manifesto e a excertos que muito se aproximam da escrita automática com a correspondente falta de motivação lógica.

«Saltimbancos» (1916) e «A Engomadeira» (1915) possuem também algumas características que os aproximam da estética bretoniana.

«Saltimbancos» não tem qualquer espécie de pontuação, ligando todos os assuntos, de formã a transformá-los nos tais «contrastes simultâneos» que aparecem em sub-título<sup>149</sup>.

---

<sup>144</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>145</sup> *Idem*, pp. 19-20.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>147</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>148</sup> Cf. André Breton, *op. cit.*, pp. 14-20.

<sup>149</sup> Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 37.



É, porém, em «A Engomadeira» que mais elementos encontramos passíveis de ser relacionados com a nova estética. Há frases cujo absurdo é flagrante: «Uma noite eu estava a escrever um conto realista e o aparo da caneta era uma vespa. Pensei toda a noite na vespã e na manhã seguinte o meu conto realista estava acabado com letra da minha amante que, mais extraordinário é, nunca aprendeu a ler.»<sup>150</sup>

Este absurdo está relacionado com a narração global da novela que é das mais insólitas. O seu começo é mais aparentado com a forma de contar realista e depois vai, aos poucos, perdendo essa faceta. Os personagens ligam-se todos e um mesmo personagem pode ter várias histórias, como é o caso da engomadeira.

A falta de lógica nas relações causais está patente em frases como: «Começou a declarar-se-me absolutamente desiludida sobre a morte do marido, de tal maneira que as lágrimas rebentaram-lhe espontaneamente por eu ainda não ter acabado de jantar.»<sup>151</sup>

O sonho que é narrado em determinado momento da novela apela simultaneamente para dois códigos: o surrealista e o irónico. Sabemos a importância que os adeptos do movimento francês darão aos sonhos a ponto de lhes dedicarem sempre uma rubrica na revista *La Révolution Surréaliste*. Todavia, o sonho de «A Engomadeira» parece-me essencialmente irónico: «Mas pior do que nunca, foi quando naquela manhã de Maio eu acordei no meio de um sonho em que vira a minha amante como sendo cozinheira preta da cintura pra cima e sendo apenas a minha amante da cintura pra baixo. Quis certificar-me. Sentei-me na cama e tive um grande prazer em verificar que tinha sido apenas um sonho aquele horror. Porém, quando ela se ergueu efectivamente, ainda que ao contrário do meu sonho, a minha amante da cintura pra cima e a cozinheira preta da cintura pra baixo.»<sup>152</sup> A interpenetração das personagens de que falava há pouco está aqui mais uma vez demonstrada, concorrendo para criar um universo ambíguo, de características surrealizantes, que culminam na

---

<sup>150</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>152</sup> *Idem*, p. 101.

apologia do crime gratuito tão do agrado dos seguidores de André Breton: «O Senhor Barbosa tendo aberto a janela dava tiros à queima-roupa no belo ar da manhã enquanto gritava prà cama os maiores insultos premeditadamente hostis.»<sup>153</sup>

As peças de teatro de Almada não têm geralmente traços surrealistas, à excepção, talvez, de «Deseja-se Mulher» (1928). Há nesta peça uma ausência de enredo que parece estar de acordo com os ditames dadaístas, mais até do que com os surrealistas. Segundo Henry Behar: «(...) los dadaístas habían dado con lo esencial del teatro, esa comunicación colectiva, ajena a la intriga y al decorado, y demostraran la escasa importancia que tienen éstos para el espectáculo.»<sup>154</sup>

A peça divide-se em vários quadros, havendo uma total ausência de sequência lógica entre eles. Por vezes, a cena de um quadro continua alguns quadros depois<sup>155</sup>, havendo pelo meio novos personagens em diálogos que nada têm a ver com os anteriores ou os seguintes. Tal como acontecia em «A Engomadeira», também em «Deseja-se Mulher» os personagens vão sendo diferentes apesar de manterem o mesmo nome.

Há diálogos que não ficam a dever nada aos surrealistas, pela sua incoerência e impossibilidade:

«A MULHER VESTIDA DE NOIVA — (*Fixando um ponto no ar — fala consigo mesma*). ‘Um mais um igual a um’.

(...)

PERSONAGEM — (*Fixando a freguesa*). Um copo d’água! (*Fixando a mulher vestida de noiva*) O que é que a menina disse? (*Fixando a freguesa*) Um copo d’água!! (*Fixando a mulher vestida de noiva*) O que é que a menina disse? (*Fixando a freguesa*) Um copo d’água!!!

(...)

O que é que a menina disse?

A MULHER VESTIDA DE NOIVA — (*Sinceríssima*)

Não disse nada.

---

<sup>153</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>154</sup> Henry Behar, *Sobre el Teatro Dada y Surrealista*, Barcelona, Barral Ed., 1970, p. 14.

<sup>155</sup> O Terceiro Quadro, por exemplo, continua no Sétimo Quadro.

PERSONAGEM — Não sabe que é proibido falar com os vestidos?

A MULHER VESTIDA DE NOIVA — (*Sinceríssima*) Não disse nada.

PERSONAGEM — Vai sair-lhe cara a brincadeira.»<sup>156</sup>

De igual modo, a afirmação de que «Sonho e realidade era tudo um»<sup>157</sup>, está na linha das doutrinas bretonianas, assim como as falas finais que excedem qualquer expectativa. Apesar do insólito que percorre toda a peça, o final não podia ser mais inesperado: o parto de uma sereia.

Antes da cena entre a Sereia e o Marinheiro, cena que termina com o parto daquela, podemos ler a seguinte fala d'ELE: «(...) O que eu buscava e tu mo inspiraste não foram contas hereditárias que não se saldavam, animais conflitos milenários que impedem fêmea e macho de serem mulher e homem. Fiquei logo isento de lutas de sexo. Tu, mulher, não reconhecias o sentimento que tu mesma me inspiraste. Assombra-te o sentimento que em mim inspiraste. Tu que tinhas prò mundo uma altura que não sabes ter prà vida! Eu deixo-te passar e estou-te reconhecido, mulher. Tu deste-te e eu não tive, mas deixaste-me inteiro o que eu buscava.»<sup>158</sup>

Segue-se uma longa indicação do autor sobre a mudança de cenário que antecede o diálogo entre a Sereia e o Marinheiro, cuja linguagem se opõe por completo à do resto da peça: «Ajuda, estúpido!», «Rastaparta»<sup>159</sup>, etc.

Em *Nome de Guerra*, escrito cerca de dez anos depois, em 1938, é difícil encontrar elementos devedores da escola bretoniana. O acaso que faz Antunes encontrar Judite em todos os lugares para onde vai<sup>160</sup> ou que o faz entrar numa igreja e ir ao médico<sup>161</sup>, não são suficientes para enquadrar a obra na estética em questão.

---

<sup>156</sup> Almada Negreiros, *Obras Completas 3 — Teatro*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, pp. 43-44.

<sup>157</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>158</sup> *Idem*, pp. 61-62.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>160</sup> Cf. Almada Negreiros, *Obras Completas 2 — Romance*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, pp. 60 e 68, entre outras.

<sup>161</sup> Cf. *Idem*, pp. 183-185.

Há ainda um nome, na Geração do *Orpheu*, que não devemos esquecer: Raúl Leal. É sobretudo no apelo aos poderes demoníacos e à força das trevas que o autor de *L'Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit* se aproxima dos assuntos queridos dos surrealistas<sup>162</sup>. Não pode deixar de ser relevante o facto de Mário Cesariny de Vasconcelos propor um fragmento de *Messe Noire* de Raúl Leal para substituir, numa edição futura, o poema «Voz nos Montes de Almada», que aparece em determinado momento de *Um Auto para Jerusalém*<sup>163</sup>.

É claro que Raúl Leal não tinha consciência de surrealismo e segue nos seus poemas uma tradição muito anterior. Esta tradição vai ser retomada e modificada pelos surrealistas, como afirma Michel Carrouges: «Rien ne peut mieux 'corriger' l'idée traditionnelle de Dieu que de lui associer le thème de la couleur noire qui est l'apanage par excellence des puissances infernales. Alors, en effet, l'opposition de la colombe et du corbeau s'évanouit, c'est la colombe elle-même qui devient noire. Dieu devenu noir, c'est le symbole d'une synthèse 'supérieure' du divin et du démoniaque, c'est la fin de l'opposition du bien et du mal, la fusion de Dieu et de Satan.»<sup>164</sup>

No fragmento de *Messe Noire*, publicado nas *Líricas Portuguesas*<sup>165</sup>, pode ler-se uma passagem que parece ilustrar o que Michel Carrouges escreve:

«Le Ciel-Enfer d'un sinistre Au-delà  
Surgit enfin par la pensée d'Henoch,  
Vide spectral en transcendant Vertige,  
Plein de sublimité étrange  
Et puissance inouïe...

---

<sup>162</sup> Cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 44-72.

<sup>163</sup> Cf. presente ensaio, pp. 359-362.

<sup>164</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>165</sup> *Líricas Portuguesas* — 3.ª série, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugália Ed., Col. Antologias Universais, 1958, pp. 76-82.

Il est grandiose dans ses ténèbres abstraites  
Qui le monde entier  
Déchirant en délire,  
L'Abîme formidable  
Où sataniquement  
La luxure ténébreuse de Dieu  
Convulsionne les âmes  
En plaisir-douleur de Vertige astral,  
A toute la Grandeur  
De ce qui est puissant,  
De ce qui domine la vie  
En force royale...

Gloire à Dieu  
Qui sublimement s'enfonce  
Dans le gouffre-esprit  
Du Royaume de Satan!...»<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> *Idem*, p. 82. Não deixa de ser curioso notar que esta passagem está integrada no fragmento aproveitado por Cesariny (Cf. presente ensaio, pp. 360-362.

## UM SURREALISMO SEM ESCOLA

Depois da publicação dos Manifestos Surrealistas em França e apesar da pouca divulgação que então é feita das novas ideias, há intelectuais portugueses que vão tomando conhecimento de uma outra forma de escrita<sup>1</sup>. Não tinham ainda a intenção de se organizarem em grupo ou de levarem a cabo experiências semelhantes às parisienses, mas em muitos dos seus textos já ressaltam traços que estão directamente relacionados com a estética bretoniana. É claro que alguns destes autores continuam a publicar durante a criação dos movimentos surrealistas em Portugal e depois da sua extinção, sem nunca a eles terem estado oficialmente ligados. Tal facto, porém, não deve levar-nos a excluí-los de um estudo sobre o surrealismo, uma vez que em alguns casos os seus textos possuem mais características devedoras do movimento francês do que os dos surrealistas ortodoxos.

Estudarei, assim, neste capítulo a obra com traços surrealizantes de Mário Saa, Vitorino Nemésio, Edmundo de Bettencourt, Manuel de Lima e Jorge de Sena.

### MÁRIO SAA

Mário Pais da Cunha e Sá, que adoptou o nome literário de Mário Saa, é um caso ímpar, nas décadas de 20 e 30, na Literatura Portuguesa. Colaborador em revistas como *Athena*<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Ver cap. «História do Surrealismo» pp. 16-17.

<sup>2</sup> N.º 3, «Poemas da Razão Mathematica»; n.º 4, «A Alvaro de Campos ou Apontamentos sobre os 'Apontamentos para uma Esthetica não aristotélica'».

presença<sup>3</sup> Contemporânea<sup>4</sup>, Tempo Presente<sup>5</sup> (esta já da década de 50) e A Revista da Solução Editora<sup>6</sup>, Mário Saa possui características muito próximas do surrealismo:

«Fazia papa-luaça  
com lama azul dos paues;  
e embaciava a vidraça;  
ou de olhos baços azues,  
parados, largos, serenos,  
como o silêncio dos mudos,  
ou fitos, picos, pequenos,  
venenos de angulos agudos.

Ou gargalhar estridente  
como um riscar de repente  
de uma faulha de luz  
em escuros de urros e uuus  
que arrefecia os cabellos!  
E a dissonancia em novellos  
rolava fundo e medonho  
a meio do chão... Catrapuz!...  
como um vomito de luz  
a estoirar dentro d'um sonho!»<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> N.º 4, «Ao Princípio era a Esfera...»; n.º 7, «Redução de Deus» e «Quadras da Minha Vida»; n.º 10, «Versos de Sabôr Estragado» e «A Dor e o Gosto»; n.º 12, «A Vista»; n.º 13, «Desnivelamento»; n.ºs 14-15 «Excertos do Próximo Novo livro de Mário Saa, A Explicação do Homem (Da Introdução dita *Metódica*, e do capítulo chamado *Do Género Aforístico*, Táboa Filosófica 22)» e «O Parto», n.º 20, «O José Rotativo (fragmento do Meio)»; n.ºs 31-32, «Ode da Justificação da Forma», «Soneto» e «Viragem»; n.º 38, «Ode».

<sup>4</sup> N.º 2, «Mário o Inculto»; n.º 3, «Mário o Breve»; n.º 6, «A Cabeça»; n.º 8, «Mário o Láico».

<sup>5</sup> N.º 1, «Poesia e Desenhos»; n.º 5, «Poesia».

<sup>6</sup> N.º 1, «O enigma da palavra 'Zebro'»; n.º 3, «O Povo Cultural» e «Uma Exposição de Dois Pintores»; n.º 4, recensão crítica a *Suavidade* de Salema Vaz.

<sup>7</sup> «Poemas da Razão Mathematica — Xácara do Infinito», in *Athena*, n.º 3.

«Borbulhas pulhas cravavam  
as carnes dêste mancebo  
que umas donzelas de cebo  
de mui longe amamentavam,

(...)

Alcool de noite e de dia,  
mulheres podres dia e noite  
espadanavam açoite  
naquela carne vasia.

(...)

Os degraos eram d'outono  
caídos, baixos, pesados,  
como silêncios vasados  
em grandes taças de sono!...»<sup>8</sup>

A coincidência dos opostos, ponta de lança dos manifestos bretonianos, tem também direito de cidadania em poemas de Mário Saa: «E assim entre dois estados, que supostos / oporem-se um ao outro (mas que são, / ainda, o mesmo estado em reversão) / ora crendo-se um deus, ora o contrário: / o Nada... (...)»<sup>9</sup>.

É, no entanto, em *José Rotativo (fragmento do meio)* que os traços surrealistas são mais visíveis. Isabel Pires de Lima, num artigo publicado no volume de homenagem a Jacinto do Prado Coelho<sup>10</sup>, faz uma comparação sistemática entre este texto e a estética bretoniana: o gosto pela insubmissão, a procura do *ponto supremo* onde todas as contradições se anulam, a coincidência dos opostos, o automatismo, o sonho, o *nonsense* e a procura do andrógino ideal. A autora define assim as três partes que formam o conto: «Na 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> partes, eivadas de interseccionismo e de sensacionismo, as fronteiras entre objectividade e subjectividade são já claramente subvertidas. A 2.<sup>a</sup> parte é uma espécie de sonho acordado, de vivência privilegiada do narrador, José Rotativo,

---

<sup>8</sup> «Versos de Sabôr Estragado», in *presença*, n.º 10, 1928.

<sup>9</sup> «Ode», in *presença*, n.º 38, 1933.

<sup>10</sup> «Mário Saa uma Presença surrealizante na 'Presença'», in *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 243-252.



situado entre o sonho e vigília: (...) A 3.<sup>a</sup> parte de 'José Rotativo' julgamos podê-la considerar uma descrição de sonho à boa maneira surrealista.»<sup>11</sup>

A análise de Isabel Pires de Lima, gostaria de acrescentar alguns exemplos de frases que, pelo seu insólito, fazem apelo às doutrinas expressas nos Manifestos:

«A mulher da frente era um cabelinho nervoso que rolaria na ponta dos meus dedos a contorcer-se em ébano scintilante como um cabelinho obsceno!»<sup>12</sup>;

«Eu jurava-me cavalo e a vida tôda se me jurava igual. Da cavalaria vem à luz um potro que era o nosso gôsto e o nosso potro.»<sup>13</sup>

zobnary zobnary mo  
moa ao zapaj zobnary mo

### VITORINO NEMÉSIO

As relações entre Vitorino Nemésio e o surrealismo foram ressaltadas por Jorge de Sena no artigo publicado nos *Quaderni Portoghesi*<sup>14</sup>. Fica aí claro que Nemésio era conhecedor dos autores franceses ligados ao grupo de André Breton, embora não tivesse nenhuma intenção de os seguir ortodoxamente.

Cesariny, numa nota de rodapé do seu artigo «Para uma Cronologia do Surrealismo Português»<sup>15</sup>, faz a seguinte afirmação: «Referido ao movimento presencista, deixei de lado nomes e obras que não deviam faltar a estes prolegómenos: Vitorino Nemésio, 'La voyelle promise', 'o bicho harmonioso', 'eu comovido a oeste', (...)».

Parece-me, contudo, que não podemos classificar nenhuma destas obras<sup>16</sup> como essencialmente surrealista. O que poderemos dizer é que elas possuem num ou noutro verso

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 248-249.

<sup>12</sup> «José Rotativo (fragmento do meio)», in *presença*, n.º 20, 1929.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Cf. Jorge de Sena, *art. cit.*, pp. 20-22 e presente ensaio, p. 16.

<sup>15</sup> In *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, p. 264.

<sup>16</sup> *La Voyelle Promise*, Coimbra, Ed. Presença/Paris, Editions Courrea, 1935, *O Bicho Harmonioso*, Coimbra, 1938. *Eu, Comovido a Oeste*, Coimbra, Revista de Portugal, 1940.

expressões que, pela sua natureza insólita, fazem lembrar as que encontramos em textos de autores consagradamente surrealistas. É sobretudo em *La Voyelle Promise*, «un libro di poesia fuori dal comune (...) tutto in francese»<sup>17</sup>, que estão presentes frases deste tipo: «Un sang lyrique en sa cuisse ruisselle»<sup>18</sup>, «Il pleurait ses rameaux rôtiissant des sentiers / Et son pied sanglant rêvait des chevelures, à la mousse, / Trempées d'azur aux feux de l'écorce des ruines.»<sup>19</sup>, «O Soeur Égalité, ma douce France, / Platane à la chair de lune»<sup>20</sup>, «Sous nos cuisses de fer hennissent les chevaux»<sup>21</sup>, «La lune, oeuf à la coque.»<sup>22</sup>

Em *O Bicho Harmonioso* e *Eu, Comovido a Oeste* as reminiscências surrealistas são ainda mais raras, encontrando-se apenas ténues ecos da estética de André Breton: «Os pés que minha Mãe fechou na mão direita, / Rosados de água quente, era eu pequenino, / De repente sem pele nem sangue, e de osso e coto encordoados / Como dois estilhaços de violino!»<sup>23</sup>, ou «Já tudo retira as tendas / Para outra água e verde; / Os camelos vão sem unhas:»<sup>24</sup>

Há, no entanto, uma estrofe do poema «A Vaga Verde» (*O Bicho Harmonioso*) que, nos atributos com que qualifica a mulher, pode ser vista uma tímida aproximação do célebre poema de André Breton, «L'Union Libre»<sup>25</sup>. Como veremos ao longo deste capítulo, este texto e outros afins tiveram uma certa fortuna entre os autores portugueses<sup>26</sup>. É claro que a estrofe de Vitorino Nemésio é muito menos ousada do que

---

<sup>17</sup> Jorge de Sena, *art. cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> «L'Annonciation de la Voyelle», in *Poesia (1935-1940)*, Lisboa, Livr. Moraes Ed., Círculo de Poesia, 1961, p. 19.

<sup>19</sup> «Le Pin Reverdit en Français», *op. cit.*, p. 20.

<sup>20</sup> «Prière Portugaise à la France», *op. cit.*, ib.

<sup>21</sup> «Art Poétique», *op. cit.*, p. 27.

<sup>22</sup> «Oeuf à la coque», *op. cit.*, p. 34.

<sup>23</sup> «Enterneçamento» (*O Bicho Harmonioso*), *op. cit.*, p. 108.

<sup>24</sup> Poema 18 (*Eu, Comovido a Oeste*), *op. cit.*, p. 132.

<sup>25</sup> André Breton, *Clair de Terre*, Paris, Poésie/Gallimard, 1978, pp. 91-95.

<sup>26</sup> Cf. poemas de Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, António Barahona da Fonseca e Ernesto Sampaio, pp. 226, 232-233, 265 e 267, respectivamente.

o poema de Breton ou dos outros poetas mais recentes. Não deixa, contudo, de ser pertinente assinalá-la, pelo seu valor pioneiro:

«A vaga verde é um pouco mulher (para que o  
[escondes?)]...

Ora diz lá se não é seu cabelo esta água?  
Se os seus dentes não são estes clarões que acendem  
A tua ponte no quarto de alva,  
E se não é para que rondes  
Uma estrela na ponte que a vaga verde a salva?»<sup>27</sup>

### EDMUNDO DE BETTENCOURT

«Chamar imagistas ou surrealistas aos textos do Bettencourt (...) parece-me um louvável esforço de enquadramento próprio só de gente a quem incomoda que o acto pessoal não seja respeitável a linhas estabelecidas. (...) Mas quando se fala em surrealismo, apesar de ele haver precisamente procurado aniquilar a literatura como propósito, pense-se num típico estilo literário, datado de mil novecentos e vinte e tal, trinta e tal, França. Assim, não há vestígios no nosso poeta da lição surrealista. Mas há propósitos surreais, ou pontos de chegada que se avizinham de uma consciência de surrealidade (...)»<sup>28</sup> — assim se exprime Herberto Helder num estudo-prefácio sobre a poesia do autor de *Poemas Surdos*.

Todavia, e apesar de não haver qualquer consciência ou tentativa de escrever à maneira surrealista, o certo é que Edmundo de Bettencourt, sobretudo nos *Poemas Surdos*, escritos entre 1934 e 1940, apresenta mais de um traço em ampla sincronia com os textos surrealistas. E a verdade é

<sup>27</sup> Vitorino Nemésio, *op. cit.*, p. 82.

<sup>28</sup> Herberto Helder, «Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt», in Edmundo de Bettencourt, *Poemas*, Lisboa, Portugália Ed., Col. Poetas de Hoje, 1963, pp. XXV-XXVI.

que é o próprio Herberto Helder quem reconhece a sua ligação com o movimento português dos finais da década de 40: «Não é sem comoção que lemos os *Poemas Surdos*, lugar onde desemboca a terrível e libertadora aventura do poeta. Quando pensamos que esses textos foram escritos num tempo em que imperava a estética presencista e começava a instalar-se o dogma neo-realista, não podemos deixar de sentir um estremecimento. Estes poemas são, ao lado de algumas composições de António de Navarro e Vitorino Nemésio, a quase única reconfortante liberdade da poesia portuguesa, antes do aparecimento de Mário Cesariny e António Maria Lisboa.»<sup>29</sup>

Não é difícil encontrarmos «O insólito das imagens e metáforas, o clima sufocante, a obliquidade da emoção, a medida onírica, o delírio gelado e nocturno»<sup>30</sup>, para usarmos expressões de Herberto Helder: «Era na luz eléctrica / / cavando a contenção dos mármore, / num abismo risonho de copos e cabeças, / que as árvores, há pouco fugidas ao comboio, / regressavam dos seus vultos, verdes; / e começavam a floresta com aves em sono embalsamadas / sob a teia do luar que os espelhos mantinham junto ao tecto.»<sup>31</sup>, «Uma paisagem de alfinetes espetados no chão»<sup>32</sup>, «Voo incansável e monótono das aves brancas do cérebro. (...) O amor abre goelas bocejantes nos côncavos da ausência do espaço»<sup>33</sup>, ou

«Do colo branco da paisagem  
Saíram, abrindo-lhe um buraco ensanguentado,  
a cara dela  
que era uma sereia  
e que era uma pantera a rebolar no chão  
aos rugidos metálicos do amor  
sob a forma de nuvens muito ao longe...»<sup>34</sup>

<sup>29</sup> *Idem*, p. XXI.

<sup>30</sup> *idem*, p. XXII.

<sup>31</sup> Edmundo de Bettencourt, *op. cit.*, p. 136.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 151.

A ilogicidade de algumas sequências ou a surpresa que surge devido a uma expectativa que não é colmatada, dão-nos bem a medida da poética de Edmundo de Bettencourt:

«Via-se o dia fechado de silêncio  
num quadrado de luz amarelada  
e de novo preso o pé do jovem  
quando ia para sair.»<sup>35</sup>

O poema «Atracção»<sup>36</sup> dá uma imagem da sexualidade semelhante à dos textos surrealistas. Pela sua importância, pareceu-me oportuna a sua transcrição na íntegra, a fim de que melhor possamos avaliar o seu carácter a um tempo sensual e estranho:

«De dois momentos da distância, dois corpos  
foram de tal modo um para o outro, que logo duas  
colunas de pedra, e que eram os braços monstrosos  
dum gigante, se cruzaram no espaço, ao dar-se  
o embate!

Estavam os dois, um em frente do outro, con-  
versando, com vida, desmantelados:

Um sem um olho e com os dentes partidos.

O outro coxo e sem um braço.

E ambos escorriam sangue sobre a alvura da  
neve que existia e cujo frio era música distante...

Os dois sorrindo olhavam, gelados, a paisagem,  
seguindo suspensos atrás duma flor do esquecimento  
que se esfumava fugitiva...

Até que chegou a hora repentina do fogo mais  
remoto que ao aquecê-los os queimou devorando-os.

Sobre os cadáveres carbonizados, a noite veio  
então abrir um sorriso do tamanho da sua escu-  
ridão!»

Por tudo o que deixámos escrito, parece-me ficar ampla-  
mente demonstrada a novidade na obra de Edmundo de  
Bettencourt e a sua aproximação à poética surrealista.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 140.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 153.

Manuel de Lima, cujos primeiros textos surgem no início da década de 40, vai prolongar a sua actividade durante a existência dos Grupos Surrealistas e depois da sua extinção. Embora nunca tenha feito oficialmente parte de nenhum dos Grupos, o facto é que os seus aderentes lhe vão dedicar uma atenção especial, chegando mesmo António Maria Lisboa a fazer um prefácio para *Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido* publicado em 1953<sup>37</sup>.

É, porém, nove anos antes, em 1944, que Manuel de Lima publica o seu primeiro romance, *Um Homem de Barbas*<sup>38</sup>. Este livro faz constantemente apelo ao inverosímil e toda a narrativa decorre num ambiente fantástico. Nesta história, as faltas de rigor e de lógica não parecem incomodar minimamente o narrador. O capítulo «A Dança do Fogo» pode ser um exemplo da atitude narrativa. Depois de Montalvão (o marido enganado) ter atizado fogo às barbas de Valeriano (o amante) gera-se a confusão na sala de baile:

«O que então se passou, é indescritível.

Valeriano em chamas, pôs-se a correr como uma bicha de rabiar, ao acaso pelo salão, derrubando tudo que encontrava na frente, enquanto as pessoas se dipersavam, tropeçando umas nas outras, na ânsia de cada qual achar o seu abrigo. Uns marinhavam pelo lustre, outros pelas colunas, alguns mesmo penduravam-se nos quadros da galeria dos antepassados dos Ribafrias; as senhoras de idade metiam-se

---

<sup>37</sup> António Maria Lisboa, «Introdução ao Estudo Sistemático de 'Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido', de Manuel de Lima, ou melhor: Introdução à acção sistemática adentro do 'Princípio de Malaquias'», in Manuel de Lima, *Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido*, Lisboa, Contraponto, 1953 (2.ª ed., Ed. Estampa, 1972). Este texto foi ainda publicado in *A Intervenção Surrealista*, pp. 194-202 e António Maria Lisboa, *Poesia*, pp. 115-123.

<sup>38</sup> Lisboa, Ed. do Autor, desenho de Bernardo Marques e prefácio de José de Almada Negreiros (2.ª ed., Ed. Estampa, 1973).

debaixo dos sofás. Naquele 'salve-se quem puder' praticavam-se verdadeiros prodígios de acrobacia.»<sup>39</sup>

Outro exemplo possível da total inverosimilhança é o voo de Valeriano em direcção à amante:

«Valeriano vinha pelo ar na sua direcção; ao princípio era apenas um minúsculo ponto, quási imperceptível no espaço, mas pouco a pouco foi crescendo até se tornar em tamanho natural.»<sup>40</sup>

A ironia percorre o livro de uma ponta à outra. Poderíamos até dizer sem grande margem para erro que a narrativa é construída sob o signo da ironia que chega a atingir o humor negro.

Muitos excertos poderiam ser citados para ilustrar a ironia. Escolhemos o início do cap. «A Burrizada»:

«As quatro testemunhas do duelo dêsse trágico ano novo, já em tempos se deviam ter batido uns com os outros. Os dois gordos tinham surpreendido os magros com as respectivas mulheres, *em conciliábulo contra as suas dignidades*. Mas devido ao péso que arrastavam pela superfície terrestre (pois ambos pesavam como que 150 kg), não puderam nessa altura administrar-lhes um correctivo em forma — em parte pela falta de agilidade e também por os outros serem exímios pistoleiros, não tendo para êles o manejo do sabre segredos de espécie alguma.

(...)

Aproveitavam então sempre que os magros serviam de testemunhas nalgum duelo, para apadrinharem o lado contrário, realizando assim duelos abstractos, já que a natureza não lhes permitia concretizá-los.»<sup>41</sup>

Esta ironia transforma-se em humor negro, quando o narrador apresenta um fim completamente insólito para o duelo: em vez de morrer um dos contendores (Montalvão ou Valeriana), morrem as quatro testemunhas:

---

<sup>39</sup> Manuel de Lima, *Um Homem de Barbas*, Lisboa, ed. do Autor, 1944, p. 51.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 61-62.

«Dois estampidos quási ao mesmo tempo quebravam o silêncio da madrugada e quatro homens caíam por terra soltando gritos lancinantes.

Eram os magros e os gordos que estrebuchavam no chão, feridos de morte. As balas tinham-se encontrado no percurso e com a violência do embate estilçaram-se os quatro inimigos que ao fim de dois minutos depois de lançarem uivos de raiva e dor juntamente com pragas grosseiras, deixavam de existir.»<sup>42</sup>

Outra característica próxima da poética surrealista é a crença no valor das coincidências. No baile, em que Valeriano pela primeira vez vê sua futura amante (Natália), quando vai fazer uma vénia a uma senhora, convidando-a a dançar, tropeça nas barbas (que «tão magestosamente compridas (...) ultrapassavam os joelhos»<sup>43</sup>), tendo sido salvo da queda por Natália. O narrador faz o seguinte comentário: «Valeriano era supersticioso. E como tal acreditava no poder oculto das coincidências. (...) Portanto já não foi buscar a tal senhora que o andava desinquietaando. Deixou-se ficar no colo da que o salvara da queda inevitável e quem sabe se da morte.»<sup>44</sup>

Depois da cena do duelo, Montalvão observa o rival, preso a estacas, onde fora posto porque «tremia a ponto de parecer duas pessoas»<sup>45</sup>. Montalvão, adorador do fogo (a ponto de ter casado com Natália, porque, sendo a cozinheira da casa, era a que mais perto dele estava), faz uma pira com o rival que teria morrido se não fora um ciclone que, entretanto, surgiu. Assinalei esta cena para ressaltar um pensamento que o marido atraído teve perante o amante da mulher: «Isto vem a propósito de Montalvão começar a sentir uma fome canina, crescente, que ameaçava obrigá-lo a tirar Valeriano da fogueira para o devorar — o estômago, invejoso, reclamava aos olhos a sua parte dos sentidos que estes pareciam querer assambarcar. Felizmente, o rapaz dos

---

<sup>42</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 66.



burros na precipitação da fuga abandonara o farnel à beira do valado.»<sup>46</sup>

A antropofagia ou o desejo dela é um fenómeno importante na obra de Manuel de Lima. Não é por acaso que em 1965 ele publica uma peça de teatro intitulada *O Clube dos Antropófagos* e em 1973 uma novela com o mesmo nome.

O clima inverosímil que percorre todo o texto é acentuado no último capítulo, «Enfim Sós»<sup>47</sup>, cujo fim ultrapassa todas as expectativas. Montalvão, levado pelo ciúme, que o persegue mesmo depois da morte do amante da mulher, «foi buscar combustível à cozinha, encheu o quarto de lenha onde fechou Natália, despediu os criados, meteu a filha no cofre-forte e entregou-se à obra de destruição.»<sup>48</sup> E foi assim que:

«Uma explosão revulcou a casa de alto a baixo e ao fim de dois dias as labaredas reduziram a herdade a montão de cinzas. No terceiro dia, ao fazerem as pesquisas, encontraram a pobre criança — a causa involuntária do desastre final — dentro do cofre-forte, no meio dos destroços. Mandaram-na para um asilo de órfãs, onde esteve até se tornar uma linda dolicocefala morena, de louros cabelos encarapinhados.

Foi ela própria quem me contou esta horripilante história, uma noite quando entrei em sua casa para me abrigar da chuva...»<sup>49</sup>

Na 2.<sup>a</sup> ed. de *Um Homem de Barbas*<sup>50</sup> são também publicados quatro contos, três escritos na década de 40 e o último em 1970. Estes textos possuem poucos traços surrealistas. Só em «A Reveladora Ascensão de Nicolau»<sup>51</sup>, encontramos um sonho que pode ter algumas características mais próximas da estética bretoniana: Nicolau, na cama, vê que já não tem tempo de chegar à Missa a horas. Sai a correr e, na pressa, vai, quase nu, para a Igreja. Agita os braços e

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>47</sup> *Idem*, pp. 101-106.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>50</sup> Lisboa, Ed. Estampa, 1973.

<sup>51</sup> Publicado pela primeira vez no n.º 3 da revista *Aqui e Além* (Natal 1945).

levanta voo. A multidão apupa-o e o regedor (que lhe deseja a mulher) sugere que se vão buscar espingardas para o abater. A mulher é quem mais o agride. Ele pede para não irem buscar as espingardas, desce, o regedor agarra-o, mas Nicolau dá-lhe um safanão. Consegue voltar a subir e discursa. O regedor quer matá-lo. Os cães investem. Nicolau desce e enfia as pernas nas grades do portão do adro. De repente, acorda, está na cama, com a cabeça entalada nos ferros e a mulher a puxar-lhe pelas pernas.

No sonho sobressai um pormenor que já não é novo em Manuel de Lima: o voo (Cf. Valeriano de *Um Homem de Barbas*). Enquanto no romance anterior o voo surge enquadrado no ambiente maravilhoso que percorre a diegese, em *A Reveladora Ascensão de Nicolau*, ele é apenas o elemento de um sonho, tendo, por conseguinte, muito menos impacto.

Também o sonho de Nicolau, em si, é bastante diferente do sonho surrealista, não possuindo uma grande riqueza a nível do inconsciente do sujeito que sonha. A sua função parece-me estar sobretudo do lado da ironia e do humor, por vezes um pouco fácil. Quando Nicolau acordou

«esperou resignado a descompustura violenta da mulher. Mas ela, ao contrário do habitual, poucas palavras proferiu. As lágrimas caíam-lhe em torrente dos olhos ao dizer estas tristes palavras:

— Porque é que sou malvada?<sup>52</sup>

Nicolau não encontrou resposta correspondente à solemnidade da pergunta. Uma grande compaixão pela mulher, por si próprio, pela humanidade, entristecia-lhe a alma. Tapou o rosto com as mãos e conservou-se algum tempo em silêncio. Ao fim desse tempo disse:

— Sabes... É melhor não irmos hoje jantar a casa do Regedor!»<sup>53</sup>

O sorriso que a última fala sugere parece-me estar mais do lado da graça rasteira do que do humor que os surrealistas reabilitaram.

---

<sup>52</sup> Pouco antes de acordar, Nicolau tinha dito: «Sai daqui mulher malvada!» (p. 136).

<sup>53</sup> Manuel de Lima, *Um Homem de Barbas e Outros Contos*, Lisboa, Ed. Estampa, 1973, pp. 136-137.

Em 1953, Manuel de Lima publica, com prefácio de António Maria Lisboa, *Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido*.

Neste prefácio, o autor de *Erro Próprio* acentua a importância do sonho («Repare-se como Manuel de Lima sonha na nossa cabeça. Não é uma história de que somos espectadores, mas um sonho que o autor tem que nós e Malaquias vivemos»<sup>54</sup>), a possível ligação com Kafka e principalmente a existência do princípio de Malaquias de que falaremos mais adiante.

Tal como (ou até ainda mais do que) em *Um Homem de Barbas*, o ambiente em que decorre a diegese apela constantemente para o fantástico e o inverosímil.

Malaquias, o personagem principal, é vítima de toda a espécie de mal-entendidos e confusões que vão destruir qualquer tentativa de narrativa lógica ou de raciocínio correcto das personagens.

Ouvindo, por acaso, uma conversa telefónica entre uma mulher e o seu presumível amante, Malaquias imagina imediatamente que essa mulher é a sua e assume-se como marido enganado. A partir daqui os mal-entendidos sucedem-se acabando sempre Malaquias por ser vítima das suas próprias armadilhas, o que cria um certo humor tão do agrado de Manuel de Lima.

Um dos casos mais significativos parece-me ser o do encontro de Malaquias com Olímpia e de todas as peripécias que o rodeiam, chegando a haver confusão de personagens, interpenetração de umas nas outras, como é o caso da conferência que deveria ser proferida pelo Prof. Maquiavelicus e que tem, afinal, Malaquias como Orador<sup>55</sup>.

Da ligação de Malaquias com Olímpia, salientámos as passagens principais, para podermos fazer uma ideia do emaranhado de conflitos e de situações:

— «Foi assim que, passada aquela pausa do espasmo irreprimível, agarrou [Malaquias] resolutos os cabelos da

---

<sup>54</sup> Manuel de Lima, *Malaquias ou a História dum Homem Barbaramente Agredido*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1972, p. 16.

<sup>55</sup> Cf. *idem*, pp. 237-239.

mulher e, puxando-a com violência, a arrebatou dos braços do Arrogante.»<sup>56</sup>

— «Foi no cemitério que encontrou pela primeira vez aquela que havia de ser a sua segunda mulher. Estava parada, estática, em frente de um jazigo.»<sup>57</sup>

— «Enfim, quando está escrito que duas pessoas se devem juntar, todas as coincidências se processam nesse mesmo sentido. Assim pensou Malaquias quando, uma tarde, voltou a encontrar a bela viúva num jardim público.»<sup>58</sup>

— «Ouvindo isto, Malaquias levantou-se de um salto, atirando-se da cadeira para trás. Ao mesmo tempo, reconheceu no intruso<sup>59</sup> o tipo característico do Arrogante, aquele que o achincalhara em tempos, não se lembrava bem onde, mas com certeza em qualquer noite de orgia que acabara mal.»<sup>60</sup>

— «Sei [Fala Maquiavelicus] que necessitas de viver com esta mulher que te escarnece porque estás nas suas mãos; conheço o medo que sempre tiveste de cair no ridículo. (...) Sim, porque como já fiz da tua mulher tudo quanto me apeteceu, posso agora fazer outro tanto.»<sup>61</sup>

— «Oíça, professor Maquiavelicus. Imagina-se tão vil que, no caso da mulher com quem estou casado ser a tal criatura roubada ao Lobo<sup>62</sup> — depois de ter passado por tantas mãos — me sujeitasse porventura a viver com ela?»<sup>63</sup>

— «Ah! Miserável! Eras tu a devassa que eu arranquei dos braços do Arrogante naquela noite de orgia que se me varreu da memória, perdida nos tempos...»<sup>64</sup>

É evidente que tais confusões são geradoras não só de humor mas também de fantástico (designação que para

---

<sup>56</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>59</sup> Maquiavelicus.

<sup>60</sup> *Idem*, pp. 175-176.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>62</sup> Um tirano político cuja história é narrada no romance, pp. 179-212.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 222.

esta obra me parece mais apropriada do que a de maravilhoso <sup>65</sup>).

O fantástico aparece na descrição de quase todas as personagens, nomeadamente no Prof. de Filosofia (que desapparece de um momento para o outro <sup>66</sup>), no Prof. Maquiavelicus (que é uma espécie de hipnotizador, mas que chega a *confundir-se* com Malaquias <sup>67</sup>), em Fantasmagórico (personagem de uma história contada por Olímpia, aproveitado pelo próprio Malaquias <sup>68</sup>) e em quase todos os outros que seria longo e desnecessário pormenorizar.

A enunciação do «Princípio de Malaquias», que não se chega bem a saber o que é, apesar de toda a explicação tentada por António Maria Lisboa, no prefácio <sup>69</sup>, tem um sabor a inutilidade que não anda longe da forma de sentir surrealista:

— «Se conseguisse iluminar com as suas tentativas a grande área do mistério, a História havia de chamar às suas teorias o 'Princípio de Malaquias'. Ora aqui está um plano, pensou. Existe na vida da pessoa humana o 'Princípio de Malaquias'. Vamos pois, a partir daqui, à procura da incógnita! Estava radiante por ter criado o 'Princípio de Malaquias'. Teve mesmo desejo de ir ao encontro de Olímpia e dizer-lhe: — Pronto, está tudo resolvido; criei o 'Princípio de Malaquias'. Tudo, ao pé disto, é nada! — Felizmente, lem-

---

<sup>65</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Seuil, 1970 (pp. 29 e 46), cf. também nota 4 do cap. «Titânia, o Romance Impossível», pp. 417-418.

<sup>66</sup> Manuel de Lima, *op. cit.*, p. 100.

<sup>67</sup> Cf. a cena da conferência, *idem*, pp. 237-239.

<sup>68</sup> Cf. *idem*, pp. 122-134 e 162-163.

<sup>69</sup> «Tomando o princípio de Malaquias na mão está tudo feito. O que quer dizer que o que há a fazer é o que não foi dito (...) sempre que Malaquias é ferido, e ferido no seu orgulho, Malaquias reaparece pronto a ser de novo ferido, e ferido no seu orgulho. Após o final já não é isso no entanto que acontece: o orgulho de Malaquias, o seu amor-próprio excedeu-se. Agora é o princípio de Malaquias o libertador — condutor da acção descoberto e dissolvido o que interferia no destino, desviando-o, e descoberto o próprio destino — revelado o Mito.» (*Idem*, pp. 19-20).

brou-se a tempo que desse Princípio nada existia a não ser a hipótese de vir a existir.»<sup>70</sup>

— «Não seria o 'Princípio de Malaquias' só aplicável ao homem livre? Apesar de que Malaquias ainda não delineara o 'Princípio', era a altura de pensar se a mulher (não propriamente Olímpia mas qualquer outra) devia ser excluída radicalmente.»<sup>71</sup>

— «Ainda mesmo não tendo o seu 'Princípio' uma continuidade previsível, havia de ter ao menos as honras de um ressurgimento glorioso.»<sup>72</sup>

O traço mais surrealizante de todo o livro encontra-se, contudo, nas últimas páginas: o suicídio de Malaquias que se afasta por completo de qualquer descrição vulgar. O inverosímil une-se ao macabro, criando uma cena que destrói qualquer tentativa de análise lógica:

«Antes de entrar na biblioteca foi à cozinha buscar o cutelo da carne. Afiou-o com muitas precauções, arrancou um cabelo para experimentar a eficiência do gume. Chegado à biblioteca, foi sentar-se na mesa de trabalho. (...) Num ápice, vibrou um golpe certo, de carrasco, na sua própria nuca. Cortada cerce do tronco, a cabeça veio cair-lhe nas mãos. Depois, com a mesma precisão, a mesma perícia de movimentos, abriu-a ao meio com uma pancada seca: pumba!

«Viu então pela primeira vez, os seus miolos ao natural, Era uma confusa massa pensante difícil de seguir. Enterrou as mãos na massa, decidido a fazer uma selecção aturada. Trabalho sobre-humano mas atraente. Fascinado ao princípio com a complexidade do empreendimento, caiu numa atitude de admiração patética. Ficou extremamente chocado perante a simplicidade do aparelho em si! Afinal era um simples esquema, visto por dentro. Mas, como tudo o que é simples, muito complicado... Seria possível? Com o tacto apanhou um pensamento à superfície: 'carniceiro de ti mesmo!'. E logo tirou semelhante ideia da cabeça. Tirou tantas quantas pôde, até ficar somente a ideia pela qual cortara a cabeça.

---

<sup>70</sup> *Idem*, pp. 151-153.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 167.

Sobreexcitado, mergulhou os dedos aguçados até ao âmago da massa e arrancou o 'Princípio de Malaquias'. Agora tinha-o na mão.»<sup>73</sup>

*O Clube dos Antropófagos* é um caso especial na obra de Manuel de Lima. O mesmo texto possui duas versões em dois géneros diferentes: uma peça de teatro e uma novela. A peça foi publicada em 1965<sup>74</sup> e a novela em 1973<sup>75</sup>, embora a ordem cronológica de escrita seja a inversa.

O seu autor justifica assim o aparecimento da dupla versão: «...O ambiente em que vivíamos nessa ocasião, nos meados dos anos cinquenta, nós, os que formávamos um grupo heterogéneo e muito dividido internamente, que depois se desintegrou (entre desentendimentos, promoções, náuseas e mortes: a de João Rodrigues — física — e a de Cesariny — mental), contribuiu para ambas as versões do tema aqui presente. A composição novelística de 'O Clube dos Antropófagos' deve-se a um clima de segregacionismo em que nos debatíamos todos os que frequentávamos o Grupo do Café Gelo, sem que fosse essa, de um modo geral a causa fundamental do desespero que reinava entre os seus componentes.»<sup>76</sup>

E mais adiante acrescenta:

«Foi Mário Cesariny quem me levou a escrever *Os Antropófagos* quando me encomendou um texto qualquer não muito extenso, ao tomar a iniciativa de criar uma publicação modesta, de circulação exígua, com o objectivo de aliviar o peso do ostracismo que cada vez pesava mais sobre nós, depois do declínio da Contraponto.

(...)

«A bem intencionada encomenda feita por Cesariny (o antigo Cesariny) acabou por ficar anulada. Verificou-se em dado momento que o texto excedia o orçamento da edição.

(...)

---

<sup>73</sup> *Idem*, p. 259.

<sup>74</sup> Lisboa, Ed. Ulisseia (2.<sup>a</sup> ed., Ed. Estampa, 1973).

<sup>75</sup> Lisboa, Ed. Estampa.

<sup>76</sup> Manuel de Lima, «Interfácio — Uma Peça como não se faz lá fora», in *O Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Ed. Estampa, 1973, p. 122.

«...A versão teatral do texto tem uma origem semelhante. Por essa mesma ocasião, atribuições múltiplas da minha actividade de musico profissional haviam-me conduzido, por motivos de sobrevivência, para os teatros ligeiros do Parque Mayer.(...)»<sup>77</sup>

Não é do âmbito deste estudo a comparação entre a novela e a peça. O texto base é o mesmo, mas há algumas diferenças de pormenor que não são só as decorrentes da dramatização. Vou apenas apontar a maior discrepância existente entre os dois textos: na parte final da peça aparecem os três Mestres de Falcão (o antropófago): Wolf, Octopus e Shark<sup>78</sup> que acabam por comer o próprio Falcão, enquanto na novela este não é comido (nem os mestres chegam) e ela acaba com Falcão olhando a multidão revoltada.

Basicamente, o tema destes dois livros é, como o título o indica, a antropofagia: Falcão chega a Cuba (no Alentejo) e, subrepticamente, começa a engordar a população, para depois a comer, em requintes de gastronomia.

Indiciada timidamente em *Um Homem de Barbas*, a antropofagia atinge agora a plenitude, criando simultaneamente o reino do insólito e o retorno a culturas opostas às ocidentais: a alusão obsessiva à antropofagia só pode querer significar a destruição de uma cultura e dos seus valores mais sagrados, instaurando um novo *modus vivendi*. Esta tentativa de renovação, tendo como fundamento dados de culturas consideradas primitivas, logo, mais próximas do instinto, só pode estar de acordo com a mentalidade surrealista.

Para terminar este breve apanhado das características surrealistas na obra de Manuel de Lima, queria ainda referir o seu último texto, publicado em 1972, *A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem*<sup>79</sup>. Apesar de já não podermos falar propriamente em surrealismo, encontramos ainda alguns

---

<sup>77</sup> *Idem*, pp. 123-125.

<sup>78</sup> Manuel de Lima, *O Clube dos Antropófagos*, pp. 230 e segs. Se traduzirmos os nomes dos Mestres para português (Lobo, Polvo e Tubarão), não teremos dificuldade em compreender a sua ligação à antropofagia.

<sup>79</sup> Lisboa, Ed. Estampa.



traços que se situam na linha do humor, tão do agrado dos seus cultores. É, no entanto, um humor, geralmente, pouco corrosivo, que está bem longe do humor negro de outras obras.

Sem querer entrar numa análise muito detalhada, que ultrapassaria o objectivo da presente dissertação, queria apenas referir dois ou três aspectos que me parecem mais significativos: o personagem principal (Alfa-Romeo) cria um invento que «estará para a arte, como o termómetro está para a temperatura. Um ESTETÓMETRO»<sup>80</sup>. Este invento parece-me algo fantástico e, de certa forma, inútil — um acto gratuito.

O traço humorístico principal reside, sem dúvida, nos nomes dos personagens: Snr. Trolha, Alfa-Romeo, Gillete, Mecenas, Chefe Magarefe, Johnnie Walker, John Collins, etc. Estes nomes possuem, à partida, ressonâncias significativas difíceis de ignorar que, transportando-nos para os mais diversos campos semânticos (profissional, automobilístico, cultural ou da bebida), provoca um choque entre duas realidades (o campo semântico invocado e a personagem em questão), fazendo surgir o factor cómico. A ausência de motivação entre o nome e o personagem cria a gratuitidade e transforma o cómico puro e simples num acto surrealista.

Por último queria referir o aparecimento do personagem Delfim da Costa<sup>81</sup> como mais um elemento irónico e *surrealista*. Qualquer leitor medianamente conhecedor do movimento, lhe reconhece um *passado*, ligando-o de imediato aos textos por *ele* assinados e publicados em *Pacheco Versus Cesariny*<sup>82</sup>. Mais uma vez, a ironia reside no nome, ou no que ele representa e não nos actos do personagem em si.

Como vemos, Manuel de Lima tem um importante papel na prosa surrealizante (e por que não surrealista?) portu-

---

<sup>80</sup> Manuel de Lima, *A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem*, Lisboa, Ed. Estampa, 1972, p. 26.

<sup>81</sup> Delfim da Costa é um nome suposto usado em conjunto por Natália Correia, Manuel de Lima e Luiz Pacheco, com fins humorísticos. Cf. presente estudo, p. 101.

<sup>82</sup> *Pacheco Versus Cesariny*, pp. 23-26 e 333-338.

guesa, valendo-se sobretudo do humor (e das suas múltiplas facetas) para impossibilitar qualquer abordagem *realista*.

### JORGE DE SENA

Jorge de Sena é um caso singular na História do Surrealismo Português. Atento desde a primeira hora à evolução do movimento em Portugal, ele é dos críticos pioneiros a debruçarem-se sobre as actividades surrealistas em Lisboa<sup>83</sup>. Contudo, e apesar de a sua obra ter indubitáveis traços devedores da estética bretoniana, Cesariny e o seu grupo negam-lhe qualquer relação, por longínqua que seja, com as práticas surrealistas do fim da década de 40, início da de 50. A hostilidade existente levou Cesariny a excluí-lo de todas as listas que referem nomes de autores de qualquer forma ligados ao surrealismo<sup>84</sup>. Tal ostracismo parece-me só poder ser devido a questiúnculas pessoais que, evidentemente, nada têm que ver com o nosso estudo. Vamos, pois, passar à análise de características que apelam directamente para a escola francesa.

Não é, evidentemente, por acaso que em 1942 (o surrealismo como grupo vinha ainda longe), Sena inclui no seu livro de poemas *Perseguição*<sup>85</sup> uma epígrafe de André Breton. É claro que tal inclusão não obriga a que o livro seja surrealista<sup>86</sup>, mas é significativa.

Não há ainda em *Perseguição* grandes audácias ao nível da imagem e da construção poética, mas já se notam algumas influências dos escritos de Breton e dos seus seguidores: «Relógio combalido... / minutos eram muitos, tantos, tantos... / e os astros à lareira / aprendem a aquecer-se...»<sup>87</sup> ou «Há um inverno cansado nas copas extáticas / e as estre-

---

<sup>83</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 49-50.

<sup>84</sup> Cf. «Surrealistas Portugueses», *Diário de Notícias*, 8-1-1981 e «Poetas do Surrealismo Português», *Diário Popular*, 5-2-1981.

<sup>85</sup> Lisboa, Cadernos de Poesia.

<sup>86</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 18-19.

<sup>87</sup> Jorge de Sena, «Arrecadação» (*Perseguição*), in *Poesia - I*, Lisboa, Livr. Moraes Ed., Círculo de Poesia, 1961, p. 23.

las acendem-se de um vento alto / que azula o céu / de um azul que a noite vai roendo consigo»<sup>88</sup>.

Nos livros seguintes, *Coroa da Terra*<sup>89</sup> e *Pedra Filosofal*<sup>90</sup> há ainda também imagens e expressões que só são possíveis depois da libertação surrealista: «num pinhal mais antigo que os seus próprios muros / de pedra solta com lagartos sorrindo / e aspirando ao sol»<sup>91</sup>, «todos crepitaram na imensidade / exígua das florações violetas / como cristais de pântano reduzido a fecundidade»<sup>92</sup>, «o tempo não existe vai saindo / (...) / pela treva sem sal das árvores nocturnas.»<sup>93</sup>

É em *Pedra Filosofal* que está incluído o célebre poema «Ode ao Surrealismo Por Conta Alheia»<sup>94</sup> que termina a série de três artigos dedicados ao Surrealismo e publicados na revista *Seara Nova*<sup>95</sup>. Neste texto ressaltam sobretudo as enumerações caóticas características da poética do autor de *L'Amour Fou*:

«Que levas ao colo,  
embrulhado em sarrafaçais transcritos mau olhado  
[abomináveis trutas e outros preconceitos?  
Um sacerdote? um gato? A timidez?  
(...)

Temos a polícia, o tapete, o capacho, o telefone, as  
[campainhas de porta, as pessoas paradas  
[pelas esquinas reparando em por de baixo  
[das roupas das outras que passam?

Temos as palavras?  
Temos que saiam versos, lágrimas, casamentos,  
[satisfações apressadas em campos  
[de arrabalde?

---

<sup>88</sup> «Nocturnos», *op. cit.*, p. 25.

<sup>89</sup> Porto, Lello & Irmão, 1946.

<sup>90</sup> Lisboa, Confluência, 1950.

<sup>91</sup> Jorge de Sena, «Crisma» (*Coroa da Terra*), *op. cit.*, p. 87.

<sup>92</sup> «Contacto», *op. cit.*, p. 90.

<sup>93</sup> «Dólmen», *op. cit.*, p. 108.

<sup>94</sup> (*Pedra Filosofal*), *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>95</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 49-50.

Temos os partidos, os artigos de fundo, os banquei-  
[ros, as capelistas, a inflacção, as úlceras  
[do estômago ou sociais?  
(...)].

A frase entre parênteses, colocada no fim do poema, é uma justificativa bem à maneira surrealista: irónica e incoerente: «(*Oportunamente interrompida [a Ode] pela chegada de uma pessoa conhecida.*)»

Parece-me ser, no entanto, o poema «Maternidade»<sup>96</sup> o que mais se aproxima do tipo de imagens propostas pelo Grupo de Paris:

«Placenta pútrida e viscosa,  
irracional ventosa purulenta,  
estupidez marmórea e silenciosa,  
útero fóssil encorilhado a tédio  
de arcanídeo felpudo e dedicado.  
Serpente matutina, rósea treva,  
ninho de acúleos, garras de embalar,  
vampiro de mascar a vida e de cuspi-la  
nas lajes areadas em que estalam ossos  
de antepassados devorados, secos,  
ossos rilhados e esburgados de alegria.  
(...)].

O teatro de Jorge de Sena tem poucos traços surrealistas. Poderemos, contudo, detectar um ou outro aspecto que deles estão mais próximos. O humor é, sem dúvida, um elemento importante de toda a obra dramática de Sena. Em *Amparo de Mãe* (1948), uma mãe chora sentidamente a filha morta, mas quando se apercebe de que ficou sozinha, sem ninguém que dela trate, vira-se para o caixão e «(*sibilante*) Mosca-morta! Mosca-morta! Estúpida!! (*e, de súbito, esbofeteia Belinha*)»<sup>97</sup>. O humor transforma-se em humor

---

<sup>96</sup> (*Pedra Filosofal*), *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>97</sup> Jorge de Sena, *Amparo de Mãe e Mais 5 Peças em 1 Acto*, Lisboa, Plátano Ed., Col. Teatro Vivo, 1974, p. 30.

negro, a surpresa do desenlace cria uma estranheza própria do surrealismo.

Outra peça de 1948, *Ulisseia Adúltera*, parece-me ter mais afinidade com a estética Dada do que com a surrealista. A ausência de enredo e um certo tom jocoso levam-nos a colocá-la na linha da dramaturgia Dada<sup>98</sup>.

Em *O Império do Oriente*, mais recente, de 1964, há uma certa confusão de tempos e de personagens: um historiador conta a História de Constantinopla. Surgem o imperador Justiniano e Teodora, sua mulher, mas não fica bem claro se são ou não os imperadores. Uma fala de Justiniano, plena de humor, dá-nos a medida da ambiguidade:

«Todas as noites espero que ela adormeça, só para não ter de ouvi-la. Tem a mania que é imperatriz. Quando a conheci vendia couves no mercado, dormia com o pessoal do circo. (...) Mas pouco a pouco, à medida que a nossa vida foi melhorando com uns negócios que eu fiz e em que tive sorte, começou a imaginar-se imperatriz de Bizâncio, imperatriz do Oriente, o diabo. Não houve quem lhe tirasse isso da cabeça. E o pior foi quando, pela manhã, aparecia em casa um fornecedor, um vendedor, fosse quem fosse de macho. Era logo: Escravo, dispa-se, deite-se ali, ou fique aí de pé, conforme. O pessoal de casa também não tinha parança: tudo eram escravos. (...) Acabámos por ficar sozinhos, sem ninguém que nos servisse, mandando vir a comida de fora. E sou eu mesmo quem, às escondidas dela, fica lavando a louça. Que julgam que eu estava a fazer? Dirigir impérios? Despachar ministros? Redigindo códigos? Estudando campanhas com o meu Estado Maior? Discutindo os dogmas com o patriarca, não? Pura e simplesmente lavando a louça. (...)»<sup>99</sup>

Queria ainda referir, antes de passar ao estudo da prosa de Sena, dois pormenores existentes em *O Banquete de Dionisos*, peça escrita em Madison (USA), Junho de 1969. O pri-

---

<sup>98</sup> Cf. Henry Behar, *op. cit.*, p. 14: «En definitiva, los dadaístas habían dado con lo esencial del teatro, esa comunicación colectiva, ajena a la intriga (...)»

<sup>99</sup> Jorge de Sena, *op. cit.*, pp. 78-79.

meiro é o aparecimento de exercícios fonéticos que fazem lembrar os propostos por Alexandre O'Neill em carta a Cesariny<sup>100</sup>: «Aalma, balma, calma, dalma, ealma, falma, galma, halma, ialma, jalma, lalma, malma, nalma, oalma, palma... (etc.)»<sup>101</sup> Tais jogos com a palavra *alma* (que surge a propósito do conhecido soneto de Camões: «Alma minha gentil que te partiste») esvaziam-na completamente do seu significado, tornando-se a fala dos personagens pura experimentação linguística.

O segundo detalhe é o aparecimento da célebre frase de Valéry, «La marquise sortit à cinq heures», frase que representa, para os surrealistas, todos os defeitos da atitude romanesca tradicional<sup>102</sup>. A determinado momento da peça, o Senhor Conspícuo diz «(como quem corteja receoso da reacção e de que alguém veja) (...) A marquesa saiu às cinco horas...»<sup>103</sup>. Esta frase não tem nada a ver com o contexto em que está inserida, constituindo um aparte mais evocativo do que significativo.

Os contos e novelas de Sena não são fundamentalmente surrealistas. Podemos, todavia, encontrar aí características em que essa influência é nítida.

O conto mais próximo da estética bretoniana é *O Comboio das Onze* (1948-1960). Há nele frases que, pela sua incoerência, só a essa luz poderão ser entendidas: «O guarda não respondeu, nem podia pensar nisso, ocupado como estava em regressar a cadáver depois de sentir-se banco de jardim, rodeado de aragem e de estalar de saibro. Foi então que morreu, consciente de que mal fôra ferido, embora o comboio houvesse passado com o atraso habitual.»<sup>104</sup>

As frases finais do conto apelam também para o mesmo tipo de concepção de narrativa. Depois de ter assassinado o guarda da estação (crime, aliás, assaz gratuito, sem nenhuma

---

<sup>100</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 31-32.

<sup>101</sup> Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 100.

<sup>102</sup> Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 15.

<sup>103</sup> Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 101.

<sup>104</sup> Jorge de Sena, *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Ed. 70, 1981, p. 55.

razão aparente <sup>105</sup>), Pancrácio salta para o comboio, voltando no último capítulo ao lugar do crime e dirigindo ao morto uma invectiva que, pelas suas reminiscências bíblicas, se transmuda num certo humor negro: «Pancrácio abriu a porta, entrou e disse: — Ergue-te e caminha!» <sup>106</sup>

Há ainda a assinalar a existência de diálogos incoerentes, bem ao gosto surrealista:

«Pancrácio e a figura reclinada nos seus braços conversavam.

— Se procurares que a chuva não te suje a testa, importa que acrescentes uma palavra ao caldo.

— É evidente, meu amor Infesta — dizia ele —, que sempre e desde sempre te darei da caixa uma pitada.

— Ouvi dizer que nunca encomendaste outros remédios, além dos que se tomam de quatro em quatro horas.

— Às onze, por isso, eu sabia que nos encontraríamos. Quando quiseres, fora das onze, que nos encontremos...

— Mas não são já onze, e vamos no comboio. Nem todas as teias, sabes?, são das que nos servem. Umhas há que não se misturam. E outras vezes é o sangue dos guardas que não liga com elas.» <sup>107</sup>

No conto *A Comemoração* (1946) <sup>108</sup> é o humor o elemento principal: Gustavo Dores resolve organizar uma homenagem em honra de Pereira Castanheira, antigo africanista. Só vai uma pessoa à homenagem: o próprio organizador. Mas, na rádio, a notícia é diferente: «Em volta da sepultura, reuniram-se alguns dos seus amigos (...)» <sup>109</sup>.

*O Urso, A Pantufa, O Quadro e O Coronel* (1961) <sup>110</sup> é um estranho conto, onde o sonho e a realidade se confundem, sem que esta seja totalmente desvendada. Numa noite de temporal (que era também de consoada) o Coronel e o seu amigo, Dr. Figueiredo, pernoitam numa pousada na serra. Aí o Coronel tem uma conversa estranha com a gerente,

---

<sup>105</sup> Cf. *idem*, p. 54.

<sup>106</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>108</sup> *Idem*, pp. 87-99.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>110</sup> *Idem*, pp. 183-199.

tendo depois um sonho não menos insólito. Quando, no dia seguinte, acorda, tudo o que se passara na véspera não poderia ter acontecido: Não havia nenhuma gerente na hospedaria, nenhum quadro na sala, etc. No entanto, quando ele e o amigo se vão embora no carro, no assento de trás está o urso de pêlo que lhe aparecera no sonho e que estava na sala da hospedaria ao pé da pantufa que ali deixara a gerente (que não existe). Como vemos, a fronteira entre o real e o imaginário é muito ténue, não se conseguindo estabelecer definitivamente de que lado se situa a diegese. Esta hesitação convém perfeitamente à mentalidade surrealista, evoluindo a oposição sonho/realidade para uma síntese ideal.

Finalmente, gostaria de me referir a *O Físico Prodigioso*<sup>111</sup>. Nesta novela, a principal característica surrealista reside na quase total coincidência dos opostos. Como já tive ocasião de notar<sup>112</sup>, há uma surpreendente ausência de oposições, pois que todas elas se dissolvem naquilo a que Carrouges chamaria *ponto supremo*.

Parece-me oportuno citar a parte da minha análise que diz respeito às flagrantes anulações de entidades opostas:

«Dividido, sempre, entre duas oposições, o físico é o ponto de encontro de uma série de pares antitéticos, cujo levantamento se torna fundamental para a compreensão da novela: Nomeado/Não Nomeado; Visível/Invisível; Masculino/Feminino; Virgem/Não-Virgem; Deus/Demónio; Fala/Silêncio; Morte/Vida.

«Em cada um destes pares, a oposição deixou de existir e passou a haver uma simultaneidade dos dois pólos.

«O físico não tem outro nome para além deste. Nomear seria identificar definitivamente o *eu* com o *eu*, rejeitar o Duplo que lhe é inerente: 'Além de que eu mudo de nome por cada terra e por cada castelo onde passo'<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, in *Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, 1966 (2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1977, 3.ª ed., 1980).

<sup>112</sup> Maria de Fátima Marinho, «*O Físico Prodigioso: O Outro e o Mesmo*», in *Studies on Jorge de Sena*, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 1981, pp. 142-151.

<sup>113</sup> Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 53.



Se o gorro o torna invisível à vista dos outros, 'Para os espelhos nunca era invisível (...)' <sup>114</sup>, o que se vem opor a uma (in)visibilidade total.

«Esta oposição vai ter incidências nos pares masculino/feminino e virgem/não-virgem. Com efeito, a primeira vez que há na novela uma ligação heterossexual, o físico está invisível e, por isso, perde a virgindade sem a perder. De igual modo, o demónio mantém-se invisível nas relações amorosas com o físico. Se considerarmos que uma ligação com um ser invisível é, antes de mais, uma ligação consigo mesmo, o par masculino/feminino terá de ser lido a outra luz. Parece-nos não haver uma irreduzibilidade dos dois termos, ou antes, as ligações entre os dois sexos complementam-se com a homossexualidade, com o incesto e, até, com a masturbação <sup>115</sup>. Quando D. Urraca lhe fala, ele pensa na sua própria imagem. Esta conta que, quando estava na cama com o marido, havia sempre também um pagem, e ele imagina que ela teve desejos incestuosos pelo pai. A ideia do andrógino não está ausente do livro de Sena. Não é, por acaso, que D. Urraca come o pénis do cavalo, interiorizando-o nela.

«A não-disjunção virgindade/não-virgindade é flagrante a uma primeira leitura. É o próprio físico quem diz: '(...) eu continuo virgem, não o sendo já' <sup>116</sup>, e as donzelas continuam a ser designadas por este nome, depois de terem relações heterossexuais.

«Como vimos, embora resumidamente, o erotismo é passível de duplas leituras (...)

«O mesmo se passa com a dicotomia Deus/Demónio. Os personagens são ambas as coisas simultaneamente: o físico, D. Urraca, Frei Antão, os outros padres do Santo Ofício, todos se situam num e noutro pólo, sem haver uma única tentativa de resolver a aparente contradição.

---

<sup>114</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>115</sup> «E era por isso que tanto gostava de banhar-se nos rios, como se mergulhar neles e agitar-se nas águas fosse a maneira de unir-se àquela imagem fascinante que nunca, se não assim quebrada por ele mesmo, era invisível e unida a ele», *idem*, p. 44.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 53.

«A oposição fala/silêncio marca uma diferenciação entre dois pontos da narrativa. Até ao momento da prisão o físico fala, depois de ser preso nunca mais profere palavra. E a fala passa a pertencer aos padres do Santo Ofício e ao Demónio, que se encontra com Frei Antão. (...)

«Finalmente, chegamos ao par opositivo Morte/Vida. Aqui a não-disjunção atinge o seu ponto máximo. O físico ressuscita os cavaleiros que estavam na vala do castelo, e a sua *morte*, assim como a de D. Urraca, faz nascer uma roseira encantada. (...)

«Já vimos como o Demónio e os personagens podem ser considerados reversíveis. Mas ainda não falámos de reversibilidade dos personagens entre si: o *Mesmo* é sempre também os *Outros*. Os padres tomam o rosto do físico, excluindo um antagonismo completo entre eles; o mesmo sucede a D. Urraca, o que vem atenuar as diferenças masculino/feminino; o Demónio toma o rosto de Frei Antão, aumentando a possibilidade de identificação.»<sup>117</sup>

Ainda no que diz respeito à junção dos contrários, temos o caso das três «narrações paralelas».

Há em *O Físico Prodigioso* três exemplos de dupla narrativa para relatar o mesmo acontecimento, duplicidade que é sugerida por duas colunas paralelas que se desenham na página (1.<sup>a</sup> — o aparecimento das três donzelas (três deusas?) ao Físico<sup>118</sup>; 2.<sup>a</sup> — narração da vida de D. Urraca feita por ela própria<sup>119</sup>; 3.<sup>a</sup> — o assalto à cidade e ao castelo por bandos amotinados)<sup>120</sup>. A parte final da novela continua a terceira narração paralela, alternando frases que dizem respeito a uma e outra «história».

Esta novela constitui talvez um dos casos limite de ambiguidade, que conduz a uma anulação constante das oposições, tal como os surrealistas preconizaram. O *ponto supremo*, tão procurado por todos os seguidores de Breton,

---

<sup>117</sup> Maria de Fátima Marinho, *art. cit.*, pp. 147-148.

<sup>118</sup> Jorge de Sena, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>119</sup> *Idem*, pp. 68-71.

<sup>120</sup> *Idem*, pp. 138-139.

parece-me ter aqui uma grande aproximação dificilmente igualável. Não afirmo contudo que Sena tenha pretendido com este texto demonstrar nenhuma teoria surrealista ou que ela estivesse presente no seu espírito.

Trata-se efectivamente de Surrealismo sem escola.

## O GRUPO SURREALISTA DE LISBOA

ANTÓNIO PEDRO

Como ressaltai no capítulo «História do Surrealismo em Portugal», António Pedro pode ser considerado o inegável pioneiro do surrealismo português, tendo estado ligado à estética bretoniana desde meados da década de 30<sup>1</sup>. A sua obra é vastíssima e estende-se pela poesia, prosa, teatro e ensaio sobre os mais variados assuntos, sem falar já do seu trabalho como pintor. Como não é nosso objectivo um estudo exaustivo sobre António Pedro, referiremos apenas os momentos da sua obra que se aproximam da poética surrealista, deixando totalmente de lado toda a produção que se afasta desses ditames.

Com base neste princípio metodológico, parece-me legítimo excluir deste estudo tudo o que se relacione com o teatro, desde as peças por ele escritas até aos ensaios e apontamentos que António Pedro possui. Na verdade, a sua obra de dramaturgo tem muito mais influências de Pirandello do que de qualquer autor surrealista. É sem grande esforço que encontramos frases que nos remetem para as obras do dramaturgo italiano: «O AUTOR: (...) Aqui me terás movendo-te os cordelinhos que quiser, até te levar ao sítio onde me aprover que tu estejas...»<sup>2</sup>, «O DIABO: (...)

<sup>1</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 16-18.

<sup>2</sup> *Teatro* (Paris, 1934), in António Pedro, *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Biblioteca Nacional, Bibl. de Autores Portugueses, coordenação de António Brás de Oliveira, pref. de Luís Francisco Rebello, 1981, p. 61.

Neste teatro onde já nem sequer sabes o que é do teatro e o que é da tua vida.»<sup>3</sup> ou «ARTEMÍDIA: (...) É um dos Velhos do Coro. Não tem importância para a acção da peça. Continua.»<sup>4</sup>

É a partir de meados da década de 30 que se começam a notar traços surrealistas na sua produção poética. Por volta de 1933-1934, António Pedro escreve uma série de pequenas novelas e de romances incompletos, todos eles ainda inéditos<sup>5</sup>. As características da escola de André Breton são inexistentes na sua maior parte. Há, porém, dois textos onde já podemos notar alguns elementos prenunciadores da nova estética.

*Sensasonho*<sup>6</sup> tem o subtítulo «História duma noite» e uma espécie de epígrafe que está na linha das preocupações surrealistas: «Sonho? Realidade? Sabe-se lá onde começa e onde acaba cada coisa!» A trama do conto não tem propriamente nada a ver com o surrealismo: um homem espera a amante, ela chega, fazem amor. Todavia, nos dois últimos parágrafos abandona-se a narrativa verosímil para se contar um episódio que temos dificuldade em situar no estado de vigília, mas que também não é especificamente um sonho: a indefinição aumenta a interpenetração sonho-realidade:

«Depois ganhavam as coisas o seu lugar entre os caixilhos, mas cresciam, ampliavam-se. Depois adoçavam-se de novo os contornos espriavam-se as cores — envolvia-se o homem em bruma. Até que, nítido, irónico e suave, o homem se mexeu. Voltou a carinha redonda que era corada e menineta. Sorriu. Desdobrou da marreca duas asas de libélula, translúcidas e coloradas de manchas em arco-íris. Piscou-lhe o olho, num desconchavo, como a gerente na véspera,

<sup>3</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>4</sup> *Antígona*, in *op. cit.*, p. 291.

<sup>5</sup> Estes textos fazem parte de um espólio existente na Biblioteca Nacional. São eles: *Olarias* 33 (novela c. 1934), *O Desvairo* (novela? c. 1934), *Sensasonho: história de uma noite* (romance? incompleto, c. 1934), *Monotonia: ausência de romance duma vida vulgar* (romance? incompleto, 1933), *Vida Privada e Sentimental de Jerónimo da Silva* (romance autobiográfico? incompleto, 1934), *Dois tiros no Sósia* (novela c. 1934), *O Quím da novela* (novela, c. 1934), *Crack* (novela, c. 1934) e *A Mulher do Manco* (novela? c. 1934).

<sup>6</sup> E 5-66.

e enchendo o peito de ar, como a espreguiçar-se, devagar, com uma lentidão de gaivota perdida no céu sem movimentos, se desprende do quadro, voando.

«Sobre o cansaço dormente do seu corpo, Roberto, que fechara os olhos, entra como um murmúrio, o ruído, surdo das asas do homem rodopiando-lhe sobre a cabeça — um ruído d'asas, persistente, suave, diminuindo lentamente até extinguir-se...»

O segundo texto é *Monotonia*<sup>7</sup>. O excerto existente é o fragmento inicial de um romance que António Pedro previu ter onze capítulos, mas que só tem três escritos. Estes três capítulos focam uma ideia fundamental: Alfredo desvirga a namorada e pensa que tem obrigação de casar com ela. No decorrer das hesitações que preenchem as páginas escritas, Alfredo narra um sonho, sonho este que tem a particularidade de realçar a ideia de voo que já aparecera no conto anterior:

«Ele tinha lá dinheiro para aquilo tudo! Quê? Mas o que era *aquilo*? Ele tinha dito que ia casar mas quem é que os obrigava a casar?... Ele nem sequer tinha dito coisa nenhuma! Era sono, um sono horrível, desde a véspera, cheio de pesadelos de que ele nem ao menos se lembrava. Só se lembrava de andar pelo ar como se não pesasse, por cima dos eléctricos sem ninguém reparar, com uns pés enormes umas pernas muito compridas, um corpinho pequenino e cá muito encima uma cabecinha de grão de bico. Só com olhos, como as libélulas... como as libélulas... como um barco que ele tinha visto na capa dum livro — era o Charlot — todo maltrapilho e de patins. Ele também tinha patins... tinha, a escorregarem na linha dos eléctricos, muito brilhante, como agora.

«O que é que lhe parecia aquela linha dos eléctricos ali como ontem sem se saber nunca onde ia acabar muito luzidia, como o corrimão da Amélia?... O corrimão, é verdade — ele ia casar... ele tinha desvirgado a pequena ontem à noite. Não podia deixar de ser... Que chatisse!»

A atitude de narrar o sonho e o seu conteúdo ambíguo concorrem para colocar este excerto numa concepção próxima da surrealista.

---

<sup>7</sup> E 5-67.

Em 1936, António Pedro adere ao movimento surrealista inglês e publica em Lisboa o *Manifesto Resumo do Dimensionismo*<sup>8</sup>. Desta corrente, que se afasta em alguns pontos do surrealismo, como tive ocasião de notar, há alguns trabalhos de António Pedro que a ilustram melhor do que quaisquer palavras (ver Figs. 1 e 2).

É contudo em 1942 com a publicação de *Apenas uma Narrativa*<sup>9</sup> que António Pedro atinge o auge da sua produção com características surrealistas. O livro, que se apresenta como uma narrativa, é, porém, uma narrativa que se afasta totalmente das formas tradicionais de contar, para estar totalmente de acordo com as concepções bretonianas do romance. É o próprio António Pedro quem, num artigo publicado na revista *Tricórnio*<sup>10</sup>, o define do seguinte modo: «Mas o que se passa com esse género [o romance] é sobretudo ser completamente desinteressante quando não exorbita do quadro burramente melancólico da *tranche de vie*, servida aos capítulos de dose exacta como satisfatório pequeno-almoço de bisbilhoteiros.»<sup>11</sup>

João Nuno Alçada, num artigo intitulado «*Apenas uma Narrativa*, ou o Romance Surrealista em Portugal»<sup>12</sup>, faz uma análise comparativa entre o romance de António Pedro e os textos dos surrealistas franceses consagrados. Chama a atenção para a inverosimilhança («Os efeitos de surpresa sucedem-se de forma a destruir qualquer possibilidade de verosimilhança<sup>13</sup>»), para a técnica da desilusão já usada por Breton («Com o seu uso, põe-se em destaque o reverso do real que afastando qualquer forma de descrição positivista, deixa transparecer ou anunciar, uma outra lógica, uma outra

---

<sup>8</sup> Para mais pormenores, cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 17-18.

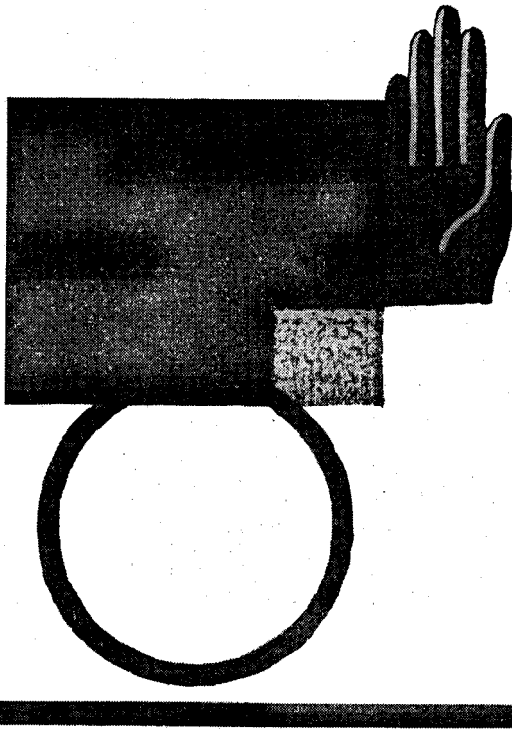
<sup>9</sup> 2.ª ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1978.

<sup>10</sup> «Quase Elogio do Romance Policial», in *Tricórnio*, Lisboa, Nov. 1952, pp. 36-41.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>12</sup> In *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, pp. 89-118 e *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 2, n.º 1, Janeiro-Junho 1982, pp. 85-100.

<sup>13</sup> *Revista da Biblioteca Nacional*, p. 87.



STATUE / POÈME DIMENSIONNEL

FIG. 1





## OUTREPASSAGE - POÈME DIMENSIONNEL

FIG. 2

coerência das coisas.<sup>14</sup>»), para a escrita automática<sup>15</sup>, o maravilhoso e o fantástico<sup>16</sup>, e o uso do *hasard objectif*<sup>17</sup>. João Nuno Alçada faz também comparações entre Lulu (a personagem feminina) e Nadja<sup>18</sup>, ao mesmo tempo que liga as respectivas concepções de amor. A teoria do *já visto* (do reconhecimento)<sup>19</sup>, presente em *Apenas uma Narrativa*, é também realçada por João Nuno Alçada. Finalmente, ele aponta para a semelhança entre o uso do *écran* no romance de António Pedro e em *L'Amour Fou*<sup>20</sup>. Para não reduplicar o artigo publicado na *Revista da Biblioteca Nacional*, abstenho-me de citar excertos de *Apenas uma Narrativa* que ilustrem todos os casos que acabo de expor.

Ao texto de João Nuno Alçada gostaria, porém, de acrescentar alguns pequenos pormenores que completam a situação do texto no quadro surrealista. A ironia é frequente em vários momentos do livro de António Pedro. Um exemplo bastará para nos apercebermos do teu teor:

«(...) Quando acabaram as colheitas deitaram-lhe fogo como ao restolho. Na sua cinza mijaram os gatos e espojaram-se as galinhas. Só a sombra que tinha feito ficou no chão como uma nódoa.

(...)

«Houve diversas discussões se havia ou não que retirá-la dali por causa do turismo e do bom nome da localidade. Uns eram partidários do pitoresco e outros querem as coisas como deviam ser. Durante a contenda apareceu então quem não quisesse acreditar que a sombra não era uma coisa natural. Acabaram por enrolá-la, como a um tapete, e levá-la para observação dos membros da Academia.

«Cheirava tanto a tristeza que os académicos se acharam comovidos. Escreveu então, cada um o seu soneto comemorativo. (...)»<sup>21</sup>

<sup>14</sup> *Idem*, *ibidem*

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 88-89.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 91 e segs.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>18</sup> *Idem*, pp. 94-95.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>21</sup> *Apenas uma Narrativa*, p. 28.

É também usual o emprego de imagens insólitas («maciço dos pássaros»<sup>22</sup>) e, faz-se por vezes referência à antropofagia, tão do gosto de vários surrealistas portugueses. O primeiro exemplo faz parte da cena do *écran* analisada por João Nuno Alçada:

«A mulher loira do 'écran' via-se bem da caixa dos irmãos. Eles viam-na bem, e cada vez que disso se lembravam sorriam ainda mais.

«(...) O outro irmão (...) matou cuidadosamente a mulher loira que tinha saído do 'écran' e estava a nadar na água do mapa-múndi.

«Nenhuma das feridas da mulher deitou sangue verdadeiro. Saía-lhe luar pelas feridas e conservava um sorriso igual ao dos irmãos.

«Então, enquanto um deles lhe pintava no ventre um quadro que devia ser o centro dos outros dois que estavam nos cavaletes, o que a tinha assassinado começou a comê-la pela boca.

«Comeu exactamente metade. A outra metade, comeu-a, depois, o outro irmão. Os quatro desvaneceram-se, por inúteis.»<sup>23</sup>

O segundo caso passa-se numa festa em casa de Lulu comemorando o seu regresso:

«Deste modo tudo acabou muito bem como era de esperar. As velhas e os ossos foram dados aos cães e a gente mais moça divertia-se numa espécie de jogo a dois, que consistia em ir-se comendo cada um por seu lado, até ver quem chegava, dos pés, mais depressa ao coração do outro. O que chegava primeiro, é claro, era o que não morria logo. Mandavam-lhe vir uma padiola e depois de o passearem em triunfo, como tinha merecido, deitavam-no pela janela fora.»<sup>24</sup>

Com as datas de 14 de Outubro e 6 de Dezembro de 1946 existem dois textos automáticos, inéditos<sup>25</sup>. A feitura destes textos antecede, em geral, as primeiras manifestações colec-

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>25</sup> E 5-61 e 62, respectivamente.

tivas do Cadáver Esquisito que são de 1947, o que mostra, mais uma vez, o pioneirismo de António Pedro. Transcrevo apenas o início de cada um dos textos para ficarmos com uma ideia do seu tipo de escrita:

«Quando do novo Oriente suspeitado se ergueram sinuosas as pregas do vestuário com o tufão das montanhas nasceram das lápides antigas músicas de máquina rotativa com cabelos dum rosa desnordeante.»<sup>26</sup>

«Anda-me um som de matraca no horizonte entupido de crisântemos. As anémonas elevavam-se de gradação em gradação até ao substratum do caos e na espera das hemorroidas calcinou-se de branco o suspiro das velhas e dos imbecis.»<sup>27</sup>

Em 1948, António Pedro escreve o *Proto-Poema da Serra d'Arga* que vai ser publicado no ano seguinte pelos Cadernos Surrealistas. Este poema, que descreve, ironicamente, San Lourenço da Montaria, possui vários ingredientes comuns às produções anteriores. Como acima notei, a ironia é um elemento fundamental:

«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.»<sup>28</sup>

A própria mendicidade não escapa ao sarcasmo de António Pedro:

«Uns nascem já mendigos com aleijões e com as  
[rezas sabidas  
Do ventre mendigo materno

---

<sup>26</sup> E 5-61, «Texto automático da tarde do dia 14 de Outubro de 1946, em Lisboa».

<sup>27</sup> E 5-62, «Texto automático do dia 6 de Dezembro de 1946 às 13,30».

<sup>28</sup> António Pedro, *Proto-Poema da Serra d'Arga*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, Ed. Confluência, s/d, p. 3.

Outros é quando chupam o seio sujo das mães  
Que apanham aquela voz rouca e as feridas  
Outros então é em consequência das moscas e das  
[chagas  
Que vão à mendicidade»<sup>29</sup>.

«Mas sabe-se na serra que há uma tribo especial  
[de mendigos  
Que para os criar bem  
Lhes põem desde pequenos os pés na lama dos paúis  
Regando-os com o esterco dos outros  
(...)  
Nasce de propósito um enxame de moscas para  
[cada um»<sup>30</sup>.

Este tratamento dos mendigos está no extremo oposto do dos textos neo-realistas, situando-se a crítica do autor de *Apenas uma Narrativa* a nível da paródia.

De igual modo, a falta de lógica entre uma causa e a respectiva consequência está também na linha dos Manifestos Surrealistas:

«Ficou um admirável vazio azul para crescerem  
[castanheiros  
E ficou a capela como um inútil côncavo de virgem  
Para dansar à roda o estrapassado e o vira.»<sup>31</sup>

«As varejeiras põem as larvas nos buracos das peles  
[dos mendigos  
E da fermentação  
Nascem odores azedos padre-nossos e membros  
[mutilados»<sup>32</sup>.

A actividade de António Pedro como surrealista vai ao ponto de elaborar um *Dicionário Prático Ilustrado*<sup>33</sup> (Moledo,

<sup>29</sup> *Idem*, p. 8

<sup>30</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>33</sup> E 5-57.

1955) que poderá ter algumas semelhanças com o *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* de Breton e Éluard<sup>34</sup>. O Dicionário de António Pedro ficou inédito, à excepção de alguns itens publicados na revista *Pentacórnio*<sup>35</sup>.

Tal como Breton e Éluard, o autor português fornece definições insólitas de termos comuns. Todavia, enquanto os surrealistas franceses procuram para as suas definições citações de textos surrealistas, tentando demonstrar o significado exacto de cada termo dentro de uma poética determinada, António Pedro é menos disciplinado. Muitas das suas definições são totalmente irónicas e é justamente essa característica que as aproxima do surrealismo.

Dos itens explicados por Breton e Éluard, só três se encontram no *Dicionário Prático do Surrealismo*: «absurdo»<sup>36</sup>, «beleza»<sup>37</sup> e «estética»<sup>38</sup>.

Basta compararmos a primeira das definições para nos darmos conta das diferenças existentes:

«ABSURDE — ‘...ces raisonneurs si communs, incapables de s’élever jusqu’à la logique de l’Absurde’. (*Baudelaire*), ‘...le dérèglement de la logique jusqu’à l’absurde, l’usage de l’absurde jusqu’à la raison...’ (P. E.)»

«ABSURDO — Um ab surdo parece absurdo porque nada o faz pressupor ouvindo e, sobretudo, porque não existe nenhum ab. Mas, não existindo, não pode ouvir. Não ouvindo é surdo. Logo o ab é logicamente surdo e não absurdo como seria o ter ouvido uma coisa que não há. Mas, se não há, não é. Se não é como é que é surdo? É absurdo ser surdo o que não é. E, no entanto, só o ab surdo é que há. Haver o que não é, é que é absurdo. Se é, mesmo absurdo como é, há. Se há e é absurdo e não pode sem ser como é, e logicamente como é embora absurdamente, isto é — tanto lhe faz, para ser, ter ou não ter razões superiores às do existir. Mas,

---

<sup>34</sup> Galerie des Beaux-Arts, 1938 (2.<sup>a</sup> ed., José Corti, 1980). Está incluído in Paul Éluard, *Oeuvres Complètes*, 1.<sup>o</sup> vol., pp. 719-796.

<sup>35</sup> Lisboa, 31 de Dezembro de 1956. Os itens aqui incluídos são: «aberração», «absoluto», «abstracção», «anjo», «bacon», «beleza», «besta» e «Metafísica (Aparelho Metafísico de Meditação)».

<sup>36</sup> *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, José Corti, 1980, p. 3.

se não é, o seu não ser também não depende de explicação. Ser ou não ser não tem razões de ser.»

Nas definições que dá, António Pedro tanto se serve de textos inéditos, como é o caso acima transcrito, como de citações de outras obras, suas e alheias<sup>37</sup>.

Por vezes, o autor de *Apenas uma Narrativa* apresenta uma palavra vulgar com uma definição que, embora correcta, é parcial, deixando de lado a acepção mais corrente, facto este que proporciona o aparecimento do humor:

«ABADE — ‘Pássaro dentirrostro (Pica Brasiliae) da família dos córvidas, parecido com a pêga.’ — *Dicionário de Moraes*»

O humor surge também quando de um personagem conhecido da História, se apresenta um dado biográfico insólito:

«ABELARDO, Pedro (1079-1172) — São ínvios os caminhos da verdade e, às vezes, espantosas as circunstâncias em que se desvendam. Muito mais sensacional que a filosofia de Abelardo é o facto de ter sido castrado por ciúme e, alguns anos depois de castrado, ter sido ele o destinatário das famosas cartas de Heloísa.

Proclamado herético por tentar explicações racionalistas para o mistério da Trindade, foi assim, irracionalmente, e de facto, um autêntico herético do amor.»

Outro tipo de definição é o da explicação curta e irónica, eminentemente surrealista:

«ANJO — Uma das coisas boas que há para acreditar é na existência dos anjos.»

«BARDOT — Quem me dará desse bar?»

«BELO — Nome dum grande cozinheiro que também foi oficial de marinha.»

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>39</sup> Cf., entre outros, «abismo» (definição tirada de «Porque sou Surrealista» — Catálogo da Exposição Surrealista, Lisboa, Janeiro, 1949), «ácaro» (def. de Lautréamont. Fim do 1.º canto de *Les Chants de Maldoror*) e «acontecer» (def. de F. Pessoa).

«REPUGNANTE — Que provoca uma salivação de enjoo à simples figuração menemónica, como as minhocas pálidas, os vermes do ventre ou o Sr. Miguel Trigueiros.»

Para concluir, queria apenas referir a existência de um poema com traços surrealizantes, integrado num conjunto de textos, éditos e inéditos, *Quando já nem se engana o coração com música*<sup>40</sup>. Esta recolha é bastante grande, mas os poemas que têm alguma coisa de surrealista são muito poucos.

Em «Nem sempre aos Poetas Apetecem as Estrelas»<sup>41</sup> há uma enumeração caótica e uma ou outra imagem que pode ter algumas afinidades com o surrealismo. Para além destes traços, convém ainda referir que o texto trata de uma invasão de formigas o que, por si só, é insólito:

«Apetece-me não sei porquê uma história de formigas  
De formigas assexuadas negras nítidas e rápidas  
Com olhos fantásticos colhendo miríades de imagens  
(...)

No chão das guerras e das famílias correctas  
E dos vasadouros e dos jardins  
E da luz verde dos mendigos  
E das chagas rendosas e das rendas custosas  
E dos doidos furiosos  
E das rosas  
(...)

Apetece-me não sei porquê uma história de formigas  
A grande invasão das formigas multiplicando-se,  
(...)

Num poema de Julho de 1964 destinado à colectânea anterior<sup>42</sup>, e com o título de «Cascatinha Automática»<sup>43</sup>,

<sup>40</sup> E 5-175. Textos escritos entre 1938 e 1964.

<sup>41</sup> O poema não é datado, mas deve ser do início da década de 50, pois há uma carta de Casais Monteiro para António Pedro, datada de 14 de Maio de 1952 (E 5-84/cr) a falar da dificuldade da tradução deste texto.

<sup>42</sup> Cf. Catálogo da Exposição de António Pedro, Biblioteca Nacional, 1982, p. 78.

<sup>43</sup> E 5-175.



António Pedro usa um processo de escrita automática que consiste em ir escrevendo sucessivamente termos que são sugeridos pelos anteriores:

«O cuco  
a cóco  
a doca  
o suco  
a roca  
a moca  
arrotá  
e mofa  
a solfa  
do silfo  
no risco  
azul  
(...)».

Pelo breve estudo que fizemos da obra com traços surrealistas de António Pedro, pareceu-nos que o seu importante papel na introdução e desenvolvimento do surrealismo em Portugal ficou devidamente assinalado. Passaremos agora ao estudo dos outros componentes do Grupo Surrealista de Lisboa.

### *JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA*

José-Augusto França é um dos teorizadores mais prolíferos do surrealismo. A sua actividade dá, todavia, mais atenção à pintura, deixando completamente de lado as actividades literárias<sup>44</sup>. Não admira, por conseguinte, que seja sobretudo aí que ele se revela como surrealista. A sua obra literária possui, efectivamente, muito poucas características da escola bretoniana, se é que tem algumas. É o próprio José-Augusto França quem, num posfácio à 3.<sup>a</sup> ed. de *Natu-*

---

<sup>44</sup> Cf. «O Surrealismo», in *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livr. Bertrand, 1974, pp. 373-395.

*reza Morta*<sup>45</sup>, «Nota do Autor, a Distância» (datada de Dezembro de 1979) afirma: «Também, é certo, lhe chamaram, por engano, 'surrealista' (...)»<sup>46</sup>. Na verdade, *Natureza Morta*, escrita em 1947 e publicada em 1949, ano da formação do Grupo Surrealista de Lisboa, não tem absolutamente nada a ver com os ideais que o seu Autor então defendia. A diegese desenrola-se em África, sobretudo na África vista através dos olhos de uma mulher que para lá vai viver, depois de ter casado por procuração, com um homem totalmente desconhecido.

De igual modo, *Azazel*<sup>47</sup> (peça em três actos), não tem os mínimos traços surrealistas ou surrealizantes. Urbano Tavares Rodrigues chega mesmo a designá-la como «Obra de moralista», «na linha de um niilismo 'irónico'»<sup>48</sup>.

Alguns dos contos reunidos no volume *Despedida Breve*<sup>49</sup> são já um todo nada diferentes, possuindo detalhes que os aproximam mais da estética surrealista. Em *A Porta*<sup>50</sup> um certo fantástico instaura-se desde as primeiras linhas: Miranda, o personagem principal, fecha a porta ao sair de casa, e encontra-a sempre aberta quando regressa. Incapaz de explicar um facto totalmente inverosímil e depois de usar todos os expedientes possíveis, Miranda resolve *aparentemente* ignorá-lo. E digo *aparentemente* porque o fim é ambíguo:

«Era preciso mandar vir a mulher a dias. Para que servia dispensá-la por mais tempo?

(...)

«(...) Vestiu-se com o cuidado do costume, mas tinha os sapatos por engraxar e sofreu uma contrariedade quando se

---

<sup>45</sup> José-Augusto França, *Natureza Morta*, 3.ª ed. acrescentada com um prefácio de Eduardo Lourenço e um posfácio do Autor, Lisboa, Ed. Estampa, 1982 (1.ª ed., 1949, 2.ª ed., 1961).

<sup>46</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>47</sup> José-Augusto França, *Azazel*, Lisboa, Editorial Sul Ltda, 1956.

<sup>48</sup> Urbano Tavares Rodrigues, «Azazel — Obra de Moralista», in *Europa*, n.º 2, Fev. 1957.

<sup>49</sup> José-Augusto França, *Despedida Breve e Outros Contos*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1958.

<sup>50</sup> *Idem*, pp. 29-49.

deu conta disso. Meteu o livro das contas dentro da pasta sem o olhar e saiu para a sua vida.

«O porteiro ainda se levantou para o cumprimentar respeitosamente, e viu-o dobrar a esquina da rua, na direcção habitual, quando veio até à porta acender um cigarro de onça. Não saberia, é claro, dizer mais, se depois viessem a interrogá-lo. O Sr. Miranda tinha tomado a direcção habitual.»<sup>51</sup>

Tal como acontece em *A Porta*, os fins de outros contos nem sempre preenchem as expectativas levantadas pela digesse. Estão sobretudo neste caso *O Riso*<sup>52</sup> (1948), o II de *Três Pequenos Contos de África*<sup>53</sup> (1945) e *O Prédio e a Rua*<sup>54</sup> (1947). Esta recusa de terminar convenientemente os seus contos poderá estar relacionada com uma concepção de Breton exposta numa nota de pé de página no *Second Manifeste du Surréalisme*: «On se plaît à imaginer des romans qui ne peuvent finir, comme il est des problèmes qui restent sans solutions.»<sup>55</sup>

A propósito das fórmulas conclusivas usadas por José-Augusto França, gostaria ainda de salientar o insólito final do último conto, *O Homem Feliz*<sup>56</sup> (1944): quatro homens estão reunidos, queixando-se de seus problemas; chega um quinto homem, feliz. Os outros matam-no: «E então fomos os quatro a ele e o matámos.»<sup>57</sup> É evidente que não poderemos classificar o conto de surrealista, nem sequer considerar que o final o é, todavia o carácter estranho e uma certa ironia subjacente aproximam-no dos temas queridos da poética teorizada pelo autor de *Arcane 17*.

Como vimos, José-Augusto França está longe de poder ser considerado um escritor surrealista, situando-se a sua contribuição para o movimento português no campo da arte e da teorização. Em todos os seus ensaios, França compromete-se com os ditames surrealistas a ponto de afirmar

---

<sup>51</sup> *Idem*, pp. 48-49.

<sup>52</sup> *Idem*, pp. 73-82.

<sup>53</sup> *Idem*, pp. 94-101.

<sup>54</sup> *Idem*, pp. 111-131.

<sup>55</sup> *Manifestes du Surréalisme*, p. 121.

<sup>56</sup> José-Augusto França, *op. cit.*, pp. 219-230.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 230.

que Breton «é o homem mais lúcido dos nossos anos de vida»<sup>58</sup>.

### MARCELINO VESPEIRA

Se José-Augusto França se dedicou sobretudo à pintura, Vespeira é essencialmente pintor. São poucos os poemas que dele conhecemos, mas logo se notam inegáveis traços da estética parisiense. O poema «Unhas»<sup>59</sup> é quase todo constituído por imagens bem fora do comum. Os adjectivos que qualificam as unhas situam-se à margem do seu campo semântico habitual. As duas últimas estrofes servirão para demonstrar o que dissemos:

«Unhas  
unhas de tudo  
unhas para todos  
em première  
em contágio  
pacíficas  
honestas  
e autografadas  
Unhas  
unhas para esperar  
unhas para ficar  
ficar e desesperar  
apodrecer e continuar  
o desespero desenhado.»

No poema «manequim visado»<sup>60</sup> a par de qualificações invulgares, deparamos também com uma enumeração, embora pequena, de termos sem aparentes afinidades entre si:

«Ter fomes polidas  
de desejos vadios

<sup>58</sup> José-Augusto França, «Para uma Integração Mítica», in *Tricórnio*, Lisboa, Nov. 1952, pp. 55-58. A frase citada está na pág. 58.

<sup>59</sup> In *Tricórnio*.

<sup>60</sup> *Idem*.

e mapas sensatos  
de aventuras falidas.

E ter um sorriso morno  
de manequim visado...».

### ALEXANDRE O'NEILL

Dos componentes do Grupo Surrealista de Lisboa, são, sem dúvida, António Pedro e Alexandre O'Neill aqueles cuja obra (ou, pelo menos, parte dela) é mais empenhadamente surrealista. Já estudámos o caso de António Pedro, vamos agora analisar o papel de O'Neill no quadro do movimento português.

Como assinalai no cap. «História do Surrealismo»<sup>61</sup>, O'Neill é um dos participantes das experiências do Cadáver Esquisito que marcam o início das actividades surrealistas organizadas. Ele é também um dos autores que publicam nos Cadernos Surrealistas que vêm a público aquando da Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa em Janeiro de 1949. O texto de Alexandre O'Neill tem o título *A Ampola Miraculosa* e o subtítulo «romance». É realmente um dos casos mais tipicamente surrealistas da Literatura Portuguesa, a começar pela ironia presente no título e subtítulo. As quinze páginas que constituem a obra obedecem todas a uma estrutura comum: uma imagem e a respectiva legenda, comentando esta, teoricamente, a primeira. É evidente que a relação texto-linguagem se apoia numa correspondência irónica e, em geral, muito fracamente motivada. A uma gravura mostrando três rodas e uns personagens ao longe, segue-se um grupo de caracóis e a estes cinco bocas pronunciando cada uma a sua vogal. As legendas respectivas são as seguintes: «Os meus primos tinham fama de malucos...»<sup>62</sup>, «...e, às vezes, reuníamo-nos convenientemente disfarçados...»<sup>63</sup> e

<sup>61</sup> Cf. pp. 32-41 do presente estudo.

<sup>62</sup> Alexandre O'Neill, *A Ampola Miraculosa*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, 1949, p. 10.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 11.

«...segundo o método Lagrange»<sup>64</sup>. A continuidade diegética que parece esboçar-se nestes três exemplos é, no entanto, ilusória, pois não há qualquer ligação temática que una todas as legendas — daí a ironia do subtítulo «romance». Para melhor nos apercebermos do que acabo de expor, não será talvez infrutífera a citação seguida de todas as legendas do livro, tendo em conta que a imagem é a mais des vezes desconcertante: «Adormeci certamente por intervenção da misteriosa ampola que descia do tecto...», «...dormindo de uma maneira estranha», «Naquele tempo, eu e minha mulher fazíamos ginástica na praia.», «A nossa noite de amor foi maravilhosa!» «Na almofada, encontrava-se um enorme insecto...» (na gravura vê-se um aeroplano dos primeiros tempos da aviação), «...bastante maior do que um homem» (na gravura vêem-se o esqueleto de uma ave (avestruz?) e de um homem), «uma terrível obsessão se apoderou de mim!», «Os meus primos tinham fama de malucos...», «...e, às vezes, reuniamo-nos convenientemente difarçados...», «...segundo o método Lagrange.», «Vivi, então, com Luigi Poleoccapa, engenheiro de Espelhos.», «Como dois irmãos...», «...dormindo descansadamente.»

Devemos ainda chamar a atenção para uma espécie de epígrafe que está dentro de um quadrado, na página onde se imprime o cólofon e que abre o livro. A frase tipicamente surrealista, poderia ter sido tirada de um dos Manifestos publicados em *La Révolution Surréaliste*:

**PAIS**  
**QUE FAZEIS?**  
**OS VOSSOS FILHOS**  
**NAO SÃO TOSTOES**  
**GASTAI-OS**  
**DEPRESSA!**

<sup>64</sup> *Idem*, p. 12.

Em Novembro de 1951, O'Neill publica *Tempo de Fantasmas*<sup>65</sup>, onde se dessolidariza do movimento surrealista<sup>66</sup>. O livro é dividido em duas partes: «Exercícios de Estilo» (1947-1949) e «Poemas» (1950-1951). Na primeira parte a influência surrealista ressalta a cada passo. O primeiro texto «De um congresso de Migalhas»<sup>67</sup> é disso exemplo:

«Ao grande torneio mandibular que os nossos antepassados introduziram no seu sistema de sobrevivência, com o correr sempre indiferente dos anos, sucedeu este pequeno jogo de migalhas, migalhas de tudo, que ficará como a forma típica do convívio neste tempo.

«Posto isto, resta-me anunciar, melancolicamente, a abertura do novo ESTÁBULO-VALA COMUM e, para compensação, o crescimento, ainda que trémulo e incerto, do mito das CABEÇAS LIMPAS...»

Os célebres diálogos surrealistas, de que já falámos várias vezes, estão representados no texto «Os Diálogos Falhados»<sup>68</sup>. Aparecem aqui termos que são *leit-motiv* para grande parte dos surrealistas: a bicicleta e a máquina de costura<sup>69</sup>.

«E as bicicletas? O que são para ti as bicicletas, rapaz? As bicicletas que de cabeleira ao vento correm sobre nós de todos os lados tão prontas a uma agressão como a um beijo, as bicicletas loucas que nos sobem pelas costas e ficam horas a rodar no alto da cabeça, as bicicletas que às vezes são usadas como lunetas pelos pobres de espírito!»<sup>70</sup>

«Que dirá de tudo isto sua esposa, que contra o chão de barco da máquina de costura em que devaneia (...)»<sup>71</sup>

---

<sup>65</sup> Lisboa, Cadernos de Poesia, Fascículo Onze — Segunda Série.

<sup>66</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 85-87.

<sup>67</sup> Alexandre O'Neill, *Tempo de Fantasmas*, p. 102 (e *Poesias Completas 1951/1981*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Bibl. de Autores Portugueses, 1982, p. 159).

<sup>68</sup> *Idem*, pp. 102-104 (*idem*, pp. 199-202).

<sup>69</sup> Cf. presente ensaio, pp. 36-37.

<sup>70</sup> Alexandre O'Neill, *op. cit.*, pp. 102-103 (*idem*, pp. 199-200).

<sup>71</sup> *Idem*, p. 103 (*idem*, pp. 200-201).

O poema «A Central das Frases»<sup>72</sup> usa o típico processo surrealista da junção das frases que, semanticamente, nada têm que ver umas com as outras:

«Já te disse que são os do primeiro  
e afinal não pudemos telefonar  
ai nem queiras saber o engenheiro  
se me dão licença eu vou contar  
(...)».

O texto seguinte, «Inventário»<sup>73</sup>, é um conjunto de enumerações bem características dos textos surrealistas mais ortodoxos:

«Um dente d'oiro a rir dos panfletos  
um marido afinal ignorante  
dois corvos mesmo muito pretos  
um polícia que diz que garante  
(...)».

Na segunda parte de *Tempo de Fantasmas*, encontramos já muito menos traços surrealistas ou surrealizantes. Em poemas como «O Revólver de Trazer por Casa»<sup>74</sup>, «A meu favor»<sup>75</sup>, «Um Adeus Português»<sup>76</sup>, «A Noite Viúva»<sup>77</sup>, «A Noite Ordinária»<sup>78</sup> ou «Ameaça-me a Palavra 'transformar'»<sup>79</sup> é difícil detectar elementos da estética bretoniana, chegando o autor mesmo a defender ideais completamente contrários aos surrealistas (apesar de aparentemente se poder fazer uma leitura inversa) como é o caso de duas estrofes do poema «Pela Voz Contrafeita da Poesia»<sup>80</sup>.

---

<sup>72</sup> *Idem*, p. 105 (*idem*, p. 190).

<sup>73</sup> *Idem*, p. 106 (*idem*, p. 99).

<sup>74</sup> *Idem*, p. 107 (*idem*, p. 72).

<sup>75</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>76</sup> *Idem*, pp. 108-110 (*Idem*, pp. 63-64).

<sup>77</sup> *Idem*, pp. 110-111 (*idem*, p. 73).

<sup>78</sup> *Idem*, pp. 112-113 (*idem*, pp. 148-149).

<sup>79</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>80</sup> *Idem*, pp. 124-130 (*idem*, pp. 39-43).



«Porque é tempo de romper com tudo isto  
é tempo de unir no mesmo gesto  
o real e o sonho  
é tempo de libertar as imagens as palavras  
das minas do sonho a que descemos  
mineiros sonâmbulos da imaginação

É tempo de acordar nas trevas do real  
na desolada promessa  
do dia verdadeiro.»<sup>81</sup>

Há todavia a salientar que num poema desta segunda parte «Deixa»<sup>82</sup>, o autor retoma a epígrafe de *A Ampola Miraculosa*: «PAIS (...), e que no último texto, «Uma Vida de Cão»<sup>83</sup>, se faz referência a Breton e ao surrealismo, aceitando o autor abertamente a influência que dele sofreu:

«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.»<sup>84</sup>

Nos livros que publicou depois de 1951, isto é, depois de ter cortado definitivamente com o surrealismo, Alexandre O'Neill, não deixa contudo de ser influenciado pela sua passagem através do movimento bretoniano.

Inventários do género do que salientámos em *Tempo de Fantasmas* vão aparecer novamente em *No Reino da Dinamarca* (1958): há, com efeito, neste livro dois textos com

---

<sup>81</sup> *Idem*, pp. 129-130 (*idem*, p. 43).

<sup>82</sup> *Idem*, p. 114 (*idem*, p. 33).

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 130-132 (*idem*, pp. 44-46).

<sup>84</sup> *Idem*, p. 132 (*idem*, p. 45).

esse título<sup>85</sup> e que são, na realidade, constituídos por frases justapostas e cuja ligação semântica é nula:

*«Uma palavra que se tornou perigosa  
Um marinheiro dum país 'amigo'  
Uma pobre mulher tuberculosa  
E a mulher orgulhosa que persigo  
(...)»<sup>86</sup>.*

*«Um ruído de torneiras em plena missa  
Um gato passeado pelo desejo  
Uma esposa coberta de calça  
Um desejo»<sup>87</sup>.*

O primeiro dos Inventários, porém, tem uma particularidade que o afasta dos outros: as 5.<sup>a</sup> e 7.<sup>a</sup> estrofes e os dois últimos versos da 8.<sup>a</sup> funcionam como um comentário às enumerações do resto do poema, o que faz com que a simples justaposição automática dos sintagmas dê lugar a uma enumeração consciente e com um fim preciso:

*«Meu lema é conhecido minha voz muito menos  
Mas o que digo chega ao vosso coração  
Por caminhos discretos preciosos serenos  
Como um selo raro a uma coleção»<sup>88</sup>*

Outra faceta constante da poética de O'Neill é o humor. Quase todos os críticos que se debruçaram sobre a sua obra o ressaltam como elemento fundamental: «A intenção crítica da poesia de O'Neill expressa-se quase sempre pelo humor.»<sup>89</sup>, «O'Neill è il poeta che ha portato nel surrealismo portoghese

---

<sup>85</sup> Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, pp. 56-57 e 86.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>89</sup> Eduardo Prado Coelho, «A Impossibilidade da Poesia na Poesia de Alexandre O'Neill», in *Cronos*, n.º 3, s/d [1966], pp. 23-40, a citação está na p. 26.

la forza iconoclasta della satira»<sup>90</sup>, «Mas é sobretudo o humor que surge como uma constante nesta poesia, humor que é afinal uma forma de poupança do ego: o ego não investe efectivamente, ri-se (...). Só às vezes o humor dá lugar à ironia (que provoca o sorriso) ou à sátira (que origina o riso), ambas formas de relativo investimento afectivo.»<sup>91</sup>, «D'autre part, la catégorie de l'humour noir (...) me semble désormais insuffisante (...)»<sup>92</sup>.

Mas, embora o humor tenha sido sempre uma pedra de toque dos surrealistas, a verdade é que ele não é apanágio deles e penso que o humor usado por O'Neill, tem realmente pouco de surrealista, estando mais na linha de um Tolentino ou de um Cesário Verde como muito bem aponta Clara Rocha no citado prefácio.

São inúmeras na poesia de O'Neill as referências a animais que, possivelmente, nada terão a ver com o gosto surrealista, mas cuja semelhança não podemos desprezar.

Tabucchi define com clareza o papel que os animais jogam na poética o'neilliana:

«L'opération de O'Neill dans l'utilisation des animaux, a une physionomie culturelle qui semble dériver des grands fabulistes de l'antiquité et que, à travers les modernes, utilisent La Bruyère, La Fontaine (un La Fontaine pervers) et Apollinaire, avec une transformation du réel semblable, en des termes figuratifs à celle d'un artiste que Breton aime, malgré tout, énormément: le dessinateur Grandville. Mais réduire en des termes zoomorphes l'imaginaire collectif suppose une opération et une position qui ne me semblent pas négligeables et indifférentes: tandis que l'artiste qui se penche sur les abîmes de sa propre conscience met en pratique une opération complètement privée, O'Neill, avec sa

---

<sup>90</sup> Antonio Tabucchi, «Le Antinotti e la Satira nera di A. O'Neill», in *La Parola Interdetta*, Turim, Einaudi, 1971, p. 61.

<sup>91</sup> Clara Rocha, «Prefácio» a *Poesias Completas*, p. 22.

<sup>92</sup> Antonio Tabucchi, «Les Insectes Impertinents d'Alexandre O'Neill», in *Surréalisme Périphérique*, actes du Colloque «Portugal, Québec, Amérique Latine: un Surréalisme Périphérique?», présentées et éditées par Luís de Moura Sobral, Université de Montréal, Montréal, 1984, p. 43.

recherche sur l'imaginaire collectif, intervient sur le plan social; il passe donc du plan *fantastique pur* au plan du *fantastique appliqué*. Son réel surréalisé produit de l'ironie, l'ironie produit de la caricature, la caricature produit de la satire. Et voilà aussi pourquoi son zoo est peuplé d'animaux 'mineurs'. Ni sirènes ni faunes ni minotaures ni hipogriffes ni phénix dans la poésie de O'Neill: ses petites cages contiennent des petits animaux souvent ennuyeux et parasites: des poux, des puces, des mouches et des fourmis; et d'autres animaux modestes, à bon marché, d'infime catégorie.»<sup>93</sup>

Como o nosso objetivo é detectar a presença de elementos mais ou menos aparentados com a estética bretoniana, convém-nos agora fazer uma comparação entre o papel dos animais em O'Neill e nos surrealistas.

No autor de *Poemas com Endereço*, os animais possuem muitas vezes características específicas do homem, chegando até a ser-lhe superiores:

«Sigamos o cherne, minha Amiga!  
Desçamos ao fundo do desejo  
Atrás de muito mais que a fantasia  
E aceitemos, até, do cherne um beijo  
Senão já com amor, com alegria...»<sup>94</sup>

«Quase mulher e muito mosca,  
Albertina quer o poeta para si,  
Quer sem versos o poeta.  
Por isso fica, mosca-mulher, por ali...»<sup>95</sup>

«Que fazes por aqui, ó gato?  
Que ambiguidade vens explorar?  
Senhor de ti, avanças, cauto,  
meio agastado e sempre a disfarçar  
o que afinal não tens e eu te empresto,  
ó gato, pesadelo lento e lesto,  
fofo no pêlo, fino no olhar!»<sup>96</sup>

<sup>93</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>94</sup> *Poesias Completas*, p. 59.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 170.

A personificação dos animais também aparece, embora a sua frequência não seja muito elevada, em textos de autores surrealistas. Se em Éluard, por exemplo, esta faceta é apenas esboçada (o poema «Poule»<sup>97</sup> começa: «Hélas, ma soeur, bête bête,»), em Desnos, o texto «La Grenouille aux Souliers Percés»<sup>98</sup> já se pode comparar perfeitamente com os poemas de O'Neill:

«La grenouille aux souliers percés  
A demandé la charité.  
Les arbres lui ont donné  
Des feuilles mortes et tombées.

Les champignons lui ont donné  
Le duvet de leur grand chapeau.

(...)

Mais la grenouille demande toujours, demande  
[encore la charité  
Car ses souliers sont toujours, sont encore percés.】

A descrição que Alexandre O'Neill faz do *cisne* no poema «De um Bestiário»<sup>99</sup> pode ter algumas semelhanças, a nível de imagens e de processos utilizados, com o poema «Cheval»<sup>100</sup> de Paul Éluard.

O'Neill escreve:

«Na água lenta onde insinua  
O pescoço, espasmo constante,  
Pura e hostil desliza a sua  
Branca forma perturbante.»

---

<sup>97</sup> Paul Eluard, «Les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1968, 1.º vol., p. 41.

<sup>98</sup> Robert Desnos, *Destinée Arbitraire*, Paris, Poésie/Gallimard, 1981, p. 134.

<sup>99</sup> *Poesias Completas*, p. 96.

<sup>100</sup> Paul Éluard, *op. cit.*, pp. 39-40.

Éluard descreve assim o cavalo:

«Cheval seul, cheval perdu,  
Malade de la pluie, vibrant d'insectes,  
Cheval seul, vieux cheval.

Aux fêtes du galop,  
Son élan serait vers la terre,  
Il se tuerait.

Et, fidèle aux cailloux,  
Cheval seul attend la nuit  
Pour n'être pas obligé  
De voir clair et de se sauver.»

A ligação entre o Bestiário e as cantigas populares e infantis tem uma certa importância na poética de Robert Desnos («L'Araignée à Moustaches»<sup>101</sup>, «Le Chat qui ne ressemble à rien»<sup>102</sup>, «L'Éléphant qui n'a qu'une patte»<sup>103</sup>). O poema «Rã»<sup>104</sup> de O'Neill possui também algumas reminiscências deste tipo:

«Barriga entre as pernas,  
a rã pincha — um arco —  
prò charco.

Barriga entre as pernas,  
a rã, à mesa,  
de guardanapo, faca e garfo,  
pula, boca e garriga,  
prò prato.

— *Virgula!*»<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Robert Desnos, *op. cit.*, pp. 136-137.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>104</sup> *Poesias Completas*, p. 329.

<sup>105</sup> Cf. «L'araignée à moustaches / n'est pas Napoléon III / qui s'ennuie quand il a froid / (...); «Le chat qui ne ressemble à rien / / Aujoud'hui ne va pas très bien. // Il va visiter le Docteur / qui lui ausculte le coeur. // (...); «L'éléphant qui n'a qu'une patte / A dit à Ponce Pilate / Vous êtes bien heureux d'avoir deux mains, / ça doit vous consoler d'être Consul romain // (...))» — Robert Desnos.

Comparando ainda textos de Alexandre O'Neill concebidos e escritos depois de 1951 com outros de autores consagradamente surrealistas, deparamos com um poema do livro *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972) cujo título é igual a um de Cesariny incluído em *Nobilíssima Visão*: «Rua do Ouro»<sup>106</sup>. Simplesmente, o poema de Cesariny *ainda não é surrealista*<sup>107</sup> e o de Alexandre O'Neill *já não o é*. De surrealismo pouco ou nada ficou.

No mesmo livro (*Entre a Cortina e a Vidraça*) há um outro poema, «Rua André Breton»<sup>108</sup>, onde O'Neill se refere a toda a escola surrealista de uma forma bem satírica e mordaz. O seu distanciamento havido vinte anos antes, fica agora definitivamente consumado:

«Deflagraste em nós na sempiterna circunstância:  
[a pasmaceira.  
E por pouco não nos chamaram de Franceses.  
Nas pequenostes a hora era (e agora?) a dos  
[remorsos engajados.  
A imitação do isto, a gangazul, a variz da varina  
— pretextos e mais pretextos para lágrimas — tinta —  
eram o trapo que comíamos ainda.

A rua André Breton está sempre a mudar de rua.  
Entendidos, desentendidos, como, ó rapaz, mudámos,  
quando desfechaste o teu revólver de cabelos brancos  
sobre cada um de nós, os comedores de trapo!

Por uma questão de desgosto,  
desde então que desavindos com a vidinha!»

---

<sup>106</sup> *Poesias Completas*, pp. 330-331 e Mário Cesariny de Vasconcelos, *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Guimarães Ed., 1976, pp. 23-26.

<sup>107</sup> Cf. presente ensaio, pp. 322-323.

<sup>108</sup> *Poesias Completas*, p. 315.

## O GRUPO SURREALISTA DISSIDENTE

### MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

Mário Cesariny de Vasconcelos é, sem dúvida, o expoente máximo do Grupo Surrealista Dissidente e do Surrealismo Português. Como anotei na Introdução, a sua obra será estudada na III parte.

### ANTÓNIO MARIA LISBOA

António Maria Lisboa é um dos autores cuja obra é mais tipicamente surrealista. Colaborou, desde cedo, nas experiências do Cadáver Esquisito<sup>1</sup> e escreveu, de colaboração com Henrique Risques Pereira, logo em 1948, uma série de textos cujas características denunciavam imediatamente a sua origem surrealista:

«Cabelos loiros com seios caindo:  
sob o rodar estalam os gritos.  
(...)»<sup>2</sup>.

A par do recurso à escrita automática de que os versos anteriores são exemplo, deparemos com a ironia que chega a atingir o humor negro e com o uso de imagens completamente

<sup>1</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 32-41.

<sup>2</sup> António Maria Lisboa *Poesia*, p. 33.



inverosímeis que são bem do gosto de Breton e dos seus discípulos:

«Do cio nasceu Abel  
E Caim morreu...  
O paraíso caiu.  
E as ovelhas e as prendas  
quem ficou com elas?»<sup>3</sup>

«Quedaste e o olhar ficou  
num carro de bois  
que ia a voar.»<sup>4</sup>

Do seu colaborador Henrique Risques Pereira, são raros os poemas autónomos que foram publicados, tendo ele, pouco depois, ao que parece, abandonado completamente a poesia.

Na pequena colectânea organizada por Alfredo Margarido e Carlos Eurico da Costa, *Doze Jovens Poetas Portugueses*<sup>5</sup> estão transcritos dois poemas do amigo de António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira: Num destes textos, o autor serve-se de imagens totalmente insólitas para descrever a mulher, imagens que estão na tradição das do célebre poema bretoniano, «L'Union Libre» e de muitos outros textos surrealistas:

«Minha flor mulher  
meu brinquedo infante  
minha cadeira vento  
meu cristal encanto  
(...)  
e tu meu bem meu chapéu de nuvens»<sup>6</sup>.

Mas, voltemos a António Maria Lisboa. A sua colaboração na I Exposição dos Surrealistas em Junho-Julho de 1949

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 44-45.

designava-se «Pequena História a Mais fantástica dos Amorosos»<sup>7</sup> e possui inegáveis traços surrealistas:

«Sobre a cama sumptuosa do feitio dum escaravelho o número de sangue em efervescência, uma partida eroticamente turbulenta, o desconhecido, o esotérico, a magia, a poesia, como um ataque brusco, depois duma longa fadiga.»<sup>8</sup>

Em 1952, António Maria Lisboa publica *Ossóptico*<sup>9</sup>. Neste livro de poemas, o autor usa e abusa da imagem insólita que, por vezes, atinge o inverosímil: «A aranha-termómetro mergulhou no peso do meu nome»<sup>10</sup>, «a ternura é um escadote / e o ar um caracol de planetas nas órbitas»<sup>11</sup>, «os meus olhos são duas garrafas de vento/ e depois eu te conheço de novo numa rua isolada / minhas pernas são duas árvores floridas / os meus dedos uma plantação de sargaços»<sup>12</sup> e «eu / sou um copo de aguardente francesa e tu / uma gaivota que passa rente ao barco que me leva»<sup>13</sup>.

A procura do estranho, do original, leva frequentemente a um fetichismo que é também característico da estética em questão<sup>14</sup>. No poema «Comutador» deparamos com a seguinte estrofe:

«Eu abismo, eu cratera  
inclinei-me e vi um espectáculo caprichoso: uma  
[unha branca  
uma unha branca assim despreocupada»<sup>15</sup>.

«Conjugação»<sup>16</sup> é uma verdadeira arte poética surrealista. O texto possui, efectivamente, todos os ingredientes para assim poder ser considerado. A definição de poema

---

<sup>7</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, pp. 129-135, cf. *idem*, p. 394 (explicação de Cesariny).

<sup>8</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>9</sup> Lisboa, ed. do Autor. *Poesia*, pp. 143-160.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 152.

<sup>12</sup> *Idem*, pp. 153-154.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>14</sup> Cf. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, pp. 221-224.

<sup>15</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 148.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 150.

é dada através de imagens cuja ligação entre os vários termos se encontra o mais destanciada possível:

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

Como Uma Agulha

A construção dos poemas

A CONS  
TRU  
ÇÃO DOS  
POEMAS

é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul  
(...)»

Do seu livro seguinte, *Isso Ontem Único* (1953)<sup>17</sup> escreve Antonio Tabucchi:

«Trasformare in neutro un pronome dimostrativo, per esempio, significa congelare in una fissità distante quella realtà mobile e fuggevole che ci inganna coi suoi mutamenti: Allora 'Este Ontem Único' (...) diventa 'Isso Ontem Único' (...), e a quest'ambigua e intuitiva denominazione il poeta tenta di affidare il suo messaggio, la sua scoperta.

«Coniugare un nuovo verbo, un verbo neutro, è tutto quanto ancora gli resti per comunicare la sua avventura interiore, che finalmente non è andata del tutto perduta.»<sup>18</sup>

Este livro é na sua maior parte constituído por textos em prosa, possuindo, no entanto, alguns poemas. O seu início é tipicamente surrealista, com frases sucedendo-se sem a mínima relação semântica entre si:

«A fita desfiada e amarela que trazes ao pescoço equilibra nos teus dedos de marfim; a gruta onde nos fixámos

<sup>17</sup> Lisboa, ed. do Autor. *Poesia*, pp. 161-190.

<sup>18</sup> Antonio Tabucchi, *La Parola Interdetta*, pp. 68-69.

sobre o brilhante rubro; o jogo de sínteses ainda em esboço primário na curva imensa; o rosto sem olhos atravessado por uma seta do guerreiro do lago, do corsário oceânico, do legendário argonauta.»<sup>19</sup>

Servindo-se de toda a teorização surrealista, António Maria Lisboa preconiza a «unificação dos contrários»<sup>20</sup> e o fim da distinção Homem-Mulher em busca do andrógino ideal<sup>21</sup>. É na linha do Breton de *Arcane 17* («cette aspiration suprême suffit à dérouler devant elle le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière»<sup>22</sup>) que o autor de *Isso Ontem Único* escreve: «A questão é que essa absolutamente diferente maneira de ser tente para um *denominador comum* — que não a dessexualização ou assexualização mas integração dos opostos da realidade num ser mais rico. E essa integração não é apenas psicológica. A união do Homem e da Mulher não tende para a simples criação dum ser definido Homem-Mulher, mas a definir-se e a vir diferente.»<sup>23</sup>

É neste livro que António Maria Lisboa mais faz apelo aos fenómenos esotéricos e ocultistas que, como sabemos, foram sempre do agrado do grupo surrealista: «amor confesso, amor repetido, amor esotérico, amor mágico»<sup>24</sup>.

De igual modo, ele chega a definir o acto poético como «fechado e não aberto, (...) hermético, (...) um puro ser mundo sem os predicados da comunicação exigida pela vida societária, (...) íntimo e não espectacular»<sup>25</sup> e afirma que «O exercício, o jogo da imagem não é senão um meio, uma forma inciática»<sup>26</sup>. Esta concepção está na linha enunciada

---

<sup>19</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 163.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>21</sup> Cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 291 e Xavière Gauthier, *op. cit.*, pp. 71-96.

<sup>22</sup> André Breton, *Arcane 17*, p. 27.

<sup>23</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 182.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 170.

por Carrouges: «Pour qu'il y ait vraiment dans la poésie moderne une tentative comparable à celle de l'alchimie (...) Il faut qu'elle tente de faire pénétrer réellement l'homme dans les mystères du cosmos (ce qui était déjà le but du Grand-Oeuvre), il faut qu'elle soit une action magique, qu'elle tente d'atteindre à l'efficacité magique, qu'elle commence à actualiser la métamorphose, qu'elle fasse débiter l'aurification de l'être par le développement du lieu lumineux de la voyance entre les profondeurs inexplorées de l'homme et de l'univers.»<sup>27</sup>

A ideia de mulher-mãe é também uma pedra de toque das obras dos surrealistas<sup>28</sup>. Não admira, portanto, que António Maria Lisboa se lhe refira abertamente:

«Persisto na noite que nasceu para além dos olhos, no vento que fundia a planície, igualmente em todo o mundo vital, em tudo que me toca e resplandece alargando-se até ao infinito onde estão os teus olhos de Mulher-Mãe, Magnífica na tua veste de cabelos!»<sup>29</sup>

e

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

«Mulher-Mãe sabemos!»<sup>30</sup>

As relações entre o poeta surrealista e o Cosmos foram realçadas por Michel Carrouges no livro já várias vezes citado<sup>31</sup>. O autor de *Isso Ontem Único* põe também uma tónica muito especial neste problema:

«Nada nos será dado para começarmos se à insistente catalogação do homem como ser orgânico, não passarmos a afirmá-lo, a afirmar-se como um Ser Inorgânico — Corpo que não mantém separadamente ou de forma interpene-

---

<sup>27</sup> M. Carrouges, *op. cit.*, p. 83.

<sup>28</sup> Cf. X. Gauthier, *op. cit.*, pp. 118-136 e M. Carrouges, *op. cit.*, pp. 289-290.

<sup>29</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 163.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 164-165.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, pp. 352-369.

trativa uma vida biológica, outra sociológica, outrt psicológica, mas uma Existência Cósmica que não é uma síntese bio-psico-sociológica, mas Inorgânica Superior!»<sup>32</sup>

Como vemos, a obra de António Maria Lisboa é, em comparação com a dos outros surrealistas portugueses, a que mais insiste em fenómenos ocultistas e esotéricos. No *Exercício sobre o Sono e a Vigília de Alfred Jarry*<sup>33</sup> voltamos a encontrar os mesmos temas, havendo aqui uma incidência obsessiva no problema da *morte* e dos *mortos*:

«Diz-se: os mortos esquecem-se depressa: pois bem nós vamos pôr a nossa memória ao serviço dos mortos.»<sup>34</sup>

«Medita-se: não haverá ressurreição, nem julgamento após a morte — esta não se dará! mau grado o que ficou por nascer! Essa é que é a verdadeira morte, inevitável morte! Assim é necessário adormecer e ficar acordado.

A MORTE JÁ FOI.»<sup>35</sup>

A problemática do *sonho* é, mais uma vez, enunciada por Lisboa, servindo-se do exemplo de Jarry:

«Jarry sabe que o sonho é este que vivemos da forma mais sábia: dormir acordado, estar acordado quando dorme, viver responsabilmente o sonho, não desculpar, não se desculpar, não ter razões nem dar razões, e acontecer com a precisão sucessiva do que acontece é o traço-de-união.»<sup>36</sup>

*O Senhor Cágado e o Menino*<sup>37</sup> (texto publicado em conjunto com o anterior) é uma espécie de autobiografia:

«É um menino, de bronze, e chamar-se-á RAA.

«O que traduzido para português quer dizer: é um menino nascido em 1 de Agosto às 8 horas tem 25 anos e o seu destino será completo (...)

---

<sup>32</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 175.

<sup>33</sup> Editado postumamente por Mário Cesariny de Vasconcelos na Col. «A Antologia em 1958», juntamente com o texto *O Senhor Cágado e o Menino* (*Poesia*, pp. 191-196). Para mais pormenores ver *idem*, pp. 397-398.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 195.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 197-208.

«E esta é a sua Lealdade e o seu Amor como o Destino e o Sentido seu que tem e chama-se António Maria Lisboa.»<sup>38</sup>

Nesta obra, a união dos contrários deixa de ser enunciada teoricamente para surgir a nível do próprio personagem principal:

«Realmente a leitura do Kama Sutra era absolutamente necessária ao Snr. Cágado para ele escolher noiva e à donzela que o Snr. Cágado é para escolher noivo e ao mensageiro que também é para encontrar rumo.»<sup>39</sup>

A forma de narrar desta *sui generis* autobiografia é bem surrealista, não lhe faltando nenhum dos seus ingredientes preferidos: sonho, humor, contradições, amor, exotismo.

O humor revela-se sobretudo numa referência à geração do *Orpheu* que não gostaria de deixar em claro. Nela nota-se bem a ambiguidade dos meios surrealistas em relação aos autores do Modernismo português: simultaneamente atracção e recusa crítica:

«O Snr. Cágado tem um enorme Buda na sua frente e um eléctrico que é o Orpheu e a explicação do Orpheu com a presença de sempre do Snr. F. Pessoa Almada Negreiros e Sá-Carneiro e a presença de às vezes dos outros e de toda a gente e de nós. O Snr. Cágado pensou também escrever esta explicação do Orpheu *que era o Carro Eléctrico sem destino cósmico individual* e sem destino social: um a morte, outro a morte e a vida, outro a morte viva ou a morte e a vida e a vida.»<sup>40</sup>

Em 1956, é editado na Contraponto *A Verticalidade e a Chave* que, primitivamente, se destinava a ser o prefácio à tradução de Cesariny de *Une Saison en Enfer* de Rimbaud<sup>41</sup>. Depois de o ter escrito, António Maria Lisboa tê-lo-á rejeitado como mostra uma passagem de uma carta, não datada, para Luiz Pacheco: «não te esqueças de me enviar a introdução

<sup>38</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>40</sup> *Idem*, pp. 205-206.

<sup>41</sup> Cf. *idem*, p. 398.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 314.

ao Rimbaud também. É não só pobre, como despropositada, sem sentido; quero dizer: *não quero publicá-la.*»<sup>42</sup>

E o facto é que o texto só foi publicado em 1956, isto é, três anos depois da morte do seu autor. Nele<sup>43</sup>, se continuam a tratar os mesmos temas de sempre, com a particular incidência nos fenómenos ocultistas. Logo no início deparamos com uma espécie de subtítulo: «ESTRELA DE SETE PONTAS»<sup>44</sup>. Segundo a simbologia corrente «L'étoile à sept branches participera du symbolisme du nombre sept; unissant le carré et le triangle, elle figure la lyre cosmique, la musique des sphères, l'harmonie du monde, l'arc-en-ciel aux sept couleurs, les sept zones planétaires, etc.»<sup>45</sup>.

Na linha seguinte, surge a afirmação de que «*Osiris é um deus negro*»<sup>46</sup> que vem na pegada da tradição surrealista de apelo aos poderes das trevas. É, ainda, Carrouges quem apresenta, claramente, esta tendência de Breton:

«C'est là un des aspects très particuliers de la position de Breton: contre la plupart des athées, un tout cas contre tous les matérialistes, il admet un foyer supérieur de réalité et une déchéance de l'homme par rapport à une gloire originelle, mais en même temps, il s'oppose aux croyants parce qu'il ne compte pas sur les puissances célestes, mais sur une sorte de coopération des puissances maudites pour tenter la grande oeuvre de la récupération des pouvoirs perdus.»<sup>47</sup>

António Maria Lisboa é, pois, um caso específico de surrealismo na nossa Literatura. Quase toda a sua produção dá uma especial atenção à faceta ocultista e esotérica do surrealismo, que não é muito vulgar nos restantes autores portugueses ligados ao movimento.

---

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 209-212.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 211.

<sup>45</sup> *Dictionnaire des Symboles*, org. par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 1973, 2.º vol., p. 284.

<sup>46</sup> António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 211.

<sup>47</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 44.



Pedro Oom é também um dos surrealistas da primeira hora, tendo colaborado como os outros nas experiências do Cadáver Esquisito<sup>48</sup>. Todavia, a sua actividade literária não se revela apenas com o surrealismo, tendo ele passado previamente uma fase nitidamente neo-realista<sup>49</sup>. Existe no Espólio VIII (N3) da Biblioteca Nacional um conjunto de poemas, na sua maioria inéditos, datados de 1945-1948 e com o título *Escadaria de Negrume*. Estes textos são marcadamente neo-realistas pelo que não nos vamos demorar no seu estudo. Há, contudo, uma segunda parte neste «livro», denominada *Chão e Rés-do-chão* que já funciona como uma espécie de poética de transição: são 14 pequenos poemas onde há, por vezes, o estranho e o *nonsense* surrealistas:

«Sou um monstro de ternura.

Meu amor  
chega a tanto  
como a galo.»<sup>50</sup>

«Literatice.  
Literatice.

Burricel!»<sup>51</sup>

Por voltas de 1947-48, Pedro Oom preencheu um caderno escolar com colagens à maneira dada e surrealista. Este texto mantém-se inédito<sup>52</sup>.

Em 1980 é publicada, postumamente, *Actuação Escrita*<sup>53</sup> onde já se encontram textos francamente surrealistas. Antes

<sup>48</sup> V. presente estudo, pp. 32-41.

<sup>49</sup> Cf. artigos no jornal portuense *A Tarde* («O Artista e a Guerra» em 4-8-1945, «Nota sobre o neo-realismo nas Artes Plásticas em Portugal» em 25-8-1945 e «O Artista e o Futuro» em 8-9-1945), poemas publicados na *Seara Nova* («Somente uma Canção», n.º 1 000-7 de 26-10-1946 e «Uma Canção de Ironia», n.º 1 076 de 13-3-1948) e um conjunto de inéditos existentes no espólio cedido por Cesariny à Biblioteca Nacional.

<sup>50</sup> N 3-137.

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> Este caderno é propriedade de Artur do Cruzeiro Seixas.

<sup>53</sup> Lisboa, Ed. & etc.

de iniciarmos o estudo deste livro, queria apenas fazer referência a quatro sonetos, inéditos<sup>54</sup>, datados à roda de 1970 e escritos em linguagem inventada do género da preconizada por O'Neill em carta já citada<sup>55</sup>. Uma estrofe bastará para nos apercebermos do que acabo de dizer:

«MERI INEM FUCA UVO LATO  
TESTMA OUTA CAN TAE LHO  
CUSPOCA CABETO IVA VATO  
NIL TRAZETO DATIVA ELHO».

Segundo um artigo publicado no *Diário de Lisboa* em 27 de Junho de 1977, o título previsto para *Actuação Escrita* seria *Intervenção Poética*. A mudança ter-se-á dado, com certeza, por se achar o segundo mais original, logo mais *actuante*.

A escrita de Pedro Oom está repleta de elementos que apontam directamente para a poética bretoniana:

«veio da cristandade nas  
canções de manteiga no  
discursar dos queijos na  
ditadura das pomadas»<sup>56</sup>

«a mesa onde passo a ferro o teu corpo»<sup>57</sup>

«Tua boca  
é um dia estreito  
cheio de moscas

De noite  
tem a cor azul-verde  
dum veneno  
como o mar.»<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Estes sonetos foram-me gentilmente cedidos por Vítor Silva Tavares.

<sup>55</sup> Cf. presente estudo, pp. 31-32.

<sup>56</sup> Pedro Oom, *Actuação Escrita*, p. 27.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 58.

Estes três exemplos bastariam para nos apercebermos da sua poética. O texto «O Sonhador Especializado»<sup>59</sup> de 1949 é, contudo, um caso que convém referir com certo destaque. Aqui, as metáforas que definem a mulher ou partes do seu corpo atingem uma grande ousadia, acabando o sujeito masculino por se fundir com ela, na tentativa de alcançar o andrógino ideal:

«(...) este perfume é a estrada dos teus cabelos, das tuas superstições, das tuas violências absurdas, mulher-noite, mulher de espinhos (...)

«A tua voz desliza nos confins da geleira que é o teu corpo entre nuvens e ondas furiosas (...) o reflexo da tua cabeleira imitando as marés, para a máquina giratória do teu sexo livre (...)

(...) o Futuro é um espasmo violento, uma chama súbita em que eu e tu nos fundimos.

(...)

A minha cama é o teu nevoeiro perpétuo.»

O insólito e o inverosímil estão também nas definições tipicamente surrealistas do texto «Registo de Propriedade»<sup>60</sup>:

«O *divã* é um animal quadrúpede que habita os pampas argentinos.

«Em virtude da sua grande ferocidade vive isolado não tendo fêmea nem filhos.

(...)

«O *gajo* foi inventado há muitos séculos na China. Os fenícios trouxeram-no para a Europa embrulhado em cobertores.

(...)).

O carácter estranho e ousadamente surrealista de grande parte dos seus textos prestava-se, naturalmente, a uma reacção negativa de um público com total falta de preparação. Foi exactamente o que aconteceu com o seu poema «Um Ontem Cão»<sup>61</sup> (1949) publicado pela primeira vez no n.º 1

---

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 23-24.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>61</sup> *Idem*, pp. 27-30.

da revista *Pirâmide* (1959). A propósito deste poema houve uma polémica que se estendeu de 23 de Abril de 1959 a 14 de Junho do mesmo ano, no *Jornal de Notícias* do Porto.

Em 23 de Abril é feita uma espécie de recensão à revista *Pirâmide*, na qual se faz o seguinte comentário ao texto de Pedro Oom: «A coisa é insusceptível de qualquer comentário literário ou mesmo pornográfico ou obsceno. Só nos resta mandar chamar a polícia ou um enfermeiro com uma camisa de forças...»

A 14 de Maio, o director da página publica uma carta de protesto, assinada por José Carlos González, contra os comentários a «Um Ontem Cão». A publicação da carta não é, contudo, neutra, pois que é antecedida do seguinte «aviso»: «Até para demonstrar o estado lamentável em que se encontra uma parte da nossa *juventude* — felizmente, uma minoria, julgámo-lo — publicamos hoje, sem mais comentários, por serem supérfluos, uma *carta* (...)».

É claro que na dita carta, José Carlos González<sup>62</sup> se insurge contra o género de apreciação feita: «(...) uma caldeirada crítica de autores, e da desvergonha de conivência, e em conluio, com o director da página de Artes e Letras (...)».

Em 21 de Maio surgem de novo duas cartas, uma de António Pedro Pinho defendendo o ponto de vista do director da página do jornal e outra de José Carlos González reiterando a defesa do poema.

Em 14 de Junho é encerrada a polémica, publicando-se novamente duas cartas de sinais contrários: uma de Eurico de Sousa (defendendo a tese de José Carlos González) e outra de Luís de Andrade com um ponto de vista oposto.

Tal polémica mostra bem o estado de parte da intelectualidade portuguesa e o nível mesquinho e totalmente acultural dos julgamentos estéticos.

Continuando com a análise da obra de Pedro Oom, gostaria agora de chamar a atenção para a narrativa surrealista do autor de «O Homem Bisado». Estes textos possuem a designação geral de «Histórias Para Crianças (Emanci-

---

<sup>62</sup> Cf. presente estudo, p. 275.

padas)» e são todas elas constituídas por relatos inverosímeis onde não falta quase nunca o toque humorístico-irónico: algumas delas começam com uma fórmula convencional, para em seguida se afastarem completamente desse tipo de narrativa: «Era uma vez um soldadinho de chumbo que só comia rabanetes.»<sup>63</sup> O humor é uma constante destas pequenas narrativas. Por exemplo, o texto «O Soldadinho de Chumbo» termina assim:

«Armou-se [o soldado] de um terço e de uma grossa Bíblia e desatou a disparar imprecações.

«E foi assim que o soldadinho de chumbo ganhou a guerra»<sup>64</sup>.

Em «O Coelho que Nasceu Numa Couve»<sup>65</sup>, um coelho é criado por uma couve e acaba por comê-la depois de uma praga de gafanhotos. Este conto é dado como exemplo de amor filial e antecede um outro que personifica o amor conjugal: «O Porquinho que dormia de costas»<sup>66</sup> — a porca mexe-se muito durante a noite, o porco fica quieto. Vem um lobo, come a porquinha toda, do porco só consegue comer o pénis. Conclusão do porquinho: «Afinal há males que vêm por bem, pois se não fosse esta minha maneira de dormir já estava a estas horas na papo do Lobo e assim a única coisa que ele me conseguiu comer foi um pequeno bocado que, aliás, até já nem me faz falta porque perdi a minha companheira.»

Queria ainda fazer referência a uma narrativa que não foi incluída em *Actuação Escrita* mas cujo humor me parece dos mais conseguidos. Trata-se de «A Pílula da Felicidade» publicada no n.º 8 da revista & etc.<sup>67</sup>: este texto conta a história de um pequeno país onde se tinha inventado uma Pílula da Felicidade que só tinha um senão: provocava diarreia. Inventava-se então uma outra pílula para transformar os dejectos em alimentos, «E assim, sem que ninguém

<sup>63</sup> Pedro Oom, *op. cit.*, p. 91.

<sup>64</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>65</sup> *Idem*, pp. 94-95.

<sup>66</sup> *Idem*, pp. 95-96.

<sup>67</sup> De 30 de Abril de 1973.

fosse obrigado a renunciar à felicidade, se acabou com o terrível problema da poluição.»

O último texto de *Actuação Escrita*, «A Noiva Perna de Pau»<sup>68</sup>, pode ser considerado um exemplo de teatro de mímica, tal como é preconizado por Artaud em *Le Théâtre et son Doube*<sup>69</sup>. Behar descreve-o assim em *Sobre el Teatro Dada y Surrealista*<sup>70</sup>: «toda dramaturgia nueva se vería condenada al puro formalismo, si no formara parte de un conjunto intencional orientado a promover la comunidad teatral, el retorno a ciertas formas de expresión familiares al hombre primitivo, inhibidas por el desarrollo de la civilización, y con ello, la rebeldía frente a todas las formas de opresión.»<sup>71</sup>

O texto é formado por duas cenas e há apenas dois personagens: o noivo e a noiva. Quando esta se levanta, cai-lhe uma perna de pau. O noivo agarra-se à perna e manda a noiva embora. Aquela passa a funcionar como se fosse a companheira, chegando o personagem masculino a levá-la para a cama e a acariciá-la. Para além do gosto fetichista, que é característico dos surrealistas, há ainda a ressaltar o insólito da cena e a ausência total de palavras que iriam quebrar a espécie de ritual em que decorrem as acções levadas a cabo pelo noivo. Em determinado momento, o autor aconselha «uma espécie de bailado grotesco em que a perna de pau desempenha as funções de partenaire»<sup>72</sup>. A introdução da dança a par da mímica está de acordo com os ditames seguidos pelos dramaturgos surrealistas.

## MÁRIO HENRIQUE LEIRIA

Mário Henrique Leiria que, quase desde o início esteve ligado ao Grupo Surrealista Dissidente, tendo feito parte das experiências do Cadáver Esquisito, só na década de 70 começa a publicar os seus livros, tendo até essa data colaborado, mais ou menos esporadicamente em jornais e revistas.

<sup>68</sup> Pedro Oom, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>69</sup> Paris, Idées/Galimard, 1971.

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>72</sup> Pedro Oom, *op. cit.*, p. 110.

Há um poema-colagem datado de 1949, que circulou apenas numa folha volante<sup>73</sup> e que, pela sua riqueza irónica e imagística, merece ser reproduzido na íntegra:

«AVISO  
FOI PRESO  
PELA LEGIÃO ÁRABE  
UM  
ARISTIDES  
DE CABELOS DE CRISTAL  
QUE  
FOI O AUTOR DA MORTE  
DE  
480 CRIANÇAS  
COM  
BETUME JUDAICO  
E  
ZARCÃO INGLÊS  
A  
SETENÇA  
SERÁ  
UM GRANDE ÊXITO  
PELO EMPREGO JUDICIOSO DAS CORES».

A sua obra literária é, quase na totalidade, formada por poemas e pequenos textos que narram casos insólitos, com um estilo bastante *sui generis*.

Dos poemas, só uma pequena parte foi publicada em livro: *Imagem Devolvida — Poema Mito*<sup>74</sup>. Mário Cesariny de Vasconcelos trouxe ainda a público alguns textos de dois livros inéditos: 6 poemas de *Climas Ortopédicos*<sup>75</sup> e cinco de *Claridade Dada pelo Tempo*<sup>76</sup>.

Ao analisarmos as características surrealistas na poesia de Mário Henrique servimo-nos, evidentemente, do material publicado, do Espólio existente na Biblioteca Nacional e dos

---

<sup>73</sup> Este poema foi-me gentilmente cedido por Cruzeiro Seixas.

<sup>74</sup> Lisboa, Plátano Ed., 1974.

<sup>75</sup> *Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 1, 1982, pp. 101-108.

<sup>76</sup> *Surrealismo/Abjeccionismo*, pp. 131-139.





Em *Claridade Dada pelo Tempo*, Mário Henrique Leiria assume directamente uma filiação bretoniana ao apor uma transcrição de *L'Amour Fou*: «La beauté sera érotique — voillé (sic) explosante — fixe, magique — circonstancielle ou ne sera pas...» Apesar de tudo, porém, os poemas não se ressentem tanto da influência surrealista como os de *Climas Ortopédicos*. Deparamos, apenas, com uma ou outra imagem que nos remete para a lição de Breton:

«em creança aprendi  
a olhar a lua distante  
mar ignorado da memória  
— lâmina aguda e  
extremamente fina —  
a grande aranha do tempo  
duas asas sono que  
nos foi dado outrora»<sup>82</sup>.

Em *Imagem Devolvida* há uma afirmação bem característica dos ditames surrealistas:

«posso desde já afirmar que há dois corpos  
ligados por uma vara metálica vibrando  
constantemente digo entre o deserto  
e um rosto  
de criança morta»<sup>83</sup>.

Mas, como já vem sendo hábito, as metáforas que designam a mulher são sempre das mais ousadas e onde a distância entre os dois termos é maior. Num texto, inédito, «autoretrato telegráfico»<sup>84</sup>, ela é designada com os mais espetaculares atributos:

«(...)   
meu pequeno e carinhoso motor diesel  
(...)  
meu avião de jacto

<sup>82</sup> Do «poema 7», in *Claridade Dada pelo Tempo*, inédito.

<sup>83</sup> *Imagem Devolvida*, p. 11.

perdido ao jogo de dados  
meu caranguejo-tigre  
minha mala-infância  
meu vento-mulher  
(...).

O poema «resultado inesperado» de *Climas Ortopédicos*<sup>85</sup> é uma espécie de dissertação sobre o homicídio. O tema é tratado de um modo aparentemente neutro, onde não falta o humor negro e a crítica aos valores vigentes:

«Anuncia-se frequentemente  
em todos os jornais  
que por uma insignificante quantia  
qualquer pessoa  
pode cair dum andaime  
(...)

Uma pequena dose de ácido nítrico,  
duas colheres de manteiga  
e asas de morcego, quanto baste.

Temos aqui a solução que não é  
decerto a esperada mas que, apesar de tudo,  
serve perfeitamente.

Quem diria!!»

Apensa a *Climas Ortopédicos* vem uma SEPARATA GRATUITA, intitulada «antropofagia»<sup>86</sup>, com a data de 27 de Outubro de 1951. Pelo título se adivinha facilmente o tema, que goza de uma certa fortuna no movimento surrealista português. O poema limita-se a ser uma enumeração das partes do corpo e da ordem por que vão sendo comidas.

«ao almoço come-se a perna  
(...)», etc.

<sup>84</sup> N 3-1.

<sup>85</sup> Inédito.

<sup>86</sup> Inédita.

O seu interesse reside sobretudo na estranheza do tema e na naturalidade com que ele é tratado.

*Imagem Devolvida* surge-nos repleta de frases que revelam um voluntário automatismo de escrita que vai até à enumeração totalmente desmotivada:

«equivalência devolvida com rapidez  
o elevador bem sei  
mas mesmo assim  
automaticamente verdadeira

fonética seguida pelos pássaros  
A LUA

A LUA AZUL  
janela(L) e(U) rosto(A)»<sup>87</sup>.

e

«estrada garganta carta asa; navio esfera engano  
talvez relógio-de-sol cogumelo estação árvore  
(...)»<sup>88</sup>

Antes de me dedicar ao estudo da prosa de Mário Henrique Leiria queria apenas referir o relato de um sonho<sup>89</sup> e um *Antiprovérbio*<sup>90</sup>.

O sonho é muito simples e não se serve das imagens que, normalmente, costumam surgir nos relatos surrealistas: o narrador vai a caminhar, entra numa casa, encontra lá a Alda. Esta sai e parece que vai ter com a mãe. O narrador fica à espera. Neste caso, a ideia que fica é que não é o conteúdo do sonho que é surrealista mas a atitude de o contar, não é o enunciado, mas o próprio acto de enunciação.

O «Antiprovérbio» já possui elementos caracteristicamente bretonianos. Partindo do conhecido provérbio (que

---

<sup>87</sup> *Imagem Devolvida*, p. 17.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>89</sup> N 3-15.

<sup>90</sup> Publicado no *Diário de Lisboa* de 9 de Dezembro de 1982 com apresentação de Álvaro Belo Marques.

não é escrito): *gato escondido com rabo de fora*, Mário Henrique Leiria escreve uma espécie de apólogo entre um cão e um gato para chegar à conclusão de que o inverso do provérbio é que é verdadeiro:

«Usando o direito que lhe é conferido pelo provérbio, o Gato estava muito bem escondido atrás da porta, com o rabo de fora.

Passou o Cão. Viu aquilo e disse:

— Olha uma salsicha! — E zás, deu-lhe logo uma dentada.

— O Senhor não vê que isso é o meu rabo?! — informou o Gato, abespinhado.

— Ora essa, — retorquiu o Cão — quem tem uma salsicha com um gato na ponta, não a põe de fora. — E seguiu o seu caminho.

«Donde se vê que a verdade deverá ser: rabo escondido com o gato de fora.»

Na prosa há um *romance* de Novembro de 1951, *Pas Pour les Parents*<sup>91</sup>. Este texto que, na realidade, de romance só tem o nome, serve-se de um processo idêntico ao de Alexandre O'Neill em *A Ampola Miraculosa*: gravuras de revistas e textos alusivos que, em geral, correspondem à imagem. Há, no entanto, casos de indiscutível ironia: uma gravura que mostra um homem na sala de operações tem a seguinte legenda: «Vivia, por essas alturas, sem grandes preocupações»; uma outra, que representa pessoas a dormirem umas por cima das outras, possui uma frase deste teor: «Em minha casa todos dormiam bem, é claro...» Quase 30 anos depois, em 1979, Mário Henrique Leiria publica *Lisboa ao Voo do Pássaro*<sup>92</sup> que não difere, na concepção da obra e no modo de produção, do «romance» inédito *Pas pour les Parents*. Mais uma vez, detectamos a ironia que, neste livro, é sobretudo política: o retrato de um chimpanzé merece o seguinte comentário: «tal como me dizia o meu amigo Josefino ex-futuro ministro do governo.»

---

<sup>91</sup> Este texto foi-me gentilmente cedido por Cruzeiro Seixas.

<sup>92</sup> Fotos de João Freire e texto de Mário Henrique Leiria, *Lisboa*, Forja, 1979.

Na restante obra publicada há a assinalar *Contos do Gin-Tonic*<sup>93</sup>, *Novos Contos do Gin*<sup>94</sup> e *Casos do Direito Galáctico Seguido de O Mundo Inquietante de Joseela (fragmentos)*<sup>95</sup>. Estes livros são constituídos por pequenas narrativas e alguns poemas cujo estilo é, todavia, bastante diferente do de Pedro Oom. Enquanto este se serve de preferência de personagens animais ou inanimados, Mário Henrique Leiria *quer dar* a impressão de que as suas personagens pertencem, na sua generalidade, a um mundo mais real. Exceptuam-se, é evidente, os extraterrestres de que falaremos mais adiante.

Há, no entanto, alguns textos que se aproximam mais da temática de Pedro Oom, como é o caso de «Rifão Quotidiano»<sup>96</sup>:

«Uma nêspera  
estava na cama  
deitada  
muito calada  
a ver  
o que acontecia  
chegou a Velha  
e disse  
olha uma nêspera  
e zás comeu-a  
é o que acontece  
às nêsperas  
que ficam deitadas  
caladas  
a esperar  
o que acontece».

O humor, de que este texto é exemplo, é uma constante na obra do autor de *Contos do Gin-Tonic*, chegando, por vezes, a atingir o famoso humor negro surrealista. São muitos

<sup>93</sup> Lisboa, Estampa, 1973 (2.ª ed., 1976).

<sup>94</sup> Lisboa, Estampa, 1974 (2.ª ed., 1978).

<sup>95</sup> Lisboa, Ed. República, Col. Letras, 1975.

<sup>96</sup> Mário H. Leiria, *Novos Contos do Gin*, 1978, p. 31.

os exemplos que poderíamos citar. Vamos, contudo, cingir-nos apenas a dois casos que nos parecem dignos de nota: os contos «Casamento»<sup>97</sup> e «Medicina Tropical»<sup>98</sup>. O primeiro é muito curto e pode ser transcrito na íntegra:

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

«Perfeitamente.

«Sempre cumpri o que assinei.

«Portanto estrangulei-a e fui-me embora.»

Em «Medicina Tropical», um doente queixa-se constantemente a um médico cujos tratamentos não lhe fazem o mínimo efeito. Então na última visita, o doente,

«Puxou do facão e espetou-o, preocupado e consciente, através do médico.

«Resultou.»<sup>99</sup>

O humor negro chega a ser desconcertante, como no caso de «Gin sem Tónica»<sup>100</sup>, onde um pescador, depois de tentar falar com o Ministro e o Presidente, que estavam na cama com as respectivas mulheres, se decide a ir «para a cama / com a garrafa de gin».

Os dois primeiros exemplos citados acabam com a morte de um dos personagens. Há uma grande percentagem de textos que terminam com uma morte, por vezes, demasiado fácil e gratuita (por isso, talvez, ao gosto surrealista). No conto «A Família»<sup>101</sup>, o pai, a mãe e três filhos vão à pesca do esturjão. Depois da pescaria, por engano «fritaram o pai / apetitoso / muito melhor / mais saboroso / do que o esturjão // vamos para casa / disse o esturjão»<sup>102</sup>, que toma o lugar do pai.

Através da análise do humor, já nos demos conta da importância do insólito na poética de Mário Henrique. Se ele é visível em *Contos do Gin-Tonic* e *Novos Contos do Gin em O Mundo Inquietante de Josela* ele atinge o seu máximo

---

<sup>97</sup> Mário H. Leiria, *Contos do Gin-Tonic*, 1976, p. 103.

<sup>98</sup> *Idem*, pp. 115-116.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>101</sup> *Novos Contos do Gin*, pp. 81-82.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 82.

valor. Textos como «A Vacina»<sup>103</sup> ou o seguinte, sem título<sup>104</sup>, destroem qualquer tentativa de estudo com base na verosimilhança. Em «A Vacina», Josela e o narrador decidem vacinar os mamutes. Depois de uma série de peripécias na viagem de carro através da cidade, os mamutes fogem assustados e são encontrados «Sorridentes e atentos, ouvindo música e bebendo gin- tonic!»<sup>105</sup>. No texto seguinte, Josela e o narrador resolvem oferecer um jantar aos amigos, antes de irem para férias. Durante o jantar, um dos convidados corta a cabeça a outro. Como o corpo não cabia no triturador do lixo, levam-no no carro até à quinta de um amigo que cria rinocerontes. O amigo diz que o corpo pode servir para os crocodilos do filho, pedindo este para ficar com a cabeça. Além do carácter completamente insólito da história, há ainda a notar o facto de todas as cenas serem contadas com a maior naturalidade, como se de um acontecimento trivial se tratasse.

Já aqui fizemos, embora de passagem, referência ao rinoceronte. O rinoceronte, animal que os Europeus, em geral, só conhecem nos jardins zoológicos, parece não ter sido indiferente aos meios surrealistas. André Breton no n.º 5 de *La Révolution Surréaliste*<sup>106</sup>, num texto intitulado «Ces Animaux de la Famille» inclui um «Discours du Rhinocéros». E é claro que não podemos nem devemos esquecer a peça de Ionesco, *Rhinocéros*<sup>107</sup> que, certamente, terá tido algum peso na escolha de Mário Henrique. No texto «Transferências»<sup>108</sup>, um personagem, o técnico, transforma-se em rinoceronte, tal como os da peça de Ionesco. Em «Eu e o Chacal»<sup>109</sup>, depois de uma invasão de elefantes<sup>110</sup>, «surgiram,

---

<sup>103</sup> Mário H. Leiria, *Casos do Direito Galáctico Seguido de O Mundo Inquietante de Josela*, pp. 55-61.

<sup>104</sup> *Idem*, pp. 65-70.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>106</sup> De 15 de Outubro de 1925.

<sup>107</sup> Paris, Folio, 1972 (1.ª ed., Gallimard, 1959).

<sup>108</sup> *Novos Contos do Gin*, p. 35.

<sup>109</sup> *Idem*, pp. 143-145.

<sup>110</sup> A invasão dos elefantes faz lembrar o romance do brasileiro J. J. Veiga, *A Hora dos Ruminantes* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966), onde estes invadem uma cidade.

de súbito, os rinocerontes!»<sup>111</sup>. Em *O Mundo Inquietante de Josela*, o rinoceronte aparece em «A Vacina» («Mais outra fila de Batedores e, finalmente, o carro do Rinoceronte»<sup>112</sup>), no texto sem título («Agora, parecia-me, estabelecera-se [o amigo do narrador] calmamente e criava rinocerontes para o Governo»)<sup>113</sup>.

Este bestiário, além de estar na linha surrealista, parece-me querer também acentuar o estranho e o insólito já presente nos textos onde não entram animais.

Do lado oposto ao dos animais, ou se calhar, do mesmo lado, está a intromissão de extraterrestres. Se até *Casos do Direito Galáctico*, a sua presença se pode considerar esporádica («Cessar-Fogo»<sup>114</sup> e «Um Pouco de Azul»<sup>115</sup>), neste livro são apresentados cinco casos jurídicos cujo cenário se situa nas galáxias. A inclusão dos seres extraterrestres parece-me ter uma função idêntica à dos animais: acentuar o carácter inverosímil, fantástico e até maravilhoso. Todavia, essa acentuação situa-se apenas a nível dos personagens e dos seus actos, porque eles são narrados como se pertencessem ao nível do real e do vulgar quotidiano: e nesta faceta reside grande parte do humor negro de Mário Henrique.

Antes de terminar, gostaria de aludir à frequência de referências políticas que são feitas em alguns dos textos. O mais interessante parece-me ser «Regresso»<sup>116</sup> — Lourival aluga uma pequena casa e instala-se aí a escrever. Começam então a parecer visitantes ilustres do passado: Alexandre da Macedónia, Júlio César, Napoleão Bonaparte, Adolfo Hitler e...

«Então, pela primeira vez, a porta das traseiras que dava para a cozinha abriu-se.

«Todos se calaram.

«A voz monocórdica, cansativa e rezinguenta, afirmou, antes do seu dono entrar na sala:

«— Temos de nos lembrar que somos um país de gente humilde. Devemos saber que a pátria nos obriga a viver

---

<sup>111</sup> *Novos Contos do Gin*, p. 144.

<sup>112</sup> *Casos do Direito Galáctico*, p. 57.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>114</sup> *Contos do Gin-Tonic*, p. 181.

<sup>115</sup> *Novos Contos do Gin*, *idem*, pp. 63-64.

<sup>116</sup> *Idem*, pp. 85-92.



com o arado numa das mãos e a espada na outra; e com economia...»<sup>117</sup>.

Lourival foge para a cidade, arma-se, volta à casa de campo disposto a matar os fantasmas do passado: «Eles estavam a voltar. Se não se tratasse imediatamente do assunto como devia ser, voltavam todos. Era o que faltava!»<sup>118</sup>

## CARLOS EURICO DA COSTA

Participante do Grupo Surrealista Dissidente desde as sessões em Maio de 1949 no Jardim Universitário de Belas-Artes, Carlos Eurico da Costa distingue-se mais pela sua participação no plano teórico do que pela sua produção poética.

Ramos Rosa, numa recensão ao seu primeiro livro, *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem*<sup>119</sup>, faz uma análise certeira do tipo de poesia que Carlos Eurico da Costa nos oferece: «A utilização do processo surrealista poderá ser assim compreendida como o único expediente para a liberdade do poeta que acima dos valores sociais coloca as reivindicações dum sentimento desesperado da existência (...) este livro (...) não nos parece feliz como estreia e deixa-nos apenas numa ansiosa expectativa. Há uma vocação de poeta assinalada fragmentariamente no meio do que se nos afigura apenas literatura surrealista de infecundo mau gosto, sem enraizamento na alma do poeta.»<sup>120</sup>

O poema «Palaguín»<sup>121</sup>, que foi lido na noite de 6 de Maio de 1949 no J.U.B.A, faz apelo à tradição dos textos que se referem a lugares utópicos onde tudo seria maravilhoso. Só que em «Palaguín» o universo é diferente: o lugar óptimo

---

<sup>117</sup> *Idem*, pp. 90-91.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>119</sup> Lisboa, Edição «Árvore», 1952.

<sup>120</sup> António Ramos Rosa, recensão crítica a *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem* de Carlos Eurico da Costa, in *Árvore*, 3.º Fascículo, Primavera e Verão de 1952, pp. 248-250.

<sup>121</sup> In *A Intervenção Surrealista*, pp. 111-113.

transforma-se num lugar horrível, onde «o dinheiro corrente eram olhos de crianças»<sup>122</sup>. Imagens deste tipo, excedendo qualquer expectativa, aproximam-se dos cânones surrealistas:

«Na cidade de Palaguín

(...)

Havia cinemas onde o preço de entrada  
era o sexo dum adolescente  
(as mães cortavam os sexos dos filhos  
para verem cinema)

(...)

Havia leiteiros que ao alvorecer  
distribuíam sangue quente ao domicílio,  
(...)»<sup>123</sup>

Em «Alteração do Estrageiro», publicado na revista *Árvore*<sup>124</sup>, há também imagens que podem ter sofrido a influência surrealista:

«Eis finalmente este leito de moluscos  
este país insólito das campânulas fosforescentes  
radioactivando-se na sua mesa de cristais  
o país das fontes cautelosas  
das florestas móveis do contraponto.»

O seu primeiro livro, *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem* apresenta-se com um prefácio de Cesariny, «A Volta do Filho Prólogo»<sup>125</sup>. Neste prefácio, o autor de *Pena Capital* considera que «estes oito poemas (...) seriam palavra bastante na Razão que nos [surrealistas] toma». Parece-me um pouco exagerada a afirmação de Cesariny, embora possamos encontrar neste livro processos, nem sempre bem con-

---

<sup>122</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>124</sup> 2.º Fascículo, Inverno, 1951-52, pp. 127-129.

<sup>125</sup> Carlos Eurico da Costa, *op. cit.*, p. 5.

seguidos, que lembram a influência das teorias preconizadas por André Breton:

«Os grandes barcos de granito azul avançam  
marcando a sua época  
No mar  
as velhas canções de música  
petrificadas por estrelas velocíssimas  
são a origem dos grandes ciclones»<sup>126</sup>

ou

«(...) a constelação das sobras ocidentais em chamas  
esta luz esta mão totalmente nossas  
possuindo-nos e envolvendo-nos na sua derradeira  
[luminosidade  
que tem a significação de todas as pirâmides das  
[ruas inquebráveis  
dos veículos que serão o ritmo do tempo do além-mar  
[tumultuoso dos nossos dias  
a ave da parábola do comboio de rosas japonesas  
(...)»<sup>127</sup>.

Em 1952, Carlos Eurico da Costa dessolidariza-se do surrealismo e os seus livros seguintes não têm praticamente nenhuma característica bretoniana. Os primeiros poemas de *Aventuras da Razão*<sup>128</sup> são tipicamente neo-realistas, chegando a haver neste livro nítida distinção entre o sonho e o real, o que vai contra toda a estética surrealista:

«A nossa transparente verdade  
Está na força aplicada à destruição  
Seja no sonho no real ou na vigília»<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>128</sup> Lisboa, Livr. Moraes Ed., Círculo de Poesia, 1965.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 28.

Em *A Fulminada Imagem*<sup>130</sup>, o texto «Os Poetas»<sup>131</sup> apresenta uma definição destes que não pode ser mais oposta às concepções veiculadas pelo Grupo chefiado por Cesariny:

«Em palavras figuram  
Sua própria trajectória  
Tão alegres e sólidos  
Que a nossa presença resistir não pode  
As certezas que apontam».

Só, talvez, o poema «Procura»<sup>132</sup>, dedicado a Mário Cesariny, possua algumas imagens menos comuns que lembrem as surrealistas:

«Os caracóis da noite  
Marcham nos comboios de rosas  
(...)  
Infância de rendas e nuvens  
(...)».

Carlos Eurico da Costa passa, pois, um pouco meteoricamente pelo surrealismo, sem ter ficado com grandes marcas na sua ulterior produção poética.

#### FERNANDO ALVES DOS SANTOS

Tal como Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos também participa na sessão do J.U.B.A. O seu poema é em francês e intitula-se «Ma Maison de Ma Nuit de Lumière»<sup>133</sup> — é uma sextilha, na qual os cinco últimos versos são definições do primeiro que é igual ao título:

«Ma Maison de ma nuit de lumière  
c'est le jour rectangulaire du monde  
c'est mon petit vêtement de satin de chevalier  
[splendide

<sup>130</sup> Lisboa, Ed. Estampa, Col. Poesia Ensaio Teatro, 1968.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>132</sup> *Idem*, pp. 13-14.

<sup>133</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 125.

c'est la superficie infinie de ma vue  
de la vue d'une poupée de toutes les couleurs  
c'est la voiture du voyageur voyant.»

Em 1954 publica *Diário Flagrante*<sup>134</sup>. Neste livro, Fernando Alves dos Santos tem a preocupação de utilizar processos característicos do surrealismo, mas, em geral, as imagens que usa não são bem conseguidas («Pela ponta da minha caneta a precocidade dos céus dramáticos / que me interrogam»<sup>135</sup>, «brincalhonas e alcoólicas umas tantas algibeiras / pingando nesgas de noite»<sup>136</sup>, «os braços bálsamo da noite / estendem ao vento um parto desgraçado. (...) meninice empoleirada no vestiário»<sup>137</sup>), chegando mesmo a não ser mais do que simples lugares-comuns («o incêndio dos teus seios»<sup>138</sup>).

Três anos depois surgem *Textos Poéticos*<sup>139</sup>. O livro é formado por duas partes: na primeira há pequenos textos em prosa onde se narram histórias insólitas tipicamente surrealistas, sem um enredo consistente e sem qualquer preocupação de verosimilhança. A leitura de um dos textos servirá de exemplo para mostrar o teor do conjunto:

«PORMENOR

«Um grupo de velhos marinheiros sugerem um convento cheio de terra, por detrás do mar, como um fantasma devolvido à lenda.

«Morre no mar a estrada de Santiago, morrem as águas nos ventos e nas mãos pedaços de inverno. Um lobo e um barco encontram-se num sonho pela primeira vez. Soldados cegos invertem o coração e nos campos os velhos contam histórias de prisioneiros enquanto as mulheres despem o nome do noivo e tomam um moço na cama.

---

<sup>134</sup> Lisboa, ed do Autor.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>139</sup> Fernando Alves dos Santos, *Textos Poéticos*, Algueirão, Orion-Distribuidora, 1957.

«Do outro lado do horizonte geme agitada a cidade onde os homens se ligam por um entendimento de poeira e dons.»<sup>140</sup>

Há, contudo, outros textos onde os traços surrealistas são pouco nítidos.

A segunda parte é formada por poemas onde as características da escola bretoniana são também pouco relevantes.

## CRUZEIRO SEIXAS

Cruzeiro Seixas é sobretudo conhecido como pintor. A sua actividade como poeta é escassa e são poucos os textos que dele conhecemos. Fernando Martinho, num artigo inédito, «Cruzeiro Seixas: Um Surrealista português em África»<sup>141</sup>, faz a análise dos quatro poemas antologiadados em *La Parola Interdetta*<sup>142</sup>, ressaltando a presença africana e a sua influência nos respectivos textos.

Dos quatro poemas, o que me parece estar mais próximo da estética surrealista é «Miragem»<sup>143</sup>:

«Uma cidade  
suspensa no tempo  
como pequenos dentes brancos

As lágrimas verdes  
passando no espaço  
de uma fechadura  
solar

(...)»

Este tipo de linguagem estende-se também a outros textos de Cruzeiro Seixas que se conservam ainda inéditos:

«(...)»  
E os alfinetes  
vejo-os eu distintamente querendo prender os  
[rios às margens

<sup>140</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>141</sup> O texto foi-me gentilmente cedido por Fernando Martinho.

<sup>142</sup> *Idem*, pp. 248-291.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 288.

que passam sem um sorriso.  
(...)»<sup>144</sup>

«Rosas  
rosas pobres  
mergulhadas nos teus olhos  
de invenção  
verdes de água  
em transmutação

Pântanos que escorrem  
da razão»<sup>145</sup>

e  
«Afirmo-te agora que as mãos  
são de facto a única muralha da China existente  
mas entre céu e terra evidentemente  
e com o seu forte odor a rapto.  
Pela porta X passa um cortejo de ratos  
que levam cartas as mais urgentes no bico  
e grandes braçadas de sinos frescos  
para oferecer ao homenageado.

(...)»<sup>146</sup>

Há um caso em que se poderá vislumbrar uma ténue entrada no mundo da antropofagia. Num poema, sem título e com a indicação «Áfricas 959», lê-se a seguinte passagem:

«(...)»  
A MEIO DO ENTERRO /ALEGRE/  
DEVORAM-SE OLHOS-DENTES-JOELHOS  
E AS MÃOS DESENHAM NO ESPAÇO  
ANTIGO  
A MÚSICA NECESSÁRIA  
Á EVOCAÇÃO.

(...)»<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Poema inédito com a indicação «Áfricas-962» (Os textos inéditos foram cedidos por Cruzeiro Seixas).

<sup>145</sup> Poema Inédito, com a indicação «Áfricas-53».

<sup>146</sup> Poema inédito, com a data de 1960.

<sup>147</sup> Poema inédito.

No *Jornal de Letras e Artes*<sup>148</sup>, Cruzeiro Seixas publica um pequeno texto em prosa, «Uma história curta», que narra um facto totalmente inverosímil: um amigo do narrador tem uma infecção numa perna, de noite ouvem-se uns gritos, o narrador vai ver o que é, e o seu amigo «Estava enxarcado em suor, e puxava de dentro da ferida sangrante, que se abria, uma cabeça pálida e descomposta, que lhe resistia. Era dela, dessa cabeça inexplicável que saíam tais gritos. Era uma fêmea. Sem sombra de dúvida! Apareciam já, soltos, os, longos cabelos, os ombros, os seios...»

Não é, porém, na poesia e na prosa que Cruzeiro Seixas dará o seu contributo ao surrealismo. É como pintor que ele participará activamente nas manifestações e exposições que agitaram Lisboa no fim da década de 40 e na de 50. Não podemos também esquecer o seu importante papel na difusão do surrealismo em Angola<sup>149</sup>. É Alfredo Margarido quem conta um episódio da passagem de Cruzeiro Seixas por África, que, com certeza, alguma reminiscência aí deixou:

«(...) una notte Cruzeiro Seixas e io decidemmo di dipingere, dopo aver acquistato nella bottega più vicina tutte le boccette di inchiostro che avevano in magazzino. Pittura improvvisata al massimo, che non sapeva dove andava a parare, ma che riceveva l'adesione dei nostri vicini africani che ogni tanto entravano in casa per aggiungere un particolare, un tocco, un suggerimento. Una casetta che provocò un conflitto tra noi e l'incaricato dell'ordine pubblico nella città africana, il famoso Poeira, che non poteva ammettere l'esistenza di quell'isolotto non africano, sul quale non poteva esercitare il controllo con i mezzi dispotici che usava con gli africani. La nostra presenza in quella zona era già un sintoma di una osmosi profonda tra surrealisti e africani: una relazione preferenziale da condannare perentoriamente.»<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> N.º 258, de Dez. 1967.

<sup>149</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 97-100.

<sup>150</sup> Alfredo Margarido, «Surrealismo in Colonia», in *Quaderni Portoghesi*, pp. 53-64. A citação está nas pp. 60-61.



## À MARGEM DO SURREALISMO ORTODOXO

A designação surrealismo ortodoxo não significa um maior ou menor afastamento em relação aos ditames franceses, mas sim uma escolha determinada na vida literária portuguesa, uma vez que consideramos que o facto de pertencer a um grupo (por mais heterodoxo e heterogéneo que ele seja) é por si só um fenómeno de ortodoxia. Fazem pois parte do Surrealismo consagrado os autores que integram os dois grupos já várias vezes mencionados.

Neste capítulo estudaremos as obras de autores que, embora nunca tendo feito parte de nenhum dos grupos, apresentam inequivocamente influências e características surrealistas.

### ISABEL MEYRELLES

Isabel Meyrelles está desde muito cedo ligada às práticas surrealistas, tendo tido relações (literárias e de amizade) mais ou menos constantes com muitos dos poetas consagrados. Ela esteve implicada na polémica entre Cesariny e Eugénio de Andrade<sup>1</sup> e está a preparar, juntamente com Alfredo Margarido, uma antologia de autores surrealistas portugueses.

Todavia, e apesar das epígrafes de Cesariny e Éluard nos seus dois primeiros livros<sup>2</sup>, Isabel Meyrelles não acusa

<sup>1</sup> Cf. cap. «História do Surrealismo», pp. 87-93.

<sup>2</sup> Respectivamente, *Em Voz Baixa*, Lisboa, ed. da Aurora, 1951 e *Palavras Nocturnas*, Lisboa, ed. da Aurora, 1954.

nestas primeiras produções uma influência surrealista muito nítida. Em *Em Voz Baixa* há apenas um poema que me parece poder estar relacionado com a estética de André Breton: é o poema 14:

«Dias há,  
em que o teu sorriso  
é uma ilha perdida dentro de mim  
e o teu nome  
o vento que muda as estrelas  
para o dorso das andorinhas.  
Dias há,  
em que procuro os teus olhos  
e silenciosamente te digo 'meu amor'  
como se eles fossem peixes  
e as palavras animais estranhos  
capazes de turvar a paz  
das grandes profundidades.»

No livro seguinte, *Palavras Nocturnas*, não há grande alteração ideológico-temática. É também esporádico o aparecimento de uma imagem mais ousada ou de um traço tipicamente surrealista. É no poema 2 que deparamos com a metáfora que melhor ilustra essa poética: «As tuas mãos / peixes opacos / perdidos no fundo do cigarro / do outro lado»<sup>3</sup>.

Curiosamente, é num livro muito mais recente, de 1976, que Isabel Meyrelles apresenta mais elementos surrealistas. *Le Livre du Tigre*<sup>4</sup>, todo escrito em francês (a autora vive permanentemente em Paris), possui, com efeito, metáforas e imagens que apontam directamente para as associações ousadas de André Breton e dos seus discípulos: «le rivage aura des dents / et des doigts de souffre et de sel, / (...) et le temps, le temps, lui, / peigne ses cheveux de sable noir / et se nourrit de mon désir de toi.»<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Palavras Nocturnas*, p. 10.

<sup>4</sup> Edição da Autora, 1976 (desenhos de Cruzeiro Seixas).

<sup>5</sup> *Idem*, p. 23.

Num poema sem título, cujo primeiro verso é «Il y a des poètes vessies»<sup>6</sup>, há uma série de enunciações, classificando os poetas. Pela sua originalidade, pareceu-nos oportuna a transcrição de algumas delas: «(...) des poètes abat-jour / des poètes feu de cheminée / (...) / des poètes arc-en-ciel (...)»<sup>7</sup>.

Os actos mais inverosímeis são também narrados de uma forma natural, o que está de acordo com toda a tradição surrealista:

«un tigre assoiffé  
assis sur un tabouret de bar  
regardant les éléphants sauvages  
cueillir des pâquerettes.»<sup>8</sup>

e

«dans ce train tous les corps  
sont interchangeables  
il vous est donc permis  
d'arracher l'oeil de votre voisine  
et de couper la tête de votre vis-à-vis  
si elle ne vous revient pas»<sup>9</sup>.

Um poema sem título, que começa «Il était une fois un tigre»<sup>10</sup>, narra uma espécie de fábula que termina com a clássica moralidade. É claro que só formalmente o poema de Isabel Meyrelles e as fábulas da Antiguidade ou de La Fontaine têm alguma semelhança. A história em si é completamente inverosímil, e a moralidade não é mais do que um nome sem conteúdo.

«Il était une fois un tigre  
roulé en boule  
sur un grand lit défait,  
il feulait si fort

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 27-28.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>10</sup> *Idem*, pp. 37-38.

que les rideaux claquaient  
comme des voiles de bateau  
et trois mouches qui vaquaient  
à leurs petites affaires  
sont mortes d'un arrêt de coeur.

Une fée qui passait par là,  
émue par la sombre beauté  
du terrible seigneur lui dit:  
'Fais trois souhaits  
et ils s'accompliront tous,'

(...)

Mon troisième souhait,  
c'est que je voudrais savoir  
quel goût peut bien avoir une fée,  
Et il la mangea

Moralité: mieux vaut un tigre au lit  
qu'une (bonne) fée (un peu) follette.»

FERNANDO LEMOS

Ao contrário de Isabel Meyrelles que mantém relações com os membros do Grupo Surrealista Dissidente, Fernando Lemos, embora não tenha participado em nenhum dos grupos, colaborou com poesia e ilustrações na revista *Uni/Bi/Tri/Tetra/Pentacórnio* dirigida por José-Augusto França e Jorge de Sena. As suas actividades estão, por conseguinte, mais ligadas à linha destes dois últimos autores. Não admira, portanto, que o seu primeiro livro, *Teclado Universal*, tenha sido publicado em 1953 pelos *Cadernos de Poesia* e que as suas 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> edições <sup>11</sup> tenham um prefácio de Jorge de Sena, onde este aproveita para filiar Fernando Lemos no surrealismo, dizendo do «interesse e a simpatia dos organizadores dos 'Cadernos' pelas manifestações surrealistas.» <sup>12</sup>

<sup>11</sup> Fernando Lemos, *Teclado Universal e Outros Poemas*, Lisboa, Morais Ed., Col. Círculo de Poesia, 1963 e *Cá & Lá — Poesia — Antecedido de Teclado Universal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Bibl. de Autores Portugueses, 1985.

<sup>12</sup> *Cá & Lá*, p. 13.

É sobretudo nos seus primeiros livros que a influência bretoniana mais se faz notar: «O raio fulminou-me os berlindes / agora invejo os olhos dos mortos / espreitando no telhado da missa / o caminho que seguem os porcos»<sup>13</sup> ou «Eu penso em ti inevitavelmente / como comboios atropelando pássaros»<sup>14</sup>.

A consciência de que é necessário criar imagens novas que destruam qualquer acomodação ou lugar-comum é directamente expressa no poema «Dores Alternadas»<sup>15</sup>, onde a par das ditas imagens nos surge uma quadra que as justifica metalinguisticamente:

«Porque sou neste espaço de solidões  
o bafo de inventar imagens  
na vidraça da janela<sup>16</sup>  
(mas todas as que surgem são já conhecidas e  
[insistentes])»<sup>17</sup>

Tal como os outros autores até agora estudados, Fernando Lemos tem também o gosto pelas histórias insólitas: «É o momento de colher flores, as flores em que muitos acreditam. Os outros vivem de pé dentro do elevador há imensos anos. (...) E o braço parte a qualquer hora, não há cedo não há tarde.»<sup>18</sup>

«Hoje estava mais calmo o cego do elevador  
hoje exactamente hoje  
Abria os braços para rasgar corpos

<sup>13</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 41-43.

<sup>16</sup> Esta expressão faz lembrar a conhecida passagem do *Manifeste du Surréalisme*, em que Breton explica o aparecimento da frase «Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre»: «Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulé au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu d'une conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistente, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*» (*idem*, pp. 31-32).

<sup>17</sup> *Cá & Lá*, p. 41.

<sup>18</sup> *Idem*, pp. 33-34.

abria-se em gestos calmos de poderoso  
 cego de convencido  
 (...)

Tento convencer o polícia que no trabalho do cego  
 [há 20 %  
 para ele  
 O polícia lá tem as suas razões! Lá no cinto na  
 [esquadra  
 no quarto independente com o chão forrado a  
 [batata pôdre  
 Ele observa o cego e faz alguns gestos brancos com  
 [as luvas  
 forradas de mãos  
 (...)»<sup>19</sup>.

O poema «Documentário Poético a 1440 Imagens por minuto, o filme que acho mais oportuno ou a Facilidade dos poemas circunstanciais»<sup>20</sup> tem como subtítulo «Biscate Surrealista» e é construído, na sua maior parte, por um conjunto de frases sem grandes ligações semânticas entre si. Algumas destas frases são tipicamente surrealistas, onde não falta o humor (por vezes ligado ao sexo):

«(...)

um suicida a quem falta um conselho e desiste de  
 [se matar  
 uma cãimbra numa perna em pleno acto sexual  
 (...)

um beijo em que ninguém repararia  
 se não fosse a censura  
 uma guerra a cores para distracção de uma plateia  
 um tremor de terra artificial  
 enunciando uma nova marca de pickles  
 um sábio inglês que diz:  
 —a América é toda feita de celulóide  
 e a Suíça de lombrigas solitárias  
 (...)»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 35-36.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 63-65.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 64.

O oitavo poema da 2.<sup>a</sup> parte de *Outros Poemas*<sup>22</sup> obedece ao mesmo tipo de construção: «Praças rumores crianças anémicas / caixas suspensas janelas / mal alimentadas(...)».

O penúltimo texto de *Outros Poemas*<sup>23</sup> é constituído por um conjunto de definições que não obedecem a qualquer regra lógica:

«A linguagem é apenas um processo

As letras são como as bolas

O que se diz só serve para esquecer

(...)

A vontade é que manda a gente ser escravos

(...)

Letra é um desenho mudo que começa numa ponta

[e acaba

noutra, produzindo sempre que caminha, um som

[diferente

(...)

Linguagem é querer dizer tudo ao mesmo tempo

[da mesma

forma que toda a gente

(...)

Diálogo é tudo o que nasce sempre maior que o lugar

[onde

nasceu

Falar é apenas o cumprimento de uma missão

[científica

(...)].

Nas produções mais recentes de Fernando Lemos a influência surrealista dilui-se, tornando-se um elemento pouco importante da sua poética.

Há, no entanto, ainda, alguns exemplos que não deixam esquecer a sua primitiva filiação:

«o grande rio envolveu a lua

a porta do quintal emigrou

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 81-82.

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 126-127.

o homem engoliu-se na sopa  
o telefone preto empalideceu  
(...)  
a mãe ceifou o filho  
(...)  
a greve tropeçou nos andaimes  
a formiga atacou o boi em pé  
(...)  
o pão foi vendido em *spray*  
o terror abriu uma cooperativa  
o vaticano fez só o leilão  
(...)»<sup>24</sup>.

### ALFREDO MARGARIDO

É também em 1953 que Alfredo Margarido publica o seu primeiro livro, *Poemas com Rosas*<sup>25</sup>. Neste conjunto de poemas há ainda poucas influências surrealistas, falando-se um pouco esporadicamente no sonho e sem lhe dar o valor que Breton lhe atribuía:

«Puros mas solitários  
os homens adormecem.  
Sonhando, criam mitos.  
Pausadas e cálidas  
as vozes das carpideiras  
ondulam sobre os campos  
o sonho é a outra face.»<sup>26</sup>

É em 1958, com a publicação de *Poema para Uma Bailarina Negra*<sup>27</sup>, que Alfredo Margarido, que já tinha tido um papel importante em actividades surrealistas em África<sup>28</sup>, se vai revelar como um poeta com uma enorme influência da

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 197-198.

<sup>25</sup> Lisboa, Ed. Árvore, 1953.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>27</sup> Lisboa, Ed. Folhas de Poesia, 1958. As páginas não estão numeradas.

<sup>28</sup> Cf. Alfredo Margarido, «Surrealismo in Colonia», *op. cit.*, e presente estudo, pp. 100 e 247.



estética parisiense. O poema está repleto de imagens estranhas, que seguem de perto as usadas por Breton e pelos grupos portugueses:

«(...) árvores ardendo em tua boca de seda,  
perturbados pelos teus pés leves de nuvens,  
devorados por teus braços de buganvílias,  
ardendo sempre no teu coração,  
tinteiro de nebulosa  
(...)  
derrubando com teus braços, guilhotinas aéreas  
(...)».

A concepção hermética do cosmos, proveniente da tradição da Cabala e aproveitada pelos surrealistas<sup>29</sup>, tem também os seus ecos no livro de Margarido:

«Nenhum movimento mutila a corrente antiquíssima  
criadora do Céu e da Terra  
junto da qual os gestos convulsantes  
solene geometria do ignoto  
doendo dentro duma frase cabalística  
rolam na vastidão dos símbolos fálicos  
captados pelo chapéu absurdo amorosamente  
[enlaçados pelos tijolos  
foscos do medo  
(...)»<sup>30</sup>.

Os característicos diálogos surrealistas (aqui intitulados «diálogo para 31 quissanjes»), onde a fala de um interlocutor não corresponde necessariamente às dos outros, onde cada um fala ou escreve o que o seu inconsciente no momento lhe dita, estão também presentes em *Poema Para Uma Bailarina Negra*:

«— É sapientíssimo este gesto do braço esquerdo, quando prendo o vermelho no cabelo.

«— Porém a tua espada está a ser devorada pelos caracóis...

<sup>29</sup> Cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 26-34.

<sup>30</sup> *Poema para uma Bailarina Negra*.

«— É a ternura das mariposas. Como sabes, quando envenenamos uma gravata, aparece uma nova espécie de gaivotas, que é a própria essência do mar...

(...)».

Muitos dos poemas surrealistas de Alfredo Margarido nunca chegaram, porém, a ser publicados<sup>31</sup>. Tivemos acesso a alguns desses textos, pelo que vamos analisá-los de seguida.

O poema «Quebro» pareceu-me ser um dos mais felizes da estética surrealista de Margarido. Neste texto há uma série de termos que são como que definidos por imagens que não ficam a dever nada a alguns dos melhores poemas dos autores surrealistas consagrados:

«Desfolho os girassóis,  
mas a flor,  
lento vapor escondido na pedra,  
continua;  
(...)  
queimo as túmidas armas do sono,  
mas o sonho,  
dissipação nocturna e invisível,  
continua;  
anulo pincéis, tintas e cores,  
mas o voo,  
tesouro de aço e enxofre,  
continua,  
destruo os tijolos cor de rosa,  
mas a casa,  
doçura de chuva e marfim,  
continua;  
desfaço as pétalas da garrafa,  
mas o vinho,  
turbilhão vencendo a ausência,  
continua;  
destruo o homem,  
mas o homem,  
avalanche de majestoso fermento,  
continua.»

---

<sup>31</sup> Um conjunto de textos inéditos foi-me gentilmente cedido por Alfredo Margarido.

As enumerações caóticas e as histórias insólitas também não faltam nesta recolha de poemas de Margarido. Enquanto o poema «Falo não falo? Falo» é constituído pela sucessão de frases sem ligações lógicas («Uma miséria bem nua / um pássaro bem inocente / o eléctrico pela rua / mastigando tanta gente (...) / Uma tia de cristal / na pirâmide do furacão / a penúltima edição / do túmulo de parsifal (...)»), o texto «Três vezes nove vinte e sete, É claro e eu estava morto» narra factos fora do comum e sem sequências coerentes:

«Era efectivamente madrugada e a bola vermelha do bilhar era o que sobrava do mundo. Levantei-me com uma açucena na mão e rãs coaxando nos bolsos. Tropecei na luz do farol. Deu-se então o curto-circuito e um gato incandescente sacudiu a geometria do macacão de amianto. E os meus três amigos, Mário, Cândido e Miguel romperam o cavalo do tabaco. (...)»

Por estes exemplos, poder-nos-emos aperceber do tipo de textos que Alfredo Margarido conserva inéditos e do seu valor para o estabelecimento das influências da escola bretoniana na Literatura Portuguesa.

## RUBEN A.

Em 1954 é publicado o primeiro romance de Ruben A., *Caranguejo*<sup>32</sup>. É ainda Alfredo Margarido quem lhe dedica um poema, inédito:

### O CARANGUEJO

Ao Ruben A.

O caranguejo sim o caranguejo  
não é propriamente um personagem importante  
mas a extraordinária altitude do seu coração  
3.000 metros de braços desarmónicos  
constitui uma cratera peruana  
que convém conhecer de qualquer maneira  
com uma rosa braquicéfala e morena

<sup>32</sup> Coimbra, Coimbra Ed., 1954.

impondo um monólogo cadavérico  
como a periferia de um órgão inanimado  
Aí a lâmpada da altura do sémen das marés vivas  
nos revela o lóbulo inundado extenso  
é verdade que corrosivo  
onde o caranguejo revela a atonia da civilização.»

Na verdade, este romance, formado por 10 capítulos, postos por ordem decrescente para sugerir os sucessivos recuos no tempo que vão sendo feitos, não possui na sua diegese nenhum elemento que se possa considerar surrealista: o narrador conta a história de um casamento falhado e vai alternando os pontos de vista do homem e da mulher. Há, todavia, um facto que, pelo seu carácter inesperado, vem fazer perigar o equilíbrio de toda a diegese. O I capítulo (que é o último na ordem do discurso e da leitura, mas o primeiro na ordem diegética), que se inicia com a suposta Criação do Homem, apresenta-a de uma forma completamente *sui generis* e a que não é alheio o espírito surrealista: «Encaixotavam-se pulmões, aparafusavam-se rótulos, estampilhavam-se testas de desacordo, albergavam-se filas de braços numa necessidade de futura ginástica para desenferrujarem completamente tantos tempos de espera»<sup>33</sup>, «Os armazéns que guardavam as pernas eram mais funcionais do que os outros»<sup>34</sup>, «A fabricação de cabelo e pêlo era comum, mas em repartições quase públicas bem diferenciadas.»<sup>35</sup>

Este tipo de narração, inverosímil e humorística, é totalmente oposta à do resto do romance que possui uma diegese bastante linear e *realista*. Poder-nos-emos então perguntar qual o papel deste capítulo na economia global da narrativa. Partindo de um ponto determinado na evolução da história dos seus personagens, o narrador vem recuando até fazê-los regressar à infância e ao próprio nascimento. Mas antes do nascimento individual é a criação do Homem em geral, só que, normalmente, a Criação deveria estar excluída de um

---

<sup>33</sup> *Idem*, cap. I — As páginas não estão numeradas.

<sup>34</sup> *Idem*, *ib.*

<sup>35</sup> *Idem*, *ib.*

romance deste tipo, e estando incluída só poderia ser humorística. Daí que a narrativa desta Criação insólita e bem-humorada venha obrigar o leitor a *reler* os outros capítulos de um modo diferente, e retirar-lhes qualquer carga mais séria ou *real*, para os situar ao seu próprio nível: o da ficção, que é sempre fingimento quer tenha ou não laivos de verossimilhança e realismo. E aqui entra talvez, a um nível de estrutura profunda, o espírito surrealista, que a nível de estrutura superficial se encontra na narrativa da Criação.

## SURREALISMO / ABJECCIONISMO?

«Em 1956-59 outra geração surgirá constituindo os chamados grupos do Café Royal e do Café Gelo. Estes Grupos, com excepção do poeta Ernesto Sampaio, e de João Rodrigues, 'surrealista em nós todos' como Vaché o poderá ter sido para Breton, votar-se-ão mais a um 'abjeccionismo' conjuntural do que à proposta surrealista, e, por exaltantes que tivessem sido para mim a adesão e a companhia, recuso continuar a experiência, algo fútil, do primeiro grupo e a, algo trágica, do segundo»<sup>36</sup>.

É Cesariny quem assim define a posição estética do grupo que se reunia no Café Gelo por finais da década de 50. O termo «abjeccionismo» foi definido por Pedro Oom<sup>37</sup>: «A diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos.»<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «Para uma Cronologia do Surrealismo Português», In *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 2.ª ed., *idem*, p. 280.

<sup>37</sup> Cf. presente estudo, pp. 66-67.

<sup>38</sup> *A Intervenção Surrealista*, p. 291.

Como facilmente poderemos verificar, esta definição não atinge problemas de fundo e é mais uma pose teórica que não é geralmente traduzível em diferenças palpáveis. É por esta razão que pensamos não ser altamente pertinente a classificação de surrealismo/abjeccionismo para alguns autores, uma vez que não apresentam diferenças fundamentais em relação aos outros. Na antologia, inédita, a que já fiz referência, preparada por Alfredo Margarido e Isabel Meyrelles, há uma divisão intitulada «surrealismo abjeccionismo» que abrange os seguintes autores: António Barahona da Fonseca, Ernesto Sampaio (que, curiosamente, Cesariny exclui), Manuel Grangeio Crespo, António José Forte, José Carlos González, Manuel de Castro e Helder Macedo. A ter em conta tal segmentação, penso que a este conjunto de autores se teria de acrescentar Luiz Pacheco, por razões que, na devida altura, enunciarei.

Por uma questão metodológica, vou agora analisar as obras dos autores acima citados, passando depois ao estudo dos restantes escritores cuja obra teve ou tem influências surrealistas.

### *António Barahona da Fonseca*

«Se não fosse o Surrealismo, o que seria de mim?  
(...)»

A voz do Surrealismo é que me ensinou a *falar e a dizer* estas palavras: fonte do Homem, vida do Homem, direito do Homem.

Se não fosse o Surrealismo *eu não amava*  
[*apaixonadamente*]  
Se não fosse o Surrealismo *eu não sabia ler*  
Se não fosse o Surrealismo *eu não tinha*  
[*esperança*]<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> António Barahona da Fonseca, «Homenagem ao Surrealismo» in *Grifo*, antologia de inéditos organizados pelos autores, 1970, p. 7.

Tal profissão de fé não pode deixar indiferente o leitor e obriga-o a tentar detectar todas as características devedoras do surrealismo que porventura se encontrem na sua obra.

Na mesma colectânea em que vem publicada a declaração supracitada, *Grifo*, há um conjunto de poemas, com o título genérico, «A Saque e a Sangue»<sup>40</sup>, onde as referências directas ou indirectas a figuras do Surrealismo português ou a noções gerais da escola bretoniana não deixam de estar presentes.

A reminiscência do livro de André Breton, *Arcane 17*, aparece no poema «Che»<sup>41</sup>:

«(...)»  
Não há necessidade de vigiar se agora és livre  
Desenha o arcano 17 se te aprouver  
a nuvem no litoral  
cabelo no cavalo branco  
(...)

No livro *Planisfério e Outros Poemas*, Cesariny tem um texto intitulado «passagem de Emile Henri»<sup>42</sup>, em «A Saque e a Sangue» há também um poema com o nome «Homenagem a Emile Henry»<sup>43</sup>: ambos tratam de agitação social. No texto de António Barahona da Fonseca há algumas imagens que podem ser consideradas aparentadas do surrealismo: «Para ti, arbusto, memória intensa, / cotovia danada na cidade podre».

As figuras do surrealismo português são também evocadas pelo autor de *Impressões Digitais*: «Ao João Rodrigues»<sup>44</sup>, «O Erro Próprio de António Maria Lisboa»<sup>45</sup>. Este

---

<sup>40</sup> *Idem*, pp. 5-22.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>42</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 146.

<sup>43</sup> *Grifo*, p. 12.

<sup>44</sup> *Idem*, pp. 17-18. João Rodrigues é o nome de um pintor surrealista.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 19.

último poema é uma espécie de homenagem ao manifesto do autor desaparecido:

«Este soar de bronze no fundo do lago  
este sonho que morreu na infância

Um erro que vive sabiamente  
entre o túmulo e a cidade  
um erro de pedrarias  
ou dentro do Poeta

O Amor Humano  
(...)».

Curiosamente, porém, e apesar de, teoricamente, António Barahona da Fonseca se colocar aqui sob a égide do surrealismo, os poemas em si não têm muitos elementos surrealistas. Ele é muito mais visível em outras recolhas como é o caso de *Impressões Digitais*<sup>46</sup>, onde as imagens insólitas se encontram com alguma frequência, chegando a haver um poema dedicado a André Breton<sup>47</sup>, de que transcrevemos a última quadra:

«No crepúsculo surrealista  
a estátua de André Breton  
com o coração de águia trespassado por uma espada  
[de sangue  
sorri na enseada dos barcos livres»

Das várias imagens, cuja influência surrealista é nítida, seleccionamos algumas que nos parecem mais significativas: «o comboio saiu do túnel / pela extremidade do braço»<sup>48</sup>, «Meu amor minha caneta de tinta permanente / minha alga no fundo do poema / aqui estou debruçado num sonho / / onde as palavras são de chocolate»<sup>49</sup>, «agulhas no umbigo

---

<sup>46</sup> Porto, ed. do Autor, 1968.

<sup>47</sup> «A André Breton», *op. cit.*, p. 117.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 33.



dos vocábulos»<sup>50</sup>, «Bicicleta magra de cabelos azuis / metáfora veloz no alcatrão»<sup>51</sup>.

O poema 16 de «Metamorfoses» que tem o subtítulo «(Gina em 1965)»<sup>52</sup> pode ser considerado como mais uma imitação da célebre *L'Union Libre* de Breton. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois poemas: enquanto, no texto de Breton, a mulher é sempre a amada, no de António Barahona da Fonseca, ela confunde-se com a Mãe, no último verso, o que vai de encontro à concepção surrealista da Mulher-Mãe<sup>53</sup>:

«Mulher de corpo de lezíria

(...)

minha caixa de vitrais

cheia de fogos-fátuos

minha fonte de pedrarias

num cysne

(...)

Mulher minha loucura bordada a tinta de escrever

meu túnel de humidade minha cratera de cio

(...)

minha estrela sombria cor de cereja

caída do outono para a boca minha

Mulher

meu riso de água potável minha cascata de leite

(...)

meu substantivo meu advérbio de café

numa plantação de tabaco

(...)

minha savana meu plágio de Vénus

na boca do outro é que morremos

meu Amor

minha porta de neve com fechaduras quentes

minha cabra de safira

minha Mãe»

---

<sup>50</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>52</sup> *Idem*, pp. 38-39.

<sup>53</sup> Cf. Xavière Gauthier, *op. cit.*, pp. 118-136.

Para finalizar, há ainda que assinalar o poema «A Minha Poesia»<sup>54</sup> que pode ser considerado uma espécie de arte poética surrealista:

«Perto do incêndio  
a mulher come neve vagarosamente  
Os seus pés eram de pão branco  
e o rosto  
de areia fina  
como a pele de uma estátua muito antiga  
Entrei na paisagem  
pelo lado esquerdo  
onde as árvores de metal  
cheias de chapéus  
se inclinavam sobre um lago de tinta de escrever  
As minhas mãos tremiam de luz  
as minhas mãos de tabaco

Ela  
olhava os copos nas rochas  
meios de sangue  
As gaivotas perseguiram uma caneta  
que mergulhava e emergia de repente no mar».

Em livros mais recentes, António Barahona da Fonseca já foge um pouco aos esquemas surrealistas, pelo que o seu estudo está fora do âmbito da nossa análise.

### *Ernesto Sampaio*

Em 1958, Ernesto Sampaio publica *Luz Central*<sup>55</sup>. O livro é dividido em três partes: «Um Texto Crítico»<sup>56</sup>, «Um Texto Poético»<sup>57</sup> e «Extra-texto»<sup>58</sup>. Para o nosso estudo interessam-nos sobretudo as duas últimas partes.

---

<sup>54</sup> *Impressões Digitais*, p. 69.

<sup>55</sup> Lisboa, ed. do Autor, 1958.

<sup>56</sup> *Idem*, pp. 9-43.

<sup>57</sup> *Idem*, pp. 45-57.

<sup>58</sup> *Idem*, pp. 59-62.

Em «Um Texto Poético» a prosa e o verso alternam numa perfeita anulação dos contrários. Há aqui o emprego de muitas características típicas da escola surrealista, desde a alusão aos quatro elementos primordiais<sup>59</sup> até à alquimia e às imagens insólitas: «Falo na estrada calcinada dos nervos onde começam as trevas»<sup>60</sup>, «Tu meu avião de vinho minha rã no cérebro meu castelo de múmias (...)»<sup>61</sup>, «O teu sexo gladiolo cravo alga / o teu sexo alucinado / os teus dentes que mordem e esmigalham / a retina dos meus olhos a flor do meu cérebro / o teu sexo lâmina espada afiada»<sup>62</sup> — os últimos cinco versos apontam mais uma vez para a imagética feminina na linha bretoniana a que já tantas vezes aludimos.

O mesmo tipo de linguagem persiste em «Extra-Texto», não havendo nenhuma diferença digna de nota.

No ano seguinte, vem a público um texto teórico que resume os dados principais do surrealismo — *Para Uma Cultura Fascinante*<sup>63</sup>. Neste livro, Ernesto Sampaio frisa de novo a importância dos elementos primordiais da Natureza e da sua transformação alquímica. A concepção de amor é semelhante à expressa por Breton em *L'Amour Fou*. A definição de *teatro* aponta directamente para os ensinamentos de Artaud: «O Teatro, que é talvez a mais perfeita representação simbólica da manifestação universal, é hoje a melhor imagem da degradação a que as formas profanas de 'cultura' conduziram a humanidade. Porque o Teatro perdeu a sua essência *misteriosa*, o sentido exotérico e esotérico que lhe permitia representar a simultaneidade sintética dos estudos inhumanos e humanos do Ser (...)»<sup>64</sup>. Finalmente, Ernesto Sampaio termina com a definição ideal de *poeta* que deve ter ligação com os *iniciados* para que possa «substituir o seu inconsciente particular pelo inconsciente colectivo.»<sup>65</sup>

---

<sup>59</sup> «Deuses múltiplos, pânico, perpétuas plumagens da revolta, o Fogo, o Céu, a Água, a Terra...» (*idem*, p. 48).

<sup>60</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>63</sup> Lisboa, ed. do Autor, 1959. As páginas não estão numeradas.

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> *Idem*.

Simultaneamente teorizador e poeta, Ernesto Sampaio situa-se na mesma linha dos poetas que temos vindo a tratar, com a diferença de que, por vezes, as suas preocupações teóricas se sobrepõem às suas manifestações estéticas nem sempre muito originais ou bem conseguidas.

### Manuel Grangeio Crespo

Manuel Grangeio Crespo é sobretudo conhecido como dramaturgo. As suas peças são exemplo de determinadas correntes estéticas (onde ressalta a pirandelliana) que pouca fortuna tiveram na pobre dramaturgia portuguesa.

A sua poesia, contudo, também não deve ser desprezada, uma vez que, frequentemente, apresenta traços devedores da estética de 1924:

«Com duas caixas de fósforos  
vou construir a mulher ideal  
vestida de hoje e setim  
calçada de neve e sombra  
de duas caixas de fósforos incendiadas  
vou fazer saltar vou fazer existir o rosto  
no nó mais escuro que há no centro do Sul acontece  
[por vezes  
uma andorinha verde flutuando... na seara mais  
[amadurecida  
da nova sinfonia de beethoven é inevitável um  
[minúsculo  
estilhaço de tempestade que promete um gigante  
[triturado...  
Cuidado com os corvos que improvisam arraiais  
[em torno das  
estátuas. No mais retirado dos oceanos há um  
[imperceptível  
peixe voador da dinastia dos traidores profetas (...)]»<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Manuel Grangeio Crespo, *Inauguração da Ausência*, Lisboa, ed. do Autor, 1958. As páginas não estão numeradas.

É, contudo, no teatro que a sua produção se torna mais original. Em 1961 publica *Os Implacáveis*<sup>67</sup> cuja filiação alterna entre Sartre e Pirandello. Nesta peça, é representada a noite derradeira que antecede a execução dos réus, que são os únicos personagens. Pelo carácter angustiante e obsessivo, *Os Implacáveis* fazem lembrar, em mais de um aspecto, a peça *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. As indicações de cena que antecedem o início da peça reportam o leitor para as obras de Pirandello: «Dois homens e uma mulher levantam-se de entre a assistência e dirigem-se para a secção B. Atitude casual, um pouco distraída. Aconselhável que cumprimentem alguns espectadores pelo caminho.»<sup>68</sup>

Não é, contudo, para indicar as influências de Sartre e Pirandello que citamos a obra de Manuel Grangeio Crespo. O que nos interessa no âmbito do presente estudo é ressaltar possíveis características surrealistas em *Os Implacáveis*.

Urbano Tavares Rodrigues, no prefácio, afirma a determinada altura que «Da lição de Genêt — e porque não da de Artaud, tão presente na estridência violenta dos altifalantes, o coro do mundo caótico, e nas próprias máscaras-refúgio, aumentativas ou diminutivas?! — recebeu Grangeio Crespo a fórmula da representação dentro da representação, o traço abjeccionista, tão exacto e tão cru, que aviva o pungente burlesco da perseguição do pai e do filho, o gato e o rato, em torno da mesa vigiada pela deusa doméstica.»<sup>69</sup> Não me parece, porém, que o traço abjeccionista de que ele fala tenha alguma coisa a ver com a definição de Pedro Oom, mas com a abjecção própria do universo de Artaud, cuja influência é muito nítida numa outra peça, como veremos.

Há uma frase do personagem Amélia que poderá estar relacionada com a teorização de Breton nos Manifestos: «um acto gratuito é a melhor maneira de protestar.»<sup>70</sup>

São, porém, escassos os traços surrealistas de *Os Implacáveis* e esgotam-se em imagens insólitas usadas por alguns personagens:

---

<sup>67</sup> Lisboa, Teatro / Minotauro, 1961.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>69</sup> *Idem*, pp. 12-13.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 35. Cf. *Manifestes du Surréalisme*, p. 78.

«LUCIANO — (...) quando entravas nos meus olhos um cavalo cego punha-se a percorrer as campinas dos meus nervos...

AMÉLIA — Um cavalo cego que pisava o musgo fresco dos meus nervos...»<sup>71</sup>

«LUCIANO — (...) O tempo é um martelo que deixa ficar um gato preto cada vez que esmaga a minha solidão.»<sup>72</sup>

«AMÉLIA (...) — (...) a dúvida é como um violino sem cordas...»<sup>73</sup>

«LUCIANO (...) — (...) os ponteiros cantam como bruxas desdentadas...»<sup>74</sup>

O altifalante, que tem um papel semelhante ao do coro da tragédia clássica profere também, a determinada altura, uma frase digna de qualquer surrealista: «O teu rosto é um peixe que nada na tua voz cada palavra esquecida é uma gota do teu nome»<sup>75</sup>.

*O Gigante Verde*<sup>76</sup>, publicado primeiro em Paris e em francês, só foi editado em Portugal em 1965. É também uma peça de teatro, mas é completamente diferente da anterior. Já não está aqui em jogo o existencialismo sartriano ou a teoria pirandelliana, mas a reposição de uma espécie de *liturgia*, baseada nos princípios enunciados por Artaud. A influência do autor de *Le Théâtre et Son Double* já foi assinalada numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras e Artes*<sup>77</sup>, onde, numa introdução, Urbano Tavares Rodrigues afirma: «Não se trata de mais uma peça de mais um dramaturgo mas, assim o creio, de um decisivo passo em frente do autor de 'Os Implacáveis', nessa direcção do teatro mítico, do teatro sacrificial, do teatro da crueldade, em que ele nos

---

<sup>71</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>73</sup> *Idem*, *ib.*

<sup>74</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>76</sup> Lisboa, Ática, 1965.

<sup>77</sup> 11 de Setembro de 1963.

aparece, isolado, depois de Antonin Artaud e de Paul Claudel, depois de Jean Genêt de 'Les Bonnes', reclamando a restituição do palco a uma função permanente de superação do humano.»<sup>78</sup>

O ritual que a peça apresenta refere-se às ligações da Natureza (o Gigante Verde) com o Homem, chegando por vezes a aproximar-se tanto da liturgia que aparecem ladainhas do género das que existem para invocar os Santos:

«O QUARTO ACTOR

Repitam comigo. Gigante Verde.

TODOS

temos medo de ti

O QUARTO ACTOR

Gigante Verde que misturas o calor e o frio e fazes dançar o mundo

TODOS

temos medo de ti

(...)»<sup>79</sup>, etc.

Teatro sem enredo propriamente dito, com personagens um pouco indiferenciadas, o livro de Grangeio Crespo afasta-se do teatro burguês para entrar numa nova concepção que se aproxima da defendida pelos dramaturgos surrealistas. Desta escola, *O Gigante Verde* guarda também alguns elementos a nível da própria fala dos personagens, desde a impossibilidade efectiva de diálogo até ao uso de metáforas e imagens características do surrealismo: «A PRIMEIRA ACTRIZ — (...) Quando tiveres o teu violino hei-de arranjar umas meias de lã para mim.»<sup>80</sup> (a ligação de causalidade das duas frases não é muito lógica); «Um cadáver que esfrega as mãos com um sorriso obscuro...»<sup>81</sup>; «(...) o candeeiro de esquina é uma mulher elegante com um girassol no cabelo»<sup>82</sup>, «O silêncio é um capacete forrado de abelhas»<sup>83</sup>;

<sup>78</sup> *Idem*. Citado in *O Gigante Verde*, p. I.

<sup>79</sup> *O Gigante Verde*, p. 96.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 136.

«A PRIMEIRA ACTRIZ (*Devagar*). O meu sorriso donde levantem voo os aviões. O PRIMEIRO ACTOR — O meu cotovelo que é a cidade de Lisboa»<sup>84</sup>.

A desconexão total do diálogo é visível em mais de uma passagem. O exemplo que aqui deixámos servirá para ilustrar este tipo de impossibilidade de comunicação:

#### «A SEGUNDA ACTRIZ

(*Enfática*) Uma balbúrdia! Nunca se sabe onde acaba a chuva e começa a nossa pele. Os cheiros multiplicam-se sem piedade, parece que o nosso vazio se estende cada vez mais longe de nós...

#### O PRIMEIRO ACTOR

(*Sempre na mesma posição*) É o que acontece comigo. As orelhas começam a esticar-se para muito longe, e se tapo as orelhas, abre-se-me um buraco nas costas, ou nos braços, e a música entra por mim adentro de qualquer maneira...

#### O QUARTO ACTOR

Comigo também, comigo também.

#### O SEGUNDO ACTOR

(*Jogando uma carta*) Andar descalço pelas cearas.

#### O TERCEIRO ACTOR

(*Jogando uma carta*) Comer morangos enterrados na neve.»<sup>85</sup>

Poderemos, talvez, dizer, com propriedade, que *O Gigante Verde* constitui um dos raríssimos casos de teatro surrealista em Portugal.

António José Forte

«O tributo ao Surrealismo — certo tipo de imaginário, teor metafórico, pauta imaginística, certa visão apocalíptica do quotidiano, ou a fé na salvação dentro da história através da utopia, certa mitologia do erotismo mágico — não

<sup>84</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 22.



viola o seu universo pessoal, e o esquema que o traveja.»<sup>86</sup> — são palavras de Herberto Helder no prefácio a *Uma Faca nos Dentes* que chamam a atenção para os pontos principais da poética de António José Forte.

O autor coloca-se voluntária e conscientemente sob a tutela da teoria abjeccionista de Pedro Oom<sup>87</sup>. Não é por acaso que no seu livro de estreia, *40 Noites de Insónia* (1960)<sup>88</sup>, ele coloca em epígrafe a célebre frase: «O que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?» Incapacitado de responder a tão angustiante pergunta, o autor de *Azulante* refugia-se no absurdo e no *nonsense*. Na sua primeira intervenção poética, «Quase 3 Discursos Quase Veementes»<sup>89</sup>, António José Forte usa e abusa do inverosímil levado às suas mais originais consequências:

«Eram enormes, tentaculares, e à sua passagem a noite ficava dividida ao meio: num lado eram lançados os velhos e as crianças, no outro os corpos dilacerados dos amantes.

«Contudo, podia-se escolher. Os generais tinham providenciado nesse sentido, mantendo abertos ao longo das avenidas grandes postos de abastecimento de suicidas.»<sup>90</sup>

«A caça aos ratos, única fonte de sabedoria, tornara-se quase geral. (...) Era no tempo em que os generais falavam: passavam bicicletas arrastando cabeleiras (...)»<sup>91</sup>.

Nos escritos seguintes, António José Forte continua a empregar processos que são próprios da estética de André Breton: a enumeração («ainda não há nada no pulmão direito / ainda não se respira como devia ser / ainda não é por isso que choramos às vezes (...)»<sup>92</sup>); imagens («é um dia mais ou menos na alma / como chumbo derretido na

---

<sup>86</sup> Herberto Helder, «Nota Inútil», in *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa, & etc., 1983, o prefácio não tem as páginas numeradas.

<sup>87</sup> Cf. Fernando Martinho, recensão crítica a *Uma Faca nos Dentes*, *Colóquio / Letras*, n.º 86, Julho 1985.

<sup>88</sup> Lisboa, A Antologia em 1958, 1960.

<sup>89</sup> In *Pirâmide* n.º 2, 1959 e *Uma Faca nos Dentes*, pp. 17-22.

<sup>90</sup> *Uma Faca nos Dentes*, p. 19.

<sup>91</sup> *Idem*, pp. 19-20.

<sup>92</sup> «Ainda Não» de *40 Noites de Insónia*, in *Uma Faca nos Dentes*, p. 26.

garganta / um peixe nos ouvidos»<sup>93</sup>, «Fiel, atenta / a aranha leva-o [o poeta] para a cama arrastado pelos cabelos»<sup>94</sup>, «Esperam-me onde um nome há no Ar escrito com saliva azul / com raiva azul / como a urina violenta dos amantes / (...) e lento o peixe de plumas de águia letra a letra / dá a volta ao mundo dos teus olhos»<sup>95</sup>); a ironia (no poema «Natal de 1964»<sup>96</sup>).

O poema «Um Poema»<sup>97</sup>, mais Dada do que surrealista, ironiza as revoluções, o surrealismo e a própria corrente Dada — o seu espírito negativista está à altura dos textos dos teorizadores suíços —, só que tem mais de 50 anos de atraso:

«Deves ter razão  
e certamente a História não demorará a pôr-te os  
[cornos  
um corno vermelho o outro corno negro  
(...)  
Dadá cá o teu corno vermelho  
Dadá cá o teu corno negro  
(...)  
Quando todos julgam que desta vez era verdade  
o barulho de Breton principiou a apodrecer  
(...)  
Peixe-Dada na Corrente Quente Surrealista  
Até à vista!»

António José Forte, apesar da exiguidade da sua obra, é um caso interessante no paronama do surrealismo português, pois quase todas as suas produções estão directamente relacionadas com a poética bretoniana, mesmo que seja para a negar e destruir ironicamente.

<sup>93</sup> «Reservado ao Veneno», *op. cit.*, p. 28.

<sup>94</sup> «O Poeta em Lisboa», in jornal *A Rabeca*, Portalegre, 1961, e *op. cit.*, p. 42.

<sup>95</sup> António José Forte, *Azulante*, Lisboa, & etc., 1984. As páginas não estão numeradas.

<sup>96</sup> *Uma Faca nos Dentes*, p. 53.

<sup>97</sup> In *Grifo*, e *Uma Faca nos Dentes*, pp. 55-60.

José Carlos González, o defensor de Pedro Oom na polémica do *Jornal de Notícias*<sup>98</sup>, tem também um ou outro poema onde se nota a influência surrealista. Em «À Memória de João Rodrigues»<sup>99</sup>, as rimas funcionam do modo mais gratuito possível e também mais inesperado:

«Mosa Escalda vinte guerras  
rosa Esmeralda da minha terra

Sena Garona cheias lama  
saudade do sol viver sem cama

vitruinas roxas meias coxas  
árvores do outono na primavera

antónio nobre gravata pobre  
caderno e lápis no jardim grátis  
(...)», etc.

Manuel de Castro, que afirma ser «O sonho (...) uma outra forma de realidade»<sup>100</sup>, usa também algumas imagens que pretendem ser semelhantes às surrealistas, mas que nem sempre são bem sucedidas: «A noite líquida oclusa vegetal / é um corpo longilíneo e desmembrado / flui como um rio de si mesmo alheio / flui e envolve pressagiando cárceres (...)»<sup>101</sup>.

Alfredo Margarido e Isabel Meyrelles acrescentam ainda à sua lista de *abjeccionistas* o nome de Helder Macedo. Penso, porém, que a sua poesia tem pouquíssimas características surrealistas, havendo apenas, muito raramente um ou

---

<sup>98</sup> Cf. presente estudo, p. 227.

<sup>99</sup> In *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977* (org. por Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro), Lisboa, Moraes Ed., Círculo de Poesia, 2.º vol., 1979, pp. 38-39.

<sup>100</sup> Manuel de Castro, «Hans e a Mão Direita», in *Grifo*, pp. 71-85. A citação está na p. 80.

<sup>101</sup> Manuel de Castro, «Poema», in *Surrealismo / Abjeccionismo*, p. 115.

outro verso que pode possuir alguma reminiscência longínqua: «e havia sempre o perigo de me transformar / em alfinete de gravata»<sup>102</sup>.

Com muito mais propriedade, dever-se-ia ter incluído o nome de Luiz Pacheco (apesar de a antologia, em princípio, ser só de poesia), mesmo se a maior parte da sua produção anda muito afastada de surrealismos e abjeccionismos.

### *Luiz Pacheco*

A frente da Editora Contraponto, Luiz Pacheco favoreceu a publicação de grande parte da primeira produção surrealista. Todavia, a sua obra deve pouco a escolas ou a filiações estéticas. As suas narrativas tocam sempre a mesma tecla: os problemas financeiros, os filhos, a dificuldade de os criar. Há, felizmente, exceções e são, talvez, essas exceções as que mais importância têm para o nosso estudo.

Depois de ter intitulado dois textos seus como «noveleta» e «composição neo-abjeccionista» («Os Namorados» e «O Teodolito», respectivamente<sup>103</sup>), escreve uma comunicação (lida em 30 de Março de 1963, na Casa da Imprensa, por Mário Cesariny de Vasconcelos), intitulada «O que é o neo-abjeccionismo»<sup>104</sup>. Neste texto, Luiz Pacheco deixa o tema proposto completamente de lado e fala da miséria pessoal, pedindo esmola para os filhos.

Os dois textos citados, «Os Namorados»<sup>105</sup> e «O Teodolito»<sup>106</sup>, tratam basicamente do tema da infância e da juventude e das recordações que esses tempos inspiram. Não me parece que a forma de narrar ou a própria linguagem tenham muito que ver com o surrealismo ou com o abjeccionismo e penso que a autoclassificação de Luiz Pacheco é mais um

---

<sup>102</sup> Helder Macedo, *Poesia 1957-1977*, Lisboa, Moraes Ed., Círculo de Poesia, 1979, p. 98.

<sup>103</sup> Cf. Índice de *Textos Locais*, Lisboa, Contraponto, s/d.

<sup>104</sup> Luiz Pacheco, *Textos Locais*, pp. 77-81 e *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, pp. 161-163.

<sup>105</sup> *Textos Locais*, pp. 11-36 e *Exercícios de Estilo*, pp. 15-30.

<sup>106</sup> *Textos Locais*, pp. 37-49 e *Exercícios de Estilo*, pp. 41-56.

título de moda do que uma designação basicamente justificada.

De todos os textos de Luiz Pacheco, aquele que me parece ter características mais afins do surrealismo é a narrativa absurda «O Caso das Salsichas Inimigas»<sup>107</sup>. Não é pura coincidência o facto de este texto estar dedicado a Manuel de Lima, «Mestre do 'non-sense' português»<sup>108</sup>. Nele se fala da contenda entre os vendedores de salsichas de carne de camelo e os das de carne de cavalo. O narrador é encarregado de fazer a publicidade das salsichas de carne de cavalo e decide entrevistar o director da parte contrária. Este aparece armado e aponta-lhe uma arma à barriga. Aparece o director das salsichas de carne de camelo e aponta-lhe uma arma às costas. O narrador cai. Os dois inimigos matam-se um ao outro<sup>109</sup>.

Como vemos, Luiz Pacheco está mais ligado ao Surrealismo a nível editorial do que a nível da produção poética, destinando-se a maior parte dos seus textos a narrar uma espécie de autobiografia romanceada.

## NATÁLIA CORREIA

As primeiras obras de Natália Correia, datadas da década de 40, início da de 50, não têm nenhuma característica surrealista. É sobretudo a partir de 1957 com a publicação de *O Progresso de Édipo* (Poema Dramático)<sup>110</sup> que começamos a notar alguns elementos que se aproximam da estética bretoniana. Numa espécie de introdução à peça, a autora apresenta Édipo como um ser ligado aos poderes herméticos e esotéricos: «Há quatro letras, cada uma delas guardada por um dragão. Aquele que matar os quatro dragões forma o Tetragrama e chama-se Édipo. Nele se unem as duas naturezas, divina e humana, para que o seu corpo seja o conti-

<sup>107</sup> *Jornal de Letras e Artes*, 5/2/1964 e *Exercícios de Estilo*, pp. 119 125.

<sup>108</sup> *Exercícios de Estilo*, p. 119.

<sup>109</sup> Cf. cena do duelo em *Um Homem de Barbas*, de Manuel de Lima.

<sup>110</sup> Lisboa, Ed. Gráfica Portuguesa, 1957.

nente de sabedoria que deve permanecer oculta. Reinará sobre os quatro elementos desde que não seja cometida ofensa ao Grande Arcano Mágico por inversão das duas naturezas.»<sup>111</sup> A história de Édipo apresentada por Natália Correia também se afasta da lenda grega: em *O Progresso de Édipo* é Lácio quem, em combate, arranca os olhos ao filho. Este recupera a vista ao lavá-los nas águas do ribeiro e reconhece Jocasta como sua mãe. Oferece-lhe a espada para que ela o mate, mas Jocasta volta a cegá-lo. As alterações introduzidas parecem-me estar na linha de uma subversão de todo o estabelecido, subversão que passa até pelos temas mais institucionalizados, como é o caso de um mito grego. Não é a modificação que, em si, é surrealista, mas a predisposição para destruir tudo o que parece definitivamente estabelecido.

Num texto teórico publicado em 1958, *Poesia de Arte e Realismo Poético*<sup>112</sup>, Natália Correia faz a apologia e defende os princípios teorizados por André Breton. É sobretudo feliz a *explicação* que ela dá da imagem surrealista:

«Um galináceo com uma estrela no bico é um absurdo. Mas um anjo com uma estrela na fronte é uma fácil relação de coerência.

«O que torna insólito o exemplo do galináceo é analisarmos cada um dos termos separadamente. Quanto ao anjo, nada mais natural do que figurá-lo com uma estrela na fronte em virtude dos dois objectos serem expressões de mundos afins. A conjugação de elementos do mesmo grau torna-se supérflua no sentido activo de poesia, visto que nada mais implica além do reconhecimento dos sinais duma harmonia independente do poeta.

«Inversamente, a imagem contrapontística *galináceo-estrela* é a chave que o poeta encontrou, da soma de duas parcelas de operações diferentes, obter o número do ponto onde os contrários se harmonizam. Tratar *pássaros* como *pássaros* e *rosas* como *rosas* é ao contrário do que parece, não chamar a atenção sobre *pássaros* e *rosas*.»<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>112</sup> Lisboa, Col. A Antologia em 1958.

<sup>113</sup> *Idem*, pp. 16-17.

A produção seguinte de Natália Correia ressent-se desta tomada de posição. É assim que em *Passaporte*<sup>114</sup> e em livros seguintes já encontramos imagens insólitas: «O meu navio é habitar no vento / (...) É o passaporte com as tíbias por carimbo (...)»<sup>115</sup>; «Pesquei na ostra duma manhã / (...) Entrei na vida como um peixe (...)»<sup>116</sup>; «Cada mulher é uma cascata de trevos»<sup>117</sup>; «Tinham braços roliços as janelas / Com colheres de ouro o céu comia o caldo / egípcio das velas (...) / o Tibre abria o pêssego da tarde»<sup>118</sup>; «Despedida: ave encravada / numa lágrima de alumínio»<sup>119</sup>; «homens com quedas de água de mulheres por dentro»<sup>120</sup>.

O poema «Êxodo»<sup>121</sup> é formado por uma série de elementos sem grande ligação, chegando até a haver uma certa desconexão de ideias entre uma e outra estrofe:

«(...)

A minha mãe, percebo agora, era uma hortênsia.

Ando metida nesse vestido cor de lilás.

É uma aragem a pedir-me uma aparência

Como uma lua que me empurra por detrás.

Sou o contorno duma gaivota que não me lembro.

Fiquei assim porque a cidade não era esta.

Houve um sabá no dia treze de Setembro:

Trago as pègadas onde devia trazer a testa.

Vou ao cinema de braço dado com um ectoplasma

A minha mãe é o elemento que o completa.

Sou um pião a girar por um fantasma

Que só na morte descobriu que era poeta.

(...)»<sup>122</sup>.

---

<sup>114</sup> Lisboa, ed. da Autora, 1958.

<sup>115</sup> *Idem*, pp. 9-10.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>117</sup> Natália Correia, *Mátria*, ed. da Autora, 1968, p. 7.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>121</sup> *Passaporte*, pp. 19-23.

<sup>122</sup> *Idem*, pp. 19-20.

No decorrer da enumeração dos mais díspares elementos, há referências a Cesariny, Manuel de Lima, Bocage, Pessoa e Bernardim Ribeiro, estes três últimos de passagem. As duas quadras que tratam de Cesariny e Manuel de Lima, pelo seu carácter a um tempo insólito e irónico, merecem ser assinaladas:

«Há o Cesariny cada vez mais a espinha dorsal  
Dum adolescente que ficou perdido pela idade  
[de ouro.  
E é nesse cabide que ele pendura como um ritual  
Uma camisola donde se escapou um mágico louro.  
Há a poesia desse vagabundo Manuel de Lima  
Que se for ao fundo volta de perfil como um faraó  
E que brinca comigo como o luar com uma menina  
Para quem o luar é uma maneira de brincar só.»<sup>123</sup>

Os poemas «Discurso Directo»<sup>124</sup> e «Biografia Encomendada pela Insónia»<sup>125</sup> são constituídos por quadras sem relação semântica entre si e fazem lembrar o poema de Cesariny «Vinte Quadras para um Dádá»<sup>126</sup>:

«Ou lírios ou o luar.  
E eu que fico no meio?  
Trago esse poço de ar  
Como um aborto no seio.

Contrario a natureza  
Num perfil de Nefertite.  
Cinco tostões de tristeza  
Num bolso de dinamite.  
(...)»<sup>127</sup>.

<sup>123</sup> *Idem*, pp. 21-22.

<sup>124</sup> *Idem*, pp. 15-16.

<sup>125</sup> *Idem*, pp. 17-18.

<sup>126</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *Pena Capital*, pp. 14-18.

<sup>127</sup> *Passaporte*, p. 15.



Os textos mais recentes de Natália Correia já não possuem a mesma frequência de traços surrealistas que os da década de 50, início de 60, pelo que não achamos oportuna a sua referência neste lugar.

VIRGÍLIO MARTINHO

Virgílio Martinho toca dois pontos fundamentais na sua produção poética: alguns textos são claramente influenciados pela estética surrealista, enquanto outros se ressentem muito dos princípios que norteiam as obras neo-realistas. Como é evidente só nos interessam aqui os textos que possuem algo de surrealista, pelo que deixamos totalmente de lado aqueles cujas características se afastam do nosso propósito.

Na Colecção «A Antologia em 1958», com um frontispício de Mário Cesariny, publica Virgílio Martinho, *Festa Pública*. Esta espécie de novela descreve uma estranha festa onde aparece um Fenómeno, Mestre de Cerimónias com 100 kg em cada perna. O ambiente vai subindo de tom, a excitação e histeria aumentam, chegando a surgir um «estranho bailarino vestido com peles de tigre real, de cauda em chamas, de cabeleira flamejante (...). Nas mãos traz duas foices de bom aço e em cima do peito dos pés duas bolas de arminho, em cada ombro uma caveira de criança (...)»<sup>128</sup>. O burburinho e a confusão aumentam («A multidão divide-se em partidos, dos quais o mais extremista quer linchar o mestre de cerimónias, enquanto a sua parte feminina, mais desatenta, duplicadamente cruel, compara e guarda silêncio.»<sup>129</sup>), a inverosimilhança é cada vez mais frequente («No caminho percorrido pelo artista a soldo da Organização Internacional de Espectáculos Emocionantes existe, como provas dum inultrapassável êxito, o cadáver da menina das tranças loiras, o corpo ressequido sem cheiro da velha das pernas nuas, o comerciante suicidado de fresco, o menino da inso-

---

<sup>128</sup> Virgílio Martinho, *Festa Pública*, Lisboa, Col. A Antologia em 1958, p. 19.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 27.

lação, agora de mãos postas e de olhos abertos, o obtuso recém-chegado numa posição indecorosa mesmo para um morto e os cem homens atléticos ainda presos pelos pulsos.»<sup>130</sup>), até que «Imprevistamente o Fenómeno expirou»<sup>131</sup>. Como era de esperar, num universo onde imperam o estranho, o insólito e o inverosímil, há frases que só podem ser lidas e compreendidas se tivermos em conta a estética e poética surrealistas: «A tuberculose morre mas logo um cavalo senta-se ao seu lado e chora. O estranho bailarino espreita, monta-se no cavalo e leva consigo o recém-cadáver. Nos espaços beija-o depois de o ressuscitar.»<sup>132</sup>

Na colectânea *Grifo*, Virgílio Martinho publica uma peça intitulada *Filopópolis*<sup>133</sup>. Toda a trama gira à volta da corrupção governamental, das intrigas e da versatilidade dos caracteres e acontecimentos. O tom humorístico-irónico que o autor imprime à peça faz lembrar *Ubu Roi* de Alfred Jarry (bem como todas as outras obras que integram o ciclo de Ubu). O exagero com que nos são apresentadas as conspirações, os personagens e todos os acontecimentos coloca a peça numa linha estética próxima da seguida por um certo teatro surrealista, que se afasta totalmente do naturalismo burguês.

## HERBERTO HELDER

«Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoa, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades.»<sup>134</sup>

Apesar de reconhecer que não pode escapar às correntes que o antecederam ou com quem convive, Herberto Helder, num artigo que escreve conjuntamente com Máximo Lisboa,

---

<sup>130</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>133</sup> *Grifo*, pp. 149-204.

<sup>134</sup> Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1979, p. 128.

não se coíbe de afirmar que recusa «a denominação de ‘surrealista[s]’»<sup>135</sup>. É claro que tal recusa é apenas teórica e não tem nenhuma implicação na sua obra poética. E o facto é que ele fez parte do grupo do Café Gelo (onde, como se sabe, se reuniam os surrealistas pelos fins da década de 50) e um texto com a sua assinatura é coligido por Mário Cesariny de Vasconcelos na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Apesar de não se tratar de um texto ao qual a designação de *cadáver esquisito* esteja muito bem aplicada<sup>136</sup>, o que interessa é que o seu teor de recusa total do estabelecido e de aceitação do diferente está bem dentro da estética dada mais ainda até do que da surrealista<sup>137</sup>:

«Recusamos o consolo moral, recusamos o sofá da adjetivação, (...) o mundo não começa às nove e quarenta e cinco como se disse, recusamos o ascensor, a refeição burocrática, o aquecimento central, a entrada com bilhete, o pequeno almoço na cama, recusamos a casa da misericórdia, a viagem pacífica, o artigo de fundo, a teoria do espaço curvo, o Mário Braga, a transfusão de sangue, o Papiniano, o non-plus-ultra, a grande saturnal das opiniões, o consenso público, o público sem senso, o cotovelo que adverte, recusamos a sintaxe, o Aívim, o amendoim, outrossim recusamos o passeio dominical no parque, a arte, a calvície dissimulada, o vaso de cama, o bípede implume (Platão), a rede de esgotos de que fala Victor Hugo, o Tejo dos maus versos, o estilo manuelino, o concreto dentro do abstracto, o hálito matinal do abraço a comissão de festas.

«Aceitamos o algodão em rama, bem como o iodado, alguns nomes escolhidos ao acaso nos arquivos de identificação enquanto só nomes; nomes feios, pronomes, alguns substantivos cómodos, a ira, aceitamos a confusão, aceitamos dinheiro, géneros alimentícios, cobertores, apitos, actores,

em 1962, p. 100

---

<sup>135</sup> Herberto Helder e Máximo Lisboa, «Ou o Amor, ou a Vida, ou a Loucura, ou a Morte — Comunicado aos Oficiais da Crítica / aos ortodoxos / aos mercenários / ao democraçionismo-fascista / ao ‘café’ / à duplicidade / aos surrealistas», in *Jornal de Letras e Artes*, 2/5/1962.

<sup>136</sup> Cf. presente estudo, pp. 32-33.

<sup>137</sup> «O Cadáver Esquisito e os Estudantes», in *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 83-90.

gritos, estertores, conflitos, detergentes, antissépticos, anti-histamínicos, alguns anti-bióticos e Boas-Festas.»<sup>138</sup>

São inúmeros os traços surrealistas na obra de Herberto Helder, desde as imagens utilizadas, ao aproveitamento do erotismo, à alquimia e ocultação e à forma insólita de narrar.

O poema *O Amor em Visita*<sup>139</sup> possui imagens caracteristicamente surrealistas: «Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra / e seu arbusto de sangue»<sup>140</sup>, «Meu desejo devora / a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma / de crepúsculos e crateras»<sup>141</sup>. Nas obras seguintes, continuamos a deparar com um tipo de linguagem que não fica nada a dever à dos autores surrealistas consagrados: «Cidades são janelas em brasa com cortinas / puras, e pracetas com chuva entre aspas»<sup>142</sup>, «geografia em pólvora / solitária brancura / deflagrada, é a flor das lâmpadas, poeira / / a fremir por canos finos (...)»<sup>143</sup>, «E o corpo é uma harpa de repente»<sup>144</sup>. A definição que Herberto Helder dá de actor é também rica de ingredientes da estética de 24.

«O espantoso actor que tira e coloca  
e retira  
o adjectivo da coisa, a subtiliza  
da forma,  
e precipita a verdade.  
De um lado extrai a maçã com sua  
divagação de maçã.  
Fabrica peixes mergulhados na própria  
labareda de peixes.  
Porque o actor está como a maçã  
O actor é um peixe.»<sup>145</sup>

<sup>138</sup> *Idem*, pp. 89-90.

<sup>139</sup> Lisboa, Contraponto, 1958. A partir de 1961 passa a fazer parte de *A Colher na Boca*.

<sup>140</sup> Herberto Helder, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, p. 30.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 498.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 625.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 137.

Em *Cobra*<sup>146</sup>, *O Corpo o Luxo a Obra*<sup>147</sup> e *Flash*<sup>148</sup> há uma insistência nos fenómenos alquímicos e ocultistas: «Na retorta poética de Herberto Helder tudo tende de tal forma a transformar-se no metal precioso, que até define, por exemplo, as crianças: 'Um bicho em lágrimas a casa atravessada pelas correntes / da paisagem, ou crianças auríferas / direitas nos recantos dos quartos, (...)'<sup>149</sup>. A importância do ouro e da sua incessante procura pode prefigurar a pesquisa da linguagem ou a experimentação do poeta. (...) Arquissema textual, a *cobra* não é tanto o animal, zoológicamente considerado, como o símbolo das forças sexuais, astrológicas e alquímicas.»<sup>150</sup>

De igual modo, em *O Corpo o Luxo a Obra* a temática alquímica continua a ser explorada:

«Também as mulheres se alumiam  
pela abundância, pela  
boca até ao fundo, o pêlo que salta,  
omoplatas,  
mãos redondas, os borbotões  
da seda  
escoada.  
Estas  
têm caras ascensionais, magnéticas. Inspira-as  
o movimento dos quartos, a matriz  
secreta  
do ouro afundada entre  
a vulva e o coração,  
a órbita  
das laranjas em torno  
da estaca  
viva.»<sup>151</sup>

<sup>146</sup> 1.ª edição, *Cobra*, Lisboa, Ed. & etc., 1977.

<sup>147</sup> *O Corpo o Luxo a Obra*, Lisboa, Ed. & etc., Col. «Subterrâneo três», 1978.

<sup>148</sup> *Flash*, Lisboa, ed. do Autor, 1980.

<sup>149</sup> *Poesia Toda*, p. 565.

<sup>150</sup> Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder — a Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1982, pp. 182-183.

<sup>151</sup> *Poesia Toda*, pp. 590-591.

A prosa de Herberto Helder pode ser dividida em duas categorias: *Os Passos em Volta*<sup>152</sup>, *Apresentação do Rosto*<sup>153</sup> e *Photomaton & Vox*<sup>154</sup> e os pequenos poemas em prosa que integram os livros *Retrato em Movimento*<sup>155</sup> e *Vocação Animal*<sup>156</sup>. Estes poemas em prosa sofrem, em geral, uma grande influência surrealista, empregando uma linguagem ousada onde abunda o insólito e o estranho. Alguns desses textos fazem lembrar as histórias de Pedro Oom: «Desejando ver como pode um homem transformar-se em tocha, cinco crianças lançaram álcool sobre um indivíduo que dormia num banco de uma estação de autocarros, chegando-lhe depois fogo. E ficaram a contemplar as chamas.»<sup>157</sup> Outros usam uma linguagem tipicamente surrealista:

«As flores que devoram mel ficam negras em frente dos espelhos.

«Os animais que devoram estrelas em frente dos espelhos ficam brancos por detrás dos pêlos ou das plumas da idade.»<sup>158</sup>

Em *Apresentação do Rosto* há uma passagem que remete directamente para um romance assumidamente surrealista, *Apenas uma Narrativa* de António Pedro.

— «Estava sentado na cadeira criada no terceiro dia, rodeado pela sementeira do quinto dia.

«Era uma sementeira de cabeças de crianças.»<sup>159</sup>

e

— «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

---

<sup>152</sup> Lisboa, Portugalíia Ed., 1963 (2.ª ed., Portugalíia Ed., 1964; 3.ª ed., Estampa, 1970; 4.ª ed., Assírio e Alvim, 1980; 5.ª ed., Assírio e Alvim, 1984).

<sup>153</sup> Lisboa, Ulisseia, 1968.

<sup>154</sup> *Idem*.

<sup>155</sup> Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», Ed. Ulisseia, 1967.

<sup>156</sup> Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1971. A partir da publicação de *Poesia Toda* (Lisboa, Plátano Ed., 1973) este livro fica a fazer parte do anterior.

<sup>157</sup> *Poesia Toda*, p. 389.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 452.

<sup>159</sup> *Apresentação do Rosto*, p. 107.

torrões remexidos, lançando ao longo das leivas aqueles bocados de mulher que levava num braçado.»<sup>160</sup>

*Os Passos em Volta* é formado por um conjunto de textos de características desiguais: enquanto nuns se narram histórias perfeitamente verosímeis, noutros o irreal toma foros de cidadania. Não nos interessa aqui a divisão entre uma e outra atitude narrativa. Vamos apenas detectar elementos que nos permitam classificar alguns dos contos como surrealistas ou surrealizantes. De todos os textos que compõem o livro parecem-nos merecer uma atenção especial: «Sonhos»<sup>161</sup>, «O Coelacanto»<sup>162</sup>, «Doenças de Pele»<sup>163</sup>, «Teorema»<sup>164</sup> e «Coisas Eléctricas na Escócia»<sup>165</sup>.

«Sonhos», como o próprio título indica, remete-nos para o mundo dos sonhos e para o seu significado — *Que significa tal sonho? (...) — Que significamos nós para os sonhos?»*<sup>166</sup>. «Os quatro sonhos narrados neste texto, embora diferentes, são facilmente agrupáveis em dois conjuntos que se interligam: dois falam de morte (o 1.º e o 3.º) e dois de escrita (o 2.º e o 4.º). A *morte*, que na poética herbertiana aparece relacionada com a escrita, é tanto natural como artificial, tanto a própria, suicídio ou não, como o homicídio, com as respectivas culpabilização e libertação de tendências recalcadas. (...) O *sonho* surge, (...), como uma realidade fundamental, condicionadora dos actos em estado de vigília.»<sup>167</sup> Tal concepção está muito próxima da surrealista, onde, como sabemos, os sonhos assumem uma grande importância.

«O Coelacanto», «Doenças de Pele», «Teorema» e «Coisas Eléctricas na Escócia» são talvez os textos onde o insólito se instala mais profundamente. Em «O Coelacanto», o Snr. KZ abandona a família e o emprego para ir procurar um coela-

---

<sup>160</sup> *Apenas uma Narrativa*, p. 26.

<sup>161</sup> *Os Passos em Volta*, 5.ª ed., pp. 21-27.

<sup>162</sup> *Idem*, pp. 63-69.

<sup>163</sup> *Idem*, pp. 79-86.

<sup>164</sup> *Idem*, pp. 119-125.

<sup>165</sup> *Idem*, pp. 175-180.

<sup>166</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>167</sup> Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 73.

canto (o sonho, a evasão); em «Doenças de Pele», o narrador vê a sua pele a ser gradualmente coberta por uma mancha branca: «Despi-me todo: era branco e repugnante. Tinham-me caído as sobrancelhas e os pêlos do púbis e, por toda a parte, a carne tornara-se inconsistente.»<sup>168</sup> À medida que o seu corpo vai perdendo a normalidade, a sua solidariedade humana aumenta; «Teorema» é talvez o mais estranho de todos os contos: nele se narra a clássica história da morte de Inês de Castro de forma pouco convencional. O narrador é Pêro Coelho, um dos assassinos, sendo, portanto, o seu ponto de vista o que impera na narração. Ele assiste ao arrancar do próprio coração e continua a falar depois de, teoricamente, já ter morrido. A tese defendida por Pêro Coelho é também original: «Alguém quis defender-me, alegando que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o. Ele diz um gracejo toda a gente ri.»<sup>169</sup>; em «Coisas Eléctricas na Escócia» narra-se a história de uma criança que dá choques e que cria a instabilidade em Aberdeen. A calma e o sossego só voltam quando «o dom de queimar as mãos abandona um dia a pequena divindade, e aparece então uma criança desejosa de brincar (...)»<sup>170</sup>.

A intromissão do maravilhoso no mundo das regras está de acordo com a já citada frase de Breton: «le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a a même que le merveilleux qui soit beau.»<sup>171</sup> É claro que nem todo o maravilhoso é surrealista e pretendê-lo seria um perfeito absurdo. No entanto, parece-me que no caso de Herberto Helder a influência surrealista se torna bem nítida se tivermos em conta as suas afinidades literárias e os seus propósitos mais directos: atacar frontalmente a narrativa *realista*, mostrando a sua incapacidade em traduzir o mundo interior e inconsciente.

Antes de concluir, queria chamar a atenção para o fascínio que o Demónio exerce no universo de *Os Passos em Volta*.

---

168 *Os Passos em Volta*, p. 85.

169 *Idem*, p. 122.

170 *Idem*, pp. 179-180.

171 *Manifestes du Surréalisme*, p. 24.



As forças demoníacas, como muito bem assinalou Michel Carrouges <sup>172</sup>, estiveram sempre na alçada dos surrealistas. Herberto Helder ou os seus narradores apelam frequentemente para ele, não o considerando um mal, mas uma força positiva e até digna de louvor: «Na Holanda o Demónio é negativo. O poeta sabia da irremissível solidão do Demónio, e pedia por ele: Piedade para o Demónio, piedade para a solidão demoníaca.» <sup>173</sup>, «Não tenho [fala Pêro Coelho] medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por amor do amor — e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha.» <sup>174</sup>

Como assinalai em outro lugar <sup>175</sup>, a produção de Herberto Helder não se esgota nas suas ligações com o surrealismo, abrangendo uma área mais vasta que atinge entre outras a poesia experimental e concreta. É, contudo, importante ressaltar que o autor de *Apresentação do Rosto* é um dos casos em que o surrealismo português alcança um nível mais elevado. Talvez porque não é puro, talvez porque Herberto Helder nunca pretendeu, teoricamente, ser surrealista, mas o foi, frequentemente, na prática.

## JOSÉ SEBAG

Se a obra de Herberto Helder é vasta e rica, a de José Sebag reduz-se a um livro, publicado nos Açores, em 1959, *O Planeta Precário* <sup>176</sup>. Neste livro deparamos com imagens e frases que denotam alguma influência surrealista: «só em sonhos os teus dedos foram verdades / dunas livros exigentes e exigidos / perseguição ao estrépito e às estradas / à folha-

<sup>172</sup> Cf. *idem*, pp. 44-72.

<sup>173</sup> *Os Passos em Volta*, p. 16.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>175</sup> Cf. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*

<sup>176</sup> Ponta Delgada, ed. do Autor, 1959. As páginas não estão nume-

radas.

gem mais electricamente imoral / de um sorriso esboçado com as pernas», «a pedalar até cair num assobio com caspa / / cair num anel de prédios e teimar em falar / até ao fim de um banquete de asfixias», «relâmpago gélido da esperança específica», «catalogar meninas de vidro em prostíbulo milionários // depois abandonar decididamente as pernas do mundo / à luxúria dos elementos // Abrigo-me no medo como um rato valioso destinado a um museu».

## ANTÓNIO QUADROS

Tal como acontece com Natália Correia, as primeiras obras de António Quadros também não têm nenhuma característica surrealista.

É só em 1960 com a publicação de *Anjo Branco, Anjo Negro*<sup>177</sup> que podemos detectar alguns traços mais próximos da estética bretoniana. O livro tem como subtítulo «Contos Fabulosos e Alegóricos». Embora o fabuloso, o mágico e o fantástico fossem do agrado dos surrealistas, eles não constituem, por si, um elemento forçosamente surrealista. Por esta razão, vamos apenas assinalar as características que nos parecem mais directamente relacionadas com a poética de que nos vimos ocupando.

No conto «O Segredo»<sup>178</sup> narra-se uma estranha história onde a alquimia se liga ao sagrado e até a um certo fetichismo: a avó de Afonso, moribunda, manda chamar o neto e revela-lhe o segredo da família («Quando morre um Marinho e o segredo muda de mãos, o mundo dá uma volta, e se os anjos quiserem... (...) voltaremos ao princípio.»<sup>179</sup>) — quando ela se casou, o marido diz-lhe que as pedras se transformam em pedras preciosas («Na vasta cave da sua casa da montanha, eles passaram a viver com os elementos, a água, o enxofre, o mercúrio, o fogo e, incessantemente

---

<sup>177</sup> Lisboa, Portugal Ed., 1960 (2.ª ed., revista e aumentada, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1973).

<sup>178</sup> *Anjo Branco, Anjo Negro*, 2.ª ed., pp. 11-28.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 21.

debruçados sobre os cadinhos, alambiques e livros de pergaminhos, procuravam a pedra última, a pedra perfeita, a pedra da eternidade.»<sup>180</sup>). Passaram-se os anos, quando a esperança começou a falhar, o marido compra-lhe um diamante, dizendo-lhe que o conseguiu através da alquimia: «E a partir daqui, meu filho, os homens desta família escolheram as suas mulheres à medida do diamante. (...) O diamante escaldava. O segredo mudara de mãos.»<sup>181</sup> É evidente que não podemos considerar este conto como surrealista. No entanto, a alusão à alquimia e ao valor fetichista do diamante são elementos que não seriam desdenhados por nenhum dos surrealistas ortodoxos.

O conto «O Pesadelo»<sup>182</sup>, como o título indica, trata da interligação entre o sonho e o estado de vigília. A importância que o sonho assume neste texto é caracteristicamente surrealista. Tudo o que corresponde ao sonho está narrado em caracteres redondos e a vigília em itálico. Enquanto no início do texto, a personagem feminina, Beatriz, sonha efectivamente, nas outras partes do texto escritas em redondo, é um sonho acordado. Neste entrelaçamento de sonho e realidade, Beatriz é atropelada: «Onix [O nome que Beatriz usa no sonho] voa agora e sente-se feliz, feliz porque assim cobrirá mais depressa os infinitos espaços. (...) Tão leve e poderosa, agora! Onde estás, ó meu príncipe, ó encoberto, ó meu amado? (...) Com duas asas abertas no esplendor do sol policromo, Onix era o sorriso da terra e o seu cântico de alegria fazia florescer as planícies, as montanhas, as próprias rochas dos mais altos picos.»<sup>183</sup>

É ambíguo o final do conto. Sabemos que Beatriz não morreu, mas parece que ela se liberta pelos sonhos e que estes imperarão na sua vida futura.

No conto «A Rosa Mística»<sup>184</sup> há um pormenor que pode ser considerador devedor da estética surrealista. O encontro entre o narrador e a jovem, a quem apelida de *rosa mística*,

---

<sup>180</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>181</sup> *Idem*, pp. 27-28.

<sup>182</sup> *Idem*, pp. 29-43.

<sup>183</sup> *Idem*, pp. 42-43.

<sup>184</sup> *Idem*, pp. 57-79.

é perfeitamente casual e ele não lhe atribui de momento grande valor. Só mais tarde é que ele se apercebe da sua importância: «Ela despertara realmente uma zona oculta de mim, que por mim falara espontaneamente e com uma sabedoria de que mais tarde teria a plena confirmação: ña altura porém, tudo se me apresentou repentinamente como um jogo, como um velho jogo a que me dispunha, pois tão estranhamente começara, a jogar com todo o requinte, imaginação e fantasia.»<sup>185</sup>

Nos outros textos não há elementos suficientes para os podermos classificar de surrealistas ou surrealizantes.

Como vemos, são ténues os traços bretonianos em António Quadros, embora haja um ou outro pormenor que não deve ser desprezado.

### M. S. LOURENÇO

A presença surrealista não é uma constante em todas as obras de Manuel Lourenço. Encontramos, dispersos por quase todas, elementos que nos remetem directamente para a poética dos Manifestos de 1924: «Sim, tu és uma ânfora silenciosa e mastigo-te / como procuro a ligeireza do meu amor no mundo / incerto da sintaxe.»<sup>186</sup>, «Todo o Verão os pássaros apitaram como comboios.»<sup>187</sup>, «uma lagosta / pára / para me ver / trincar / um cacto em chamas»<sup>188</sup>, «som / de / l / azeitona / a / bater palmas»<sup>189</sup>, «peixe / asceidente»<sup>190</sup>, «peixe / aparente»<sup>191</sup>.

---

<sup>185</sup> *Idem*, p. 67. Cf. *L'Amour Fou*, episódio do «Tournesol», pp. 77-97.

<sup>186</sup> Manuel S. Lourenço, *O Desequilibrista*, Lisboa, Livr. Moraes Ed., 1960, p. 11.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>188</sup> M. S. Lourenço, *Pássaro Paradísico*, Lisboa, Perspectivas & Realidade, 1979, p. 13.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 94.

O texto «Imitação da Cruz»<sup>192</sup> põe ao mesmo nível Cristo, os dogmas do cristianismo («Aceito Deus Uno e Trino, mas não aceito deus cabeleireiro de senhoras»<sup>193</sup>), o Presidente do Município, Maomé, Isaías, Karl Marx e Penélope. Não há em todo o «conto» nenhuma espécie de verosimilhança ou de coerência dentro do próprio inverosímil.

Em «Os Dias»<sup>194</sup>, texto teatralizado, a cena passa-se em dois lugares distintos: no hospital e no Egipto. Para além da disparidade do cenário, há ainda que ter em conta a natureza estranha do diálogo, repetitiva e insólita:

*Homem* — Desde quando se encontra aqui, esperando?

*Mulher* — Desde ontem, quero dizer, desde um dia anterior ao de hoje.

*Homem* — Mas e quantos dias anteriores ao de hoje?

*Mulher* — Eis o que se me afigura difícil de precisar...

2.º *Homem* — Eis o que se me afigura bastante estranho.

Enfim, um dia começa sempre como os outros dias, menos quando um dia como o de hoje (este dia) é assinalado no calendário cirúrgico como um dia de...

*Homem* — Não se exceda em considerações que não lhe dizem respeito. Um dia.

(...)

*Homem* — Este é o dia da ira?

*Mulher* — Não, é o dia da justiça!

*Homem* — Sempre suspeitei que fosse advogada. Há um tom específico no falar de cada advogado, mesmo quando esse advogado pertence ao simpático país das mulheres. *Mulieres injustitiae*, através de quem nos chegou...»<sup>195</sup>

Ainda dentro da temática característica do surrealismo, há que assinalar o texto «fonte / de / hipnose»<sup>196</sup>, onde se trata um tema que teve a sua fortuna nos círculos do primeiro surrealismo francês — a hipnose: «das / suas caves / / os / meus olhos / levantam-se // cada vogal / dá cor / ao halo / dos horrores / da mente / a / revoltar-se // assim /

---

<sup>192</sup> *O Desequilibrista*, pp. 17-23.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>194</sup> *Idem*, pp. 50-72.

<sup>195</sup> *Idem*, pp. 50-51.

<sup>196</sup> *Pássaro Paradíptico*, pp. 77-80.

/ entro / inter / tecendo / sem te / deixar // a / fonte / funda /  
/ frases / processos / & / as / sensações / do estado / avan-  
çado / de modo / a / q os impulsos / em termos / simples /  
/ progridam / por fases / & / choquem / contra / as / estrelas».

Numa peça teatral que figura em apêndice a *O Desequilibrista*, «O Rei»<sup>197</sup>, encontramos uma série de afirmações e de referências estéticas que apontam directamente na linha do surrealismo:

«*Proteu* — Mas dizia-me V. Ex.<sup>a</sup> que a verdadeira natureza do romance é não contar coisa nenhuma? Como é isso possível? Será que V. Ex.<sup>a</sup> pretende atingir com isso a novela de costumes?

(...)

*Romancista* — Sim, *Proteu* amigo, o verdadeiro romancista é aquele que sabe destilar todas estas nuances, atingir o seu significado mais profundo.»<sup>198</sup>

Há alusões a Éluard, Lautréamont, Freud e a outros não tão de perto ligados com os interesses surrealistas (Buda, Darwin, Sílfide, Maquiavel, etc.).

## LUIZA NETO JORGE

Luiza Neto Jorge é talvez um dos autores da nova geração que mais características surrealistas possui. Não é nada difícil encontrar nos seus textos elementos em tudo semelhantes aos escritores surrealistas mais ortodoxos. São inúmeros os exemplos de imagens e metáforas ousadas: «A morte é uma feira aberta em lua»<sup>199</sup>, «febril como as pedras prenes de evasão»<sup>200</sup>, «A mulher de areia / conduziu no vento / os grãos do corpo // rios a fazem e a trazem // garfos a posuem / escorrem nos dentes / seus olhos de lâmpada»<sup>201</sup>, «quando a caixa torácica passa a ser de metal / por assimi-

---

<sup>197</sup> *O Desequilibrista*, pp. 123-135.

<sup>198</sup> *Idem*, pp. 123-124.

<sup>199</sup> Luiza Neto Jorge, *Os Sítios Sitiados*, Lisboa, Plátano Ed., Col. Sagitário, 1973, p. 12.

<sup>200</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 53.

lação e de plástico por fora e roda no corpo / e só no sexo o circuito é uma onda fundente / liquidadamente»<sup>202</sup>.

A enumeração e o *nonsense* são também processos usados por Luiza Neto Jorge. O poema «Refrões»<sup>203</sup>, dividido em três partes, ilustra bem estes dois casos. A I parte é toda formada pela enumeração de termos que são alheios uns aos outros: «oiro / toiro / segredo / pra gado / grado // boi / / toiro / castrado / pra porco / arado»<sup>204</sup>.

As II e III partes mais do que enumerações são exemplos acabados da total ausência de sentido:

«Um avião esvoaça.  
Um lábio traça  
sua cor e sua taça.

O sexo desgraça —  
docemente esgarça

E surge a morte à caça  
como um saco  
a traça.»<sup>205</sup>

A referência à *alquimia* aproxima também a autora das preocupações surrealistas: «dos pássaros algemados em voo / dos silêncios por amor à voz / das alquimias pobres alquimias de oiro / das turbinas de aço onde as espadas escorrem.»<sup>206</sup>

Numa subdivisão do livro *O Seu a Seu Tempo*<sup>207</sup>, intitulada «Outra Genealogia»<sup>208</sup>, Luiza Neto Jorge cria o seu Bestiário pessoal, afirmando que «O poeta é um animal longo / / desde a infância»<sup>209</sup>. Dele fazem parte pássaros, peixes,

---

<sup>202</sup> *Idem*, p. 234.

<sup>203</sup> *Idem*, pp. 90-92.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>205</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>206</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>207</sup> Lisboa, Ed. Ulisseia, Col. «Poesia e Ensaio», 1967, in *Os Sítios Sitiados*, pp. 121-183.

<sup>208</sup> *Idem*, pp. 133-151.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 135.

felinos, répteis, insectos e paquidermes, e a definição que deles se dá não se afasta da estética surrealista. Um exemplo bastará para ilustrar o que acabámos de dizer:

### «DOS INSECTOS

Visto e vestido o insecto  
como figura de estilo:  
Uma parte pelo todo,  
Uma antena por um reino  
subterrâneo.

O insecto é o único fosso  
temível das metamorfoses.»<sup>210</sup>

É, contudo, no texto «Subitamente vamos pela rua»<sup>211</sup> que encontramos uma forma de narrar tipicamente surrealista. Se lermos a análise que Laurent Jenny fez de um excerto de *Poisson Soluble*<sup>212</sup>, não teremos dificuldade em ver a justeza das suas afirmações em relação ao texto de Luiza Neto Jorge.

Laurent Jenny assinala a ruptura dos códigos inerentes aos géneros, metáforas associando semas incompatíveis, ambiguidades, falta de lógica, ausência de verosimilhança, união de sintagma nominal e sintagma verbal incompatíveis. Vejamos excertos de «Subitamente vamos pela rua»:

«Subitamente vamos pela rua, com a solidão burocrática dentro dos bolsos.

(...) Vagueia um automóvel onírico.

(...)

«Desculpem-nos a liberdade dos suicídios macios, nas tra-seiras dos jardins. Ou os partos dramáticos enterrados na areia. É tão verde o sol que nos rompe as órbitas. A casa deserta rodou três vezes.

---

<sup>210</sup> *Idem*, pp. 149-150.

<sup>211</sup> *Idem*, pp. 22-26.

<sup>212</sup> Laurent Jenny, «La Surréalité et ses signes narratifs», in *Poétique* n.º 16, pp. 499-520. Cf. presente estudo, pp. 434-437.



«Com o travesti nocturno da evasão brincamos facilmente aos pássaros bíblicos. Navio mercante de papel colado — qual o teu rumo de papel colado? Quando a bússola soçobrou no lastro do horizonte.

(...)

«(...) Encontrarei o cão das noites líquidas e, na colcha, um cogumelo letárgico de lua. (...)»<sup>213</sup>

Como facilmente se detectará, todos os ingredientes que Laurent Jenny considera indispensáveis para o aparecimento da narrativa surrealista estão aqui presentes, não havendo a mínima intromissão dos códigos tradicionais.

## AS ANTOLOGIAS

Para finalizar esta já longa excursão por autores de uma ou outra forma ligados ao surrealismo, falta apenas referir a existência de três antologias que, de certa forma, se pode considerar que reúnem autores que de algum modo a este movimento estiveram ligados. Dos textos e autores antologados, muitos deles já foram objecto do nosso estudo, pelo que me referirei apenas a autores ainda não mencionados e que possuam características surrealistas, deixando de lado os que me parecem nada ter a ver com a poética bretoniana. As antologias a que me refiro são: *Surrealismo / Abjeccionismo*<sup>214</sup>, *Grifo*<sup>215</sup> e *Coisas*<sup>216</sup>.

## SURREALISMO / ABJECCIONISMO

Desta antologia citarei somente textos de António Domingues<sup>217</sup> e António Porto-Além<sup>218</sup>.

---

<sup>213</sup> *Os Sítios Sitiados*, pp. 22-23.

<sup>214</sup> *Surrealismo / Abjeccionismo*, op. cit.

<sup>215</sup> *Grifo*, op. cit.

<sup>216</sup> *Coisas*, op. cit.

<sup>217</sup> *Surrealismo / Abjeccionismo*, pp. 32-39.

<sup>218</sup> *Idem*, pp. 56-57.

Em António Domingues há a ressaltar uma ou outra imagem mais ousada: «Alarga-se o sorriso de gambas róseas / / na boca do senhor» <sup>219</sup>.

António Porto-Além aparece representado com dois poemas de qualidade francamente má e, se alguma coisa têm de surrealista, será de um surrealismo de muito mau gosto.

## GRIFO

Excluindo os autores presentes em *Grifo* e já estudados, penso que só Eduardo Valente da Fonseca e Ricarte-Dácio merecem a pena de uma referência.

Eduardo Valente da Fonseca <sup>220</sup> apresenta oito pequenos textos, sob o título genérico «Os Manequins Inquietantes». Estes textos são pequenas histórias insólitas que, por vezes, fazem lembrar as de Herberto Helder e Pedro Oom:

### «O BIBLIOTECÁRIO

O tecto da Biblioteca Municipal estava cheio de teias de aranha. De cada vez que o sr. Gomes, bibliotecário, entrava curvado na sala a sacudir os livros, com os óculos na testa e com aquela bata cor de pombo embalsamado, era mais um fio que crescia na teia. Havia dias em que ele, ao passar, tornava esses fios tão visíveis e resistentes que eu ficava o resto do dia a esfregar os olhos para tirar aquela sombra instalada como um sapo no fundo da retina.» <sup>221</sup>

Frequentemente, o humor transforma-se em humor negro:

«Quando morreu tiveram que serrar o soalho junto ao balcão, porque tinha os pés grudados às tábuas. Ninguém se lembra na terra da cor dos seus olhos. Cortaram-lhe a unha do dedo mindinho porque estragava o estofado da tampa do caixão. E foi a última coisa que lhe aconteceu...» <sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>220</sup> *Grifo*, pp. 29-33.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>222</sup> *Idem*, p. 33.

Ricarte-Dácio <sup>223</sup>, amigo de Cesariny no tempo em que este esteve em Londres e provável financiador da projectada revista *Abjecção* <sup>224</sup>, colaborou com dois textos que têm o título genérico «*Equações*», onde o fascínio exercido pelo Marquês de Sade e pelas teorias político-surrealistas de Breton são bem visíveis: «Uma brochura com traduções da sua autoria de poetas surrealistas franceses, viera a lume em Londres provocando grande escândalo.» <sup>225</sup>; «Nessa época tentava-se identificar Poesia e Revolução. As aparelhagens poéticas desencadeadas por Breton, Péret, Tzara, Eluard e Artaud possuíam foros proféticos de sublimação futura da condição do Homem.» <sup>226</sup>

O primeiro texto possui também ingredientes que podem levar-nos a classificá-lo na literatura de terror, donde não estão ausentes os sonhos com velhas oficinas de alquimistas:

«No dia seguinte o seu corpo destroçado foi descoberto no sopé da escadaria. Jeremy MacGregor 24 horas depois era colocado no jazigo de família. Pormenor insólito descrito por seu irmão e mais tarde encontrado no nosso Arquivo Secreto — O corpo achava-se inteiramente nu, com o pénis arrancado e os testículos sem esperma, mas repletos de mercúrio.» <sup>227</sup>

«De início não conseguia descobrir onde me encontrava. Retortas, fornos, frascos, tratados velhos com gravuras estranhas. Atendendo melhor julguei perceber uma oficina de alquimista. Junto das paredes, várias mesas de tampo em mármore com belas mulheres mortas e jovens, tendo os órgãos genitais iluminados.» <sup>228</sup>

## COISAS

Em 1974, as edições & etc. publicam uma antologia de textos de vários autores, muitos dos quais estiveram de algum modo ligados ao movimento surrealista. Seguindo

---

<sup>223</sup> *Idem*, pp. 125-147.

<sup>224</sup> Cf. presente estudo, pp. 105-106.

<sup>225</sup> *Grifo*, p. 141.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>227</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 132.

o mesmo critério que usamos para as duas anteriores antologias, trataremos aqui apenas de autores ainda não estudados e que estejam mais próximos da estética bretoniana. Pensamos estarem neste caso, Adelino Tavares da Silva, Baptista-Bastos, José Martins e Vítor Silva Tavares.

Os três primeiros narram histórias insólitas, do tipo das que já tantas vezes referimos.

Adelino Tavares da Silva, em «Crucificolagem»<sup>229</sup>, faz humor sobre o cristianismo e os seus mitos:

«Quando à Presidência dos estados-unidos voltar um qualquer kennedy outra vez católico uma certa virgem que foi casada com um carpinteiro é pessoa para reclamar os juros de um depósito de três vinténs já com dois mil anos de contabilização.

«Quando um homem vale trinta-dinheiros e se resolve a ir a uma ceia de homenagem numa casa particular pode estar lixado para o resto da vida é que há sempre quem saiba onde se vendem denúncias e umas coroas fazem muito jeito para um natal com brinquedos para as crianças»<sup>230</sup>.

O texto de Baptista-Bastos, «O Retirante»<sup>231</sup>, conta a história de um homem que se vai sucessivamente amputando para ganhar dinheiro: «Aí está, apenas tóco, somente tronco, um dorso. Observa, sorriso calmo, o aposento em que vive, do qual está disposto a sair jamais. O retirante de outros bairros medita, sem solenidade, que um pouco de imaginação fará surgir ventos brandos, suaves murmúrios, odores subtis, luxo de espaço. Pouco tem, agora, que se libertou dos dois braços, das duas pernas, de um olho. Este, especulativamente, examina o último membro...»<sup>232</sup>.

«Textos para ler ao Serão»<sup>233</sup> de José Martins é um conjunto de histórias estranhas semelhantes no propósito e finalidade às anteriores, parecendo por vezes a descrição de autênticas pinturas surrealistas:

«A cidade é, no poema, o sítio da imaginação. Tem poucos habitantes. Os ratos, à noite, costumam cantar que esta

---

<sup>229</sup> *Coisas*, pp. 5-12.

<sup>230</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>231</sup> *Idem*, pp. 31-37.

<sup>232</sup> *Idem*, p. 37.

cidade é um belo queijo, cheio de buracos. A cidade manda nos buracos.

«Um dia nós, os buracos, resolvemos deixar de o ser. Os ratos riram-se.»<sup>234</sup>

A antropofagia, que tem uma certa fortuna na tradição surrealista portuguesa, faz o seu aparecimento no texto «O Primeiro Cadáver da Terra»<sup>235</sup>, que tem a particularidade de instituir uma espécie de *autofagia* («Eu sei que, mais dia menos dia, me como todo. No entanto, resta-me uma grande e realmente satisfação: CRIEI O PRIMEIRO CADAVER DA TERRA»<sup>235</sup>).

O ambiente antropofágico é assim apresentado:

«Eu deitei-o e ela, com um punhal, abriu-lhe o peito. Ele não gritou, era um bom ministro. Tirámos-lhe o coração e enchemos um barril (onde ele estava sentado) com sangue. Comemos logo ali o coração, bebemos um bocado do seu sangue e cortámos o resto do corpo em pequenos bocados, com sal, numa mala e partimos. Íamos devagar, a fazer a digestão.

(...)

«Passados quatro dias uma virgem trazia a aprovação do decreto pelo Divino Pai. Os chefes de Estado leram a Sua missiva e a primeira reacção foi comer a virgem. Os jornais dessa tarde, dominados por um conselho de tipógrafos que tinham assassinado os proprietários e os redactores, noticiavam a boa nova. O de maior tiragem, 'O Cão da Cidade', trazia o seguinte título a 30 colunas:

'PAZ NA TERRA AOS HOMENS DE BOM APETITE'»<sup>237</sup>.

Por último, falta ainda aludir à colaboração de Vítor Silva Tavares: «Ex Certo»<sup>238</sup>, com o subtítulo «Imoderado

---

<sup>233</sup> *Idem*, pp. 71-93.

<sup>234</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>235</sup> *Idem*, pp. 79-82.

<sup>236</sup> Uma rapariga morta, com quem o narrador mantém, diariamente, relações sexuais. *Idem*, p. 82.

<sup>237</sup> *Idem*, pp. 80-81.

<sup>238</sup> *Idem*, pp. 155-175.

Chorabile»<sup>239</sup>. Este texto é uma espécie de reflexão humorística sobre a sociedade de consumo contemporânea e sobre a própria *autobiografia* do narrador. As referências literárias não falham e apontam directamente na direcção surrealista: «Ando doente — excesso de tabaco. Também a armar ao pingarelho. A prosa até vem em linha recta dum surrealismo pelintra que tresanda.»<sup>240</sup>

O tipo de escrita também deve muito ao surrealismo, ou à libertação que ele tornou possível: «Poetas doidos reben-tem de sonho e fel nas noitadas a bagaço e cervejame. Como é triste Veneza! Il n'y a plus rien. Para o mês que vem veremos. Cá vamos chorando e rindo. Tanta conversa fiada dá-me cabo da molécula. Assim como assim. Tive uma ideia maluca para pôr aqui. Esqueci. Bebi. Chichi. (...)»<sup>241</sup>.

Com a antologia *Coisas* terminamos o nosso estudo da presença surrealista na Literatura Portuguesa. É claro que poderá haver um ou outro autor que tenha uma frase que deveria ter sido citada. Parece-nos, no entanto, que tocamos os autores e os textos fundamentais para detectarmos a fortuna que a poética definida nos Manifestos de André Breton teve entre nós.

---

<sup>239</sup> Este subtítulo remete directamente, e de uma forma irónica, para o romance de Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*.

<sup>240</sup> *Coisas*, p. 162.

<sup>241</sup> *Idem*, pp. 174-175.

**III PARTE**

**O SURREALISMO NA OBRA  
DE MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS**

## ADVERTÊNCIA

Depois de um capítulo sobre a História do movimento surrealista em Portugal e de um outro sobre a forma como a poética bretoniana se manifestou nos escritores portugueses, vamos agora empreender a análise do texto cesari-nyano, objecto principal desta dissertação.

A obra de Mário Cesariny de Vasconcelos distribui-se pela poesia, romance, teatro, ensaio, crítica e tradução, sem contar com a faceta respeitante às artes plásticas que é totalmente alheia ao âmbito do presente estudo.

Apesar de o seu primeiro livro datar de 1950, Cesariny começara a escrever, que se saiba, cerca de dez anos antes e, curiosamente, não são esses primeiros escritos que vêm então a público, mas um poema muito mais recente. No autor de *Pena Capital*, a ordem de feitura raramente corresponde à ordem de publicação, pelo que se torna completamente impossível fazer um estudo seguindo uma linha cronológica rígida. Tentei, assim, obedecer, sempre que possível, à cronologia da produção e à afinidade de temas e de correntes e filiações estéticas.

De acordo com este critério, dividi o meu trabalho em oito capítulos, cada um tratando um conjunto unitário.

No capítulo intitulado «Escritor Dadá?» faço o estudo de *Políptica de Maria Klopas, Dita Mãe dos Homens*, apelidada pelo seu autor de obra dadá.

O segundo capítulo, «De um Neo-realismo Crítico e Irónico a um Surrealismo Fora do Comum», tento analisar a passagem de uma estética ainda fortemente influenciada pelo neo-realismo para uma poética já devedora da nova moda. Aqui se estudam *Nicolau Cansado Escritor, Nobilís-*



*sima Visão, Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos, Corpo Visível, Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano e Romance da Praia de Moledo.*

O terceiro capítulo situa-se na mesma área cronológico-estética do anterior e estuda a única peça de teatro de Cesariny, *Um Auto para Jerusalém*, escrita em 1946.

Passada esta fase transitória, de hesitação entre duas correntes literárias, o autor de *Corpo Visível* dedica-se cada vez mais à «Definição de uma Arte Poética» que, sendo inegavelmente surrealista, é sobretudo cesarinyana. E deste capítulo fazem parte *Manual de Prestidigitação, Pena Capital, Estado Segundo, Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor, Planisfério e Outros Poemas, A Cidade Queimada e 19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres.*

O único romance de Cesariny, *Titânia*, situa-se também nesta linha. Dedico-lhe, no entanto, um capítulo especial, mercê da importância fundamental que ele me parece assumir na produção do principal surrealista português.

A dificuldade em encontrar uma homogeneidade em *Primavera Autónoma das Estradas* levou-me a consagrar-lhe um capítulo à parte (juntamente com meia dúzia de poemas inéditos publicados na edição de 1982 de *Pena Capital*) ao qual dei o título «Encontrado Perdido» (título, aliás, da primeira divisão do livro) para significar que, no mesmo livro se encontram textos que vão desde 1947 a 1979, inéditos uns, já publicados outros.

Não querendo deixar totalmente de lado, apesar de isso sair do âmbito do meu estudo, as actividades de crítico e de tradutor, limito-me, praticamente, a, no sétimo capítulo, lhe fazer uma pequena referência.

Finalmente, o último capítulo faz uma análise exaustiva das variantes dos diversos textos em todas as suas versões, de forma a que possamos perceber o seu trajecto e as hesitações presentes na produção da sua obra poética.

Após esta breve explicação, parece-me que podemos passar directamente ao estudo dos textos de Mário Cesariny de Vasconcelos.

## ESCRITOR DADÁ?

É o próprio Cesariny quem chama a atenção para o facto de um dos seus primeiros escritos ter características dadá<sup>1</sup>: «Mário Cesariny, depois de mostrar uma história dadá de Nossa Senhora das Dores, (...)»<sup>2</sup>. Esta *história dadá* a que Cesariny se refere é *Políptica de Maria Klopas, Dita Mãe dos Homens*, escrita em 1944<sup>3</sup>. Porque a considera o seu autor uma história dadá? Talvez pelo carácter eminentemente negativo e destruidor de um dos mitos mais consagrados da cultura ocidental: Nossa Senhora. Ironizando e parodiando passos conhecidos da Sua vida, dando-Lhe um nome que, em princípio, nada tem a ver com ela (Maria Klopas é uma judia que viveu na Alta Idade Média, conhecida pelas suas experiências alquímicas e por ter escrito um tratado sobre pesos e medidas, *Chrisopeia*, e um outro sobre destilação<sup>4</sup>), Cesariny está a seguir os mandamentos do *Manifeste Dada* de 1918<sup>5</sup>: «il y a un grand travail destructif,

---

<sup>1</sup> Além da biografia francesa e alemã consagrada, podemos salientar a existência de uma antologia bilingue de textos teóricos e de poemas — *Dada* (organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.

<sup>2</sup> *A Intrevenção Surrealista*, p. 50.

<sup>3</sup> *Políptica de Maria Klopas, Dita Mãe dos Homens* foi publicada pela primeira vez em *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos, s/d, pp. 9-27. Aparece em seguida em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, Lisboa, Presença, 1972, pp. 29-43 e em *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 24-25.

<sup>4</sup> Cf. Roby Amorim, *Elucidário de Conhecimentos Quase Inúteis*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1985, p. 102.

<sup>5</sup> Ver *Manifeste Dada*, in *Dada 3*, Dez. 1918, reproduzido in *Dada — Zurich Paris 1916-1922*, Coll. des Réimpressions des Revues

négatif à accomplir», «La moralité est l'infusion du chocolat dans les veines de tous les hommes», «croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA».

Por outro lado, todavia, a inclusão de elementos provenientes do mundo da alquimia aproxima Cesariny das preocupações surrealistas e afasta-o da poética dadá.

Nossa Senhora é apresentada como um personagem passivo e de certa forma alheio a tudo o que lhe acontece, incapaz de construir a sua própria vida:

«Cecília pediu o céu  
nossa senhora não

Teresa pediu as dores  
nossa senhora não  
(...)»<sup>6</sup>

Depois de receber a Anunciação do Anjo São Gabriel, o poeta faz o seguinte comentário:

«maria klopas  
não percebeu  
mas perguntar  
não se atreveu»<sup>7</sup>

E a sua própria morte é discreta:

«Nossa Senhora morreu  
à hora da missa. Ninguém percebeu.  
E o mundo que ela tanto amou  
não teve uma lágrima só»<sup>8</sup>

---

d'Avant-Garde du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Jean Michel Place, Paris, 1981, pp. 142-144.

<sup>6</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 26.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 37.

Enquanto em *Poesia* e em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, os poemas se sucedem simplesmente, em *Manual de Prestidigitação*<sup>9</sup>, assistimos a uma modificação radical da estrutura do livro pela inclusão de elementos tipicamente teatrais que vão tentar acentuar as características dadá. Antes e depois de cada poema, há indicações precisas do acompanhamento musical e da forma como os textos devem ser recitados. Há o aparecimento de um *personagem*, a Voz, que diz todos os poemas: «Entra a Voz, sem fundo musical até ao décimo verso. Neste, a Voz suspende-se e o piano volta ao início do trecho, desta vez tocado ansiosa e aceleradamente até ao fim. Findo o trecho, a Voz retoma desde o princípio da terceira quadra.»<sup>10</sup>

A teatralização dos poemas implica a existência de um público e a correspondente participação deste no espectáculo como preconizava a estética dadá: «La concepción tradicional del espectáculo está derrocada. El espectador ya no acude a una sala a escuchar y ver, arrellanado en su butaca, para salir como ha entrado, a las dos o tres horas. En adelante habrá de darse por aludido, tendrá que asentir o protestar, intervenir, si es preciso, pero nunca podrá considerarse ajeno al espectáculo que se desarrolla en su presencia, porque se trata de la vida, de su vida.»<sup>11</sup>

No fim do último poema, podemos ler: «Voz agradece a Orquestra que agradece a Voz que agradece a Público. Se este mostra não querer abandonar fornece-se a 'cantiga de s. joão'<sup>12</sup>. Numa advertência a esta *cantiga* que contém certos ingredientes das cantigas de romaria, notamos ainda

---

<sup>9</sup> Para ver as diferenças entre as edições, consultar o capítulo «Variantes», pp. 504-507. Os poemas são os mesmos em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* e em *Manual de Prestidigitação*, à excepção de um que é diferente: «Não» na versão de 1972 e «Visão» na de 1980. Em *Manual de Prestidigitação* há um poema final, ausente das duas edições anteriores: «cantiga de s. joão». Em *Poesia*, a ordem é completamente diferente e há textos que faltam.

<sup>10</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 27.

<sup>11</sup> Henry Behar, *Sobre el Teatro Dada y Surrealista*, Barcelona, Barral Ed., 1971 (ed. original, Paris, Gallimard, 1967, trad. de José Escué), p. 11.

<sup>12</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 38.

mais a tentativa de *dadaizar* os poemas: «(...) danças isoladas ou de colaboração com o público, introdução atroadora de elementos de música e percussão, aparecimento de elefantes na sala, etc., a renovação da repetição. A partir da possível quarta repetição o estado de histeria colectiva para que o texto apela desde o primeiro verso não pode nem deve deixar de manifestar-se, e se o público que agradece continua a não querer abandonar, deve descer um cartaz com, bem visíveis, os seguintes dizeres: ATENÇÃO! PERIGO DE VIDA. É MELHOR RETIRAR.»<sup>13</sup>

Todos estes elementos me parecem, contudo, forçados e artificiais. *Políptica de Maria Klopas, Dita Mãe dos Homens* é, sem dúvida, um texto irónico (mas a ironia é uma característica cesarinyana) e irreverente (mais deliberada do que realmente irreverente), mas não é um texto dadá. Já dissemos que o apelo ao nome de Maria Klopas tem mais a ver com o surrealismo, interessado com as experiências dos alquimistas medievais, do que com os ditames destruidores de Tzara e dos seus adeptos.

Não há também nenhum desregramento linguístico ou semântico e alguns dos poemas possuem mesmo um lirismo totalmente alheio à estética dadá:

«Desde o sol-posto  
que num torpor  
maria klopas morre de dor

desde o sol-posto  
tempo foi tanto  
oculto o rosto  
rasgado o manto  
(...)»<sup>14</sup>

A classificação de obra Dadá está pois fora de questão. Será mais acertado afirmar que Cesariny pretendeu e conseguiu escrever uma história diferente de um mito consagrado.

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 35-36.

## DE UM NEO-REALISMO CRÍTICO E IRÓNICO A UM SURREALISMO FORA DO COMUM

Apesar do movimento literário imperante em Portugal no início da década de 40, Cesariny nunca se pôde considerar um autor neo-realista convicto, tal como comprova o seu artigo publicado nos números 3 e 4 da revista *Aqui e Além*<sup>1</sup>. Em *A Intervenção Surrealista*<sup>2</sup>, Cesariny afirma a seu próprio respeito: em 1944 «Mário Cesariny (...) escreve 'Nicolau Cansado Escritor', onde busca retratar o romanticismo idealista, 'pré-hegeliano', dos poetas do 'Novo Cancioneiro'. Inclui no retrato Adolfo Casais Monteiro.»

*Nicolau Cansado Escritor*<sup>3</sup> é pois uma espécie de retrato irónico dos escritos neo-realistas, tão em voga ao tempo. As duas edições que a obra conheceu apresentam, como é hábito em Cesariny, diferenças de poemas e da ordem destes.

Os poemas «Reabastecimento» e «Brasileira» encontram-se em ordem inversa (respectivamente nas páginas 44 e 45-46 de *Poesia* e nas páginas 61 e 59-60 de *Nobilíssima Visão*). Há um poema, «Leve»<sup>4</sup>, que não está na 2.<sup>a</sup> edição e há dois poemas, «Poema Bão»<sup>5</sup> e «Fantasia Gramática e

---

<sup>1</sup> Referimo-nos a «Notas sobre o Neo-realismo Português», in *Aqui e Além*, n.ºs 3 e 4, do Natal de 1945 e Abril de 1946, respectivamente. Ver referências mais detalhadas no cap. «História do Surrealismo em Portugal», pp. 23-24.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 50.

<sup>3</sup> Publicado pela primeira vez em *Poesia*, pp. 29-53, e mais tarde em *Nobilíssima Visão*, pp. 41-66.

<sup>4</sup> *Poesia*, pp. 47-48.

<sup>5</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 63.

Fuga (com Eco)»<sup>6</sup>, que não constam de *Poesia*. «Herói» está em *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* e «Raio de Luz» tem o título «Litania para os tempos da Revolução» na 1.ª edição de *Nobilíssima Visão*<sup>7</sup> e em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*<sup>8</sup>.

Nesta obra, o autor de *Pena Capital* usa um artifício que, embora nele seja inédito, tem alguma tradição na literatura nacional e internacional — a criação de um autor fictício a quem se atribui a autoria dos textos que se seguem, descomprometendo-se o autor verdadeiro do que neles está expresso ao criar um estilo que ele julga diferente do seu. Os romances por cartas, característicos do romantismo inglês e alemão, usavam muito este processo<sup>9</sup>, Eça de Queirós criou Fradique Mendes<sup>10</sup> e atribuiu-lhe uma correspondência vasta e irónica, Pessoa inventou os conhecidos heterónimos, forjando para cada um uma biografia e um estilo próprios; o consagrado escritor argentino Jorge Luis Borges publica, juntamente com Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*<sup>11</sup> e insere em *Ficciones*<sup>12</sup> um capítulo intitulado, «Pierre Menard, autor del Quijote»<sup>13</sup>.

Por estes exemplos, entre os muitos que poderíamos citar, verificamos que o processo de que Cesariny se serve, se não é inédito, pelo menos apoia-se numa tradição literária rica e de alto gabarito. Em notas colocadas antes da transcrição dos poemas, Cesariny constrói o seu *Nicolau Cansado*, emprestando-lhe projectos de edição e até um estudo crítico assinado pela não menos fictícia estudiosa, Marília Palhinha. Da primeira para a segunda edição o quadro completa-se<sup>14</sup>, havendo até já um «Projecto de Edição Araruta Província

---

<sup>6</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>7</sup> *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Guimarães Ed., 1959, pp. 26-27.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 73. Para um estudo mais pormenorizado das transferências de poemas de um livro para o outro, ver pp. 508-511.

<sup>9</sup> Ver *Werther* de Goethe, entre outros.

<sup>10</sup> Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes*, in *Obras de Eça de Queirós*, Porto, Lello & Irmão, s/d, pp. 981-1110.

<sup>11</sup> Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1.ª ed., 1967.

<sup>12</sup> Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1.ª ed., 1956.

<sup>13</sup> *Idem*, 7.ª reimpressão, 1966, pp. 45-57.

<sup>14</sup> Ver cap. «Variantes», p. 508.

(1945)»<sup>15</sup>, assinado pelo dito Araruta Província. Nesta nota, tece-se uma «biografia» de Cansado, dão-se razões para a não publicação da sua obra e até se fala de uns ditirambos que o autor teria dedicado a Federico García Lorca. A «crítica» Marília Palhinha faz uma apreciação à obra de Cansado e, a certa altura, *trai* a intenção profunda de Cesariny (parodiar os escritores neo-realistas), escrevendo: «Este homem, que abandonou as concepções burguesas sem por isso ter mudado de vida, é um artista muito complexo.»<sup>16</sup>

É de salientar que nesta mesma *nótula crítica* se afirma que «só uma escassa roda de iniciados na última fenomenologia portuguesa (futurismo, *sobrerrealismo*<sup>17</sup>, nervosismo, etc.) poderá acolher sem surpresa toda a sua [de Cansado] mensagem.»<sup>18</sup> Todavia, o «ponto mais alto» deste «estudo» pareceu-me ser o que se refere ao poema «Fantasia Gramática e Fuga» que só consta da 2.<sup>a</sup> edição. Só um mestre na arte do humor como Cesariny seria capaz de tais afirmações. Em nota ao texto de Marília Palhinha, o Dr. Araruta Província escreve: «O poema deste título foi perdido pela própria Marília Palhinha durante a última das manifestações de rua que entre nós assinalaram o fim da segunda guerra mundial. Tendo sido, como se sabe, particularmente dura essa manifestação, quase se aceita tão infeliz descuido — levar um poema daqueles para o meio da rua!»<sup>19</sup> Marília Palhinha na «Nota à Presente [2.<sup>a</sup>] edição»<sup>20</sup> diz ter recuperado o dito poema que afinal se encontrava «num gaveto da Sociedade Portuguesa de Escritores pouco antes desta ter sido fechada pelo Governo»<sup>21</sup>, não tendo visto os ditirambos a F. G. Lorca de que Araruta falara. Numa «Adenda

---

<sup>15</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 43.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>17</sup> Sobre o uso do termo *sobrerrealismo*, ver cap. «História do Surrealismo em Portugal», p. 15.

<sup>18</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 45.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>21</sup> *Idem*, *ibidem*. Refere-se ao encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1964, depois da atribuição do prémio a Luuanda de Luandino Vieira.



Corrigenda»<sup>22</sup>, o pretense editor refere-se-lhe ironicamente, dizendo que esses ditirambos existem apesar de ela não os ter encontrado e que «D. Marília [era] useira e vezeira em deixar cair», pelo que mais se inclina «para um novo descuido da morta».

Pelo que deixámos dito, não será difícil de perceber o tom irónico e parodístico de que se reveste este conjunto de poemas. A ironia marca uma distanciação em relação ao neo-realismo, a consciência da sua total inoperância ao nível prático e ao nível estético.

«Vamos ver o povo  
Que lindo é  
Vamos ver o povo  
Dá cá o pé»<sup>23</sup>

De acordo com Cansado que abandonou as «concepções burguesas» «sem mudar de vida», sem deixar de ser burguês, estão os poemas «Fantasia Gramática e Fuga (com Eco)»<sup>24</sup> e «Raio de Luz»<sup>25</sup>. Se no primeiro ele afirma:

«No fundo eu não sinto            minto minto minto  
como sou burguês                vês? vês? vês?  
(...)»,

no segundo, Cesariny generaliza corajosamente, pondo a nu as pretensões de muitos autores neo-realistas:

«Burgueses somos nós todos  
ou ainda menos  
Burgueses somos nós todos  
desde pequenos.

Burgueses somos nós todos  
ó literatos.

Burgueses somos nós todos  
ratos e gatos»

<sup>22</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 65.

O poema «Rural»<sup>26</sup>, aparentemente tratando de um modo inocente um tema do campo, contém também elementos que lembram as cantigas infantis como é o caso da repetição de *Cacilda* no fim de quase todos os versos:

«Como chove, Cacilda!  
Como vem aí o inverno, Cacilda!  
Como tu estás, Cacilda!

Da janela da choça o verde é um prato  
Que deve ser lavado, Cacilda!  
E o boi, Cacilda!  
E o ancinho, Calcida!  
E o arroz, a batata, o agrião, Calcida!  
Já cozeste?  
(...)»

Podemos detectar, neste texto, a influência do poeta brasileiro Jorge de Lima, e em especial do poema «Inverno» de *Novos Poemas* (1929)<sup>27</sup>:

«Zefa, chegou o inverno!  
(...)  
Chegou o inverno!  
Lama e mais lama,  
chuva e mais chuva, Zefa!  
Vai nascer tudo, Zefa!  
(...)»

Contra as certezas do neo-realismo, contra a obra com um fim exterior a si mesma, se ergue *Nicolau Cansado Escritor*. O seu primeiro poema, curiosamente com o título «Migração»<sup>28</sup> funciona como epígrafe da obra:

«Ah  
não me venham dizer  
oh

---

<sup>26</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>27</sup> Jorge de Lima, *Novos Poemas*, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, Lda., 1958, pp. 297-299. A citação está na p. 297.

<sup>28</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 55.

não quero saber  
quem me dera esquecer

Só e incerto é que o poema é aberto  
e a Palavra flui inesgotável!»

Na mesma linha de pensamento e de escrita está *Nobilíssima Visão* publicada pela primeira vez em 1956<sup>29</sup>. A respeito desta obra escreve João Palma Ferreira<sup>30</sup>: «Este livro, cuja unidade é um elemento notável, é um livro aplicado muito menos à auto-análise sarcástica do que à irónica prospecção do mundo em torno do poeta, desse mundo que o poeta não pode ajudar a morrer, e que mais lapidarmente do que todos os interpretadores das grandes causas ele consegue denunciar na obra menos surrealista que até agora escreveu.»

Completando as afirmações de João Palma Ferreira, convém salientar que se, na verdade, *Nobilíssima Visão* não possui elementos surrealistas de grande monta, não é menos verdade que ela constitui uma visão humorística do mundo (por vezes bem à maneira surrealista), onde surgem ingredientes neo-realistas para serem imediatamente ultrapassados.

Na nota à edição de 1976, Cesariny justifica as diferenças que se notam de edição para edição: «Diferentemente da primeira edição, em que uma miscelânea de datas de feitura e talvez também de intuítos formava o livro, esta segunda<sup>31</sup> edição da 'Nobilíssima Visão' inclui só os poemas escritos sob esse título em 1945-46, anos que correspondem a uma leitura do 'país real' topado pelo autor à saída da adolescência linda mas já desconfiada da Terra em que assentara os seus projectos de *poesia civil*: lírica, inocente: dramática.»<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Guimarães Ed., 1959. Foi reeditada em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 59-86 e *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 11-40. pp. 11-40.

<sup>30</sup> *Diário Popular*, 6 de Agosto de 1959.

<sup>31</sup> Cesariny considera a versão de 1976 como a segunda edição de *Nobilíssima Visão*. Todavia, alguns dos poemas também estão em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* sob o mesmo título (*Nobilíssima Visão*).

<sup>32</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 9.

Estão assim ausentes da versão de 1976 os seguintes poemas: «Antilírica»<sup>33</sup>, «Em Forma de Poema»<sup>34</sup>, «Música para Percussão e Celesta»<sup>35</sup>, «Manifesto»<sup>36</sup>, «Rua do Sol ao Rato»<sup>37</sup>, «Litania para os Tempos da Revolução»<sup>38</sup>, «Rua da Imprensa Nacional»<sup>39</sup>, «Ode Doméstica»<sup>40</sup>, «À Justa»<sup>41</sup>, «Alquimia do Verbo»<sup>42</sup>, «Denúncia»<sup>43</sup>, «Luar de Lagos»<sup>44</sup>, «Quintal»<sup>45</sup>, «Elogio do Príncipe da Dinamarca»<sup>46</sup>, «Estação»<sup>47</sup> e «Voto»<sup>48</sup>.

Há três poemas que mudam de nome de versão para versão: «Em Forma de Poema»<sup>49</sup> tem em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* o título «O Poeta cai pela segunda vez»<sup>50</sup> e na versão de 1976 o de «O Poeta chorava...»<sup>51</sup>; «Wozzeck»<sup>52</sup> chama-se «Arco das Portas do Mar»<sup>53</sup>, e «Monografia»<sup>54</sup> passa a ter o título «Lord Bevan em Lisboa»<sup>55</sup>.

---

<sup>33</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, pp. 13-14.

<sup>34</sup> *Idem*, pp. 15-16. Este poema está em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* num conjunto de poemas soltos.

<sup>35</sup> *Idem*, pp. 19-20.

<sup>36</sup> *Idem*, pp. 21-22.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 23-24.

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 26-27, Este poema está em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, juntamente com os outros de *Nobilíssima Visão* e está em *Nicolau Cansado Escritor* com o título de «Raio de Luz» (*Poesia*, p. 52 e *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 65).

<sup>39</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 32-33. Este poema está em *Burlescas Teóricas e Sentimentais*, num conjunto de poemas soltos.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 45-46.

<sup>44</sup> *Idem*, pp. 55-56.

<sup>45</sup> *Idem*, pp. 60-62.

<sup>46</sup> *Idem*, pp. 65-66. Este poema está em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, num conjunto de poemas soltos.

<sup>47</sup> *Idem*, pp. 69-70.

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 71-72.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 34-36.

<sup>50</sup> *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 61-62.

<sup>51</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 15-16.

<sup>52</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, p. 31.

<sup>53</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 22.

<sup>54</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, pp. 47-49.

<sup>55</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 29-30. Para um estudo mais pormenorizado das variantes, ver cap. «Variantes», pp. 496-503.

A ordem dos poemas é também totalmente alterada<sup>56</sup>, havendo, por vezes, razões evidentes para a mudança, como é o caso do poema «O Poeta chorava...» que ocupava na 1.<sup>a</sup> edição um lugar medial e que passa a ocupar a partir de *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* um lugar no início, que totalmente se justifica dado o carácter indubitavelmente introdutório e a sua diferença em relação aos outros poemas. Este texto e «O Homem em Eclipse»<sup>57</sup> (ausente das versões anteriores) funcionam como prefácio explicativo de toda a obra:

«O poeta chorava

O poeta buscava-se todo

(...)

O poeta era sinceríssimo

honesto

total

(...)

E agora o poeta começou por vir

rir de vós ó manutensores

da afanosa ordem capitalista

comprou jornais foi para casa leu tudo

(...)

Tirai-lhe agora os poemas que ele próprio despreza

negai-lhe o amor que ele mesmo abandona

caçai-o entre a multidão

crucificai-o de novo mas com mais requinte.

Subsistirá.(...)

O POETA DESTRÓI-VOS»<sup>58</sup>

Há ainda três poemas que, não estando presentes na edição de 1959, estão na de 1976: «O Homem em Eclipse»<sup>59</sup>, «Rua da Misericórdia»<sup>60</sup>, e «Rua Primeiro de Dezembro»<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> Ver o índice das 3 versões no cap. «Variantes», p. 496.

<sup>57</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 13-14.

<sup>58</sup> *Idem*, pp. 15-16.

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 13-14.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 27. É o poema XX de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 37. É o poema XVIII de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*.

Os textos que Cesariny excluiu da versão até agora considerada definitiva não estão numa linha tão pretensamente neo-realista como os restantes. Muitos deles revestem-se de um lirismo que contrasta com o olhar agudo e irónico característico deste livro:

«Anjo meu, obrigado  
pelas benesses que me deste,  
pelo instante-estátua-equestre  
do teu sorriso consolado  
Não faço troça, querubim,  
mas este mundo — é tão diferente!  
tu não pensavas, seriamente,  
que eu quisesse olhos de marfim?  
(...)»<sup>62</sup>

ou:

«Muita vez vim esperar-te e não houve chegada.  
De outras, esperei-me e eu não apareci  
embora bem procurado entre os mais que passavam.  
Se algum de nós vier hoje é já bastante  
como comboio e como subtiliza  
Que dê o nome e espere. Talvez apareça.»<sup>63</sup>

Noutros poemas, porém, a crítica é bem nítida:

«Vinte e quatro tragédias burguesas  
dois casais cheios de felicidade  
nove mulheres (portuguesas)  
e um caso de mendicidade»<sup>64</sup>

A mordacidade e o humor cáustico assumem nesta obra de Cesariny um duplo valor: se por um lado os poemas (e falo agora dos presentes na edição de 1976) são o fruto de um olhar trocista sobre a sociedade burguesa, por outro,

---

<sup>62</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, p. 19.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 23.

eles constituem também uma crítica às estética e poética neo-realistas («Burgueses somos nós todos / ó literatos») <sup>65</sup>.

Como vimos, em «O Poeta chorava...», o poeta destrói através do riso, riso que lhe deu uma superioridade sobre os demais, a ponto de os poder destruir:

«E agora o poeta começou por rir  
rir de vós ó manutensores  
da afanosa ordem capitalista  
comprou jornais foi para casa leu tudo  
quando chegou à página dos anúncios  
o poeta teve um vômito que lhe estragou  
as únicas que ainda tinha  
e pôs-se a rir do logro é um tanto sinistro  
mas é inevitável é um bem é uma dádiva» <sup>66</sup>

Este riso insultuoso faz lembrar uma definição que Michel Carrouges <sup>67</sup> dá do humor negro, tão do agrado dos surrealistas: «L'humour noir est un rire insultant qui part du fond du moi révolté, provoque et défie l'opinion publique et le fatum cosmique.»

Apesar de neste livro os traços surrealistas não serem ainda muito visíveis, parece-me que o espírito e as influências de Breton e das suas doutrinas já calavam fundo no escritor português.

Outro caso de ironia e de humor é o poema «Pastelaria» <sup>68</sup> que canta a importância fundamental do riso:

«Afimal o que importa não é a literatura  
nem a crítica de arte nem a câmara escura  
(...)  
Que afimal o que importa é pôr ao alto a gola do  
[peludo  
à saída da pastelaria, e lá fora — ah, lá fora! — rir  
[de tudo

---

<sup>65</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, p. 26.

<sup>66</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 16.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>68</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 18-19.

No riso admirável de quem sabe e gosta  
ter lavados e muitos dentes brancos à mostra.»

Ainda no capítulo do humor, há que salientar o papel desempenhado pelo último poema, «Todos por Um»<sup>69</sup>, onde Cesariny ironiza os *poetas românticos*:

«A manhã está tão triste  
que os poetas românticos de Lisboa  
morreram todos com certeza

(...)

Oxalá que os poetas românticos do Porto  
sejam compreensivos a ponto de deixarem  
uma nsegazinha de cemitério florido  
que é para os poetas românticos de Lisboa não terem  
de recorrer à vala comum»

Baseada no riso e através dele, esta obra de Cesariny é uma *nobilíssima visão* da cidade e das suas ruas — daí o grande número de poemas que têm por título a toponímia lisboeta: «Rua da Bica Duarte Belo»<sup>70</sup>, «Rua da Academia das Ciências»<sup>71</sup>, «Rua do Ouro»<sup>72</sup>, «Rua da Misericórdia»<sup>73</sup>, etc. E nestas ruas aparecem-nos o pedinte, o polícia, os operários, os capitalistas e a nossa angústia pessoal.

«Arrumaram-se à luz de um candeeiro  
a recolher esmolas»<sup>74</sup>

«Ontem encontrei um operário  
todo de pernas para o ar  
no bolso de um usurário

(...)

De repente o usurário

---

<sup>69</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>71</sup> *Idem*, pp. 20-21.

<sup>72</sup> *Idem*, pp. 23-26.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>74</sup> *Idem*, *ibidem*.



foi para o bolso do operário

(...)

Vai daí veio a polícia  
o exército e milícia  
com trinta carros de assalto»<sup>75</sup>

«Dez minutos é o tempo de ir de casa à fábrica.  
Dez minutos de sol às oito da manhã  
Dez minutos de luz, rápidos minutos

Pois apesar do fumo espesso e imundo  
estes homens adoram a carícia de um sol  
que brilha doze horas e acalenta a gente que há no  
[mundo

E mais: falam baixinho  
duma aurora sem fim, dum luz intemerária  
que às oito da manhã saúda virilmente  
o sol de dez minutos da população operária»<sup>76</sup>

Ouro — 2.

Em contraste com os operários, está o capitalista, retratado no poema, curiosamente intitulado «Rua do Ouro». Mas este capitalista é também um ser angustiado que acaba por se suicidar:

«Ai dele que tanto lutou e afinal  
está tão só. Tão sozinho. Chora.  
Direcção da Companhia Tantos de Tal.

Cinquenta e três anos. Chove, lá fora.

(...)

Seis e meia. Ó neurastenia!  
O homem que venceu está de borco  
e sente uma grande agonia  
que afinal é da carne de porco  
que comeu no outro dia.

---

<sup>75</sup> *Idem*, pp. 29-30.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 36.

É da carne de porco ele diz  
vendo a chuva que cai no saguão.  
É da carne de porco. Sou feliz.  
e ampara a cabeça com as mãos.

Durante toda a vida explorou o semelhante.  
Por causa dele arruinaram-se uns cem.  
Agora, tem medo. E o farsante  
diz que é feliz diz que está muito bem!

(...)

Os filhos? esperam que ele morra.  
A mulher? espera que ele morra.  
O sócio? pede a Deus que ele morra.  
Só a Anita não quer que ele morra.

(...)

O homem que venceu matou-se  
na margem mais escura do rio  
ao volante dum belo Packard»<sup>77</sup>

Imagem a um tempo ridícula e trágica, o capitalista do poema funciona um pouco como o arquétipo do risível escolhido por Cesariny. A sua *nobilíssima visão* não deixa ninguém de lado, pois ela é «uma leitura do 'país real' topado pelo autor à saída da adolescência.»<sup>78</sup>

Em 1953 Cesariny publica *Louvor E Simplificação de Alvaro de Campos*<sup>79</sup>. Segundo o próprio autor, este livro «chocalha a metafísica fernandina com a visão 'simplificadora' do neo-realismo»<sup>80</sup> e é «a despedida duma zona, duma escrita. Foi uma espécie de exercício na linguagem de Álvaro de Campos.»<sup>81</sup>

<sup>77</sup> *Idem*, pp. 23-26.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>79</sup> Este poema teve duas edições em 1953 (Edição do Autor). A partir daí, foi reimpresso em *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 85-93, *Poesia*, pp. 75-85, *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 67-81 e *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 77-86. Até *Nobilíssima Visão*, o poema tem menos 17 versos finais.

<sup>80</sup> Mário C. de Vasconcelos, *A Intrevenção Surrealista*, p. 52.

<sup>81</sup> In entrevista concedida a Francisco Vale, *Jornal de Letras*, n.º 38, 3 a 16 de Agosto de 1982.

Apesar de publicado em 1953<sup>82</sup>, o texto terá sido escrito anos antes, como diz o próprio Cesariny numa nota introdutória: «O poema já é antigo»<sup>83</sup>. No 5.º verso também se pode ler: «Estamos no ano da graça de 1946»<sup>84</sup>. O poema nasce pois à distância de mais de uma década da morte de Pessoa, o que faz com que ele seja, simultaneamente, uma homenagem (póstuma) e uma reconstrução paródica e «simplificadora» dos temas e obsessões de Álvaro de Campos.

A referida nota introdutória tem importância para uma leitura crítica do poema: nela está justificado o tom humorístico que percorre todo o texto: «O poema já é antigo, mas também é barato e sempre anima o ambiente (...) Os mais cumprimentados não deixarão de certo de perpetuar os festejos com uma bela ligação de girândolas, das quais virão a sair grandes fichas obnoxias com os seguintes dizeres: Poetas Pataratas: Fernando Pessoa (...)»<sup>85</sup>. Cesariny não deixa de sugerir discretamente a importância e a influência de Pessoa já nos anos quarenta: «(...) iniciar o que há-de ser, o que já é o martirologio de Fernando Pessoa»<sup>86</sup>; «Assim como a poesia não é um par de sapatos, assim Fernando Pessoa não é para todos os dias. Não consta, porém, que Pessoa haja querido monopolizar os dias. Se dêsemos a pessoa os dias que ele tem, faríamos como ele — e até podíamos, como ele, ser grandes, com muitos dias para ele e para muitos de nós, seus iguais num desastre»<sup>87</sup>. Cesariny também adianta a «explicação» irónica do título do folheto: «'Simplificar' Fernando Pessoa tomando de empréstimo alguma da sua linguagem, e reduzi-lo ao voto de um barco

---

<sup>82</sup> A partir daqui, o texto foi publicado, quase na íntegra, in *Pessoa* 7, Agosto 1982, com o título «Cesariny leitor de Álvaro de Campos».

<sup>83</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 69.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>86</sup> *Idem*, *ibidem*. Curiosamente, também a importância do poema de Cesariny tem sido assinalada, entre outros, por Fernando Martinho e Ramos Rosa (*Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Ed./Centro de Estudos Pessoaanos, 1979, pp. 271-272 e *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real - II*, Lisboa, Arcádia, 1980, pp. 95-97).

<sup>87</sup> *Idem*, p. 71.

para o Barreiro, é coisa em que cada um só deve cair uma vez. (...) as pessoas sabidas descobrirão depressa onde é que está o logro e onde pode anichar-se a autenticidade.»<sup>88</sup>

Reduzir F. Pessoa «ao voto de um barco para o Barreiro» significa facilitar ao leitor comum a travessia da obra de A. de Campos, manipulando frases, temas, e motivos seus. A alusão ao «barco para o Barreiro» poderemos lê-la como uma concretização (paródica) do «lento vapor» da «Ode Marítima», ou então como uma reminiscência das «crônicas navais» evocadas por Cesário Verde no poema «O Sentimento dum Ocidental»:

«E evoco, então, as crônicas navais:  
Mouras, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!  
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!  
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!»<sup>89</sup>

Na nota introdutória, Pessoa é apresentado como uma figura emblemática, tutelar: *imitá-lo* teve «O molde da queda e o valor da experiência»<sup>90</sup> porque «Fernando Pessoa é um grande poeta. Viajou sempre em primeira classe, mesmo quando estava parado.»<sup>91</sup>

A primeira epígrafe do texto, constituída por 14 versos do poema «Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa»<sup>92</sup>, inicia-se com o verso «Coitado do Álvaro de Campos!», que por sinal imita Caeiro em relação a Cesário Verde. A segunda é formada por quatro versos do fim da «Ode Marítima»<sup>93</sup> que são reproduzidos (com alterações) na parte final do texto de Cesariny.

As primeiras versões do folheto de Cesariny terminavam com o verso «a colar cartazes deste género:» seguido de uma larga linha de reticências ou pontinhos. Mas em

<sup>88</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>89</sup> Cesário Verde, *Obra Completa* (organização, prefácio e notas de Joel Serrão), Lisboa, Livros Horizonte, 4.ª ed., 1983, p. 90.

<sup>90</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 70.

<sup>91</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>92</sup> Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Atica, 1944, pp. 125-128.

<sup>93</sup> *Idem*, pp. 160-201.

*Nobilíssima Visão* (1976) aparecem mais 17 versos, sem desaparecerem as mesmas reticências ou pontinhos. Compreende-se facilmente o corte nas primeiras edições: a referência aos cartazes era seguida de evidente referência ao seu conteúdo: «Vota por Salazar»<sup>94</sup> — e o poeta comentava tal pedido e tal nome com um humor que a censura dificilmente perdoaria. É o próprio Cesariny quem, na entrevista citada, afirma: «O que está publicado é apenas um extracto, cerca de um terço falta, foi cortado por falar de Salazar e depois perdido.» A referência, ainda que episódica, a Salazar, imprime ao poema uns laivos de neo-realismo que também se notam em passagens como: «os gatos são os únicos burgueses/com quem ainda é possível pactuar»<sup>95</sup> e «O pouco amor que tive à burguesia»<sup>96</sup>.

Para o correcto entendimento do texto de Cesariny haverá que recorrer à noção de intertextualidade, definida no estudo já clássico de Julia Kristeva<sup>97</sup>, e noutros estudos, por exemplo o que Laurent Jenny publicou na revista *Poétique*<sup>98</sup>, ou à noção de transtextualidade, recentemente posta a circular por Gérard Genette<sup>99</sup>.

Claro que não será difícil encontrar citações ou referências explícitas da obra de Campos em Cesariny, mas também o não será encontrar transformações que se valem dos processos comuns na relação de um hipertexto com um hipotexto. Um dos processos é naturalmente (já que se trata de uma «simplificação») o da elipse, do resumo ou da amputação. Mas as transformações não são apenas de ordem quantitativa (e, sendo-o, podem algumas vezes assumir a figura da ampliação): são também de ordem qualitativa, pois propõem ou implicam deslocações espaciais, diferenças

---

<sup>94</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 80.

<sup>95</sup> *Idem.* p. 76.

<sup>96</sup> *Idem.* p. 79.

<sup>97</sup> J. Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton Publishers, Paris, Nova Iorque, Haia, 1.ª ed., 1970, 2.ª ed., 1976, 3.ª ed., 1979.

<sup>98</sup> Laurent Jenny, «La Stratégie de la Forme», in *Poétique*, n.º 26, 1976.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes — La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1982.

de nível do sentido, modificações sentimentais do enunciador, concretizações, interversões.

Para bem surpreender as apropriações e transformações que Cesariny fez de Álvaro de Campos bastaria cotejar passagens que na poesia de um e de outro se referem ao despertar individual ou colectivo, à actividade ou movimento da vida moderna (cidade, porto, fábrica, máquinas, etc.) e aos sentimentos eufóricos ou disfóricos que isso provoca.

## PESSOA

«A mulher que chora baixinho  
Entre o ruído da multidão em  
[vivas...  
O vendedor de ruas, que tem um  
[pregão esquisito,  
Cheio de individualidade para  
[quem repara...»<sup>100</sup>

«E todos os que se levantam  
[cedo para ir trabalhar  
Vão da mesma casa para a  
[mesma fábrica por o mesmo  
[caminho...»<sup>102</sup>

«Ah, poder exprimir-me todo  
[como um motor se exprime!  
Ser completo como uma  
[máquina!»<sup>104</sup>

## CESARINY

«gente feliz, gente infeliz, um  
banqueiro, alfaiates, telefonistas,  
[varinas, caixeiros  
[desempregados  
uns com os outros, uns dentro  
[dos outros. (...)  
e uma mãe triste a aceitar dois  
[bolos para a sua menina»<sup>101</sup>

«Há uma hora, há uma hora  
[certa  
que um milhão de pessoas está  
[a sair para a rua  
Há uma hora desde as sete e  
[meia horas da manhã»<sup>103</sup>

«Agora fumo, trepidação  
correias volantes de um a outro  
[extremo da fábrica isolada»<sup>105</sup>  
«(a velha já morreu e no seu  
[leito de morte  
está agora um automóvel verda-  
[deiramente aerodinâmico  
e a tocar telefonia: *and you, and*  
[*you my darling?*)»<sup>106</sup>

<sup>100</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 99.

<sup>101</sup> Cesariny, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>102</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 233.

<sup>103</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 73.

<sup>104</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 143.

<sup>105</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 75.

<sup>106</sup> *Idem*, pp. 75-76.

Para além das evidentes influências do futurismo, há também a assinalar nestes versos ecos de algumas passagens de Cesário Verde (o grande antecessor de Alvaro de Campos) sobretudo em estrofes de «Num Bairro Moderno»:

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

(...)

E rota, pequenina, azafamada,  
Notei de costas uma rapariga,  
Que no xadrez marmóreo de uma escada,  
Como um retalho de horta aglomerada,  
Pousara ajoelhando, a sua giga.»<sup>107</sup>

#### PESSOA

«Fazes falta? Ó sombra fútil  
[chamada gente!  
Ninguém faz falta; não fazes  
[falta a ninguém...  
Sem ti correrá tudo sem ti.  
Talvez seja pior para os outros  
[existires que matares-te...  
Talvez peses mais durando, que  
deixando de durar...»<sup>108</sup>  
«Devo tomar qualquer coisa ou  
[suicidar-me?»<sup>109</sup>  
«Falhei em tudo»<sup>110</sup>

#### CESARINY

«— Um tiro nos miolos e muito  
[obrigado, sempre às ordens!»<sup>111</sup>  
«Com certa espécie de solidarie-  
[dade, lembro-me de ti, Mário  
[de Sá-Carneiro,  
Poeta-gato-branco à janela de  
[muitos prédios altos  
Lembro-me de ti, ora pois, para  
[saudar-te,  
para dizer bravo e bravo, isso  
[mesmo, tal qual!  
Fizeste bem, viva Mário, antes  
[a morte que isto.»<sup>112</sup>

A sedução por Mário de Sá-Carneiro e pelo seu suicídio está também presente em *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, como assinalaremos na altura devida. A identificação entre Sá-Carneiro e o gato, ou antes, o emprego

<sup>107</sup> Cesário Verde, *op. cit.*, p. 67.

<sup>108</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 21.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 286.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 251.

<sup>111</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 75.

<sup>112</sup> *Idem*, pp. 77-78.

quase obsessivo da imagem do *gato* nas mais diversas acepções («sapateiro-gato-branco»<sup>113</sup>, «os gatos são os únicos burgueses (...)»<sup>114</sup>) leva-nos para um campo diferente do de Pessoa, apesar de ele também se ter servido deste animal em pelo menos dois poemas: um de Pessoa ortónimo: «Gato que brincas na rua»<sup>115</sup>, e outro do seu heterónimo Alvaro de Campos: «Magnificat»<sup>116</sup>.

É curioso verificar que o gato (tal como outros animais) foi usado pela poética surrealista desde a primeira hora. Paul Éluard em *Les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux* (1920) tem dois poemas cujo tema é o gato: «Chat»<sup>117</sup> e «Patte»<sup>118</sup>. Neste último, um terceto, a temática pode aproximar-se da desenvolvida por Cesariny:

«Le chat s'établit dans la nuit pour crier,  
 Dans l'air libre, dans la nuit, le chat crie.  
 Et, triste, à hauteur d'homme, l'homme entend  
 [son cri.]»

Robert Desnos tem também um poema intitulado «Le chat qui ne ressemble à rien»<sup>119</sup> de tom parodístico-irónico.

Temas como a náusea, o sentido nenhum da vida, a consciência de um certo elitismo de classe, a afirmação de uma saudável rebeldia ou a tentativa de se mostrar igual aos outros aproximam mais uma vez Pessoa e Cesariny:

PESSOA

«Tenho uma náusea que, se  
 [pudesse comer o universo  
 [para o despejar na pia  
 [comia-o.]]<sup>120</sup>

CESARINY

«Propalam não sei que náusea,  
 [retira-se-me o estômago só de  
 [olhar para eles!]]<sup>121</sup>

<sup>113</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>115</sup> *Poesias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 8.ª ed., 1970, p. 133.

<sup>116</sup> F. Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 296.

<sup>117</sup> Paul Éluard, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibli. de la Pléiade, 1968, I, p. 43.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>119</sup> Robert Desnos, *Destiné Arbitraire*, Paris, Poésie/Gallimard, 1981, p. 138.

<sup>120</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 116.

<sup>121</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 76.



## PESSOA

«O esplendor do sentido nenhum  
[da vida]»<sup>122</sup>

«As vozes, que sobem do interior  
[doméstico  
cantam sempre, sem dúvida]»<sup>124</sup>

«Eu, que sou mais irmão de uma  
[árvore que de um operário]»<sup>126</sup>

«A frescura na face de não cum-  
[prir um dever!]

«O ter deveres, que prolíxa  
[coisa]»<sup>130</sup>

«Sou vil, sou reles, como toda  
[a gente]»<sup>132</sup>

## CESARINY

«Ah, e quem é que vê o logro?  
[A quem é que isto cheira a  
[ranço? (...)

Porque é que a pianista compra  
[do Alves Redol  
quando está a pensar nas pernas  
[e no peito do louro galã  
[yankee?]]»<sup>123</sup>

«É curioso (...) que cantes alegre-  
[mente de manhã à noite]»<sup>125</sup>

«Não sou um proletário — vê-se  
[logo]»<sup>127</sup>

«mas não sou um proletário  
[(não, ainda não)]»<sup>128</sup>

«E agora, era fatal, falto ao escri-  
[tório, falto ao escritório, pon-  
[tualmente todas as manhãs]»<sup>131</sup>

«Estudei música, como toda a  
[gente]»<sup>133</sup>

Cotejando os versos de Campos e Cesariny, não é difícil verificar que este faz mais do que louvar e simplificar aquele. Por um lado, o seu poema não deixa de ser complexo (em relação a Campos mudará quando muito o tipo de complexidade), pois até exprime o sentimento trágico da existência

<sup>122</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 130.

<sup>123</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 77.

<sup>124</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 55.

<sup>125</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 78.

<sup>126</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 226.

<sup>127</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 78.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>129</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 38.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>131</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 79.

<sup>132</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 316.

<sup>133</sup> Cesariny, *op. cit.*, p. 79.

num tom displicente, irrisório, zombeteiro (eufemístico e antifrástico), e até fala de sujeitos (a começar pelo da enunciação) que, voluntária ou involuntariamente situados no «real quotidiano», se mostram incapazes de perceber ou de enfrentar vitoriosamente esse real:

«gente jovial a acompanhar enterros  
e uma mãe triste a aceitar dois bolos para a sua  
[menina,

Há uma hora, isto: Lisboa e muito mais.  
Humanidade cordial, em suma,  
com todas as consequências disso mesmo  
e a sair a sair para o meio da rua.»<sup>134</sup>

«Contudo e já agora penso  
que os gatos são os únicos burgueses  
com quem ainda é possível pactuar —  
vêm com tal desprezo esta sociedade capitalista!  
Servem-se dela, mas do alto, desdenhando-a...  
Não, a probabilidade do dinheiro ainda não estragou  
[inteiramente o gato  
mas de gato para cima — nem pensar nisso é bom!»<sup>135</sup>

Nestes versos já se nota o humor surrealista com todos os seus ingredientes.

Por outro lado, se Cesariny compendia em menos de uma dúzia de páginas as trezentas e tal de Campos, ele introduz no universo do engenheiro mais do que máquinas de redução e de clarificação. O seu poema não é um *digest* de Campos, como a literatura, certo tipo de literatura (ironizada por ambos), não deve ser um *digest* do real, até porque é, como dizia o outro, o «real absoluto».

Na verdade, Cesariny recusa a metafísica e a abstracção que curiosamente percorre a poesia de Campos, como recusa a sua grandiloquência ou o seu furor emotivo e expres-

---

<sup>134</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 76.

sivo. Não é por acaso que o *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos* começa com referências precisas ao lugar e ao tempo: «Há uma hora, desde as sete e meia horas da manhã» (...) «Um milhão de pessoas» (...) «Estamos no ano da graça de 1946 / em Lisboa.»

E as concretizações sucedem-se e verificam-se em todas as áreas semânticas: onde Campos fez algumas considerações sobre o suicídio, Cesariny prefere falar directamente num «tiro nos miolos» e no gesto — que elogia — do seu homónimo (e amigo de Pessoa) Mário de Sá-Carneiro («Fizeste bem, viva Mário! antes a morte que isto»); onde Campos parece preocupado com o «universo» e com «todos» e «tudo», Cesariny mostra-se mais preocupado com uma certa sociedade lisboeta, e com «criaturas» que vivem lugares e situações concretas; onde Campos afirma apenas o «sentido nenhum da vida», Cesariny define o quadro de logros e contradições sociais de que ele emerge; onde Campos quer ver os continentes e os mares, Cesariny contenta-se em ver Lisboa, o Barreiro e o Tejo (pelo que também o «navio» de Campos é trocado por um pequeno «vapor»).

Falando explicitamente em Lisboa e em 1946 no início do seu poema, Cesariny como que quis logo de entrada distanciar-se de Campos, e sugerir que os tempos eram outros, diversos dos das duas «Lisbon Revisited» (1923 e 1926). Ou que a «náusea» (termo entretanto tão prestigiado) tinha agora mais fortes razões individuais e colectivas para se afirmar. A saída da segunda guerra mundial, e num tempo português em que os gatos eram «os únicos burgueses com quem ainda era possível pactuar», a euforia tecnológica do engenheiro Campos ou o seu pessimismo individualista e metafísico necessitavam de um reajuste ou de uma correcção.

Projectando a poesia de Campos para espaços semânticos de que parecia desligada, Cesariny contribuiu também para lhe *injectar* sentidos novos oferecidos pelo horizonte histórico e literário, e deu-nos um bom exemplo de criatividade transtextual, conjugando, com saber e oportunidade, processos típicos do futurismo e do surrealismo.

É com base nesta multiplicidade de aspectos, que Ramos Rosa pôde afirmar que em *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos* realismo e surrealismo se conjugam para dar

algo de novo, de diferente, algo que ultrapassa o realismo comum mas que também ultrapassa o surrealismo convencional: «Falta saber (...) se o surrealismo, pelo menos um certo surrealismo, não é, de acordo com a própria palavra, um novo realismo que, em vez de fotografar as aparências da realidade, as concentra, aproximando os seus aspectos mais distantes e antagónicos, condensando-os para nos dar uma visão da realidade que ao menos nos faça suspeitar do que é a realidade quando um poeta a catalisa num dado momento e ousa desafiar o destino humano com um gato branco. Eu, pelo menos, já há muito tempo não respirava um clima tão acre, tão realista, e que me dá vontade de ir a Lisboa, ao menos para me desiludir. É afinal um surrealista — vejam lá! — que por intermédio de Álvaro de Campos, e sem o parecer logo, vem encontrar-se com Cesário Verde.»<sup>136</sup>

Na esteira de Cesário Verde e Fernando Pessoa (desta vez sob a forma do heterónimo Alberto Caeiro) estão ainda um conjunto de poemas, *Romance da Praia de Moledo*, publicado pela primeira vez em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*<sup>137</sup> com a data de 1942-1944, sendo portanto dos primeiros escritos de Cesariny.

Neles, o autor de *Nobilíssima Visão* usa frequentemente a rima, aliada a temas e processos tradicionais. O primeiro poema, «canto da hora do banho»<sup>138</sup>, tem leves reminiscências dos romances medievais: «ó mar contente, tão frio / que o verde das ondas é neve / fazes meu corpo tão leve, / no ar vazio!»

A visão da natureza é artificial como a de Caeiro: «na mudês do pinhal / a fonte / sempre tem / um murmúrio casual / de vigiar quem passa / que vem / de ver o mar, tão servo / do sol, ave de fogo no horizonte.»<sup>139</sup> O pequeno

---

<sup>136</sup> Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 97.

<sup>137</sup> *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 20-28. Foram reeditadas em *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 11-23 com mais um poema, «Arte Poética» que consta da 1.ª edição de *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres*, Lisboa, Livr. Quadrante, 1971, pp. 12-13.

<sup>138</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 11.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 16.

pastor e o rebanho é apenas um elemento da paisagem, um tópico literário muito mais do que a referência a um pastor real: «tudo no teu sorriso diz / que só te falta um pretexto / / para seres feliz // uma querela talvez chegasse / ou um pequeno pastor que passasse / na estrada, com suas ovelhas»<sup>140</sup>.

O poema «alcatrão»<sup>141</sup> faz lembrar alguns dos textos de Cesário Verde, como «De Verão»<sup>142</sup>, onde a descrição do Verão é pertexto para ressaltar a beleza humana.

Pequeno «romance» como o título indica, este conjunto de poemas tem momentos de beleza lírica que estão ausentes da obra posterior de Cesariny. O último texto, «história de cão»<sup>143</sup> é um desses momentos. Todo ele construído por tercetos, com rima cruzada (excepto a última estrofe que é um monóstico), conta a história do *eu* e do *tu* e do subsequente desencontro:

«(...) o cão atesta esta história  
sentado no meio da estrada  
mas de nós não há memória  
dos lados não ficou nada».

*Corpo Visível* é a primeira obra publicada por Cesariny. Foi com a ajuda do poeta Eugénio de Andrade<sup>144</sup> que o livro viu a luz. Embora já devedor de inúmeros aspectos da poética surrealista, apresenta ainda traços que nos fazem lembrar um realismo cujo antecedente principal é Cesário Verde, como temos vindo a assinalar. Para além deste primeiro texto, curto, e que posteriormente virá a ser incluído em *Pena Capital*, podemos ainda considerar como fazendo parte desta fase de transição realístico-surrealista o livro publicado em 1952, *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>142</sup> Cesário Verde, *op. cit.*, pp. 102-106.

<sup>143</sup> *Manual de Prestidigitação*, pp. 22-23.

<sup>144</sup> Ver no presente ensaio, p. 81.

*Corpo Visível*, publicado pela primeira vez em 1950, em edição do Autor, foi já diversas vezes reeditado<sup>145</sup>, apresentando algumas modificações de edição para edição<sup>146</sup>. Além das alterações constantes das cinco edições impressas, há ainda a considerar a existência de um manuscrito<sup>147</sup> (anterior a qualquer uma das edições) que difere, em quatro casos, de todos os textos impressos: «velha caça de acrobatas gigantes» («anões», nos textos publicados)<sup>148</sup>, «estamos longe de ver pago o tributo» («de ver pago todo o tributo»)<sup>149</sup>, «não deve ter outra origem,» («não deve ter outra origem»)<sup>150</sup> e «o mar» («O MAR.»)<sup>151</sup>.

Este texto é um longo poema formado pela enumeração de vários elementos pertencentes ao campo semântico da cidade e da procura do amor dentro da cidade. Carlos Felipe Moisés no seu livro *Poesia e Realidade*<sup>152</sup> defende a teoria de que nesta obra «a enumeração é um recurso *total*, isto é, [que] todo o poema é uma só enumeração caótica», afirmando algumas linhas depois que «*Corpo Visível* é, o poema todo, um caos integral»<sup>153</sup>. Parece-me excessivo tal modo de apreciação do texto de Cesariny, sendo a análise de Ramos Rosa mais justa e aceitável: «Não é *Corpo Visível* um poema gratuito onde se não sinta o clamor dum mundo profundamente alienado; à 'matéria cintilante de emoção poética' que explode em imagens desligadas de qualquer unidade temática, parece o poeta querer referir um ponto de partida no real. Podemos considerar sintomático que este poema

---

<sup>145</sup> *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 94-102, *Poesia*, pp. 205-214, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 125-133 e *Pena Capital*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 69-75.

<sup>146</sup> Ver cap. «Variantes», p. 473.

<sup>147</sup> Este manuscrito foi-me gentilmente cedido pelo poeta Eugénio de Andrade.

<sup>148</sup> *Pena Capital*, 1982, p. 74.

<sup>149</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>151</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>152</sup> Carlos Felipe Moisés, *Poesia e Realidade*, São Paulo, Cultrix e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, cap. «A Subversão do Real», pp. 167-183.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 171.

comece com uma localização na cidade e ao longo dele a realidade exterior seja evocada nos seus aspectos quotidianos, ainda que travestida por uma imaginação verbal surrealista. (...) No meio de muito delírio verbal e imagístico, encontram-se convincentes vibrações humanas. O quotidiano é-nos singularmente evocado, (...) num tom que diríamos quase bíblico (...)»<sup>154</sup>

Na verdade, todo o poema se me afigura possuidor de um sentido evidente, apesar do aparente caos, que é dado por elementos tipicamente surrealistas.

Naquilo a que poderíamos chamar a descrição do objecto de amor, há imagens que nos fazem lembrar as do conhecido poema de André Breton, «L'Union Libre»<sup>155</sup>, construído na sua totalidade por imagens atribuídas à mulher:

«e no vitral de tudo o que eu mais adoro  
a dez mil metros de profundidade lá onde a carpa  
[avança sem deixar qualquer rasto  
há o campo selvagem dos teus ombros  
espreitando contra a luz na orla do rio a nuvem de  
[corsários  
que sou eu  
vestido de andaluz para o baile em chamas — digo  
[o grande baile do século na ilha  
O havermo-nos encontrado na horrível sala dos  
[passos perdidos  
é o que levarei mil anos a decifrar  
o teu cabelo mapa onde tudo reflecte a ronda  
[luminosa dos meus dedos  
(...)  
e a tua mão posta em arco sobre a minha boca  
é uma nova rosácea sobre o mar»<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> A. Ramos Rosa, recensão crítica a *Corpo Visível*, in *Árvore*, 1.º Fascículo, Out. 1951, p. 77.

<sup>155</sup> André Breton, «L'Union Libre», in *Clair de Terre*, Paris, Poésie/Gallimard, 1966, pp. 91-95.

<sup>156</sup> *Pena Capital*, pp. 70-71.

«Ma femme à la chevelure de feu de bois  
(...)  
Ma femme aux épaules de champagne  
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace  
(...)  
Ma femme aux doigts de hasard et d'as de coeur  
Aux doigts de foin coupé»<sup>157</sup>

Para além da imagística surrealista, há também a alusão a elementos que foram consagrados pela estética bretoniana, tal como o *peixe*: «digo: a constelação de peixes rápidos / do teu corpo em sossego»<sup>158</sup>. Já em 1920, em *Les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux*, Éluard inclui um poema intitulado «Poisson»<sup>159</sup>:

«Les poissons, les nageurs et les bateaux  
Transforment l'eau.  
L'eau est douce et ne bouge  
Que pour ce qui la touche.

Le poisson avance  
Comme un doigt dans un gant,  
Le nageur danse lentement  
Et la voile respire.

Mais l'eau douce bouge  
Pour ce qui la touche  
Pour le poisson, pour le nageur, pour le bateau  
Qu'elle porte  
Et qu'elle emporte.»

Em 1924, Breton publica *Poisson Soluble*<sup>160</sup> e, entre 1930-1939, Robert Desnos escreve «Le Poisson sans-souci», incluído em *Destinée Arbitraire*<sup>161</sup>: «Le poisson sans-souci /

<sup>157</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 93.

<sup>158</sup> *Pena Capital*, p. 72.

<sup>159</sup> Paul Éluard, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>160</sup> *Manifeste du Surréalisme. Poisson Soluble*, Paris, Éd. du Sagittaire, Simon Kra, 1924.

<sup>161</sup> Robert Desnos, *op. cit.*, p. 135.



/ Vous dit bonjour vous dit bonsoir / Ah! qu'il est doux qu'il est poli / Le poisson sans souci.» E outros exemplos poderíamos citar de semelhantes utilizações da imagem do *peixe*. Antonio Tabucchi, contudo, considera que, para além da tradição surrealista, o *peixe* é um elemento tipicamente português: «(...) nel brulichio zoologico lusitano c'è una figura che si stacca con l'evidenza e la frequenza di uno stilema: il pesce. Non so se e fino a qual punto mediata dall'Eliot di *The Waste Land*, la simbologia del surreale pesce portoghese è chiarissima: la poesia che vince la morte. (...); la 'vera' vita che tutta una situazione ambientale rinnega e reprime (...) che vince la 'falsa' vita»<sup>162</sup>.

A análise de Tabucchi parece-me um tanto redutora e bastará ter em conta o exemplo acima citado, para nos apercebermos das implicações sexuais que o elemento *peixe* acarreta. Desde a Antiguidade que a figura do *peixe* está ligada à fecundidade e à sexualidade<sup>163</sup>, e os surrealistas aproveitaram-se deste facto para criar uma maior densidade de sentido conducente a múltiplas e díspares leituras.

A par do caos provocado por imagens devedoras de uma poética directamente influenciada pelas doutrinas francesas de André Breton, encontramos versos inteiros que nos descrevem *realisticamente* a cidade e o amor no seu seio.

A cidade é mostrada à noite e ao amanhecer.

Na noite urbana, o elemento humano desempenha um papel primordial e são-nos apresentados vários tipos que percorrem a cidade adormecida: «A esta hora entre os blocos de prédios enevoados a bela mancha diurna dos calceteiros na praça / e os dois amantes que hoje não dormiram vão partir nos braços da sua estrela»<sup>164</sup> ou «Dentro do grande túnel digo-te a vida / o moço que há uma hora não fazia senão fumar cigarros / o mesmo que julgou ter a noite perdida que maçada / sempre encontrou o seu par lá vão eles já no extremo do outro lado da praça»<sup>165</sup>.

<sup>162</sup> Antonio Tabucchi, *La Parola Interdetta*, Turim, Einaudi, 1971. p. 25.

<sup>163</sup> Cf. *Dictionnaire des Symboles*, dir. de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 1974, 4.º vol., pp. 41-44.

<sup>164</sup> *Pena Capital*, p. 69.

<sup>165</sup> *Idem*, p. 70.

Apesar de o verso ser diferente, a descrição da cidade nocturna tem algumas reminiscências dos poemas de Cesário Verde e dos tipos humanos por ele descritos: «De súbito, na volta de uma esquina, / Sob um bico de gás que abria em leque / Vimos um militar, de barretina / E galões marciais de pechisbeque, // E enquanto ele falava ao seu namoro, / / Que morava num prédio de azulejo, / Nos nossos lábios retiniu sonoro / um vigoroso e formidável beijo!»<sup>166</sup>

Na noite, o amor, ou, pelo menos, a ligação amorosa, ocupa um lugar de destaque: «Amor / amor humano / amor que nos devolve tudo o que perdêssemos / amor da grande solidão povoada de pequenas figuras cintilantes»<sup>167</sup> e «(...) não há senão o teu rosto o teu rosto o teu rosto ainda e sempre o teu rosto / como é fácil como é belo / A Vida Inteira Meu Amor / SOMOS NÓS»<sup>168</sup>. Na estrofe seguinte, a mancha impressa, de redondo, passa a itálico, o que marca o fim da noite e o amanhecer: «*O cigarro do anúncio luminoso adoeceu deveras já não fuma o espaço / a uma certa velocidade calma / o atrito longo e agudo dos eléctricos moendo calhas / / diz-nos que amanheceu (...) nós somos a multidão a que eu chamo / o homem e a mulher de todos os tempos áridos / / e como sempre não há lugar para nós nesta cidade*»<sup>169</sup>. Tal constatação leva ao desespero, à luta contra esse desespero e ao desejo de fuga, de partida, que está presente em todo o poema.

O desespero, cuja figura emblemática é dada pela imagem do *Homem Sufocado*<sup>170</sup>, encontra também a equivalência em Cesário Verde: «Eu hoje estou cruel, frenético, exigente; / Nem posso tolerar os livros mais bizarros. / / Incrível! Já fumei três maços de cigarros / Consecutivamente. // Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos.»<sup>171</sup>

Na luta contra o desespero e a angústia, o poeta exprime o desejo de partida, de fuga dos problemas, que se nota

---

<sup>166</sup> Cesário Verde, *op. cit.*, p. 76.

<sup>167</sup> *Pena Capital*, p. 72.

<sup>168</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>169</sup> *Idem*, pp. 73-74.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>171</sup> Cesário Verde, *op. cit.*, pp. 60-61.

desde o início do poema: «os dois amantes que hoje não dormiram vão partir nos braços da sua estrela»<sup>172</sup>, «a grande rua sem fim por onde vamos / viemos»<sup>173</sup>, «e no entanto nós meu amor partimos»<sup>174</sup>.

Antonio Tabucchi chama a atenção para a importância do tópico da partida na poética cesarinyana, considerando-o como um dos mais importantes da sua poesia: «La poesia di Cesariny è cioè l'espressione di un desiderio in termini di fuga.»<sup>175</sup> Todavia, no caso concreto de *Corpo Visível*, e apesar das várias referências a esse tópico, o sujeito poético resolve lutar contra o desespero de um modo diferente:

«Contra ele meu amor a invenção do teu sexo  
único arco de todas as cores dos triunfos humanos  
Contra ele meu amor a invenção dos teus braços  
maravilha longínqua obscura inexpugnável rodeada  
[de água por todos os lados estéreis  
contra ele meu amor a sombra que fazemos  
no aqueduto grande do meu peito O MAR»<sup>176</sup>.

A sexualidade e o elemento líquido revelam-se como os únicos capazes de fazer desaparecer o desespero e a angústia. Já Carlos Felipe Moisés apontou a importância do mar na poética do autor de *Corpo Visível*: «Ao mesmo tempo que o mar seduz e atrai, a cidade repugna, pela irritante e agressiva luminosidade.»<sup>177</sup>

Estas coordenadas, apenas enunciadas nesta obra, vão-se desenvolvendo à medida que o autor amadurece e consolida os pontos de vista.

Em 1952, Cesariny publica *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*<sup>178</sup>. Da 1.<sup>a</sup> edição consta a seguinte «Notí-

---

<sup>172</sup> *Pena Capital*, p. 69.

<sup>173</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>175</sup> Antonio Tabucchi, *op. cit.*, p. 50.

<sup>176</sup> *Pena Capital*, p. 75.

<sup>177</sup> Carlos Felipe Moisés, *op. cit.*, p. 173.

<sup>178</sup> Lisboa, Contraponto. Além desta, o livro teve mais duas reedições: *Poesia*, pp. 87-130 e *Manual de Prestidigitação*, pp. 81-113.

cia»: «As partes VI, X, XIV e XX do presente 'Discurso' são anteriores à adesão do autor ao surrealismo, em 1947.» Nenhum destes poemas assinalados por Cesariny faz parte da versão presente em *Manual de Prestidigitação*. Além destes quatro textos, há ainda mais dois (o XIII e o XVIII) que estão ausentes da edição de 1980. Em contrapartida, há cinco poemas que não existiam nem na 1.<sup>a</sup> edição nem em *Poesia* (são eles o III, V, VIII, XII e XVI da numeração de *Manual de Prestidigitação*). O poema VIII da versão publicada em *Manual de Prestidigitação* é quase idêntico ao VII (que na 1.<sup>a</sup> edição e na de *Poesia* ocupa o segundo lugar). Este último tem mais uma estrofe (a terceira) e tem uma ou outra variante: «Como se o nosso louco amor louco / estivesse cheio de razão»<sup>179</sup> e «como / o nosso louco amor louco / como cheio de razão»<sup>180</sup>; «e como se a vida fosse o foco»<sup>181</sup> e «como. Se a vida fosse o foco»<sup>182</sup>; «um ao outro nos fôssemos pouco»<sup>183</sup> e «um ou outro comêssemos pouco»<sup>184</sup>. Estas diferenças devem ter como origem uma nota colocada ao cimo do poema VIII que transforma o *como* (conjunção) em *como* (1.<sup>a</sup> pessoa do presente do indicativo do verbo *comer*): «abate a conjuntiva; lê-se sobre o verbo *comer*»<sup>185</sup>.

As observações que deixámos escritas mostram que a ordem dos poemas se altera de edição para edição: enquanto na edição da Contraponto e na da Delfos, a ordem é a mesma (e os poemas são os mesmos, com excepção do poema XIV que não consta de *Poesia*), em *Manual de Prestidigitação* a ordem está completamente alterada e há algumas modificações de poemas, como vimos<sup>186</sup>.

A propósito deste livro, Carlos Felipe Moisés afirma: «a ausência de nexos deixa de ser absoluta»<sup>187</sup>. Mais uma vez

<sup>179</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 90.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>181</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>183</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>184</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>185</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>186</sup> Um quadro completo das alterações encontra-se no cap. «Variantes», pp. 474-478.

<sup>187</sup> Carlos F. Moisés, *op. cit.*, p. 173.

não posso estar inteiramente de acordo com o crítico brasileiro: se em *Corpo Visível*, o sentido me pareceu evidente sob uma aparente forma caótica, em *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, o caos e o absurdo aparecem-me muito mais insistentes. Tal como diz Ramos Rosa, Cesariny surge com o «propósito de responder com o absurdo ao absurdo do mundo»<sup>188</sup> e o seu tom é muito mais mordaz e irónico do que no livro anterior.

Ao lado de tópicos já tipicamente surrealistas, Cesariny ressentia-se ainda de influências da literatura portuguesa anterior, com especial incidência num realismo à Cesário e no mestre do início do século: Fernando Pessoa, ou, mais concretamente, o seu heterónimo Álvaro de Campos, como já tivemos ocasião de assinalar.

«A velha que vende bananas»<sup>189</sup> do poema IV tem o seu correspondente na vendedeira de legumes de «Num Bairro Moderno»<sup>190</sup>, apesar de haver algumas diferenças no tratamento do tema: enquanto em Cesariny, ela faz parte de uma enumeração mais ou menos caótica, em Cesário ela é o cerne de todo o poema e são exploradas as suas ligações com o sujeito.

A inclusão do automóvel e da máquina tem o seu antecedente directo no futurismo de Marinetti e o seu correspondente português no engenheiro Álvaro de Campos. Cesariny não deixa de ser também seduzido por estas novas forças da natureza: «As linhas os carros / aerodinâmicos»<sup>191</sup>, «ia muito bem a guiar o automóvel»<sup>192</sup> que faz lembrar o conhecido poema do heterónimo pessoano. «Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra, / Ao luar e ao sonho, na estrada deserta, / Sozinho guio, guio quase devagar (...)»<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> A. Ramos Rosa, recensão crítica a *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, in *Árvore*, vol. II, 1.º Fascículo, p. 54 e in *A Poesia Moderna e a Interpretação do Real - II*, p. 98.

<sup>189</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 86.

<sup>190</sup> Cesário Verde, *op. cit.*, pp 67-71.

<sup>191</sup> *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, Lisboa Contraponto, 1952, p. 12.

<sup>192</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 109.

<sup>193</sup> F. Pessoa, *op. cit.*, p. 35.

Nota-se ainda neste livro de Cesariny o apego a formas literárias tradicionais, tal como o uso do soneto, embora elas sejam sistematicamente subvertidas. Na edição de 1980, há dois sonetos (um nas de 1952 e 1961)<sup>194</sup>. As repetições e as anáforas, tão características de toda a tradição literária portuguesa e, igualmente, tão ao gosto surrealista, são igualmente queridas de Cesariny. O poema XIII<sup>195</sup> (é o IX na 1.ª edição e em *Poesia*) é todo ele construído pela repetição anafórica «é preciso». A lista das *coisas necessárias* é bem surrealista e não há a mínima conexão semântica entre os versos:

«é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir  
[é preciso suor  
é preciso ser livre é preciso ser fácil é preciso a  
[roda o fogo de artifício  
é preciso o demónio ainda corpolento  
é preciso a rosa sob o cavalinho  
é preciso o revólver de um só tiro na boca  
é preciso o amor de repente de graça  
(...)»<sup>196</sup>

O emprego da enumeração e da enumeração caótica é bem tipicamente surrealista. Poemas como o II (o VIII nas outras edições) e o IV podem ser comparados com algumas das produções surrealistas francesas:

«Um grande utensílio de amor  
meia laranja de alegria  
dez toneladas de suor  
um minuto de geometria  
(...)»<sup>197</sup>

e

«a velha que vende bananas  
o velho roxo de calor

<sup>194</sup> *Manual de Prestidigitação*, pp. 85-86 e *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, p. 6.

<sup>195</sup> *Manual de Prestidigitação*, pp. 100-101.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>197</sup> *Idem*, p. 84.

o rapaz que grita sacanas  
dêem-me um pouco de amor»<sup>198</sup>

são semelhantes a:

«Une bouteille de vin,  
Un verre d'eau,  
Deux paires de lunettes,  
Une douzaine de chemises,  
Beaucoup de peine,  
Un peu de beurre.»<sup>199</sup>

Há ainda neste livro referências a temas já muitas vezes tratados, como o do *herói*, o do suicídio, o da partida e o da alusão indirecta a uma ideologia política.

Os poemas que versam o tema do *herói* e o da ideologia política foram retirados da última versão. O poema XIV desmistifica a figura tradicional do herói, dizendo:

«— Sou herói todo o ano!

Quando passar por vós, naturalmente,  
com este meu ar simples e no entanto diferente  
e no entanto diferente do ar do resto da gente  
não digais: é fulano...

Dizei: é o herói!

O herói, simplesmente»<sup>200</sup>

No poema XVIII<sup>201</sup>, Cesariny joga com a palavra *dita-dura*, dividindo-a em duas e ironizando com ela:

«Dois picapaus querelam, muito entusiasmados:  
que a dita dura dura que não dura  
a dita dura dura — dura desdita!»

---

<sup>198</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>199</sup> Paul Éluard, *Les Nécessités de la Vie*, in *op. cit.*, p. 97.

<sup>200</sup> *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, p. 18.

<sup>201</sup> Este poema está em *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 37, com o título «Rua Primeiro de Dezembro», *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, p. 21 e *Poesia*, p. 122.

Na época em que este poema foi publicado, as alusões políticas tinham forçosamente de ser veladas<sup>202</sup>.

A insistência no suicídio e o fascínio evidente por Mário de Sá-Carneiro estão também presentes em *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*. O poema XIV (é o XI na 1.<sup>a</sup> edição e em *Poesia*) é todo ele sobre o autor de *Confissão de Lúcio*<sup>203</sup>, rendendo-lhe uma homenagem clara, mas cheia de humor:

«herói à sua maneira recusou-se  
a beber o pátrio mijo  
deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto,  
desembarcou como tinha embarcado

Sem Jeito Para O Negócio»<sup>204</sup>.

O suicídio e as discussões sobre ele são também queridas dos surrealistas, haja em vista o inquérito promovido por André Breton («Le suicide est-il une solution?») e publicado no n.º 2 de *La Revolution Surréaliste*<sup>205</sup>.

Tal como afirmámos ao analisar *Corpo Visível*, o tópico da partida continua sendo uma constante em Cesariny, mesmo se a partida é imaginária ou fruto do imaginário:

«Também havia quem viajasse muito  
todas as noites e no mesmo sentido

estava êsse muito cansado pois com os comboios

[normais

basta não querer e pronto mas se é sonho

não há manobra possível tem de se ir mesmo»<sup>206</sup>.

---

<sup>202</sup> Cf. Jacqueline Risset, «I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, Primavera, 1978, pp. 81-88, e *Sema*, n.º 1, Primavera, 1979, pp. 30-31.

<sup>203</sup> Ver elementos surrealistas em Sá-Carneiro, cap. «Um Surrealista 'Avant-la-lettre'?', pp. 140-148.

<sup>204</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 102.

<sup>205</sup> Pp. 8-15.

<sup>206</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 109.



O recurso ao absurdo proveniente da aproximação de duas realidades opostas<sup>207</sup> conduz ao *nonsense*, tão do agrado da estética bretoniana. O poema IX (III na 1.<sup>a</sup> edição e em *Poesia*) é disso exemplo:

«no país no país no país onde os homens  
são só até ao joelho  
e o joelho que bom é só até à ilharga  
conto os meus dias tangerinas brancas  
e vejo a noite Cadillac obsceno  
a rondar os meus dias tangerinas brancas  
para um passeio na estrada Cadillac obsceno»<sup>208</sup>

Intimamente ligado ao absurdo está o emprego da ironia e do humor. Carlos Felipe Moisés chama a atenção para a importância que o humor assume nesta obra de Cesariny<sup>209</sup>. Desde 1939 que André Breton no prefácio a *Anthologie de l'Humour Noir*, intitulado «Paratonnerre»<sup>210</sup>, define o que os surrealistas entendem por humor e por humor negro:

hoje, dia de todos os demónios  
irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro  
(...)  
ora êste foi dos tais a quem não deram passaporte  
de forma que embarcou clandestino»<sup>211</sup>.

O ponto mais alto do humor é um autocomentário que Cesariny faz da sua poética:

«eu em 1951 apanhando (discretamente) uma beata  
[(valiosa)  
num café da baixa por ser incapaz coitados deles  
de escrever os meus versos sem realizar de facto  
neles, e à volta sua, a minha própria unidade  
— fumar, quere-se dizer

---

<sup>207</sup> Cf. «Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines, plus l'image sera forte», in *Manifestes du Surréalisme*, p. 31.

<sup>208</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 93.

<sup>209</sup> Cf. Carlos F. Moisés, *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>210</sup> André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, pp. 7-16.

<sup>211</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 102.

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

o Armando, que escreve à minha frente  
o seu dele poema, fuma também.  
fumamos como perdidos escrevemos perdidamente  
e nenhuma posição no mundo (me parece) é

[mais alta

mais espantosa e violenta incompatível e

[reconfortável

do que esta de nada dar pelo tabaco dos outros  
(excepto coisas como vergonha, naturalmente,  
e mortalhas)

(que se saiba) é esta a primeira vez  
que um poeta escreve tão baixo (ao nível das priscas

[dos outros)

aqui e em parte mais nenhuma é que cintila o tal

[condicionalismo

de que há tanto se fala e se dispõe  
discretamente (como quem as apanha)

sirva tudo de lição aos presentes e futuros  
mas taménidas (várias) da poesia local.

Antes andar por aí relativamente farto  
antes para tabaco que para cesariny

(mário) de vasconcelos»<sup>212</sup>.

Verdadeira arte poética, este poema ilustra perfeita-  
mente a atitude de humor perante o mundo e a própria  
poesia: «(...) si l'humour noir rit à contrecœur lui aussi,  
il prétend que ce ne soit pas malgré lui: il se veut à contrecœur.  
Il est au-delà de toute mauvaise conscience, car il se  
veut mauvaise conscience. Il sert le rire de l'homme qui se  
sait écrasé, mais rit de se voir écrasé. C'est un rire de défi.»<sup>213</sup>

<sup>212</sup> *Idem*, pp. 106-107.

<sup>213</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 124.

## UM AUTO PARA JERUSALÉM — UM TEATRO QUE AINDA NÃO É SURREALISTA

Se em Portugal o Surrealismo foi um fenómeno de fraca representação, o teatro surrealista é praticamente inexistente. Nenhuma História do Teatro Português lhe dedica um capítulo e qualquer referência é sempre de passagem. Mário Cesariny de Vasconcelos não é uma excepção. A sua única peça de teatro passa quase despercebida aos críticos<sup>1</sup>.

Num artigo expressamente consagrado ao teatro surrealista («Surrealismo o no nel teatro portoghese»)<sup>2</sup>, Luís Francisco Rebello dedica um parágrafo à peça do autor de *Manual de Prestidigitação*: «Anche Mário Cesariny (n. 1923) (...) è passato di striscio attraverso l'esperienza teatrale, nel conferire struttura drammatica a un racconto che Luis Pacheco aveva scritto 'in mimato linguaggio biblico' pubblicato nel 1946 col titolo *História Antiga e Conhecida*, più

---

<sup>1</sup> Cf. Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Ed., 1969 (há apenas uma referência a *Um Auto para Jerusalém*, na nota 17 do cap. X, p. 439, a propósito da influência de Beckett, Ionesco e Adamov em Portugal); Luís Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, Lisboa, Publ. Europa-América, Col. Saber, 1967, p. 137 («Ao Surrealismo (de que procede directamente o *Auto para Jerusalém*, que o poeta Mário Cesariny extraiu de um conto 'escrito em mimada linguagem bíblica' por Luiz Pacheco) se ligam os primeiros exercícios teatrais de Natália Correia (...)»); Maria Antónia dos Santos, *Teatro no Século XX em Portugal*, Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Ed. Ltda., 1979, não se lhe refere; Duarte Ivo Cruz, *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, Lisboa, Espiral, s/d, não se lhe refere.

<sup>2</sup> In *Quaderni Portoghesei*, n.º 3, Primavera, 1978, pp. 71-80.

tardi cambiado in *Os Doutores, a Salvação e o Menino*. La *pièce*, publicada nel 1964 e subito proibita dalla censura, fu intitolata da Cesariny *Um Auto para Jerusalém*; solo undici anni più tardi, abolita la censura, le sarebbe stato reso possibile l'accesso al palcoscenico. Gesù e la sua famiglia (...), i dottori pedanti, uno sbirro della Gestapo, sono i personaggi di questo atto breve, ma poeticamente denso, in cui deliberadamente sono misturate le epocche per mettere meglio in risalto l'esigenza di giustizia e la denuncia della tirannia che prendono corpo nelle ingenuie parole del bambino.»<sup>3</sup>

Esta peça de Cesariny está pois, de certa forma, votada ao esquecimento e a maior parte dos estudos sobre a sua obra nem sequer dela falam. Como se lê no texto de Luís Francisco Rebello, ela foi escrita em 1946 com base num conto de Luiz Pacheco. É o próprio Cesariny quem assim narra a sua *história*:

«Este Auto foi escrito em 1946 por raiva à apreensão da colectânea 'Bloco'<sup>4</sup> onde se inseria o texto que o motiva: 'História Antiga e Conhecida', de Luiz Pacheco.

«Foi estreado no Teatro Municipal de S. Luís, em Lisboa, em 11 de Março de 1975 numa encenação de João d'Ávila com o 'Grupo Sete'.

«O texto integral, publicado pela Editorial Minotauro em 1964<sup>5</sup>, em edição também apreendida, foi revisto e também já depois da realização do 'Grupo Sete' devendo considerar-se definitiva a presente versão.»<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 77-78.

<sup>4</sup> *Bloco, Teatro, Poesia, Conto*, ed. dos autores, supervisão de Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio. Imprensa Beleza, s/d [1945]. O conto foi reeditado com o título «Os doutores, a salvação e o menino», in Luiz Pacheco, *Textos Malditos*, Lisboa, Ed. Afrodite, s/d, pp. 61-83.

<sup>5</sup> Fora publicado um fragmento em *Poesia*, pp. 55-73.

<sup>6</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, pp. 83-125. O texto citado está na pág. 85. Cf. também carta de Mário Cesariny de Vasconcelos a Luiz Pacheco in *Pacheco Versus Cesariny*, pp. 84-88, «A feitura, minha, desse 'Auto', com ter sido um divertimento, foi mais: foi a minha homenagem e a minha forma de indignação—o meu protesto—contra a apreensão do divertimento vosso, o meu beijo ao Beleza, que nunca mais foi tipógrafo e talvez ainda ande a tirar fotografias em

Como é hábito em Cesariny há diferenças de edição para edição<sup>7</sup>. As indicações de cena vão-se acentuando, deixando menor liberdade de acção aos actores. Há dois personagens que intervêm no início da peça e que estão ausentes da versão de 1961, publicada em *Poesia*: Salomé e Cornelius Macissus<sup>8</sup>. Salomé é a filha de Herodes e Cornelius é Aponador. Os seus papéis na peça não têm relação directa com o desenrolar dos acontecimentos, e servem apenas para acentuar a tese da exploração do homem pelo homem e o consequente carácter brechtiano de grande parte da obra, como veremos mais adiante.

Já dissemos que *Um Auto Para Jerusalém* é inspirado num texto de Luiz Pacheco. A história é fundamentalmente a mesma: baseado na conhecida cena bíblica em que Jesus (com doze anos) fala aos doutores, o enredo pretende colocar na boca de Jesus um discurso de igualdade e de luta contra a opressão, sendo os doutores (os intelectuais) o seu público escolhido, numa tentativa de os responsabilizar como membros de uma sociedade obrigados a agir directamente na sua transformação.

Apesar de o enredo ser igual num e noutra texto, chegando a haver frases semelhantes, os respectivos desenlaces são diferentes: no conto de Luiz Pacheco, Jesus e os doutores são presos:

«32 (...) quando finalmente José e Maria, ansiosos e cansadíssimos, reviram o filho bem-amado.

33 Ele estava nos limoeiros de Jerusalém com um enorme galo na testa.

34 (e todo comprometido da sua divina pessoa se encontrar na cadeia, juntamente com os rufias, os ladrões e as prostitutas).

35 Mais longe, Matatias, o resingão, no grupo dos intelectuais enjaulados, resmoía ameaças e rancores

---

Cacilhas amen, e, melhor que tudo isso, a reposição escrita do teu texto, impedido, desde a apreensão, de circular sozinho (...)» (Carta de 8/2/1965).

<sup>7</sup> Cf. cap. «Variantes», pp. 512-519.

<sup>8</sup> *Nobilíssima Visão*, pp. 97-105.

36 E no banco ao lado ao pé da criança Tobias, o sensato, contemplava a cena meio irónico meio assustadiço.»<sup>9</sup>

Em Cesariny, o fim é de esperança: «*O Homem da Gestapo cai varado pelo chuço do Servo Porteiro.*»<sup>10</sup> e os doutores preparam-se para a luta.

Depois desta rápida comparação, vamos agora debruçar-nos com mais pormenor sobre cada um dos textos.

«História Antiga e Conhecida» está, como já assinaiei, escrita em linguagem que imita a da Bíblia, indo ao ponto de indicar um número antes de cada frase, à semelhança dos versículos. Há, em todo o texto, a tentativa de proletarizar Jesus, tirando-lhe qualquer carácter sagrado para acentuar nele apenas a figura carismática do defensor dos pobres e oprimidos. Jesus é uma metáfora, assim como Nossa Senhora ou S. José:

«1 (...) 6 Depois do almoço, o S. José tinha saído a comprar uma plaina grande, uma garlopa que lhe fazia muita falta, e pregos.

7 E ao mesmo tempo para saber o preço duma mesa de carpinteiro, em segunda mão.

8 A Nossa Senhora Maria acabou de dar de mamar ao José, o mais novo dos pequenos (Tiago dormia a sesta na sua cama) e agora.

9 A Nossa Senhora Maria estava lavando e esfregando a loiça suja do almoço e não reparou na porta só encostada e no Jesus que se esgueirava prá rua. Fugiu.

10 Ora pois: foi pla tardinha e o Menino Jesus fugiu mesmo. Ia procurar os Doutores.»<sup>11</sup>

(...)

«2 (...) 8 E estendeu-lhe [um dos Doutores a Jesus] a mão com meio-dracma dentro, dizendo: vai-te embora, não maces.

9 Jesus pasmou nele os lindos olhos castanhos e, judeu, sumiu avaramente o meio-dracma numa dobra da sua túnica.»<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> «História Antiga e Conhecida», in *Bloco*, p. 84.

<sup>10</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 123.

<sup>11</sup> «História Antiga e Conhecida», *op. cit.*, p. 71.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 73.

(...)

«4 (...) 2 Vocês sabem muito bem que a vida está má para todos, está tudo por uma carestia.

3 Lá em casa somos cinco: o pai, a mãe, o Tiago, o meu Josezinho, que tem só três meses, e eu.

4 O meu pai (vocês conhecem-no, com certeza: é José, o carpinteiro) passa os dias a martelar, a serrar, a pregar, a grudar.

5 E o que ele ganha mal chega prá comida e prá renda da casa.

6 Minha mãe, que é a Nossa Senhora Maria, ajuda-o no mais que pode. Não temos criada, a mamã faz todo o serviço e ainda lava e engoma para fora.

7 Todas as semanas o arame do nosso quintal se enche de camisas, túnicas, cuecas, e lençóis.

8 Os manos, é claro, não fazem nada, são umas crianças; e eu ajudo meu pai no seu ofício.

9 Ele às vezes fica parado, calado, com o serrote no ar. Está talvez a pensar na vida e na renda da casa que inda não está paga e estamos no fim do mês»<sup>13</sup>.

Cesariny aproveita frases do texto de Luiz Pacheco, colocando-as em novos momentos do desenrolar da acção, mas atribuindo-lhes o mesmo sentido global:

Cesariny: «ORADOR (...)

era isto no tempo em que os animais falavam;  
e o menino Jesus fugiu mesmo:  
ia procurar os Doutores;  
estes reuniam-se todas as tardes nesta cena que  
[aqui vedes,  
neste horrível casarão judeu.

(...)

reuniam à saída dos seus empregos cinco horas  
[cinco e meia.»<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>14</sup> *Nobilissima Visão*, pp. 91-92.

Luiz Pacheco:

Era no tempo em que os animais falavam. (...) e o Menino Jesus fugiu mesmo. Ia procurar os Doutores. (...) Estes Doutores (...) reuniam-se à saída da Repartição — cinco horas, cinco e meia (...)»<sup>15</sup>

E os exemplos poder-se-iam multiplicar<sup>16</sup>, mostrando bem a origem do texto de Cesariny. Há, todavia, passagens do conto de Luiz Pacheco que não constam da versão de *Nobilíssima Visão*, mas que estão presentes na edição da *Minotauro*. O excerto que começa «Todas as semanas o arame do nosso quintal (...)» até «(...) suspirar ou chorar, sei lá.» está ausente da edição de 1976 e presente nas outras duas<sup>17</sup>, com ligeiras variantes<sup>18</sup>.

Há um caso em que o mesmo trecho se encontra no mesmo momento diegético no conto e na edição de 1964 e num momento diferente (mais perto do final) na versão de 1976. É a passagem: «Sete vezes sete, pragas mais terríveis que as do Egipto cairão sobre Herodes e sobre os amigos de Herodes; as casas e as coisas que eles edificaram serão arrancadas pela raiz. Não mais se falará nesta geração péssima. Mas enquanto o dia da redenção não chega, o povo espera e sofre.»<sup>19</sup> Em Luiz Pacheco, o texto é ligeiramente diferente:

«17 Sete vezes sete, pragas mais terríveis que as do Egipto cairão sobre eles e as casas e as coisas que edifica-

---

<sup>15</sup> Luiz Pacheco, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>16</sup> Cf. Cesariny, *op. cit.*, pp. 108-109 e Luiz Pacheco, *op. cit.*, p. 75; Cesariny, *op. cit.*, p. 111 e Luiz Pacheco, *op. cit.*, p. 77, etc.

<sup>17</sup> Luiz Pacheco, *op. cit.*, p. 79 e *Um Auto para Jerusalém*, Lisboa, Minotauro, s/d, p. 49.

<sup>18</sup> Luiz Pacheco, «e eu ajudo meu pai» / Cesariny, «eu é que ajudo o meu pai»; «Ele às vezes» / «E ele às vezes»; «Está talvez a pensar na vida e na renda da casa que inda não está paga» / «Fica a pensar na vida; fica a pensar na renda da casa que ainda não está paga»; «Então duas lágrimas» / «Então as lágrimas»; «E chora e lastima-se e depois aquilo lá em casa é um inferno.» / — «o mal dele é outro. E não se cura com lágrimas.» / «o mal dele é outro...»

<sup>19</sup> *Um Auto para Jerusalém*, Lisboa, Minotauro, s/d, p. 39 e *Nobilíssima Visão*, p. 115.



ram serão arrancadas pela raiz. Não mais se falará desta geração péssima.

18 Eu bem o sei melhor do que vós.

19 Mas enquanto o dia da redenção não chegar, o povo espera e sofre.»<sup>20</sup>

Todavia, nem tudo são semelhanças em Luiz Pacheco e em Mário Cesariny. Os doutores não fazem exactamente a mesma coisa nos dois textos: enquanto em «História Antiga e Conhecida», os doutores estão «Numa interminável discussão sobre os seres, seus diversos modos e a correcta e novíssima maneira de os grafar»<sup>21</sup>, em *Um Auto para Jerusalém*, eles escrevem um livro sobre as «cem mais lindas maneiras de grafar o hebraico; regras, acordos e apêndices.»<sup>22</sup>

Também os «fortes centuriões de cacete rijo à ilharga»<sup>23</sup> se transformam em Cesariny no «Homem da Gestapo»<sup>24</sup>, símbolo mais actualizado da repressão ideológica.

Depois de fazer a comparação entre o conto de Luiz Pacheco e a peça de Cesariny, vamos agora fazer o estudo sistemático de *Um Auto para Jerusalém*, de forma a analisar os processos de que o seu autor se serviu, para além da inspiração do tema.

Escrito, segundo Cesariny, em 1946, numa fase em que as influências surrealistas ainda não eram muito visíveis no autor de *Nobilíssima Visão*, *Um Auto para Jerusalém* tem poucos elementos deverederos da escola bretoniana. Não se encontram nesta peça factores que, segundo Henry Behar<sup>25</sup>, constituem o fundamento do teatro concebido nessa perspectiva: o «hasard objectif»<sup>26</sup>, a falta de lógica<sup>27</sup>, ou a primazia do sonho<sup>28</sup> estão absolutamente excluídos da peça de Cesariny, chegando mesmo a haver características opos-

---

<sup>20</sup> Luiz Pacheco, *op. cit.*, p. 76.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 72-73.

<sup>22</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 92.

<sup>23</sup> Luiz Pacheco, *op. cit.*, p. 83.

<sup>24</sup> *Nobilíssima Visão*, pp. 120-123.

<sup>25</sup> Henry Behar, *Sobre el Teatro Dada y Surrealista*.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 147.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 179.

tas às preconizadas pelos surrealistas. Em determinado momento, Henry Behar escreve que um facto importante «es la introducción del lenguaje coloquial, considerado por sí mismo, y no a modo de color local.»<sup>29</sup> Ora, o Servo-Porteiro da peça de Cesariny afirma: «Não sei ler nem escrever embora o meu autor me faça falar com certa elegância.»<sup>30</sup>

Apesar desta distância, *Um Auto para Jerusalém* tem alguns elementos que se aproximam dos ditames surrealistas: o humor<sup>31</sup> e o emprego de um certo tipo de personagens.

O humor é uma constante da obra de Cesariny, como já tivemos ocasião de verificar.

Quando entram em cena Salomé e Cornelius Macissus ouve-se o Hino da Mocidade Portuguesa, um dos estandartes da política do Estado Novo.

Fernando Pessoa, ironizado e venerado<sup>32</sup>, tem frequentes vezes o seu lugar nos textos de Cesariny. A propósito de uns versos recitados por Matatias, um dos doutores, segue-se o seguinte diálogo:

«SALOMÉ — (...) Quem é o autor?

CORNELIUS MACISSUS — *consultando um papelinho* — Fernandus Pessoas, um judeu estrangeiro. Doutor em... em... nada.

SALOMÉ — Ah. Um poeta que não é letrado.

MATATIAS — Ainda não foi descoberto pela Judá Editora.

SALOMÉ — Então é muito novo... ou muito velho?

MATATIAS — Creio que ambas as coisas, Sereníssima. Mal ganha para comer...

ELEAZAR — Conhecimentos do Dr. Matatias... (*para este último*) Sempre o mesmo azelha! Impingir álgidos, anónimos e ignotos à Sereníssima! (*Imitação fanhosa*) 'Ainda não foi descoberto'... Vai ser um frenezim, quando lhe descobrirem o baú!

<sup>29</sup> *Idem*, p. 163.

<sup>30</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 89.

<sup>31</sup> Cf. Henry Behar, *op. cit.*, p. 180.

<sup>32</sup> Cf. *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos*.

CORNELIUS MACISSUS — *num brado e mirando o seu caderninho* — Vive com quatro homens ao mesmo tempo!

SALOMÉ — Com quatro ao mesmo tempo? Mas então é riquíssimo!

MATATIAS — Sim. Dentro da cabeça.»<sup>33</sup>

Ainda na linha de certos cânones do teatro surrealista está o uso de personagens protótipos. Henry Behar, a propósito das actividades do Théâtre Alfred Jarry, escreve: «(...) el folleto *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'Hostilité publique* se aproximaba a las ideas dramáticas de Jarry anunciando que los personajes se reducirían a prototipos, que los actores tomarían una expresión rígida y adoptarían la voz que correspondiera al tipo interpretado (...)»<sup>34</sup>

Podemos afirmar sem dificuldade que os personagens de *Um Auto para Jerusalém* são mais protótipos que tipos individualizados: os doutores representando os intelectuais; Jesus, a voz da classe operária.

Os elementos que podem ser considerados surrealistas são pois exíguos e não fundamentais. A peça de Mário Cesariny pareceu-me estar muito mais próxima do teatro de Pirandello e de Brecht.

A influência pirandelliana nota-se sobretudo nas falas do ORADOR que funciona como um comentador, mostrando a nu a ilusão que é a cena, o palco e os personagens<sup>35</sup>. Frases como as que a seguir cito, são dignas de qualquer peça do dramaturgo italiano: «É certo que os actores vão entrar por aí com roupas mais excelentes num espectáculo de feira que no favor da vossa inteligência. Mas não vos perturbeis muito com isso. É tudo um tudo-nada para disfarças. O rapazinho que também não traz roupa de cristão é, oh se é, para disfarçar. E assim é que está certo porque sem disfarce não há cena (*altea a voz*) e sem cena não há teatro.»<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> *Nobilíssima Visão*, pp. 100-101. Os versos citados de Pessoa encontram-se na p. 123 da *Obra Poética*, org. de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

<sup>34</sup> Henry Behar, *op. cit.*, p. 182.

<sup>35</sup> Cf. Luigi Pirandello, *Seis Personagens em Busca de Autor*, Lisboa, Contraponto, 1962, trad. de Gino Savioti.

<sup>36</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 88.

Podemos, no entanto, afirmar sem dúvida, que é a influência de Bertolt Brecht a que mais se faz sentir. As técnicas preconizadas por Brecht estão sobretudo presentes a partir da versão de 1964, uma vez que o dramaturgo alemão começou a ser conhecido em Portugal na década de 50 o que levou, possivelmente, Cesariny a modificar, em alguns pormenores o seu texto, apesar de ele afirmar que sabe pouco de Brecht e que o admira «como se pode admirar um monumento que não nos apaixona, antes pelo contrário, que é de se lhe passar ao largo, com a devida chapelada.»<sup>37</sup>

A técnica de distanciamento é um elemento fundamental na teoria brechtiana. Num estudo sobre o autor do *Círculo de Giz Caucásiano*, Walter Benjamin frisa que «deve ser vincada a distância do estranho em relação às pessoas que já se encontravam em cena.»<sup>38</sup> Há vários elementos na peça de Cesariny que apontam para esse efeito de distanciamento: as vestes de alguns dos personagens («O Orador veste um guarda-pó cinzento, aberto, mangas arregaçadas, chapéu colonial. O Homem da Gestapo aparece numa luxuosa fantasia abundando em plumas e amuletos. Capacete romano no braço direito. Botas de tenente»<sup>39</sup>), os actos de Salomé ao entrar em cena («Salomé usa uma vara que traz espetada na ponta a cabeça já podre do Baptista que, a propósito e a despropósito, ela beija na boca. Também continuamente namora Cornelius, pondo-lhe sobre a cara a máscara do Profeta.»<sup>40</sup>) e uma desestabilização na forma de tratamento que causa imediatamente estranheza ao ouvinte («ELEAZAR — *correndo para Salomé* — Tudo o que quiseres! Inesperada — desusada honra ver aqui entre nós a Sereníssima! (*pega-lhe na mão*) Olé, tá boa?»<sup>41</sup> e «ELEAZAR — (...) o Regulamento

---

<sup>37</sup> Carta, inédita, à autora, datada de 31 de Julho de 1985.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, «O que é o Teatro Épico», in *Teatro e Vanguarda*, Lisboa, Presença, Bibl. das Ciências Humanas, 1973, p. 42. Cf. também um artigo de Brecht no *Petit Organon*, citado em *Brecht*, par Camille Demange, Paris, Seghers, Théâtre de tous les Temps, 1967, pp. 148-149.

<sup>39</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 87.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 98.

desta Academia, o cujo qual foi há muito aprovado, cancelado e tocado pelo rei vosso pai. E até por ti própria, lembraste?»<sup>42</sup>). O uso de projecções tornou-se uma característica do teatro brechtiano. É o próprio Brecht quem, num texto de 1932, intitulado «Remarques sur 'La Mère'»<sup>43</sup>, afirma: «Les projections n'ont absolument rien d'un simple moyen mécanique auquel on aurait recours pour donner des explications supplémentaires, elles n'ont rien d'un 'pont aux âmes', elles ne viennent pas au secours du spectateur, elles lui sont un obstacle: elles l'empêchent de s'identifier totalement, brisent sa tendance instinctive à 'marcher'. En médiatisant l'effet dramatique, elles deviennent parties organiques de l'oeuvre d'art.» A partir da edição da *Minotauro*, Cesariny inclui uma *projecção de slides*<sup>44</sup> que ilustra a fala de Jesus de uma forma simbólica. A voz de Jesus dada através de um altifalante<sup>45</sup> (sem que ele esteja presente em cena) também contribui para criar o efeito de distanciamento pretendido. Finalmente, a inclusão de canções, tão ao gosto do autor de *A Ópera dos Três Vinténs*, também está presente em Cesariny a partir da versão de 1964. É a VOZ DOS SER-VOS DE ISRAEL que entoia um cântico tipicamente brechtiano<sup>46</sup>.

Recentemente, Cesariny recusa a introdução deste poema, demasiado neo-realista, e propõe, para uma próxima edição as seguintes alterações:

«(...) *Nunca me satisfaz* a inclusão do meu «poema» «Voz nos Montes de Almada». É demasiado neo-realejo-lista já na primeira edição, e, incluído no «Auto», então, é-o ainda mais. Pensei, sempre, em qualquer coisa mais soberana ou despreziva, meu, ou de outro qualquer. Pensei no António Maria Lisboa, desprezador absoluto dos modos e das linguagens correntes. Mas como tenho sido — sem ninguém ir muito nisso, vê-se —, um pregador contínuo — contínuo como

---

<sup>42</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>43</sup> In *Brecht*, p. 152.

<sup>44</sup> *Nobilíssima Visão*, pp. 109-111.

<sup>45</sup> *Idem*, pp. 115 e segs.

<sup>46</sup> *Idem*, pp. 103-104.

situação: contínuo do liceu — e contínuo no tempo — da obra do A. M. Lisboa, hesitei. Com s.

«Enfim, resolvi, ou resolvo, e venho dizer-lho:

«Quem entrará ali, e, pois, por suposto, em qualquer possível nova edição da «Nobilíssima Visão» com «Auto» dentro, ou do «Auto» sem «Nobilíssima», é o Profeta Henoch, pela voz altamente especializada do Raul Leal, no poema que vem na II edição, I volume das Líricas Portuguesas organizadas por Jorge de Sena, Ed. 70, 1984. Nesta segunda edição das «Líricas P.» — mas o poema já vinha na primeira — o que extraio da Fala de Henoch-Raul Leal (extracto traduzido por mim) vem nas pp. 17-18. E o extracto é introduzido — servi-me da II edição, Guimarães, 1976 — na p. 103, como segue:

«(...)

*A dança terminará na maior confusão, selvajaria e obscuridade. Antes do fim dela, um centro de luz que aumentará progressivamente de intensidade, ilumina três figuras, uma delas dianteira, as outras duas colocando-se imediatamente atrás da primeira, ladeando-a. A figura dianteira, a que dirá a «Fala de Enoch», é horrivelmente esquelética e velha. As outras duas, são de rapaz e rapariga soberbamente belos e imóveis. Estão nus. Também se pode inverter e ser Enoch soberbamente belo, jovem e nu, e os outros dois esqueléticos e velhos e vestindo trapos.*

#### O PROFETA COM FALA DE ENOCH (RAUL LEAL):

Glória a Deus

Glória ao Profeta spectral

Que do ignóbil Império da Besta

E do mundo cristão

Será o divino flagelo

E a atroz ruína!...

O Profeta-Mago da Morte e de Deus

Construirá enfim

O Reino-Vertigem do Espírito Santo

Glorificado em espasmos

De um delírio profundo e tenebroso  
De por um frémito torrencial  
De espadas abstractas  
Gládios vibrantes de Espírito espectralizado  
Que despedaçarão a alma do Mundo  
E os fantasmas-abismo,  
Avassalando todo o Universo,  
Para sinistramente o divinizar!

E os anjos de Jeovah,  
Indomáveis, horríveis,  
No abismo espiritual  
De uma loucura astral  
Convulsionam os Céus  
Genializados pelo seu delírio  
Em eterna vertigem de Luxúria-Deus...  
As trevas espectrais do Espírito do Vácuo  
Turbilhonam feèricamente  
No Reino da Morte.  
Luxúria-Delírio, luxúria-loucura  
Que despedaça satanicamente  
A alma e o corpo  
E cria a vida pura, exaltada, divina,  
Que convulsivamente se derrama  
Para formar o Infinito...  
O Céu-Inferno de um sinistro Além  
Surgiu enfim pelo pensamento de Henoch  
Vida espectral em transcendente Vertigem  
Repleto de sublimidade estranha  
E de poder inaudito...  
Ele é grandioso nas suas trevas abstractas  
Que, o mundo inteiro,  
Despedaçam em delírio  
O Abismo formidável  
Onde satanicamente  
A luxúria tenebrosa de Deus  
Convulsiona as almas  
Em prazer-dor e Vertigem astral.  
Ele tem a Grandesa  
Do que é sobre tudo poderoso,

Ele domina a vida  
Da força mais excelsa...

Glória a Deus  
Que sublimemente se despenha  
No abismo-espírito  
Do Reino de Satã!...

*(Toda a cena está agora em forte luz diurna. Debandada selvagem, etc.)»<sup>47</sup>*

De acordo com o que enunciámos, não parece difícil concluir que esta peça se situa, tal como as primeiras obras poéticas do autor, na charneira entre um neo-realismo crítico e a ultrapassar e um surrealismo ainda não assumido mas já vislumbrado.

---

<sup>47</sup> Carta, inédita, à autora, datada de 15 de Setembro de 1985.



## DEFINIÇÃO DE UMA ARTE POÉTICA

Em 1956, Cesariny publica na Editora Contraponto um livro intitulado *Manual de Prestidigitação*<sup>1</sup>. Ao contrário do que sucedia nas obras anteriores, neste livro já não encontramos os traços de realismo à Cesário ou elementos futuristas inspirados em Álvaro de Campos. O equilíbrio entre realismo e surrealismo deixa de existir, para ressaltarem com mais força características tipicamente surrealistas. Ao contrário da opinião emitida por Carlos Felipe Moisés, que considera que este livro «representa uma espécie de cansaço, de esgotamento na carreira de Cesariny» e que está «bastante aquém da restante obra»<sup>2</sup>, eu penso que *Manual de Prestidigitação* poderá antes ser considerado como uma arte poética, *sui generis* é verdade, que se enquadra numa fase em que as preocupações com os problemas da poética mais se concentram.

Nesta obra, Cesariny serve-se de processos já utilizados nos livros anteriores, mas que aqui surgem com mais insistência. O emprego da rima em muitos dos poemas imprime-lhe um ritmo determinado, que se enquadra, simultaneamente, na tradição literária culta e nas produções de origem popular cujas reminiscências por vezes encontramos no autor de *Corpo Visível*. O poema «mágica»<sup>3</sup>, por exemplo, é formado por 8 quadras, todas elas de rima cruzada, e,

---

<sup>1</sup> O volume foi reeditado duas vezes: em *Poesia*, pp. 249-292. e em *Manual de Prestidigitação*, 1980, pp. 135-167.

<sup>2</sup> Carlos Felipe Moisés, *op. cit.*, p. 176.

<sup>3</sup> *Manual de Prestidigitação*, 1980, pp. 149-150.

embora as metáforas utilizadas sejam ao gosto surrealista, o certo é que o tom e o ritmo do poema lembram muito as quadras populares:

«É uma estrada no céu silenciosa  
um anão sem ninguém que o suspeite  
é um braço pregado a uma rosa  
um mamilo escorrendo leite».

Outro processo obsessivamente usado neste livro é o das anáforas, que também já apareciam em livros anteriores<sup>4</sup>, embora com uma frequência menor. Para além da repetição evidente e do conseqüente ritmo que elas criam, poderemos ainda atribuir-lhes um papel irónico-humorístico, derivado da insistência em determinado tema. Há cinco casos de anáforas em *Manual de Prestidigitação*: no poema «exercício espiritual», a repetição de «é preciso»<sup>5</sup>, em «variante da cena anterior» de «onde»<sup>6</sup>, em «ars magna» de «devo»<sup>7</sup>, em «o prestidigitador organiza um espectáculo» de «há»<sup>8</sup> e em «coro dos maus oficiais de serviço na corte de epaminondas, imperador» de «vá»<sup>9</sup>.

A ironia e o humor, seguindo uma linha já esboçada nos livros anteriores, revelam-se nos vários níveis da presente obra: desde as repetições anafóricas até à definição *irónica* de uma arte poética, passando por temas como o da morte e por narrações de casos estranhos. Em todos estes momentos está presente o *humor* de características surrealistas, tal como André Breton o concebeu e definiu<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Cf. *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, in *Manual de Prestidigitação*, pp. 100-101.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 140. Curiosamente, esta anáfora é a mesma do poema de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, já citado.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 142-143.

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 147-148.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 162-163.

<sup>10</sup> Cf. Prefácio a *Anthologie de l'Humour Noir*.

A morte, ou o tema da morte, é, pois, também um motivo de humor:

«Vá  
uma morte loura  
simpática  
acolhedora  
que não dê muito que falar  
mas que também não gere  
um silêncio  
excessivo

vá  
uma morte boa  
a uma boa hora  
uma hora ginasta tradutora  
relativamente compensadora»<sup>11</sup>.

E a morte é também pretexto para se significar que os sujeitos dos poemas são criações fictícias e que vivem ou morrem segundo a vontade do autor — é já uma arte poética:

«A cidade a que tanto serviste de modelo morreu  
Esta rosa cortada para ti morreu  
O teu irmão morreu  
A noiva e o amigo a alegria da sêde e da fortuna  
morreram

A bem dizer estás vivo no deserto  
(...)

Não falas? Não. Não falas  
Os fantasmas não falam logo ao primeiro encontro  
e tu és um fantasma COM TODA A FAMÍLIA VIVA  
apesar do que eu digo, é para variar

Que crueldade, não é? Mesmo variada.  
Antes a tua sombra e essa rosa cortada.  
Boa noite Manuel vou-te concretizar»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 162.

<sup>12</sup> *Idem*, pp. 145-146.

Outra forma de manifestar o *humor* é a narração de histórias estranhas que são apresentadas com uma naturalidade surpreendente, na esteira dos pequenos poemas em prosa de André Breton de *Poisson Soluble*<sup>13</sup> e «Des Épingles Tremblantes»<sup>14</sup>. O gosto por estes factos fora do comum, que desafiam qualquer interpretação lógica tem a ver com a teoria expressa no *Manifeste du Surréalisme*, onde esta é considerada ultrapassada: «Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire.»<sup>15</sup>

O caso exemplar nesta obra é o texto 'vida e milagres de pápárikáss, bastardo do imperador»<sup>16</sup>, que começa como as histórias tradicionais, «Era uma vez», mas que logo a seguir destrói qualquer tipo de verosimilhança: «Era uma vez uma grande boa vontade que se pôs a correr mundo e que no gastar dos sapatos daqueles dias se fez tão pequenina que cabia em qualquer bolso.» Tal como diz Laurent Jenny<sup>17</sup> a propósito da narrativa surrealista, nós encontramos aqui metáforas associando semas incompatíveis, falta de lógica, ausência de verosimilhança, ambiguidades impensáveis, incoerências, interpenetração do plano metafórico e do literal. Alguns exemplos bastarão para nos darmos conta das marcas de surrealidade: o extracto transcrito associa duas realidades incompatíveis: «boa vontade» / «gastar dos sapatos»; a falta de lógica e a inverosimilhança podem ver-se em passagens deste tipo: «O sinal de acabar aqueles insucessos foi um ovo estrelado milagreiro, que não só deitava petróleo e carvão, quando ofendido, como sabia processos divinatórios de encontrar os ladrões naqueles sítios em que eles é raro estarem.»

---

<sup>13</sup> André Breton, *Poisson Soluble* (com *Manifeste du Surréalisme*), Paris, Éd. du Sagittaire, Simon Kra, 1924.

<sup>14</sup> *Signe Ascendant*, Paris, Poésie/Gallimard, 1975, pp. 75-86.

<sup>15</sup> *Manifestes du Surréalisme*, p. 18.

<sup>16</sup> *Manual de Prestidigitação*, pp. 151-152. A maior parte dos textos deste género encontra-se em *Pena Capital* e *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres*.

<sup>17</sup> «La Surréalité et ses Signes Narratifs», in *Poétique*, n.º 16, pp. 499-520.

Mais uma vez o *peixe* está presente, com todas as implicações já apontadas. O gosto fetichista pelas *mãos* revela-se no último parágrafo. O fétiche é também do agrado da estética surrealista<sup>18</sup>, possuindo plurívocas significações. O emprego metonímico da *mão* ajuda a adensar o carácter inverosímil e ilógico que percorre todo o texto, e a estranheza que a cada passo se depara ao leitor.

Com base no humor e nos processos dele decorrentes, surge uma arte *poética*, irónica, humorística, surrealista, cesarinyana: esta arte poética reflecte sobre as palavras, a obra, o actor/autor, os personagens e as cenas.

A ineficácia e a inutilidade das palavras está presente no poema «exercício espiritual»<sup>19</sup> todo ele construído com a fórmula: «é preciso dizer... em vez de dizer...»<sup>20</sup>

Como as coisas que se *devem dizer* (oito coisas) não são semelhantes, nem seguem nenhuma regra pré-estabelecida, tanto são abstractas como concretas, tanto parecem seguir um rumo como imediatamente se dirigem para o oposto, poderemos afirmar que Cesariny quer jogar com a arbitrariedade da linguagem e com a sua incapacidade fundamental:

«É preciso dizer rosa em vez de dizer idela  
é preciso dizer azul em vez de dizer pantera».

Na mesma linha está o poema «tal como catedrais»<sup>21</sup>, onde, ironicamente, Cesariny brinca com as palavras e afirma a sua concepção de obra de arte:

«coitadas das palavras sempre a atravessar fronteiras  
[há tanto ano  
não há aí quem possa dar descanso a estas senhoras?

... ..

---

<sup>18</sup> Cf. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Idées/Gallimard, 1971, pp. 221-224.

<sup>19</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 140.

<sup>20</sup> Um estudo deste poema é feito por Massaud Moisés in *Colóquio/Letras*, n.º 73, Maio 1983 («O poema como móbile: o Surrealismo», pp. 5-12).

<sup>21</sup> *Manual de Prestidigitação*, pp. 164-165.

O rato roeu a rolha da garrafa do Rei da Rússia  
— frase entre todas triste, a atentar na significação

Sim consumada a obra sobram rimas  
pois ela é independente do obreiro  
no deitar a língua de fora, no grande manguito aos  
[Autores  
é que se vê se uma obra está completa».

Continuando a sua definição de uma arte poética, o autor de *Corpo Visível* não se fica pelo nível das palavras e pelo conceito de obra, mas passa para a problemática do autor e das suas criações (actores, personagens e cenas). O autor ou o prestidigitador, como ele lhe chama («tão calmo e seroal / tão de minha invenção // 'Ai/ Manuel de trabalho manual / Ai manual de prestidigitação»<sup>22</sup> — assim Cesariny designa a sua própria obra), aparece como um organizador que tem à disposição os *objectos* mais díspares e que os arruma a seu bel-prazer, *pedindo depois a bênção papal*<sup>23</sup>, isto é, esperando a aprovação ou, pelo menos, a compreensão do público. O poema «o prestidigitador organiza um espectáculo»<sup>24</sup> é uma enumeração de elementos que poderão intervir numa cena de um espectáculo:

«Há um piano carregado de músicas e um banco  
há uma voz baixa, agradável, ao telefone  
(...)  
há uma cabeça de mulher coroada com o ouro  
[torrencial da sua magnífica beleza  
(...)  
há os dois lutadores morenos e impacientes  
(...)  
há a armada que dança para o imperador detido de  
[pés e mãos no seu palácio».

<sup>22</sup> *Idem*, p. 161

<sup>23</sup> Cf. «o prestidigitador vai a roma implorar a bênção papal», *idem*, p. 166.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 159.

Molas fundamentais para a existência do espectáculo, o actor e a respectiva personagem são também tratados por Cesariny. Num poema em que quase todos os versos se iniciam com a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *dever*, encontramos, ainda que humoristicamente expressos, os afazeres principais do *actor*:

«devo saber de cor o cetro e a espada  
devo estar sempre pronto para ser rei e lutar  
(...)  
devo ser Júlio César e Cleópatra a força do Dniepper  
[e o carmim dos olhos de El-Rei D. Dinis  
(...)  
devo ter no meu quarto espelhos mais perfeitos  
[técnicas mais sérias prestígios maiores  
(...)  
devo portar-me bem à saída do teatro»<sup>25</sup>.

Estando o actor e as personagens intimamente ligados, Cesariny ao definir a sua arte poética não podia deixar de se referir a esses «vivants sans entrailles», como já dizia Valéry<sup>26</sup>. E como o humor é um elemento fundamental e imprescindível para o autor de *Manual de Prestidigitação*, é *rindo*, *brincando*, mas também seriamente desmistificando a *realidade* das personagens (é o actor quem deve «saber de cor o cetro e a espada», quem deve ser «Júlio César e Cleópatra»), que Cesariny os apresenta, apelidando-os de *fantasmas*<sup>27</sup> e mostrando, ostensivamente, a sua real inexistência. Os títulos dos dois primeiros poemas apresentam-se como didácticos, parodiando as antigas retóricas e artes poéticas: «arte de inventar os personagens»<sup>28</sup> e «arte de ser natural com eles»<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 147-148.

<sup>26</sup> Cf. epígrafe a «Pour un Statut Sémiologique du Personnage», de Philippe Hamon, in *Littérature*, n.º 6, Maio 1972, pp. 86-110, «Superstitions littéraires — j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles.»

<sup>27</sup> *Manual de Prestidigitação*, pp. 138-139 e 167.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>29</sup> *Idem*, pp. 138-139.

Assim como os personagens são produto do trabalho do *prestidigitador*, assim as cenas poderão ser dirigidas a seu bel-prazer. Há dois poemas, completamente diferentes, que, teoricamente, deveriam funcionar em alternativa: «cena para o final de um terceiro acto»<sup>30</sup> e «variante da cena anterior»<sup>31</sup>. Enquanto o primeiro se limita à descrição de uma natureza morta («uma esquina outra esquina / depois os breves canceiros floridos / de quando a cidade era pequenina // depois os longos rochedos brutais / a lua o mar eterno o cais»), o segundo envolve problemas humanos e termina de uma forma bem pessimista, oposta à calma do poema anterior:

«onde à luz amarela da lâmpada de arco que ilumina  
[a estatura do homem recém-chegado  
milhares de berços de soldados-crianças são atirados  
[do deserto para o mar»

Para finalizar, poderemos dizer que os vários aspectos de uma arte poética, que se encontram dispersos em todos os textos, se concentram no poema «mágica»<sup>32</sup>, todo ele construído por definições. Formado por oito quadras, nas quais o 1.º e 3.º versos começam sempre por *é* ou *são* (a cópula de definição), o poema é um conjunto de metáforas que apontam mais ou menos directamente para uma poética original e corrosiva:

«são velhos demónios ociosos  
fitando o céu bailando ao vento  
são gritos rápidos, nervosos  
que destroem todo o pensamento».

Tal como nos diz Cesariny, nos dois últimos versos da sétima quadra, a sua poesia «é a técnica mais proibida / da

---

<sup>30</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 142-143. Segundo Cesariny, este poema teria sido obtido quase na totalidade por «frases, ou corte e recolagem de parte de frases, (...) de livros de aventuras». (Carta, inédita, à autora, de 31/7/85)

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 149-150. Uma atenção especial a este poema é dada por David Mourão-Ferreira, «Na publicação de 'Manual de Prestidigitação', in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, Col. «Ensaio», 1960. pp. 153-157.



mágica mais procurada», técnica que se vai expandir no livro a seguir publicado e que, curiosamente, leva o título de *Pena Capital*.

Neste livro<sup>33</sup>, Cesariny dá continuidade a processos e a temas esboçados em *Manual de Prestidigitação*. A consolidação de uma arte poética e a cada vez mais crescente consciencialização de filiações e influências literárias levam o seu autor a mostrar de um modo ainda mais directo do que no livro anterior os parâmetros que pretende seguir nas suas produções.

A última edição desta obra tem mais quatro poemas do que as anteriores: «vinte quadras para um dáda»<sup>34</sup>, «estação»<sup>35</sup>, «poema»<sup>36</sup> e «autoractor»<sup>37</sup>. O poema «Pequeno Diário de um Piloto de Guerra» só consta da 1.ª edição<sup>38</sup>, e o poema «concreção de saturno»<sup>39</sup> tem na edição de 1957 o título «Rompimento Inaugural»<sup>40</sup>.

O livro está dividido em três partes, embora muitos dos poemas pudessem, em princípio, pertencer a qualquer uma delas. Poderemos, no entanto, adiantar que os textos da 2.ª parte se caracterizam por uma maior incidência em problemas de estética e poética literárias (cf. «you are welcome to elsinore», «autografia», «a edgar allan pöe» ou «a antónio maria lisboa») e os da terceira se assemelham por serem, em geral, mais longos do que os outros (cf. «os braços sobre a areia», «um canto telegráfico», «pena capital»).

---

<sup>33</sup> Lisboa, Contraponto, 1957, *Poesia*, pp. 131-247, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 103-163 (só tem 10 poemas) e *Pena Capital*, 1982, pp. 9-112.

<sup>34</sup> *Pena Capital*, 1982, pp. 14-18. Este poema, com menos 10 estrofes, está em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, num conjunto de poemas soltos, datados de 1942-1944 e em *Manual de Prestidigitação*, 1980, também com menos 10 estrofes, num conjunto de poemas com o título genérico de «Visualizações».

<sup>35</sup> *Pena Capital*, p. 22.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 106-112. Este poema consta da 1.ª edição de *Planisfério e Outros Poemas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1961.

<sup>38</sup> *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 66-74. As estrofes deste poema encontram-se, com algumas alterações, em *Estado Segundo*. Ver presente ensaio, pp. 384-386.

<sup>39</sup> *Pena Capital*, 1982, pp. 61-63.

<sup>40</sup> *Pena Capital*, 1957, pp. 75-78.

Os poemas de *Pena Capital* apresentam uma grande variedade métrica desde os versos longos como em «notícia»<sup>41</sup> aos versos curtos de «de profundis amamus»<sup>42</sup> ou aos textos em prosa como «barricada»<sup>43</sup> e «os braços sobre a areia»<sup>44</sup>.

Apesar das diferenças métricas, os temas e a forma de os tratar são uniformes em todo o livro e assemelham-se aos processos já desenvolvidos em *Manual de Prestidigitação*. Como não podia deixar de ser, o humor, o absurdo e o nonsense são uma constante de quase todos os textos e assumem as mais variadas formas de manifestação.

Os casos mais estranhos são contados do modo mais surpreendentemente natural, e o próprio sujeito aceita conscientemente a anormalidade da sua narração: «Apetece contar uma história tão estranha que as pessoas saíam aos tropeções de casa»<sup>45</sup>. São também frequentes os casos de factos absolutamente inverosímeis como: «Enquanto três camelos invadiam o aeroporto do Cairo e o pessoal de terra loucamente tentava apanhar os animais / eu limpava as minhas unhas»<sup>46</sup>, ou as histórias que se iniciam pelo clássico «Era uma vez»<sup>47</sup> e que seguidamente abandonam qualquer tipo de narração convencional para se apresentarem cheias de imagens, metáforas e comparações tipicamente surrealistas:

«E era uma vez êste homem  
que era um chevrolet  
casado com uma mulher de vidro  
que era uma colher de prata  
Tempos depois sobreveio uma zanga  
que era uma criança nua  
entre umas tábuas de passar a ferro  
e dois elevadores lindíssimos»<sup>48</sup>.

---

41 *Pena Capital*, 1982, pp. 11-12.

42 *Idem*, pp. 20-21.

43 *Idem*, p. 30.

44 *Idem*, pp. 76-80.

45 *Idem*, p. 83.

46 *Idem*, p. 11.

47 *Idem*, p. 42.

48 *Idem*, ibidem.

A imagética surrealista está bem expressa em versos como os seguintes:

«Verdadeira saudade pernilonga  
o pára-raios pôs-se a esfalfar romanticamente o toldo  
de uma máquina de escrever disposta para o amor  
[às quatro no interior de um quarto  
que era uma planície redonda semeada de vírgulas  
[violeta  
com um pequeno garfo nas costas  
que era o amanhecer que é uma árvore  
na boca de uma mosca de veludo rosa»<sup>49</sup>.

(A utilização do símbolo da «máquina de costura», tão querido dos surrealistas, tem o seu antecedente remoto em Lautréamont e na sua célebre brase: «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!»<sup>50</sup>)

«a aurora  
como um rio nosso  
em torno dos elevadores  
(...)  
Belo tu és belo  
como um grande espaço cirúrgico»<sup>51</sup>

ou

«minha cabeça de anéis dolorosos como jacintos  
[pretos recém-colhidos»<sup>52</sup>.

O texto «os braços sobre a areia»<sup>53</sup>, pela originalidade de tratamento do tema e pelo próprio tema em si, pode ser comparado a *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. A glorificação da crueldade, o ambiente envenenado e envenenador, as advertências ao leitor são facilmente comparáveis:

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 42-43.

<sup>50</sup> Lautréamont, *Chants de Maldoror*, p. 234.

<sup>51</sup> *Pena Capital*, pp. 46-47.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>53</sup> *Idem*, pp. 76-80.

— «Tu, meu amor — se devo voltar a ver-te! — e se ainda podes julgar ser possível abreviar assim as distâncias e o tempo... — que te não lembre nunca cortar pelo atalho que inexoravelmente te deixaria à mercê, não dos elementos, contra os quais, corpo a corpo, o homem pode lutar, mas de uma ambiência mais antinatural e envenenante do que os nervos do homem podem suportar.»<sup>54</sup>

e

— «Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu mommentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre.»<sup>55</sup>

— «E o mais veemente aviso é para ti, cabeça entre todas querida do assassino (...).»<sup>56</sup>

— em *Les Chants de Maldoror*, este mata uma rapariga a quem violou<sup>57</sup> e mata Mervyn<sup>58</sup>, um jovem rapaz.

— «Uma aranha do mar, seduzida pelo intenso dia desses olhos que abarcam no seu raio a imensa e dolorosa distensão do globo, passou a um e um os sulcos dos cabelos, chegou (como a um País!) ao começo da testa, e cravou nela o lar de seis patas escuras, filhas da solidão, filhas do céu.»<sup>59</sup>

e

— «Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité, une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre.»<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>55</sup> Lautréamont, *op. cit.*, p. 45.

<sup>56</sup> *Pena Capital*, p. 76.

<sup>57</sup> Lautréamont, *op. cit.*, pp. 141-145.

<sup>58</sup> *Idem*, pp. 256-261.

<sup>59</sup> *Pena Capital*, p. 77.

<sup>60</sup> Lautréamont, *op. cit.*, p. 218.

— «Leitor agradado deste poema mais eficazmente nefasto do que ao primeiro relancear de olhos e curiosidade acusa: se ainda queres voltar à presença daquele que envia à natureza, através dos seus braços estendidos, um desafio insolente; se algum instinto novo, ou até então obscuro, desperta em ti o desejo de saber o que pode este texto fazer (ainda!) com ele — ou que revelação, tu, que tanto me ignoras, receberás de mim se ao seu grito voltarmos — vira estas poucas páginas e começa de novo.»<sup>61</sup>

e

— «Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.»<sup>62</sup>

Continuando a análise dos elementos conscientemente devedores de uma estética surrealista, há que fazer uma referência obrigatória à confissão de princípios do sujeito poético quando afirma peremptoriamente:

«O único fim que eu persigo  
é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os  
[grandes transparentes]»<sup>63</sup>

Breton, nos *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non* tem uma divisão intitulada, precisamente, «Les Grands Transparents»<sup>64</sup>, onde define o que entende por *grandes transparentes*: «L'homme n'est peut-être pas le centre, le *point de mire* de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine.»

---

<sup>61</sup> *Pena Capital*, p. 80.

<sup>62</sup> Lautréamont, *op. cit.*, p. 45.

<sup>63</sup> *Pena Capital*, p. 63.

<sup>64</sup> Breton, *Manifestes du Surréalisme*, pp. 175-176.

Invocando esta designação, Cesariny coloca-se dentro da mesma expectativa, aceitando quase sempre devotamente todas as teorias do mestre André Breton.

A fusão dos contrários leva necessariamente à fusão do *eu* e do *tu*:

«Tu estás em mim como eu estive no berço  
como a árvore sob a sua crosta  
como o navio no fundo do mar»<sup>65</sup>.

Esta noção de continente e de conteúdo pode ter reminiscências nas teorias da transformação do amador na amada de que já falava Platão na Antiguidade e em 1535 Leão Hebreu nos seus *Dialoghi di Amore* ou *Philographia Univer-sale* e de que Camões se serviu no célebre soneto «Transforma-se o Amador na coisa amada».

A par das características tipicamente surrealistas, há em *Pena Capital* temas já presentes em livros anteriores, que mostram as obsessões de Cesariny e as suas preocupações fundamentais face ao mundo que o rodeia: o desalento, a morte, o amor, a procura e o Homem constituem os principais tópicos da sua poética:

«Dito isto fica um grande espaço vazio  
onde não chega o mais ligeiro canto  
onde o homem está só (...)»<sup>66</sup>

«Sou um homem  
um poeta  
uma máquina de passar vidro colorido  
um copo uma pedra  
uma pedra configurada  
um avião que sobe levando-te nos seus braços  
que atravessam agora o último glaciar da terra

O meu nome está farto de ser escrito na lista dos  
[tiranos: condenado à morte!]<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> *Pena Capital*, p. 23.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 39.

O amor é sempre também um amor angustiado, perdido-achado que, raramente, vê a consumação completa:

«Em todas as ruas te encontro  
em todas as ruas te perco»<sup>68</sup>.

Porque o homem busca sempre o que não encontra e se perde nessa busca eterna, o tema da procura é largamente tratado em vários poemas:

«Uma certa quantidade de gente à procura  
de gente à procura duma certa quantidade  
(...)

E resulta que também estes andam à procura  
duma certa quantidade de gente  
que saía à procura mas por outras bandas  
bandas que por seu turno também procuravam  
[imenso

um jeito certo de andar à procura deles  
visto todos buscarem quem andasse  
incautamente por ali à procura

Que susto se de repente alguém a sério encontrasse  
que certo se esse alguém fosse um adolescente  
como se é uma nuvem um atelier um astro»<sup>69</sup>.

Se Cesariny é consciente dos problemas que, em geral, afectam a humanidade, ele é também consciente das formas de tratamento desses mesmos problemas e das poética e estética que voluntária e criteriosamente usa. Assim, e na esteira de *Manual de Prestidigitação*, mas com mais profundidade e pormenor, o autor de *Pena Capital* distribui pelos seus poemas considerações e afirmações que são verdadeiras artes poéticas, e chega a *perguntar-se* qual a atitude estética que deve seguir em determinado passo:

«Sem abuso  
que final há-de dar-se a este poema?  
Romântico? Clássico? Regionalista?»<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>69</sup> *Idem*, pp. 28-29.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 25.

Para além do evidente artifício literário, poderemos ter em conta as preocupações do sujeito e a sua exteriorização na estrutura superficial do texto.

De igual forma, o autor de *Pena Capital* coloca-se abertamente sob a égide de autores e correntes literárias que, inequivocamente, marcaram a sua poesia.

Como tive ocasião de salientar no capítulo «De um Neo-realismo crítico e irónico a um Surrealismo fora do comum», a influência de Cesário Verde foi decisiva nos seus primeiros livros de poemas. Não será pois de estranhar que haja um texto apelidado «homenagem a cesário verde» e também não será de estranhar, dado o gosto pelo humor já várias vezes demonstrado por Cesariny, que esse texto seja uma paródia do conhecido poema de Cesário, «De Tarde».

O poema, que começa «Naquele *pic-nic* de burgueses»<sup>71</sup>, é formado por quatro quadras que descrevem o *pic-nic*. Na terceira, podemos ler:

«Pouco depois, em cima duns penhascos,  
Nós acampámos, inda o Sol se via;  
E houve talhadas de melão, damascos,  
E pão-de-ló molhado em malvasia.»

As duas estrofes (uma quintilha e uma quadra) do texto de Cesariny parafraseiam sobretudo a quadra acima transcrita:

«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 provou  
com cada um o poente que convinha.  
Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário  
[Verde  
que ainda há passeios ainda há poetas cá no país!]<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Cesário Verde, *op. cit.*, p. 101.

<sup>72</sup> *Pena Capital*, p. 13.



O poema seguinte intitula-se «vinte quadras para um dádá»<sup>73</sup> e, tal como o título indica, tratam-se de quadras sem ligação semântica entre si e sem grande nexos entre os próprios versos de uma mesma quadra. O autor tenta criar um poema baseado nas teorias desenvolvidas por Tristan Tzara e por todo o movimento dadá, tal como já tentara fazer em *Políptica de Maria Klopas Dita Mãe dos Homens*<sup>74</sup>. Muitas vezes, a junção dos versos deve-se apenas a uma questão de rima ou a alterações rítmicas:

«Passam os manes  
do eternal  
e os ademanes  
do amoral  
(...)  
Os ébrios, esses  
passam de largo  
Ai Sá-Carneiro  
Carneiro amargo»

Edgar Allan Poe exerceu nos surrealistas simultaneamente fascínio e repulsa. Breton no *Manifeste du Surréalisme* diz que ele «est surréaliste dans l'aventure»<sup>75</sup> e no *Second Manifeste* distancia-se dele, incentivando os seus correligionários a desprezá-lo: «Crachons, en passant, sur Edgar Poe.»<sup>76</sup>

Figura tão controversa, Poe é designado por Cesariny com os mais díspares atributos.

«Meu relógio soando de pés nus a quinta hora da  
[noite italiana

(...)

meu malfadado e misterioso homem  
figura descida figura embrulhada figura muitos pés  
[acima de si mesma e no entanto figura de claridade  
figura de homem deitado com uma estrela na boca  
[escorrendo água»<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> *Idem.*, pp. 14-18.

<sup>74</sup> Cf. presente ensaio, pp. 307-310.

<sup>75</sup> Breton, *op. cit.*, p. 39.

<sup>76</sup> *Idem.*, p. 81.

<sup>77</sup> *Pena Capital*, p. 49.

E o autor do poema «a edgar allan poe» faz referências a personagens de contos do ficcionista americano, ressaltando características que, afastadas do seu contexto, parecem imprimir aos personagens atributos que são os opostos dos que eles possuem nos respectivos contos de que fazem parte. Ligeia<sup>78</sup>, Morella<sup>79</sup>, Roderico<sup>80</sup> e Mentoni<sup>81</sup> não podem ser definidos pelas linhas que Cesariny lhes dedica<sup>82</sup> e que, com algumas variantes, são extraídas do próprio Poe<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> É o personagem principal do conto do mesmo nome, in Edgar Poe, *Contos*, Rio de Janeiro, Livr. João do Rio, Anuário do Brasil, s/d, tradução de Januário Leite, pp. 13-47.

<sup>79</sup> É o personagem principal do conto do mesmo nome, in Edgar Poe, *Histórias Completas*, 1.º vol., Lisboa, Clássicos/Arcádia, 1971, pp. 121-128.

<sup>80</sup> É o personagem principal do conto «A Queda da Casa Usher», in Edgar Poe, *Histórias*, Lisboa, Círculo de Leitores, s/d, trad. de João Costa, pp. 229-252.

<sup>81</sup> É um personagem do conto «Encontro», in Edgar Poe, *Histórias Completas*, pp. 95-108.

<sup>82</sup> *Pena Capital*, pp. 50-51.

<sup>83</sup> A passagem de *Ligeia* que corresponde à citada por Cesariny é a seguinte: «E há uma ou duas estrelas no céu — (uma especialmente, uma estrela de sexta grandeza, dupla e variável, que se encontra perto da grande estrela da constelação da Lira) que, vistas ao telescópio, produziram em mim a impressão do mesmo sentimento.» (*Op. cit.*, p. 21) — cf. «acima ou fora da matéria, só comparável à estrela de sexta grandeza, dupla e variável, que se encontra próximo da estrela grande da Lira.» (p. 50). Em *A Queda da Casa de Usher*, temos a seguinte descrição de Roderico: «Uma tez cadavérica, um olhar dilatado, líquido e luminoso para além de qualquer comparação, lábios um pouco estreitos e muito pálidos, mas com uma curva maravilhosamente bela (...) cabelos duma doçura e duma tenuidade (...)» (*Op. cit.*, p. 236), cf. «os cabelos sedosos em torno da face, os olhos grandes, húmidos, luminosos, os lábios numa curva extremamente bela» (p. 50). Em «Morella» há a seguinte passagem: «Mas os teus dias serão cheios de mágoa, dessa mágoa que é a mais durável das impressões, como o cipreste é a mais vivaz das árvores, porque as horas da tua felicidade passaram, e a alegria não se colhe duas vezes numa vida, como as Rosas de Paestum duas vezes por ano.» (*Op. cit.*, p. 125), cf. «de mãos frias e agudas, falando, falando sempre, porque as horas de felicidade passam e a alegria não se colhe duas vezes na vida, como os rosas de Paestum duas vezes no ano.» (p. 50).

A Mentoni é dedicado um verso do poema de Cesariny «porque Mentoni ainda ri, em traje de cerimónia, com a sua figura de sátiro»

Eles são antes assassinos frios e meticulosos que conservam em toda a sua actuação um sentido de humor que os aproxima da estética preconizada pelos surrealistas e tão do agrado de Cesariny.

Outro autor invocado é António Maria Lisboa, o amigo e companheiro das lides surrealistas portuguesas, morto uns anos antes. São dois os poemas que dele falam: «a antónio maria lisboa»<sup>84</sup> e «pena capital»<sup>85</sup>. Este último é teatralizável, com personagens (Poeta, Azul, António, Mar, Flor, Astros). Em ambos sobressai o tópico da morte. Invocando os processos usados nos jogos do *cadáver esquisito*<sup>86</sup>, Cesariny faz como que uma homenagem ao seu amigo, reconstruindo um diálogo entre os dois nestes termos:

« O Poeta:

Pão a cozer...

António:

...Menino a ler.

O Poeta:

Fogo na palha...

António:

...Canta o canalha.»<sup>87</sup>, etc., etc.

Consciente de uma certa ineficácia da palavra na cultura ocidental, Antonin Artaud em *Le Théâtre et son Double*<sup>88</sup>

---

(p. 51), que corresponde à seguinte passagem do conto de Poe: «Muitos degraus acima da Marchesa, e no arco do açude, estava, em fato de cerimónia, o próprio Mentoni, semelhante a um sátiro.» (*Op. cit.*, p. 99).

<sup>84</sup> *Pena Capital*, pp. 52-54.

<sup>85</sup> *Idem*, pp. 87-105.

<sup>86</sup> Cf. presente ensaio, p. 38 e *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 19-20.

<sup>87</sup> *Pena Capital*, pp. 91-92.

<sup>88</sup> A. Artaud, *Le Théâtre et Son Double*, Paris, Idées/Gallimard, 1971.

defende a expressão sem palavras, a arte da mímica e da dança que observou nos povos indonésios de Bali. Seguindo a mesma linha de pensamento, Cesariny no poema que lhe dedica tece uma série de considerações sobre os *nomes* («os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas»<sup>89</sup>) e até sobre o seu próprio nome:

«Haverá gente com nomes que lhes caíam bem.  
Não assim eu.

De cada vez que alguém me chama Mário  
de cada vez que alguém me chama Cesariny  
de cada vez que alguém me chama de Vasconcelos  
sucede em mim uma contracção com os dentes  
há contra mim uma imposição violenta  
uma cutilada atroz porque atrozmente desleal»<sup>90</sup>,

terminando por afirmar que «(...) haverá uma idade em que serão esquecidos por completo / os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas»<sup>91</sup>, tal como Artaud preconiza uma expressão teatral pura «qui échappe à la parole, (...) langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses.»<sup>92</sup>

Na mesma linha de pensamento está o poema «you are welcome to elsinore»<sup>93</sup>, que afirma peremptoriamente a distância entre os homens e as palavras:

«Entre nós e as palavras há metal fundente  
entre nós e as palavras há hélices que andam  
e podem dar-nos morte violar-nos tirar  
do mais fundo de nós o mais útil segredo».

Esta distância já tinha sido notada por Shakespeare que é evocado neste poema através do título. Como se sabe, Elsinore é o lugar onde se passam as cenas de *Hamlet* e é

---

<sup>89</sup> *Pena Capital*, p. 57.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>92</sup> A. Artaud, *op. cit.*, p. 57.

<sup>93</sup> *Pena Capital*, pp. 37-38.

nesta peça que as *palavras* surgem com um valor absoluto sem remeterem directamente para um referente:

«Polonius — (...) What do you read, my lord?  
Hamlet — Words, words, words.»<sup>94</sup>

Numa tentativa de renovação das palavras, Cesariny cria termos novos formados por prefixação, sufixação, aglutinação. O poema «ditirambo»<sup>95</sup> é disso um exemplo claro:

«Meu maresperantôtémico  
minha màlanimatógrafurriel  
minha noivadiagem serpente  
meu èliotròpolipo polar»

Neste ponto, Cesariny afasta-se um pouco do surrealismo francês que tanto tentou imitar. É o próprio Breton quem, em «Du Surréalisme en ses Oeuvres Vives», confessa: «L'acte décisif du surréalisme a été de manifester leur déroulement continu. L'expérience a montré qu'y passaient fort peu de néologismes et qu'il n'entraînait ni démembrement syntactique ni désintégration du vocabulaire.»<sup>96</sup>

A constatação da arbitrariedade das palavras e das construções que com elas se fazem, leva Cesariny, na esteira de *Manual de Prestidigitação*, a mostrar ostensivamente a criação a partir do nada que é qualquer obra, seja ela poemática, romanesca ou teatral. Tal como no livro anterior<sup>97</sup>, também aqui Cesariny se *descobre*:

«Entre o amor que mata e o amor que se mata  
descem rápido o pano do 4.º acto  
é o fim

---

<sup>94</sup> William Shakespeare, *The Complete Works*, Middlesex, The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1969, p. 956.

<sup>95</sup> *Pena Capital*, p. 60. Um estudo deste poema é feito por E. de Melo e Castro em *Projecto: Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 131-133.

<sup>96</sup> Breton, *op. cit.*, p. 181.

<sup>97</sup> Cf. sobretudo os poemas «cena para o final de um terceiro acto» (*Manual de Prestidigitação*, p. 141) e «variante da cena anterior» (*idem*, pp. 142-143).

contanto que nos deixem representar ainda  
o formoso episódio do encontro no bosque»<sup>96</sup>

É pois esta a linha de leitura que o autor de *Pena Capital* nos sugere para a sua obra, assumindo ele próprio o papel do *prestidigitador* e do *mágico*:

«um que nem mesmo se chamava assim  
o jovem mágico das mãos de ouro  
desaparecido nu de todos os sítios da Terra»<sup>99</sup>

Fazemos agora um pequeno parêntesis para falar de um conjunto de textos, intitulado *Estado Segundo* que foi pela primeira vez publicado em *Poesia*<sup>100</sup> e mais tarde na edição de 1982 de *Pena Capital*<sup>101</sup>. A edição de *Poesia* possui 18 textos e a de *Pena Capital*, 21<sup>102</sup>. A ordem dos textos numa e noutra edição é diferente<sup>103</sup>.

*Estado Segundo* tem como base um poema presente na 1.<sup>a</sup> edição de *Pena Capital* e excluído das posteriores reedições: «Pequeno Diário de um Piloto de Guerra»<sup>104</sup>. As várias estrofes do poema constituem alguns dos textos da presente colectânea, e os restantes destinam-se a alargar e completar o sentido primitivo. Segundo Cesariny, a maior parte dos poemas foi obtida «por recorte e colagem (...) de títulos inteiros ou misturados, das ao tempo 'Seleções' (R. Diget?), que tinha tipos bonitos»<sup>105</sup>.

O poema de *Pena Capital* (dedicado a Antoine de Saint-Exupéry) trata sobretudo o problema da guerra, terminando

---

<sup>98</sup> *Pena Capital*, p. 106.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>100</sup> *Op. cit.*, pp. 293-321.

<sup>101</sup> *Op. cit.*, pp. 113-135.

<sup>102</sup> Os textos II e XVIII de *Pena Capital* eram, com algumas variantes, apenas um texto, mais longo, em *Poesia* (o poema XI). Os textos V e X de *Pena Capital* estão ausentes da edição anterior. Ver cap. «Variantes», pp. 520-521.

<sup>103</sup> Ver cap. «Variantes», pp. 520-521.

<sup>104</sup> *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 66-74.

<sup>105</sup> Carta, inédita, à autora, de 31/7/85.

com uma frase de esperança: «Ama como a estrada começa»<sup>106</sup> que é precisamente o último texto de *Estado Segundo*<sup>107</sup>.

A guerra e a paz e, sobretudo, a sua expressão através das palavras constituem a essência deste conjunto de poemas. Preocupado sempre com a linguagem, convencido de que o mundo existe através dela, Cesariny confere, mais uma vez, às palavras um lugar fundamental, confessando que há «Palavras que nos guiam / que parecem / reais»<sup>108</sup> ou que há «palavras que se engolem como espadas»<sup>109</sup>. Dividido entre uma certa calma e o desespero (a felicidade e a guerra), ele não hesita em classificar a sua poética de *misteriosa* («Muito acima das núvens seja o centro / das nossas misteriosas poéticas»)<sup>110</sup>, emprestando-lhe um atributo que nos ajuda a descodificá-la.

E no quadro da guerra surgem os seus clássicos mitos: o soldado que não se conforma com a morte («A 10 000 metros de profundidade / o rosto deambulador / do soldado / que não quis morrer / grita o seu radioso segrêdo»<sup>111</sup>), a enfermeira que se tornou desumana à custa da profissão («A enfermeira que esqueceu o amor / ciranda nos canteiros (...) / Há tempo de matar e tempo de curar»<sup>112</sup>) e a hipócrita glória nacional («(...) o império / que foi comprado para bêbados / a dez centavos o hectar»<sup>113</sup>).

Contrastando com o mundo da guerra e do ódio está o universo da felicidade que *poucos conhecem*:

«Poucos conhecem uma carta  
uma carta e um bilhete postal ilustrado com a  
[tradução duma estrofe  
S. Marcos o sol a Santa Catarina»<sup>114</sup>.

---

<sup>106</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>107</sup> *Pena Capital*, 1982, p. 135.

<sup>108</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>111</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 117.

Apesar de o conhecimento directo deste tempo ideal ser difícil, ele permanece em latência no inconsciente e na memória: «ficou na nossa memória / em qualquer parte a qualquer hora / um pedaço / de pão»<sup>115</sup>.

Todavia, e segundo a óptica de Cesariny, a felicidade é apenas recordação ou sonho inatingível porque, talvez, inexistente; quando muito, ela surge perto do fim, como o cisne que canta antes de morrer. Para o autor de *Estado Segundo* «Dulcinéia / e o cisne / são a sua [do homem] voltagem verdadeira»<sup>116</sup> e só é possível «ama[r] como a estrada começa»<sup>117</sup> e nunca como continua e acaba: o amor é sempre esperança mas nunca consumação plena. O homem situar-se-á sempre «às portas da vida»<sup>118</sup>.

Se em *Manual de Prestidigitação* e em *Pena Capital* Cesariny tenta lançar as bases da sua arte poética, em *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, ele refere-se-lhe de uma forma indirecta mas indubitável<sup>119</sup>. Já não se trata de alusões mais ou menos precisas a técnicas ou a influências literárias, mas de uma decomposição sistemática de pequenos mitos da sociedade burguesa, decomposição que constitui uma das bases da sua poética e um dos fins da sua obra.

Publicado em 1958<sup>120</sup>, o livro apresenta nas quatro edições uma estrutura idêntica. Há contudo alguns poemas que

---

<sup>115</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>117</sup> *Idem*, p. 135.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>119</sup> Segundo a indicação cronológica do índice de *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, os poemas de *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* terão sido escritos entre 1947 e 1954, e os de *Pena Capital* entre 1948 e 1956. A sua feitura é, portanto, mais ou menos simultânea.

<sup>120</sup> Lisboa, Coleção A Antologia em 1958, 1958. Depois desta data, o texto foi reeditado três vezes: *Poesia*, pp. 323-351, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 87-101 e *Manual de Prestidigitação*, pp. 115-133. Em data anterior a 1958, Luiz Pacheco fez uma edição deste texto, anónima e sem data. Numa carta ao *Autor*, publicada no início, dá a seguinte justificação: «(...) E edição é pobrezinha, confesso. Não houve massas para mais. O texto sai anónimo — não apó-



deixaram de figurar e outros que os vieram substituir: constando apenas da 1.<sup>a</sup> edição e de *Poesia*, temos «A Estrela»<sup>121</sup> e «Berlinde Berg»<sup>122</sup>; de *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* estão ausentes «o estupropropulsor diatérmico da honra», «a rosa íris, raparigataúde» e «o almirantexugo»; o poema «o artesão» só aparece na versão de *Manual de Prestidigitação*.

Como o título indica, Cesariny propõe-se denunciar alguns mitos, destruindo-os ao pô-los em *circulação*, isto é, ao decompô-los e ao ridicularizá-los.

Antes de nos debruçar-nos sobre o estudo do livro, convém fazer uma referência ao *mito* e ao que ele significou e significa.

Segundo uma definição do *Dicionário de Antropologia*<sup>123</sup>, «Um mito, é antes de mais nada uma história contada, mas é uma história que não tem autor, nem criador — a partir do instante em que é percebida como mito —, tão-só recitantes.»<sup>124</sup>

Para Roland Barthes, que dedica um livro inteiro ao estudo dos mitos do mundo moderno<sup>125</sup>, tudo pode ser mito, porque «Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses.»<sup>126</sup>

Por isso, o mito é antes de mais um sistema de comunicação, mas um sistema especial que parte de um signo já constituído. Como diz Roland Barthes: «On retrouve dans

---

crifo. É teu. É do melhor que fizeste. Recusa-te nele; protesta que ainda era cedo (!); atira com o editor pró Limoeiro. Ficarei tão próximo da tua oficina abjeccionista que teremos muitas e boas ocasiões para nos dizermos adeus, tu na grande tarefa da estragação, eu a escrever-te cartas furibundas (...)

<sup>121</sup> 1.<sup>a</sup> edição, *op. cit.*, p. 12 e *Poesia*, p. 332.

<sup>122</sup> 1.<sup>a</sup> edição, *op. cit.*, p. 27 e *Poesia*, p. 349.

<sup>123</sup> Dir. de André Akoun, Lisboa, Verbo, 1983, trad. de Geminiano Cascais Franco (1.<sup>a</sup> ed., Bibl. du Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, Paris, 1972).

<sup>124</sup> *Idem*, p. 385.

<sup>125</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, 1957 (ed. portuguesa, Lisboa, Ed. 70, 1973, trad. e pref. de José Augusto Seabra).

<sup>126</sup> *Idem*, p. 194.

le mythe le schéma tridimensionnel (...); le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second.*»<sup>127</sup>

Esta natureza específica do mito faz com que o real passe para um segundo plano, uma vez que é o verdadeiro significado desse real que interessa considerar. Usando o exemplo citado por Barthes, diremos que o negro a saudar a bandeira francesa não significa num primeiro plano (um homem a saudar uma bandeira), mas num segundo plano, mais lato: o imperialismo francês. Fazendo nossas as palavras de R. Barthes, poderemos dizer que «ce qui s'investit dans le concept, c'est moins le réel qu'une certaine connaissance du réel.»<sup>128</sup>

Apesar de surgir de um significado simultaneamente escondido e evidente, o mito é, por natureza, pouco controverso: «En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie: il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse: les choses ont l'air de signifier toutes seuls.»<sup>129</sup>

É com base nestas definições de mito, que nos propomos abordar o estudo de *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*.

Cesariny apresenta alguns supostos mitos da sociedade e apressa-se a destruí-los através do riso e da desagregação da linguagem.

Termos como *marinheiro*, *criança* e *assassino* são ironicamente definidos pelo autor de *Pena Capital*. Do *marinheiro*, ele diz:

«O que vai ao mar buscar dinheiro.  
Rapaz navegado que pratica a arte  
da marinharia.»<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 204

<sup>129</sup> *Idem*, p. 231.

<sup>130</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 120.

A *criança* é o «Objecto que se usava para provocar solidão (...)»<sup>131</sup> e o *assassino* é o «Vendedor de sinos assados»<sup>132</sup>

Outras definições há que imitam as explicações dos bons dicionários ou das enciclopédias. O texto «o soldado (a noite da cidade era)»<sup>133</sup> apresenta três usos de *soldado*: no aforismo, na enciclopédia e na literatura:

«*Aforismo* — O soldado não custa o que custa é sabê-lo dar.

*Encic.<sup>a</sup>* — Liga-se à soldadura hoje usada na tropa e que é uma mistura de estanho e de *sol dado* a que primitivamente se chamava Solda Desca, por ser o sol da primeira rainha nada em Desca.

*Lit.<sup>a</sup>* — «Entre a noitenentarraço  
e a mortenentelescópio  
o *Sol Dado* assoma ao ralo  
e faz o sinal anti-grito.»

(Artur Lapinski — «Trovas»). «O nome do suposto autor, Arturo Lapinski, é pura e simplesmente inventado.

O laconismo da frase produzido pela ausência do verbo e pelo uso quase total de substantivos significa a ruptura do comum, a destruição dos mitos ou, para empregarmos as palavras do próprio Cesariny, «A catástrofe do estabelecido: doença do sistema métrico legal, abandono da posição horizontal para os defuntos, repúdio muito activo dos direitos do Pai, dos deveres da Mãe, da exploração do homem pelo Filho, etc.»<sup>134</sup>. O ponto máximo do laconismo é-nos dado pelo texto «o futuro rei rapAz de espadas»<sup>135</sup>, constituído quase

<sup>131</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 119.

exclusivamente por substantivos e respectivos artigos (só as duas últimas linhas escapam à regra):

«a coroa — o sexo  
o ceptro — a vírgula  
as asas — as garras  
(...)»

A criação de novos vocábulos, formados pela junção de dois anteriores, é um processo de que Cesariny se serve para apresentar novos mitos, destruindo-os em seguida pelo riso e pela aparente seriedade da explicação: *noivadiagem*<sup>136</sup> (noiva e vadio), *grafiaranha*<sup>137</sup> (grafia e aranha), *homosexoalma*<sup>138</sup> (alma sexo do homem), *raparigataúde*<sup>139</sup> (rapariga e ataúde), *almirantexugo*<sup>140</sup> (almirante e texugo).

De igual modo, os jogos com as palavras funcionam ironicamente, esvaziando por completo o primitivo conceito e desfazendo, assim, o respectivo mito: o *soldado* é *sol dado*<sup>141</sup>, o *artesão* é *ar tesão*<sup>142</sup> e a *cabeça de arcaifaz(sismo)*<sup>143</sup> sofre várias transformações até se tornar em *caifascismo* e em «CAIFAZCISMAÇÃO, sublimação da cisma que Caifaz». Os jogos fonéticos, que fazem lembrar alguns textos da Poesia Experimental, têm também representação no último texto da colectânea: «o homem-mãe»<sup>144</sup>:

«M HOEM  
EI OMAI  
MĀI MĀI  
OMĀIEI  
HOMEM».

---

<sup>136</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 133.

Brincando com a linguagem, mostrando as possibilidades infinitas que ela tem de fazer e desfazer mitos, Cesariny fornece ao leitor mais um dado para a definição de uma poética corrosiva mas que pretende acima de tudo desmistificar valores e conceitos geralmente aceites pela sociedade predominantemente burguesa.

A preocupação em justificar e consolidar a sua opção estética, levou Cesariny a reiterar em muitos dos seus livros as mesmas ideias e os mesmos processos. *Manual de Prestidigitação, Pena Capital, Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* são outros tantos aspectos de um mesmo percurso literário e de uma escolha coerente e definitiva.

*Planisfério e Outros Poemas*<sup>145</sup> é mais uma forma de se auto-analisar, de tomar consciência e de fazer tomar consciência do seu modo de ser poeta.

Entre a edição de 1961 e a de 1982 há algumas diferenças<sup>146</sup>: há poemas ausentes da edição mais recente que, pelas mais variadas razões, se transferiram para outros livros ou pura e simplesmente não foram reeditados. Os poemas ausentes são: «Autoractor»<sup>147</sup>, «Passagem da Terra»<sup>148</sup>, «Loas a um Rio»<sup>149</sup>, «Passagem de Lafcádio»<sup>150</sup>, «Poema»<sup>151</sup>, «Poema-

---

<sup>145</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1961. *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 11-19 e 165-177, estão apenas 7 poemas («Loas a um Rio», com variantes, «O Poeta cai pela Terceira Vez», («Fidelidade», em *Planisfério e Outros Poemas*), «A Carta em 1958» («A Carta em 1957», em *Planisfério...*); «Ortofrenia», «Passagem de Cruzeiro Seixas em África» (ausente da última edição de *Planisfério...*), «Voz numa Pedra» e «Alegoria do mundo na passagem de Arnaldo Villanova»). Há ainda uma outra edição dos poemas em *Pena Capital*, 1982, pp. 137-164. Aqui a colectânea tem apenas o título *Planisfério*.

<sup>146</sup> Para um estudo mais pormenorizado das diferenças, ver cap. «Variantes», pp. 522-528.

<sup>147</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, pp. 13-20.

<sup>148</sup> *Idem*, pp. 24-26.

<sup>149</sup> *Idem*, pp. 35-41.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 42. Lafcádio é o herói de *Os Moedeiros Falsos* de Gide. Inventor do acto gratuito. Sem razão, atira pela janela um companheiro de viagem.

<sup>151</sup> *Idem*, pp. 43-45.

-Semáforo»<sup>152</sup>, «Passagem de Rimbaud I»<sup>153</sup> e «Passagem de Cruzeiro Seixas em África»<sup>154</sup>. O texto «passagem de emile henri»<sup>155</sup> tinha na 1.<sup>a</sup> edição o título «Passagem do Século XIX»<sup>156</sup> e o poema IV de «Loas a um Rio»<sup>157</sup> tem na edição de 1982 o título «passagem a limpo»<sup>158</sup>.

*Planisfério e Outros Poemas* é um livro sob o signo da *passagem*: na verdade (entre as várias edições), há onze poemas, num total de vinte e quatro, que possuem no título o termo *passagem*: «passagem»<sup>159</sup>, «passagem da terra»<sup>160</sup>, «passagem do anti-mundo dante alighieri»<sup>161</sup>, «passagem de emile henri»<sup>162</sup>, «passagem dos amantes justicados»<sup>163</sup>, «passagem a limpo»<sup>164</sup>, «passagem de lafcádio»<sup>165</sup>, «passagem de Rimbaud»<sup>166</sup>, «passagem dos elefantes»<sup>167</sup>, «passagem de Cruzeiro Seixas em África»<sup>168</sup> e «alegoria do mundo na passagem de arnaldo villanova»<sup>169</sup>.

A insistência da *passagem* no *planisfério* pareceu-me poder assumir um duplo sentido: a efemeridade da vida e a multiplicidade de linguagens e de influências que se encontram na poética de Cesariny.

---

<sup>152</sup> *Idem*, pp. 48-50.

<sup>153</sup> *Idem*, pp. 53-54.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 65 e *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 174.

<sup>155</sup> *Pena Capital*, p. 146. A propósito da mudança de título deste poema, escreve Cesariny: «Na primeira publicação deste poema (...) ele tem o título que deve ter, (...) e que por lapso não foi repetido na edição Assírio e Alvim.» (Carta, inédita, à autora, datada de 31 de Julho de 1985).

<sup>156</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, p. 32.

<sup>157</sup> *Idem*, pp. 39-40.

<sup>158</sup> *Pena Capital*, pp. 148-149.

<sup>159</sup> *Idem*, pp. 150-152.

<sup>160</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, pp. 24-26.

<sup>161</sup> *Pena Capital*, pp. 143-145.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 147.

<sup>164</sup> *Idem*, pp. 148-149.

<sup>165</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, p. 42.

<sup>166</sup> *Pena Capital*, p. 155.

<sup>167</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>168</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, p. 65 e *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 174.

<sup>169</sup> *Pena Capital*, p. 163.

«Loas a um Rio» (curiosamente reduzido na última edição a um único poema) funciona bem como o arquissema da *passagem*. Desde a Antiguidade que o rio simboliza a vida e a morte e a inevitável corrente entre as duas<sup>170</sup>: «Assim o rio corre leve e bom / corre sem o saber»<sup>171</sup>. Ao contrário do rio, Cesariny é consciente das inúmeras *passagens* que se cruzam na sua obra, passagens que vão desde a afirmação da importância de outras visões do mundo à mera demonstração de múltiplas formas e funções poéticas.

Incapacitado, por motivos decorrentes do Governo então vigente em Portugal<sup>172</sup>, de participar de um modo muito activo em actividades políticas, Cesariny, como de resto os outros surrealistas portugueses, deu num ou noutra poema uma ténue demonstração dos seus ideais:

«da má distribuição da riqueza e das coisas boas  
[da Terra  
TODOS SEM EXCEPÇÃO TÊM A MÁXIMA  
[CULPA]»<sup>173</sup>.

A propósito deste poema, escreve Cesariny: «(...) tal praxis [a da bomba] hoje em *uso normal* em todo o lado onde há bombas ao dispor, e alguma gente, admito-me exaltá-la *no século em que nasceu*, e no como, na circunstância, dele; ou: admiti-me exaltar o suicídio em má companhia. E digo-o ainda porque êsse (sic) poema faz, ou fez, uma certa voga (...), e eu abomino a pena de morte, dada seja a quem for e sob que pretexto, causa, for»<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 2.º vol., pp. 331-333.

<sup>171</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, p. 37.

<sup>172</sup> Cf. Jacqueline Risset, «Os Discípulos de Breton: Paradoxos de uma Vanguarda Inactual», in *Sema*, n.º 1, Primavera, 1979, p. 31, «(...) a limitação política, que comporta também uma limitação linguística, obriga o grupo português, a preferir na produção do grupo francês por vezes, os textos claramente espiritualistas e sincreticamente estetizantes, sobrevoando, por força das circunstâncias, sobre o surrealismo lúcido e politicamente agressivo dos anos 30.» (Este artigo foi primitivamente publicado in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, Primavera, 1978, pp. 81-88).

<sup>173</sup> *Pena Capital*, p. 146.

<sup>174</sup> Carta, inédita, à autora, datada de 31 de Julho de 1985.

O poema «a carta em 1957»<sup>175</sup> tem várias achegas deste género. As duas últimas estrofes são disso um bom exemplo:

«Apesar disso  
ou já com isso às costas  
o poeta forjara realmente um plano:  
louvar o ser amado  
ter amigos leais  
escrever todos os dias ou dia sim dia não  
publicar (o possível)  
e protestar com lhaneza com simplicidade quer  
[pessoalmente quer por telegrama contra  
[toda e qualquer prepotência mandona

Este plano tão simples tão nacional  
é que ficara longe da realização  
para amar com decência eram precisas muitas  
[muitas coisas  
principalmente gente menos zangada  
para ter amigos leais que seria preciso?  
e protestar com lhaneza com simplicidade quem  
[pode ter lhaneza e simplicidade quando  
[lhe dão para baixo em cima do cabelo  
[com um pau?»<sup>176</sup>

Empenhado em desmistificar os mitos estabelecidos para que a realidade surja com mais clareza<sup>177</sup>, Cesariny coloca os deuses egípcios ao nível do português comum, significando assim a sua inexistência divina, o primado da humanidade e a insuficiência da linguagem em significá-la:

«Não adoro o passado  
não sou três vezes mestre  
não combinei nada com as furnas  
não é para isso que eu cá ando

---

<sup>175</sup> *Idem*, pp. 157-161.

<sup>176</sup> *Idem*, pp. 160-161.

<sup>177</sup> Cf. *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, pp. 386-391 do presente ensaio.



decerto vi Osíris porém chamava-se ele nessa altura  
[Luiz  
decerto fui com Ísis mas disse-lhe eu que me chamava  
[João  
nenhuma nenhuma palavra está completa  
nem mesmo em alemão que as tem tão grandes  
assim também nunca te direi o que sei»<sup>178</sup>.

Significar a injustiça social, desmascarar os mitos que escondem a realidade, eis as funções que o poeta se atribuiu com apoio nas inúmeras *passagens* que percorrem a sua obra e a sua vida. Não admira, portanto, que ele assuma, por vezes, um tom didático que faz lembrar as ordens dadas por Deus de certos relatos bíblicos:

«Ao homem cabe o Ouro de buscá-lo  
E a sua cria morta ou imortal  
tirá-la-ás do ventre de cavalo  
porque o Homem não é um animal  
(...)

Reduz expurga fende e ilumina  
e com espada de fogo talha e inclina  
porque o Fogo não é o seu sinal»<sup>179</sup>.

De acordo com a multiplicidade dos aspectos tratados no livro estão os diversos processos de que o poeta se serve para mostrar o seu *planisfério*: desde características típicas da lírica tradicional às mais recentes experiências da poesia experimental. Tudo se une para construir a *galinha dos ovos de ouro*<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> *Pena Capital*, p. 153.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 163. A simbologia alquímica (tão do agrado dos surrealistas), presente neste poema, está de acordo com a *passagem* a que o título faz referência: Arnaldo de Villanova (1235-1313), médico e alquimista catalão, que se celebrou pelos seus estudos sobre as propriedades do álcool.

<sup>180</sup> Cf. *Idem*, p. 139.

No poema «pranto sobre dois temas gratos aos portugueses»<sup>181</sup> é usada a técnica medieval do *leixa-pren*:

«Não me deixam namorar  
não mo deixam sequer ver.  
Vai-me a lembrança tão alto  
qu'inda me deita a perder

Inda me deita a perder  
na cama grande do mar  
Tenho um amor tão bonito  
não mo deixaram ficar».

Em «passagem de rimbaud»<sup>182</sup>, Cesariny emprega as enumerações típicas do surrealismo:

«Mazan Charleville Bruxelas Charleville Paris (...)»

Um texto de Breton, «La Carte de l'Ile»<sup>183</sup> é construído exactamente da mesma maneira: «La Jambette, Favorite, Trou-au-Chat, Pointe la Rose (...)».

As técnicas utilizadas pela poesia experimental e a poesia programada por computadores dão resultados muito semelhantes aos do poema «passagem dos elefantes»:

«Elefantes na água optimistas à solta  
optimistas à solta elefantes na árvore

elefantes na árvore optimistas na esquadra  
optimistas na esquadra elefantes no ar»<sup>184</sup>

Com tantas e tão dignas opções literárias, o poeta quer sem dúvida significar a pluralidade das suas funções e das suas *passagens*, recusando o definitivo para eleger continua-

---

<sup>181</sup> *Idem*, pp. 140-142.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>183</sup> In *Signe Ascendant*, p. 84.

<sup>184</sup> *Pena Capital*, p. 156.

mente o precário e o efêmero que, paradoxalmente, se transformam num outro definitivo que não é afectado por modas ou correntes literárias e que escapa à mente dos não-iniciados:

«Porquê não se sabe ainda  
mas ainda aos que amam o poeta porque ele lhes dá  
[o livro do não trabalho  
e diz cor de rosa diante de toda a gente  
mas lhe lêem o livro só nas férias  
(...)  
e disseram ao poeta estas são as nossas galinhas que  
[tu nos deste  
se elas não põem os ovos que amamos  
matamos-te  
e então o poeta vai e mata êle as galinhas  
as suas belas galinhas de ovos de ouro  
porque se transformaram em malinhas torpes  
em tristes bichas operárias que cheiram a coelho»<sup>185</sup>.

Em 1965, Cesariny publica na Col. «Poesia e Ensaio» uma edição de luxo, com uma tiragem limitada a 300 exemplares, intitulada *A Cidade Queimada*<sup>186</sup>. Esta obra é constituída por um conjunto de poemas que levam a designação genérica de «O Navio de Espelhos» e por uma série de comentários à feitura desses poemas e ao ambiente em que decorreu essa feitura, que tem por título «Diário da Composição». Dos nove poemas, quatro estão, na 1.ª edição, em francês e são poemas-colagens extraídos de títulos de jornais franceses<sup>187</sup>. Na versão de 1977, esses textos foram

---

<sup>185</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>186</sup> Além desta edição, a obra foi reeditada em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, pp. 179-200 (só 4 dos 9 poemas) e em *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Dom Quixote, 1977, pp. 83-112. A ordem dos poemas é diferente (Cf. cap. «Variantes»). O título *A Cidade Queimada* é o nome de um quadro de Vieira da Silva (cf. entrevista concedida por Cesariny ao *Jornal de Letras e Artes* de 19 de Janeiro de 1966, que a certa altura justifica a escolha do título, afirmando: «dois extremos que se tocam, se abraçam, partidos ambos de mundos diversos»).

<sup>187</sup> Ver cap. «Variantes», pp. 530-532, 534-5 e 537.

traduzidos e o processo de colagem deixou de existir. A colagem é um meio típico das estéticas dadá e surrealistas que tem como origem posições ligeiramente diferentes: enquanto para a poética dadá, ele constituía um meio de destruir o poema tal como é normalmente considerado, para os surrealistas ele tem que ver com os fenómenos da escrita automática e das motivações inconscientes que levam o autor a escolher este ou aquele pedaço de jornal, dando origem a jogos e outros tipos de experimentação.

A grande novidade de *A Cidade Queimada* é a existência de um «Diário da Composição» que explica as circunstâncias e as hesitações presidentes à feitura dos poemas. Este auto-comentário é muito comum nos textos surrealistas, nomeadamente nas obras de André Breton. Em *L'Amour Fou*, por exemplo, todos os passos da construção e da interpretação do poema «Tournesol» são anotados cuidadosamente<sup>188</sup>, de tal forma que temos uma leitura completa dos significados que Breton imprimiu a esta ou àquela passagem.

De igual modo, Cesariny resolve, pela primeira vez, explicitar momentos da escrita de alguns dos seus poemas.

«Escrevo os primeiros versos do poema III, no qual falava em Pascal. A forma definitiva da primeira estrofe, mesmo tão simples, ou truculenta, como ficou, levou-me três dias a fixar. Os primeiro e segundo versos da versão que se publica foram apostos, existiam antes, vindos não sei de onde, talvez dos montes de Almada. No poema I, a 'descida' e a 'falésia' repetem-se. Não pude fazer doutro modo.

«Na noite deste dia, depois de um cinema abandonado a tempo, volto à esplanada e ao poema III. É pouco menos de meia-noite. Na 'passagem a limpo', tantas vezes equivalente a novas feitura, substituo no oitavo verso a citação de Pascal pela de Stendhal (faz mais jeito à sonância, vício velho, e retira a um rio civil o odioso de se ver esquadrado entre 'a razão' e 'a fé', dois estados de espírito bastante de temer. Também pensei ser bonito insinuar a Itália). Escrevo depois o começo do poema V (...)»<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Cf. André Breton, *L'Amour Fou*, pp. 77-97.

<sup>189</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, pp. 100-101.

Pelo excerto que acabámos de citar, fica bem explícita a forma como Cesariny trabalha os seus textos, que, de certo modo, se afasta dos princípios preconizados por Breton. Na verdade, o escritor francês considera que os retoques e os aperfeiçoamentos só servem para tornar obscuro o ditado do inconsciente. A propósito de «Tournesol», Breton escreve: «Il me paraît hors de doute que deux ou trois retouches ont été faites après coup à la version originale, et cela dans l'intention — finalement si regrettable — de rendre l'ensemble plus homogène, de limiter la part d'obscurité immédiate, d'apparent arbitraire que je fus amené à y découvrir la première fois que je le lus.»<sup>190</sup>

Cesariny está longe desta concepção do texto: nele, os poemas surgem como algo de trabalhado, embora sejam directamente decorrentes de leituras e de factos recentemente acontecidos:

«À noite, esqueço os poemas e começo a ler Borges. Abro o livro ao acaso, no metropolitano. Detenho-me no ensaio 'O Espelho dos Enigmas'. Um itálico chama-me a atenção: '*Videmus nunca per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum*'. E a tradução em baixo (a que prefiro, de Cipriano Valero) (...)

«Apesar do meu latim nenhum, posso fazer melhor:  
*Vemos como num espelho, por enigma*  
É a quarta estrofe do meu poema V!»<sup>191</sup>

Para além da *composição* dos poemas, o *diário* refere também outros acontecimentos e os respectivos lugares onde eles se verificaram. A Torre de Saint-Jacques é sem dúvida o elemento mais importante do ambiente. Como diz Aragon, há lugares «qui fleurissent parmi les hommes, (...) où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne

---

<sup>190</sup> *L'Amour Fou*, pp. 81-82.

<sup>191</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, p. 105.

les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle (...)»<sup>192</sup>.

A Torre de Saint-Jacques já inspirara Breton que salientou a sua estranheza e a sua magnitude:

«(...) la Tour Saint-Jacques sous son voile pâle d'échafaudages qui, depuis des années maintenant, contribue à en faire plus encore le grand monument du monde à l'irrévélé. Vous aviez beau savoir que j'aimais cette tour, je revois encore à ce moment toute une existence violente s'organiser autour d'elle pour nous comprendre, pour contenir l'éperdu dans son galop nuageux autour de nous:

*A Paris la tour Saint-Jacques chancelante  
Pareille à un tournesol*

ai-je dit assez obscurément pour moi dans un poème, et j'ai compris depuis que ce balancement de la tour était surtout le mien entre les deux sens en français du mot *turnesol*, qui désigne cette espèce d'hélianthe, comme aussi sous le nom de grand soleil et le réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous la forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides. Toujours est-il que le rapprochement ainsi opéré rend un compte satisfaisant de l'idée complexe que je me fais de la tour, tant de sa sombre magnificence assez comparable à celle de la fleur qui se dresse généralement comme elle (...)»<sup>193</sup>.

Para Cesariny, ela constitui um elemento perturbador e aliciante. Apesar de todas as proibições (em seis línguas), o autor de *A Cidade Queimada* não consegue resistir à tentação de entrar, de desvendar o mistério da torre e de uma estátua erigida a seu lado. A atracção da torre foi mais forte do que todos os interditos: «Em extremidade de causa penso ironicamente que entre os avisos afixados não há nenhum em português. Olho ainda em volta. Entro. Tenho diante de mim Blaise Pascal. Em baixo o nome e as datas: 1623-1662.»<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Folio/Gallimard, 1978 (1.<sup>a</sup> ed. 1926), p. 19.

<sup>193</sup> *L'Amour Fou*, pp. 69-70.

<sup>194</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, p. 104.

É evidente que a realidade é diametralmente oposta àquilo que nela se investiu: a velha torre erguida no século XIV por Flamel, tão cheia de interditos, não é mais do que um simples posto meteorológico — toda a magia desapareceu. A este fenómeno somos tentados a chamar, na esteira de Aragon, de *metafísica dos lugares*<sup>195</sup>, de tal forma eles afectam aquele que os observa: «ce sentiment de l'étrange, qui me prenait, quand j'étais encore l'émerveillement même, dans un décor où pour la première fois me venait la conscience d'une cohérence inexplicquée et de ses prolongements dans un coeur.»<sup>196</sup>

Os poemas que antecedem o «Diário da Composição» levam o título genérico «O Navio de Espelhos», funcionando este como o arquissema de todos eles. Dando a ilusão da existência de uma multiplicidade de coisas, quando na verdade é apenas uma que se reflecte *ad infinitum*, o espelho simboliza aqui a solidão essencial do homem, mesmo quando pensa ter conseguido o amor: «fremimos outro corpo outros lábios idênticos / mas do lado de lá como num espelho / / nossa fiel imagem invertida»<sup>197</sup>.

Mas o espelho significa também a ilusão da realidade, a sua *imagem* e a consequente incapacidade de a traduzir em literatura e em pintura:

«Tantos pintores

A realidade, comovida, agradece  
mas fica no mesmo sítio  
(daqui ninguém me tira)  
chamado paisagem

Tantos escritores

A realidade, comovida, agradece  
e continua a fazer o seu frio

---

<sup>195</sup> Louis Aragon, *op. cit.*, p. 19.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>197</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, p. 90.

sobre bairros inteiros, na cidade  
e algures  
(...)

Só o velho moinho do acordeon da esquina  
rodado a manivela de trabuqueta  
sem maneira sem fim e sem vontade  
dá voltas à solidão da realidade»<sup>198</sup>.

Consciente de que a sua obra se destina a ser eternamente *espelho* e nunca realidade, ele tentará, como Alice, atingir o *outro lado do espelho*, perdendo-se nos confins da imaginação e do sonho, isto é, do inconsciente — o IX poema é bem disso a prova e a teoria, razão pela qual o autor o mudou da posição inicial (na 1.<sup>a</sup> edição) para a posição final (na versão de 1977): significando todos os outros poemas, ele representa o inconsciente e toda a sua intrincada rede. Não é por acaso que no «Diário da Composição», Cesariny se lhe refere nos seguintes termos: «O poema que começa: 'O navio de espelhos / não navega, cavalga...' nasceu em Londres no ano seguinte [1965] e está em *A Cidade Queimada* como fulgor liberto do incêndio. E como resgate. Como acontecimento (como fenómeno) (como voz) (e como forma: do enredado) não vejo na poesia portuguesa coisa que se lhe compare. Posso dizê-lo porque não fui eu que o escrevi, no sentido habitual, autoral, do escrito: foi-me ditado.»<sup>199</sup>

«O navio de espelhos  
não navega, cavalga

Seu mar é a floresta  
que lhe serve de nível  
(...)

Os armadores não amam  
a sua rota clara  
(...)

Quando chega à cidade  
nenhum cais o abriga

---

<sup>198</sup> *Idem*, pp. 92-93.

<sup>199</sup> *Idem*, pp. 110-111.



(O seu porão traz nada  
nada leva à partida)

Vozes e ar pesado  
é tudo o que transporta  
(...)

Seus dez mil capitães  
têm o mesmo rosto

(A mesma cinta escura  
o mesmo grau e posto)

Quando um se revolta  
há dez mil insurrectos  
(...)

Toda a nave cavalga  
(como no espaço os astros)

Do princípio do mundo  
até ao fim do mundo»<sup>200</sup>.

É curioso que só em 1965 Cesariny afirme, de um modo inequívoco, a existência de um poema construído segundo as regras do automatismo, tão importante nas primeiras experiências surrealistas de André Breton e do seu grupo. Dá a impressão de que a arte poética cesarinyana se vai construindo lenta mas seguramente, autodefinindo-se em todos os aspectos, fazendo jus ao seu autor que, para além de escritor, se revelou também um dos principais (se não o principal) críticos do surrealismo português em todas as suas manifestações.

Em 1971, Cesariny publica *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres*<sup>201</sup> com-

---

<sup>200</sup> *Idem*, pp. 95-96.

<sup>201</sup> Lisboa, Livr. Quadrante. Em *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, estão 10 dos 19 primeiros poemas: «Os Anos Felizes» (p. 43), «A Antinomia em 1947» (p. 40), «Exposição» (pp. 119-120), «Lógica do Café Royal» (pp. 57-58), «Redondel do Alentejo» (pp. 99-101), «Soneto» (p. 97), «Rebelião» (p. 39), «Estados»

postos de duas partes distintas: na primeira, há poemas que datam de 1947, 1948 e das décadas de 50 e 60. Os textos mais antigos remontam às primeiras experiências surrealistas portuguesas e alguns deles são em colaboração; da segunda parte constam poemas provavelmente escritos em Londres aquando da estadia do poeta naquela cidade e aproximam-se mais das últimas produções da década de 60. O título do livro apresenta também uma novidade: os 19 primeiros textos surgem como *projectos* de um *prémio* fictício. Não é a primeira vez que Cesariny se serve de nomes supostos para atingir determinados fins. Em *Nicolau Cansado Escritor* cria um autor com o intuito de lhe articular uma poética, aqui cria um prémio para poder escrever 19 *projectos* para esse prémio. Funcionando como *projectos*, os 19 textos assumem um certo aspecto inacabado que serve perfeitamente os princípios surrealistas: aparecendo como *textos abertos*, passíveis de modificações, os poemas fogem ao carácter definitivo para se situarem sob o domínio do precário, do *projecto*, que espera sempre transformar-se em obra duradoura.

Nestes 19 textos há uns que são tipicamente surrealistas, quer pelas imagens utilizadas quer pela lógica que lhes assiste. Em «Soneto»<sup>202</sup>, escrito em 1958 de colaboração com João Rodrigues, os dois tercetos são exemplo de construção característica da escola bretoniana: «dois elevadores lança-se a louca / paço por paço constrói-se o tapume / / deita-se o sexo à beira da tua boca // o cardeal tardini vai ao lume / o teu cabelo sobe pela praça / anunciam-se braços de garoupa»; «Os Anos Felizes»<sup>203</sup> (de 1947, em cola-

---

(pp. 84-86, «Romance» na 1.ª ed.), «A Paisagem do Relógio Branco» (pp. 80-81, «Novela» na 1.ª ed.) e «As Aias Agem» (pp. 82-83, «Cabala Fonética na 1.ª ed.). Os *Poemas de Londres* estão em *Pena Capital*, 1982, pp. 165-211, com excepção do poema «O Navio de Espelho» que está em *A Cidade Queimada*. Na revista *Critério*, revista mensal de cultura, n.º 4, Fev. 1976, são publicados «Dois Projectos Restantes para o Prémio Aldonso Ortigão» que não constam deste livro: «Projecto de publicidade de Livro» e «Projecto de Precário de Exposição», datados de 1958 e 1964, respectivamente.

<sup>202</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 97.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 43.

boração com António Domingues) recorda de uma forma pouco convencional os tempos da escola:

«eu tlim ciências  
tu tlim matemáticas  
ele tlim trabalhos manuais  
nós tlim recreio  
vós tlim senhora  
eles tlim castigo».

«A Antinomia em 1947»<sup>204</sup> apresenta um tipo de dialéctica que, em vez de empregar as consagradas tese, antítese e síntese, se serve de termos diferentes que parodiam os três termos citados:

«o bem: os dignos professores do estado  
o mal: os professores dignos do estado  
resolução da antinomia: o professorado».

Outro aspecto digno de nota na primeira parte do livro é o uso da experimentação linguística que, embora preconizada por Breton, pouco foi utilizada pelo grupo surrealista francês<sup>205</sup>. Cesariny, em *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* já tinha feito uso da experiência no campo da linguagem. Agora ela destina-se a tentar descobrir novos sentidos em palavras conhecidas e frequentemente usadas como é o caso da enumeração proposta no texto «Romance»<sup>206</sup>, onde o sufixo *dor*, indicativo da profissão, se transforma em *dor*, substantivo:

«Paco Bill, o urbanista-amador e os homens de equipagem, os admira dores, os solicita dores, os canaliza dores, os trabalha dores, os avia dores, os computa dores, os opera dores, os préga dores, os pesca dores, os alumia dores, os anuncia dores, os salva dores, além dos oficiais de serviço,

---

<sup>204</sup> *Idem*, p. 40. Neste poema aparece referência a Rabon Gomez de la Serna que, segundo Cesariny é «geito dado por mim e pelo O'Neill ao nome de D. Ramon Gomez de la Serna», carta, inédita, à autora, datada de 31 de Julho de 1985.

<sup>205</sup> Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 181 e presente ensaio, p. 383.

<sup>206</sup> *19 Projectos...*, pp. 34-36.

o monta dores, o chupa dores, o canta dores, o limpa dores, o beija-a-dor, e o de serviço, o restaura dores, (...)»<sup>207</sup>

Outro exemplo é o poema «Investigação Semântica»<sup>208</sup> onde se conjugam em vários tempos e modos os verbos *mastrucharcar*, *charcomastrar*, *ventreter*, etc.

«Exposição»<sup>209</sup> (1967) é constituído por dois textos (sala 1 e sala 2): o primeiro é formado pela base comum *o roman* e por um ou mais termos que jogam o papel de sufixo:

«o roman o  
o roman à  
o roman aus  
o roman cebo  
o roman ce  
o roman tismo (...)»

O segundo texto dá *definições* das palavras conseguidas pelo processo anterior:

«urromano irmão natural da úrria  
urromaná filme de ingmar bergman  
urromanaus emigrante  
urromancebo pessoa que está na tropa  
urromantismo expressão andaluza, fim de verberna  
(...)»

As situações insólitas apresentadas com a maior naturalidade, que Cesariny já vem utilizando desde as mais antigas produções, estão também presentes em muitos dos 19 textos *Projecto. «Rebelião»*<sup>210</sup>, por exemplo, datado de 1947, descreve cinco factos desse género:

«duas delegações de cidadãos no total de dez membros descerão de dois táxis palinha para atravessar o rossio em estado de nudez.»

---

<sup>207</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 85-86.

<sup>208</sup> *19 Projectos...*, *idem*, pp. 14-16.

<sup>209</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 119-129.

<sup>210</sup> *Idem*, p. 39.

Outro aspecto amplamente devedor do surrealismo francês dos primeiros tempos é a importância dada aos *sonhos* (cf. «Passagem dos Sonhos»<sup>211</sup>). Carrouges<sup>212</sup> considera mesmo que a descoberta do valor do *sonho* se situa na base de toda a doutrina surrealista: «*L'oeuvre essentielle de Breton, sur le plan expérimental, est d'abord la découverte du lien naturel qui existe entre l'automatisme du rêve et les manifestations de la poésie. Le premier est en effet la source des secondes et cette découverte est l'acte de naissance du surréalisme.*»

Em quase todos os números de *La Révolution Surréaliste*<sup>213</sup>, Breton e os outros surrealistas relatam os seus sonhos. Em *Les Vases Communicants*<sup>214</sup>, André Breton tenta explicá-los, mostrando a importância que eles têm para a sua obra e para a sua vida.

Cesariny, na esteira dos seus mestres, vai também descrever, em «Passagem dos Sonhos», seis sonhos diferentes, nos quais avultam a sexualidade, reminiscências alquímicas, a tradição do voo e a presença, ainda que póstuma, do companheiro das lides surrealistas, António Maria Lisboa. Dentro de um mesmo sonho, nem sempre existe a sequência lógica da acção, passando-se impunemente de uns assuntos para os outros. O 3.º sonho é talvez o que melhor atesta a ausência de coordenação lógica das acções, passando-se de um passeio de moto com um guarda até uma perseguição e uma cena de um afogado.

As reminiscências alquímicas (tão do agrado dos surrealistas) notam-se em passagens como esta: «Em criança, sonhava com um recanto escuro da oficina do meu pai onde havia um fole accionado a pedal, e, numa velha armação de madeira, um grande pote de barro para onde escorriam as decantações ácidas da prata e do ouro fundidos, o total ladeando uma chaminé que dificilmente expelia o cheiro dos resíduos um ano conservados em água suja.»<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup> *19 Projectos...*, pp. 27-32.

<sup>212</sup> *Op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>213</sup> Exceptuam-se os números 2 (15-1-1925), 6 (1-3-1926), 8 (1-12-1926) e 12 (15-12-1929).

<sup>214</sup> 1.ª ed., Paris, Ed. des Cahiers Libres, 1932.

<sup>215</sup> *19 Projectos...*, p. 31.

A atracção pelo voo (presente em *Titânia*, escrito em 1953 e publicado em 1977) surge-nos no quarto e no sexto sonhos. Esta obsessão deve estar ligada a desejos de liberdade reprimida.

Continuando a análise dos 19 projectos deparamos com uma trilogia que sobressai pela sua ligação directa com os géneros literários. Refiro-me aos textos «Romance»<sup>216</sup>, «Conto»<sup>217</sup> e «Novela»<sup>218</sup>.

A diferença entre estes três géneros literários, tão aparentados e, contudo, tão distantes, tem sido objecto do estudo dos vários teóricos da literatura.

B. Eikhenbaum<sup>219</sup> refere-se-lhes nos seguintes termos:

«A novela italiana dos séculos XIII e XIV desenvolveu-se directamente a partir do conto e da anedota e não perdeu a sua ligação com estas formas primitivas de narração. Sem imitar intencionalmente o discurso oral, ela dobrou-se à maneira do narrador sem pretensões que procura dar-nos a conhecer uma história, não se servindo senão de palavras simples. Esta novela não contém nem descrições exaustivas da natureza nem características pormenorizadas dos personagens, nem digressões líricas ou filosóficas. Não encontramos aí diálogo, pelo menos sob a forma a que a novela e o romance contemporâneo nos habituaram.

(...)

«O romance do século XIX caracteriza-se por um uso amplo das descrições, dos retratos psicológicos e dos diálogos.

(...)

---

<sup>216</sup> *Idem*, pp. 34-36. Este texto está em *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 84-86.

<sup>217</sup> *19 Projectos...*, pp. 37-39. Este texto está em *Titânia e a Cidade Queimada*, pp. 39-42.

<sup>218</sup> *19 Projectos...*, pp. 40-41. Em *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 80-81, com o título «a paisagem do relógio branco».

<sup>219</sup> «Sobre a Teoria da Prosa», in *Teoria da Literatura - II*, textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov, Lisboa, Ed. 70, Col. Signos, 1978, trad. de Isabel Pascoal, pp. 75-91 (1.ª ed., Paris, Seuil, 1965).

«O romance e a novela não são formas homogéneas, mas, pelo contrário, formas profundamente estranhas uma à outra (...). O romance é uma forma sincrética (...); a novela é uma forma fundamental, elementar (...). O romance vem da história, da narrativa de viagens; a novela vem do conto, da anedota.

(...)

«Tudo na novela como na anedota tende para a conclusão. A novela deve progredir com impetuosidade, como um projectil lançado de um avião para ferir com a ponta e com toda a força o objectivo visado.

(...)

«São outros factores que desempenham um papel importante no romance, a saber: a técnica utilizada para afrouxar a acção, para combinar e soldar os elementos heterogéneos, a habilidade para desenvolver e ligar episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir intrigas paralelas, etc. Esta construção exige que o fim do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da acção principal deve encontrar-se em qualquer lado antes do fim. O romance caracteriza-se pela presença de um epílogo.»<sup>220</sup>

René Wellek e Austin Warren<sup>221</sup> têm uma visão ligeiramente diferente, chegando a confundir conto e novela:

«(...) la novela procede geneológicamente de formas narrativas no ficticias como la epístola, el diario, las memorias o biografías, la crónica o historia; se desarrolla, por así decir, partiendo de documentos; en el aspecto estilístico, subraya el detalle representativo, la 'mimesis' en sentido estricto. En cambio, la otra forma, el 'romance', continuador de la épica y del romance medieval, acaso destienda la verosimilitud del detalle (...), para dirigirse a una realidad superior, a una psicología más profunda. (...)

«La estructura narrativa de la obra dramática, del cuento o de la novela se ha llamado tradicionalmente 'asunto' o argumento.»<sup>222</sup>

<sup>220</sup> *Idem*, pp. 79-83.

<sup>221</sup> René Wellek e Austin Warren, *Teoria Literária*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1959, trad. de José Maria Gimeno Capella.

<sup>222</sup> *Idem*, pp. 259-260.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva<sup>223</sup> distingue, nitidamente, entre conto e novela:

«O conto é uma história breve, de enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração de acção, do tempo e do espaço. (...)

«A novela define-se fundamentalmente por ser a representação de um acontecimento, sem a amplidão do romance no tratamento das personagens e do enredo.»<sup>224</sup>

Apesar de haver algumas diferenças de pormenor nas classificações dos teóricos da literatura, os conceitos não são fundamentalmente diferentes e facilmente poderemos reconhecer um romance, um conto ou uma novela.

Os textos que Cesariny assim nomeia dificilmente se poderão incluir nos géneros tradicionais de que dizem fazer parte.

Para além de incoerências evidentes — o «Romance» só tem duas páginas e meia —, não há uma história propriamente dita nem uma sequência lógica de acção. Segundo o próprio Cesariny, o texto teria sido construído com colagens<sup>225</sup>.

Os dois primeiros parágrafos de «Romance» dão uma ideia do insólito que preside a todo o texto:

«O antigo dono de uma hospedaria chamou três companheiros de um filho e fizeram um pacto: que tudo o que se visse nas florestas do Ocidente fosse fabricado pela mão do homem!

«Meu dito meu feito. Compraram uma casa, disseram adeus às mulheres e ninguém mais os viu durante um ano. A voz corrente era que se embebedavam. Como, porém, nunca saíam, nada se podia assegurar. Começava a temer-se pelas suas vidas quando o estrangeiro apareceu, pediu silêncio, meteu os quatro homens numa caixa e os levou para a nau.»<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1967.

<sup>224</sup> *Idem*, pp. 281-282.

<sup>225</sup> Cf. *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 215.

<sup>226</sup> *19 Projectos...*, p. 34.



De igual modo, o «Conto» narra a história de um marinho que estava sempre com sono e que foi tratado por umas irmãs (não se sabe de quem) <sup>227</sup>.

A «Novela» que em *Primavera Autónoma das Estradas* se chama «a paisagem do relógio branco» é fundamentalmente um texto automático, muito semelhante pela sua estrutura aos «Textes Surréalistes», que são publicados em quase todos os números da revista *La Révolution Surréaliste* <sup>228</sup>, e a muitos dos escritos automáticos de André Breton.

Este texto e o seguinte («Cabala Fonética» na 1.<sup>a</sup> edição <sup>229</sup> e «as aias agem» em *Primavera Autónoma das Estradas* <sup>230</sup>), ambos de 1948, devem ser estudados simultaneamente, uma vez que possuem em muitas das frases sonoridades que funcionam como uma espécie de eco, parodiando-se entre si:

1.º — «a paisagem do relógio branco talvez dentro do palco (...)» <sup>231</sup>

«as aias agem por elogio sob a viuvez do talco (...)» <sup>232</sup>

2.º — «O maquinismo começou a dar horas» <sup>233</sup>

«O cataclismo sai-lhe pelas esporas» <sup>234</sup>

3.º — «— pancadas unilaterais muito sensíveis» <sup>235</sup>

«Embrulhadas demais, duas palavras irreversíveis» <sup>236</sup>

Não é também de desprezar o título dado por Cesariny ao segundo texto na edição de 1971: «Cabala Fonética». A *cabala* teve sempre um papel preponderante na teoria surrealista, sobretudo na importância que ela dá à existência de um *ponto supremo* onde todas as coisas seriam uma só:

---

<sup>227</sup> Cf. presente ensaio, pp. 437-438.

<sup>228</sup> Exceptuam-se os números 9-10 (1 de Outubro de 1927) e 12 (15 de Dezembro de 1929).

<sup>229</sup> *19 Projectos...*, pp. 40-41.

<sup>230</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 82-83.

<sup>231</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>232</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>233</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>234</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>235</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 82.

«Cette idée [l'existence du point suprême] essentielle du surréalisme vient de la tradition hermétique. Elle se trouve dans la Cabbale et joue un rôle essentiel dans le *Zohar*.»<sup>237</sup>

A recorrência da Cabala (evidentemente abusiva e figurada) só pode querer introduzir uns laivos de hermetismo num texto incoerente e ilógico, que só terá significado se o analisarmos a esse nível.

Na intenção de parodiar os géneros literários e a respectiva teorização, Cesariny não se fica por estes *romance*, *conto* e *novela* que pouco têm dos citados géneros. No poema «Arte Poética»<sup>238</sup>, ele apresenta definições de *ritmo* e de *rima* que destroem qualquer análise séria: no *ritmo*, o poeta parodia o *Credo*:

«Creio em deus pa'  
um dois três qua'  
tod' poderou'  
um dois dois três  
criador do céu e da té'  
seis sete oito  
(...)»

Na *rima*, os termos postos a rimar humorizam, propositalmente, os poemas tradicionais:

«Mar  
Ar  
(Engordar)  
Vêr  
Chamar  
Ter para crer  
(Emagrecer)  
(...)»

<sup>237</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 26.

<sup>238</sup> 19 *Projectos...*, pp. 12-13.

O *lirismo* como forma literária também é parodiado: «O lirismo é epigonismo da prisão de ventre. Se alguma vez fui lírico — mas dizem-me que sim — é porque estava com essa prisão.»<sup>239</sup>

E o poeta não esquece que «é da literatura que é preciso sair.»<sup>240</sup> porque «Les cadavres existent. Ils sont substantiels. Ils sont la nourriture folle de la vie, de cette vie que vous ne vivez plus.»<sup>241</sup>

A referência (em francês) aos *cadáveres* não é inocente e faz parte de toda uma filiação aceite por Cesariny. Não é por acaso que o texto «Literatura Francesa», a que pertence a frase citada, esteja todo em francês e fale apenas de *cadáveres*. Desde o jogo do *cadavre exquis* (cadáver esquisito, em português) que o termo foi posto em voga pelos surrealistas: «Le cadavre exquis boira le vin nouveau» tornou-se a frase-emblema das suas experiências<sup>242</sup>. Há também que ter em conta os panfletos intitulados «Un Cadavre» (de 1924 e 1930)<sup>243</sup> e o português «Mais um Cadáver» de 13 de Dezembro de 1951, onde o termo tem um valor pejorativo.

Mais uma vez, Cesariny se afirma surrealista nos mais ínfimos pormenores, apelando directamente, e na sua língua, para os Mestres.

Os «Poemas de Londres» distinguem-se nitidamente dos «19 Projectos» da 1.ª parte do livro. Há neles temas que são abordados pela primeira vez na obra de Cesariny: a homossexualidade e a droga.

A homossexualidade é visível em vários poemas, por vezes de um modo velado; outras, directa e frontalmente:

«O meu amigo inglês que entrou no quarto da cama  
[e correu de um só gesto todas as cortinas  
sabia o que corria  
digo disse direis era vergonha

---

<sup>239</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 58.

<sup>240</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>241</sup> *19 Projectos...*, p. 17.

<sup>242</sup> Cf. presente ensaio, p. 34.

<sup>243</sup> Cf. presente ensaio, pp. 92-93.

era sermos estranhos mais do que isso: estrangeiros  
e tão perto um do outro naquela casa  
mas eu vejo mais mais escuro dentro do corpo  
e descobri que a luz é coisa de ricos  
gente que passa a vida a olhar para o sol  
cultiva abelhas no sexo líras na cabeça  
e mal a noite tinge a faixa branca da praia  
vai a correr telefonar para a polícia  
(...)

O meu amigo inglês não se lembrava  
senão dos gestos simples do começo  
e corria as cortinas e criava  
para além do beijo flébil que podemos  
a viagem sem fim e sem regresso.»<sup>244</sup>

O título deste poema, «Being Beauteous», é semelhante ao de um pequeno texto em prosa de *Les Illuminations* de Rimbaud<sup>245</sup>, aliás traduzidas por Cesariny<sup>246</sup>. No autor francês também se fala do *corpo*, mas este funciona mais como uma *visão*, e a homossexualidade, a existir, não é aí frontal, como em *Poemas de Londres*.

«Devant une neige un Etre de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargier et trembler comme un spectre ce corps adoré; (...) Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur la chantier (...)»<sup>247</sup>

A droga surge de passagem no poema «piccadilly circus»<sup>248</sup>: «no dilúvio da luz / um braço pica-se numa seringa / que hoje faz vinte anos de amor bárbaro».

A par destes temas novos, deparamos com as preocupações de sempre: a alquimia, os mitos tradicionais, a denúncia da literatura em proveito da pintura e da escultura.

---

<sup>244</sup> *Pena Capital*, p. 173.

<sup>245</sup> Rimbaud, *Poésies Complètes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 139.

<sup>246</sup> Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

<sup>247</sup> Rimbaud, *op. cit.*

<sup>248</sup> *Pena Capital*, p. 171.

A terminologia alquímica persegue a poética cesarinyana:

«Piccadilly Circus  
lugar geométrico da terra  
disco rodando o espantosíssimo número  
do casamento  
do metal  
com a carne»<sup>249</sup>.

Os mitos primitivos são chamados a jogar um papel importante através das citações mais ou menos extensas de Mircea Eliade, seu conhecido teórico<sup>250</sup>.

A importância da pintura e da escultura é bem visível nos poemas «ode a outros e a maria helena vieira da silva»<sup>251</sup> e «atelier»<sup>252</sup>, respectivamente.

De Londres e da Inglaterra ficaram os nomes de alguns poemas (que correspondem a nomes de ruas de Londres<sup>253</sup> ou cujo título é em inglês<sup>254</sup>) e uma ou outra referência directa:

«Vi um anão inglês e fiquei perturbado  
(...)

Eu que ainda ontem escrevi um poema  
sobre os tamanhos fantasmas dos ingleses  
as pernas de oceano dos ingleses  
os braços florestais dos ingleses  
(...)

E seria inglês, este anão?

Não seria italiano?»<sup>255</sup>

ou

«Os pássaros de Londres  
cantam todo o inverno»<sup>256</sup>.

<sup>249</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>250</sup> *Idem*, pp. 179, 180 e 181.

<sup>251</sup> *Idem*, pp. 177-182.

<sup>252</sup> *Idem*, pp. 210-211.

<sup>253</sup> Cf. «piccadilly circus», *idem*, pp. 171-172 e «shaftsbury avenue», *idem*, pp. 174-175.

<sup>254</sup> «being beautiful», *idem*, p. 173.

<sup>255</sup> *Idem*, pp. 174-175.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 183.

O poema «o inquérito»<sup>257</sup> tem uma estrutura diferente dos outros e semelhante ao poema «pena capital»<sup>258</sup> do livro do mesmo nome. Aqui, também, se recorre a uma forma teatralizada em que há um aparente diálogo. Três vozes «falam» sem, no entanto, haver nunca um diálogo, no sentido da pergunta-resposta, completando-se as falas umas às outras, como se discursassem, ficando a intervenção de cada uma sempre incompleta. Em determinado momento falam de um *outro* como se as *Três Vozes* fossem as várias cambiantes de um só sujeito:

«1.<sup>a</sup> Voz

Não adivinho como nos encontrámos

2.<sup>a</sup> Voz

Perguntava isto e aquilo respondia rindo

1.<sup>a</sup> Voz

Ou era eu que não sei bem

2.<sup>a</sup> Voz

Entrámos numa escada

3.<sup>a</sup> Voz

Mas a alvura dos muros era contra vós

1.<sup>a</sup> Voz

Com as costas da mão toquei-lhe no sexo fortemente  
arqueado dentro da roupa

(...)»<sup>259</sup>

Pelo que ficou dito, poderemos concluir que este livro de Cesariny se situa na linha definidora de uma arte poética que, embora sempre fielmente surrealista, se torna também cada vez mais cesarinyana, isto é, não abandonando os princípios básicos que regem toda a sua obra, não esquece as suas preocupações fundamentais e uma vivência autónoma e distinta de qualquer poética previamente estabelecida.

---

<sup>257</sup> *Idem*, pp. 185-209.

<sup>258</sup> *Idem*, pp. 87-105.

<sup>259</sup> *Idem*, pp. 192-193.

## TITÂNIA — O ROMANCE IMPOSSÍVEL

*Titânia*<sup>1</sup>, escrito em 1953, conforme a data apensa no fim da última página<sup>2</sup>, só será publicado em 1977, num momento em que o surrealismo já deixara há muito de ser um movimento organizado e com esperanças de alguma intervenção público-cultural. Cesariny aponta as seguintes razões para o atraso na publicação: «Porque aquilo, em 1953, como em 77, quando saiu, *não está pronto*. Em 53 não saía, eu não queria, em 77 saiu talvez para que de todo não se perdesse.»<sup>3</sup>

Na verdade, *Titânia* contém os ingredientes necessários para a sua exclusão do género romance, tradicionalmente considerado. Todas as instâncias narrativas se revelam precárias e qualquer tentativa de análise baseada num princípio de verosimilhança é impossível. Se pensarmos na distinção que Todorov faz entre as narrativas de tipo fantástico, maravilhoso e estranho<sup>4</sup>, chegaremos à conclusão de

---

<sup>1</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1977.

<sup>2</sup> Lisboa, 10 de Julho de 1983.

<sup>3</sup> Carta, inédita, à autora, de 31-7-85.

<sup>4</sup> Cf. Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Coll. Poétique, Seuil, 1970 («Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne reconnaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel») (p. 29). «S'il [le lecteur] décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il

que o texto de Cesariny deverá ser enquadrado no maravilhoso, uma vez que as leis da natureza deverão ser esquecidas e teremos de admitir a presença de elementos cuja explicação racional e experimental está fora de questão. A cada passo nos são narrados factos e nos são descritos personagens e ambientes que escapam totalmente às leis primárias da natureza. À medida que nos formos debruçando sobre as várias instâncias narrativas ir-nos-emos dando conta da distância que separa *Titânia* do romance, tal como normalmente é concebido. Este afastamento do verosímil e a consequente entrada no maravilhoso parece ter sido uma das principais preocupações dos surrealistas desde os tempos do Manifesto de 1924. André Breton já critica aquilo que ele denomina de «haine du merveilleux»<sup>5</sup>, comum à maioria dos romancistas, defendendo o seu uso como o único legítimo na criação de uma obra literária:

«Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a que le merveilleux qui soit beau.

«Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des oeuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote.»<sup>6</sup>

A concepção do romance como um género inferior levou Breton, no mesmo manifesto a criticar acerbamente as bases sobre que assenta o universo romanesco: a narração verosímil, a personagem *bem* descrita e o ambiente que se esforça por parecer real: «(...) l'attitude réaliste (...). C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. (...) *La marquise sortit à cinq heures* (...) Si le style d'information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque dans les romans, c'est, il faut

---

décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.» (p. 46))

<sup>5</sup> *Manifestes du Surréalisme*, p. 24.

<sup>6</sup> *Idem*, *ibidem*.



le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse-  
sent à mes dépens. On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage: sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre en été? Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur; il ne m'est laissé d'autre pouvoir discrétionnaire que de fermer le livre, ce dont je ne me fais pas faute aux environs de la première page. Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.»<sup>7</sup>

Este ataque frontal ao romance constitui uma das principais preocupações dos surrealistas da primeira hora, uma vez que o romance levanta problemas que estão no cerne das suas investigações. Jacqueline Chénieux-Gendron, num livro exclusivamente dedicado ao romance surrealista<sup>8</sup>, aponta, com a justeza que lhe é peculiar, a razão profunda das divergências entre o espírito romanesco e o espírito surrealista: «(...) la critique du roman par le surréalisme n'est pas seulement une des voies de la querelle de l'époque. On va découvrir que le roman n'est pas seulement exclu par André Breton comme bouc émissaire du péché de littérature; il est le lieu d'un débat constant, car il engage la question du jugement de réalité et du jugement de possibilité, tous deux au cœur de la recherche surréaliste. (...) le surréalisme (...) propose une résurgence originale de la pensée *participationnelle*, ou *magique*».<sup>9</sup>

Seguindo de perto as doutrinas bretonianas, Cesariny constrói um universo onde o insólito, o disperso, o maravilhoso e a ironia andam de mãos dadas. Esta última está bem presente numa frase que aborda precisamente o problema que temos estado a tratar: «No entanto, um certo

---

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 14-16.

<sup>8</sup> Jacqueline Chénieux, *Le Surréalisme et le Roman*, Lausana, L'Age d'Homme, 1983.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 25.

fio condutor estaria de bom tom, reconheço: daria uma ilusão de realidade aos que precisam de ilusões dessa estirpe.»<sup>10</sup>

Tendo em linha de conta os pressupostos que enunciámos, vamos passar à análise detalhada de *Titânia*, seguindo, por uma questão metodológica, as diversas instâncias narrativas, mesmo que elas sejam a cada passo postas em causa e ultrapassadas.

O título completo da obra, tal como Cesariny o apresenta na primeira página é: «Titânia História Hermética em Três Religiões e um só Deus Verdadeiro com vistas a mais Luz como Goethe queria.»<sup>11</sup> Nesta frase, Cesariny aponta para vários códigos intertextuais: o hermetismo, a religião (paródia da cristã?) e a «lenda» referente à última frase de Goethe («Licht, mehr Licht»). A alusão ao hermetismo está dentro da linha seguida pelos surrealistas. Michel Carrouges, no livro *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*<sup>12</sup>, chama a atenção para o papel primordial que o hermetismo desempenha em toda a estética surrealista. Apesar de, rigorosamente, *Titânia* não poder ser considerada uma obra hermética, a simples inclusão do termo coloca-a sob a égide de uma tradição que se afasta do racional e do verosímil, para se instalar no esotérico, no reino da alquimia medieval e, paradoxalmente, no surrealismo mais ortodoxo: «Il est hors de doute que l'ésotérisme et le matérialisme s'opposent avec la plus vive intolérance. Le profane peut les juger aussi incompatibles que l'eau et le feu; il n'empêche que ce sont simultanément les deux pôles de la pensée de Breton. Le chemin qu'il fait de l'un à l'autre peut être capricieux, déconcertant, il peut paraître errer bizarrement, mais c'est l'exercice dialectique essentiel du surréalisme.»<sup>13</sup>

O outro pólo, o anti-religioso, instala-se logo de seguida: «Três Religiões e um só Deus Verdadeiro» — é evidente que há aqui referências nítidas à Trindade e à simultânea Unidade

---

<sup>10</sup> *Titânia*, p. 55.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 21-96, cap. «Esotérisme et Surréalisme».

<sup>13</sup> *Idem*, p. 22.

cristãs (Três Pessoas Distintas e um só Deus Verdadeiro). As *Pessoas* transformam-se em *Religiões* o que acentua a ironia, onde um monoteísmo único servindo várias crenças não tem outra utilidade do que revelar um ateísmo profundo. A irreverência face a uma possível religiosidade revela-se ainda na última parte do título: «com Vistas a mais Luz como Goethe queria». A inclusão de Goethe (e indiretamente do *Fausto* de onde é tirada a epígrafe da página seguinte) e a alusão à frase que, pretensamente, ele teria proferido antes de morrer («Licht, mehr Licht»), coloca o livro em questão numa outra perspectiva: Goethe e o seu célebre *Fausto*, que vende a alma ao Diabo (desafio às leis da religião cristã), mas também Goethe e o Romantismo alemão, com o seu cortejo de fantasmas, de seres inexistentes, numa palavra, com o seu constante apelo ao maravilhoso.

Falámos do título, mas deixámos propositadamente de lado a análise do nome *Titânia* que parece o elemento mais importante da obra. Na verdade, *Titânia* é o nome de um personagem feminino que percorre o universo diegético do texto. Antes de nos debruçarmos sobre o estudo deste personagem, gostaríamos de fazer referência ao estatuto do personagem em si, do personagem tradicionalmente considerado, do personagem do romance surrealista e finalmente do caso específico da obra de Cesariny.

Roland Barthes, no estudo que fez da novela de Balzac, *Sarrasine*, define assim o personagem: «Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage.»<sup>14</sup> Esta definição confere ao personagem um estatuto estável, fixo, dotado de características coerentes e condizentes com a sua actuação no conjunto da obra. É partindo deste princípio que Philippe Hamon pode fazer um estudo exaustivo do estatuto do personagem, apoiando-se numa identidade de base que ele apresenta do início ao fim da obra<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Coll. 'Tel Quel', 1970, p. 74.

<sup>15</sup> Cf. Philippe Hamon, «Pour un Statut Sémiologique du Personnage», in *Littérature*, n.º 6, Maio 1972, pp. 86-110.

Se nos quisermos reger por estes pressupostos para analisar os personagens de *Titânia*, não tardaremos a verificar que eles se revelam completamente inoperantes. Os personagens não mantêm uma identidade (inclusive, a do nome ou a do sexo), não são convenientemente descritos e a sua consistência é das mais frágeis.

Esta destruição da imagem do personagem como ser vivo já tinha sido preconizada por André Breton, em 1924, na «Introduction au Discours sur le Peu de Réalité»<sup>16</sup>. Escreve A. Breton: «L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.»<sup>17</sup>

Jacqueline Chénieux-Gendron dá a seguinte explicação para a posição assumida pelo autor de *Nadja*:

«D'un côté, l'expérience psychologique commune, de soi ou des autres, porte à l'inquiétude car elle ne peut fonder l'être ni de soi ni des autres. D'un autre côté, les systèmes d'explication pris pour argent comptant fondent à peu de frais un réalisme simpliste de la personne humaine.

«C'est pourquoi il est si dangereux que le romancier donne des noms — fictifs — à des personnages formés d'un conglomerat d'observations, car, ce faisant, il fonde une prétendue essence autour de laquelle les diverses caractéristiques qu'il y adjoint par la suite viennent s'agglutiner. Les noms — les vrais — sont toujours révélateurs. Non qu'ils 'révèlent' quelque sens caché, mais ils sont le garant que les observations alentour sont vérifiables: 'Livrez-moi les vrais noms, demande Breton aux romanciers, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros'»<sup>18</sup>

Perante tais conclusões, não me parece difícil compreender a fragilidade dos personagens de *Titânia* e a repugnância

---

<sup>16</sup> *In Point du Jour*, Paris, Idées/Gallimard, 1970, pp. 7-29.

<sup>17</sup> *Idem*, pp. 8-9.

<sup>18</sup> *Le Surréalisme et le Roman*, pp. 56-57.

que o narrador sente em fazê-las passar por *reais*, apesar de uma má consciência que a certa altura se instala. Usando um artifício de narração bastante comum, o comentário de um narratário, o narrador chama a atenção dos leitores para a natureza dos seus personagens: «Essa tua Titânia é uma fraude, rapaz. (...) Pois tu não dizes é alta, baixa, loura, morena, encarnada, branca. E as mamas, rapaz — secção fundamental — não te enlevam as mamas? (...) Titânia é um fantasma, Oberon dois fantasmas, Julião três fantasmas numa cidade fantasma.»<sup>19</sup>

Com base nestes conhecimentos, poderemos agora passar à análise dos personagens da obra de Cesariny. Logo na primeira página, deparamos com uma lista de personagens, comparável às existentes no início das peças de teatro. Esta lista é exaustiva e não esquece um ou outro nome que aparece apenas de passagem.

Titânia, que dá o título ao livro, é sem dúvida, o personagem principal. Aparentemente, é uma prostituta, à descoberta da cidade. Todavia, esta condição não a esgota. Titânia é a mais complexa e a mais incoerente de todos os personagens.

O 1.º capítulo apresenta-nos o nascimento de Titânia e de Oberon (de que trataremos a seguir). Parodiando o romance tradicional que, numa tentativa de conferir verosimilhança ao personagem lhe descreve os mais ínfimos pormenores, o narrador conta-nos dois nascimentos para o mesmo personagem. Estes dois nascimentos são radicalmente diferentes. O primeiro dá Titânia como tendo nascido de um buraco deixado nas ondas por Vénus Urânia: «Quando Vénus Urânia emergiu das ondas ficou lá um buraco do tamanho de um homem. (...) Ninguém tapou aquela espécie de vácuo e por expressa ainda que ignota determinação cósmica Titânia nasceu ali.»<sup>20</sup>; o segundo diz simplesmente: «Nasceu rapaz e chamou-se Titanin.»<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Titânia*, p. 45.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 17.

O duplo nascimento revela-nos uma característica essencial do personagem: a sua duplicidade, ambiguidade e, finalmente, o seu carácter fundamentalmente não-disjuntivo, como diria Julia Kristeva<sup>22</sup>.

A descrição do primeiro nascimento remete-nos para a figura de Vénus Urânia. Segundo a mitologia, ela apresenta-se como filha de Urano, tendo nascido da espuma ensanguentada do seu membro gerador, e representa o amor físico e selvagem<sup>23</sup>. A referência ao desejo, ao amor sensual, está também ligada à origem do próprio nome Titânia, que terá sem dúvida relações com a peça de Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (como se pode ler na lista das personagens), mas não estará menos ligado à personagem mitológica Titã que também apela para os desejos físicos e terrestres<sup>24</sup>. Em Shakespeare, Titânia surge-nos como a Rainha das Fadas, essencialmente ligada ao amor sensual e físico. Primitivamente apaixonada por Teseu, acaba por se aproximar de Oberon, outro dos personagens evocados por Cesariny. O ciúme que Oberon sente por ela vai provocar uma série de distúrbios e fazê-lo inventar artimanhas cujas reminiscências poderemos analisar em *Titânia*, apesar de

---

<sup>22</sup> Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Paris, Haia, Nova Iorque, Mouton Publishers, 3.<sup>a</sup> ed. 1979, p. 45: « (...) la DISJONCTION (...) cède la place à un OUI-NON (à la NON-DISJONCTION). C'est sur le modèle de cette fonction que s'organisent toutes les figures à double lecture que le roman contient (...)»

<sup>23</sup> Cf., «(...) elle symbolise les forces irrépressibles de la fécondité, non pas dans leurs fruits mais dans le désir passionné qu'elles allument chez les vivants, (...) C'est l'amour sous sa forme uniquement physique, le désir et le plaisir uniquement des sens» (*Dictionnaire des Symboles*, dir. de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 2.<sup>a</sup> ed., 1973, 1.<sup>o</sup> vol., p. 84); «(...) la mutilation d'Ouranos met fin à une odieuse et stérile fécondité, introduisant dans la morale, par l'apparition d'Aphrodite (née de l'écume ensanglantée du membre générateur ouranien), l'ordre, la fixité des espèces et rendant ainsi impossible toute procréation désordonnée et nocive.» (*Idem*, 3.<sup>o</sup> vol., p. 338).

<sup>24</sup> Cf., «Ils [les Titans] symbolisent (...) les forces brutes de la terre et, partant, les désirs terrestres en état de révolte contre l'esprit.» (*Idem*, 4. vol., p. 301)

aqui eles serem menos directamente referenciáveis e menos espectaculares, como convém a um outro tipo de narrativa:

«OBERON: How canst thou thus for shame Titania,  
Glance at my credit, with Hippolyte?  
Knowing I know thy love to Theseus?  
(...)

TITANIA: These are the forgeries of jealousy:  
And never since the middle summer's spring  
Met we on hill, in dale, forest, or mead,  
By paved fountain, or by rushy brook,  
Or in the beached margent of the sea,  
To dance our ringlets to the whistling wind,  
But with thy brawls thou hast disturb'd our sport.  
Therefore the winds, piping to us in vain,  
As in revenge, have suck'd up from the sea  
Contagious fogs: which falling in the land,  
Have every pelting river made so proud,  
That they have overborne their continents.  
The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain,  
The ploughman lost his sweat, and the green corn  
Hath rotted, ere his youth attain'd a beard  
(...)

OBERON: (...) There sleeps Titania, sometime of  
[the night  
(...)

And with the juice of this I'll streak her eyes,  
And make her full of fateful fantasies.  
(...)

What thou seest when thou dost wake,  
Do it for thy true Love take:  
Love and languish for his sake.  
Be it ounce, or cat, or bear,  
Pard, or boar with bristed hair,  
In thy eye that shall appear,  
When thou wak'st, it is thy dear.  
Wake when some vile thing is near.»<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1965, pp. 34, 35, 40 e 42.

Depois de amores desencontrados e de mal-entendidos, Titânia e Oberon acabam por se apaixonar.

Na obra de Cesariny, a sequência não é tão linear, não há o tradicional *happy-end*, mas Titânia e os seus amores desempenham um papel fundamental. Oberon não se chama sempre Oberon, ou seja, os papéis masculinos vão tendo variados nomes, embora as suas diferenças residam mais no nome do que nos próprios actos. Deixaremos, por enquanto, de lado o estudo de Oberon, que faremos a seguir ao de Titânia.

O segundo nascimento de Titânia dá-a como um ser masculino, a quem foi dado o nome de Titanin.

A ambiguidade sexual é talvez o ponto máximo da não-disjunção de que falávamos algumas páginas atrás. Titânia é Titanin, isto é, Titânia é também simultaneamente todas as figuras masculinas que nos vão aparecendo, uma vez que cada um dos outros nomes (Oberon, Julião, Carlos) é ou pode ser substituído pelo de Titanin.

«Julião tinha um horário invencível, vivia no lado de lá do lado de lá do rio, explicava ele. (...) Mas um silêncio irreal, um silêncio nos olhos ainda era a melhor dádiva que se faziam.

Titanin:

‘Amanhã vou mais cedo. Não quero estar a vir  
[sempre atrasado.]’

Titânia:

‘Nunca tens a certeza. Nunca sabes como é.’  
(...)

Julião marcou passo, noite após noite, no lugar  
[marcado. (...)]

Nesse ano Julião foi chamado para a tropa e como não lhe notassem defeito puseram-no a servir. Talvez por desfastio perguntaram-lhe em que praça queria assentar. Titanin escolheu alto:

‘Aviação, na maruja’.<sup>26</sup>

«Titânia:

(...)

<sup>26</sup> Titânia, pp. 25-27.



A Isménia já sabe que dentro de poucos meses vou para Gaia (Barbearia Ferraz). (...)

Seu  
Titanin'»<sup>27</sup>

(Cf. «Oberon veste negro como a camisa que lhe abraça o peito. Esteve empregado na Ervanária Ferraz [em Gaia] (...)»<sup>28</sup>).

«Titânia surgia extravagante, mas confessadamente extravagante. Vestia-se de rapaz e, quando assim surgia, gostava que lhe chamassem Titanin. 'Mas quem é Titanin?', perguntávamos aflitos. 'Sou eu. Eu sou Titanin. Queres ver?」»<sup>29</sup>

Por estes exemplos, chegamos à conclusão de que uma distinção efectiva dos personagens se torna impossível. De igual modo, as *aventuras* de Titânia com as figuras masculinas terão forçosamente de ter uma interpretação diferente daquela que aparentemente nos é proposta: a descoberta da cidade através da prostituta. Sem deixar de representar a prostituta, Titânia converte, simultaneamente, a ligação heterossexual em masturbação, os sucessivos encontros em solidões desencontradas. Se Titânia é Titanin, se Titanin é Julião, Oberon e os outros, então só Titânia existe, rodeada de solidão. Solidão que aparece escondida em vários pontos do livro, solidão que em todos toca, mas que todos fazem por ignorar: «O Carlos sabe que Titânia existe e que existe para ele. Por isso, quando depois de breve exame aos cartazes o rapaz fez menção de entrar na escada, Titânia foge depressa até ao segundo andar. (...) Parece que o cinema vai reabrir. Há bicha, luz, uma velha com bolos. As estátuas de certos monumentos saem dos pedestais, desaparecem. O minúsculo lugar que Titânia ocupava, em frente do cinema está deserto.»<sup>30</sup>

Esta leitura parece-me justificada pelo facto de a certa altura se dizer: «Titânia é um fantasma, Oberon dois fan-

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 52-53.

tasmas, Julião três fantasmas numa cidade fantasma.»<sup>31</sup>, ou «À medida que a noite avança, avança a solidão, com pés de macho. É a hora dos fantasmas. É a hora de Titânia e de Oberon.»<sup>32</sup>, ou de se afirmar que «o corpo de Titânia, esse corpo que vive de encantar os homens, de ameaçar a útil estabilidade dos lares, esse lindíssimo contraveneno ou mesmo só veneno muitas vezes mortal, o corpo de Titânia — ah! vou dizer demais! — o corpo, NÃO EXISTE. Há muito que lhe limpavam o sebo.»<sup>33</sup>

É por esta razão que não posso estar inteiramente de acordo com Joaquim Manuel Magalhães quando ele liga a inexistência do corpo às teorias cristãs da exaltação da alma: «Refere-se à tradição cristã, ao puritanismo físico, tanques do desejo e da deriva dos encontros. O aparecimento do amor é sempre contraposto à dominação desgastante da sua institucionalização.»<sup>34</sup>

A simples menção de uma tradição cristã que se quereria desmistificar não justifica de *per si* o jogo de ambiguidades em que o texto é tão rico. A par das incoerências que já notei, deparamos com pormenores que parecem querer situar o personagem Titânia e a subsequente narração a um nível realista. É o caso da descrição da pensão das prostitutas<sup>35</sup> ou das cartas que Titânia recebe: duas de Titanin (que ironia!) e uma de um tio preocupado com a vida que ela leva<sup>36</sup>.

Titânia é assim a personagem-chave que atravessa toda a obra e é a partir dela e com ela que poderemos analisar os outros personagens e até os outros níveis narrativos.

Tal como de Titânia, de Oberon também são narrados dois nascimentos. O primeiro é idêntico ao primeiro de Titânia, e imediatamente posterior. A primeira frase de um e outro nascimento são rigorosamente iguais. Perante tais

---

<sup>31</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>34</sup> Joaquim Manuel Magalhães, «Mário Cesariny», in *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 116.

<sup>35</sup> Cf. cap. XII, pp. 59-62.

<sup>36</sup> Cf. cap. XI, pp. 57-58.

afinidades, não será muito difícil aceitar o carácter não-disjuntivo dos dois personagens que, se em Shakespeare funcionam como o Rei e a Rainha das Fadas que acabam por se apaixonar, em Cesariny o fim não é o amor recíproco mas a aglutinação de um pelo outro, a interiorização de um no outro, porque ao fim e ao cabo não passavam de um só: «Titânia vai perder-se, acabar-se, NASCER! Já se lhe foi aos poucos a memória e o sorriso. Agora é o próprio corpo que lhe desaparece: um braço, o outro, tórax, pulmões, respiração, desejo, o intervalo das pernas. No fim subsiste a fronte, alta, livre, pura, ligada por um fio ao órgão-coração que pulsa incontrolado.

«Oberon dá um pulo, atravessa os espaços, encerra numa caixa A Mistificadora.»<sup>37</sup>

O segundo nascimento de Oberon coloca-o a um nível mais *realista* embora não menos inverosímil:

«Oberon nasceu em Gaia (Vila Nova de), cujos habitantes são altos e elegantísimos, usando mudar cuidadosamente de roupa quando passam a ponte de D. Luís: rubros às terças-feiras, brancos ao domingo, rosa-vivo aos sábados. Oberon veste negro como a camisa que lhe abraça o peito. Esteve empregado na Ervanária Ferraz, junto ao come-e-bebe O Punhal, onde se atardam sempre três pessoas: a Bruxa, o Papagaio e a Solteira. Às quartas-feiras, atracção-abismo: engraxador-paralítico. Quintas, de manhã cedo: o senhor Alvaro, pessoa já importante, dos regimes.»<sup>38</sup>

Esta origem aproxima-o das outras figuras masculinas, como já tive ocasião de assinalar.

Todavia, quando o personagem masculino é designado pelo nome específico de Oberon, remete geralmente para um mundo menos facilmente referenciável. O maravilhoso instaura-se através de alusões ao sobrenatural e ao emprego de metáforas e imagens mais ousadas:

«O Reino das Escadas, o Reino das Fragatas, O Reino dos Jardins, o Reino de Oberon. Titânia espera a sucessão de um Reino com guardas próprios, passagens, escadarias,

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 17-18.

guardas da vida e da morte, traidores, espíões, heróis. Oberon Manto Negro, Oberon Triunfante, Oberon de Perfil e Oberon Menino são as colunas de uma catedral que viaja nos olhos de Titânia.»<sup>39</sup>

Para além dos outros personagens masculinos a que já fizemos referência, de algumas prostitutas meramente nomeadas ou com um papel destinado a fornecer cor local (cf. Zezinha — dona de uma pensão), devemos ainda ter em consideração a existência dos estranhos habitantes de Procópio's Town (Seres Marinheiros, Seres Voantes e Seres Quadrados), do Diabo, do barbeiro e do florista.

É logo no segundo capítulo que nos é feita a descrição de Procópio's Town (de cuja população Titânia fez parte durante dois Invernos), cujos habitantes se dividem entre os Seres Marinheiros, Seres Voantes e Seres Quadrados. Enquanto os dois primeiros nos aparecem como legítimos habitantes, deviatamente adequados ao meio ambiente (primeiro o elemento dominante era a Água, depois passou a ser o Ar), os Seres Quadrados representam a força repressiva, policial: «Mais desabridos e logo violentos eram os Seres Quadrados, que tinham a boca para baixo e respiravam bem debaixo da terra.»<sup>40</sup> A repressão exercida pelos Seres Quadrados é sobretudo visível no episódio do barbeiro e do florista, que representam a força libertadora e modificadora da cidade. As suas tentativas são vãs, uma vez que são presos, torturados e mortos. É a vitória dos Seres Quadrados, da ordem, da repressão:

«Sobrevindo o Outono, algo ainda mais inédito aconteceu: um estimado comerciante da zona velha abriu uma barbearia no cocuruto de um prédio; e, vinte e quatro horas depois, um desconhecido montava, no telhado fronteiro ao da barbearia, uma venda de flores artificiais.

«Os Seres Quadrados riram a bom rir. Era a verve do povo a manifestar-se, ainda não se podia levar a mal! (...)

«O barbeiro e o florista excediam porém os limites do aconselhável, podendo concitar a imaginária comercial de

---

<sup>39</sup> *Idem*, pp. 55-56.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 21.

todo um bairro. Foram-lhes pois fechados os estabelecimentos e pronunciados os donos, os quais, inopinadamente, declararam motivos estranhos demais para serem creditados como autênticos.

«Disse o da barbearia, logo de entrada, que iam acontecer 'muitas coisas' dessas e doutros géneros mais, pelo que lhe aplicaram o primeiro grau, instando-o a que dissesse claramente a que espécie de coisas se estava referindo. (...) embora demonstrando muito ânimo e invulgar capacidade física, expirou sem atender ao que se lhe pedia.

«Maior loquacidade mostrou o das flores, que falou todo o tempo necessário, jurando por sua honra que não tivera espécie alguma de presunção, que a ideia floral fora só dele, com vistas a assegurar aos amigos voantes um estabelecimento confortável tanto pelo local como pelo acesso. Só conhecera o pretense cúmplice (disse apontando o morto) no dia de abertura da barbearia; (...) expirou ao sétimo grau (dose de compromisso entre o sexto e o sétimo da tortura).»<sup>41</sup>

Finalmente podemos ainda referir o caso do Diabo. Ele aparece-nos como um ser omnipresente, imiscuindo-se na vida das pessoas que fingem não o ver, ignorando-o como a um mal necessário. Pelas características que lhe são imputadas, parece-me que o Diabo funciona como uma má-consciência (?) em luta com as inibições e castrações dos Portugueses, um desejo constantemente recalçado de libertação — uma outra forma de luta que teria as mesmas consequências da do barbeiro e do florista.

«O diabo dos portugueses é o diabo mais grosseiro que há, nunca se definiu. Apesar disso, dura, e é dos mais temidos Saiba-se lá porquê! Muito desconfio ser o nosso diabo coisa tão junta à cabeça de baixo que nunca chegará à cabeça de cima, esse nobre capitel onde se aninham Faustos, Margaridas e as Seduções do Espírito. Um diabo sanguíneo, eis o que tens. Tal barreira garante-lhe obras subterrâneas mais do que nunca vistas: realmente impossível de se ver enquanto

---

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 67-69.

os sexos andarem pelas ruas dentro desse violino a que nós por descaro chamamos vergonha.»<sup>42</sup>

A narração de *Titânia* é fundamentalmente em 3.<sup>a</sup> pessoa, embora haja, por vezes, a inclusão do *eu* do narrador. A narração em 1.<sup>a</sup> pessoa aparece como um comentário à acção, uma justificativa de determinada atitude (cf. cap. VIII, pp. 45-46) ou com a função de testemunho pura e simples: «Eu e o Duque da Terceira, únicas testemunhas do mistério que assiste ao chão desta cidade.»<sup>43</sup>

Apesar de o narrador, em princípio, dominar perfeitamente os seus personagens, ele também nos surge com um tipo de visão de fora<sup>44</sup> que o aproxima dos narradores do *Nouveau Roman*: «Parece que o cinema vai reabrir.»<sup>45</sup>

Numa das interferências do narrador, este assume-se como o *autor*, auto-comentando o seu papel de narrador. Depois de contar o episódio entre Titânia e Julião-Titanin, escreve: «É evidente que isso é um parecer de autor, arremedando a poesia. Titânia nunca sabe ao certo o que lhe acontece.. Entra e sai da sua própria vida quando os outros lhe mandam fazer isso, é o seu grande exercício (...)

«Enquanto a história lhe sai por demais mascarada o rio corre invisível e liso, à distância de um braço.»<sup>46</sup>

Jacqueline Chénieux-Gendron, na obra citada, começa por focar o papel importante das intromissões de autor no romance novecentista, mostrando as semelhanças e diferenças com os textos surrealistas. Segundo a autora, Cesariny não se afasta muito da regra estabelecida.

«(...) l'intrusion renforce la fiction, sous prétexte de la détruire, puisqu'elle balaie nos doutes, accroît notre attention et pour finir ramène dans le champ de l'imaginaire la personne de l'auteur.»<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>44</sup> Cf., «Dans ce troisième cas [*la vision 'du dehors'*], le narrateur en sait moins que n'importe lequel des personnages. Il peut décrire ce que l'on voit, entend, etc, mais il n'a accès à aucune conscience.» Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 80.

<sup>45</sup> *Titânia*, p. 53.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>47</sup> Jacqueline Chénieux, *op. cit.*, p. 143.

«Il est étrange et significatif de découvrir que ce fonctionnement pousse Stendhal ou Sterne du côté du romanesque, au lieu que les mêmes mécanismes lucidement aperçus repoussent aux yeux de Breton ces textes du côté de la poésie (...) C'est, on l'a déjà remarqué, que le surréalisme dédouble la notion d'imaginaire et en perçoit fortement l'usage diversifié. D'un côté l'imaginaire peut pencher vers 'la vie', le réel vécu poétiquement est le champ des rêveries les plus fortes: c'est le récit. (...)

«Ces interventions modalisantes (...) font apercevoir une autre loi: plus les procès évoqués par la narration le sont sous l'angle de *l'aspect*, plus le texte est satisfaisant pour une conscience surréaliste.

«Enfin, les surréalistes sont habiles à exploiter les textes de fiction pour exhiber, au passage, certains mécanismes mentaux: l'aptitude du langage à dire le vrai *ou* le faux (...)»<sup>48</sup>

Além do narrador extradiegético, há personagens que, por vezes, assumem a narração, transformando-se em outros tantos narradores intradieгéticos<sup>49</sup>. É o caso de Titânia e de um poeta no cap. XV. Quanto a estas narrações far-lhe-emos referência aquando do estudo da narração propriamente dita.

A par do narrador deparamos também com algumas referências ao narratário<sup>50</sup>, embora elas não tenham grande importância na estrutura global da obra. Inserem-se dentro de uma linha tradicional da narratologia, pelo que não nos vamos atardar neste aspecto.

A narração de *Titânia* não é linear, há constantes cortes na sequência dieгética, o que impede um resumo simplista. Joaquim Manuel Magalhães, no artigo citado, condensa da seguinte forma o universo da obra de Cesariny: «*Titânia* é, no seu geral, a narração do aparecer e ir-se para outro fechamento duma figura de jovem mulher, que é também um rapaz, que talvez seja um modo máscara do autor. Por dentro, há outra história, que conta a cidade e os costumes

---

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 146-147.

<sup>49</sup> Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>50</sup> Cf. *Titânia*, pp. 35-36, 45 e 60.

portugueses a uma luz fantástica e de fábula ébria. Por cima, há a sujeição mágica às origens e aos fins do jogo do mundo, uma visão gnóstica e apocalíptica do real. No fundo, uma tensão do corpo e do desejo entre que tece a imaginação, as repressões e os voos.»<sup>51</sup>

Sem dar conta de toda a complexidade do universo de *Titânia*, parece-nos todavia que os traços fundamentais se encontram aqui sugeridos. Por estas poucas linhas, poderemos detectar uma certa inverosimilhança e a ocorrência de acontecimentos insólitos e totalmente inesperados (a ambiguidade sexual de Titânia, por exemplo). Jacqueline Chénieux-Gendron refere-se também à importância que a narração de tais acontecimentos tem no imaginário surrealista<sup>52</sup>.

O entrecortado da narração e o insólito da mesma levam-nos a descobrir vários signos de surrealidade na prosa de *Titânia*. Segundo Laurent Jenny<sup>53</sup> esses signos são bem visíveis e podem ser sistematizados. Baseando-nos no seu estudo, vamos tentar a análise de algumas características da surrealidade em *Titânia*.

Laurent Jenny aponta, numa sequência de *Poisson Soluble*, a existência de ambiguidades impensáveis que um conto tradicional destruiria imediatamente: «Si le contenu de la séquence nous était connu, comme ce serait le cas dans un conte, ces impensables ambiguïtés seraient levées.»<sup>54</sup> No livro de Cesariny há inúmeras ambiguidades que, em vez de serem resolvidas, cada vez se complicam mais: ambiguidade sexual, confusão de personagens, cenas não inteiramente explicadas.

Intimamente ligada com a ambiguidade, está a total ausência de verosimilhança de muitos dos episódios, que nem no plano do maravilhoso podem ser entendidos: a história de Procópio's Town, a do marinheiro e muitas outras.

A leitura, totalmente feita à luz do maravilhoso, está fora de causa, uma vez que os mesmos elementos passam

---

<sup>51</sup> Joaquim M. Magalhães, *op. cit.*, p. 114.

<sup>52</sup> Jacqueline Chénieux, *op. cit.*, pp. 133-135.

<sup>53</sup> Laurent Jenny, «La Surréalité et ses Signes Narratifs», in *Poétique*, n.º 16, 1973, pp. 499-520.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 503.



indiferentemente do plano metafórico para o literal, criando uma ambiguidade de leitura e muitas expectativas que nunca são totalmente satisfeitas: «Il y a donc, dans le récit surréaliste, écrasement des différents plans de sens, de la perspective sémantique: des éléments passent indifféremment du plan métaphorique au plan littéral, et ce au mépris de tout contexte.»<sup>55</sup>

O capítulo II de *Titânia* começa com uma descrição aparentemente realista e verosímil de Procópio's Town, para, depois de poucas linhas, passar indistintamente para um plano metafórico de que dificilmente se poderá fazer uma leitura 100 % verosímil, haja em vista o episódio de Alarico que fecha o capítulo: «(...) um homem de nome Alarico enfraquecera demais, nunca se soube porquê, a aderência ao solo e resolvera amarrar, decerto por mútuo acordo, uma longa e fina corda de esparto à barriga da perna de um Ser Quadrado, lançando a ponta onde as asas lhe entravam (omoplatas). (...) O gáudio geral só amainou, caindo um silêncio esquisito, quando alguém fez notar que a fina corda de esparto que balançava entre os dois extravagantes estava completamente negra de formigas.»<sup>56</sup>

Outro traço de surrealidade é o uso de um código gnómico que deveria apelar para um conhecimento específico, mas que na realidade se revela vazio e apenas existente na escrita do narrador: «(...) le code gnomique fonctionne à vide, comme une auto-citation, comme l'affirmation de sa propre possibilité. Puisé dans le paradigme des possibilités narratives du conte, il est jeté dans le discours sans aucun souci de concaténation avec d'autres séquences. Il y apparaît d'autant plus cruellement isolé.»<sup>57</sup>

O narrador de *Titânia* faz a certa altura apelo a uma suposta característica da literatura portuguesa contemporânea, que se revela totalmente falsa: «Por muito que tal pese aos mimos de paisagística que andam a atravessar, em todos os sentidos, a melhor literatura portuguesa, tenho

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 505.

<sup>56</sup> *Titânia*, p. 22.

<sup>57</sup> Laurent Jenny, *art. cit.*, p. 504.

de acrescentar que enquanto o diabo cheirava a paisagem fugia.»<sup>58</sup>

Uma narração mostrando signos formais de coerência, mas substancialmente incoerente, é outro traço apresentado por Laurent Jenny<sup>59</sup>. Poderíamos apresentar vários exemplos desta peculiaridade em *Titânia*. Escolhemos um trecho do último capítulo, onde a narração dos preparativos para um terramoto se revela das mais surpreendentes:

«Os menos desprevenidos emalaram tudo, espavoriram para o Longe, com irmãs e famílias, buscando entre a fuligem das bibliotecas uma página branca onde encostar a cabeça.

«Às duas horas, toda a gente apontava o céu brilhante e escuro: um céu de terramoto.

«Às quatro horas fechava o comércio e as organizações do Território emitiam ordens bastante desconexas (...)

«A partir das quatro abortava por excesso todo o sistema de salvação colectiva. Às cinco um mar de gente inundou o Rossio e começaram com as procissões. Às cinco e pico apareceu o Diabo mas desta vez com toda a sua corte, a qual se diz constar de 72 Duques, Condes e Marqueses e 7 405 928 Mafarricos Menores. Às seis horas precisas foi visto RIMBAUD (...) Às sete menos um quarto apareceram AS MÃES e a terra tremeu pela primeira vez.

«Às seis e dez Titânia levantou-se e comeu umas coisas para não ficar em jejum.»<sup>60</sup>

Perante todos estes elementos, chegamos à conclusão de que a leitura de *Titânia* só ficará completa se tivermos em conta a transgressão dos códigos geralmente aceites da distribuição entre os planos literal e metafórico, verosímil e inverosímil, coerente e incoerente.

«(...) dans le récit surréaliste, la perméabilité de ces deux espaces sémantiques permet au plan métaphorique de

---

<sup>58</sup> *Titânia*, p. 30.

<sup>59</sup> «L'image ainsi obtenue réunit des caractères propres au récit surréaliste lui-même: représentation affichant les signes formels de la cohérence mais substantiellement incohérente.», Laurent Jenny, *art. cit.*, p. 508.

<sup>60</sup> *Titânia*, pp. 77-78.

réactiver le code des actions en y mettant en scène tels quels des éléments représentatifs introduits dans le discours selon un principe associatif. De la sorte, tous ces éléments sémantiques ont le même statut dans le récit surréaliste. (...) La métaphore n'est plus illustration d'un sens premier par un sens second: elle devient instrument à introduire de nouvelles représentations dans le discours, procédé de production et d'enrichissement du texte. Corrélativement on assiste à une disparition du sens figuré comme plan de sens autonome. Il est envahi par la prédominance de l'interprétation littérale. Plus exactement, les deux interprétations se superposent.»<sup>61</sup>

No que concerne a narração falta ainda referirmo-nos aos casos de *estrutura em abismo* que nos surgem em *Titânia*.

A estrutura em abismo, ou história dentro da história, tem sido usada, com maior ou menor frequência, pela literatura ocidental desde os seus primórdios. Recentemente, vários estudos lhe têm sido dedicados, sobretudo desde que os teorizadores e praticantes do Nouveau Roman lhe descobriram potencialidades<sup>62</sup>.

Em *Titânia* encontramos vários casos de estrutura em abismo: histórias contadas por diversos narradores e dois sonhos (um do narrador extradiegético e outro de Titânia).

De acordo com o resto da narração, também as histórias contadas nos surgem essencialmente inverosímeis e incoerentes. Titânia é a «inventora» da primeira das histórias que fala de um marinheiro «que estava sempre com tanto sono que nunca fazia a continência»<sup>63</sup>. Como terapia internam-no, mas ele inventa um maquinismo que agride todos os que entrarem na enfermaria para o tirar da cama. Os únicos

---

<sup>61</sup> Laurent Jenny, *art. cit.*, p. 511.

<sup>62</sup> Entre os vários estudos que lhe têm sido dedicados, poderemos assinalar três que nos parecem fundamentais: Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Coll. 'Tel Quel', 1967, cap. «L'histoire dans l'histoire», pp. 171-190; Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéciale — Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977 e Mieke Bal, *Narratologie*, Paris,, Klimcksieck, 1977 (1.ª ed. 1971, Meulenhoff International Amsterdam), cap. «Hypo-récits», pp. 59-85.

<sup>63</sup> *Titânia*, p. 39.

seres que escapam à agressão são as irmãs (não se sabe de quem). As irmãs também não conseguem nada e, ao tentarem descobrir a sua identidade, são confrontadas com um lagarto que se diz seu pai. «A história acaba aqui. Não porque esteja completa: por desnecessária. Quando Titânia estava a chegar ao melhor o tal menino pobre como as ratas morreu de febre, espanto e abandono.»<sup>64</sup> O menino era o ouvinte da história, a sua causa mais próxima. Desse menino nunca se tinha até então falado e não mais se voltará a tocar no seu nome. Ele funciona como um pretexto para que a história surja. E qual é a função desta história, aparentemente tão distante do resto da narrativa? O marinheiro é mais um ser desadaptado, tal como os outros personagens do romance, solitário, de origem e nomeação incertas:

«Diz-nos ao menos como te chamas para não estarmos aqui com um desconhecido’.

«Aqui o marujo pareceu comover-se. Soergueu um pouco o busto, olhou para baixo e respondeu mansinho.

«‘Jacaré’.

«Ouvindo isto as irmãs foram logo, já todas contentes consultar o arquivo a ver se conseguiam uma informação. Mas o único jacaré que encontraram (António Ferreira da Jacaré) tinha saído da Marinha há um ano e não era nada parecido com este.»<sup>65</sup>

A relação existente entre a hipo-narrativa<sup>66</sup> e a narrativa primeira revela-se assim analógica, resvalando a analogia constantemente entre uma leitura metafórica e uma literal que lhe tira a possibilidade da existência de sentidos segundos e de uma leitura totalmente coerente.

No capítulo VIII aparece-nos uma espécie de parábola que tem como narrador «o poeta grande e antigo»<sup>67</sup>. O início desta história parafraseia o das fábulas clássicas: «Naquele tempo em que os homens falavam»<sup>68</sup>, seguindo-se uma comparação entre a Vénus Terrestre e a Vénus Celeste, onde a

---

<sup>64</sup> *Titânia*, p. 39.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>66</sup> Uso a terminologia de Mieke Bal, *op. cit.*

<sup>67</sup> *Titânia*, p. 46.

<sup>68</sup> *Idem*, *ibidem*.

primeira tem tudo e a segunda não tem nada. Os homens revoltam-se contra a deusa privilegiada e, algumas vezes, invertem a situação das duas. Esta história surge como uma auto-justificação do narrador para a fragilidade do seu personagem Titânia. Como acontece em quase toda a narrativa surrealista, a justificação não tem muito a ver com a razão que a provocou, ocupando um espaço entre o arbitrário e o tenuemente motivado.

Um narrador anónimo faz-nos no penúltimo capítulo, a narração de uma ligação sua com Titânia e de uma sessão espírita. Titânia aparece, mais uma vez, como extravagante, fora do comum, ambígua sexualmente, com aptidões extra-humanas (voar). A sessão espírita funciona como uma micro-estrutura do universo global que o narrador extradiegético nos quer fazer apreender:

«A mesa escreveu isto:

*Peço-vos que funcionem mais com a inteligência do que com o valor das palavras. Visto daqui, os homens não agem. Não se movem tanto como micróbios perante uma grande lente. À distância, o movimento de um braço não se vê. Ao perto, produz bofetada. Assim os movimentos 'reais' têm uma extensão de séculos e não de anos ou reinados. A LUZ QUE ESTÁS TENTANDO FIXAR TEM DE SER MUITO MAIS INTENSA E A ESCURIDÃO MUITO MAIS CERRADA»<sup>69</sup>.*

O recurso a sessões espíritas é do agrado de todos os os surrealistas, como Michel Carrouges aponta na sua obra<sup>70</sup>.

No capítulo III, o narrador anuncia que Titânia vai contar a sua experiência do dia anterior. No entanto, esta história não é narrada por Titânia, mas, indirectamente, pelo próprio narrador, o que a afasta de uma hiponarrativa propriamente dita, para a colocar dentro da narrativa primeira

---

<sup>69</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>70</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 166-169.

com o mesmo narrador do resto do romance, embora possua outro focalizador: Titânia.

O mesmo se passa com o sonho que Titânia tem quase no fim do livro: «um país sem contornos onde todas as coisas eram outras e onde a perpétua transmutação de imagens atingia o fixo, o plano, o imutável. E num raio de treva resplandecente, do qual a própria treva caminhava a organizar dimensões e distâncias, Oberon Coroado, Oberon Manto Negro, Oberon de Perfil e Oberon Menino juntavam num só corpo todo o corpo do Homem.»<sup>71</sup>

Neste sonho está condensado o tipo de universo de *Titânia*, quer ele seja o da descrição ou o das personagens.

O outro sonho existente no livro é um sonho do próprio narrador: um barco que naufraga e que traz reminiscências de outro que emergiu do fundo com todos os passageiros mortos. De acordo com os parágrafos anteriores ao sonho que falam da cidade e dos seus habitantes, a imagem do barco mais não serve do que para corroborar o desespero e inverosimilhança da Vida, só assim se compreendendo o paralelo entre as duas partes do mesmo capítulo.

Se a narração se apresenta entrecortada e incoerente, a descrição não o é menos. Um estudo como o que Philippe Hamon fez da descrição em Zola<sup>72</sup> torna-se impossível no texto de Cesariny. Como diz Jacqueline Chénieux-Gendron, «Les points de repère spatiaux fournis par le surréalisme ne sont jamais que les points d'ancrage d'une réalité qui appartient à l'ordre imaginaire.»<sup>73</sup> A descrição no Surrealismo é, também sobretudo, do domínio da metáfora, não tendo a mínima pretensão de ser objectiva ou científica.

---

<sup>71</sup> *Titânia*, p. 78. Cf. a respeito do sonho contado na narrativa de 1.ª grau, com focalizador diferente, Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 44-46 («Le rêve est raconté au premier degré, et, qui plus est, ce fait est explicitement marqué. (...) Le récit de ce rêve ne peut donc pas être un hypo-récit. Il constitue pourtant une histoire 'indépendante', fantastique, qui, comme histoire, ne se distingue apparemment en rien d'une histoire du type encadoé ou enchâssé. Dans un tel cas, le concept de focalisation est indispensable pour rendre compte du statut de ce rêve», p. 44)

<sup>72</sup> Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», in *Poétique*, n.º 12, 1972, pp. 465-485.

<sup>73</sup> J. Chénieux, *op. cit.*, pp. 44-45.

Pelo que já vimos, a descrição em *Titânia* não foge a esta regra: a par de topónimos lisboetas facilmente referenciáveis, deparamos com uma cidade, Procópio's Town, que tem todos os ingredientes do imaginário. A descrição de ambiente está, pois, sempre inteiramente ligada com a narração dos acontecimentos insólitos que se passam em lugares igualmente insólitos e estranhos, que estão em perfeita analogia com os personagens que neles se movimentam.

Como já tivemos ocasião de referir, os personagens são também fragilmente descritos, não havendo de nenhum uma imagem completa.

Na descrição da cidade, feita sobretudo no 2.º capítulo, há uma alusão importante ao papel que os quatro elementos desempenham na história e no funcionamento desta:

«Procópio's Town erguera-se da água, não como os povos dos Países Baixos, que se opõem ao mar como a um campo de morte, mas rastejando, contornando obstáculos, ladeando a colina e, vencida esta, em louca correria para o interior. (...) Na actividade, porém, o elemento dominante era o Ar (...) Profetas do período de transição haviam predito para breve o advento de novo ciclo — o ciclo do Fogo — que aqueceria o ar após novo terramoto.»<sup>74</sup>

A importância dos quatro elementos para a estética surrealista foi ressaltada por Michel Carrouges: «Il y a d'ailleurs une étroite parenté entre la matière première de l'alchimie traditionnelle et celle de l'alchimie surréaliste. Cette dernière reprend souvent dans son matériel *verbal* l'évocation des minéraux et des éléments qui furent privilégiés pour les alchimistes d'autrefois.»<sup>75</sup>

Também António Maria Lisboa, no seu manifesto *Erro Próprio* (1950), se refere à importância dos elementos para a nova estética que pretende instaurar em Portugal<sup>76</sup>.

Cesariny está, pois, mais uma vez, dentro dos cânones ortodoxos do surrealismo. Como dentro dos seus cânones ele está quando se trata de temporalidade em *Titânia*. Na

---

<sup>74</sup> *Titânia*, pp. 19-20.

<sup>75</sup> Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>76</sup> *Os Modernistas Portugueses*, p. 125.

verdade, é impossível fazer para *Titânia* um estudo do tempo baseado no que Gérard Genette fez em *Figures III* para os romances de Proust<sup>77</sup>.

«Le surréalisme conçoit le temps humain comme le réservoir de l'*éventuel*: événements insolites, hasards, rencontres, trouvailles.»<sup>78</sup>

A temporalidade em *Titânia* é difusa e confusa. Há, por vezes, elementos passados que são relembrados (o passado de Procópio's Town, a história que evoca um facto ocorrido na véspera), mas não há, em geral, causas que tenham consequências inevitáveis (do género: A casou-se, logo, a partir de determinado capítulo, é casado). Nada parece influir rigorosamente em nada. A marcação das horas (sobretudo no último capítulo, quando marcam a progressão do terramoto) revela-se igualmente metafórica e, do plano do imaginário, sem nenhuma relação com o real.

Pela análise das instâncias da narrativa e pela comparação com certas regras próprias da estética surrealista, chegaremos facilmente à conclusão de que *Titânia* se insere perfeitamente na doutrina bretoniana, possuindo todos os elementos por ela preconizados.

---

<sup>77</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

<sup>78</sup> J. Chénieux, *op. cit.*, p. 72.



## ENCONTRADO PERDIDO

Neste capítulo incluímos fundamentalmente os textos não-teóricos de *Primavera Autónoma das Estradas*<sup>1</sup> e um conjunto de *Poemas Inéditos* publicados em *Pena Capital*<sup>2</sup>.

*Primavera Autónoma das Estradas* é talvez o livro onde é mais difícil encontrar uma unidade (temática, cronológica ou outra): há textos de 1947 e de 1979, já publicados e inéditos, textos de intervenção activa no movimento surrealista, textos de crítica a outros autores e traduções.

Os textos de intervenção na formação, vida e declínio do movimento surrealista foram estudados no cap. «História do Surrealismo em Portugal»<sup>3</sup>. Os de crítica e as traduções serão tratados no cap. «O Crítico e o Tradutor»<sup>4</sup>.

São oito as partes em que Cesariny divide o seu livro: «Encontrado Perdido», «Les Hommages Excessives», «Adozites», «Lógica do Café Royal»<sup>5</sup>, «O Lorinhão Escorreito», «La

---

<sup>1</sup> *Idem.*

<sup>2</sup> *Idem*, 1982.

<sup>3</sup> Cf. presente ensaio, pp. 9-113.

<sup>4</sup> Cf. presente ensaio, pp. 455-457.

<sup>5</sup> O uso do termo «Café Royal» não é inocente e está cheio de reminiscências culturais que servem, perfeitamente, os fins *surrealistas* de Cesariny. É ele quem, numa carta, inédita, à autora, de 31 de Julho de 1985, escreve: «O 'Café Royal' foi o mais magnífico-magnificante 'café' que frequentei durante muitos anos, em Lisboa. E comigo outros mais. Ao tempo, chegou a ser local de passagem dos do 'Orpheu', e tinha perto, na R. da Misericórdia, o apartamento-sala do semi-conde Moser, Henrique Moser, filho do conde Moser, que tertulhiava com os do 'Orpheu', disse-mo o Almada. O 'Royal' foi destruído para dar lugar a um banco miserável. Paredes encimadas de largos espelhos, um

Ville Brûlée», «Consultório do Dr. Pena e do Dr. Pluma» e «Alguns Anos Depois», havendo uma certa unidade dentro de cada uma das divisões.

A maior parte dos textos já publicados faz parte da *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*<sup>6</sup>, de *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres*<sup>7</sup>, de *A Cidade Queimada*<sup>8</sup>, de numerosos catálogos de exposições e de revistas estrangeiras<sup>9</sup>.

Pela primeira vez, Cesariny inclui fac-similes de textos manuscritos e de textos escritos em pautas de música. Os manuscritos encontram-se na divisão «Encontrado Perdido»<sup>10</sup>, são todos em francês e datam de 1947. Os textos escritos em pautas de música fazem parte da última parte do livro («Alguns Anos Depois»<sup>11</sup>), são em português e datam das décadas de 60 e 70<sup>12</sup>. Os conhecimentos de música de Cesariny, de que são prova as críticas feitas em 1946 e 1947 na revista *Seara Nova* sob o nome de Mário César<sup>13</sup>, permitem-

---

aparador de talheres vindo de rotas marítimas incalculavelmente belos. (...) Era à esquerda, logo ao findar da Rua da Misericórdia, e largo de entradas, janelas e saídas. Tinha, defronte, pelas costas, a estátua do Duque da Terceira. Depois de fechado, anos 50 e tal, tive, ou tivemos de emigrar para o Café do Gelo.

«Escrevi durante anos seguidos, sozinho, naquele espaço lindo. Depois, apareceram outros, e passou-se à conversa, sempre melhor que a escrita.

«Onde algúria ponho 'Lógica do Café Royal' é soberba, desalmadamente vaidosa a-simetria com a 'Lógica de Port- Royal', a francesa.»

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Cf. índice de *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 211-222.

<sup>10</sup> *Idem*, pp. 11-23.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 155-159.

<sup>12</sup> «canção» (p. 155), 1964, «praeludium penado» (p. 156), 1979, «praeludium» (p. 157), 1964, «papásca» (p. 158), 1979 e «erik satie» (p. 159), 1968.

<sup>13</sup> Cf. *Seara Nova*, n.º 970, 16 de Março de 1946 (XXI concerto da «Sonata»), n.º 975, 20 de Abril de 1946 (XXII concerto da «Sonata»), n.º 980, 25 de Maio de 1946 (XXIII concerto da «Sonata»), n.º 981, 1 de Junho de 1946 (concerto da «Sonata» no Instituto Francês e no Salão de Festas de «O Século»), n.º 987, 13 de Julho de 1946 (XXV concerto da «Sonata» e I concerto da Orquestra Sinfónica do J.U.B.A.),

-lhe tal artifício poético, não muito comum nos nossos meios literários, e que cria uma originalidade bem ao gosto surrealista.

A evocação e a homenagem a personalidades que de uma forma ou de outra se revelaram importantes para o seu percurso poético é já um hábito em Cesariny. No estudo de *Pena Capital* e de *Planisfério e Outros Poemas* assinalámos essa peculiaridade. Agora é a vez de *Primavera Autónoma das Estradas*. A segunda divisão, «Les Hommages Excessives»<sup>14</sup> é toda ela dedicada a esta ou àquela personalidade: André Breton, Victor Brauner, «moi-même», Alexandre O'Neill, Fernando de Azevedo e Alfred Jarry. No resto do livro encontramos poemas dispersos nesta ou naquela divisão que são expressamente dedicados: «breyten breytenbach»<sup>15</sup>, «antónio areal»<sup>16</sup>, «segismundo»<sup>17</sup> — que é Freud, evidentemente —, «antero»<sup>18</sup>, «natália correia»<sup>19</sup>, «dádivas para...»<sup>20</sup>, que inclui entre outros destinatários Charlie Chaplin, Marilyn Monroe, Fred Astaire e Jerry Lewis», «salvador dali/vieira da silva»<sup>21</sup>, «raúl perez»<sup>22</sup>, «poema pintura colagem colagem»<sup>23</sup>, «rubens e breughel de veluwe»<sup>24</sup> e o «poema em (en) 2 línguas (lenguas) gémeas-gemelas

n.º 994, 31 de Agosto de 1946 (Fernando Lopes Graça e a Música Portuguesa), n.º 1000-7, 26 de Outubro de 1946 (Gravitação na Música Portuguesa), n.º 1009, 30 de Novembro de 1946 (Música), n.º 1018, 1 de Fevereiro de 1947 (XXVII concerto da «Sonata»), n.º 1019, 8 de Fevereiro de 1947 (Sociedade Nacional de Belas-Artes: Canções Populares Portuguesas), n.º 1026, 29 de Março de 1947 (Música de «Jazz»), n.º 1028, 12 de Abril de 1947 (Sequeira Costa no «Tivoli», No «Tivoli»: Benjamino Gigli e XXIX concerto da «Sonata» no Salão de Festas de «O Século»), e n.º 1030, 26 de Abril de 1947 (Fernando Lopes Graça e XXX concerto da «Sonata» na Sociedade Nacional de Belas-Artes).

<sup>14</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 25-35.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 181-195.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 199-200.

<sup>17</sup> *Idem*, pp. 202-203.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 206.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 209-210.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 163-166.

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 167-170.

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 171-172.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 208.

para joan miró»<sup>25</sup>, que propositadamente deixamos para o fim, por se tratar de um caso insólito em Cesariny: o uso simultâneo das línguas portuguesa e castelhana para melhor homenagear o pintor Joan Miró. No âmbito das homenagens e das filiações confessadas e orgulhosamente ostentadas poderemos ainda incluir um texto publicado no *Jornal de Letras e Artes* de 3 de Abril de 1963, com o título «Orfeu tem Setenta Anos»<sup>26</sup>. Pela originalidade da sua disposição gráfica e pelo interesse dos títulos apostos por Cesariny, pareceu-me pertinente a sua reprodução que, melhor do que qualquer comentário, poderá demonstrar o talento de Cesariny e a simbiose entre os efeitos literários e os efeitos gráficos.

A paródia e o pastiche herói-cómico estão por vezes presentes nas suas homenagens. Gérard Genette, em *Palimpsestes — La Littérature au Second Degré*<sup>27</sup>, faz a seguinte diferença entre os dois termos supracitados: «Le travestissement burlesque modifie le style sans modifier le sujet; inversement, la 'parodie' modifie le sujet sans modifier le style, et cela de deux façons possibles: soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité): c'est la parodie stricte (*Chape-lain Décoiffé*): soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire: c'est le pastiche héroï-comique (*Le Lutrin*)»<sup>28</sup>.

«à alfred jarry»<sup>29</sup>, incluído na divisão «Les Hommages Excessives», é um *pastiche* herói-cómico dos quatro primeiros versos do hino nacional francês. Em vez de: «Allons Enfants de la Patrie / Le jour de gloire est arrivé. / Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé», temos «à l'Ozenfant de la Poupiii-e / le jus de gloire est tari. V. / montre-nous de la Tyrannie / l'étain d'art sans glande élevé», onde a única semelhança com o texto anterior reside na afinidade das respectivas sonoridades. O efeito cómico é produzido

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>26</sup> O texto foi publicado com algumas variantes in *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Phala, 1972, entre as páginas 92 e 93.

<sup>27</sup> Paris, Ed. du Seuil, Coll. «Poétique», 1982.

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 29-30.

<sup>29</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 35.



não apenas pelos sons conhecidos pela generalidade do público leitor, mas também pela significação de alguns dos versos, assim modificados: «le jus de gloire est tari. V». (o sumo de glória esgotou-se. V.) em vez de «Le jour de gloire est arrivé» (o dia de glória chegou).

Outro caso de imitação parodística é o do texto «as maravilhas da publicidade ou o coporraita em 1968»<sup>30</sup>, onde se imitam *slogans* publicitários: «O novo Roskoff não tem trações, não tem direcção, não tem suspensão. Não precisa.», «Editora Falhanço, Limitado. Só Prémios Nobeis nacionais e estrangeiros», etc., etc.

Também o silogismo tradicional é motivo de transgressão para Cesariny. Em «envoûtement»<sup>31</sup>, o discurso procede por raciocínios de tipo silogístico, incompletos, errados e muitas vezes completamente ilógicos:

«as bocas dos meus amigos são passadeiras brancas  
a boca da maria josé<sup>32</sup> é uma passadeira branca  
o mário henrique<sup>33</sup> é uma passadeira branca  
(...)

todos os meus amigos são a mosca dos pântanos  
nenhum dos meus amigos é a mosca dos pântanos  
o lisboa<sup>34</sup> não é a mosca dos pântanos  
o henrique<sup>35</sup> não é a mosca dos pântanos  
o fernando<sup>36</sup> não é a mosca dos pântanos».

Em «a imaculada conceição»<sup>37</sup>, Cesariny já não pretende parodiar ou imitar com intuitos humorísticos, mas, segundo ele próprio afirma numa nota colocada no índice, este texto, escrito em 1948, teria sido concebido «na intenção de continuar a experiência tentada por Breton e Éluard em L'IMMA-

---

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 151-152.

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 90-91.

<sup>32</sup> Irmã de João Artur Silva, escultor.

<sup>33</sup> Mário Henrique Leiria.

<sup>34</sup> António Maria Lisboa.

<sup>35</sup> Henrique Risques Pereira.

<sup>36</sup> Fernando Alves dos Santos.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 78-79.

CULÉE CONCEPTION, de 1930 (mania aguda, paralisia geral, demência precoce, etc.)»<sup>38</sup>. Tal como os seus mestres franceses, o autor de *Pena Capital* tenta, através de textos automáticos<sup>39</sup>, criar discursos que se aproximam dos estados psíquicos acima mencionados e que são outros tantos capítulos da obra dos dois surrealistas franceses.

Em *Primavera Autónoma das Estradas*, além do texto que acabámos de citar, há outros que poderemos considerar como tipicamente surrealistas: «adozites»<sup>40</sup>, «espelhos»<sup>41</sup>, «salvados do incêndio do castelo do almirante wolf»<sup>42</sup>, «conto de um sábado de aleluia»<sup>43</sup> e «o lorinhão escorreito»<sup>44</sup>, entre outros. Alguns são construídos com imagens caracteristicamente surrealistas, havendo uma grande distância entre os seus dois termos: «uma ideia vestida de escadotes»<sup>45</sup>, «ai caravelas pelo mar fundo / tragam uivos de areia aos pirilampos»<sup>46</sup>, «um piano de cauda com uma cabeleira de índio»<sup>47</sup>. Outro caso é o das perguntas e respostas não coincidentes, tal como Breton preconiza no *Manifeste du Surréalisme*<sup>48</sup>:

«o que é o crocodilo?  
o grande responsável  
o que é o elefante?  
o grande irresponsável  
que pode nascer dos dois?  
a flor

quem era soulier?  
uma criança

<sup>38</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>39</sup> Cf. o título deste texto em *A Intervenção Surrealista*, pp. 100-102, «Texto Automático».

<sup>40</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 40-41.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 46-50.

<sup>44</sup> *Idem*, pp. 102-104. Este texto foi estudado no cap. «História do Surrealismo em Portugal», pp. 32 e 40-41.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>48</sup> Cf. cap «História do Surrealismo em Portugal», pp. 34-35.

onde vivia?  
num monte  
como se diz em português?  
ladrilho»<sup>49</sup>.

Tal como no poema «exposição»<sup>50</sup>, já estudado em *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres*<sup>51</sup>, «comemorando a edição portuguesa de 'alice no outro lado do espelho' de lewis carrol»<sup>52</sup> oferece-nos definições que se encontram a partir da sonoridade da palavra inicial:

«o anglôbo	ano inglês do lobo
(...)	
a anglicose	família real inglesa
o anglicanismo	diz-se do amor que todos os ingleses têm pela natureza, pelos ângulos e pelos cães».

É evidente que estas definições possuem um sentido humorístico fora de questão que as coloca dentro do espírito surrealista mais ortodoxo.

Por outro lado, se podemos afirmar sem esforço que «as aias agem»<sup>53</sup> (ou «Cabala Fonética» em *19 Projectos...*) funciona parodisticamente em relação ao texto anterior<sup>54</sup>, o mesmo não poderemos dizer do conjunto de textos denominado «góngora por kabala fonética»<sup>55</sup>: o ponto de partida é um soneto de Gôngora («de la brevedad engañosa de la vida»), do qual se vão fazendo sucessivas traduções: «Peter Foster Marr inicia vertendo para inglês, sem recurso ao dicionário, pelo sistema de kabala, ou paranóia, fonética, o soneto de Góngora. Mário Cesariny, pelo sistema que se

<sup>49</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 44.

<sup>50</sup> *Idem*, pp. 119-120.

<sup>51</sup> Cf. presente ensaio, p. 406.

<sup>52</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 162.

<sup>53</sup> *Idem*, pp. 82-83.

<sup>54</sup> Cf. presente ensaio, p. 411.

<sup>55</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 186-195.



continuará, põe em português o traslado de P. F. Marr. Arnost Budik verte para checoslovaco a versão de Mário Cesariny. John Lyle reverte para inglês a versão de M. C. Laurens Vancrevel verte para neerlandês a tradução de Arnost Budik. J.-F. Aranda põe em espanhol a versão de Laurens Vancrevel. Jean-Clarence Lambert põe em francês a versão de J.-F. Aranda, enquanto Pierre Dhainaut versa, 'em estilo antigo', a lusa tradução de M. C., e Kent Smith retroverte para inglês a versão neerlandesa de Laurens Vancrevel.»<sup>56</sup>

Não é a primeira vez que Cesariny se inspira em temas populares<sup>57</sup> para as suas poesias. A «Xácara das 10 meninas»<sup>58</sup>, publicada em 1979 (*Colóquio/Letras*) faz lembrar uma canção infantil que utiliza o mesmo processo:

«Era hua vez dez meninas  
de hua aldeya muito probe.  
Deu o tranglomanglo nelas  
não ficaram senão nove.  
Era hua vez nove meninas  
que só comeam biscoito.  
Deu o tranglomanglo nelas  
não ficaram senão oito  
(...)»

A grafia voluntariamente arcaizante acentua o carácter popular da poesia que se afasta da imagética complicada e erudita de outras produções e concorre para definir a poética rica e multifacetada do autor de *Manual de Prestidigitação*.

Ainda neste capítulo, resta-nos falar de um conjunto de poemas publicados em *Pena Capital* (1982) sob a designação genérica de «O Inédito em 1982»<sup>59</sup>. Os três primeiros textos são traduções que trataremos no capítulo «O Crítico

<sup>56</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>57</sup> Cf. presente ensaio, pp. 363-364.

<sup>58</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 204-205.

<sup>59</sup> *Pena Capital*, 1982, pp. 213-233.

e o Tradutor»<sup>60</sup>. O poema «informação cancional ao seu poema, nemésio»<sup>61</sup> constitui uma forma muito especial de crítica, fazendo um poema «em resposta» ao de Vitorino Nemésio. E começa Cesariny: «Do que eu primeiro gostei no seu poema, Nemésio, foi poder lê-lo sem gralhas»<sup>62</sup>, continuando num tom joco-sério, mas certo e crítico. Um exemplo bastará para nos apercebermos do tipo de texto que Cesariny nos propõe:

Nemésio escrevera: «'Manifesto' Natália-Cesariny<sup>63</sup> (...) Cesariny é acídulo-color, / Natália Sagitária (pena de flecha é doce). / Enfim, fosse lá como fosse, / Disseram ambos verdades / como punhos PS — e barbaridades, barbaridades (...)»<sup>64</sup>

Cesariny riposta: «(...) Não sei como está o punho da Natália / (não tenho olhado ultimamente) / os meus não são PS / são só meus (e imagina com que tristeza o digo / / pois PDPDPCDSMRPPBR e outrens também não são) / / são uns punhos que andam para aqui sem botões / e tanto sofrem a abrir como a fechar.»<sup>65</sup>

Na sequência do que acontecia em *Poemas de Londres*<sup>66</sup>, o tema da homossexualidade volta a ser afluído em «o regresso de ulisses»<sup>67</sup>: «DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS; ANTES DA ROBOTSTÓNICA GREGA, OS ÚNICOS HOMENS-HOMENS QUE APARECERAM FORAM OS HOMENS-MEDICINA, OS HOMENS-XAMÁS (HOMOSSEXUAIS ARQUIMULHERES). ÊSSES E AS AMAZONAS (SUPER-MULHERES-HOMENS). MAS UNS E OUTRAS ERAM DEMAIS DEMAIS. E DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS QUE PENÉLOPE ESPERA O REGRESSO DE ULISSES. MAS O RE-

<sup>60</sup> Cf. presente ensaio, pp. 455-457.

<sup>61</sup> *Pena Capital*, pp. 226-230.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 227.

<sup>63</sup> Referência ao texto «Natália Correia e Mário Cesariny tomam posição», publicado no Jornal *O Dia* em 3 de Janeiro de 1976.

<sup>64</sup> Vitorino Nemésio, «Poemas a Fernando Lopes Graça», datado de 7-1-1976 e publicado no Jornal *O Dia*. Transcrito em *Pena Capital*, p. 226.

<sup>65</sup> *Pena Capital*, p. 228.

<sup>66</sup> Cf. presente ensaio, pp. 413-414.

<sup>67</sup> *Pena Capital*, pp. 231-232.

GRESSO DE ULISSES É O HOMEM QUE É UMA MULHER  
E A MULHER QUE É UMA MULLHER QUE É UM HOMEM.»

Pelo que ficou dito, verificamos que o conjunto de textos compendiado em *Primavera Autónoma das Estradas* não traz grandes novidades em relação aos livros anteriores, servindo antes de mais para reiterar os princípios e a poética do maior expoente do surrealismo português.

## O CRÍTICO E O TRADUTOR

Não faz parte do nosso objectivo o estudo da obra de crítica de Cesariny. Limitar-nos-emos, portanto, a ressaltar um ou outro aspecto que nos pareceu mais digno de nota.

Cesariny divide as suas actividades de crítico pela literatura, pelas artes plásticas e pela música. Na literatura, os seus textos são sobretudo prefácios a autores que duma forma ou doutra estão ligados ao surrealismo, resenhas críticas de livros e estudos teóricos, geralmente, sobre o neo-realismo e o surrealismo.

A sua crítica de artes plásticas incide no mesmo grupo de artistas e dá uma preferência especial à obra de Maria Helena Vieira da Silva e de seu marido (Arpad Szenes) sobre quem recentemente editou um livro<sup>1</sup>.

Quanto à crítica musical, é mais escassa a sua contribuição e limita-se a uma série de artigos na *Seara Nova* nos anos de 1946 e 1947, assinados com o pseudónimo de Mário César<sup>2</sup>.

Na análise das suas críticas pareceu-nos de especial interesse a crítica irónica que está bem dentro dos parâmetros poéticos do autor de *Pena Capital*. Numa série de textos publicados de Abril a Outubro de 1968 no *Jornal de Letras e Artes*<sup>3</sup>, Cesariny e Manuel de Lima mantêm uma espécie

---

<sup>1</sup> *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984.

<sup>2</sup> Ver pp. 444-445 do presente ensaio.

<sup>3</sup> Estes textos foram incluídos em *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 121-152.

de diálogo sobre as últimas novidades no plano artístico. Refiro-me, evidentemente, ao «Consultório do Dr. Pena e do Dr. Pluma». Alguns exemplos bastarão para nos darmos conta do tom usado pelos dois escritores. A propósito do filme «Bonnie e Clyde», eles afirmam:

«Dr. Pena — E esta do 'Bonnie e Clyde'? Reparou, meu preclaro dr. Pluma, que o filme passou desapercibido quando se estreou em Lisboa e que, subitamente, aliás já depois de retirado, passou a ser objecto de uma série de controvérsias literárias que na devida altura não originou?

Dr. Pluma — Nada mais natural, meu ínclito dr. Pena. Possivelmente o filme ainda não tinha sido passado à fileira da crítica lá de fora...»<sup>4</sup>

O programa radiofónico «O Gosto pela Música», do Dr. Freitas Branco, mereceu-lhes o seguinte comentário:

«Dr. Pluma — Sabe lá, tenho estado ocupadíssimo. Resolvi apurar a minha cultura. Tenho ouvido 'O gosto pela música', do dr. Freitas Branco, na Emissora Nacional - 2.

Dr. Pena — Constou-me que falam muito e que aqueles dois locutores interrompem os trechos, são uns tagarelas... É verdade que falam no meio da música?

Dr. Pluma — Têm esse defeito, mas dizem coisas interessantes, muito profundas.»<sup>5</sup>

A filosofia portuguesa não é esquecida:

«Dr. Pena — (...) Dediquei-me à filosofia portuguesa! (...)

Dr. Pluma — Não me diga!... Mas isso não existe.

Dr. Pena — Venha cá dizer-me isso a mim. Antes não existisse. Existe e de que maneira. Veja só este friso: dr. Álvaro Ribeiro — ai Aristóteles para que te quero; dr. Orlando Vitorino — cor de Hegel quando foge; dr. Cunha Leão — devagar se vai ao mito; dr. António Quadros — ia fondo mas não sendo, estás bonzinho ó Heidegger?; dr. Carlos Eduardo Soveral — não batas mais no ceguinho, 'Maquiavel, o Príncipe'; dr. António Telmo — Março, marçagão, de manhã favela, à tarde D. Sebastião.»<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 137.

E, como não podia deixar de ser, o neo-realismo e os seus críticos, neste caso, Alexandre Pinheiro Torres, não escapam à ironia mordaz dos dois surrealistas<sup>7</sup>.

Por este exemplo poderemos fazer uma ideia do que entendemos por crítica irónica que, no caso de Cesariny, vem completar a faceta irónico-humorística de toda a sua obra, tal como temos vindo a salientar.

Assim como na escolha das suas críticas, Cesariny não traduz nunca o que não se relacione de alguma forma com a sua poética. Uma olhadela, mesmo apressada, à lista das suas traduções, mostra-nos que todas elas têm a ver com o movimento surrealista e com as suas diferentes facetas.

A relação dos textos críticos e das traduções está incluída na Bibliografia Geral de Mário Cesariny.

---

<sup>7</sup> Cf., *idem*, pp. 147-150.

## VARIANTES

Jacinto do Prado Coelho em *Ao Contrário de Penélope*<sup>1</sup> define da seguinte forma o termo *variante*: «No sentido corrente, *variante* é uma unidade textual menor: período, frase, parte duma frase. É ainda Lázaro Carreter quem define: 'Cada uma das diversas formas que aparecem nos manuscritos ou edições dum mesmo texto, correspondentes a um mesmo passo'. Em particular é a forma ou uma das formas não pertencentes à versão tida por genuína, como diz o *Petit Larousse*: 'texto dum autor que diverge da lição comumente admitida'. Só que não se trata dum texto (dizemos neste caso *versão*), mas dum segmento mais ou menos breve.»<sup>2</sup>

De acordo com esta definição, são inúmeras as variantes presentes na obra de Cesariny, desde a simples alteração de pontuação ou da troca da maiúscula inicial por uma minúscula até à supressão ou acrescento de versos, estrofes ou frases mais ou menos longas. É evidente que nem todos os tipos de variantes possuem a mesma importância, podendo algumas delas ser imputadas a modas ou correntes literárias e que não poderão, por consequência, ser consideradas como fazendo parte da poética específica de Cesariny. No estudo que se segue, faremos o possível por separar uma e outra espécie de variantes, classificando-as pela forma externa como se apresentam. Estamos de acordo com Jacinto do Prado Coelho quando ele diz que se deve «classificar, pois,

---

<sup>1</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livr. Bertrand, Col. Tempo Aberto, 1976, cap. «Variantes e Variações», pp. 15-44.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 16-17.

pelos efeitos mais que pelas intenções»<sup>3</sup>, isto é, que se devem analisar os resultados produzidos pelas alterações, e não ter a veleidade de querer penetrar na possível e provável intenção do autor ao modificar o seu texto — análise que se revela não só cheia de perigos como fundamentalmente carente de cientificidade.

Partindo desta base, poderemos passar ao estudo concreto das variantes da obra de Mário Cesariny<sup>4</sup>.

Há um certo tipo de modificações que são constantes de todas as edições mais recentes: a minúsculização de nomes próprios, de topónimos, de títulos e da primeira palavra de cada verso ou estrofe. Este processo não é inédito das obras de Cesariny, como facilmente se poderá verificar ao percorrer livros de autores das últimas décadas e situa-se numa linha formalmente inovadora da palavra escrita, tal como a supressão mais ou menos sistemática dos sinais de pontuação, que se destina, teoricamente, a conferir ao leitor uma maior liberdade de interpretação.

Além da supressão de alguns desses sinais, assistimos também à sua substituição. A passagem do ponto final à vírgula, por exemplo, provoca um alongamento da frase, o que altera o seu ritmo: «Deu [Mário de Sá-Carneiro]a mão ao Antero, foi-se, e pronto. / Desembarcou como tinha embarcado: / Sem Jeito Para O Negócio»<sup>5</sup> e «deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto, / desembarcou como tinha embarcado / Sem Jeito Para O Negócio»<sup>6</sup>. O corte produzido pelo ponto final acarreta uma modificação, embora ténue, do sentido, que vai conferir à 1.<sup>a</sup> edição e à colectânea *Poesia* a existência de um comentário sobre a vida e morte de Sá-Carneiro, comentário que desaparece na última edição, onde a expressão «e pronto» se liga (devido à vírgula) ao verso seguinte: comparando-se a Antero de Quental (que também se suicidou), Mário de Sá-Carneiro põe também termo à vida, «e

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>4</sup> Um levantamento exaustivo de todas as variantes encontra-se no fim do presente capítulo, pp. 473-563.

<sup>5</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, p. 16 e *Poesia*, p. 112.

<sup>6</sup> *Manual de Prestidigitação*, 1980, p. 102.



pronto, / desembarcou como tinha embarcado». Nas edições anteriores, «e pronto» bastava para designar o suicídio, funcionando os dois versos seguintes metalinguisticamente. De igual modo, os dois pontos presentes na 1.ª edição e ausentes das outras duas servem para demarcar melhor a caracterização da vida de Sá-Carneiro, que na versão de 1980 se encontra mais indiferenciada.

Outra constante no domínio da pontuação é o maior uso de reticências presente nas 1.ªs edições (em geral as datadas da década de 50), o que está de acordo com uma certa moda de época que, aos poucos, tem vindo a desaparecer. Há inúmeros exemplos desta prática que se destina a deixar em suspenso alguma ideia ou a sugerir que nem tudo foi dito: «a dar à manivela muito depressa...»<sup>7</sup> e «a dar à manivela muito depressa.»<sup>8</sup>; «Páro um pouco a enrolar o meu cigarro (chove) / e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto...»<sup>9</sup> em contraposição com «Páro um pouco a enrolar o meu cigarro (chove) / e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto.»<sup>10</sup>

Um caso interessante no domínio das alterações da pontuação é a reposição da versão existente na 1.ª edição, depois de se ter passado por outra variante. Em *Manual de Prestidigitação* há vários casos de supressão da vírgula na versão de 1961, havendo uma reposição na de 1980: «Pomo-nos bem de pé com os braços muito abertos»<sup>11</sup>, «*Senhor Fantasma vamos falar*»<sup>12</sup>, «*Senhor Fantasma em que é que trabalha?*»<sup>13</sup> «onde presas de agitação»<sup>14</sup> e «Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos»<sup>15</sup>, «*Senhor Fantasma, vamos falar*»<sup>16</sup>,

<sup>7</sup> *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, p. 20 e *Poesia*, p. 120.

<sup>8</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 109.

<sup>9</sup> *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos*, (as páginas não estão numeradas) e *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957, p. 88.

<sup>10</sup> *Poesia*, p. 80, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 81 e *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 76.

<sup>11</sup> *Poesia*, p. 251.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 252.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 253.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 258.

<sup>15</sup> *Manual de Prestidigitação*, 1956, p. 5 e 1980, p. 137.

<sup>16</sup> *Idem*, 1956, p. 6 e *idem*, 1980, p. 138.

«*Senhor Fantasma, em que é que trabalha?*»<sup>17</sup>, «onde, presas da agitação»<sup>18</sup>. Este mesmo processo está também presente em outros livros (como se poderá ver na tabela anexa), demonstrando uma hesitação do autor face a uma modificação que, mesmo mínima, vai acarretar alterações estéticas e semânticas. A adopção da versão original poderá querer significar a tendência a preservar o primeiro sentido impresso ao texto.

A par das modificações observadas no domínio da pontuação está uma outra constante das edições cesarinyanas: a diferente divisão de versos e de estrofes. É muito comum encontrarmos repartido em dois versos o que primitivamente era um só, ou vice-versa; em duas estrofes o que era uma só, ou vice-versa. Não podemos dizer que haja um constante aumento (ou diminuição) de versos ou de estrofes à medida que se caminha para as edições mais recentes. É fácil encontrarmos uma estrofe numa edição de 1950 e duas nas outras edições ou duas estrofes na de 1950 e uma nas restantes: «só nos teus olhos nos teus olhos escrito / Dentro do grande túnel digo-te a vida»<sup>19</sup>, «só nos teus olhos nos teus olhos escrito // Dentro do grande túnel digo-te a vida»<sup>20</sup> e «A única coisa que passa / é o publicista Azeredo / que é chauffeur de praça // Paragem. Apêrto.»<sup>21</sup>, «A única coisa que passa / é o publicista Azeredo / que é chauffeur de praça / Paragem. Apêrto.»<sup>22</sup> Os resultados obtidos por estas alterações proporcionam uma pausa maior ou menor no sentido, havendo uma chamada de atenção ao leitor sempre que há um maior número de versos ou de estrofes que, conseqüentemente, se tornam mais curtos e, portanto, de mais fácil e rápida apreensão. Todavia, como nem sempre as modificações se fazem no mesmo sentido, teremos de concordar que estas se devem sobretudo a razões estéticas do momento ou a um desejo que, repentinamente, se fez lei.

---

<sup>17</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 11 e *idem*, p. 143.

<sup>19</sup> *Corpo Visível*, p. 6.

<sup>20</sup> *Pena Capital*, 1957, p. 95, *Poesia*, p. 206, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 126 e *Pena Capital*, 1982, p. 70.

<sup>21</sup> *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, p. 14.

<sup>22</sup> *Poesia*, p. 109.

A alteração da ordem dos poemas é também um fenómeno corrente sobretudo em *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, *Nobilíssima Visão*, *Estado Segundo* e *A Cidade Queimada*. No estudo concreto de cada um destes livros, fizemos referência às possíveis razões e às consequências provenientes do facto. Por conseguinte, não nos atardaremos agora na sua análise. O mesmo se passa com as modificações no título de alguns poemas ou textos: «novela»<sup>23</sup>, de *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres*, passa a chamar-se «a paisagem do relógio branco»<sup>24</sup>; e «cabala fonética»<sup>25</sup>, «as aias agem»<sup>26</sup>. Em *Romance da Praia de Moledo*, o poema «Nocturno»<sup>27</sup> passa a chamar-se «o jogo» em *Manual de Prestidigitação*<sup>28</sup>. E o mesmo processo se repete em muitos outros textos.

Outras vezes, o mesmo texto aparece em livros diferentes como é o caso do poema VI de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* que nos surge nas duas edições de *Nobilíssima Visão* com o título «Pastelaria» ou do poema XVIII do mesmo livro que na 2.<sup>a</sup> edição de *Nobilíssima Visão* tem o título «Rua Primeiro de Dezembro».

Mais interessante é a supressão ou o acrescento de versos. No poema IX de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* a seguir ao 8.<sup>o</sup> há dois versos que não constam da última edição em *Manuel de Prestidigitação* (1980): «e o lago é preciso digam que é preciso / não falem mais logo mais noite mais nunca / depois sim mas não é preciso é preciso»<sup>29</sup> — estes dois versos mais não faziam do que reiterar a ideia expressa no anterior, pelo que o princípio da economia da linguagem e da não repetição estiveram, sem dúvida, presentes na escolha. No poema seguinte, verificamos um fenómeno inverso: há dois versos a mais na edição

---

<sup>23</sup> *19 Projectos...*, pp. 40-41.

<sup>24</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 80-81.

<sup>25</sup> *19 Projectos...*, pp. 42-43.

<sup>26</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 82-83.

<sup>27</sup> *Burlescas Teóricas e Sentimentais*, p. 26.

<sup>28</sup> *Manual de Prestidigitação*, p. 21.

<sup>29</sup> *Discurso...*, p. 11, *Poesia*, pp. 104-105 e *Manual de Prestidigitação*, p. 100 (neste livro, o poema tem o número XIII).

de 1961<sup>30</sup>: «As linhas os carros / aerodinâmicos / a nuvem cinzenta / por cima de mim / a sapateirinha / noiva de três / o jovem operário / presa de mil.»<sup>31</sup> — os dois últimos versos não existem na 1.ª edição. Ao contrário do que sucedia no caso anterior, estes dois versos não têm uma função repetitiva, funcionando como um novo exemplo, ao lado da *sapateirinha* — daí o acrescento e não a supressão.

Outro caso curioso é o de um poema de *Manual de Prestidigitação* que, na sua segunda versão, apresenta um longo verso entre o 20.º e o 21.º da primeira estrofe, verso este que funciona como um comentário aos anteriores. Este comentário que não existia na edição de 1956 está igualmente ausente na de 1980, talvez por desnecessário e redundante: «eu a mosca que assiste ao vaivém contínuo dos dois elevadores ditos de Santa Justa / Rosa Íris escuta Rosa Íris escuta»<sup>32</sup> e «eu a mosca que assiste ao vai e vem contínuo dos dois elevadores ditos de Santa Justa / chamam-lhe O Trabalho que não lhe chamariam eles eu nunca vi animal mais temível presença tão suspeita e avassaladora / / Rosa Íris escuta Rosa Íris escuta»<sup>33</sup>.

Do poema «O POETA CHORAVA...», presente em *Nobilíssima Visão* (na 1.ª edição o poema tem o título «Em Forma de Poema» e em *Burlescas Teóricas e Sentimentais*, «O POETA CAI PELA SEGUNDA VEZ»), foram retirados quatro versos, presentes nas anteriores versões que, pelo uso do pretérito perfeito, indicavam uma série de acções anteriores que estão excluídas da última edição. Estas acções justificavam, de certa forma, a razão de agir do sujeito, razão que passou a não existir, tornando-se o último verso (da citação que se segue) directamente dependente do motivo de riso e não a conclusão de uma sequência de acção (o que sucede anteriormente):

«E agora o poeta começou por rir  
do mar do veneno às portas da cidade

---

<sup>30</sup> Este poema não consta de *Manual de Prestidigitação*.

<sup>31</sup> *Discurso...*, p. 12, e *Poesia*, p. 107.

<sup>32</sup> *Manual de Prestidigitação*, 1956, p. 27 e 1980, p. 157.

<sup>33</sup> *Poesia*, p. 277.

já riu de si próprio, de se haver suicidado,  
de ter tido razões em vez de vinho,  
o poeta viu chegar a Orquestra dos silêncios  
primeiro quis só ouvir depois teve de olhar  
depois comprou jornais foi para casa leu tudo»<sup>34</sup>.

«E agora o poeta começou a rir  
rir de vós ó manutensores  
da afanosa ordem capitalista  
já riu de si-mesmo, de se ter suicidado  
de ter tido diarreira de não pedir dinheiro  
o poeta viu chegar a orquestra dos silêncios  
primeiro quis só ouvir depois teve que olhar  
depois comprou jornais foi para casa leu tudo»<sup>35</sup>

e  
«E agora o poeta começou por rir  
rir de vós ó manutensores  
da afanosa ordem capitalista  
comprou jornais foi para casa leu tudo»<sup>36</sup>.

Em *A Cidade Queimada*, na parte intitulada «Diário da Composição», deparamos, na edição de 1977, com o acrescento ou alongamento da frase que, em geral, se destina a fornecer um relato mais pormenorizado dos problemas relacionados com a feitura dos poemas que antecedem este *diário*. «Há também uma publicação com este nome»<sup>37</sup>, «Há também uma publicação com este nome, de que li o número dedicado a Artaud»<sup>38</sup> ou «Na minha primeira noite 'boémia' de Paris»<sup>39</sup>, «Na minha primeira noite 'boémia' desta estada

<sup>34</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, p. 35.

<sup>35</sup> *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 62.

<sup>36</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 16.

<sup>37</sup> *A Cidade Queimada*, as páginas não estão numeradas e *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 190.

<sup>38</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, p. 101.

<sup>39</sup> *A Cidade Queimada*, as páginas não estão numeradas e *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 191.

(a segunda) em Paris»<sup>40</sup>, são dois dos vários exemplos que poderíamos citar.

A substituição de palavras é também um fenómeno comum na poética cesarinyana: ela deve-se por vezes a questões estéticas ou semânticas, mas pode igualmente ter como base razões exteriores à poética em si, como as derivadas da censura moral ou política. No primeiro caso encontramos numerosos exemplos entre os quais destacamos a substituição de «bafo»<sup>41</sup> por «halo»<sup>42</sup>, de «aprisionados»<sup>43</sup> por «despedaçados»<sup>44</sup> e do verso «E veste o casaco e o gabão»<sup>45</sup> por «E chora a desilusão»<sup>46</sup>.

As supressões provocadas por razões exteriores vão desde a ausência total de partes do texto, como em *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos* e *Um Auto Para Jerusalém*<sup>47</sup>, até simples palavras «menos nobres» que não constam das 1.<sup>as</sup> edições e que surgem a partir de determinado momento: «o rapaz que grita [...]»<sup>48</sup> e «o rapaz que grita sacanas»<sup>49</sup> ou «(...) os insectos começam a murar as suas habitações invisíveis aos olhos dos trabalhadores que se levantam com o t. do m.»<sup>50</sup> e «(...) os insectos começam a murar as suas habitações invisíveis aos olhos dos trabalhadores que se levantam com o tesão do mijo»<sup>51</sup>.

Outro tipo de alteração é a troca de versos dentro da mesma estrofe: «Em todas as ruas te perco / em todas as

---

<sup>40</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, p. 102 (Num exemplar oferecido, Cesariny corrige «estada» por «estadia»).

<sup>41</sup> *Corpo Visível*, p. 9, *Pena Capital*, 1957, p. 98, *Poesia*, p. 210 e *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 129.

<sup>42</sup> *Pena Capital*, 1982, p. 72.

<sup>43</sup> *Pena Capital*, 1957, p. 113.

<sup>44</sup> *Poesia*, p. 226, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 144 e *Pena Capital*, 1982, p. 84.

<sup>45</sup> *Nobilíssima Visão*, 1959, p. 54 e 1976, p. 25.

<sup>46</sup> *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 65.

<sup>47</sup> Fizemos referência específica a este facto no estudo das obras.

<sup>48</sup> *Discurso...*, p. 6.

<sup>49</sup> *Poesia*, p. 94 e *Manual de Prestidigitação*, 1980, p. 86.

<sup>50</sup> *19 Projectos...*, p. 41.

<sup>51</sup> *Primavera Autónoma das Estradas*, p. 81.

ruas te encontro»<sup>52</sup>, «Em todas as ruas te encontro / em todas as ruas te perco»<sup>53</sup>, que modifica ligeiramente a ordem de valores transmitida pelo verso: no primeiro caso o verbo «perder» tem o significado principal, no segundo é o verbo «encontrar».

A modificação dos tempos verbais vai também ter influência na dinâmica do texto. A mudança do condicional para o pretérito imperfeito torna mais possível o desejo do Servo Porteiro, menos condicionado por razões exteriores: «E que coisas eu gostaria de dizer-lhe!»<sup>54</sup>, «E que coisas eu gostava de dizer-lhe!»<sup>55</sup>. Num poema de *Planisfério e Outros Poemas*, o imperfeito do indicativo passa a presente, actualizando o dizer do sujeito e tornando-o conseqüentemente mais participante no momento da enunciação: «Inda me deita a perder / na cama grande do mar / Tinha um amor tão bonito / não no deixaram ficar»<sup>56</sup>, «Inda me deita a perder / na cama grande do mar / Tenho um amor tão bonito / não mo deixaram ficar»<sup>57</sup>.

Mais significativa do que a alteração de uma palavra ou de um tempo verbal é a de uma quadra como acontece num poema de *Pena Capital*. Na 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> edições, a quadra tem a seguinte versão: «E eu que não puxo / cabo ou começo / / moderno bruxo / olho; arrefeço.»<sup>58</sup> Em *Manual de Prestidigitação* (Assirio e Alvim, 1980) é «eu que não puxo / cabo ou começo / fluxo... de fluxo... / não sei. Nem peço»<sup>59</sup>. Finalmente, na edição de 1982, a quadra é completamente diferente: «E eu que não digo / eu que não deixo / eu que mim migo / só pelo queixo»<sup>60</sup>. O poema «Vinte Quadras para um Dádá», de que esta estrofe faz parte, é constituído por vinte quadras sem grande relação semântica entre si, pelo

---

<sup>52</sup> *Pena Capital*, 1957, p. 31.

<sup>53</sup> *Poesia*, p. 161 e *Pena Capital*, 1982, p. 31.

<sup>54</sup> *Um Auto para Jerusalém*, p. 58.

<sup>55</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 119.

<sup>56</sup> *Planisfério e Outros Poemas*, p. 21.

<sup>57</sup> *Pena Capital*, 1982, p. 140.

<sup>58</sup> *Pena Capital*, 1957, p. 17, *Poesia*, p. 142, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, p. 46.

<sup>59</sup> *Manual de Prestidigitação*, 1980, p. 65.

<sup>60</sup> *Pena Capital*, 1982, p. 16.

que as alterações verificadas não vão ter grande importância na leitura do poema, funcionando apenas na quadra em questão, que da 1.<sup>a</sup> para a última versão caminha sempre na direcção da anulação de sentido, tal como a estética Dada preconizava.

Um caso que me parece muito interessante é o do uso, nas edições mais recentes, de acentos que não fazem parte da norma do português, acentos esses que não existiam nas 1.<sup>as</sup> edições dos mesmos poemas: «A cidade a que tanto serviste de modelo morreu»<sup>62</sup>, «êsses»<sup>63</sup>, «pôrem»<sup>64</sup>, «elefantes na espôsa»<sup>65</sup>. A razão destes acentos parece-me residir no desejo de melhor acentuar o fechamento das respectivas vogais, à imitação do falar brasileiro e da sua grafia que, justamente, coloca o acento circunflexo em casos como estes.

Em *A Cidade Queimada* assistimos a um processo pouco comum no domínio das variantes: já não se trata de troca de uma palavra, um verso ou uma estrofe, mas de uma língua por outra — quatro dos seus oito poemas estão em francês na 1.<sup>a</sup> edição, sendo traduzidos para português em *Titânia e a Cidade Queimada* de 1977. Como os textos em francês são construídos por colagens, dá a sensação de que o autor terá recortado os seus textos da imprensa francesa (pois que se encontrava de momento em França). Como na edição de 1977, os poemas já não se encontram sob a forma de colagem, mas em versos estandardizados, o uso da língua francesa deixou de se justificar, pelo que o poeta os traduziu.

De todas as obras de Cesariny, é, sem dúvida, *Um Auto para Jerusalém* o que apresenta maiores modificações de edição para edição. Em *Nobilíssima Visão* (1976), o autor dá a razão de tantas alterações, inclusive do fragmento inserido em *Poesia*: «O texto integral, publicado pela Editorial Minotauro em 1964, em edição também apreendida, foi revisto antes e também já depois da realização do 'Grupo Sete' devendo considerar-se definitiva a presente versão.»<sup>66</sup> Ao

---

<sup>61</sup> *Manual de Prestidigitação*, 1980, p. 145.

<sup>62</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>63</sup> *Pena Capital*, 1982, p. 139.

<sup>64</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>66</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 85.



longo de toda a peça, deparamos com inúmeras modificações que se podem sistematizar nos seguintes pontos: mais indicações de cena, maior desmistificação teatral, isto é, emprego de apartes que apontam directamente para a peça em si, modificação completa de algumas frases, acrescento de longos trechos, troca de personagens<sup>67</sup>. Indicações como a que a seguir transcrevemos, e que se dirigem directamente ao encenador, estão ausentes das primeiras versões: «*A partir daqui, a Voz de Jesus é dada em altifalante, em tom grave, pausado e doce. Neste momento, a cena deve mergulhar em obscuridade, excepto para a figura de Jesus*»<sup>68</sup> e «*Cessa o altifalante. (...) Luz geral (...) Podem também dar-lhe uma calorosa salva de palmas, dizendo: 'Bravo!' 'Muito bem!' (...)*»<sup>69</sup>

A alusão directa à ficção teatral, na linha pirandelliana, encontra-se em frases deste tipo: «(...) o meu papel nesta peça é prender gente»<sup>70</sup> — a expressão «nesta peça» não existe na edição de 1964.

O acrescento de longos trechos e a modificação da frase encontram-se a cada passo (Cf., entre outros, pp. 39-41 da edição de 1964, e pp. 109-111 da de 1976), numa tentativa de actualização e de melhoria do texto. Decorrente deste processo está a diferente atribuição da fala a um personagem: na edição de 1964 é o Orador quem diz determinada frase, na de 1976, é Tobias: «ORADOR — Sim, talvez»<sup>71</sup>, «TOBIAS — Sim, talvez»<sup>72</sup>.

Além do estudo que fiz das duas versões impressas (e do fragmento de *Poesia (1944-1955)*, consultei o manuscrito<sup>75</sup>. Ao cotejá-lo com a edição de 1964, tive ocasião de notar as múltiplas diferenças que demonstram, inequivocamente, os processos de aperfeiçoamento e as preocupações de Cesariny.

---

<sup>67</sup> A comparação sistemática encontra-se no apêndice a este capítulo, pp. 512-519.

<sup>68</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 115.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>71</sup> *Um Auto para Jerusalém*, p. 56.

<sup>72</sup> *Nobilíssima Visão*, 1976, p. 118.

<sup>73</sup> Gentilmente cedido por Mário Cesariny de Vasconcelos.

Há, no manuscrito, mais um personagem — o Amigo do Menino (que ao longo da peça aparece como *os Amigos do Menino*) — que não existe em nenhum dos textos impressos e cujo papel é perfeitamente secundário e irrelevante, razão pela qual a sua ausência está perfeitamente justificada na perspectiva da economia da narrativa. Se na edição de 1964, o autor dá mais directrizes aos actores do que na de 1976, no manuscrito ainda existem observações à forma como os actores devem agir e ao tom em que devem dizer as réplicas:

«Creado, alegremente

Juro, senhor, juro pela cabeça do Profeta!

Orador, para o público

Este é o Servo-Porteiro (...)»<sup>74</sup>

(Cf. «Servo-Porteiro — Juro, senhor, juro pela cabeça do Profeta!

Orador — Este é o Servo Porteiro (...)»<sup>75</sup>)

Como mostra a transcrição do manuscrito, o Servo-Porteiro era então designado por *Creado* (sic). São inúmeras as mudanças de termos, procurando-se sempre o mais apropriado («Quando o pano se fechar (...)»<sup>76</sup> e «quando o pano cair (...)»<sup>77</sup>; «(...) descobrireis que eu nem sequer chego a representar»<sup>78</sup> e «(...) perceberéis que eu nem sequer chego a representar»<sup>79</sup>), ou a fuga à frase feita («A nossa casa fica a dois passos do trono de Herodes (...)»<sup>80</sup> e «A nossa casa fica a quatro passos do trono de Herodes (...)»<sup>81</sup>).

Há também tiradas inteiras que diferem, como as indicações introdutórias do autor ou as falas de alguns dos

---

<sup>74</sup> Manuscrito.

<sup>75</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 91.

<sup>76</sup> Manuscrito.

<sup>77</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 87.

<sup>78</sup> Manuscrito.

<sup>79</sup> *Nobilíssima Visão*, pp. 87-88.

<sup>80</sup> Manuscrito.

<sup>81</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 95.

personagens: «Orador: (...) Por vezes intervirei — tenho poderes para isso. Sou... uma caixa registadora de sensibilidade alheia.»<sup>82</sup> e «(...) Por vezes intervirei — tenho poderes para isso. Mas nunca directamente: por interposta figura. Assim uma coisa à grega. Evidentemente, eu, como actor, queria dar mais. Muito mais. Bastante mais! — Não pôde ser.»<sup>83</sup>

Casos há em que a frase inicial do manuscrito vai sofrendo modificações à medida que as edições se vão sucedendo: «(...) o menino *safou-se da companhia dos pais*»<sup>84</sup>, «(...) os meninos *fugiam da companhia dos pais*»<sup>85</sup> e «(...) os meninos *fugiam da severidade dos pais.*»<sup>86</sup>

Mais curioso, porque mais insólito é o fenómeno inverso, isto é, quando uma frase do manuscrito está ausente da edição da *Minotauro* e reaparece, geralmente com variantes, em *Nobilíssima Visão*: «Ando a ver se trabalho num jornal, 'A Voz de Jerusalém', escrevi uma tragédia ao gosto persa, 'A Tropa de Jerusalém' e tenho praticamente concluídos cinco livros (...)»<sup>87</sup> e «Ando a ver se trabalho num jornal 'Ecos de Jerusalém', escrevi uma tragédia, coisa pesada, à grega, 'O Canto de Jerusalém' e tenho praticamente publicados os meus poemas (...)»<sup>88</sup>

Todavia, o pormenor mais fora do comum parece-me ser o de termos ou frases riscadas que vão aparecer (por vezes tal e qual) nos textos impressos. No exemplo acima citado, «A Voz» está cortado, no texto manuscrito, e é substituída por «Ecos»; na pág. 106 de *Nobilíssima Visão* há duas falas, uma de *Tobias* e outra de *Todos* que têm no manuscrito um traço por cima:

«MATATIAS — Desterrado!  
TODOS — Crucificado!»<sup>89</sup>

---

<sup>82</sup> Manuscrito.

<sup>83</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 88.

<sup>84</sup> Manuscrito.

<sup>85</sup> *Poesia (1944-1955)*, p. 59.

<sup>86</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 89.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>88</sup> Manuscrito.

<sup>89</sup> *Nobilíssima Visão*, p. 106.

Os exemplos que aqui deixámos, servirão para nos darmos conta de como as modificações e as variantes começam logo a existir antes de qualquer impressão e nunca nenhum texto é definitivo.

O romance *Titânia* tem apenas uma edição, pelo que, em princípio, o problema das variantes não deveria existir. Todavia, num exemplar oferecido por Cesariny, há algumas correcções que já apontam no sentido das alterações verificadas nos outros textos: «todos os que ali estavam»<sup>90</sup>, «todos, os que lá estavam», «tais tempos»<sup>91</sup>, «tal vida», etc., etc.

As correcções sistemáticas de uma edição para outra, e até dentro da mesma edição em exemplares oferecidos, denotam as constantes possibilidades do texto de se recriar, de se tornar outro continuando o mesmo. É claro que o uso desta ou daquela variante não é arbitrário e elas devem obedecer a determinadas regras: em geral, o termo substituído tem um significado semelhante ao anterior; se se trata de poesia, o número de sílabas das duas palavras deve ser equivalente, e, se o poema rima, esta dever-se-á manter, a não ser que o autor pretenda, deliberadamente, alterar as regras do texto anterior.

Nas obras de Cesariny não há grandes alterações de fundo (a não ser em *Um Auto para Jerusalém*), pelo que o estudo das variantes não se apresenta muito rico, pois a maior parte das diferenças reside na alteração da pontuação, na minúsculização das primeiras palavras dos versos, no maior ou menor comprimento destes e das estrofes e na mudança de um termo por outro, em geral não muito diferente.

---

<sup>90</sup> *Titânia e a Cidade Queimada*, p. 30.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 36.

EDIÇÃO DO AUTOR, 1950 1.ª linha em maiúsculas	PENA CAPITAL, Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 94-102 1.ª linha em minúsculas	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 205-214 1.ª linha em maiúsculas	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 125-133 1.ª linha em minúsculas	PENA CAPITAL, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 69-75 1.ª linha em minúsculas
«só nos teus olhos nos teus olhos escrito//Dentro do grande túnel digo-te a vida»	«só nos teus olhos nos teus olhos escrito//Dentro do grande túnel digo-te a vida»	«só nos teus olhos nos teus olhos escrito//Dentro do grande túnel digo-te a vida»	«só nos teus olhos nos teus olhos escrito//Dentro do grande túnel digo-te a vida»	«só nos teus olhos nos teus olhos escrito//Dentro do grande túnel digo-te a vida»
«impertinente e desde logo/minha»	«impertinente e desde logo/minha»	«impertinente e desde logo/minha»	«impertinente e desde logo/minha»	«impertinente e desde logo/minha»
«ou qualquer outra espécie de perturbação durável//Eu digo que há tambobores»	«ou qualquer outra espécie de perturbação durável//Eu digo que há tambobores»	«ou qualquer outra espécie de perturbação durável//Eu digo que há tambobores»	«ou qualquer outra espécie de perturbação durável//Eu digo que há tambobores»	«ou qualquer outra espécie de perturbação durável//Eu digo que há tambobores»
«—a dez mil metros de profundidade»	«—a dez mil metros de profundidade»	«a dez mil metros de profundidade»	«a dez mil metros de profundidade»	«a dez mil metros de profundidade»
«é uma nova rosácea sobre o mar/Livres»	«é uma nova rosácea sobre o mar/Livres»	«é uma nova rosácea sobre o mar/Livres»	«é uma nova rosácea sobre o mar/Livres»	«é uma nova rosácea sobre o mar/Livres»
«e até quando?»	«e até quando?»	«até quando?»	«até quando?»	«até quando?»
«bafo»	«bafo»	«bafo»	«bafo»	«bafo»
«e faz baixo cifrado com a diva local A Lágrima aos Leões/Agora somos pequenos (...).»	«e faz baixo cifrado com a diva local A Lágrima aos Leões/Agora somos pequenos (...).»	«e faz baixo cifrado com a diva local A Lágrima aos Leões/Agora somos pequenos (...).»	«e faz baixo cifrado com a diva local A Lágrima aos Leões/Agora somos pequenos (...).»	«e faz baixo cifrado com a diva local A Lágrima aos Leões/Agora somos pequenos (...).»
«estrada»	«estrada»	«estrada»	«estrada»	«estrada»
«chapéu cinzento rosto impermeável/impossível sair»	«chapéu cinzento rosto impermeável/impossível sair»	«chapéu cinzento rosto impermeável/impossível sair»	«chapéu cinzento rosto impermeável/impossível sair»	«chapéu cinzento rosto impermeável/impossível sair»

Num exemplar dactilografado, anterior à 1.ª edição, há as seguintes alterações:

EXEMPLAR DACTILOGRAFADO		EDIÇÕES IMPRESSAS	
«gigantes»		«anões»	
«ver pago o tributo»		«ver pago todo o tributo»	
«não deve ter outra origem.»		«não deve ter outra origem»	
«o mar»		«O MAR»	

## DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL QUOTIDIANO

474

Lisboa, Contraponto, 1952	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d, [1961], pp. 87-130	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assirio e Alvim, 1980, pp. 81-113
Título geral — «DISCURSO»	Título geral — «DISCURSO»	Não tem título geral
II	II	VII
As estrofes iniciam-se com maiúscula «de um baço, lento projector»	As estrofes iniciam-se com maiúscula «de um baço, lento projector»	As estrofes iniciam-se com minúscula «de um baço lento projector»
Este poema foi publicado na revista <i>Contraponto</i> , 2.º caderno, Outubro 1952, como uma versão idêntica à da <i>Contraponto</i> e à da <i>Delfos</i> .		
III	III	IX
As estrofes iniciam-se com maiúscula «a grande história do amor só até ao pescoço»	As estrofes iniciam-se com maiúscula «a grande história do amor só até ao pescoço»	As estrofes iniciam-se com minúscula «A grande história de amor só até ao pescoço»
IV	IV	IV
As estrofes iniciam-se com maiúscula «o rapaz que grita...» (1947)	As estrofes iniciam-se com maiúscula «o rapaz que grita sacanas» não tem indicação da data	As estrofes iniciam-se com minúscula «o rapaz que grita sacanas» não tem indicação da data
V	V	X
As estrofes iniciam-se com maiúscula «não é o amor que falta/Falta uma grande realmente razão» «—que é perto da criança, ao lado da boca minha»	As estrofes iniciam-se com maiúscula «não é o amor que falta/falta uma grande realmente razão» «—que é perto da criança, ao lado da boca minha»	As estrofes iniciam-se com minúscula «não é o amor que falta//falta uma grande realmente razão» «que é perto da criança, ao lado da boca minha»
VI	VI	
«antes de haver cinema um capilé parolas» «Final o que importa é não ter medo:/ fechar os olhos frente ao precipício/e cair verticalmente no vício»	«antes de haver cinema madame blanche e parola» «Final o que importa é não ter medo: fechar os olhos frente ao precipício/e cair verticalmente no vício»	
Este poema está em <i>Nobilíssima Visão</i> , Lisboa, Guimarães ed., 1959 e 1976, com o título «Pastelaria»		
NOBILÍSSIMA VISÃO, 1959	NOBILÍSSIMA VISÃO, 1976	POESIA, s/d
Final o que importa é não ter medo:/ fechar os olhos frente ao precipício/e cair verticalmente no vício»	Final o que importa é não ter medo: fechar os olhos frente ao precipício/e cair verticalmente no vício»	Final o que importa é não ter medo: fechar os olhos frente ao precipício/e cair verticalmente no vício»

Lisboa, Contraponto, 1952	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 87-130	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 81-115
VII	VII	XI
Início do poema com maiúscula	Início do poema com maiúscula	Início do poema com minúscula
VIII	VIII	II
Início das estrofes com maiúsculas	Início das estrofes com maiúsculas	Início das estrofes com minúsculas
«— a trepanação do touro»	«— a trepanação do touro»	«a trepanação do touro»
«meia quarta de cristianismo»	«meia quarta de cristianismo»	«meia-quarta de cristianismo»
«uma ibéria muito desgraçada/um rocio de solidão.»	«uma ibéria muito desgraçada/um rocio de solidão.»	«uma Ibéria muito desgraçada/um Rossio de solidão»
IX	IX	XIII
Início do poema com maiúscula	Início do poema com maiúscula	Início do poema com minúscula
«e o lago é preciso digam que é preciso/não falem mais logo mais noite mais nunca/depois sim mas não é preciso é preciso/é preciso comprar movimentar comércio»	«e o lago é preciso digam que é preciso/não falem mais logo mais noite mais nunca/depois sim mas não é preciso é preciso/é preciso comprar movimentar comércio»	«e o lago é preciso digam que é preciso/é preciso comprar movimentar comércio»
Este poema foi publicado, com o título «Em Toda a Parte-II», in <i>Vértice</i> , vol. VII, n.º 69, Maio 1949, numa versão quase idêntica à da Contraponto e da Delfos. As diferenças são as seguintes:		
VÉRTICE		
CONTRAPONTO E DELFOS		
«É preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir é preciso suor»		«E é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir é preciso suor»
«é preciso a mosca um por cento doméstica/é preciso o gato soprando Golias/é preciso o braço coberto de espuma		«é preciso a mosca um por cento doméstica/é preciso o braço coberto de espuma
X	X	
«noiva de três/o salto que deí»	«noiva de três/o jovem operário/presa de mil/o salto que deí»	
«é o publicista Azeredo/que é chauffeur de praça//Paragem Apérto»	«é o publicista Azeredo/que é chauffeur de praça//Paragem Apérto»	
Este poema está em <i>Nobilíssima Visão</i> , Lisboa, Guimarães Ed., 1959 e 1976, com o título «Tocando para a Rua Basílio Teles». (Ver as variantes, pp. 498-499)		

Lisboa, Contraponto, 1952	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 87-130	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 81-113
XI	XI	XIV
Início dos 1.º, 6.º, 8.º, 10.º, 13.º, 15.º, 17.º e 18.º versos com maiúscula	Início dos 1.º, 6.º, 8.º, 10.º, 13.º, 15.º, 17.º e 18.º versos com maiúscula	Início dos 1.º, 6.º, 8.º, 10.º, 13.º, 15.º, 17.º e 18.º versos com minúscula
«deu-lhe a molesa... foi dormir»	«deu-lhe a molesa... foi dormir»	«deu-lhe a molesa foi dormir»
«uns disparates com as pernas na hora apaziguadora.»	«uns disparates com as pernas na hora apaziguadora.»	«uns disparates com as pernas na hora apaziguadora»
«Herói à sua maneira recusou-se/a beber o pátrio mijo//Deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto./Desembarcou como tinha embarcado://Sem Jeito Para o Negócio»	«Herói à sua maneira recusou-se/a beber o pátrio mijo//Deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto./Desembarcou como tinha embarcado://Sem Jeito Para o Negócio»	«herói à sua maneira recusou-se/a beber o pátrio mijo//deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto./desembarcou como tinha embarcado://Sem Jeito Para o Negócio»
XII	XII	XV
Início da 1.ª estrofe com maiúscula	Início das 1.ª, 2.ª, 3.ª e 5.ª estrofes com maiúsculas	Início das estrofes com minúsculas
«que fazer? que fazer?»	«que fazer? que fazer?»	«que fazer que fazer»
«zangado muito zangado//o vento alisa as frinchas do organizado»	«Zangado muito zangado//o vento alisa as frinchas do organizado»	«zangado muito zangado//o vento alisa as frinchas do organizado»
XIII	XIII	
Tem a seguinte epigrafe «Durante uma leitura de Paul Claudel»	Não tem epigrafe	
XIV		
Este poema está em <i>Nicolau Consado Escritor (Poesia, pp. 42-43 e Nobilíssima Visão, 1976, pp. 57-58)</i>		
XV	XV	XVII
Tem a seguinte epigrafe: «Vivem em harmonia as gaiotas e as taménidas... As gaiotas são brancas e as taménidas lançam um piar horrível...» Carlos Wallenstein — <i>A Carta e o Mundo</i> .	Não tem epigrafe	Não tem epigrafe
Início das estrofes com maiúscula	Início das estrofes com maiúscula	Início das estrofes com minúscula
«o seu dele poema, fuma também.//Fumamos como perdidos escrevemos perdidamente»	«o seu dele poema, fuma também.//Fumamos como perdidos escrevemos perdidamente»	«o seu dele poema, fuma também.//fumamos como perdidos escrevemos perdidamente»



Lisboa, Contraponto, 1952	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 87-130	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 81-113
«discretamente (como quem as apanha.)/Sirva tudo de lição aos presentes e futuros»	«discretamente (como quem as apanha.)/Sirva tudo de lição aos presentes e futuros»	«discretamente (como quem as apanha.)/Sirva tudo de lição aos presentes e futuros»
«—Antes andar por aí relativamente farto/antes para tabaco que para Cesárinny/(Mário) de Vasconcelos»	«—Antes andar por aí relativamente farto/antes para tabaco que para Cesárinny/(Mário) de Vasconcelos»	«Antes andar por aí relativamente farto/antes para tabaco que para Cesárinny/(Mário) de Vasconcelos»
XVI	XVI	VI
Todos os versos se iniciam com maiúscula, com exceção do 2.º verso da última quadra	Todos os versos se iniciam com maiúscula, com exceção do 2.º verso da última quadra	Todos os versos se iniciam com minúscula
Ponto final no fim dos 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 6.º, 7.º, 8.º, 10.º, 11.º, 12.º, 13.º, 15.º, 16.º, e 17.º versos	Ponto final no fim dos mesmos versos	Ausência de pontuação
«Uma corda. Uma garganta./Duas dores. O infinito./Um irmão que chora. Uma mãe que canta.»	«Uma corda. Uma garganta./Duas dores. O infinito./Um irmão que chora. Uma mãe que canta.»	«uma corda uma garganta/duas dores o infinito/um irmão que chora uma mãe que canta»
«Uma mesa — um suicida esquisito.»	«Uma mesa — um suicida esquisito.»	«uma mesa um suicida esquisito»
«Uma noiva inconforme, coitada.»	«Uma noiva inconforme, coitada.»	«uma noiva inconforme coitada»
«Uma mãe que sorri. Alguém que ama»	«Uma mãe que sorri. Alguém que ama»	«uma mãe que sorri alguém que ama»
Este poema foi publicado, com o título «Em Toda a Parte — II», in <i>Vértice</i> , vol. VII, n.º 69, Maio 1949, numa versão igual às da	in <i>Vértice</i> , vol. VII, n.º 69, Maio 1949, numa versão igual às da	Contraponto e da Delfos.
XVII	XVII	XIX
Tem a seguinte epígrafe: «Do contrato social: Soneto»	Não tem epígrafe	Não tem epígrafe
O início das 1.ª e última estrofes é com maiúscula	O início das 1.ª e última estrofes é com maiúscula	O início das 1.ª e última estrofes é com minúscula
«Tudo mudou muito mais do que esperava.»	«Tudo mudou muito mais do que esperava.»	«Tudo mudou muito mais do que esperava»
«e a dar à manivela muito depressa.../A rua era comprida?» perguntou a que também estava//que contou de repente (...) acabava...»	«e a dar à manivela muito depressa.../A rua era comprida?» perguntou a que também estava//que contou de repente (...) acabava...»	«e a dar à manivela muito depressa./A rua era comprida? perguntou a que também estava//que contou de repente (...) acabava.»
«todas as noites, e no mesmo sentido sentido.»	«todas as noites, e no mesmo sentido sentido.»	«todas as noites e no mesmo sentido sentido.»
«Estava esse muito cansado, pois com os comboios normais/basta não querer e pronto, mas se é sonho/não há manobra possível tem de se ir mesmo.»	«Estava esse muito cansado, pois com os comboios normais/basta não querer e pronto, mas se é sonho/não há manobra possível tem de se ir mesmo.»	«estava esse muito cansado pois com os comboios normais/basta não querer e pronto mas se é sonho/não há manobra possível tem de se ir mesmo»

<p>Lisboa, Contraponto, 1952</p> <p>XVIII</p> <p>(1945)</p> <p>XIX</p> <p>XX</p> <p>XXI</p>	<p>POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 87-130</p> <p>XVIII</p> <p>Não tem indicação de data</p> <p>XIX</p> <p>XX</p> <p>XXI</p>	<p>MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 81-113</p> <p>XVIII</p> <p>Início do poema com minúscula</p> <p>Início do poema com minúscula</p> <p>Início do poema com minúscula</p> <p>Início com minúscula</p> <p>«mortal/em toda a parte»</p> <p>«com o vestuário em chamas/em toda a parte»</p> <p>«tanto para senhores como para os rapazes em toda a parte»</p> <p>Este poema foi publicado, com o título. «Em Toda a Parte — I», in <i>Vértice</i>, vol. VII, n.º 69, Maio 1949, numa versão idêntica às da Contraponto e da Delfos, com excepção de «enquanto um marinheiro limpa a sua unha» em vez de «enquanto o marinheiro limpa a sua unha»</p> <p>POEMA PODENDO SERVIR DE POSFÁCIO</p> <p>Tem a seguinte dedicatória: «Ao Eduardo Oliveira»</p> <p>Início das 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, e 5.ª estrofes e dos 2.º e 3.º versos da 4.ª estrofe com minúsculas</p> <p>«braços verdes de práticas ocultas/duendes/barcos de silêncio que atravancam as ruas fazem o ar pesado espalham oxigénio e te arrancam os ombros devagar/cadáveres à tona de água.»</p> <p>«como uma febre entre dois patamares!//Vamos distribuir ao domicílio»</p>
<p>POEMA PODENDO SERVIR DE POSFÁCIO</p> <p>Não tem dedicatória</p> <p>Início das mesmas estrofes e versos com maiúsculas</p> <p>«braços verdes de práticas ocultas/duendes/barcos de silêncio que atravancam/cadáveres à tona de água»</p> <p>«como uma febre entre dois patamares!//Vamos distribuir ao domicílio»</p>	<p>poema podendo servir de posfácio</p> <p>Não tem dedicatória</p> <p>Tudo com minúsculas</p> <p>«braços verdes de práticas ocultas/cadáveres à tona de água.»</p> <p>«como uma febre entre dois patamares!//vamos distribuir ao domicílio»</p>	

Em *Manuel Prestidigitação*, há cinco poemas que não constam das edições da Contraponto e da Delfos: são os poemas III, V, VIII, XII e XVI. A edição de 1980 tem 20 poemas (com a excepção do último) e as anteriores têm 21.

Edição do Autor, 1953 (2 edições)	PENA CAPITAL, Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 85-93	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 75-85	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 77-86	NOBILÍSSIMA VISÃO, Lisboa, Guimarães Ed., 1976, pp. 67-81
<p><b>NOTA DO AUTOR</b></p> <p>Parece que houve Natal e Ano Novo e eu resolvo retribuir assim algumas das boas festas em que amigos e parentes tiveram a bondade de envolver-me: a impressão do presente fragmento do meu poema «Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos», para vender aos amigos, e aos parentes, por vinte e cinco tostões.</p> <p>O poema já é antigo, mas também é barato e sempre anima o ambiente. Dá, suponho eu, certa compensação, mormente nesta quadra em que alguns dos mais festivos entram na tarefa de iniciar o que há-de ser, o que já é, o martirólogo de Fernando Pessoa. Os mais cumprimentados não deixarão decerto de perpetuar os festejos com uma bela ligação de girândolas, das quais virão a sair grandes fichas obnóxias com os seguintes dizeres: Poetas Pataratas: Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, etc., etc. e etc. — Poetas Muito Bons e de Muito Juizinho: este, aquele, aqueloutro.</p> <p>«Simplificar» Fernando Pessoa, tomando de empréstimo alguma da sua linguagem, e reduzi-lo ao voto de um barco para o Barreiro, é coisa em que cada um só deve cair uma vez. Fique, pela parte que me toca, o molde da queda e o valor da experiência: as pessoas sabidas descobrirão depressa onde é que está o logro e onde pode anichar-se a autenticidade. As outras, não sabidas, (entusiastas, estas!) servir-me o apetite de dizer para já alguma coisa do que o poema não diz.</p> <p><i>Que Fernando Pessoa é um grande poeta. Viajou sempre em primeira classe, mesmo quando estava parado.</i></p>				<p><b>NOTA DO AUTOR NA PRIMEIRA EDIÇÃO (1953)</b></p> <p>Parece que houve Natal e Ano Novo e eu resolvo retribuir assim algumas das boas festas em que amigos e parentes tiveram a bondade de envolver-me: a impressão do presente fragmento do meu poema «Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos», para vender aos amigos, e aos parentes, por vinte e cinco tostões.</p> <p>O poema já é antigo, mas também é barato e sempre anima o ambiente. Dá, suponho eu, certa compensação, mormente nesta quadra em que alguns dos mais festivos entram na tarefa de iniciar o que há-de ser, o que já é, o martirólogo de Fernando Pessoa. Os mais cumprimentados não deixarão decerto de perpetuar os festejos com uma bela ligação de girândolas, das quais virão a sair grandes fichas obnóxias com os seguintes dizeres: Poetas Pataratas: Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, etc., etc. e etc. — Poetas Muito Bons e de Muito Juizinho: este, aquele, aqueloutro.</p> <p>«Simplificar» Fernando Pessoa, tomando de empréstimo alguma da sua linguagem, e reduzi-lo ao voto de um barco para o Barreiro, é coisa em que cada um só deve cair uma vez. Fique, pela parte que me toca, o molde da queda e o valor da experiência: as pessoas sabidas descobrirão depressa onde é que está o logro e onde pode anichar-se a autenticidade. As outras, não sabidas, (entusiastas, estas!) servir-me o apetite de dizer para já alguma coisa do que o poema não diz.</p> <p><i>Que Fernando Pessoa é um grande poeta. Viajou sempre em primeira classe mesmo quando estava parado.</i></p>

Edição do Autor, 1953	PENA CAPITAL	POESIA	BURLASCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
<p><i>Só as pessoas que não viajam ganham ódio às classes que o comboio tem. Quem alcança viajar, mesmo só em terceira, vai sempre radiante. Não anda lá a prender-se com essas coisas.</i></p> <p><i>As pessoas que não viajam também têm as suas qualidades, são como os chefes de estação: bondosos, diligentes, aplicados. Mas não viajam, pronto. Para que nos querem convencer que viajam?</i></p> <p><i>Assim como a Poesia não é para um par de sapatos, assim Fernando Pessoa não é para monopolizar os dias. Não consta, porém, que Pessoa haja querido monopolizar os dias. Se déssemos a Pessoa os dias que ele tem, fariamos como ele — e até podíamos, como ele, ser grandes, com muitos dias para ele e para muitos de nós, seus iguais num desastre.</i></p> <p><i>Que não convém nomear.</i></p>				<p>Só as pessoas que não viajam ganham ódio às classes que o comboio tem.</p> <p>Quem alcança viajar, mesmo só em terceira, vai sempre radiante. Não anda lá a prender-se com essas coisas.</p> <p>As pessoas que não viajam também têm as suas qualidades, são como os chefes de estação: bondosos, diligentes, aplicados. Mas não viajam, pronto. Para que nos querem convencer que viajam?</p> <p>Assim como a Poesia não é para um par de sapatos, assim Fernando Pessoa não é para monopolizar os dias. Não consta, porém, que Pessoa haja querido monopolizar os dias. Se déssemos a Pessoa os dias que ele tem, fariamos como ele — e até podíamos, como ele, ser grandes, com muitos dias para ele e para muitos de nós, seus iguais num desastre.</p> <p>Que não convém nomear.</p>
<p>Por último: Autor e Editor dedicam de braço dado esta 2.<sup>a</sup> edição do Poema aos simpáticos trabalhadores-sapateiros da capital, e bem assim a todos os gatos brancos que em pleno azul vão escapando às garras camarárias do bolo e da carroça. — Vai começar o fragmento!</p> <p>Janeiro 1953</p>				
<p>Exemplar n.º...</p>				
<p>(O último parágrafo não está na 1.<sup>a</sup> edição)</p>				

Edição do Autor, 1953	PENA CAPITAL	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
<p>Coitado do Álvaro de Campos! Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações! Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia! Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos, Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita, Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, aquele Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.</p> <p>Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa! Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!</p> <p>E, sim, coitado dele! Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam, Que são pedintes e pedem. Porque a alma humana é um abismo.</p> <p>Eu é que sei. Coitado dele!</p>	<p>«Coitado do Álvaro de Campos!» «Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!» «Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!» «Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos.» «Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita» «Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, aquele» «Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.» «Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!» «Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!» «E, sim, coitado dele!» «Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam.» «Que são pedintes e pedem.» «Porque a alma humana é um abismo.» «Eu é que sei. Coitado dele!»</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>«Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nitido.» «Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto.» «Depois, ponto vago no horizonte (ó minha angústia!)» «Ponto cada vez mais vago no horizonte.»</p> <p>FERNANDO PESSOA, Obra Poética</p>			<p>«Coitado do Álvaro de Campos!» «Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!» «Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!» «Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos.» «Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita» «Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, aquele» «Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.» «Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!» «Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!» «E, sim, coitado dele!» «Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam.» «Que são pedintes e pedem.» «Porque a alma humana é um abismo.» «Eu é que sei. Coitado dele!»</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>«Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nitido.» «Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto.» «Depois, ponto vago no horizonte (ó minha angústia!)» «Ponto cada vez mais vago no horizonte.»</p> <p>FERNANDO PESSOA, Obra Poética</p>
<p>«Há uma hora uma hora certa»</p>	<p>«Há uma hora uma hora certa»</p>	<p>«Há uma hora uma hora certa»</p>	<p>«Há uma hora uma hora certa»</p>	<p>«Há uma hora, uma hora certa»</p> <p style="text-align: right;">(Continua)</p>

Edição do Autor, 1953	PENA CAPITAL	POESIA	BURLESCAS, TEORICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
«(...) a sair para a rua»	«(...) a sair para a rua»	«(...) a sair para a rua»	«(...) a sair para a rua»	«(...) a sair para a rua.»
«em Lisboa a sair para o meio da rua./Saimos? mas sim, saímos!//Saimos: (...)»	«em Lisboa a sair para o meio da rua./Saimos? mas sim, saímos!//Saimos: (...)»	«em Lisboa a sair para o meio da rua./Saimos? mas sim, saímos!//Saimos (...)»	«em Lisboa a sair para o meio da rua./Saimos? mas sim, saímos!//Saimos (...)»	«em Lisboa a sair para o meio da rua./Saimos? mas sim, saímos!//Saimos: (...)»
«gente de luto, realmente silenciosa»	«gente de luto, realmente silenciosa»	«gente de luto, normalmente silenciosa»	«gente de luto, normalmente silenciosa»	«gente de luto, normalmente silenciosa»
«apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão./Agora tudo isto e nada disto»	«apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão./Agora tudo isto e nada disto»	«apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão./Agora tudo isto e nada disto»	«apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão./Agora tudo isto e nada disto»	«apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão./Agora tudo isto e nada disto»
«e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto...»	«e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto...»	«e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto.»	«e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto.»	«e vejo um gato branco à janela de um prédio bastante alto.»
«Vamos estar tão bem! Vai tudo ser tão Bonito!//Ah, e quem é que vê o logro? (...)»	«Vamos estar tão bem! Vai tudo ser tão Bonito!//Ah, e quem é que vê o logro? (...)»	«Vamos estar tão bem! Vai tudo ser tão Bonito!//Ah, e quem é que vê o logro? (...)»	«Vamos estar tão bem! Vai tudo ser tão Bonito!//Ah, e quem é que vê o logro? (...)»	«Vamos estar tão bem! Vai tudo ser tão Bonito!//Ah, e quem é que vê o logro? (...)»
«(...) não viu um que lhe enchesse as medidas? — Com certa espécie de solidariedade»	«(...) não viu um que lhe enchesse as medidas? — Com certa espécie de solidariedade»	«(...) não viu um que lhe enchesse as medidas?// Com certa espécie de solidariedade»	«(...) não viu um que lhe enchesse as medidas?// Com certa espécie de solidariedade»	«(...) não viu um que lhe enchesse as medidas?// Com certa espécie de solidariedade»
«poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos...»	«poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos...»	«poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos.»	«poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos.»	«Poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos.»
«só porque a tua janela está ao nível do mundo»	«só porque a tua janela está ao nível do mundo»	«só porque a tua janela está ao nível do mundo»	«só porque a tua janela está ao nível da rua»	«só porque a tua janela está ao nível do mundo»
«com uma casa de seis andares (...)»	«com uma casa de seis andares (...)»	«com uma casa de seis andares (...)»	«com uma casa de seis andares (...)»	«como uma casa de seis andares (...)»
«E agora, escondendo em ti (...)»	«E agora, guardando em ti (...)»	«E agora, guardando em ti (...)»	«E agora, guardando em ti (...)»	«E agora, guardando em ti (...)»
«(...) nunca se viu coisa tão fechada.»	«(...) nunca se viu coisa tão fechada.»	«(...) nunca se viu coisa tão fechada»	«(...) nunca se viu coisa tão fechada»	«(...) nunca se viu coisa tão fechada»
«(...) E aqui é que começa o embriólio.../O pouco amor que eu tive aos meus emblemas»	«(...) E aqui é que começa o embriólio.../O pouco amor que eu tive aos meus emblemas»	«(...) E aqui é que começa o embriólio.../O pouco amor que eu tive à burguesia»	«(...) E aqui é que começa o embriólio.../O pouco amor que eu tive à burguesia»	«(...) E aqui é que começa o embriólio.../O pouco amor que eu tive à burguesia»
«(E aqui começa (...)»	«(E aqui começa (...)»	«(E aqui começa (...)»	«(E aqui começa (...)»	«(e aqui começa (...)»
«(...) (Não, ainda não)»	«(...) (Não, ainda não)»	«(...) (Não, ainda não)»	«(...) (Não, ainda não)»	«(...) (não, ainda não)»

Edição do Autor, 1953	PENA CAPITAL	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
«ponto cada vez mais vago no horizonte/e de repente (...)» «vejo uma nova espécie de enforcado —»	«ponto cada vez mais vago no horizonte/e de repente (...)» «vejo uma nova espécie de enforcado —»	«ponto cada vez mais vago no horizonte/e de repente (...)» «vejo uma nova espécie de enforcado»	«ponto cada vez mais vago no horizonte/e de repente (...)» «vejo uma nova espécie de enforcado»	«ponto cada vez mais vago no horizonte/e de repente (...)» «vejo uma nova espécie de enforcado»
<p style="text-align: center;"><b>VOTA POR SALAZAR</b></p> <p>Páro. Páro de novo. Pararei sempre enquanto atixarem cartazes deste género.</p> <p>Curioso, curiosissimo este género.</p> <p>Um chefe não é grande pelo nome que arranjou.</p> <p>Salazar Xavier Francisco da Cunha</p> <p>Altinho isso que importa.</p> <p>Um chefe é grande pelas suas obras, pelo amor que inspira.</p> <p>Pois os fascistas os nossos bons fascistas querem que a gente vote por um nome por um nome calcula essa coisa qualquer que qualquer fulano tem!</p> <p>Vota por Salazar ora pois ó meu povo vota por sete letras muito bem arrumadas em três sílabas.</p> <p>Deito a cabeça para trás para deixar sair a gargalhada e aproximo-me do homem em cima do escadote</p> <p>aproximo-me tanto que ele nota alguém que se aproxima e o braço cai-lhe, grosso, pingando água num balde</p> <p>.....</p>				

Lisboa, Contraponto, 1956	POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 249-292	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 135-167
Titulos dos poemas em maiúsculas	Titulos dos poemas em maiúsculas	Titulos dos poemas em minúsculas
«ARTE DE INVENTAR OS PERSONAGENS»	«ARTE DE INVENTAR OS PERSONAGENS»	«arte de inventar os personagens»
«Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos»	«Pomo-nos bem de pé com os braços muito abertos»	«Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos»
«ARTE DE SER NATURAL COM ELES»	«ARTE DE SER NATURAL COM ELES»	«arte de ser natural como eles»
« <i>Senhor Fantasma, vamos falar</i> »	« <i>Senhor Fantasma vamos falar</i> »	« <i>Senhor Fantasma, vamos falar</i> »
« <i>Senhor Fantasma, em que é que trabalha?</i> »	« <i>Senhor Fantasma em que é que trabalha?</i> »	« <i>Senhor Fantasma, em que é que trabalha?</i> »
« <i>Senhor Fantasma, a vida é má/muito concerto pouca harmonia</i> »	« <i>Senhor Fantasma a vida é má/muito concerto pouca harmonia</i> »	« <i>Senhor Fantasma, a vida é má/muito concerto pouca harmonia</i> »
« <i>Senhor Fantasma, diga lá/que estrela se deve seguir?</i> »	« <i>Senhor Fantasma diga lá/que estrela se deve seguir?</i> »	« <i>Senhor Fantasma, diga lá/que estrela se deve seguir?</i> »
« <i>Senhor Fantasma, vamos dormir</i> »	« <i>Senhor Fantasma vamos dormir</i> »	« <i>Senhor Fantasma, vamos dormir</i> »
«VARIANTE DA CENA ANTERIOR»	«VARIANTE DA CENA ANTERIOR»	«variante da cena anterior»
«onde novas pazadas de carvão (...)»	«onde novas pazadas de carvão (...)»	«onde novas pazadas de carvão (...)»
«onde, presas da agitação (...)»	«onde presas da agitação (...)»	«onde, presas da agitação (...)»
«milhares de berços de soldados-crianças (...)»	«milhares de berços de soldados crianças (...)»	«milhares de berços de soldados-crianças (...)»
Este poema foi publicado, sem título, in <i>Árvore</i> , 2.º Fasc., Inverno 1951-1952. A versão tem as seguintes alterações em relação à de 1980:		
<i>ÁRVORE</i> <span style="float: right;">MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, op. cit.</span>		
«a imensa distensão do globo/uma rosa de espuma/um cavaleiro em mutação constante»	«um cavaleiro em mutação constante/a imensa distensão do globo»	
«(...)munida de dois pares de remos e oculta em certo ponto (...)»	«munida de dois pares de remos oculta em certo ponto (...)»	
«onde novos poetas sábios físicos quimicos tiram os guardanapos do pão branco do espaço/e onde à luz amarela (...)»	«onde o dia seguinte é uma canção igual para os fugitivos/onde nunca ninguém alcançará a cidade sabendo-se que a água gelada à altura do peito separa a pele da carne e as mãos das mãos»	
«(...) são atirados do deserto para o mar.»	«onde à luz amarela (...)»	
	«(...) são atirados do deserto para o mar.»	



## MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO (cont.)

Lisboa, Contraponto, 1956	POESIA	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«CENA DE LIBERTAÇÃO NOS JARDINS DO PALÁCIO DE EPANIMONDAS, IMPERADOR	«CENA DE LIBERTAÇÃO NOS JARDINS DO PALÁCIO DE EPANIMONDAS, IMPERADOR	«cena de libertação nos jardins do palácio de epanimondas, imperador
«um braço apenas um braço»	«um braço/ apenas um braço»	«um braço apenas um braço»
«um braço apenas um braço hábil solução do conjunto»	«um braço/ apenas um braço hábil solução do conjunto»	«um braço apenas um braço hábil solução do conjunto»
«MANUEL I»		«manuel»
«A cidade a que tanto serviste de modelo morreu»		«A cidade a que tanto serviste de modelo morreu»
«A tua mãe morreu»		«O teu irmão morreu»
«(...) a alegria da sede e da fortuna morreram»		«(...) a alegria da sede e da fortuna morreram»
«É verdade Manuel. É verdade! É verdade!»		«É verdade Manuel. É verdade! É verdade!»
«Não falas? Não. Não falas»		«Não falas? Não. Não falas»
«MÁGICA»	«MÁGICA»	«mágica»
«São gritos rápidos, nervosos»	«São gritos rápidos nervosos»	«São gritos rápidos, nervosos»
«é um anoitecer côr-de-rosa»	«é um anoitecer côr de rosa»	«é um anoitecer côr de rosa»
«VIDA E MILAGRES DE PÁPÁRIKÁSS, BASTARDO DO IMPERADOR»	«VIDA E MILAGRES DE PÁPÁRIKÁSS, BASTARDO DO IMPERADOR»	«vida e milagres de pápárikáss, bastardo do imperador»
«a dizer de hora a hora a palavra: cabana, de forma (...)»	«a dizer de hora a hora a palavra cabana de forma (...)»	«a dizer de hora a hora a palavra: cabana, de forma (...)»
«Assim começa a história da boa vontade que embarcou para os brasis e lá montou indústria.»	«Falta ao nosso desejo música sábia.»	«Assim começa a história da boa vontade que embarcou para os brasis e lá montou indústria.»
«A IMACULADA CONCEPÇÃO»	«A IMACULADA CONCEPÇÃO»	«a imaculada concepção»
«Um pássaro só pássaro»	«Um pássaro apenas pássaro»	«Um pássaro só pássaro»
«JULIÃO OS AMADORES»	«JULIÃO OS AMADORES»	«julião os amadores»
«Já nada temos a fazer sobre a Terra (...)»	«Já nada temos a fazer sobre a terra (...)»	«Já nada temos a fazer sobre a Terra (...)»

(Continua)

Lisboa, Contraponto, 1956	POESIA	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«e o cão que nos seguia?/// o teu rosto meu rosto»	«e o cão que nos seguia?/o teu rosto meu rosto»	«e o cão que nos seguia?/// o teu rosto meu rosto»
«CAMARIM»	«CAMARIM»	«camarim»
«eu a mosca que assiste ao vaivém contínuo dos dois elevadores ditos de Santa Justa/Rosa Iris escuta (...)»	«eu a mosca que assiste ao vai e vem contínuo dos dois elevadores ditos de Santa Justa/chamam-lhe abelha chamam-lhe O Trabalho que não lhe chamariam eles eu nunca vi animal mais temível presença mais suspeita e avassaladora/Rosa Iris escuta (...)»	«eu a mosca que assiste ao vaivém contínuo dos dois elevadores ditos de Santa Justa/Rosa Iris escuta (...)»
«onde está isso bandidos onde está isso/ah os pequenos orifícios (...)»	«onde está isso bandidos onde está isso//ah os pequenos orifícios (...)»	«onde está isso bandidos onde está isso/ah os pequenos orifícios (...)»
«Rosa Iris é noite é dia claro//vai ser preciso sangrar as palavras/Vai ser bom ver correr o vidro das palavras/a palavra partir a palavra chegar»	«Rosa Iris é noite é dia claro//vai ser preciso sangrar as palavras/vai ser bom ver correr o vidro das palavras//a palavra partir a palavra chegar»	«Rosa Iris é noite é dia claro//vai ser preciso sangrar as palavras/vai ser bom ver correr o vidro das palavras//a palavra partir a palavra chegar»
«DISCURSO AO PRÍNCIPE DE EPANIMONDAS, MANCEBO DE GRANDE FUTURO»	«DISCURSO AO PRÍNCIPE DE EPANIMONDAS, MANCEBO DE GRANDE FUTURO»	«discurso ao príncipe de epanimondas, mancebo de grande futuro»
«(...) nem acalento nem estrela»	«(...) nem acalento nem estrela»	«(...) nem acalento nem estrela»
«(...) espelho vazio»	«(...) espelho vazio»	«(...) espelho vazio»
«que todos esperam tanto porque a esperam de ti/Nada depois, (...)»	«que todos esperam tanto porque a esperam de ti//Nada depois, (...)»	«que todos esperam tanto porque a esperam de ti/Nada depois, (...)»
«MANUEL II»	«MANUEL I»	«manual»
«Ai manual de prestidigitação»	«Ai/manual de prestidigitação»	«Ai manual de prestidigitação»
«CORO DOS MAUS OFICIAIS DE SERVIÇO NA CORTE DE EPANIMONDAS, IMPERADOR»	«CORO DOS MAUS OFICIAIS DE SERVIÇO NA CORTE DE EPANIMONDAS IMPERADOR»	«coro dos maus oficiais de serviço na corte de epanimondas, imperador»
«(...) mau gosto»	«(...) mau gosto»	«(...) mau gosto»
«ENQUANTO...»	«ENQUANTO...»	«enquanto...»
«...Enquanto num riso sereno»	«...Enquanto num riso sereno»	«...Enquanto num riso sereno»

Lisboa, Contraponto, 1957	POESIA (1944-1955), Lisboa, DeÍos, s/d [1961], pp. 131-247	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 103-163	PENA CAPITAL, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 9-112
Titulos dos poemas em maiúsculas	Titulos dos poemas em maiúsculas	Titulos dos poemas em maiúsculas	Titulos dos poemas em minúsculas
Tem a seguinte dedicatória: «A Minha Mãe Mercedes Cesariny Rossi Escalona de Vasconcelos Mãe de Poesia»	Tem a seguinte dedicatória: «A Minha Mãe Mercedes Cesariny Rossi Escalona de Vasconcelos Mãe de Poesia»	Tem a seguinte dedicatória: «A Minha Mãe Mercedes Cesariny Rossi Escalona de Vasconcelos Mãe de Poesia»	Não tem dedicatória
«NOTÍCIA»	«NOTÍCIA»		«notícia»
Este poema foi publicado com o título «Ponto a Ponto», in <i>Árvore</i> , vol. II, 1.º Fascículo, (Janeiro de 1953) e com as seguintes variantes em relação às outras versões:			
ÁRVORE			
«Agora já não há braseiros e os destroços foram removidos»			«Agora já não há braseiros — os destroços foram removidos —»
«ORADOUR-SUR-GLANE/gritos brancos (...)»			«ORADOUR-SUR-GLANE//Gritos brancos (...)»
«a lei da gravidade... Aqui está: é um poeta»			«a lei da gravidade aqui está é um poeta»
«— que estranhas coisas passaram! Os poetas é que sabem»			« — que estranhas coisas passaram os poetas é que sabem»
«Construção construção»			«construção construção»
TODAS			
«ORADOUR-SUR-GLANE/Souviers-Toi/REMEMBER»	«HOMENAGEM A CESÁRIO VERDE»	«ORADOUR-SUR-GLANE // Souviers-Toi // REMEMBER»	«homenagem a Cesário Verde»
«Pouco depois, cada qual procurou»	«Pouco depois, cada qual procurou»		«Pouco depois cada qual procurou»
«VINTE QUADRAS PARA UM DÁDÁ»	«VINTE QUADRAS PARA UM DÁDÁ»	«VINTE QUADRAS PARA UM DÁDÁ» (Com menos 10 estrofes, da 12.ª a 21.ª)	«vinte quadros para um dáadá II»
«E eu que não puxo/cabo ou começo/moderno bruxo/olho; arrefeço»	«E eu que não puxo/cabo ou começo/moderno bruxo/olho; arrefeço»	«E eu que não puxo/cabo ou começo/moderno bruxo/olho; arrefeço»	«E eu que não digo/eu que não deixo/eu que mim migo/só pelo queixo»
Este poema está também em <i>Manual de Prestidigitação</i> , Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 64-66, em versão idêntica à de <i>Burlescas, Teóricas e Sentimentais</i> , com excepção da estrofe supra-citada: «eu que não puxo/cabo ou começo/fluxo... de fluxo.../não sei. Nem peço», e de uma palavra do 3.º verso da 13.ª estrofe («seco» e não «negro» como na versão de 1972)			
«PARADA»	«PARADA»	«PARADA»	«parada»
«todos saíram hoje das suas casas na duna»	«todos saíram hoje das suas casas na duna»	«todos saíram hoje das suas casas na duna»	«todos saíram hoje das suas casas na duna»

	Lisboa, Contraponto, 1957	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
«DE PROFUNDIS AMAMUS»	«DE PROFUNDIS AMAMUS»			«de profundis amamus»
«nisso/Não faz mal (...)	«nisso/Não faz mal (...)			«nisso/Não faz mal (...)
				«estação»
				«poema»
«O JOVEM MÁGICO»	«O JOVEM MÁGICO»			«o jovem mágico»
«UMA CERTA QUANTIDADE»	«UMA CERTA QUANTIDADE»			«uma certa quantidade»
«apareceram três poetas à procura»	«aparecem os poetas à procura»			«apareceram os poetas à procura»
	«BARRICADA»			«barricada»
«para o sonho no escuro»	«para um salto no escuro»			«para um salto no escuro»
«uma cama feita para morrerem de nojo»	«uma cama feita para morrer de nojo»			«uma cama feita para morrer de nojo»
«tu segues-me, tu sabes (...)	«tu segues-me; tu sabes (...)			«tu segues-me; tu sabes (...)
	«POEMA»			«poema»
«Em todas as ruas te perco/em todas as ruas te encontro»	«Em todas as ruas te encontro/em todas as ruas te perco»			«Em todas as ruas te encontro/em todas as ruas te perco»
«OS BANTÚS E AS AVES»	«OS BANTÚS E AS AVES»			«os bantos e as aves»
«Sobre a areia da cerca canta que canta»	«Sobre a areia da cerca canta que canta»			«Sobre a areia da cerca canta que canta»
	«RADIOGRAMA»			«radiograma»
«no meio do mar no meio do mar»	«no meio do mar no meio do mar»			«no meio do mar/no meio do mar»
«YOU ARE WELCOME TO ELSINORE»	«YOU ARE WELCOME TO ELSINORE»			«You are welcome to elsinore»
«há palavras imensas, que esperam por nós//e outras, frágeis, que deixaram de esperar»	«há palavras imensas, que esperam por nós//e outras, frágeis, que deixaram de esperar»			«há palavras imensas, que esperam por nós//e outras, frágeis, que deixaram de esperar»

Lisboa, Contraponto, 1957 «AUTOGRAFIA»	POESIA «AUTOGRAFIA»	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS «AUTOGRAFIA»	PENA CAPITAL «autografia»
«(...) escrito na lista dos tiranos:/condenados à morte!/Os dias e as noites (...) «e a família na rua um é loiro»	«(...) escrito na lista dos tiranos: condenados à morte!/os dias e as noites (...) «e a família na rua/um é loiro»	«(...) escrito na lista dos tiranos: condenados à morte!/os dias e as noites (...) «e a família na rua/um é loiro»	«(...) escrito na lista dos tiranos: condenados à morte!/os dias e as noites (...) «e a família na rua/um é loiro»
«(...) do vento e da primavera//Quanto ao de toda a gente (...) II	«(...) do vento e da primavera//Quanto ao de toda a gente (...) II	«(...) do vento e da primavera/Quanto ao de toda a gente (...) Poema independente com o título «Notícia», p. 48	«(...) do vento e da primavera/Quanto ao de toda a gente (...) II
«Em Portugal o cemitério/deita por cima dos ciprestes/no leve, solto azul funéreo,/o exterior vêu de mistério/que tem qualquer cemitério» III	«Em Portugal o cemitério/deita por cima dos ciprestes/no leve, solto azul funéreo,/o exterior vêu de mistério/que tem qualquer cemitério» III	«Em Portugal o cemitério/Deita por cima dos ciprestes/No leve, solto azul funéreo,/O exterior vêu de mistério/Que tem qualquer cemitério» II	«as crianças brincavam nos jardins» «(...) os espaços vazios» «(...) do teu dedo mindinho» «poema» «Tu davas-me a lousa dos magos» «entram no seu túnel/e não é preciso segui-las» «poema»
«as crianças brincavam no jardim» IV	«as crianças brincavam nos jardins» IV	«as crianças brincavam nos jardins» «(...) os espaços vazios» «(...) do teu dedo mindinho»	«as crianças brincavam nos jardins» «(...) os espaços vazios» «(...) do teu dedo mindinho» «poema» «Tu davas-me a lousa dos magos» «entram no seu túnel/e não é preciso segui-las» «poema»
«tu davas-me a lousa dos magos» V	«Tu davas-me a lousa dos magos» V	«Tu davas-me a lousa dos magos» «entram no seu túnel/e não é preciso segui-las»	«Tu davas-me a lousa dos magos» «entram no seu túnel/e não é preciso segui-las» «poema»

Este poema foi publicado, com o título «Poema», in «Árvore», 2.º Fascículo, Inverno 1951-52, com as seguintes alterações:

ÁRVORE

TODAS

«(...) de um e de outro lado da luz (...)  
«senão como os amantes: de olhos fechados/e lâmpadas nos dedos/e na boca»

«(...) dum e doutro lado da luz (...)  
«senão como os amantes/de olhos fechados/e lâmpadas nos dedos e na boca»

Lisboa, Contraponto, 1957	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
«A EDGAR ALLAN PÖE»	«A EDGAR ALLAN PÖE»	«A EDGAR ALLAN PÖE»	«a edgar allan pöe»
«(...) no mais fundo da água respandece // a tua parede branca de aparições fumegantes»	«(...) no mais fundo da água respandece // a tua parede branca de aparições fumegantes»	«(...) no mais fundo da água respandece // a tua parede branca de aparições fumegantes»	«(...) no mais fundo da água respandece // a tua parede branca de aparições fumegantes»
«(...) duas vezes por ano»	«(...) duas vezes no ano»	«(...) duas vezes no ano»	«(...) duas vezes no ano»
«A ANTÓNIO MARIA LISBOA»	«A ANTÓNIO MARIA LISBOA»	«A ANTÓNIO MARIA LISBOA»	«a antónio maria lisboa»
«Um risco de bondade (...)»	«um risco de bondade (...)»	«um risco de bondade (...)»	«um risco de bondade (...)»
«A ANTONIN ARTAUD»	«A ANTONIN ARTAUD»	«A ANTONIN ARTAUD»	«a antonin artaud»
«(...) caricatura a todos os títulos estranha?»	«(...) caricatura a todos os títulos porca?»	«(...) caricatura a todos os títulos porca?»	«(...) caricatura a todos os títulos porca?»
«(...) os pais pelos batistérios»	«(...) os pais pelos batistérios»	«(...) os pais pelos batistérios»	«(...) os pais pelos batistérios»
«DO CAPÍTULO DA DEVOLUÇÃO»	«DO CAPÍTULO DA DEVOLUÇÃO»		«do capítulo da devolução»
«DITIRAMBO»	«DITIRAMBO»		«ditirambo»
Este poema foi publicado no <i>Diário Popular</i> , 22/8/1957			
«PEQUENO DIÁRIO DE UM PILOTO DE GUERRA»			
Este poema encontra-se disperso em <i>Estado Segundo</i> (Poesia, pp. 293-321 e <i>Pena Capital</i> , 1982, pp. 113-135)			
«ROMPIMENTO INAUGURAL»	«CONCREÇÃO DE SATURNO»		«concreção de saturno»
«em cada ave que voa, voa um homem»	«em cada ave que voa voa um homem»		«em cada ave que voa voa um homem»
«escuta-os chegar Saturno (...)»	«escuta-os chegar Saturno (...)»		«merda de merda Saturno (...)»
«colore a mão destas estátuas cintilantes»	«colore a mãos das estátuas cintilantes»		«colore a mão destas estátuas cintilantes»
«instala-te de lado o perigo é enorme»	«instala-te de lado o perigo é enorme»		«instala-te de lado o perigo é enorme»

Lisboa, Contraponto, 1957	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
Este poema foi publicado in <i>A intervenção Surrealista</i> , pp. 122-124, com as seguintes variantes em relação à versão de 1982:			
<i>A INTERVENÇÃO SURREALISTA</i>			
«(...) o café chinês da póvoa de varzim (...)		<i>PENA CAPITAL</i> , op. cit.	
«(...) e unes como orelhas/ com a tua grande luz sobre gargantas surpreendidas num acto essencial/com os teus lares (...)		«(...) o café chinês da Póvoa de Varzim (...)	
«(...) vírgulas ferozes/sem rosto/ contra a lua/ó meu berço de sempre»		«(...) e unes como orelhas/com os teus lares (...)	
«por teus chumbos de discórdia/teu hábito seminal (...)		«(...) vírgulas ferozes sem rosto contra a lua/ó meu barco de sempre»	
«(...) veludo negro (...)		«por teus chumbos de discórdia teu hábito seminal (...)	
«falo de ti saturno (...)		«(...) veludo preto (...)	
«é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes»		«falo de ti Saturno (...)	
«(...) grande ASSASSINATO»		«é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes»	
«merda de merda saturno afixa o teu revólver»		«(...) grande assassinato»	
«instala-te de lado o perigo é enorme»		«merda de merda Saturno afixa o teu revólver»	
«LEMBRA-TE»	«LEMBRA-TE»	«instala-te de lado o perigo é enorme»	«lembra-te»
«INTENSAMENTE LIVRE»	«INTENSAMENTE LIVRE»		«intensamente livre»
«Rei RapAz de Estrada/há muito que vou (...)	«Rei RapAz de Estrada// Há muito que vou (...)		«Rei RapAz de Estrada// Há muito que vou (...)
«este homem que apenas nasceu este homem»	«Este homem que apenas nasceu — este homem»		«Este homem que apenas nasceu — este homem»
«OS BRAÇOS SOBRE A AREIA»	«OS BRAÇOS SOBRE A AREIA»	«OS BRAÇOS SOBRE A AREIA»	«os braços sobre a areia»
«(...) é porque é um tótem perverso (...)	«(...) é porque é um totem perverso (...)	«(...) é porque é um totem perverso (...)	«(...) é porque é um totem perverso (...)
«UM CANTO TELEGRÁFICO»	«UM CANTO TELEGRÁFICO»	«UM CANTO TELEGRÁFICO»	«um canto telegráfico»
«as notas principais://pendurar numa árvore (...)	«as notas principais://pendurar numa árvore (...)	«as notas principais://pendurar numa árvore (...)	«as notas principais://pendurar numa árvore (...)

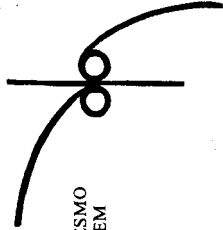
Lisboa, Contraponto, 1957	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
«(...) pelo silêncio que nos despe»	«(...) pelo silêncio que nos veste»	«(...) pelo silêncio que nos veste»	«(...) pelo silêncio que nos veste»
«uma última vez aprisionados amemos»	«uma última vez despedaçados amemos»	«uma última vez despedaçados amemos»	«uma última vez despedaçados amemos»
«o rosto absoluto das figuras bloqueadas»	«o mármore sem remédio das figuras bloqueadas»	«o mármore sem remédio das figuras bloqueadas»	«o mármore sem remédio das figuras bloqueadas»
«(...) enigmas mais claramente firmes»	«(...) enigmas mais atrozmente firmes»	«(...) enigmas mais atrozmente firmes»	«(...) enigmas mais atrozmente firmes»
«(...) ar do Karakala (...)	«(...) ar do Karakala (...)»	«(...) ar do Karakorum (...)»	«(...) ar do Karakorum (...)»
«há homens desmaiados ou simplesmente mortos»	«há homens desmaiados ou simplesmente mortos»	«há homens desmaiados ou simplesmente mortos»	«há homens desmaiados ou simplesmente mortos»
«PENA CAPITAL»	«PENA CAPITAL»	«PENA CAPITAL»	«pena capital»
Início do poema com maiúscula	Início do poema com maiúscula	Início do poema com maiúscula	Início do poema com minúscula
«— ou então era eu que não me lembrava —»	«— ou então era eu que não me lembrava —»	«— ou então era eu que não me lembrava —»	«ou então era eu que não me lembrava»
«O Mar é mau//O Mar o mais que dá é uma alma»	«O Mar é mau/O Mar o mais que dá é uma alma»	«O Mar é mau/O Mar o mais que dá é uma alma»	«O Mar é mau/O Mar o mais que dá é uma alma»
«(...) a Flor na lapela»	«(...) a Flor na lapela.»	«(...) a Flor na lapela.»	«(...) a Flor na lapela.»
«Vão exaustos de esperança (...)»	«vêm exaustos de esperança (...)»	«vêm exaustos de esperança (...)»	«vêm exaustos de esperança (...)»
«Ó rosas catedráticas»	«Ó rosas catedráticas!»	«Ó rosas catedráticas!»	«Ó rosas catedráticas!»
«Dito o que desfalece.»	«Dito o que desfalece.»	«Dito o que desfalece.»	«Dito o que desfalece.»
			«autoractor»

Este poema é o 2.º do *Planisfério e Outros Poemas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1961



Lisboa, Col. A Antologia em 1958, 1958	Títulos em maiúsculas	POESIA (1944-1955), Lisboa Delfos, s/d [1961], pp. 323-351	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 87-101	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 115-133
«O GATO LEGÍVEL»	Títulos em maiúsculas	«O GATO LEGÍVEL»	Títulos e poemas em maiúsculas	Títulos em minúsculas
«OU ILEGAL. A catástrofe do estabelecido (...)»	«O GATO LEGÍVEL»	«OU ILEGAL — A catástrofe do estabelecido (...)»	«O GATO LEGÍVEL»	«o gato legível»
«(...) sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções (...)»	«OU ILEGAL — A catástrofe do estabelecido (...)»	«(...) sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções (...)»	«OU ILEGAL — A CATÁSTROFE DO ESTABELECIDO (...)»	«OU ILEGAL — A catástrofe do estabelecido (...)»
«O GATO DITO DOMÉSTICO (OU DE LINEU)»	«O GATO LEGÍVEL»	«(...) sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções (...)»	«(...) SUJEITO FASCINADO PELO OBJECTO. PRIMEIRAS CONCREÇÕES (...)»	«(...) sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções (...)»
«(...) dos da sua espécie. O GATO urina (...)»	«O GATO DITO DOMÉSTICO (OU DE LINEU)»	«O GATO DITO DOMÉSTICO (OU DE LINEU)»	«O GATO DITO DOMÉSTICO (OU DE LINEU)»	«o gato dito doméstico ou de lineu»
«a angina estala os peitos (...)»	«(...) dos da sua espécie. O GATO urina (...)»	«(...) dos da sua espécie. O GATO urina (...)»	«(...) DOS DA SUA ESPÉCIE. O GATO URINA (...)»	«(...) dos da sua espécie. O GATO urina (...)»
«O FUTURO REI RAPAZ DE ESPADAS»	«a angina estala os peitos (...)»	«a angina estala enfim os peitos (...)»	«A ANGINA ESTALA ENFIM OS PEITOS (...)»	«a angina estala enfim os peitos (...)»
«O MARINHEIRO»	«O FUTURO REI RAPAZ DE ESPADAS»	«O FUTURO REI RAPAZ DE ESPADAS»	«O FUTURO REI RAPAZ DE ESPADAS»	«o futuro rei rapaz de espadas»
«O mesmo que amarinhar. Pôr-se a pessoa à moda (...)»	«O MARINHEIRO»	«O MARINHEIRO»	«O MARINHEIRO»	«o marinheiro»
«A ESTRELA»	«O mesmo que amarinhar. Pôr-se a pessoa à moda (...)»	«O mesmo que amarinhar. Pôr-se a pessoa à moda (...)»	«O MESMO QUE AMARINHAR. PÔR-SE A PESSOA À MODA (...)»	«O mesmo que amarinhar. Pôr-se a pessoa à moda (...)»
«O SOL DADO (A NOITE DA CIDADE ERA)»	«A ESTRELA»	«A ESTRELA»	«O SOL DADO»	«o soldado (a noite da cidade era)»
«Liga-se à solda dura hoje usada (...)»	«O SOL DADO (A NOITE DA CIDADE ERA)»	«O SOL DADO (A NOITE DA CIDADE ERA)»	«LIGA-SE À SOLDADA DURA AINDA HOJE USADA (...)»	«Liga-se à solda dura hoje usada (...)»
«(...) mistura de estanho (...)»	«Liga-se à solda dura hoje usada (...)»	«(...) mistura de estanho (...)»	«(...) MISTURA DE EST(R)ANHO (...)»	«(...) mistura de estanho (...)»
«a mortentelescópio»	«(...) mistura de estanho (...)»	«a mortentelescópio»	«E A MORTE MORTENTELESCÓPIO»	«a mortentelescópio»
«A CABEÇA DE ARCAIFAZ (SISMO)»	«a mortentelescópio»	«a mortentelescópio»	«A CABEÇA DE ARCAIFAZ (SISMO)»	«o arteção»
«Caído o ar, (...)»	«A CABEÇA DE ARCAIFAZ (SISMO)»	«A CABEÇA DE ARCAIFAZ (SISMO)»	«CAÍDO O AR (...)»	«a cabeça do arcaifaz (sismo)»
	«Caído o ar, (...)»	«Caído o ar (...)»	«CAÍDO O AR (...)»	«Caído o ar (...)»

Lisboa, Col. A Antologia em 1958, 1958	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«A NOIVADIAGEM (SERPENTE)» «A CRIANÇA»	«A NOIVADIAGEM (SERPENTE)» «A CRIANÇA»	«A NOIVADIAGEM (SERPENTE)» «A CRIANÇA»	«a noivadiagem serpente» «a criança»
«Os últimos a conhecerem o seu emprego (...)» «(...) o segundo glacial»	«Os últimos a conhecerem o seu emprego (...)» «(...) o segundo glacial»	«OS ÚLTIMOS A CONHECER O SEU USO (...)» «(...) O SEGUNDO GLACIAL»	«Os últimos a conhecerem o seu emprego (...)» «(...) o segundo glacial»
«A HOMOSEXUALMA» «Inversão teratológica: A ALMA SEXO DO HOMEM»	«A HOMOSEXUALMA» «Inversão teratológica: A ALMA SEXO DO HOMEM»	«A HOMOSEXUALMA» «A ALMA SEXO DO HOMEM»	«a homosexoalma» «A ALMA SEXO DO HOMEM»
«O ESTUPROPULSOR DIATÉRMICO DA HONRA» «A DAMA ANTI-NOMA»	«O ESTUPROPULSOR DIATÉRMICO DA HONRA» «A DAMA ANTI-NOMA»		«o estupropulsor diatérmico da honra» «A DAMA ANTINOMA»
«A ROSA ÍRIS, RAPARIGATAÚDE» «PINTAR O SETE»	«A ROSA ÍRIS, RAPARIGATAÚDE» «PINTAR O SETE»		«a rosa íris, raparigataúde» «pintar o sete»
«Voltar ao fim././ Pintar três vezes o sete: «O ASSASSINOS»	«Voltar ao fim./ Pintar três vezes o sete: «O ASSASSINOS»	«VOLTAR AO FIM./PINTAR TRÊS VEZES O SETE: «O ASSASSINOS»	«Voltar ao fim./ Pintar três vezes o sete: «O ASSASSINOS»
«O que vende sinos assados» «No original»	«O que vende sinos assados» «No original»	«VENDEDOR DE SINOS ASSADOS» «NO TEXTO ORIGINAL»	«Vendedor de sinos assados» «No original»
«Vê se o tempo dos dados conhece o seu próprio assassinos»	«Vê se o tempo dos dados conhece o seu próprio assassinos»	«VÊ SE O TEMPO DOS DADOS CONHECE O SEU PRÓPRIO SANGUE»	«Vê se o tempo dos dados conhece o seu próprio assassinos»
«O assassinos tipo Rimbaud lança a perturbação nos espíritos os mais variados, dando lugar a dísticos, sonetos e paráfrases de requintado travor.»	«O assassinos tipo Rimbaud lança a perturbação nos espíritos os mais variados, dando lugar a dísticos, sonetos e paráfrases de requintado travor.»		«O Assassinos tipo Rimbaud lança a perturbação nos espíritos os mais variados, dando lugar a dísticos, sonetos e paráfrases de requintado travor.»

Lisboa, Col. A Antologia em 1938, 1938	POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«O BERLINDE BERG»	«O BERLINDE BERG»		
«O ALMIRANTEXUGO»	«O ALMIRANTEXUGO»	«O ALMIRANTEXUGO»	«O almirantexugo»
<p>«O HOMEM MÃI»</p> <p>«M HOMEM EI OMÃI MÃI MÃI OMÃ IEI HOMEM »</p>	<p>«O HOMEM MÃE»</p> <p>«Pai-ai. Mãe-em. Um-ai. Em. Homem. O Mãi.»</p> <p>M HOMEM EI OMÃI MÃI MÃI OMÃ IEI HOMEM »</p>	<p>«O HOMEM-MÃE»</p> <p>PAL-AI. MÃE-EM. UM-AI.-EM. HOMEM-O MÃI.</p> <p>M HOMEM EI OMÃI MÃI MÃI OMÃ IEI HOME M</p>	<p>«O homem-mãe»</p> <p>«Pai-ai. Mãe-em. Um-ai. Em. Homem. O Mãi.»</p> <p>M HOMEM EI OMÃI MÃI MÃI OMÃ IEI HOMEM»</p>
	<p>O MESMO HOMEM</p>  <p>A MESMA MÃI</p>		

<p>Lisboa, Guimarães, Ed., 1959</p>	<p>BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 59-86</p>	<p>NOBILÍSSIMA VISÃO, Lisboa, Guimarães Ed., 1976, pp. 11-40</p>
<p>Índice: ANTILÍRICA ..... 13  EM FORMA DE POEMA ..... 15  RUA DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS ..... 17  MÚSICA PARA PERCURSSÃO E CELESTA ..... 19  MANIFESTO ..... 21  RUA DO SOL AO RATO ..... 23  RUA DA BICA DUARTE BELO ..... 25  LITANIA PARA OS TEMPOS DE REVOLUÇÃO ..... 26  RUA DA IMPRENSA NACIONAL ..... 28  ODE DOMÉSTICA ..... 29  WOZZECK ..... 31  À JUSTA ..... 32  EM FORMA DE POEMA ..... 34  PASTELARIA ..... 37  TOCANDO PARA A RUA BASÍLIO TELES ..... 39  ALQUIMIA DO VERBO ..... 44  DENÚNCIA ..... 45  MONOGRAFIA ..... 47  CALÇADA DO CARDEAL ..... 50  RUA DO OURO ..... 51  O LUAR DE LAGOS ..... 55  VOZ DOS MONTES DE ALMADA ..... 57  QUINTAL ..... 60  TODOS POR UM ..... 63  ELOGIO DO PRÍNCIPE DA DINAMARCA ..... 65  BALADA DA BELA BURGUESA SEM UM OLHO ..... 67  ESTAÇÃO ..... 69  VOTO ..... 71</p>	<p>Índice: O poeta cai pela segunda vez ..... 61  Rua do Ouro ..... 63  Rua da Academia das Ciências ..... 66  Rua da Bica Duarte Belo ..... 67  Pastelaria ..... 68  Voz nos montes de Almada ..... 70  Rua 1.º de Dezembro ..... 72  Litania para os tempos de revolução ..... 73  Lord Bevan em Lisboa ..... 74  Calçada do Cardenal ..... 76</p>	<p>Índice: O homem em eclipse ..... 13  O poeta chorava ..... 15  Rua da Bica Duarte Belo ..... 17  Pastelaria ..... 18  Rua da Academia das Ciências ..... 20  Arco das Portas do Mar ..... 22  Rua do Ouro ..... 23  Rua da Misericórdia ..... 27  Calçada do Cardenal ..... 28  Lord Bevan em Lisboa ..... 29  Tocando para a Rua Basílio Teles ..... 31  Voz nos montes de Almada ..... 35  Rua Primeiro de Dezembro ..... 37  Balada de bela burguesa sem um olho ..... 38  Todos por um ..... 40</p>
<p>Em geral, 1.ª letra dos versos em maiúscula</p> <p>Tem a seguinte dedicatória: «A Fernando Lopes Graça, meu primeiro mestre»</p>	<p>Em geral, 1.ª letra dos versos em maiúscula</p> <p>Não tem dedicatória</p>	<p>Variável</p> <p>Não tem dedicatória</p>
<p>«EM FORMA DE POEMA», pp. 34-36</p> <p>«O poeta andar de razão em razão/amava mal tinha soluções extravagantes»</p> <p>«O poeta era sinceríssimo honesto total»</p>	<p>«O POETA CAI PELA SEGUNDA VEZ»</p> <p>«O poeta andar de pensão/comia mal tinha diarreias extenuantes»</p> <p>«O poeta era sinceríssimo honesto total»</p>	<p>«O POETA CHORAVA...»</p> <p>«O poeta andava de pensão/comia mal tinha diarreias extenuantes»</p> <p>«O poeta era sinceríssimo/honesto/total»</p>

Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO, Lisboa
«a cair de vergonha»	«a cair/de vergonha»	«a cair de vergonha»
«o poeta começou por rir/rir de vós ó manutensores/do mar do veneno às portas da cidade/já riu de si próprio, de se haver suicidado./de ter tido razões em vez de vinho./o poeta viu chegar a Orquestra dos Silêncios/primeiro quis só ouvir depois teve de olhar/depois comprou jornais foi para casa leu tudo»	«o poeta começou a rir/rir de vós ó manutensores/da afanosa ordem capitalista/já riu de si-mesmo, de se ter suicidado/de ter tido diarreia de não pedir dinheiro/o poeta viu chegar a orquestra dos silêncios/primeiro quis só ouvir depois teve que olhar/depois comprou jornais foi para casa leu tudo»	«o poeta começou por rir/rir de vós ó manutensores/da afanosa ordem capitalista/comprou jornais foi para casa leu tudo»
«Caçai-o entre a multidão./Subsistirá. (...)»	«Caçai-o entre a multidão/crucificai-o de novo mas com mais requinte./Subsistirá. (...)»	«Caçai-o entre a multidão/crucificai-o de novo mas com mais requinte./Subsistirá. (...)»
«Julgai-o»	«Prendei-o»	«Prendei-o»
«Viverá de tal forma/que as próprias grades farão causa com ele./O poeta não pode/ajudar-vos a morrer»	«Viverá de tal forma/que as próprias grades farão causa com ele./E matá-lo não é solução./O poeta/O POETA /DESTROI-VOS»	«Viverá de tal forma/que as próprias grades farão causa com ele./E matá-lo não é a solução./O poeta/O poeta/O POETA DESTROI-VOS»
«PASTELARIA»	«PASTELARIA»	«PASTELARIA»
«Afinal o que importa é não ter medo:/fechar os olhos frente ao precipício»	«Afinal o que importa é não ter medo: fechar os olhos frente ao precipício»	«Afinal o que importa é não ter medo: fechar os olhos frente ao precipício»
Este poema é o VI de <i>Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano</i> , op. cit.		
«RUA DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS»	«RUA DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS»	«RUA DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS»
«no S. Luis no Tivoli e no Terrasse»	«no Liz no S. Luis e no Terrasse»	«no Liz no S. Luis e no Terrasse»
«(...) o entrar na tua vida»	«(...) o entrar nas tuas pernas»	«(...) o entrar nas tuas pernas»
Ausência de ponto final	Ponto final no fim do 2.º verso da última estrofe	Ausência de ponto final
«Não tinhas sexo tinhas passadeira»	«Não tinhas pernas tinhas passadeira»	«não tinhas sexo tinhas um juiz de paz»
«WOZZECK»		«ARCO DAS PORTAS DO MAR»
Este poema está em <i>Manual de Prestidigitação</i> , 1980, com o título «o riso útil» (p. 73) — Nesta versão, o poema não está entre parêntesis, começa com minúscula e escreve «côr-de-rosa» em vez de «cor de rosa»		

Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
«RUA DO OURO»	«RUA DO OURO»	«RUA DO OURO»
«Direcção da Companhia Tantos de Tal»	«DIRECÇÃO DA COMPANHIA TANTOS DE TAL»	«Direcção da Companhia Tantos de Tal»
«É talvez pela mulher que o adora?/(A ele? à carteira?)»	«É, talvez, pela mulher que o adora?/(A ele ou à carteira?)»	«É, talvez, pela mulher que o adora/(A ele? à carteira?)»
«(...) Ó neurestenia!»	«(...) Ó neurestenia!»	«(...) Ó neurestenia!»
«que comeu no outro dia»	«que comeu num outro dia»	«que comeu no outro dia»
«É ampara a cabeça com as mãos»	«É ampara a cabeça com a mão»	«e ampara a cabeça com as mãos»
«Agora, tem medo (...)»	«Agora está com medo (...)»	«Agora, tem medo (...)»
«(...) diz que está muito bem»	«(...) diz que está muito bem.»	«(...) diz que está muito bem!»
«Que diabo. Terei medo?»	«Que diabo, terei medo?»	«Que diabo. Terei medo?»
«E veste o casaco e o gabão.»	«E chora a desilusão.»	«E veste o casaco e o gabão.»
«O homem que venceu achou-se»	«O homem que venceu matou-se»	«O homem que venceu matou-se»
«CALÇADA DO CARDEAL»	«CALÇADA DO CARDEAL»	«CALÇADA DO CARDEAL»
Ponto final no fim do 2.º verso da última estrofe	Ponto final no fim do 2.º verso da última estrofe	Ausência de ponto final
«MONOGRAFIA»	«LORD BEVAN EM LISBOA»	«LORD BEVAN EM LISBOA»
«vai para o bolso do operário»	«vai para o bolso do operário»	«foi para o bolso do operário»
«que era a túnica do Cristo/à moda do Minho./Vai dai veio a polícia/O exército a milícia/com trinta carros de assalto//e um capitão muito alto./Zás! Zim! Bum! já nada vejo/e até creio que morri./Que linda vista para o Tejo!// — Mas o que é que se passa aqui?»	«que era a túnica do Cristo//À moda do Minho./Vai dai veio a polícia/O exército a milícia//Com trinta carros de assalto/E um capitão muito alto./Zás! Zim! Bum! já nada vejo//E até julgo que morri./Que linda vista para o Tejo!// — Mas o que é que se passa aqui?»	«que era a túnica do Cristo/à moda do Minho./Vai dai veio a polícia/o exército a milícia/com trinta carros de assalto//e um capitão muito alto./Zás! Zim! Bum! já nada vejo/e até creio que morri./Que linda vista para o Tejo!// — Mas o que é que se passa aqui?»
«tenho inconsequências»	«tenho inconsequências»	«TOCANDO PARA A RUA BASÍLIO TELES»
«não dá resultado// Amigos, dizei/deu-nos resultado?//Resultado o quê?»	«não dá resultado// Amigos, dizei/deu-nos resultado?//Resultado o quê?»	«tenho incongruências»
		«não dá resultado// Resultado o quê?»

## NOBILÍSSIMA VISÃO (cont.)

Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
«Pois é. Sou escritor»		«Pois é sou novato»
«já disse: pensei»		«já disse pensei»
«mas pronto. Acabou./Juro encanecer!»		«mas pronto acabou/juro envelhecer!»
«— Ó enforcados»		«Ó enforcados»
«qué é chauffeur de praça/Paragem. Aperto./Vai isso? Vai isso?/Vai mal, obrigado./Dinheiros? Pois sim./recebe depois/E o que é que é?/Ah isso veremos./Cinema. Teatro./Poesia, talvez./ Bem, bem./Bom, bom./Saúde./Adeus./Aperto. Partida.»		«qué é chauffeur de praça/Paragem. Aperto./Vai isso? Vai isso?/Vai mal, obrigado./Palestras? Pois sim./entrego depois/E o que é que é?/Ah isso veremos/cinema teatro/poesia talvez/Bem bem./Bom bom./Saúde/Adeus./Aperto. Partida.»
Ausência de ponto final		Ponto final
Este poema é o X de <i>Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano</i> , op. cit.		
«VOZ NOS MONTES DE ALMADA»	«VOZ NOS MONTES DE ALMADA»	«VOZ NOS MONTES DE ALMADA»
«Olá sol! olá cão (...»	«Olá sol olá cão (...»	«Olá sol! Olá cão (...»
«vomitarias... raios!//Mas não podes, sabemos»	«vomitarias... raios!//Mas não podes, sabemos»	«vomitarias... raios!//Mas não podes, sabemos»
«(...) é cómico! Filaram-te.»	«(...) é cómico, filaram-te!»	«(...) é cómico! Filaram-te.»
«(...) Tudo proibido./Do teu lado direito, do teu lado esquerdo/à frente e atrás (...»	«(...) Tudo proibido./À frente e atrás (...»	«(...) Tudo proibido./Do teu lado direito, do teu lado esquerdo/à frente e atrás (...»
«(...) ora! de qualquer modo»	«(...) ora, de qualquer modo»	«(...) ora! de qualquer modo»
«Portanto —adeus! Até mais ver, um dia!//Até mais ver, eh, cão (...»	«Portanto, adeus! Até mais ver! um dia./Até mais ver, eh, cão (...»	«Portanto, adeus! Até mais ver, um dia!//Até mais ver, eh, cão (...»
Ausência de ponto final nos 1.º e 2.º versos da penúltima estrofe e nos 3.º e 7.º da última	Ponto final nesses versos	Ausência de ponto final
«(...) dez contados minutos»	«(...) dez rápidos minutos»	«(...) dez rápidos minutos»

Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
Este poema está transcrito in <i>Um auto para Jerusalém (Nobilíssima Visão, 1976, pp. 103-104)</i> , com o título «Voz dos Servos de Israel». Apresenta as seguintes variantes em relação a <i>Nobilíssima Visão, 1976</i> :		
<i>UM AUTO PARA JERUSALÉM</i> / <i>NOBILÍSSIMA VISÃO</i>		
«Mas não podes... sabemos/que não podes... sabemos»		«Mas não podes, sabemos/que não podes, sabemos»
«Ó Sol, bom Sol (...)/(...) eh, Sol (...»		«Ó sol, bom sol (...)/(...) eh, sol (...»
«Estás proibido de ir lá baixo»		«Estás proibido de ir connosco lá para baixo»
«À frente e atrás, ora, de qualquer modo»		«à frente e atrás, sobre e sob, ora! de qualquer modo»
«(...) adeus, até mais ver o dia!»		«(...) adeus! Até mais ver, um dia!»
«(...) eh, Sol (...»		«(...) eh, cão (...»
«durante dez minutos todas as manhãs.»		«durante dez minutos, todas as manhãs!»
«Dez minutos de Sol às sete da manhã»		«Dez minutos de sol às oito da manhã»
«E mais! Falam baixinho»		«E mais: falam baixinho»
«que às sete da manhã saúda virilmente/o Sol de dez minutos (...»		«que às oito da manhã saúda virilmente/o sol de dez minutos (...»
«BALADA DA BELA BURGUESA SEM UM OLHO»	«BALADA DA BELA BURGUESA SEM UM OLHO» (não está incluído nos poemas de <i>Nobilíssima Visão</i> , mas na pág. 47, como poema solto)	«BALADA DA BELA BURGUESA SEM UM OLHO»
«LITANIA PARA OS TEMPOS DE REVOLUÇÃO» — 6 estrofes, sem pontuação	«LITANIA PARA OS TEMPOS DE REVOLUÇÃO» — 4 estrofes. Ponto nos 2.º e 4.º versos de cada estrofe	
Este poema está em <i>Nicolau Cansado Escritor (Poesia, pp. 52-53 e Nobilíssima Visão, 1976, p. 65)</i> com o título «Raio de Luz»		
		«RUA DA MISERICÓRDIA»
		É o poema XX de <i>Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano</i>



Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLASCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
		«RUA PRIMEIRO DE DEZEMBRO»
		É o poema XVIII do <i>Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano</i>
«EM FORMA DE POEMA» (pp. 15-16)	«EM FORMA DE POEMA» (não está nos poemas de «Nobilíssima Visão», mas na pág. 50 como poema solto)	
Só maiúsculas depois de ponto final	Início dos versos sempre com maiúsculas	
«Fico só como o lobisomem»	«Fico só — como o lobisomem»	
	Este poema está em <i>Manual de Prestidigitação</i> , 1980, p. 79, numa versão idêntica à de <i>Burlascas, Teóricas e Sentimentais</i> , mas sem qualquer pontuação.	
«À JUSTA»	«À JUSTA» (não está nos poemas da <i>Nobilíssima Visão</i> , mas na pág. 51 como poema solto)	
Início das estrofes com maiúscula	Início dos versos com maiúscula	
Ausência de pontuação	Pontuação variada	
Este poema está em <i>Manual de Prestidigitação</i> , p. 61 e em <i>Cadernos do Meio-dia</i> , n.º 3, Outubro, 1958, com o título «Canção de Vistoriari». A versão de <i>Manual de Prestidigitação</i> é igual à de <i>Nobilíssima Visão</i> , com excepção da 1.ª palavra de cada estrofe que está com minúsculas. Em <i>Cadernos do Meio-Dia</i> , as maiúsculas são iguais às de <i>Nobilíssima Visão</i> e a pontuação é igual a <i>Burlascas, Teóricas e Sentimentais</i> , com excepção do fim da 2.ª estrofe que tem ponto final (em vez de vírgula), da ausência de vírgula depois de «Vou depressa» (4.ª estrofe) e de «irregular» (5.ª estrofe).		
«ELOGIO DO PRÍNCIPE DA DINAMARCA»	«ELOGIO DO PRÍNCIPE DA DINAMARCA» (pp. 65-66) (poema solto)	«elogio do príncipe da dinamarca» (pp. 68)
«Viva viva viva Hamlet/assassinado/empurrado/para o sepulcro que é//Oculto entre repositos/sem paixões/como os ladrões/que lucram trinta dinheiros//viva viva o que ele vê/crimes/espectros//correctos/viva viva viva Hamlet»	«Coitado do Hamlet!/Assassinado/Empurrado,/Para o sepulcro que é//Oculto entre repositos,/Sem paixões,/Como os ladrões//Que lucram trinta dinheiros.//Coitado do que ele vê://Crimes/Espectros/Correctos,//Coitado do Hamlet!»	«coitado do Hamlet/assassinado/empurrado/para o sepulcro que é//oculto entre repositos/sem paixões/como os ladrões/que lucram trinta dinheiros//coitado do que ele vê/crimes/espectros//correctos/coitado do Hamlet»
Maiúscula no início das 1.ª e 2.ª estrofes e em todos os versos da 3.ª	«ANTILÍRICA»	«antilírica» (p. 59)
Pontos finais nos 1.º, 2.º e 3.º versos da 3.º estrofe e vírgulas no 1.º verso da 2.ª estrofe	Ausência de maiúsculas	Ausência de maiúsculas
	Ausência de pontos finais e de vírgulas no 1.º verso da 2.ª estrofe	

Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
«Bom choro repartido»		«bom choro repartido»
«O LUAR DE LAGOS»		«o luar de lagos» (p. 60)
Pontuação variada		Ausência de pontuação, com excepção de «— grande dia!»
Maiúsculas no início dos 1.º e 3.º versos da 1.ª estrofe, 1.º e 2.º da 2.ª, 1.º da 3.ª e 1.º da 4.ª		Ausência de maiúsculas
«— Um espelho, no café»		«um espelho no café»
«Nenhuma voz, ou canto»		«nenhuma voz ou campo»
«os xaiões»		«os chailões»
«DENÚNCIA»		«denúncia (p. 71)»
Pontuação variada		Ausência de pontuação
Maiúscula no início de cada estrofe e nos 3.º verso das 2.ª e 4.ª estrofes.		Ausência de maiúsculas
«Esse girassol»		«esse girassol»
«clama todo o inverno»		«clama sem sinal»
«ao vento do inferno»		«ao vento hibernar»
«ALQUIMIA DO VERBO»		«alquimia do verbo (p. 72)»
Maiúsculas no início de cada estrofe e no 2.º verso da 1.ª estrofe		Ausência de maiúsculas
Pontuação variada		Ausência de pontuação, com excepção de «quando sorri!»
«A noite está sem gente»		«o jardim está sem gente»
«(Quando tornar a minha força ausente/hei-de pensar neste alibi)»		«quando tornar a minha força ausente/hei-de pensar neste alibi»

Lisboa, Guimarães, Ed., 1959	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	NOBILÍSSIMA VISÃO
«MÚSICA PARA PERCURSSÃO E CELESTA»		«música para percursão e celesta» (p. 74)
Maiúsculas no início de cada estrofe e no 3.º verso da 1.ª		Ausência de maiúsculas
«Não faço troça, querubim,/mas este mundo — é tão diferente!/tu não pensavas, seriamente,»		«não faço troça, querubim,/mas este mundo é tão diferente/tu não pensavas seriamente,»
«não cubro mais de sete dias»		«não peno mais de sete dias»

POESIA (1944-1955), Lisboa. Delfos, s/d. [1961], pp. 9-27	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 29-43	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 24-45
A ordem dos poemas em <i>Poesia</i> é diferente da das outras duas versões		
Os comentários musicais só existem na versão de <i>Manual de Prestidigitação</i> . Neste livro cada título de poema e o respectivo início são precedidos da palavra <i>Voz</i> que introduz um elemento cénico		
«PRÓLOGO» (pp. 11-22)	«COMPOSIÇÃO»	«VOZ-COMPOSIÇÃO»
Início das estrofes com maiúscula	Início dos versos com maiúscula	Início das estrofes com minúscula
«— julgava eu —»	«— pensava eu —»	«pensava eu»
«Nossa Senhora/do Mau Ladrão»	«Nossa Senhora/Do Mau Ladrão»	«nossa senhora/do mau ladrão»
«PRÓLOGO» (p. 13)		
«PRÓLOGO» (p. 14)	«Continuação»	«Voz-Continuação»
Ausência de pontuação	Ponto final no fim de cada estrofe e 2 vírgulas no 2.º verso da 2.ª estrofe	Ausência de pontuação
Maiúsculas no início das estrofes	Maiúsculas no início de todos os versos	Tudo minúsculas
«Sem perdão nenhum sem forma sem meio»	«Sem perdão algum, sem forma, sem meio»	«sem perdão nenhum sem forma sem meio»
«Caiu o menino de Nossa Senhora»	«Caiu o menino de Nossa Senhora.»	«caiu o menino de nossa senhora»
I	«Apresentação	«Voz-Apresentação»
Ausência de pontuação	Ponto final no fim de cada estrofe, com excepção da 4.ª	Ausência de pontuação
«Nossa Senhora» com maiúsculas iniciais (4 vezes)	«Nossa Senhora» com maiúsculas iniciais (4 vezes)	«nossa senhora» com minúsculas iniciais (4 vezes)
II	«Ensaio»	«Voz-Envio»
«Para que houvesse altar/para nascer figura/para o galo cantar/à noite escura»		
«e ao terceiro dia/não foi nada»	«e ao terceiro dia não foi nada»	«e ao terceiro dia/não foi nada»

POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
III	«Comunicação»	«Voz-Comunicação»
Maiúscula no início das estrofes	Maiúscula no início de todos os versos	Minúscula no início das estrofes
«Nossa Senhora» com maiúsculas iniciais	«Nossa Senhora» com maiúsculas iniciais	«nossa senhora» com minúsculas iniciais
Ausência de pontuação	Ponto no fim das 1.ª, 3.ª, 4.ª e 5.ª estrofes	Ausência de pontuação
«E uma vez/uma vez só/Nossa Senhora desesperou»	«Uma vez/ — Uma vez só! — /Nossa Senhora desesperou.»	«E uma vez/uma vez só/nossa senhora desesperou»
« — Ah!... Ah... Ah!... — »		
«na poalha do céu»	«na poalha do Céu.»	«na poalha do céu»
«Nossa Senhora do Exterior»	«Nossa Senhora do Exterior.»	«nossa senhora/do exterior»
«só ao poeta dói»	«Já só ao poeta dói.»	«só ao poeta dói»
IV	«Alguns anos depois»	«Voz — Alguns Anos depois»
O poema tem 6 quadras e uma quintilha ao contrário das outras versões onde só tem 3 estrofes: 12, 15 e 2 versos. O início de cada estrofe está com maiúsculas	Maiúsculas no início de todos os versos	Minúsculas no início dos versos
«Nossa Senhora»	«Nossa Senhora»	«nossa senhora»
«pele meloal//A ver o melão»	«Pelo meloal/A ver o melão»	«pele meloal/a ver o melão»
« — se Jesus quiser — »	« — Se Jesus quiser... — »	«se Jesus quiser»
«antes da Paixão//E quer dos maiores»	«Antes da Paixão./E quer dos maiores»	«antes da Paixão/e quer dos maiores»
«quebrados de dores//Céu da Galileia/que a viste furtar;/brisa, que ao passar/na túnica feia//Não tiveste enleio/nem religião»	«Quebrados de dores./Céu da Galileia/Que a viste furtar./Vento que ao passar/Na túnica feia/Não tiveste enleio/Nem religião.»	«crivados de dores/céu da galileia/que a viste furtar/vento que ao passar/na túnica feia/não tiveste enleio/nem religião»
«depois é que veio//Foi Nossa Senhora»	«Depois é que veio./Foi Nossa Senhora»	«depois é que veio/foi nossa senhora»
«livre como outrora»	«livre como outrora.»	«livre como outrora»
«os pecados nossos/a terra e os ossos»	«Os pecados nossos./A Terra e os ossos»	«os pecados nossos//a terra e os ossos»

(Continua)

POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
V — I.N.R.I.	«Consumação»	«Voz-Consumação»
Maiúsculas no início de todos os versos, com exceção do penúltimo	Maiúsculas no início de todos os versos	Minúsculas
Normes próprios com maiúscula	Normes próprios com maiúscula	Minúsculização de nomes próprios
Ponto final nos 1.º, 2.º e 4.º versos	Ponto final no último verso	Ausência de pontuação
«Assim ele veio ao mundo.»	«(— Assim ele veio ao mundo)»	«assim ele veio ao mundo»
«(Pedro Paulo Simão)»	«(Pedro Paulo Simão)»	«pedro paulo simão»
«(assim ele veio ao mundo)	«(Assim ele veio ao mundo)	«assim ele veio ao mundo
VI	«Canção»	«Voz-Canção»
Maiúsculas nos 1.º e 3.º versos	Maiúsculas no início de todos os versos	Maiúsculas no início dos 1.º e 3.º versos
«Na relvagem os dorsos dos cavalos»	«Na relvagem os dorsos dos cavalos»	«Na relvagem o dorso dos cavalos»
«e sóbrio, enquanto cantam galos»	«E sóbrio enquanto cantam galos.»	«e sóbrio enquanto cantam galos»
VII	«Conclusão»	«Voz-Conclusão»
Maiúsculas só depois de ponto final	Maiúsculas em todos os versos	Maiúsculas só depois de ponto final
«não teve uma lágrima só!»	«Não teve uma lágrima só!»	«não teve uma lágrima só»
«quando ela, de morta, passou»	«quando ela, de morta, passou»	«quando ela de morta passou»
«nos pés ainda sujos de pó»	«nos pés ainda sujos de pó.»	«nos pés ainda sujos de pó»
«Sem lá ter entrado, porém./E pede, com o rosto seu/naquele menino judeu./que oremos por ela também»	«Sem lá ter entrado, porém./E pede, com o rosto seu/Naquele menino judeu./Que oremos por ela também.»	«sem lá ter entrado, porém/e pede, com o rosto seu/naquele menino judeu./que oremos por ela também»
	«Reflexão»	«Voz-Reflexão»
	Maiúsculas no início de todos os versos	Minúsculas

POESIA	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
Pontuação variada	Pontuação variada	Ausência de pontuação
«Não»		«Voz-Visão»
	«Congelação»	«Voz-Congelação»
	Maiúsculas no início de todos os versos	Minúsculas
Pontuação variada	Pontuação variada	Ausência de pontuação
Nomes próprios com maiúscula	Nomes próprios com maiúscula	Minusculização de nomes próprios
		«Voz — (diz os versos com intervalos de silêncio de extensão pelo menos igual ao do tempo de dicção, lenta)»
«beira rio»	«beira rio»	«beira-rio»
		«canta de s. João»

<p>POESIA (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d, [1961], pp. 30-53</p>	<p>NOBILÍSSIMA VISÃO, Lisboa, Guimarães Ed., 1976, pp. 41-66</p>
<p>«NOTA DO FIEL DEPOSITÁRIO»</p>	<p>«NOTA AO PROJECTO DE EDIÇÃO ARARUTA PROVÍNCIA (1945)»</p>
<p>«Perdida, entre tanta outra coisa que se perdeu à roda de 1944, a biografia de Nicolau Cansado moldada (...) sumida com este, nas ruas do Cais de Sodré, a documentação para a descascagem ontológica (...)»</p>	<p>«Perdida, entre tanta outra coisa que se perdeu à roda de 1944, a 'Biografia de Nicolau Cansado' moldava (...) desaparecida com esta, nas ruas de Constantina, toda a possível documentação para a descascagem óptica (...)»</p>
<p>«(...) em 1945 (...)»</p>	<p>«(...) em 1944 (...)»</p>
<p>«(...) incansável polígrafa e companheira do poeta, D. Marília Palhinha.»</p>	<p>«(...) incansável polígrafa e grande amiga do poeta, Professora Doutora Marília Palhinha.»</p>
<p>«(...) Espanha, onde, premiado (...)»</p>	<p>«(...) Espanha, país onde, premiado (...)»</p>
<p>«(...) Cansado fora colher (...)»</p>	<p>«(...) Cansado fora colher em 1943 (...)»</p>
<p>«Tanto quanto me lembro, e já não me lembro muito, tratava-se (...)»</p>	<p>«Tanto quanto me lembro, tratava-se (...)»</p>
<p>«As numerosas imitações feitas <i>depois</i> e até também lá fora, deste tema de Cansado, nunca, quanto a mim, farão esquecer a impressão deixada pelo Mestre.»</p>	<p>«Esta peregrinação terá dado a Cansado a possibilidade de uma destilação classificadora de quanto ali se passou nos anos 1936-39, ao mesmo tempo que havia de preservá-lo de contactos directos com tiros, granadas e outras relações de incerteza como as enlão ali vividas por Hemingway, Malraux, Péret, Octávio Paz, César Vallejo, David Gascoyne, Roland Penrose e outros excessivos seqüitosos de reportagens directas género fim de citação.»</p>
<p>Não tem assinatura</p>	<p>É assinado por Araruta Província</p>
<p>«EM TORNO DA POESIA DE CANSADO»</p>	<p>«EM TORNO DA POESIA DE CANSADO — Nótula crítica de Marília Palhinha»</p>
<p>«(...) audácias aliás mais brilhantes (...)»</p>	<p>«(...) audácias mais brilhantes (...)»</p>
<p>«Alguns chegaram mesmo a interromper-me nestes termos (tentava explicar-lhes a grandeza e utilidade do poema)»</p>	<p>«Alguns chegaram mesmo a interromper nestes termos (tentava explicar a grandeza humanista que ia de par com a função social do poema)»</p>
<p>«E Camões. Conhece a fase íntima.»</p>	<p>«E ao Camões — um Camões que tivesse lido Afonso Duarte! Conhece a fase íntima.»</p>
<p>«E quando desistíamos de ver nele mais do que um jogral de prodigiosos recursos, eis que nos oferece (...)»</p>	<p>«E quando já desistíamos de ver nele mais do que um jogral de prodigiosos recursos, eis que nos atrai com (...)»</p>
<p>«(...) acusá-lo de ter ele, o meu Santo!, plagiado meio-mundo e subsistido, como dizer? assim. Eternos incompreensivos.»</p>	<p>«(...) acusá-lo de ter plagiado meio-mundo e vivido, como dizer? assim. ASSIM! Eternos incompreensivos. Das vossas impotentes instâncias háo-de alterar-se sempre a dedicação funda e o labor sem mácula do Prof. Araruta Província, que, no seu regresso de Las Palmas logo meteu ombros ao conhecimento do valor dos textos e à sua pronta edição.»</p>



<p>POESIA</p> <p>Tem assinatura: Marília Palhinha</p> <p>Tem a seguinte nota de pé de página: «O poema deste título [refere-se a «Fantasia Gramática e Fuga, Com Eco»] foi perdido pela própria Marília Palhinha, não tendo aparecido qualquer cópia — M.C.V.»</p>	<p>NOBILÍSSIMA VISÃO</p> <p>Não tem assinatura</p> <p>Tem a seguinte nota de pé de página: «Fantasia Gramática e Fuga, Com Eco». Nota do Dr. Araruta Província: O poema deste título foi perdido pela própria Marília Palhinha durante a última das manifestações de rua que entre nós assinalaram o fim da segunda guerra mundial. Tendo sido, como se sabe, particularmente dura essa manifestação, quase se aceita tão infeliz descuido — levar um poema daqueles para o meio da rua!»</p>
--	---

#### NOTA À PRESENTE EDIÇÃO

Tão cedo pude desocupar-me das investigações e desatros da obra de Fernando Pessoa (baús do Castelo de S. Jorge, muros de Penafia e Aljustrel, celhas da Ordem Terceira de S. Francisco e Mineiros Associados (Mafamede) logo accori de novo ao meu querido Nicolau. E hoje, finalmente, comovidamente, até às lágrimas, posso anunciar: a «Fantasia Gramática e Fuga», obra-prima da gesta de Cansado, indevidamente considerada perdida à data da primeira edição dos poemas, estava depositada num gaveto da Sociedade Portuguesa de Escritores pouco antes desta ter sido fechada pelo Governo. Alguém, que não sabemos quem, a enviou para ali. Chamada eu própria, logo reconheci o fólio, que não conduz, como abusiva e fantasiosamente Araruta Província algures aventou, a série alguma de versos escritos em Espanha, mas, além da finalmente recuperada «Fantasia Gramática» apresenta ainda uma contribuição de primeira plana: os poemas surgem dedicados pelo punho do poeta a todos quantos, mestres ou amigos, o inspiraram. Achamos esta acha muito importante pois a quando da primeira publicação, 1961, estabeleceu-se dúvida quanto a certas atribuições.

Agora, de acordo com o canhenho original, indica-se como segue — e não repetimos na portada dos poemas, para não desfeiar —:

«MIGRAÇÃO» — Ao Ex.<sup>mo</sup> Sr. Dr. Poeta Adolfo Casais Monteiro.

«A TI» — Ao Sr. Dr. Poeta Ruy Cinatti.

«HERÓI» — Aos Meus Queridos Companheiros de Jornada.

«REABASTECIMENTO» — Ao Poeta Dr. D. Pedro I.

«BRASILEIRA» — Correção ao Poeta Decadentista Manuel Bandeira.

«POEMA BÃO» — A cigarras «Negritas» e a Dr. Francisco José Tenreiro.

«RURAL» — Ao Poeta Escritor Dr. Fernando Namora.

«FANTASIA GRAMÁTICA E FUGA COM ECO» — Ao Poeta Dr. Mário Dionísio.

«O ÚLTIMO POEMA» — Ao Paulo Eluard.

Note-se como, apesar do crescente à vontade com que Cansado dedica, o tom é sempre forte, claro, VESPERAL!

Quanto ao bellissimo «Poema Bão», também aqui produzido pela primeira vez, recebi-o em correio registado, sem qualquer palavra de companhia, cinco dias antes do falecimento do Poeta Dr. Deputado Francisco José Tenreiro.

Bem hajam, todas e todos!

Palhinha, Ag. 1970.

(Continua)

POESIA	NOBILÍSSIMA VISÃO
	<p>ADENDA CORRIGENDA — Nem a infausta morte de Mariília Palhinha nem a admiração respeitosa em que tenho a sua memória podem inibir-me de taxar de alevosas algumas declarações que fez da minha pessoa. Eu vi, <i>de facto</i>, nas mãos do Crocodilo, pseudónimo literário do Ex.<sup>mo</sup> Sr. Luís de Oliveira Guimarães, um caderno de versos de Cansado, firmados e datados: Talavera de La Reina e Buçaco, 1944, que todavia não li. O facto de tais poemas não estarem na Sociedade Portuguesa de Escritores quando esta foi fechada pelo Governo nada demonstra <i>contra</i> a existência do caderno. E sendo D. Mariília useira e vezeira em deixar cair mais me inclino, a contra gosto o digo, para um novo descuido da morta. O que apenas sugiro e faço publicar para que de todo em todo não se perca de virmos a encontrar («não procuro, encontro» dizia Kandinski) os «Ditirambos Hispânicos» de Nicolau Rosendo Gastendo Cansado.</p>
	Aranuta, Fev. 1974.
«MIGRAÇÃO»	«MIGRAÇÃO»
Tem a seguinte dedicatória: «Para A. Casais Monteiro»	Não tem dedicatória
«HERÓI»	«HERÓI»
«Não digais: é fulano/Dizei: é o Herói./O herói, simplesmente.»	«Não digais: é fulano./Dizei: é o Herói./O herói, simplesmente.»
Este poema é o XIV da 1. <sup>a</sup> ed. de <i>Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano</i> . Esta versão apresenta as seguintes diferenças:	
DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL QUOTIDIANO	NOBILÍSSIMA VISÃO
O poema está entre aspas	Não está entre aspas
«Herói é o meu nome...»	«Herói, é o meu nome.»
«—Sou herói todo o ano!»	«Sou herói todo o ano.»
«(...) ar do resto da gente/Não digais: é fulano.../Dizei: é o herói//O herói, simplesmente»	«(...) ar do resto da gente,/Não digais: é fulano./Dizei é o Herói./O herói, simplesmente.»
Os poemas «REABASTECIMENTO» e «BRASILEIRA» estão na ordem inversa: «REABASTECIMENTO» e «BRASILEIRA»	«REABASTECIMENTO» e «REABASTECIMENTO», respectivamente
«BRASILEIRA»	«BRASILEIRA»
«De frutos, de flores, de folhas»	«De frutos, de flores, de folhas...»
«O vento não varria as luzes,/O vento não varria as músicas,/O vento não varria os aromas./E a minha vida não ficava»	«O vento não varria as luzes/O vento não varria as músicas/O vento não varria os aromas./E a minha vida não ficava»

POESIA	NOBILÍSSIMA VISÃO
«O vento não varria as mulheres.../E a minha vida não ficava/Cada vez mais cheia/De afectos e de mulheres.»	«O vento não varria as mulheres...//E a minha vida não ficava/Cada vez mais cheia/De afectos e de mulheres...»
«O vento não varria tudo!/E a minha vida não ficava»	«O vento não varria tudo!//E a minha vida não ficava»
«LEVE»	
«POEMA»	«ÚLTIMO POEMA» (é o último nesta versão, não está na mesma ordem)
«Matá-lo. Devagarinho. Lá vai ele a reboque. Cavalinho. Cavalicoque.»	«Matá-lo. Devagarinho. Lá vai ele a reboque. Cavalinho. Cavalicoque.»
	«POEMA BÃO»
	«FANTASIA GRAMÁTICA E FUGA (COM ECO)»
	Este poema foi publicado pela primeira vez no Catálogo da Galeria S. Mamede, Lisboa, Maio, 1970, numa exposição de Cruzeiro Seixas e depois em <i>As Mãos na Água a Cabeça no Mar</i> , Lisboa, Phala, 1972, p. 177. As diferenças em relação a esta versão são as seguintes:
	<i>AS MÃOS NA ÁGUA A CABEÇA NO MAR</i>
	«Ó lha quem»
	«olha quem»
	«fu Tu-rista»
	«o-cu-lista»
	«pónipinipó/pónipinipó»
	«pó-ni-pi-ni-pó/pó-ni-pi-ni-pó»
	«Tapa a boca Oh/Tapa a boca Oh»
	«Apa a boca Oh/taPa A boCa Oh»
	«P.S. — Braço-braco?;...! — »
	«Nota — Braço-braco?;...! — »
	«RAIO DE LUZ»
	«que horror, irmãos»
	«Burgueses somos nós todos/desde pequenos./Burgueses somos nós todos/ou ainda menos.»
	«Burgueses somos nós todos/desde pequenos./Burgueses somos nós todos/ou ainda menos./Burgueses somos nós todos/desde pequenos.»
	Este poema está em <i>Burlescas, Teóricas e Sentimentais</i> , e em <i>Nobilíssima Visão</i> , 1959, com o título «Litania para os Tempos de Revolução»

<p>POESIA, (1944-1955), Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 55-85</p>	<p>Lisboa, Minotauro, 1964</p>	<p>NOBLÍSSIMA VISÃO, Lisboa, Guimarães Ed., 1976, pp. 83-125</p>
<p>«fragmento segundo um conto de Luiz Pacheco»</p>	<p>(Sobre a ausência do nome de Luiz Pacheco, nesta edição, ver <i>Pacheco Versus Cesariny</i>, p. 84: «Não achei graça nenhuma, e estou até disposto a coisas más, a ter-se retirado o teu nome do Auto. Qualquer breve parcela da honestidade intelectual exige que ali estejas nomeado e não aino raciocínio ou conveniência capaz de itudir — com quê, para quê — carta de Mário C. de Vasconcelos a Luiz Pacheco de 8/2/65)</p>	<p><i>Este Auto foi escrito em 1946 por raiva à apreensão da coletânea «Blocs» onde se inseria o texto que o motiva: «História Antiga e Conhecida», de Luiz Pacheco. Foi estreado no Teatro Municipal de S. Luís, em Lisboa, em 11 de Março de 1975 numa encenação de João d'Ávila com o «Grupo Sete».</i> <i>O texto integral, publicado pela Editorial Minotauro em 1964, em edição também apreendida, foi revisto antes e também já depois da realização do «Grupo Sete» devendo considerar-se definitiva a presente versão.</i></p>
<p>Não tem os personagens «Salomé, Princesa de Judá e Cornélius Macissus, Apontador»</p>	<p>Tem estes personagens</p>	<p>Tem estes personagens</p>
<p>«Botas de tenente.»</p>	<p>«Botas de tenente. Salomé pindérica — pretenciosa, Cornélius Macissus latagão.»</p>	<p>«Botas de Tenente. Salomé pindérica-pretenciosa, Cornélius Macissus latagão.»</p>
<p>«No prosénico, cadeira e mesa (...) Sobre a mesa (...))»</p>	<p>«No prosénico, cadeira e secretária (...) Sobre a secretária (...))»</p>	<p>«No prosénico, cadeira e secretária (...) Sobre a secretária (...))»</p>
<p>«(...) os meninos fugiam da companhia dos pais (...)</p>	<p>«(...) os meninos fugiam da severidade dos pais (...)</p>	<p>«(...) os meninos fugiam da severidade dos pais (...)</p>
<p>«(...) iam aos magotes (...))»</p>	<p>«(...) iam em magote (...))»</p>	<p>«(...) iam em magote (...))»</p>
<p>«ORADOR — irado — Mau!...»</p>	<p>«ORADOR — Mau!...»</p>	<p>«ORADOR — Mau!...»</p>
<p>«(O SERVO-PORTEIRO retira-se desalentadamente)»</p>	<p>«(O SERVO-PORTEIRO retira-se)»</p>	<p>«(O SERVO-PORTEIRO retira-se)»</p>
<p>«ORADOR — Safa! Ia estragando tudo! (Retoma a sua mesa e a leitura)»</p>	<p>«ORADOR — Safa! Ia estragando tudo! (Recomeça a ler)»</p>	<p>«ORADOR — Safa! Ia estragando tudo! (Recomeça a ler)»</p>
<p>«ORADOR — sem interrupção — Reunim-se à saída (...))»</p>	<p>«reuniam à saída (...))»</p>	<p>«reuniam à saída (...))»</p>
<p>«MATATIAS — Sentando-se»</p>	<p>«MATATIAS — já à sua secretária»</p>	<p>«MATATIAS — já à sua secretária»</p>
<p>«(...) 'A Voz de Jerusalém', escrevi uma tragédia ao gosto persa, 'A Tropa de Jerusalém'»</p>	<p>«(...) 'A Voz de Jerusalém'»</p>	<p>«(...) 'A Voz de Jerusalém', escrevi uma tragédia ao gosto persa, 'A Tropa de Jerusalém'»</p>
<p>«(Entra Tobias que vai para a sua mesa (...))»</p>	<p>«(Entra Tobias que ocupa a sua mesa de trabalho (...))»</p>	<p>«(Entra Tobias que ocupa a sua mesa de trabalho (...))»</p>
<p>«Ora uma vez, no próprio dia que Jesus escolhera para falar aos doutores...»</p>		

POESIA	Lisboa, Minotauro, 1964	NOBILÍSSIMA VISÃO
Não tem o trecho correspondente às pp. 97-105 ( <i>Nobilíssima Visão</i> )	O poema das págs. 103-104 ( <i>Nobilíssima Visão</i> ) é «Voz nos Montes de Almada» de <i>Nobilíssima Visão</i>	
«Larguem isso! Façam qualquer coisa! Oh meu Deus! ( <i>Tira o chapéu, limpa o suor da cara e do pescoço e fica longo tempo de cara escondida entre as mãos.</i> )»	«Façam qualquer coisa! Larguem isso! Oh meu Deus! ( <i>Tira o chapéu colonial, limpa o suor da cara e do pescoço e fica longo tempo de cabeça oculta nos braços, sobre a secretária</i> )»	«Façam qualquer coisa! Larguem isso! Oh meu Deus! ( <i>Tira o chapéu colonial, limpa o suor da cara e do pescoço e fica longo tempo de cabeça oculta nos braços, sobre a secretária</i> )»
« <i>Escondem os livros debaixo das secretárias. Brevíssimo silêncio. Fora, batem de novo</i> »	« <i>Escondem o tratado e seus regimentos. Breve silêncio. Fora, batem de novo, mas desta vez pancadas naturais de aldraba de porta</i> »	« <i>Escondem o tratado e seus regimentos. Breve silêncio. Fora, batem de novo, mas desta vez pancadas naturais de aldraba de porta.</i> »
	«MATATIAS — Esse porreiro, que faz? ELEAZAR — Nada.»	«MATATIAS — Esse porreiro, que faz? ELEAZAR — Nada.»
«(...) em cima da mesa»	«(...) em cima da sua secretária»	«(...) em cima da sua secretária»
«Em minha casa (...)»	«Lá na minha palhota (...)»	«Lá na minha palhota (...)»
«(...) toda a Judeia se orgulhará (...)»	«(...) toda a Judeia, todo o povo eleito se orgulhará (...)»	«(...) toda a Judeia, todo o povo eleito se orgulhará (...)»
«(...) haverá (...)»	«(...) pode haver (...)»	«(...) pode haver (...)»
«(...) Jesus) Tantos são os casos maravilhosos — e inexplicáveis — que se têm dado na Judeia... Tantos rumores (...)»	«(...) Jesus). Tantos rumores (...)»	«(...) Jesus). Tantos rumores (...)»
«(...) baptizava no Jordão?»	«(...) baptizava no Jordão e preferiu morrer a entregar-se a Salomé?»	«(...) baptizava no Jordão e preferiu morrer a entregar-se a Salomé?»
«(...) um garoto mal vestido que...»	«(...) um garoto desconhecido que...»	«(...) um garoto desconhecido que...»
«MATATIAS — Basta, Eleazar, basta! Ouçamos o rapaz. Antes ele do que tu e creto que não te podés queixar...»	«MATATIAS — Basta, Eleazar, basta! Ouçamos o rapaz.»	«MATATIAS — Basta, Eleazar, basta! Ouçamos o rapaz.»
ELEAZAR — <i>sentando-se</i> — Pronto»		
«JESUS — Meus irmãos... » (Aqui acaba a versão de 1961)	«JESUS — Meus irmãos... Soube (...)»	«JESUS — Meus irmãos... Soube (...)»
	«(...) para falar de coisas. Coisas úteis (...)»	«(...) para falar de coisas úteis (...)»

Lisboa, Minotauro, 1964

NOBLÍSSIMA VISÃO

«E por toda a parte é o mesmo:»

«fome e abjeção. Irmãos doutores, isto não pode continuar assim. Vós sabeis que Herodes é um tirano, um mau governador. Ele terá o castigo que os seus crimes merecem. Sete vezes sete, pragas mais terríveis que as do Egipto cairão sobre Herodes e sobre os amigos de Herodes; as casas e as coisas que eles edificaram serão arrancadas pela raiz. Não mais se falará nesta geração péssima. Mas enquanto o dia da redenção não chega, o povo espera e sofre.

É isto que tenho para vos dizer, é disto que eu venho falar.

*Os doutores olharam uns para os outros. Matatias encolheu os ombros e brinca com a pena de escrever. Eleazar tirou uma lima do bolso e aperfeiçoa o recorte das unhas. Tobias apoiou o queixo sobre a mão esquerda e acaricia a orelha com o dedo anelar da mão direita. Depois da fala de Jesus há um brevíssimo silêncio.*

MATATIAS — Bonitas palavras, mas mal empregado tempo. Julgará o rapazola que nos veio dar a Lua? *(Bebe um copo de água, tirando-a dum a celha que tem ao lado).*

TOBIAS — para Jesus — Ouve, menino: tu tens razão, mas procedeste impensadamente. De Nazaré a esta cidade ainda é um estirão, decerto viste a pé, gastaste o dia em trabalho escusado.»

«E tirei slides e fotografias. Por toda a parte é o mesmo:»

«fome e abjeção. É por isto que vim, é disto que preciso falar...»

PROJEÇÃO DE SLIDES — *Seria ideal poder fabricar-se um filme para a circunstância. A música de fundo deve ser escolhida por João d'Ávila para as primeiras representações (a Limeight de Charlot). Não havendo filme, os slides mostrarão sucessivamente, depois do lereiro genérico: UM AUTO PARA JERUSALÉM, diversas imagens de veículos automóveis, indo-se dos mais espanpanantes e modernos aos mais irrisórios e anacrónicos. Retrocede-se ainda para o landó, para a literia, e, finalmente, para um homem que sobe por um monte com outro homem às cavallitas. Seguem-se: Um gato assanhado ou muito aborrecido. Imagem do Capitólio de Roma. Uma tenda no deserto. Cenas da maior degradação: batiros de lata, de preferência portugueses, crianças em estado comatoso (moscas), um comando da Legião Portuguesa, destroços humanos de Dachau, uma cara bem escolhida de Salazar, uma multidão a fugir, as Meitro Girls do filme «Escândalos Romanos», um gato esborrachado, o distrito «Tribunal de Execução de Penas», o distrito «Prisão», e o distrito «Tribunal Plenário Plenipotenciário Presidário», o Moisés de Miguel Angelo, o Moisés de Yull Breyner enquanto príncipe egípcio, mais figuras de subnutrição comatosas, imagem da explosão da bomba atómica, fotografia de género pornográfico, retrato de Fernando Pessoa, uma mulher morta, Charlot numa atitude humilhante, slide do Casino Estoril, a «Cetia», de Da Vinci, uma pose do Cardeal Cerejeira, gente morta ensanguentada, retrato de Tobias, Matatias e Eleazar vestidos de toureiros, imagem do monumento de Cotinelli Telmo em Belem, imagem de multidão enfurecida, imagem de desfile de cruzes suásticas, quadro do pintor Júlio (Putz e Banqueiro), distrito TODOS NÃO SOMOS DEMAIS PARA CONTINUAR JERUSALÉM, imagem de atrocidades sobre nativos na guerra de África, imagem popular de Cristo crucificado, retrato de Greia Garbo, imagem de adolescente a masturbar-se, imagem de soldado romano a levar no rabo, um camponês a possuir uma cabra, Jesus de Jatinho à maruja, cena de intervenção cirúrgica, fachada de um palácio, imagens dos cemitérios dos Prazeres, da Ajuda e do Alto de S. João. Última imagem: distrito: ESTADO DA JUDEIA — O FIM.*

*Nas suas bancas escritoras, perante os slides, os doutores tomaram um ar passivo ou indifferente. Matatias brinca com a máquina de escrever. Eleazar tirou uma lima do bolso e aperfeiçoa o recorte das unhas. Finda a passagem dos slides os doutores tosseem pigarreiam e agitam-se como no intervalo de um concerto.*

MATATIAS — Bonitas palavras, mas mal empregado tempo. Julgará o rapazola que nos veio dar a Lua? *(Bebe água dum a celha).*

TOBIAS — para Jesus — Ouve, menino: tu tens razão, mas procedeste impensadamente.»

«(...) não sabemos do que se passa? Sabêmo-lo melhor do que tu, está certo disso.»

«(...) fazer um discurso (...)

«(...) miséria. *(Irrando-se).* E afinal vocês não me deixam falar? Vocês só querem ouvir?»

«(...) não estamos ao corrente? Sabêmo-lo melhor do que tu, fica certo disso.»

«fazer animações (...)

«(...) miséria. *(Irrando-se)*»

Lisboa, Minotauro, 1964	NOBILÍSSIMA VISÃO
«JESUS — <i>acalmundo</i> — O meu irmãozinho Tiago.»	«JESUS — Não interessa.»
«(...) os que correm sobre o nosso acordo»	«(...) os que correm sobre o início do nosso trabalho (...).»
«(...) nesta sala (...)»	«(...) neste tugúrio (...)»
«MATATIAS — Que dizes?»	
«Que razão assistiu aos nossos actos quando nos escolhemos para uma tarefa que lançaria contra nós toda a tropa de Herodes se soubessem dos factos da obra nossa?»	«Porque demos as mãos a uma tarefa que gelaria nas veias o sangue de Herodes se ele soubesse de facto da obra nossa?»
« <i>Senta-se [Matatias] e recomeça a escrever. Eleazar imita-o, mas com a pena pelo ar, como se estivesse a escrever no espaço. Tobias permanece imóvel. Jesus troca em redor um olhar entendido. O orador encolhe os ombros.</i> »	
«JESUS — <i>paciente</i> — Ouvi-me (...)»	«JESUS — Ouvi-me (...)»
«MATATIAS — «atirando com a pena — Desisto. (...)»	«MATATIAS — Desisto. (...)»
«ELEAZAR — <i>importante</i> — Não metas medo (...)»	«ELEAZAR — Não metas medo (...)»
«ELEAZAR — Sinto-me completamente às claras!»	«ELEAZAR — You completamente às escâncaras!»
«(...) deixai-me terminar! Nós lá na minha casa (...)»	«(...) deixai-me terminar! Nós lá em minha casa (...)»
«O meu pai (...)»	«O pai (...)»
JESUS — Todas as semanas o arame do nosso quintal se enche de camisas, tónicas, cuecas e lençóis. Os manos, é claro, não fazem nada, são umas crianças; eu é que ajudo o meu pai no seu ofício. E ele às vezes fica parado, calado, com o serrote no ar. Fica a pensar na vida; fica a pensar na renda da casa que ainda não está paga e estamos no fim do mês. Então as lágrimas caem-lhe pela pele da cara e pingam-lhe as barbas. Eu vou-me para ele e beijo-o e acarinho-o, mas qual, o mal dele é outro... A mamã olha aquilo, percebe tudo e vai lá para dentro suspirar ou chorar, sei lá... Isto é horrível, irmãos doutores, dá cabo de mim e de nós todos. Eu, antes de vir ter com vocês, (...)»	«JESUS — Eu, antes de vir ter com vocês, (...)»
«(...) lava e engoma para fora.»	«(...) vai trabalhar fora.»
«(...) e gemem; eu já sou um homem, estou farto de brincadeiras... Deixa-me ir (...)»	«(...) e gemem. Deixa ir (...)»
«(...) mãezinha... ( <i>Brevíssima Pausa</i> ) Ela (...)»	«(...) mãezinha. Ela (...)»

<p>Liisboa, Minoituro, 1964</p> <p>«(...) sábios de Jerusalém, e sabem o que fiz? Fuji? E cá estou (...)»</p> <p>«E cá estou a falar-vos. Pois vocês não me querem ajudar? <i>Matatias embezerrou. Eleazar olha fixo para a frente. O Servo-Porteiro, lá atrás, começou a agitar-se. Tobias sacou um lenço e limpou os olhos. Matatias assoou o nariz. Pesado silêncio na douda assembleia.</i></p> <p>Eu preciso de dizer tudo e depressa. José e Maria a esta hora estão afitos por minha causa. Andam à minha procura e decerto já foram à policia e até aos hospitais. Eles vêm e levam-me, e pronto, só daqui a muito tempo posso começar a ser útil aos homens. Mas vós não, irmãos Doutores! Tendes a idade, tendes a influência. Libertai os homens!</p> <p><b>TOBIAS</b> — Mas como? Diz-nos como? De que serve a verdade quando não há caminho para ela?</p> <p><b>JESUS</b> — Vós tendes a ciência do bem e do mal, vós tendes a sabedoria, vós tendes a inteligência. Vós sois a luz do mundo: assim brilhe a luz diante dos homens; que eles vos vejam, vos amem e vos glorifiquem. Eu vos dou o caminho. irmãos doutores: ide, e dizei ao povo: à frente de Israel estão homens incapazes e idiotas.»</p> <p>«Ajudaí-o a libertar-se por suas próprias mãos.»</p>	<p>NOBILÍSSIMA VISÃO</p> <p>«(...) sábios de Jerusalém. E cá estou (...)»</p> <p>«E cá estou a falar-vos. Pois vocês não me querem ajudar? <b>TOBIAS</b> — Mas como? Diz-nos como?! De que serve a verdade, quando não há caminho para ela?!</p> <p>(<i>O Menino Jesus, como num esforço de concentração, lança a cabeça para trás e ergue os braços até à paralela ao chão, sustentando-as nessa posição. A partir daqui, a voz de Jesus é dada em alifalante, em tom grave, pausado e doce. Neste momento, a cena deve mergulhar em obscuridade, excepto para a figura de Jesus.</i>)</p> <p><b>JESUS</b> — Eu ainda sou pequeno. Ainda sou nada. Ninguém. Depois! Depois vereis as coisas espantosas que farei! Sete vezes sete, pragas mais terríveis que as do Egito cairão sobre Herodes e sobre os amigos de Herodes; as casas e as encoas que eles edificaram serão arrancadas pela raiz. Não mais se falará nesta geração péssima. Mas enquanto o dia da redenção não chega, o povo espera e sofre.</p> <p>Eu vos dou o caminho, irmãos doutores, eu vos dou o caminho. Libertai os homens! Vós tendes a idade, vós tendes o saber, vós tendes a influência. Vós tendes a ciência do bem e do mal, vós tendes a inteligência. Vós sois a luz do mundo: assim brilhe a luz diante os homens. Ide, e dizei ao povo: à frente de Israel estão homens incapazes e idiotas.»</p> <p>«Ajudaí-o a libertar-se pelas suas próprias mãos.»</p>
<p>«Começou a retirar-se. Quando pulou do seu banco, o Servo-Porteiro precipitou-se ajudá-lo e abre-lhe o caminho através do esconso. Os sábios doutores levantam-se e não deixam de fiá-lo, voltados para ele, até que desaparece.</p> <p>Deixai por agora os tratados... só por agora, irmãos, só por agora. (A sair) A esperança do povo escolhido está em vós, homens sábios, homens justos, homens bons da Judeia. (Sai).</p> <p><i>Momento de imobilidade geral. Depois, Matatias começa a preparar as suas coisas para sair.</i></p> <p><b>TOBIAS</b> — Vais sair...? Quando repetimos?»</p>	<p><b>TOBIAS</b> — Obrigado! Obrigado!</p> <p><b>ALIFALANTE</b> — Obrigada nós.</p> <p>(<i>Tobias, o Servo-Porteiro e o Orador acercaram-se do menino e estão agora a seus pés, no limite da zona escura. Cessa o Alifalante. O Servo-Porteiro tira da horizontal cada um dos braços de Jesus e beija-lhes as palmas das mãos. Luz geral. Todos de algum modo abraçam e festejam o menino.</i>) (<i>Podem também dar-lhe uma calorosa salva de palmas, dizendo: «bravo!» «Muito bem!» «Foste muito bem!» «Foste espantoso», etc.</i>)</p> <p><b>JESUS</b> — com alguma petulância — E já agora dai uma leitura aos livros do II Testamento. Estão cheios de vaidades e patriotismos que não hão-de ilustrar a Casa de David quando a minha palavra se espalhar pelo mundo.</p> <p><b>ELEAZAR</b> — Tudo o que quiserdes, menino! Mas... não seremos nós o povo eleito?</p> <p><b>JESUS</b> — Nenhum povo é eleito quando escravo. E ao que não for capaz de libertar os espíritos de nada servirá apaziguar os estômagos. O espírito voltar-se-á contra ele, e a fome do espírito, que é estômago devorador.</p> <p>(<i>Sai. Momento de imobilidade dos sábios Doutores. Depois Matatias começa a arrumar as coisas, como para sair também.</i>)</p> <p><b>TOBIAS</b> — para Matatias — Vais sair? Quando repetimos?»</p>



Lisboa, Minotauro, 1964	NOBILÍSSIMA VISÃO
«Mas, nunca mais! Ainda não perdi o tino como tu.»	«Mas nunca mais!»
«(...) a ponta dos dedos»	«(...) a ponta das unhas»
«TOBIAS — brandamente — Tens medo (...)»	«TOBIAS — Tens medo (...)»
«MATATIAS — Medo?... Sim, talvez.»	«MATATIAS — Medo?... »
«(Sat)»	«(Sai Matatias)»
«TOBIAS — num repente e jogando (...)»	«TOBIAS — jogando (...)»
«ORADOR — Sim, talvez seja melhor (...)»	«ORADOR — Para nada. Só para esperar que a água corra pelo telhado, empape bem a terra, forme pequenos lagos...» «TOBIAS — Sim, talvez seja melhor (...)»
«(começa a apanhar e a reunir as folhas de estudo)»	«(Reine as folhas esparsas)»
«ELEAZAR — pedante — Pois eu vejo bem claro e entendo que devemos começar já o nosso apostolado! (Aponia o Orador) Tu! Não, tu, não! (Aponia o Servo-Porteiro) Tu! Anda cá!»	«ELEAZAR — pedante — Pois eu vejo bem claro nisto tudo e vou começar já o meu apostolado! (Aponia o Orador) Tu! Não, tu, não! (Aponia o Servo-Porteiro) Tu! vem cá!»
«ELEAZAR — Tu (O Servo-Porteiro aproxima-se). Diz-me: sabes quem é Herodes?»	«ELEAZAR — Sim, tu. Ora diz-me uma coisa: Sabes quem é Herodes?»
«ELEAZAR — (...) desgraça desta terra! É uma fera coberta de arminho. Para Roma — um benjamim. Para os judeus — ferro em brasa.»	«ELEAZAR — » (...) desgraça desta terra, é um expert em matar crianças.»
«(Outro tom e esboçando (...))»	«(Esboçando (...))»
«SERVO-PORTEIRO — (...) E que coisas eu gostaria de dizer-lhe! Sabeis a morada dele na Nazaré?»	«SERVO-PORTEIRO — (...) E que coisas eu gostava de dizer-lhe!»
«SERVO-PORTEIRO — (...) aquele menino! Quanto a isso de Roma, enche-me de terror, parece conversa perigosa, e desde há tempo que sinto uma impressão, na caixa das costelas, é como se tivesse pneumonia.»	«SERVO-PORTEIRO — (...) aquele menino! Quanto ao que quereis falar, perdoe-me o doutor o travelnato, cheira-me a conversa perigosa e desde há tempo que sinto uma impressão, aqui na caixa das costas. É como se tivesse pneumonia.»
«ORADOR — Às portas, às janelas, nas paredes, no soalho, (...)»	«ORADOR — Às portas, às janelas, no soalho, (...)»
«ORADOR — (...) nas talonettes debaixo dos pés doridos...»	«ORADOR — (...) nas talonétes debaixo dos pés doridos...»
«(Ouve-se primeiro fracamente (...))»	«(Começa a ouvir-se primeiro fracamente (...))»

Lisboa, Mintoairo, 1964	NOBILÍSSIMA VISÃO
«SERVO-PORTEIRO — (...) No outro dia vi um... foi como se visse o diabo. O Sol empalideceu, deixou as ruas desertas...»	«SERVO-PORTEIRO — (...) No outro dia vi um. Foi como se visse o diabo. O Sol empalideceu, deixou as ruas desertas.»
«(...) o tambor pára.»	«(...) o tambor cessa.»
«ELEAZAR — para o homem da Gestapo — Tu, vem cá! (O homem da Gestapo avança. A Porta falsa fecha-se) Quem é que te deu licença para andar por dentro das paredes?»	«ELEAZAR — para o Homem da Gestapo — Tu, anda cá! (O Homem da Gestapo avança. Fecha-se a porta falsa) Quem é que te deu licença para andares por dentro das paredes?»
«O HOMEM DA GESTAPO — (...) (Tra uma chapa de trás da orelha, — pode estar presa ao chapéu — e mostra-a a Eleazar que muda inteiramente de atitude)»	«O HOMEM DA GESTAPO — (...) (Tra uma chapa da orelha, e mostra-a a Eleazar que muda completamente de atitude)»
«O HOMEM DA GESTAPO — sempre delicado — Ao serviço de Herodes (...) Julgáveis então furtar-vos à nossa vigilância?»	«O HOMEM DA GESTAPO — Ao serviço de Herodes (...) Julgáveis então poder furtar-vos à nossa vigilância?»
«(Olhando à volta)»	«TOBIAS — Sois raça de carrascos!»
«TOBIAS — Eh... Fugiu, quero dizer, saiu... O HOMEM DA GESTAPO — indicando a saída — Por ali? Bem. (...)»	«ELEAZAR — Fugiu... Quero dizer, saiu... O HOMEM DA GESTAPO — Por ali? Está bem. (...)»
«O HOMEM DA GESTAPO — (...) Repito: só fazemos o estritamente necessário. De certo modo, eu podia dizer-vos qualquer coisa acerca da vossa sorte. Coisas (...)»	«O HOMEM DA GESTAPO — (...) Repito que só fazemos o estritamente necessário. Coisas (...)»
«TOBIAS — Estamos, então, presos?»	«TOBIAS — Estamos então presos?»
«O HOMEM DA GESTAPO — (...) não tem qualquer importância, o que ele fez (...) é imoral e contra o bom costume. Ele, vós, e o outro.»	«O HOMEM DA GESTAPO — (...) não tem qualquer importância. O que ele fez (...) é imoral e contra o bom costume. Entendidos? Rua! Ele, tu e o outro!»
«TOBIAS — (...) Mas olha estas barbas (...)»	«TOBIAS — (...) Mas olha para estas barbas (...)»
«O HOMEM DA GESTAPO — sempre deferente — Começam as maçadas. Vá, vá, vamos daí! Tu, e aquele.»	«O HOMEM DA GESTAPO — Começam as maçadas. (Faz estalar o chicote, ou puxa do revólver)»
«O HOMEM DA GESTAPO — sempre deferente — Diz o autor (...) sentado a uma banca com um livro (...)»	«O HOMEM DA GESTAPO — Diz o autor (...) sentado a uma banca, com um livro (...)»
«O HOMEM DA GESTAPO — Não dais li...?»	«O HOMEM DA GESTAPO — Não dais licença?»
«O HOMEM DA GESTAPO — Mas... não os ouviste falar contra Herodes? — Os vis! — Que seria de nós sem o Chefe?»	«O HOMEM DA GESTAPO — Mas... não os ouviste falar contra Herodes? Os vis! Que seria de nós sem o Chefe?»

	NOBILÍSSIMA VISÃO
Lisboa, Minotauro, 1964	
«ELEAZAR — correndo a ajelhar-se aos pés do Orador —»	«ELEAZAR — correndo para o Orador —»
«Lá atrás, o Servo Porteiro começou a movimentar-se. (...) ao homem da Gestapo (...)»	«(Lá atrás, o Servo Porteiro começa a movimentar-se. (...) ao Homem da Gestapo (...)»
«O HOMEM DA GESTAPO — ameaçador — (...) o meu papel é prender gente.»	«O HOMEM DA GESTAPO — (...) o meu papel nesta peça é prender gente.»
«ORADOR — (...) faça-se a vossa vontade.»	«ORADOR — (...) faça-se a tua vontade.»
«O Homem da Gestapo tomba varado pelo Servo Porteiro. Imediatamente recomeça em surdina o tambor marcando o passo nazi. (...) e cessa o rujar do tambor no momento de cair o pano.»	«(O Homem da Gestapo cai varado pelo chuço do Servo Porteiro. Imediatamente recomeça o tambor marcando o passo de marcha nazi. (...) e o tambor cessa no momento de cair o pano.»
«ORADOR — Pobre rapaz... Teve uma entrada tão bonita... Siga.»	«ORADOR — Pobre rapaz. Teve uma entrada tão bonita... Siga!»
«(...) sob um monte de trapos (...) Eleazar aitra para o monte (...)»	«(...) sob um monte de livros e de trapos (...) Eleazar lança para o monte (...)»
«TOBIAS — (...) Qual é o teu intento neste jogo?»	«TOBIAS — (...) Qual é o teu interesse neste jogo?»
«ELEAZAR — An? SERVVO-PORTEIRO — Há bocado, estava a gostar de ouvir-te, mas confesso, tinha medo. Sentia um não sei quê, e bem viste que o corpo não me enganara. Era pelas paredes, o malandro! Agora, não faz mal, ninguém incomoda. Fala!	«ELEAZAR — An? TOBIAS — Ely! Ely! Que coisas espantosas passam hoje aqui! Pois é tanta a tua sede de verdade? Pela verdade nos salvas, ninguém incomoda. Fala!
TOBIAS — Ely! Que coisas espantosas se passam hoje aqui!... Pois é tanta a vossa sede de verdade? Pela verdade nos salvas, pela verdade te sujeitas ao que estamos sujeitos?»	TOBIAS — Ely! Ely! Que coisas espantosas passam hoje aqui! Pois é tanta a tua sede de verdade? Pela verdade nos salvas, pela verdade te sujeitas ao que estamos sujeitos?!
«TOBIAS — Ele que te explique, eu tenho muito a fazer. Vou ter tudo a fazer. Sai, deixando pastas e livros. O tambor é cada vez mais forte. ELEAZAR — alarmado — Tobias! (...)»	«TOBIAS — Ele que te explique, eu tenho muito que fazer. Tenho tudo a fazer. (Sai, deixando pastas e livros. O tambor soa cada vez mais forte). ELEAZAR — Tobias! (...)»
«ELEAZAR — An? Vem, vem daí comigo. Tentaremos falar a Marco Estróncio. Talvez se dê um jeito. Ouviste? Vem. Dou-te aula pelo caminho. Saem.	«ELEAZAR — An? Eles não vão deixar pedra sobre pedra, livro sobre livro... É a última vez que contemplo este simpático casarão... SERVO PORTEIRO — apontando o monte de trapo sob o qual jaz o Homem da Gestapo — Regamos com gasolina e deitamos fogo? ELEAZAR — Não, vem daí comigo. Tentaremos falar a Marco Estróncio. Talvez se dê um jeito. Ouviste? Dou-te aula pelo caminho... (Saem)
ORADOR — Alma, Eleazar! Que quem puxou o fio leve também a meada... (Lê no livro, doutores falavam, falavam, falavam. E o menino Jesus fora procurar os doutores. (O tambor, que toca fortíssimo, torna inaudível a leitura. Gritando, o Orador faz ouvir ainda algumas palavras): O menino Jesus... Israel... Fêmea pública... (Fecha subitamente o livro e abandona o palco saindo pela plateia).	ORADOR — Alma, Eleazar! Que quem puxou o fio leve também a meada... (Lê no livro, como no princípio. Chega a dizer:) Ora pois, era isto no tempo em que os animais falavam. Os doutores falavam, falavam, falavam. E o menino Jesus fora procurar os doutores. (O tambor, que toca fortíssimo, torna inaudível a leitura. Gritando, o Orador faz ouvir ainda algumas palavras): O menino Jesus... Israel... Fêmea pública... (Fecha subitamente o livro e abandona o palco saindo pela plateia).
Por momentos, só o som do tambor avassalando a cena. Cai o pano.»	Fêmea pública... (O tambor, em fortíssimo, torna inaudível a leitura. O Homem da Gestapo levanta-se do seu monte de trapos. O Orador fecha o livro e foge correndo pela plateia.)»

«Pequeno Diário de um Piloto de Guerra», in <i>Pena Capital</i> , Lisboa, Contraponto, 1957, pp. 66-74	<i>POESIA (1944-1955)</i> , Lisboa, Delfos, s/d [1961], pp. 293-321	<i>PENA CAPITAL</i> , Lisboa, Assírio e Alvim, 1989 pp. 113-135
Os cinco primeiros versos do poema II de <i>Estado Segundo</i> (III na Versão de <i>Pena Capital</i> ) fazem parte deste poema da 1.ª edição de <i>Pena Capital</i> (p. 69) com as seguintes alterações:	II	III
«Uma carta»	«de uma porta ligada de alto a baixo»	«de uma porta chapeada de alto a baixo»
«S. Marcos o sol de Santa Catarina/como se fosse no inverno à lareira»	«Poucos conhecem uma carta»	«Poucos conhecem uma carta»
«S. Marcos o sol de Santa Catarina/como se fosse no inverno à lareira»	«S. Marcos o sol a Santa Catarina/como se fosse no inverno à lareira»	«S. Marcos o sol a Santa Catarina/como se fosse no inverno à lareira»
	III	VII
	«a atmosfera//Dorme meu filho/onde os namorados pensam certezas simples»	«a atmosfera/onde os namorados pensam/certezas simples»
O poema VI de <i>Estado Segundo</i> (VI na versão de <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 68)	IV	VI
	«(...) sob o aparente reinado da massa»	«(...) sob o aparente reinado/da massa»
O poema V (VIII em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 70)	V	VIII
	VI	IX
	«(...) nem uma só linha estivesse seca.»	«(...) nem uma só linha estivesse seca.»
	VII	XI
As 2.ª e 3.ª estrofes deste poema VIII (XII em <i>Pena Capital</i> ) estão em «Pequeno Diário de um Piloto de Guerra» ( <i>op. cit.</i> , p. 73), com a seguinte alteração:	VIII	XII
«a erosão da alma»	«Erosão da alma»	«Erosão da alma»
	IX	XIII
O poema X (XIV em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 71), com a seguinte alteração:	X	XIV
«sempre prontos para serem usados»	«sempre prontos/para serem usados»	«sempre prontos/para serem usados»

«Pequeno Diário de um Piloto de Guerra», op. cit.	POESIA	PENA CAPITAL
	XI	II
«antes de aparecer pelo avesso/lá onde voam imunes insectos/o primeiro/riso de sangue//a morte dos outros o azul militar»	«antes de aparecer pelo avesso/o primeiro/riso de sangue//a morte dos outros o azul militar»	«A 10 000 metros de profundidade/o rosto deambulador/do soldado/que não quis morrer/grita o seu radioso segredo.» Esta estrofe faz parte de «Pequeno Diário de um Piloto de Guerra» (p. 69), não havendo aí qualquer acentuação em «segredo».
	«é tão fácil/perder»	«é tão fácil perder»
	«que nunca mudam!»	«que nunca mudam»
	«Ele»	«Ele»
	«e nunca foi ouvido»	«e nunca foi ouvido»
	«(Na ponte/uma fogueira calma//o final/entre sombras)»	Estas duas estrofes são, nesta versão, o poema XVIII: «Na ponte/uma fogueira calma//o final/entre sombras» XV
O poema XIII (XVI em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 67)	XII	XVI
O poema XV (XIX em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 73)	XIII	XVII
O poema XVI (IV em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 72)	XIV	XIX
O poema XVII (XX em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 74)	XV	IV
O poema XVIII (XXI em <i>Pena Capital</i> ) é constituído por estrofes deste poema (p. 74)	XVI	XX
O poema V de <i>Pena Capital</i> é constituído por estrofes deste poema (p. 66) com a seguinte alteração: «o pus o sangue a peste a guerra»	XVII	XXI
	XVIII	V
		X

Lisboa, Guimarães Ed., 1961	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 165-177	PENA CAPITAL, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 137-164
Tem a seguinte dedicatória: «À Maria Helena e ao Arpad»	Não tem dedicatória	Não tem dedicatória
Títulos dos poemas em maiúsculas	Títulos dos poemas em maiúsculas	Títulos dos poemas em minúsculas
«FIDELIDADE»	«O POETA CAI PELA TERCEIRA VEZ»	«fidelidade»
«mas lhe leem o livro só nas férias»	«mas lhe leem o livro só nas férias»	«mas lhe leem o livro só nas férias»
«a esses e ainda» (2 versos)	«a esses e ainda» (2 versos)	«a esses e ainda» (2 versos)
«(...) as galinhas do poeta põem ovos»	«(...) as galinhas do poeta põem ovos»	«(...) as galinhas do poeta põem ovos»
«AUTORACTOR»		
Este poema está em <i>Pena Capital</i> , 1982, pp. 106-112, com as seguintes alterações:		
<i>PLANISFÉRIO E OUTROS POEMAS</i>		
<i>PENA CAPITAL</i>		
«e esta não era costume»		«e esta? não era costume»
«os olhos em forma de til do prédio em frente/Do que me conta (...)»		«os olhos em forma de til do prédio em frente//Do que me conta (...)»
«e volta de novo a sentar-se//Assim era (...)»		«e volta de novo a sentar-se//Assim era (...)»
«BOOM»		«BUUM»
«PRANTO SOBRE DOIS TEMAS GRATOS AOS PORTUGUESES»		«pranto sobre dois temas gratos aos portugueses»
«Tinha um amor tão bonito»		«Tenho um amor tão bonito»
«ninguém na pode secar»		«ninguém na pode sarar»
«PASSAGEM DA TERRA»		

Lisboa, Guimarães Ed., 1961	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
Este poema está em <i>Manual de Prestidigitação</i> , 1980, como poema solto, com o título «a um soldado que chorava de tanta coisa tinha para levar aos ombros e arrastar com as mãos» (pp. 76-77) com as seguintes alterações:		
<i>PLANISFÉRIO E OUTROS POEMAS</i>		
<i>MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO</i>		
Início das estrofes com maiúscula	Início das estrofes com minúscula	
«comboio sombra inaugural»	«comboio sombra inaugural»	
«ai torna à cidade natal (2 versos)	«ai torna à cidade natal (2 versos)	
«Anda soldado/são só dois vales/vais atrasado/anda não fale»		
«Parte torna tudo começa/arde carvão distância metal»	«parte torna tudo começa/arde carvão distância metal»	
«são os teus astros levanta a cabeça»	«são os teus astros levanta a cabeça»	
«amor carvão filosofia moral»	«amor carvão filosofia moral»	
«acenam chamam»	«acenam chamam»	
«PASSAGEM DO ANTI-MUNDO DANTE ALIGHIERI»		«passagem do anti-mundo Dante Alighieri»
«(...) puxaram a pista para baixo»		«(...) puxaram a pista, para baixo»
«PASSAGEM DO SÉCULO XIX»		«passagem de Emile Henri»
«(...) ideias de justiça. Aos chineses (...)»		«(...) ideias de justiça aos chineses (...)»
«LOAS A UM RIO»	«LOAS A UM RIO» (não está no conjunto de poemas de <i>Planisfério</i> mas sob título «A Poesia Civil») :	Só a IV parte, com o título «passagem a limpo»
I	I	
II		
III		
IV	IV	
V	VIII	«passagem a limpo»

	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
Lisboa, Guimarães Ed., 1961	II	
	V	
	VI	
«POEMA»	VII	
	VIII	

Este poema também está em *Manual de Prestidigitação*, 1980, sob o título genérico «Visualizações» e os I, II, III e VII correspondem aos I, II, III e V da 1.ª edição; o VI está em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, com o título «O POETA CAI PELA PRIMEIRA VEZ» (como poema solto), com as seguintes alterações:

*BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS*

*MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO*

Os versos iniciam-se todos com maiúsculas	As estrofes iniciam-se com maiúsculas	
«Forças, despertá-lo! —»	« — forças — despertá-lo! — »	
«de que está manchado»	«de que está pintado»	
«Falava do amor»	«Campeava amor»	
«Quem o entende agora?»	« — quem o sente agora?»	
«Como se mimasse/Um combate horrendo/ — Se ainda passasse/Um perigo tremendo»	«Como se mimasse/adagas aos molhos/sobre a própria face/com os próprios olhos»	
«Se ele agora soubesse!»	« — se ele agora soubesse... — »	
«eu senti-o morrer./como quem se esvanece.»/«(...) desperta./(...) boca aberta»	«eu senti-o morrer/como quem se esvanece»/«(...) desperta./(...) boca aberta.»	

O poema VII de *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* (o V de *Manual de Prestidigitação*) está na 1.ª edição com o título «Poema». As variantes de edição para edição são os seguintes:

Lisboa, Guimarães Ed., 1961	<i>BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS</i>	<i>MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO</i>
«No caos/vaga uma luz sombria/desde que o dia se perdeu./Uns dizem que é a noite/a noite e nada/outros (...)o sonho que dormiram./A minha alma/alheada»	«No caos/vaga uma luz sombria/desde que o dia se perdeu./Uns dizem que é a noite./A noite e nada./Outros (...)O sonho que miram./A minha alma/calada»	«no caos/vaga uma luz sombria/desde que o dia se perdeu/uns dizem que é a noite/a noite e nada/outros (...)o sonho que dormiram//a minha alma/calada»
«em movimento da água»	«em movimentos de água»	«em movimentos de água»
«pois que a todos molha»	«pois a todos molha»	«pois a todos molha»
«(...) ou ser gente./A luz do dia»	«(...) ou ser gente./A luz do dia»	«(...) ou ser gente/a luz do dia»



Lisboa, Guimarães Ed., 1961	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«perdida/no seio da água escura»	«perdida/no seio da água escura»	«perdida no seio da água escura»
«murmura oleosa ela»	«murmura, oleosa, ela»	«murmura, oleosa, ela»
«Não é já (...)»	«Não é já (...)»	«não é já (...)»
«Só o fluxo contínuo»	«Só o fluxo contínuo»	«só o fluxo contínuo»
«busca o mar e encontra-o»	«busca o mar. E encontra-o»	«busca o mar/e encontra-o»
«e de outra hora»	«e de outra hora.»	«e de outra hora»
O poema V de <i>Burlescas, Teóricas e Sentimentais</i> (IV em <i>Manual de Prestidigitação</i> ) está em <i>19 Projectos de Prémio Aldonso Origão Seguidos de poemas de Londres</i> , p. 44, com o título «Informática» (Ver presente quadro, p. 548)		
«PASSAGEM DE LAFCÁDIO» Início com maiúscula	«O QUE A MINHA MÃO SEGUE...» (poema solto) Início com maiúscula	«lafcádio» Início com minúscula
«tem mais perplexidade que moral/nunca é só triste nunca é só alegre/é o instante a curva desigual/a seta desferida/pela gratuidade acontecida»	«Tem mais perplexidade que moral./Nunca é só triste./Nunca é só alegre./É o instante./A curva desigual./A seta desferida./Pela gratuidade acontecida.»	«tem mais perplexidade que moral/nunca é só triste nunca é só alegre/é o instante a curva desigual/a seta desferida/pela gratuidade acontecida»
Lisboa, Guimarães Ed., 1961	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
«PASSAGEM»		«passagem»
Disposição gráfica normal num poema		Disposição gráfica original. As palavras espalhadas na página
«E a Ave de Plumas de Ouro»		«E a Ave de Plumas de Ouro»
«como quem/ se abandona/luminoso/e mais belo»		«como quem se abandona luminoso e mais belo»

	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
Lisboa, Guimarães Ed., 1961 «uma nova cintura/verdadeiro amor/fenómeno micro-eléctrico (...) isolado perfeito»		«uma nova cintura verdadeiro amor fenómeno micro eléctrico (...) isolado perfeito
«POEMA-SEMÁFORO»		
Este poema está, em francês, em <i>Primavera Autónoma das Estradas</i> , pp. 17-23, com o título «Grâce à de hautes complexités». O francês corresponde ao português excepto no verso: «há 20 000 anos» que em francês é: «il y a trente mille ans».		
«VOZ NUMA PEDRA»	«VOZ NUMA PEDRA»	«voz numa pedra»
Nomes próprios com maiúscula	Nomes próprios com minúscula	Nomes próprios com maiúscula
«(...) azul de vento/Não digo como o outro: sei que não sei nada»	«(...) azul de vento/não digo como o outro sei que não sei nada»	«(...) azul do vento//Não digo como o outro: sei que não sei nada»
«(...) expurgada do menstuo»	«(...) expurgada do mênstuo»	«(...) expurgada do menstuo»
«PASSAGEM DE RIMBAUD» I II		«passagem de Rimbaud»
«PASSAGEM DOS ELEFANTES»		«passagem dos elefantes»
Prosa		7 dísticos
Tem ponto final na palavra correspondente ao fim de cada dístico na versão de 1982.		Ausência de pontuação
«elefantes na esposa. Elefantes na esposa (...)»		«(...) elefantes na espôsa//elefantes na espôsa (...)»
«(...) elefantes no ar.»		«(...) elefantes na árvores»

Lisboa, Guimarães Ed., 1961	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
«A CARTA EM 1957»	«A CARTA EM 1958»	«a carta em 1957»
«em primeiro lugar a da morada»	«em primeiro lugar a das moradas»	«em primeiro lugar a da morada»
«carnide portas de loures»	«carnide portas de loures»	«carnide portas de loures»
«Posto o que entraram os jornalistas em acção/por meio de telefonemas:»	«posto o que entraram os jornalistas em acção/por meio de telefonemas»	«posto o que entraram os jornalistas em acção/por meio de telefonemas:»
«(...) atribuíram aquele pergunta-me (...)	«(...) atribuíram aquele perguntá-me (...)	«(...) atribuíram aquele perguntá-me (...)
«Bem/havia outros poetas (...)	«bem//havia outros poetas (...)	«Bem/havia outros poetas (...)
«(...) insulto a todos/(é dizer: de propósito)//Volta não volta veio (...)	«(...) insulto a todos (é dizer: de propósito)// aqui chegados veio (...)	«(...) insulto a todos/(é dizer: de propósito)//Volta não volta veio (...)
«o-homem-tinha-um-plano//Um Plano/exclamaram os poetas polítas de lisboa/sabe deus se conforme»	«o homem tinha um plano//UM PLANO/exclamaram os poetas polítos de lisboa/SABE DEUS se conforme»	«o-homem-tinha-um-plano//Um Plano/Exclamaram os poetas polítas de Lisboa/sabe deus se conforme»
«co'aquela aguda sensação (...)	«com aquela aguda sensação (...)	«co'aquela aguda sensação (...)
«(...) ao sexo e à região das mãos»	«(...) ao sexo (e à região das mãos)	«(...) ao sexo e à região das mãos»
«nunca tal lhe seria mais difícil»	«nunca isso lhe seria mais difícil»	«nunca tal lhe seria mais difícil»
«(...) é tal qual uma pátria»	«(...) é tal qual um país»	«(...) é tal qual uma pátria»
«onde se engana vão vê quem o corrija»	«onde se engana não vê quem o corrija»	«onde se engana vão vê quem o corrija»
«Quanto ao dia da liberdade»	«quanto ao dia da liberdade»	«Quanto ao dia da liberdade»
«— o homem que queria fazer uma revolução (...)/não maces (...)	«O HOMEM que queria fazer UMA REVOLUÇÃO (...)/NÃO MACES (...)	«— o homem que queria fazer uma revolução (...)/não maces (...)
«Apesar disso»	«apesar disso»	«Apesar disso»
«o poeta forjara realmente um plano:»	«o poeta forjara realmente um plano»	«o poeta forjara realmente um plano:»
«(...) em cima do cabelo com um pau?»	«(...) em cima da cabeça com um pau?»	«(...) em cima do cabelo com um pau?»

Lisboa, Guimarães Ed., 1961	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	PENA CAPITAL
«ORTOFRENIA»	«ORTOFRENIA»	«ortofrenia»
«(...) uma coisa é certa: ninguém nos ouve»	«(...) uma coisa é certa ninguém nos ouve»	«(...) uma coisa é certa: ninguém nos ouve»
«porque outra é indubitável: não se ouve ninguém»	«porque outra é indubitável não se ouve ninguém»	«porque outra é indubitável: não se ouve ninguém»
«PASSAGEM DE CRUZEIRO SEIXAS EM ÁFRICA»	«PASSAGEM DE CRUZEIRO SEIXAS EM ÁFRICA»	
«ALEGORIA DO MUNDO NA PASSAGEM DE ARNALDO DE VILLANOVA»	«ALEGORIA DO MUNDO NA PASSAGEM DE ARNALDO DE VILLANOVA»	«alegoria do mundo na passagem de arnaldo de villanova»
Maiúsculas em : «Separarás», «Água», «Rei Verde», «Planta», «Homem», «Monstro do Umbral», «O Bem e o Mal» e «Fogo»	Minúsculas nas mesmas palavras	Maiúsculas nas mesmas palavras
«Recolhe expurga fende e ilumina»	«recolhe expurga fende e ilumina»	«Reduz expurga fende e ilumina»
«URGENTE»		«urgente»

Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 179-200	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA, Lisboa, Dom Quixote, 1977, pp. 83-112
Não tem título genérico	Não tem título genérico	Os poemas têm o título genérico «O Navio de Espelhos»
«O NAVIO DE ESPELHOS»	«O NAVIO DE ESPELHOS»	IX
O início das estrofes é com minúscula	As estrofes iniciam-se com minúscula excepto a 1. <sup>a</sup>	As estrofes iniciam-se com minúscula
As 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup> e 14. <sup>a</sup> estrofes e o 2. <sup>o</sup> verso da 16. <sup>a</sup> estão entre paréntesis	As 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup> e 14. <sup>a</sup> estrofes e o 2. <sup>o</sup> verso da 16. <sup>a</sup> estão entre paréntesis.	As 4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup> , 12. <sup>a</sup> e 14. <sup>a</sup> estrofes e o 2. <sup>o</sup> verso da 16. <sup>a</sup> estão entre paréntesis
«E quando um deles ála»	«e quando um deles ala»	«E quando um deles ala»
Este poema foi publicado no <i>Diário de Notícias</i> de 29 de Julho de 1965		
I	POEMA I	I
II		II
Em francês, construído pelo processo das colagens. (Ver Fig. 1 e 2)		Em português, versos soltos.
Este poema está em <i>Primavera Autónoma das Estradas</i> , p. 116, em francês, manuscrito		
III		III
«punhal cravado para cima sobre um chão (...)»		«punhal cravado para cima em cima de um chão (...)»
«(...) as baleias nas tripas»		«(...) as baleias na tripa»
«ainda é meia-noite (...)»		«ainda é a meia-noite (...)»
«não destruíram tudo (...)»		«não devoraram tudo (...)»
«barco ébrio (...)»		«barco bêbado (...)»
«(...) avança pelos telhados e se ri à hipótese (...)»		«(...) avança pelos telhados e ri à hipótese (...)»
«(...) de haver chão lá em baixo»		«(...) de haver chão cá em baixo»
IV		VI
Em francês, construído pelo processo das colagens (Ver Fig. 3)		Em português, versos soltos

**Ici, la fête  
des morts**

*un sol toujours agité,*

SALLES DE SÉJOUR

Des hommes qui ont tout essayé... même de se raser le crâne

Aucun mystère

*assise auprès du feu*

**la main  
travaille**

**et aussi**

**la doctrine**

qu' **un jour de joie**

*calme*

*dessiné*

*partout dans le mouvement*

*« Montagnes  
aillées »*

poil animal

UN **LIT** D'ALARME

AVANT L'ÉTERNITÉ

**OFFREZ-VOUS**

l'in-compa-ra-ble

***La lente asphyxie de la ville***

un arbre

**Des chevaux en  
plus, mais seulement  
pour les reprises**

car il faut du temps pour **tourner**

**le dos**

*tellement*

des fleurs  
qui tiennent

**à la mer**

Fig. 3



Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
Este poema está em <i>Primavera Autónoma das Estradas</i> , pp. 117, em francês, manuscrito		
V	POEMA V — só tem as 3 últimas estrofes	V
«branca lisa da praia!»		«branca/lisa/da praia!»
«(...) estas lojas/Esse, ou o António (...)		«(...) estas lojas//Esse ou o António (...)
«(...) ajustando o corpete.»		«(...) ajustando o corpete»
«porque o corpo é o corpo»	«porque o corpo é o corpo»	«porque o corpo/é o corpo»
«suprimido/apertado»	«suprimido/apertado»	«suprimido apertado»
«(...) o sangue faz-se esperma»	«(...) o sangue faz-se espuma»	«(...) o sangue faz-se esperma»
«preme-se noutro corpo noutros lábios idênticos/mas do lado de lá como um espelho/sua fiel imagem invertida»	«preme-se noutro corpo noutros lábios idênticos/mas do lado de lá como um espelho/sua fiel imagem invertida»	«fremimos outro corpo outros lábios idênticos/mas do lado de lá como num espelho/nossa fiel imagem invertida»
«a meia nau (...)	«a meia nau (...)	«a meia-nau (...)
«(...) braços formando-se em centro»	«(...) braços formando-se em centro»	«(...) braços formando centro»
«O meu relógio de mar parou em cima da mesa»	«O meu relógio de mar parou em cima da mesa»	(Num exemplar oferecido, Cesariny acrescenta, à mão, este verso)
VI		
Em francês, construído pelo processo das colagens (Ver Fig. 4 e 5)		
Este poema está em <i>Primavera Autónoma das Estradas</i> , p. 115, em francês, manuscrito		
VII		
POEMA VII		
As estrofes iniciam-se com maiúsculas	As estrofes iniciam-se com minúsculas, excepto a 1. <sup>a</sup>	As estrofes iniciam-se com maiúsculas
«A realidade comovida agradece» (3 versos)	«a realidade comovida agradece» (3 versos)	«A realidade, comovida, agradece» (3 versos)
«(...) na cidade e algures»	«(...) na cidade e algures»	«(...) na cidade/e algures»
«(...) sem verdade»	«(...) sem verdade»	«(...) sem vontade»

# l'homme

*abandonne l'aventure*

*et devient une affaire*

dans la cité

*du bruit  
autour  
du bruit*



*Raymond  
regardera*

*Le cheval Halifax*

**un soldat  
de 2<sup>ème</sup>  
classe**

**mort  
en pleine  
jeunesse**

**Un délire qui commence comme un jeu**

*Les pieds sur terre  
le moins possible*

Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
VIII		VIII
Em francês construído pelo processo das colagens (Ver Fig. 6)		Em português, 4 estrofes (1 terceto, 2 dísticos e um monóstico)
Este poema está em <i>Primavera Autónoma das Estradas</i> , pp. 118, em francês manuscrito		
«DIÁRIO DA COMPOSIÇÃO»	«DIÁRIO DA COMPOSIÇÃO»	«DIÁRIO DA COMPOSIÇÃO»
«Maio, 27»	«Maio, 27»	«27 de Maio»
«(...) arquitectura herética como ela.»	«(...) arquitectura herética como ela.»	«(...) arquitectura mágica como ela.»
«(...) alguns poetas de língua espanhola trago comigo (...)»	«(...) alguns poetas de língua espanhola trago comigo (...)»	«(...) alguns poetas de língua espanhola — tinha acabado de traduzir Arrabal e Paz: poemas de <i>La Pierre de la Folie</i> e de <i>Aguila o Sol?</i> Também traduzira Michaux — trago comigo (...)»
«(...) um pequeno ensaio sobre Beckford, lido na noite anterior, me faz desejar (...)»	«(...) um pequeno ensaio sobre Beckford, lido na noite anterior, me faz desejar (...)»	«(...) um pequeno ensaio sobre Beckford lido na noite anterior me faz desejar (...)»
«(...) um caderno de apontamentos. A tarde está muito quente.»	«(...) um caderno de apontamentos. A tarde está muito quente.»	«(...) um caderno de apontamentos. A tarde está muito quente.»
«(...) a uma esquina de vista. Há muito tempo (...)»	«(...) a uma esquina de vista. Há muito tempo (...)»	«(...) a uma esquina de vista (este rio deitado construído ensonado/trazido aqui por Descartes daqui levado por Stendhal, etc). Há muito tempo (...)»
«(...) eu fascinado nela.»	«(...) eu fascinado nela.»	«(...) eu enredado nela.»
«(...) poema III, nos quais falo em Pascal.»	«(...) poema III, nos quais falo em Pascal.»	«(...) poema III, no qual falava em Pascal.»
«A forma definitiva da 1.ª estrofe, (...) ou truelenta, que é, levou-me (...)»	«A forma definitiva da 1.ª estrofe, (...) ou truelenta, que é, levou-me (...)»	«A forma definitiva da 1.ª estrofe, (...) ou truelenta, como ficou, levou-me (...)»
«Os 1.º e 2.º versos (...)»	«Os 1.º e 2.º versos (...)»	«Os primeiro e segundo versos (...)»
«(...) equivalente a novas facturas (...)»	«(...) equivalente a novas facturas (...)»	«(...) equivalente a novas feitura (...)
«(...) entre a 'razão' e a 'fé' (...)»	«(...) entre a 'razão' e a 'fé' (...)»	«(...) entre 'a razão' e 'a fé' (...)»
«(...) la Tour Saint Jacques.»	«(...) la Tour Saint Jacques.»	«(...) la tour Saint Jacques.»

l'amour

couleur

de  
muraille

**Tout homme**

**en est capable**

*et*

Voici  
les  
ROSES

*Les mots*

faites une  
maquette

Fig. 6

Lisboa, Col. «Poesia e Ensaios», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
«(...) com a Torre Saint Jacques, de que se contam (...)»	«(...) com a Torre Saint Jacques, de que se contam (...)»	«(...) com a Torre Saint Jacques de que se contam (...)»
«(...) diz-me há pouco (...)»	«(...) diz-me há pouco (...)»	«(...) dissera-me há pouco (...)»
«(...) com este nome.»	«(...) com este nome.»	«(...) com este nome, de que li o número dedicado a Artaud.»
«Em todo o caso, no poema (...)»	«Em todo o caso, no poema (...)»	«Em todo o caso, no meu poema (...)»
«(...) a Torre de Saint Jacques. Em casa, peço à Isabel (Meirelles) (...)»	«(...) a Torre de Saint Jacques. Em casa, peço à Isabel (Meirelles) (...)»	«(...) a Torre de Saint Jacques. Em casa, peço à Isabel Meirelles (...)»
«(...) responde-me.»	«(...) responde-me.»	«(...) diz-me.»
«Consulta o Larousse Ilustrado.»	«Consulta o Larousse Ilustrado.»	«Consulta o Larousse Ilustrado.»
«Passo a uma História da Magia.»	«Passo a uma História da Magia.»	«Passa a uma história da magia.»
«Maio, 31»	«Maio, 31»	«31 de Maio»
«No dia 28, voltei (...)»	«No dia 28, voltei (...)»	«No dia 28 voltei (...)»
«Escrevo a 2.ª e a 3.ª estrofes do poema V (...)»	«Escrevo a 2.ª e a 3.ª estrofes do poema V (...)»	«Escrevo a segunda e a terceira estrofes do poema V (...)»
«O livro de Borges continua por ler, à minha frente.»	«O livro de Borges continua por ler, à minha frente.»	«O livro de Borges continua por ler, diante de mim.»
«Junho, 1»	«Junho, 1»	«1 de Junho»
«(...) me leva à Torre, vista de longe ou de perto.»	«(...) me leva à Torre, vista de longe ou de perto.»	«(...) me leva à Torre.»
«Na minha primeira noite 'boémia' de Paris, (...)»	«Na minha primeira noite 'boémia' de Paris, (...)»	«Na minha primeira noite 'boémia' desta estada (a segunda) em Paris, (...)» — num exemplar oferecido, Cesariny corrige <i>estada</i> por <i>estadia</i> .»
«(...) o que lhe ornem o pincaro, e soube deles (...)»	«(...) o que lhe ornem o pincaro, e soube deles (...)»	«(...) o que lhe ornem o pincaro e soube deles (...)»
«(...) no céu escuro, e dirigi-lhe (...)»	«(...) no céu escuro, e dirigi-lhe (...)»	«(...) no céu escuro e dirigi-lhe (...)»
«Dou uma volta, tanto quanto possível (...)»	«Dou uma volta, tanto quanto possível (...)»	«Dou uma volta tanto quanto possível (...)»
«Do lado oposto ao que eu já tinha visto, continua a grade (...)»	«Do lado oposto ao que eu já tinha visto, continua a grade (...)»	«Do lado oposto àquele que eu já tinha examinado, fora do jardim, há uma grade (...)»

Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
«(...) gira sobre gonzos está aberta!»	«(...) gira sobre gonzos está aberta!»	«(...) gira sobre gonzos, está aberta!»
«É desse chão que preciso encará-lo, pois, na posição em que está, só (...)»	«É desse chão que preciso encará-lo, pois, na posição em que está, só (...)»	«É desse lado que preciso encará-lo, pois, na posição em que está só (...)»
«Não há, ou não aparece.»	«Não há, ou não aparece.»	«Não há ou não aparece.»
«(...) entrei na torre.»	«(...) entrei na torre.»	«(...) entrei na Torre.»
«(...) surge o guarda, que me passa (...)»	«(...) surge o guarda, que me passa (...)»	«(...) surge o guarda que me passa (...)»
«(...) encarnação do diabo (...)»	«(...) encarnação do diabo (...)»	«(...) encarnação do Diabo (...)»
«Ter-me-ia tomado por um bombista (...)»	«Ter-me-ia tomado por um bombista (...)»	«Ter-me-ia tomado por argelino bombista (...)»
«(...) toda a sua corte de diabos invisíveis (...)»	«(...) toda a sua corte de diabos invisíveis (...)»	«(...) toda a sua corte de diabos (...)»
«(...) agitação que me fez atravessar (...)»	«(...) agitação que me fez atravessar (...)»	«(...) agitação que me fizera atravessar (...)»
«(...) durante a estadia na torre.»	«(...) durante a estadia na torre.»	«(...) durante a estada na Torre.»
«E a tradução abaixo (...)»	«E a tradução abaixo (...)»	«E a tradução em baixo (...)»
«É a quarta estrofe do meu poema V.»	«É a segunda estrofe do meu poema.»	«É a quarta estrofe do meu poema V.»
«e não só; na igual (...)»	«e não só; na igual (...)»	«e não só; na igual (...)»
«(...) última parte do versículo como no final (...)»	«(...) última parte do versículo como no final (...)»	«(...) última parte do versículo latino como no final (...)»
«(...) como num espelho (...)»	«(...) como num espelho (...)»	«(...) como num espelho (...)» — num exemplar oferecido, Cesanny corrige para «num»
«(...) que eu tenho a idade dele»	«(...) que eu tenho a idade dele»	«(...) que eu tenho a idade dele...»
«Eles apenas continuam numa forma inesperada (...)»	«Eles apenas continuam de uma forma inesperada (...)»	«Eles apenas continuam, de uma forma inesperada (...)»
«(...) primeira vez não através, ou não só através, do corpo amado, como instrumento (...)»	«(...) primeira vez não através, ou não só através, do corpo amado, como instrumento (...)»	«(...) primeira vez, não através, ou não só através do corpo amado como instrumento (...)»
«Este, é um universo mágico, e a acção do poeta nele, labiríntica.»	«Este, é um universo mágico, e a acção do poeta nele, labiríntica.»	«Este é um universo mágico e a acção do poeta nele labiríntica.»

Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
«(...) diante dos olhos. Perturbador, porque se o mundo (...)»	«(...) diante dos olhos. Perturbador, porque se o mundo (...)»	«(...) diante dos olhos. Perturbador, porque, se o mundo (...)»
«(...) leis morais do Ocidente, e, com elas, a parte (...)»	«(...) leis morais do Ocidente e, com elas, a parte (...)»	«(...) leis morais do Ocidente e com elas a parte (...)»
«(...) forjou também a Kabala, articulado sobre a inteligência (...)»	«(...) forjou também a Kabala, articulado sobre a inteligência (...)»	«(...) forjou também a Kabala — articulado da inteligência (...)»
«Perturbador, porque se Ariana (...)»	«Perturbador, porque se Ariana (...)»	«Perturbador, porque, se Ariana (...)»
«(...) através da Lei (...)»	«(...) através da lei (...)»	«(...) através da lei (...)»
«(...) a epístola aos coríntios, a chamada a Platião, Borges, estes versos (...)»	«(...) a epístola aos Coríntios, a chamada a Platião, estes versos (...)»	«(...) a epístola aos Coríntios, a chamada a Platião, estes versos (...)»
«(...) primeiros Cabalistas e a todo o subsequente arsenal mágico, mais tarde herético, de que a própria Torre (...) coração da cidade.»	«(...) primeiros Cabalistas e a todo o subsequente arsenal mágico, mais tarde herético, de que a própria Torre (...) coração da cidade.»	«(...) primeiros Cabalistas e ao subsequente arsenal mágico, mais tarde herético, que [num exemplar oferecido, Cesariny corrige para <i>de que</i> ] a própria Torre (...) coração da Cidade.»
«(...) olhando em volta (um pouco) não tenha a pretensão (...)»	«(...) olhando em volta (um pouco) não tenha a pretensão (...)»	«(...) olhando em volta, um pouco, não tenho a pretensão (...)»
«(...) a certeza de ter encontrado uma.»	«(...) a certeza de ter encontrado uma.»	«(...) a certeza de ter encontrado uma. O termo da prova: mais claro: o preço dela, foi inenarrável privação física e sofrimento moral, foi verdadeira «descida ao Inferno» — o autêntico, o físico, «aquele a que o filho do homem escancarou os portais» — com real e contínuo perigo de morte. Não me refiro, evidentemente, à estada na Torre.» (no ex. oferecido, C. corrige « <i>estada</i> » por <i>estadia</i> )
«Junho, 15»	«Junho, 15»	«15 de Junho»
«fixa a uma espécie de pulseira sem marca (...)»	«fixa a uma espécie de pulseira sem marca (...)»	«fixa a uma corrente sem marca (...)»
«Tempo depois, deixada em cima de uma mesa (...)»	«Tempo depois, deixada em cima de uma mesa (...)»	«Tempo depois, já em Paris, deixada em cima de uma mesa (...)»
«Junho, 26»	«Junho, 26»	«26 de Junho»
«Reencontro um argelino que me asseverara três semanas antes — no avoecer da noite em que me perdi — que preferia mil vezes dançar <i>sozinho</i> , ou com um camarada, do que voltar (...)»	«Reencontro um argelino que me asseverara três semanas antes — no avoecer da noite em que me perdi — que preferia mil vezes dançar <i>sozinho</i> , ou com um camarada, do que voltar (...)»	«Reencontro o argelino que me asseverara três semanas antes, no avoecer da noite em que me perdi, que preferia mil vezes dançar <i>sozinho</i> , ou com um camarada do que voltar (...)»
«(...) realza da frente e dos gestos (...)»	«(...) realza da frente e dos gestos (...)»	«(...) realza da frente e de gestos (...)»



Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
«(...) se não quero ir com ele (...)»	«(...) se não quero ir com ele (...)»	«(...) se quero ir com ele (...)»
«Julho, II»	«Julho, II»	«II de Julho»
«Última, a que apontei (...)»	«Última, a que apontei » (...)»	«Última, o que apontei» (num ex. oferecido, Cesariny corrigiu para <i>a</i> )
«(...) 'o reino de Pratazul, a linha de água: que suporta e separa (...)»	«(...) 'o reino de Pratazul, a linha de água: que suporta e separa (...)»	«(...) o (reino de Pratazul) a linha de água que suporta e separa (...)»
«... (depois de tantos anos (...)»	«... (Depois de tantos anos (...)»	«... (depois de tantos anos (...)»
«Ora: é por holocausto (...)»	«Ora: é por holocausto (...)»	«Ora, é por holocausto (...)»
«(...) R. da Velha Lanterna (...)»	«(...) R. da Velha Lanterna (...)»	«(...) Rua da Velha Lanterna (...)»
«(...) 25 de Janeiro de 1855. 'Bastava-lhe estender os pés para tocar no solo'.»	«(...) 25 de Janeiro de 1855. 'Bastava-lhe estender os pés para tocar no solo'.»	«(...) 25 de Janeiro de 1855, de corpo inverosimilmente encolhido. 'Bastava-lhe ter estendido as pernas para tocar no solo'.»
«O navio de espelhos...» é escrito em Londres e está n'«A Cidade Queimada como objecto libertado do incêndio: é o espelho convexo visto pelo autor numa loja de Fulham Road.»	<p>«Desapareceu a velha grade alta que defendia em quadrado coberto de arbustos todo o jardim Saint Jacques e a própria visão da Torre. Canteiros de altura não superior a trinta centímetros passaram a formar, a toda a volta do quadrado, um anieparo irrisório, e, se possível, ainda mais feio do que os bancos agora postos em modernizado. (Devido, parece, a Maio de 68, depois do que grande parte dos jardins de Paris foram rapados das suas belas barbas de ferros em lança, possível ferramenta de motins).</p> <p>A Arvore Que Dá Gatos, como eu chamava ao passo ajardinado que ladeia a estação fluvial do Cais do Sodré em Lisboa, não sofreu maior devastação! A perspectiva, como a luz,</p>	<p>Desapareceu a velha grade alta que defendia em quadrado, enlaçada de arbustos, todo o jardim Saint Jacques e a própria visão da Torre. Canteiros de altura não superior a trinta centímetros formam em cada ângulo do quadrado um anteparo irrisório e ainda mais feio do que os bancos agora postos em modernizado.</p> <p>A árvore que dá gatos, como eu chamava ao passo ajardinado que ladeia a estação do Cais do Sodré, de Lisboa, não sofreu maior devastação. A perspectiva, como a luz, passou a rasante, e a Torre, despojada de toda a vetustez, raspada pelos serviços camarários, é um bolo amarelo raiado de alvuras</p>

<p>Liaboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965</p>	<p>BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS</p>	<p>TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA</p>
<p><i>passou a razanite, e a Torre, despojada de toda a vetustez, raspada pelos serviços camarários, é um bolo amarelo de alvuras indecisas. (Antes, semelhava ferro em combustão interior). Amarela, também, a estátua de Pascal ganhou o aspecto mindinho de quem pode ser conduzido a passeio por qualquer vento fraco variável, e a colunata dedicada a Nerval, antes assoberbada de verdura, vê-se de todo o lado, termina em bico, como a tampa dos telefones para a policia. Também a casa do guarda desapareceu: deixou de haver seja o que for para guardar!</i></p>	<p><i>Acode-me o final de um filme de Carné: a mulherzinha que passou meia-vida a revestir de sonho e de gala romântica as luzes, os salões, os pares do seu primeiro baile, volta ao local de tanta magnificência e vê uma esplanada vulgaríssima, quatro e meio de comprido, tecto de papéletes e seres dançantes o mais ordinário que o realizador conseguiu apanhar. Não quero porém que isto deva aplicar-se, sequer como ironia, a uma cidade queimada. Alegria-me até que hajam desaparecido de forma tão esmagadora o sobrado e o tecto deste meu baile um pouco por demais jungido a forças negras, e prefiro acreditar, tal como me escreve hoje o Cruzeiro Seixas, que «os vacticínios, as coincidências alarmantes, as superstições devoraram-se umas às outras».</i></p>	<p>Acode-me o final de Carné: a mulherzinha que passou meia-vida a revestir de sonho e de gala romântica as luzes, os salões, os pares do seu primeiro baile, volta ao local de tanta magnificência e vê uma esplanada vulgaríssima, quatro e meio de comprido, tecto de papéletes e seres dançantes o mais ordinário que o realizador conseguiu apanhar. Não quero porém que isto deva aplicar-se, sequer como ironia, a uma cidade queimada. Alegria-me até que hajam desaparecido de forma tão esmagadora o sobrado e o tecto deste meu baile, por demais jungido a forças negras, e prefiro acreditar, tal como me escreve hoje o Cruzeiro Seixas, que «os vacticínios, as coincidências alarmantes, as superstições devoraram-se umas às outras».</p>
	<p>Paris, 14-2-1970</p>	<p>(Paris, Fevereiro 1970)</p>

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, 10 textos de 19 Projectos..., dispersos no livro
Títulos em maiúsculas	Títulos em minúsculas
«OS ANOS FELIZES»	«os anos felizes»
«A ANTINOMIA EM 1947»	«a antinomia em 1947»
Cada estrofe tem um título: «MORAL», «POLÍTICA» e «CONCEPTUAL» — 3 quadras	As estrofes não têm título — 3 tercetos
Pontos no fim dos 1.º, 2.º e 4.º versos de cada estrofe	Ausência de pontos finais
Maiúsculas depois de ponto final e nomes próprios com maiúscula	Só minúsculas
«Resolução de antinomia:/ Rabon Gomez de la Serna.»	«resolução de antinomia: rabon gomez de la serna»
«Resolução de antinomia:/ mandar prender.»	«resolução da antinomia: mandar prender»
«O Progressivo: os dignos professores do Estado./O Regressivo: os professores dignos do Estado./Resolução da antinomia:/o professorado.»	«o bem: os dignos professores do estado/o mal: os professores dignos do estado/resolução da antinomia: o professorado»
«RETRATO»	
Este poema está em <i>Manual de Prestidigitação</i> , p. 58, como poema solto:	<i>MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO</i>
Maiúscula no início das estrofes	Minúsculas no início das estrofes
Ponto no fim de cada estrofe e no 3.º verso da 2.ª	Ausência de pontuação
«rumo certo»	«rumo incerto»
« — sempre mais perto.»	« — sempre mais perto»
«Força fria»	«força fria»
«regaço puro e coberto./Voz de água. Silhueta esguia.»	«regaço puro e coberto//dom breve/silhueta esguia.»
«ARTE POÉTICA»	<i>PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS</i>

Este poema está em *Romance da Praia de Moledo*, in *Manual de Prestidigitação*, 1980, pp. 12 e 14 (ver as diferenças, pp. 558-559)

(*Continua*)

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS
«INVESTIGAÇÃO SEMÁNTICA»	
«LITERATURA FRANCESA»	
«CANTO DOS ADOLESCENTES NO FORNO»	
«EXPOSIÇÃO»	«exposição»
eico nográfico»	eico nográfico»
eza tzigana»	«zatzigana»
«romano-a-mano»	«romano a mano»
Nomes próprios com maiúscula	Nomes próprios com minúscula
«LÓGICA DO CAFÉ ROYAL»	«lógica do café royal»
«Os mayas preservavam toda a forma de escrita considerada aleatória (...)»	«Os mayas preservavam toda a forma de escrita, considerada aleatória (...)»
«REDONDEL DO ALENTEJO»	«redondel do alentejo»
O início dos 2.º e 4.º versos das 1.ª e 2.ª estrofes, o 2.º das 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª, 8.ª, 10.ª, 11.ª, 12.ª, 13.ª, 14.ª e 15.ª e o 3.º da 14.ª está com maiúscula.	O início dos mesmos versos com minúscula
Ponto nos 2.º e 3.º versos da 4.ª estrofe	Ausência de ponto
«A cantar a tia Anica.»	«A cantar a Tia Anica.»
«O facana»	«O sacana.»
«E o escritor há-de-se-(y)ir»	«E o escritor há-de-se- <i>vir</i> »
«SONETO»	«soneto»
Os versos iniciam-se todos com maiúscula	Os versos iniciam-se todos com minúscula
Nomes próprios com maiúscula	Nomes próprios com minúscula
«PASSAGEM DOS SONHOS»	

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS	CRONOS
«REBELIÃO»	«rebelião»	«PROJECTO DE REBELIÃO»
Este poema foi publicado em <i>Cronos-Cadernos de Literatura</i> , n.º 4, com o título «Projecto de Rebelião»		
I, II, III, IV, V	a, b, c, d, e	I, II, III, IV, V, VI — II é o III de 19 <i>Projectos...</i> III é o IV de 19 <i>Projectos...</i> IV não tem em 19 <i>Projectos...</i> V é o II de 19 <i>Projectos...</i> VI é o V de 19 <i>Projectos...</i>
Maiúsculas no início de parágrafo e depois de ponto final	Sempre minúsculas	Maiúsculas no início de parágrafo e depois de ponto final
«Uma delegação de cidadãos composta de cinco membros descerá de dois táxis palhinha e atravessará o Rossio em estado de nudez.»	«uma delegação de cidadãos composta de cinco membros descerá de dois táxis palhinha e atravessará o Rossio em estado de nudez.»	«Uma delegação de cidadãos composta de cinco membros do sexo masculino sai de um táxi Palhinhas e atravessa o Rossio em estado de nudés.»
«após a prisão grandes manifestações (...）」	«após a prisão grandes manifestações (...）」	«após a prisão, grandes manifestações (...）」
«Professor catedrático, preferência escritor, é empurrado nu para dentro de um eléctrico. Alocação à província. Dispersão.»	«professor catedrático, preferência escritor, é empurrado nu para dentro de um eléctrico-alocução à província. dispersão.»	«um professor da universidade, preferência escritor, rola para um carro-eléctrico, em estado de nudés. Manifesto à província. Mediação.»
«elevadores de Santa Justa previamente (...）」	«elevadores de santa justa previamente (...）」	«elevadores de Santa Justa, previamente (...）」
«(...) dispostos na passerelle. Evocação dos mortos da outra guerra. Uma (...）」	«(...) dispostos na passerelle. Uma (...）」	«(...) dispostos na passerelle. Evocação dos mortos da outra guerra. Uma (...）」
«Duas delegações de cidadãos no total de dez membros descerão de dois táxis palhinhas (...) estado de nudez. Após a prisão abertura (...). Mais lapidações.»	«duas delegações de cidadãos no total de dez membros descerão de dois táxis palhinha (...) estado de nudez. após a prisão abertura (...). mais lapidações.»	«Uma delegação de cidadãos composta de dez membros abandona dois táxis Palhinhas (...) estado de nudés. Após a prisão, abertura (...).」
Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS	
«ROMANCE»	«estados»	
«(...) chamou três antigos companheiros (...）」	«(...) chamou três companheiros (...）」	
«(...) o estrangeiro pediu silêncio (...）」	«(...) o estrangeiro apareceu, pediu silêncio (...）」	
«(...) um rapaz de vinte e cinco anos (...）」	«(...) um rapaz de vinte e dois anos (...）」	

	PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS
Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	«(...) nas páginas dos jornais.»
«(...) nos tomos dos jornais.» «Este estado durou dezassete horas findas as quais o estrangeiro apareceu, (...) convidou os passageiros para o deck, dizendo-lhes (...)»	«Este estado durou dezassete horas. Findas as quais o estrangeiro desceu, (...) convidou os quatro amigos para o deck dizendo-lhes (...)»
«admira-dores, solicita-dores (...)», etc, «o beija-dor (...)» «o restaura-dores (...)»	«admira dores, solicita dores (...)», etc, «o beija a dor (...)» «o restaura dores (...)»
«(...) Paço Bill, dizia-se tratava de tudo (...)»	«(...) haviam tratado de tudo (...)»
«Já em laboratórios produzira homens em miniatura (...)»	«Já em laboratório produziam homens em miniatura (...)»
«(...) obra de Dom Pedro Perignon: ele, poria o telegrama seguinte: LIMITO-ME A DIZER OBJECTIVAMENTE O QUE PENSO CHEGAMOS AO EXTREMO-LIMITE DO PERIGO Neste estado chegaram a Procópio's Town, entrando como uma flecha em Mosca's Basílica, por Cócacos Tower.»	«(...) obra de Don Pedro Perignon. Ele, poria o telegrama seguinte: limito-me a dizer objectivamente o que penso chegámos ao extremo limite do perigo Neste estado chegaram a procópio's town, entrando como uma flecha em mosca's basílica, por cócacos tower.»
«CONTO» Este texto é um dos capítulos de <i>Titânia e a Cidade Queimada</i> , pp. 39-42)	<i>TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA</i>
Início dos parágrafos com minúscula	Início dos parágrafos com maiúscula
«Filho de boa família, desta vez era um marinho (...)»	«Filho de Boa Família. Desta vez era um marinho (...)»
«(...) santa clara (...)»	«(...) Santa Clara (...)»
«pós umas por cima das outras em forma de couraçado (...)»	«pô-las umas em cima das outras, em forma de couraçado (...)»
«(...) que batia nas pessoas que tentavam entrar. Os enfermeiros porém entraram (...)» As falas das personagens não estão entre aspas	«(...) que batia com força nas pessoas que tentavam entrar. Os enfermeiros, porém, entraram (...)» As falas das personagens estão entre aspas
«não mo pergunteis, disse o marujo. E virou-se (...)»	«'Não mo pergunteis?', respondeu o marujo. E virou-se (...)»
«(...) visto de fora. Para tentar outra coisa resolveram (...)»	«(...) vista de fora. Para tentar outra coisa, resolveram (...)»
«O entremês findou com a execução, a várias vezes terríveis, do imprevisto seguinte.»	«O imprevisto findou com a execução, a várias vezes terríveis, do seguinte entremez.»

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
«(...) por todos os cantos e, como viesse a noite (...).»	«(...) por todos os lados e, como chegasse a noite (...).»
«no dia seguinte o jardim (...).»	«No dia seguinte, o jardim (...).»
«(...) uns carrinhos extra as irmãs (...).»	«(...) uns carrinhos extra, as irmãs (...).»
«Depois, foram tratar do marinheiro.»	«Depois foram tratar do marinheiro.»
«(...) da seguinte maneira: primeiro levantava um depois o outro depois o que faltava levantar.»	«(...) da seguinte maneira: primeiro levantava um, depois o outro, depois o que faltava levantar.»
«(...) bem espalmados encolhia de novo e tornava a fazer.»	«(...) bem espalmados encolhia de novo e voltava a fazer. Esteve naquilo até ao fim da manhã, hora a que se cansou, tocou a campainha e requereu alimentos.»
«(...) já usara um lindo vestido (...).»	«(...) já tinha posto um lindo vestido (...).»
«(...) resolveu fazê-lo render pelas fontes.»	«(...) resolveu fazê-lo render pelas fontes, resolveu atacar.»
«Se não dizes depressa não almoças hoje. a resposta era o menos, pensava esta irmã. O que era preciso era fazê-lo actuar.»	«(A continência era o menos, pensava ela. O preciso era fazê-lo actuar).»
«(...) como te chamas que é para não estarmos aqui com um desconhecido.»	«(...) como te chamas para não estarmos aqui com um desconhecido.»
«aqui o marinheiro (...).»	«Aqui o marujo (...).»
«(...) e disse mansinho: Jacaré.»	«(...) e respondeu mansinho: 'Jacaré'.»
«(...) todas excitadas (...).»	«(...) todas contentes (...).»
«(...) saído da marinha há dois anos (...).»	«(...) saído da marinha há um ano (...).»
«(...) sentaram-se no largo a ver entardecer (...).»	«(...) sentaram-se na relva a ver anoitecer (...).»
«(...) tantas irmãs juntas.»	«(...) tantas irmãs ao mesmo tempo.»
«(...) disse o lagarto. E meteu-se para dentro de um buraco.»	«(...) disse o lagarto. E meteu-se para dentro de um buraco.»
«as irmãs foram e eis o aconteceu.»	«As irmãs foram, e eis o que aconteceu.»

	Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA
«(...) o lagarto enquanto tirava o casaco.»		«(...) o lagarto depois de tirar o casaco.»
«(...) espantaram-se as irmãs. Mas ele é marinheiro e o senhor é lagarto não condizem os nomes. Um lagarto não é um jacaré...»		«(...) retorquiram as irmãs. 'Mas ele é marinheiro e o senhor é lagarto, não pode ser, não condizem os nomes!...'»
«revelou o lagarto. Mas estou disposto a vender caro a vida.»		«revelou o lagarto 'mas estou disposto a vender cara a vida!...'»
	«NOVELA»	PRIMAVERA AUTÓNOMA DAS ESTRADAS
«(...) janela por abrir (...)»		«a paisagem do relógio branco»
«(...) outros pés do movel —»		«(...) janela que só abre (...)»
«(...) tomou conta de mim e, subindo (...)»		«(...) outros pés do imóvel —»
«(...) Praça Luís de Camões (...)»		«(...) tomou conta de mim e subindo (...)»
«(...) com o t. do m.»		«(...) praça luís de camões (...)»
	«CABALA FONÉTICA»	«(...) com o tessão do mijo.»
		«as aias agem»
«(...) em cima da cabeça. Está nisso desde a infância, uma organização comercial leva-o às feiras de Maio, semi-nu.»		«(...) em cima da cabeça.»
«(...) a arrastar-se a minha roupa (...)»		«(...) a arrastar-se, a minha roupa (...)»
«(...) cesto e puxando (...)»		«(...) cesto e, puxando (...)»
«(...) uma rima cai em estado de coma.»		«(...) uma rima, cai em estado de coma.»
	«INFORMÁTICA»	
	Este poema está em <i>Manual de Prestidigitação</i> , 1980 (p. 52) como o poema IV de «Loas a Um Rio» e em <i>Burlescas, Teóricas e Sentimentais</i> (p. 14) como poema V de «Loas a um Rio» com as seguintes variantes:	
	Livraria Quadrante, 1971	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS
		MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
	Ponto no 3.º verso da 1.ª estrofe, 2.º da 2.ª	Ausência de pontuação
	Maiúscula no início das estrofes.	Minúscula no início das estrofes.



Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«ALCATRÃO»		
Este poema está em <i>Romance da Praia de Moledo (Burlescas, Teóricas e Sentimentais, p. 23 e Manual de Prestidigitação, p. 17)</i>		
Início dos versos com maiúscula	Início dos versos com maiúscula	Início dos versos com minúscula
«Mas eu far-lhe-ia (por bem!)»	«Mas eu far-lhe-ia (por bem!)»	«mas eu far-lhe-ia, por bem.»
«Olá Puxavante (...)»	«Olá Puxavante (...)»	«ola puxavante (...)»
Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PENA CAPITAL, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 165-211
«POEMAS DE LONDRES»		
Títulos em maiúsculas		
«VISTO A ESTA LUZ»	Títulos em minúsculas	«visto a esta luz»
Este poema foi publicado como prefácio ao livro de Luiz Pacheco, <i>Textos Locais</i> , Lisboa, Contraponto, s/d		
TEXTOS LOCAIS		
«Poema Local»	Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PENA CAPITAL, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982
«porque verdade sem erro certo verdadeiro»	«Visto a Esta Luz»	«visto a esta luz»
«Os nossos olhos de nautas (...)»	«porque verdade sem erro certo verdadeiro»	«porque verdade sem erro certo verdadeiro»
«(...) como não querer-te.»	«as nossos-olhos de nautas (...)»	«as nossos mãos de nautas (...)»
Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	«(...) como não querer-te?»	«(...) como não querer-te?»
PENA CAPITAL, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 165-211		
«OUTRA COISA»		
«exaltar-te perder-te desconfiar-te»	«exaltar-te perder-te desconfiar-te»	«exaltar-te perder-te desconfiar-te»
«OLHO O CÔNCAVO AZUL DO FIRMAMENTO...»		
«OLHO O CÔNCAVO AZUL DO FIRMAMENTO...»	«olho o côncavo azul do firmamento...»	«olho o côncavo azul do firmamento...»
«BEING BEAUTEOUS»		
Tem a seguinte dedicatória: «Ao Luiz Pacheco, poeta da cama.»	Não tem dedicatória	«being beauteous»

(Continua)

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PENA CAPITAL
«para um lado o sêmen para o outroladão cacá»	«para um lado o sêmen para o outro a cacá»
«tudo o que já foi ouvido jogado obtido amado/e fica ao canto dos olhos a implorar mais luz»	«tudo o que já foi amado/e arrecadado no canto do olho a implorar mais luz»
«O meu amigo inglês jovem não amava»	«O meu amigo inglês não se lembrava»
Os dois primeiros versos deste poema são os últimos de «Poema Local», <i>op. cit.</i>	
«S. A.»	«hafftsbury avenue»
«apertou também a ti?!/Did He smile His worke to see?/Did he who made the Lamb make thee?//Claro que isto são maneiras»	«apertou também a ti?!/Did He smile His worke to see?/Did he who made the Lamb make thee?//Claro que isto são maneiras»
	«Jeunesse»
«ODE A OUTROS E A MARIA HELENA DA SILVA»	«ode a outro e a maria helena vieira da silva
«(...) de um só trago todas as telas (...)»	«(...) de um só traço todas as telas (...)»
«(...) encontraram não longe do teatro»	«(...) encontraram não longe do teatro»
«ou um ferro totémico de Guilgamesch»	«ou um ferro totémico de Gilgamesch»
«que também era pederasta ou o primeiro pederasta»	«que também era bicha ou o primeiro bicha»
«[digo bichos decentes de vários metros de alto»	«[digo bichos decentes de vários metros de alto»
«Então aquela Índia começou assim?//E o mar que nós fizemos (...)»	«Então aquela Índia começou assim?//E o mar que nós fizemos (...)»
«a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre»	«a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre»
«misturado ao vento»	«misturado ao vento»
«O NAVIO DE ESPELHOS»	
Este poema está em <i>A Cidade Queimada</i>	
Os poemas «INQUÉRITO» e «POEMA» estão na ordem inversa na versão de <i>Pena Capital</i>	
«POEMA»	«poema»
«do ouro verde e negro»	«no ouro verde e negro»

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971		PENA CAPITAL	
«INQUÉRITO»			
Este poema foi publicado no <i>Journal de Letras e Artes</i> , n.º 265, Set. 1968 e em <i>Cronos</i> , 2.ª série 1 (n.º especial — Teatro, Cadernos de Cultura e Arte), com o título «O Processo» e com a seguinte introdução: «Para três actores do sexo masculino ou três actores do sexo feminino. Devem estar sentados de frente para o público e falar monocordicamente como num letargo. Imóveis, olhem sempre em frente. No fim do seu diálogo, permanecem imóveis e sentados ouvindo-se o «Canto dos Adolescentes no Forno» de Stockhausen, até que o público se aborrecer e vá embora.»			
Na versão de 1968, o poema não está em forma de diálogo, com vozes, e funciona com estrofes que nada têm a ver com o diálogo posterior. Como fragmento, faltam-lhe muitos versos, embora tenha alguns que não constam das edições seguintes. Confrontamos apenas os versos presentes em todas as versões.			
<i>JORNAL DE LETRAS E ARTES</i>	<i>CRONOS</i>	<i>19 PROJECTOS...</i>	<i>PENA CAPITAL</i>
«Faz a barba às luzes»	«Faz a barba aos homens»	«Faz a barba aos homens»	«Faz a barba aos homens»
«É como se vestisse fato novo/quem nem sapatos tem em forma de gato»	«É como se tivesse fato novo/quem nem sapatos tem para ir à policia»	«É como se vestisse fato novo/quem nem sapatos tem para ir à policia»	«É como se vestisse fato novo/quem nem sapatos tem para ir à policia»
«docemente despida fora do movimento?»	«docemente despida fora do movimento»	«docemente despida fora do movimento»	«docemente despida fora do movimento»
«Fazem de vivos para escapar aos mortos»	«Fazem de mortos para escapar aos vivos»	«Fazem de mortos para escapar aos vivos»	«Fazem de mortos para escapar aos vivos»
«Fazem de mortos e nada mais»	«Fazem de vivos e fazem mal»	«Fazem de vivos e fazem mal»	«Fazem de vivos e fazem mal»
«Entretanto/no fundo de olhos inteligentes»	«Entretanto no fundo de olhos, inteligentes»	«Entretanto no fundo de olhos inteligentes»	«Entretanto no fundo de olhos inteligentes»
«O interior do meu navio a branco»	«o interior do meu navio»	«O interior do meu navio»	«O interior do meu navio estanco»
«(...) ver o dia chegar»	«(...) ver o vento aterrar»	«O interior do meu navio a branco»	«O interior»
«A verdade/eu explico»	«A verdade eu explico»	«(...) ver o vento aterrar»	«(...) ver o vento aterrar»
«Arcturus e Astralis Egipcios — alemães»	«Arcturus e Astralis egipcios — alemães»	«A verdade eu explico»	«A verdade eu explico»
«a Terra vai tremer (...)»	«Arcturus e Astralis egipcios — alemães»	«Arcturus e Astralis egipcios — alemães»	«Arcturus e Astralis egipcios — alemães»
«(...) olhos apaixonados»	«a Terra vai tremer (...)»	«a Terra vai tremer (...)»	«a Terra vai tremer (...)»
«Era um jogo de aves do paraíso (...)»	«(...) olhos dos namorados»	«(...) olhos dos namorados»	«(...) olhos dos namorados»
	«Era um jogo de aves do paraíso (...)»	«Era um jogo de aves do paraíso (...)»	«Era um jogo de aves do paraíso (...)»

JORNAL DE LETRAS E ARTES	CRONOS	19 PROJECTOS...	PENA CAPITAL
«E o alo dos seus braços (...))»	«E o halo dos seus braços (...))»	«E o halo dos seus braços (...))»	«E o halo dos seus braços (...))»
«E a cara soerguida num mimo trágico»	«E a rosto soerguido num mimo trágico»	«E o rosto soerguido num mimo trágico»	«E o rosto soerguido num mimo trágico»
Termina aqui	«(...) faleceram os principais»	«(...) faleceram os principais»	<p>«(...) faleceram os principais</p> <p>2.<sup>a</sup> Voz</p> <p>A cadeira a vapor da cerimónia</p> <p>1.<sup>a</sup> Voz</p> <p>A augusta farrapa reluzente</p> <p>2.<sup>a</sup> Voz</p> <p>Enquanto a biciclete dum alegria enorme entra pelo mar dentro tenazmente saudada pela solidão das barragens submersas que expellem barbas verdes para fazer a noite»</p>
	«(...) liga à tinta verde transe para a emersão (...))»	«(...) liga à tinta/verde transe para a emersão (...))»	<p>«(...) liga à tinta verde transe para a emersão (...))»</p> <p>«1.<sup>a</sup> Voz</p> <p>Já não custa nada o amor</p> <p>2.<sup>a</sup> Voz</p> <p>Já não custa nada a experiência</p> <p>3.<sup>a</sup> Voz</p> <p>Nada o beijo na boca</p> <p>2.<sup>a</sup> Voz</p> <p>A cintilante piscina dos braços»</p>

JORNAL DE LETRAS E ARTES	CRONOS	19 PROJECTOS...	PENA CAPITAL
	«Da ampola marinha (...)»	«O caso é todo o da ampola marinha (...)»	«O caso é todo o da ampola marinha (...)»
	«(breve pausa)»	«(breve pausa)»	<p>3.<sup>a</sup> Voz</p> <p>Momento de beleza!</p> <p><i>1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> Vozes</i></p> <p>Chora por mim que estou alegre por esta paisagem de sangue por estas rosas nos pulsos da carne-mar da cidade e chora pelo meu barco de peixes e ventoinhas marujos sem capitão nem carta de identidade violências e razão castidade e crueldade abraços de arribação e outras plantas daninhas que sobem ao coração e fazem dele cidade E também pelo segredo que se não vende a ninguém a chave de meter medo à porta que se não tem e pelos gestos sensuais em rítmicas ondas mansas demorados animais assassinos de crianças e pela confirmação que não chegou à verdade por Joaquim e João por António e seu irmão de excelsa virilidade</p>

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971

PENA CAPITAL

*3.ª Voz*

E pelos mortos nos mastros

*1.ª e 2.ª Vozes*

Jean-Claude Carlos José  
 Manuel Augusto António  
 que deviam ir de rastos  
 mas que se têm de pé  
 por pacto com o demónio

*2.ª Voz*

Chora enfim o mar insulso  
 desse honesto capitão  
 que prometia ser forte  
 e não tem direito ao lote  
 que lhe acaricia o pulso  
 que lhe floresce na mão  
 que lhe resvala na sorte  
 das ondas minha alegria  
 do vento carinho meu  
 ai chora por esse barco  
 espantado contra o céu

(breve pausa)

*1.ª Voz*

Acenderam-se fogos sobre o rio

*3.ª Voz*

São vivas setas multicores  
 que o mais pequeno nada intercessiona  
 num movimento de pequenas ondas

JORNAL DE LETRAS E ARTES	CRONOS	19 PROJECTOS...	PENA CAPITAL
«Da ampola marinha (...)»	«(breve pausa)»	«O caso é todo o da ampola marinha (...)»	«O caso é todo o da ampola marinha (...)»
«(breve pausa)»		«(breve pausa)»	<p>3.<sup>a</sup> Voz</p> <p>Momento de beleza!</p> <p>1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> Vozes</p> <p>Chora por mim que estou alegre                      por esta paisagem de sangue                      por estas rosas nos pulsos                      da carne-mar da cidade                      e chora pelo meu barco                      de peixes e ventoinhas                      marujos sem capitão                      nem carta de identidade                      violências e razão                      castidade e crueldade                      abraços de arribação                      e outras plantas daninhas                      que sobem ao coração                      e fazem dele cidade                      E também pelo segredo                      que se não vende a ninguém                      a chave de meter medo                      à porta que se não tem                      e pelos gestos sensuais                      em rítmicas ondas mansas                      demorados animais                      assassinos de crianças                      e pela confirmação                      que não chegou à verdade                      por Joaquim e João                      por António e seu irmão                      de excessiva virilidade</p>

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971

PENA CAPITAL

*3.ª Voz*

E pelos mortos nos mastros

*1.ª e 2.ª Vozes*

Jean-Claude Carlos José  
 Manuel Augusto António  
 que deviam ir de rastros  
 mas que se têm de pé  
 por pacto com o demónio

*2.ª Voz*

Chora enfim o mar insulso  
 desse honesto capitão  
 que prometia ser forte  
 e não tem direito ao lote  
 que lhe acaricia o pulso  
 que lhe floresce na mão  
 que lhe resvala na sorte  
 das ondas minha alegria  
 do vento carinho meu  
 ai chora por esse barco  
 espantado contra o céu

(breve pausa)

*1.ª Voz*

Acenderam-se fogos sobre o rio

*3.ª Voz*

São vivas setas multicores  
 que o mais pequeno nada intercessiona  
 num movimento de pequenas ondas



- 2.<sup>a</sup> *Voz*  
 Como se a noite negra  
 manasse  
 e das ondas em roda  
 o manto de Oberon cobrisse a água toda  
 (breve pausa)  
 1.<sup>a</sup> *Voz*  
 Limpem bem os fatos  
 2.<sup>a</sup> *Voz*  
 Lavem muito os dentes  
 1.<sup>a</sup> *Voz*  
 Batam na engomadeira  
 2.<sup>a</sup> *Voz*  
 Façam filhos  
 1.<sup>a</sup> *Voz*  
 Sejam sensuais  
 2.<sup>a</sup> *Voz*  
 Senso ais  
 1.<sup>a</sup> *Voz*  
 Sexo ais  
 2.<sup>a</sup> *Voz*  
 Procurem o buraco próprio  
 1.<sup>a</sup> *Voz*  
 Da vossa saliência

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971

PENA CAPITAL

*1.ª Voz*

E a saliência

*1.ª Voz*

Da vossa recêntrância

*2.ª Voz*

Não tenham medo

*1.ª Voz*

Comam

*3.ª Voz*

O leque é extraordinário

*1.ª Voz*

Galinha

*2.ª Voz*

Pato

*1.ª Voz*

Tudo

*3.ª Voz*

Sejam alegres

*1.ª Voz*

Lisboa, Livr. Quadrante, 1971	PENA CAPITAL
	2. <sup>a</sup> Voz
Sádios	
	3. <sup>a</sup> Voz
O cofre dos países	
	2. <sup>a</sup> Voz
Zanoni	
	1. <sup>a</sup> Voz
Sutmil	
	3. <sup>a</sup> Voz
Catorze	
	(breve pausa)
	E diz então que a catedral era em cima
	(breve pausa)»

BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS, Lisboa, Presença, 1972, pp. 20-28	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980, pp. 11-23
Primeira letra dos títulos e primeira letra dos versos em maiúscula	Tudo em minúsculas, excepto a 1.ª palavra dos versos de «jornal»
«Canto da Hora do Banho»	«canto da hora do banho»
«Fazes-me o corpo tão leve,/No ar! Vazio!»	«fazes meu corpo tão leve./no ar vazio!»
«(...) tudo é brando»	«(...) tudo é brando!»
«Da manhá forte e silente!»	«da manhá forte e silente»
«(...) nem são de gente.»	«(...) nem são de gente»
«Sobre o maillot.»	«sobre o maillot»
	«arte poética»
	«a) o metro» (este poema está em <i>19 Projectos de Prémio Aldonso Origão seguidos de Poemas de Londres</i> , p. 12, com o título «I — o ritmo»)
	19 PROJECTOS... MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
	«Creio em deus pá» «creio em deus pá»
	«tod' poderou» «tod' poderô»
	«nóssenhôr» «nosso senhor»
	«zasscis 'zassete» «zasscis zassete»
	«de deus pa 'tod'poderou» «de deus pàd'tôd'poderô»
	«b) o mesmo»
	«c) a rima» (este poema está em <i>19 Projectos de Prémio Aldonso Origão seguidos de Poemas de Londres</i> , p. 13 com o título «III — a rima»)

## ROMANCE DA PRAIA DO MOLEDO (cont.)

BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO	
	19 PROJECTOS...	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
	Início dos versos com maiúscula	Início dos versos com maiúscula
	«Vér»	«ver»
	«Chamar/Ter para crer»	«chamar/(ter para crer)»
	«Cio/Clio/(Macio mio)//U/Tutu/no»	«cio/clio/macio mio//o/tutu/nu»
		«jornal»
«À Serra da Estrela»	«À serra da Estrela»	
«Vinte defuntos na Turquia!»	«Vinte defuntos na Turquia.»	
«(...) no Verão»	«(...) no verão»	
«Na mudez do pinhal»		«a fonte»
		«alcatrão»
«mas eu far-lhe-ia (por bem!)»	«mas eu far-lhe-ia, por bem»	
«Olá Puxavante de cabelos louros»	«olá puxavante de cabelos louros»	
Este poema está em 19 <i>Projectos de Prémio Aldonso Origão seguidos de Poemas de Londres</i> , p. 45		«ode doméstica»
		«para seres feliz»
«Uma querela talvez chegasse./Ou um pequeno pastor, que passasse/Na estrada, com suas ovelhas.»	«uma querela talvez chegasse/ou um pequeno pastor que passasse/na estrada, com suas ovelhas»	
«E o fizesse melhor./Eu — vou pensando (...)/(sem sonho de desdém!)/Na vida.»	«e o tornasse melhor./eu/vou pensando (...)/ — sem sombra de desdém! — /na vida»	
«E declina, o dia.../O pequeno pastor já não vem.»	«e declina, o dia.../o pequeno pastor já não vem»	

BURLESCAS, TEÓRICAS E SENTIMENTAIS	MANUAL DE PRESTIDIGITAÇÃO
«Corneta»	«Corneta»
«Vai Jean-Claude e eu»	«vai jean-claude e eu»
«As senhoritas Guerra/O Anjo Azul/E/Foi Uma Mulher Que o Perdeu»	«as senhoritas guerra/o anjo azul/e/foi uma mulher que o perdeu»
«Nocturno»	«o jogo»
«Longe dos jogos civilizados»	«longe dos jogos civilizados»
«Jogamos o poker o king a orilha»	«jogamos o poker o king a orilha»
«Até que Ísis-A-Louca apareça»	«até que ísis-a-louca apareça»
«que a noite tenha fim ou pressa./Ou que, junto à cama do mar,»	«que a noite tenha fim ou pressa./ou que, junto à cama do mar»
«Os jogos de Diana correça.»	«os jogos de diana correça»
«História de Cão»	«história de cão»
Ponto no fim do 3.º verso da 1.ª estrofe, 1.º e 3.º da 2.ª, 2.º e 3.º da 3.ª, 1.º, 2.º e 3.º da 4.ª, 3.º da 5.ª, 3.º da 6.ª, 1.º e 3.º da 7.ª, 2.º e 3.º da 8.ª e 9.ª estrofes.	Ausência de pontuação
«Tu — tinhas os olhos puros.»	«tu tinhas os olhos puros»
«Depois — tudo se abarcou.»	«depois tudo se abarcou»

TITÂNIA E A CIDADE QUEIMADA, Lisboa, Dom Quixote, pp. 11-79	Exemplar oferecido e corrigido por Cesariny
«(...) e que às noites porém (...)»	«(...) a que às noites porém (...)»
«(...) o Ar e a Água vistos como hábito do homem de Procópio's Town.»	«(...) o Ar e a Água vistos como habitat do homem de Procópio's»
«(...) perna de um Ser Quadrado, lançando a ponta (...)»	«(...) perna de um Ser Quadrado lançando a ponta (...)»
«(...) como dizer: fácil?, (...)»	«(...) como dizer? fácil?, (...)»
«O diabo dos portugueses (...)»	«O diabo português (...)»
«(...) fosse lá o que fosse (...)»	«(...) fosse o que fosse (...)»
«(...) disse o marujo (...)»	«(...) disse mais alto o marujo (...)»
«(todos os que ali estavam)»	«(todos, os que lá estavam)»
«(...) destruir tais tempos.»	«(...) destruir tal vida.»
«(...) excessiva, delictora, até. O amor também tem os seus enganos, (...)»	«(...) excessiva, imperdoável! O amor também tem os seus segredos, (...)»
«(...) de que há-de tirar mais de um significado perturbante.»	«(...) de que há-de tirar mais de um significado perturbante.»
«Não desfazendo, tanta daí me quer vestido de noivo, (...)»	«Não desfazendo, tanta moça daí me quer vestido de noivo, (...)»
«Abre-lhes a porta!»	«Abre-lhes a porta!»
«'Vou ficar outra vez sozinho'»	«'Lá vou eu ficar outra vez sózinho'»
«(...) que só a criança olhava (...)»	«(...) que só a criança olhava (...)»
«(...) quis então vir pesar (...)»	«(...) quis então vir pousar (...)»
«(...) e há gente a comprar e a vender (...)»	«(...) e onde há gente a comprar e a vender (...)»
«E ela veio a mim (...)»	«Mas ela veio a mim (...)»
«Disse, até, que, no fundo Romeu (...)»	«Disse, até, que, no fundo, Romeu (...)»

ANTOLOGIA SURREALISTA DO CADAVER ESQUISITO, Lisboa, Guimarães Ed., 1961	Lisboa Assírio e Alvim, 1980
«ADOZITES»	«adozites»
6 estrofes: 1. <sup>a</sup> , 2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 5. <sup>a</sup> e 6. <sup>a</sup>	10 estrofes: 5. <sup>a</sup> , 2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 9. <sup>a</sup> e 10. <sup>a</sup>
As estrofes começam com maiúscula	As estrofes começam com minúscula
«do fundo do púcaro de alcatrão»	«no fundo do púcaro de alcatrão»
«ESPELHOS»	«espelhos»
Todos os versos começam com maiúscula e têm um travessão indicador de diálogo. Nas respostas, há sempre um ponto final.	Todos os versos começam com minúscula. Não há travessões nem pontos finais.
«— O que pode nascer deles os dois?»	«que pode nascer deles dois?»
«ladriho!// — Até onde vai a águaia? — Até ao figado.// — Volta? Não.// — Para que serve o corvo?// — Para apalpar com desgosto.// — Para que serve a mosca?// — Para beijar na boca.// — Para que serve a viúva do opróbio?// — Para um arpejo.»	«ladriho// para que serve o corvo?// para apalpar com desgosto// para que serve a mosca?// para beijar na boca// para que serve a viúva do opróbio?// para um harpejo»
«SALVADOS»	«salvados do incêndio do castelo do almirante Wolf»
Início de versos, nomes próprios e nomes de obras com maiúsculas	Tudo com minúsculas
Vírgulas nas enumerações	Ausência de vírgulas nas enumerações
«(...) tamanho natural/Um grilo em papel manteiga/O triciclo que pertenceu a Kropotkine/A gravata (...)»	«(...) tamanho natural/o triciclo que pertenceu a kropotkine/o triquine que pertenceu a kropotciclo/a gravata (...)»
«CONTO DE UM SÁBADO DE ALELUIA»	«conto de um sábado de aleluia»
«(...) aconchegar-se cuidadosamente aos muros para o seu acto habitual.»	«(...) aconchegar-se cuidadosamente para o seu acto habitual.»
«(...) a pulga do mar carnívora e onnipotente (...)»	«(...) a pulga do mar onnipotente e carnívora (...)»
«(...) se não estivesse há muito submerso na mais total vertigem.»	«(...) se não estivesse mergulhado na mais total vertigem.»
«Nada do que podia suportar-se eterno (...)»	«Nada do que podia suportar-se eterno (...)»
«Que Concluir?»	«que concluir?»
«(...) sapatilhas cor de rosa (...)»	«(...) sapatilhas cor-de-rosa (...)»



ANTOLOGIA SURREALISTA DO CADAVER ESQUISITO	Lisboa, Assírio e Alvim, 1980
«COMUNICAÇÃO»	«o automóvel verde»
Início dos versos com maiúscula	Início dos versos com minúscula
Ponto final nos versos 1, 4, 6, 7 e 10.	Ausência de ponto final
«O LORINHÃO ESCORREITO»	«o lorinhão escorrito»
Travessão a indicar o diálogo.	Ausência de travessão
«VIDA DE KANDINSKY»	O texto tem mais de 6 estrofes que funcionam como comentário aos versos anteriores
«(...) intriguistas do jornal 'Amora' a fim de poder (...).»	«vida de Kandinsky»
A INTERVENÇÃO SURREALISTA	«(...) intriguistas do jornal 'Agora' a fim de poder (...).»
«Texto Automático»	«a imaculada conceição»
«Pelo menos da verosimilhança (...).»	«Pelo menos, da verosimilhança (...).»
«(...) me deu a ler a Torre de Nesla.»	«(...) me deu a ler a Torre de Nesla.»
<p>«(...) o socrático escolhe sempre outra. Tudo depende de tudo é a fórmula por excelência real. Mas há sempre uma saída e os andares tornam-se longos e compridos, as saias curtas e os rostos inaceitáveis. Vendo bem as coisas — e mais do que nunca há necessidade de ver bem as coisas — se eu destruísse e o que fica e o mundo, não em si, mas como soma aguda de outras e outras coisas, como reza a filosofia do catolicismo, não seria impossível estabelecer aí a nova relação da familiaridade. Por esta, alimento, pouco às escondidas, mas às escondidas, a última palestra sobre o pénis — as prostitutas têm muitos outros termos — e quem quiser chamar a isso lembrança ou já não se lembra ou não sabe que nasceu. Em cada escada há tantos lanços divididos por pedras de tabuleiro aspirador de energia alheia que se torna fácil.</p> <p>Com toda a lucidez exporei a fórmula semelhante aos dentes que me vão nascendo noutra boca — voraz como certos pêssegos. Penso fazer (...).»</p>	«(...) o socrático escolhe sempre outra. Penso fazer (...)

## CONCLUSÃO

«O Surrealismo nunca existiu»

HERBERTO HELDER

Seria realmente irónico (e surrealista?) chegar à conclusão de que Herberto Helder tem razão e de que, pelo menos em Portugal, o Surrealismo nunca existiu. Não nos parece, porém, que tal possa ser afirmado com propriedade, só o podendo ser *surrealisticamente*.

Nas páginas que atrás deixámos sobressai um facto indiscutível: o movimento surrealista português não produziu nenhum vulto excepcional e muitos dos seus cultores tiveram uma passagem mais ou menos meteórica pelo movimento, tendo sido Mário Cesariny de Vasconcelos a sua grande figura.

Para se avaliar a literatura surrealista não se pode nem deve desprezar a sua relação com as artes plásticas. As maiores manifestações públicas do efémero Surrealismo português passaram-se em exposições. Muitos dos autores de que falámos são também e predominantemente pintores. Ousaria até afirmar, apesar de isso sair completamente do âmbito do presente estudo, que a pintura surrealista, em Portugal, é mais sólida do que a literatura ou que, em geral, mais *surrealismo* nos quadros do que nos poemas e prosas de ficção.

O desfasamento espaço-temporal em relação ao movimento francês, o diferente ambiente político nos dois países (o que faz com que a um vivo posicionamento político em França, sobretudo no *Second Manifeste*, corresponda um certo retraimento em Portugal) e o peso da tradição literária

portuguesa nos fins da década de 40 não permitiram que o surrealismo português fosse além de algumas manifestações que se concentraram principalmente em dois ou três anos. A partir daí é mais importante a influência exercida por Cesariny ou António Maria Lisboa nos poetas mais novos do que a consciência de estar a praticar uma poética surrealista.

Não chegarei, contudo, ao exagero de Almeida Faria quando diz que «O'Neill pouco ou nada tem de surrealista, nem pretende tê-lo, e Cesariny apenas o dizer-se surrealista, o dedicar a vida inteira a programar, traduzir, antologiar e elogiar o dito, a acirrar os ânimos contra o neo-realismo, a inventar génios menores por ele fabricados para que a sua própria obra melhor sobressaia»<sup>1</sup>. A análise da obra dos dois autores citados parece-me ser a melhor prova em contrário. Concordo, no entanto, que é difícil encontrar um autor com características exclusivamente surrealistas ou que, mais tarde ou mais cedo, não se tenha dessolidarizado do Surrealismo.

A minha intenção foi detectar, com o maior rigor e imparcialidade possíveis, a presença do Surrealismo em Portugal e as condições que presidiram ao seu aparecimento e declínio. Espero que este ensaio sirva para estabelecer definitivamente a importância que ele teve entre nós, mesmo se nem sempre foi muito original e se os seus cultores nem sempre foram grandes poetas ou romancistas.

---

<sup>1</sup> Almeida Faria, «Um Surrealismo de Trazer por Casa», in *Sema*, n.º 1, p. 23. (Este artigo foi previamente publicado in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, pp. 65-69).

## INÉDITOS

## NOTA

A publicação dos inéditos que seguem destina-se a fornecer mais algumas contribuições para o conhecimento e compreensão do movimento surrealista português. Pensamos que qualquer um dos textos apresentados se liga mais ou menos directamente com a estética em questão, mesmo se, por vezes (caso das novelas de António Pedro), a ligação é ainda ténue ou só existe numa frase ou parágrafo. Escusado será dizer que não achámos oportuna a publicação de todos os inéditos a que tivemos acesso, excluindo aqueles cujos traços surrealistas eram nulos.

Os textos têm diferentes origens: 2 Espólios existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa (o de António Pedro — E 5 — e o de Três Poetas do Surrealismo — António Maria Lisboa, Pedro Oom e Mário Henrique Leiria — N 3) e colecções de particulares: Artur Manuel do Cruzeiro Seixas, Alfredo Margarido, Vítor Silva Tavares e Luís Amaro.

Dispensamo-nos de fazer comentários aos textos, pois isso equivaleria a repetir, resumidamente ou não, o que dissemos ao longo do nosso estudo.

As breves notas da nossa responsabilidade que acompanham os textos vão indicadas com [], ou vão em rodapé.

Na publicação das cartas seguimos a ordem cronológica.

## ANTÓNIO PEDRO

E 5-67

### MONOTONIA — AUSÊNCIA DE ROMANCE DUMA VIDA VULGAR

(Lisboa, 1933)

Desvirgara-a! Magoava-o isto e enchia-o duma felicidade que transbordava de si para as coisas que o rodeavam, numa esplendorosa alucinação quieta. Turbavam-se-lhe os olhos se os fechava: luzes vermelhas e doiradas traziam-lhe ao subconsciente aquela rua nocturna onde os cartazes luminosos esqueciam na préocupação do caminho para a casa dela.

Depois era a 'escada', o gato preto que se lhe enrolara nas pernas, como comprometido, o brilho do corrimão, suado dos marçanos, à luz leitosa da clarabóia...

Uma mosca — lembrava-se nitidamente — pousara-lhe numa orelha, depois do desagrado de a ter ouvido zumbir, gorda, à volta da cabeça. Todas as suas sensações se reuniam no nojo da mosca naquela ocasião. O resto era como uma necessidade. Foi o único intervalo de pensamento em toda aquela noite.

A fantasia, agora, colava raciocínios sobre o incidente, pressentimentos que não tivera e, até, a alegoria que podia fazer-se com aquela brusca chamada à realidade que uma mosca de esterco quisera o destino que personificasse.

E não era nada disso! Tudo aquilo fora imprevisto até à saída! Nem um beijo, nem os outros eram mais nítidos do que o procurar da mosca sobre a orelha! Nítido, a cortar-

-lhe a imaginação como um desvio era o luzir do corrimão acima sob a luz da clarabóia.

Feliz! Sentia-se inteiramente feliz com aquele desfazer de tudo quanto tinha sido um sonho lírico de castidade... Estupidez de sonho! Estupidez! Estupidez!... A vida é assim!

Mais comentários surgiram, numa amargura disfarçada, a justificar a sua pobre felicidade. Nem eram comentários na baralhada da sua cabeça. Tudo era como uma luz vaga, espécie de bruma que deixava adivinhar e que apagava tudo.

Alastrava-lhe aos olhos uma mancha vermelhíssima de sangue... Sua! Era como nunca a tinha suposto e como nunca a tinha chegado a desejar! O namoro, o resto, tudo o mais era vago como aquela tristeza, mais ou menos do que tristeza... espécie de amargura enervadora lá muito no fundo, num sítio onde nem era preciso que chegasse toda a felicidade que andava a brincar-lhe nos olhos, nas cores, na pele toda, como se saísse agasalhado dum banho morno numa plenitude de prazer.

Era por isso que andava ali, atontado, deambulando pelas ruas como se andasse doido... quase como se andasse doido.

Subira toda a Avenida. Tinham-no visto. Tinham reparado. Um, porque o viu bambolear-se, entoando uma cantarelisse engulida e gutural, disfarce daquela alegria que o sufocava, dissera-lhe piedosamente:

— Isso é que foi, hein?!

Supuseram-no vindo, pela certa, duma paródia de vinho e de mulheres.

E não tinha sido vinho! Mulheres?... sim — uma mulher desvirgada por ele naquela noite! Por ele... uma paródia!

Como aquela palavra lhe soava mal aos ouvidos! Como aquela palavra, como aquele *bêbado*, como aquele *hein?* lhe magoava ainda, lhe atormentava dolorosamente os ouvidos que tinha para a sua consciência...

E, abrindo os olhos, via sorrirem-se-lhe as pedras das esquinas, os candeeiros, a luz, como numa hora de felicidade perfeita.

A pele, a sua pele sabia-lhe a ela, vagamente, duma forma tão dispersa como a sua alegria duvidosa mas extraordinária.

O portão do Parque abria-se-lhe de par em par. Caramba! A luzerna... os contratadores... e fugiu pela Avenida acima

atraído e repellido a um tempo por aguda luz, como pela sua própria felicidade indomável.

Bailavam-lhe frases na cabeça e tudo lhe sabia a choco, a infeliz na forma. Para que era aquilo de andar ali entre a sombra das árvores? Resolveu voltar, ser como as outras pessoas, atravessar como os outros a fila dos contratadores e sentar-se a um café.

Ali sentado os homens e as mulheres eram como broncos inúteis ao seu intenso nervosismo. Apetecia-lhe gritar, bater, beber, rir como num desvairo, mas tudo lá por dentro, muito no fundo, enquanto levava sagradamente o copo do café à boca, numa vagaresa que a si próprio arrepiava.

As mulheres pareciam-lhe de aflitivo contacto no amolecer da noite, ciosas, como se só de carne e de dinheiro se tratasse neste mundo.

Chegou a espantar-se da frase que formulara, «Neste mundo» lembrava-lhe a opinião extraordinária dum pensador profundo nas páginas dum almanaque. Na página do almanaque via mesmo o desenho do lado com uma menina de cabeleira, a sorrir-se como não podia ser. Quis então formar o pensamento com a frase toda, mas faltou-lhe primeiro a frase, depois a própria ideia, e ficou, apenas, a alastrar-se em frente dos seus olhos, a boneca a sorrir-se ao lado duma mancha cinzenta de letrinha miúda.

Agastava-o a menina do almanaque. Foi às algibeiras à busca dum lenço para dar qualquer coisa que fazer às mãos, sem ser aquela insistência importuna e monótona de levar à boca o café sem vontade nenhuma. Em vez do lenço escorregou-lhe dentro do bolso um lápis por entre os dedos. Fez um esforço para agarrá-lo, mirou-o, mordeu-o distraidamente e, a assobiar muito entretido, como se estivesse esquecido da sua própria alegria dobrou-se todo sobre a pedra da mesa para fazer a menina do almanaque.

Levou imenso tempo, a carregar muito no lápis, a desenhar uma mulher como não vinha em almanaque nenhum, toda torta e toda nua.

Escreveu-lhe por baixo uma palavra obscena.

Desvirgara-a! A ideia insistente tomava-o todo num infinito e indefinido sentimento de remorso. Para quê? Tinha piada uma virgem que se entrega! A palavra obscena por



baixo do corpo horrível que tinha desenhado era toda para ele — um tipo! um gajo! um grande malandro!

Que boa mulher tinha saído a Amélia!... e sobre o desenho indecente aquela palavra indecente cresceu como nos anúncios de cinema até dar-lhe um safanão no corpo todo que o fez odiar aquela perseguição.

Pôs-se a apagar o boneco a lápis e a indecência, meteu as mãos nas algibeiras do sobretudo para tapar a sujidade dos dedos e fugiu.

Que doido! Estava doido! Dava comigo em doido! Nem tinha deixado o dinheiro em cima da mesa.

Lembrou-se disso a meio da Avenida e desatou a correr cheio de medo que viessem atrás dele, que fizessem escândalo, que o insultassem por não ter pago, por ser ladrão e abusador de menores, um tipo indecente, ali, cheio de frio e com muitíssimas razões para ir parar à cadeia.

A ideia da cadeia fê-lo parar e rir. Ora esta! Ela é que quis! Ela e ele é que quiseram! Pois é claro que foi assim... os dois, ali, em cima duma cama... Que grande idiota!... Os seios da Amélia muito redondinhos... Estava em frente da casa, subiu a escada, e como de costume, mais que de costume, foi em bicos de pés até ao quarto da criada, despiu-se devagarinho, e, nu, meteu-se-lhe na cama sem sequer pensar em acordá-la. Esteve ali, a ranger os dentes, até cair para o lado de cansaço e de sono. Que idiota!

## CAPÍTULO II

Não é verdade mamã, não é verdade! Deitei-me a horas. Não sei porque tens a ideia de que ando sempre metido na boémia! Eu não ando na boémia. Vou casar! Não me sobra o dinheiro para paródias.

É verdade... ele tinha dito aquilo! Tinha dito exactamente aquilo — que ia casar, que não tinha dinheiro para paródias... O copo de leite parecia-lhe um lago branco diante dos olhos ensonados. Ia casar, é claro depois daquela asneira... E agora?

Enquanto se vestia as coisas parece que tinham todas um ser exagerado. O botão do colarinho não entrava no cola-

rinho, os móveis de sempre pareciam-lhe pela primeira vez desageitados e incómodos. Lembrava-se perfeitamente da casa de banho que estava na montra da Companhia de gaz. É verdade! para casar também era preciso ter uma casa de banho e as outras casas, uma casa completa, ou uma parte de casa para casal sem filhos... tinha graça, como nos anúncios do Diário de Notícias... Uma casa! «Aos Noivos». Havia muitos anúncios assim. Nunca tinha reparado... também havia noivos, tipos que iam casar com raparigas, tirar-lhes os três depois duma festa com imensa gente bolos um chapéu alto... Ele gostava muito mais do chapéu alto do que aquilo de ir de coco como para os enterros. Um chapéu alto devia de ser caríssimo. Tudo era caríssimo, a casa os móveis, a data de coisas que era precisa, sustentar uma mulher com fatos e tudo, depois os filhos... Fazê-los faziam-se com gosto, depois... diabo!

Estava quase como ontem. A cabeça não tinha parança de ideia para ideia como se não valesse a pena pensar numa coisa e depois noutra e depois noutra uma por cada vez. Parecia-lhe que não havia tempo de pensar em coisa nenhuma demoradamente. A casa de banho da companhia do gaz, toda em mármore, os filhos porquíssimos, muitos, com caracóis e ranho, e sobretudo, com uma insistência doentia como o reflexo dos pelos luzidios, o chapéu alto, aquele chapéu alto da montra da rua Augusta em cima duma cabeça de manequim, toda amarela, muito bicuda, com o sítio do monóculo sem olho por causa de ser futurista...

Sentia-se amarelo como a cabeça do manequim e com um chapéu horrível. Tudo nele estava fora do lugar e do tamanho; os sapatos as calças o casaco, a gravata, e sobretudo aquele chapéu que ele sentia na cabeça e que não podia ver, de que só via a sombra e os pelos ao arregalar os olhos para cima, como os cegos da pedincha.

Ele tinha lá dinheiro para aquilo tudo! Quê? Mas o que era *aquilo*? Ele tinha dito que ia casar mas quem é que o obrigava a casar?... Ele nem sequer tinha dito coisa nenhuma! Era sono, um sono horrível, desde a véspera, cheio de pesadelos de que ele nem ao menos se lembrava. Só se lembrava de andar pelo ar como se não pesasse, por cima dos eléctricos sem ninguém reparar, com uns pés enormes umas

pernas muito compridas um corpinho pequenino e cá muito encima uma cabecinha de grão de bico. Só com olhos, como as libélulas... como as libélulas... como um boneco que ele tinha visto na capa dum livro — era o Charlot — todo maltrapilho e de patins. Ele também tinha patins... tinha, a escorregarem na linha dos eléctricos, muito brilhante, como agora.

O que é que lhe parecia aquela linha dos eléctricos ali como ontem sem se saber nunca onde ia acabar muito luzidia, como o corrimão da Amélia?... O corrimão da Amélia, é verdade — ele ia casar... ele tinha desvirgado a pequena ontem à noite. Não podia deixar de ser... Que chatisse!

Casado, como os colegas a falarem no útero das mulheres por causa do dinheirão dos médicos e da pequenez do ordenado. Tinha que ser. Era preciso falar à mãe naquilo. A pequena não era má pequena — Tinha os seus arranjos... e viu-a de novo, rendida e coradíssima, a dizer que não queria e a pedir mais beijos, ofegante, com as saias arregaçadas para ele mexer nas pernas e toda molhada, já. Que pele! Casar por casar tinha de ser com ela e depois era preciso casar para quando faltasse a família um homem não ficar ao desamparo. Ela era tão meiguinha... as coisas haviam de andar arranjadinhas — pobre mas limpinho — tudo no seu lugar, e, até, um quadro que ele lá tinha da ceia de Cristo, todo bonito, ia vê-lo na sala de jantar.

Que estupidez terem-lhe dado uma ceia de Cristo. Foi a madrinha. Agora ia fazer geito... Nem a madrinha tinha imaginado!

Casamento religioso, é claro, era mais decente. Ela de branco, ele de chapéu alto e de fraque, aquele chapéu alto da rua Augusta, e plastron.

Era preciso dizer à mãe. Aquilo tinha de ser quanto antes. De resto já se esperava: seis meses de gargarejo eram suficientes. Seis meses... Da ida a casa ninguém sabia. Quem é que tinha alguma coisa com isso se ele ia casar! Tinha sido bestial!

Ia andando o mais depressa possível. Sem dar por isso estava a falar alto na rua, a fazer gestos e a tomar atitudes como o Pinheiro Malho. É que ele estava maluco. Era então uma coisa tão extraordinária namorar uma rapariga e depois casar-se com ela? Quem é que tinha alguma coisa com isso?

Chegara à repartição. Os companheiros fizeram todos um coro: — Ena, que grande cara de satisfação! Foi a sorte grande?

— Não, não é nada. Vou casar.

Saiu assim, seca, naturalíssima aquela resposta. Que estupidez! Ele ainda não tinha nada assente na cabeça e já estava para ali a dizer aos quatro ventos que ia casar... era aquela cabeça, aquela estupidez, aquela coisa de andar como um rapaz pequeno ali muito entusiasmado com a coisa mais natural deste mundo. O diabo era o resto. Não chegava a um conto de reis o ordenado com os descontos e o desemprego. Comida seiscentos mil reis — três saía a quase sete mil reis por cabeça — cento e cinquenta ou duzentos para a casa, oitenta para a criada, os eléctricos e o tabaco... e para fato? onde ia ele arranjar dinheiro para se vestir e para a mulher? E o resto, sim o resto? Ele não havia de ir uma vez por outra ao Parque Mayer nem ir às tardes ao café falar um pouco de mulheres, caramba!, como não podia ser em casa?

Era um cavalo! Coisas? Mas quem é que tinha dito àqueles palermas que ele ia casar? Quem é que lhes tinha dito que ele estava muito contente? Que é que os tipos tinham que ver com a sua vida?

Doía-lhe a cabeça e estava estúpido, em frente dos livros da escrituração. Não havia meio de saber quanto eram cinco e oito e quantos iam, por causa daquela barafunda em que tinha a cabeça depois daqueles parabéns que todos eles lhe deram na mira da comesaina do copo de água.

O dia foi todo assim. Não havia nada que andasse nem para trás nem para a frente. Ele próprio parecia que estava, como as contas, engasgado. Tinha a boca seca, os dedos suavam-lhe, tudo lhe sabia a desastrado como aquela resposta pública que não era precisa para nada.

Ele é que tinha a culpa: aquela asneira, todo aquele entusiasmo e depois a bujarda de dizer logo que estava contente é por que ia casar.

Casar? Ele podia lá casar com menos de um conto de reis de ordenado com todos os chefes de secção cheios de saúde, com os descontos e com o diabo!

Para quê que lhe tinham perguntado se ele tinha ganho a sorte grande?

Ena! Ena o quê? Cinco e oito são treze nove fora quatro e cinco nove nove fora nada, estava certo.

Ia casar... Sabia lá se ia casar ou não, com aquela falta de luz, quase sufocado, com ter tido tempo sequer para pensar no assunto. Casar, como se casar fosse ir dar uma voltinha de barco no lago do Campo Grande.

Quem o tinha mandado ir a casa da Amélia quando a pequena estava sozinha em casa? Tinha de casar... Tinha de casar... Não havia dúvida nenhuma que tinha de casar — porque não havia outro remédio.

E se o houvesse?... Ele já não sabia de todo onde é que tinha a cabeça.

### CAPÍTULO III

Sentado numa cadeira de braços a vida não lhe parecia desconfortável: do outro lado da janela caía uma chuvinha miúda, pingada, insistente capaz de arrefecer o Diabo se o Diabo andasse à chuva. Ali na saleta a temperatura era agradável, a cadeira era cómoda, não havia luz senão a luz da rua coada pelas vidraças molhadas, e as coisas, as ideias e as pessoas tinham concerteza naquela dispersão um ar muito vago de hipótese sem importância.

— Olha o noivinho! Ora viva o noivinho! Então? Então?

O estupor da D. Engrácia alarmava-o com o berreiro. Aquele chapéu, aquela gordura, o fato estampado e aqueles sapatos inverosímeis de meio salto, a voz, a sua voz estragada meio gutural meio adocicada aquele exagero dos *ohs!* o suor no verão, tanto nela lhe era antipático sem saber porquê. Sentia ao ouvi-la a desagradável sensação que dá uma coruja. Xiça! Tão bem ali, tão à vontade consigo mesmo, tão longe de tudo por um bocado estiraçado naquela cadeira e logo havia de aparecer a D. Engrácia! Que diabo viria ali cheirar aquela beata? Saber da sua vida, é claro! Fazer algazarra com o noivado, é claro! É claro! Toda a gente já sabia que ele ia casar: a mãe, os colegas da repartição e a D. Engrácia. É claro toda a gente já sabia até o estupor da D. Engrácia.

cia. Sabendo a D. Engrácia toda a gente já sabia... É claro toda a gente já sabia que ele ia casar. Xiça! Voltou a cabeça devagarinho como se tivesse estado a dormir, abriu muito os olhos e levantou-se ageitando o fato, muito depressa, todo desfeito num sorriso amarelo.

— Oh D. Engrácia! Que bons ventos a trazem por esta sua casa?

O quarto como o mundo nos compêndios andava todo à roda. A D. Engrácia estava a dizer imensas coisas, umas atrás das outras como se não tivessem seguimento nenhum. Ele só a via muito gorda, enorme com as plumas, a beizola larga a resmoer por entre risadinhas de endoidecer desejos de felicidade mais arripantes do que pragas. Adoecia-o aquele sorriso com que não ouvia nada e que tinha de ter. Ele sabia bem quem era a D. Engrácia! Fora ela quem lhe arranjara o emprego por intermédio do farmacêutico democrático que lhe corneava o marido. Tinha de sorrir-se por causa do emprego mas sabia bem quem era aquela marafona só a pingar moral! Que gostava de ver o Alfredinho na idade de tomar assento pensar em casar-se como devia de ser com uma menina como devia de ser... como se ela não tivesse enganado toda a vida o tarimbeiro caquético com quem se tinha casado depois de lhe engomar os colarinhos e de ensaboar o juízo do homem!...

Estava pálido como um desenterrado. Em vez de ideias parecia-lhe que tinha só grunhidos que se lhe entalavam na garganta. Aquela D. Engrácia afligia-o como um sapo. Lembra-se sempre, quando a via, de imaginá-la descomposta a fazer meiguices ao velho ou negaças ao farmacêutico. Via mesmo o velho morto, roxo da morte e ela de fralda, aos pulinhos como se fosse possível. Depois o farmacêutico arripava-se com a pena e o ar mal lavado a cheirar a droga e a naftalina. Era impossível continuar em frente daquela mulher! Tinha que ser. Tudo na sua vida tinha que ser. Nada era como ele queria que lhe apetecesse. O liceu o emprego, a D. Engrácia eram fatalidades inamovíveis. Tinha que ser. Aquele sorriso era como o horário da repartição e o latim em que ficou reprovado duas vezes o seu habitat de contrafeito. Nada era como ele imaginava: tudo era como tinha que ser. Ele não podia, não podia continuar a ouvir aquela

lenga-lenga, aqueles vizinhos! Não podia continuar a ver ali à sua frente aquele espantalho de gordura flácida a mastigar hipocrisias! O sorriso doía-lhe na boca como uma ferida — sentia que arrebetava se continuasse calado.

— Oh D. Engrácia é muito amável...

Saíra-lhe aquilo como um parafuso da garganta. Era impossível ! A mulher continuava a resmoer (sic) conversa:

— Ora essa!

[Nota — O romance, incompleto, termina aqui. Em apêndice figuram dois apontamentos que passamos a transcrever.]

### *Figuras do romance*

*Alfredo José dos Santos* de 32 anos, empregado público, magro, mixto de imaginático e de pelintra, onanista por hábito e femeeiro por luxo. Sobrepe-se à sua psicologia a psicologia do empregado público.

*D. Engrácia* — Viúva dum velho militar de quem era engomadeira, beata, 55 anos, gorda e enfeitada, bisbilhoteira e vaidosa. Arranjou o emprego ao Alfredo

*A Amélia* — Menina do 3.º andar, 22 anos, onanista e romântica misturada de ambiciosazinha, leitora de folhetim, curiosidade sexual que se desfaz com o hábito.

Corneia o Alfredo

tem filhos e gosto dos móveis e dum gato.

(Espécie de resumo dos capítulos)

- O Alfredo desvirga a Amélia, hesitante resolve casar-se e fala à mãe no pedido. Uma visita da D. Engrácia fá-lo explodir com ela que lhe arranhou o emprego e dizer que tinha desvirgado a pequena só para gozá-la.
- III Sai de casa a querer convencer-se que é um pândego, emborracha-se com os amigos para entrar num club.
- IV Leva uma tarefa e há uma pega que o recolhe.
- V Gosta da pega. A Amélia de antes do desvirgamento e a pega confundem-se para ele sentimentalmente

- VI Falta à repartição e emborracha-se. Uma carta da Amélia chorosa, lamenta a sua desgraça.  
 Há um colega da repartição que sabe de tudo e quer pôr-se na Amélia. O Alfredo bate-lhe. Recebe conselhos do chefe da repartição. Resolve casar-se com a Amélia.
- VIII O pedido. A lua de mel, saudades da pega, a mulher está grávida, vontade de voltar à pega — resistência moral — chateira da vida comum.

E 5-66

**SENSASONHO — HISTÓRIA DUMA NOITE**  
 (s/d, c. 1934)

*Sonho? Realidade? Sabe-se lá onde começa e onde acaba cada coisa!*

**PRIMEIRO CAPÍTULO**

Tinha alugado o quarto na véspera. A gerente consentira em fazer um pequeno abatimento e sorria, desajeitada, ao desejar-lhe um aproveitamento agradável. Fazendo-o, acompanhou os bons desejos duma piscadela de olhos desagradáveis e mostrou o funcionamento das torneiras e das válvulas das duas peças do lavatório.

O quarto era razoável. Sobre o cosy três gravuras arrancadas da «Illustration» estavam encaixilhadas e com vidros. Um potezinho sobre a mesa, que uma renda amarelada quase cobria por inteiro, ajudava a dar um ar mais íntimo, quase pessoal ao conjunto. As cortinas pesadas e castanhas garantiam um despertar tardio.

Esta observação corresponde a uma segunda piscadela de olhos da gerente. Roberto abriu-as completamente. Um luar duvidoso espalhou, então, uma brancura de sémen sobre os móveis. O candeeiro estava apagado. Vinha da rua a luz amarela e fraca das lâmpadas eléctricas. Só o ruído dos



automóveis ao longe cortava o silêncio que a espera tornava mais enervante.

A sua ligação tinha virado num lirismo desagradável. Nada de menos convidativo a uma virilidade repousante! Os nervos, sacudidos pela estranha ternura da amante, desviavam-se da sua naturalidade humana e masculina. Sentado na poltrona, em face da janela, sentia-se, por causa da luz quase imaginária, cansado e desgostoso de si mesmo — vazio...

O estranho veneno duma castidade sensual, se é possível, duma sexualidade desviada e impotente, banhavam-no dum suor lunar e doentio.

Que horas eram? O boletim metereológico dos jornais anunciava chuva e vento para o dia seguinte. Uma moínha de nevoeiro começava a tombar sobre as casas. Ela estava para chegar.

Tinha uma amante magra. Nem sabia exactamente se era bonita. Sabia-lhe de cor o sabor da saliva e pouco mais. A sua presença perturbava-o a tal ponto que era incapaz de recordá-lo depois. Havia um perfume que se desprendia quando lhe tocava — era quando lhe tocava! — e o enchia duma lassidão deliciosa.

Como era? Sabia apenas que tinha os olhos enormes e bistrados e a pele suave, mate e extraordinária. Era alta, sim, da sua altura. Os cabelos negros e rissos roçavam-lhe na cara quando a ajudava a vestir o casaco de astracã. Roçavam-no e turbavam-no como o perfume e a cor da pele que lhe entrevia nos ombros.

O tacto do astracã — era evidente! — misturava-se com a lembrança dela, uma lembrança impessoal e impossível, espécie de neblina dos sentidos que o deixava adormentado e embevecido numa felicidade física quase dolorosa.

Esperava-a. Em frente da janela, enterrado na poltrona de veludo, sentia-se adormecer numa emudecida exaltação sensual. Tinha nas mãos um cachimbo atacado de tabaco novo. Não o acendia por inércia. Era, concerteza, incapaz de o acender, incapaz dum gesto que não fosse demoradíssimo e mole.

Pela janela, entre a névoa que o luar liquefazia numa translucidez leitosa o contorno das casas e das coisas tomava um ar fantasmático. Maugrado o vidro da janela e o calor do

aquecimento sentia-se trespassado de humidade e, como a luz dos candeeiros da rua, rodeado dum halo de transparências a desfazer-se no escuro.

Boiava. Era essa a sensação. Desconhecia-se a boiar na humidade e dormente como se tivesse ingerido um narcótico. Sentia-se de cortiça e a boiar, como uma rolha. À ideia, sorriu-se. Tinham metido uma chave na porta.

Era ela. Vinha de preto, e trazia o casaco de astracã. Vinha vaga suave e serena como sempre. No entanto nem lhe dera tempo para se levantar nem para se mover. Não falava. Beijou-lhe os olhos devagar, depois a testa, depois ainda os olhos, depois a boca longa, longa, longamente.

Derramavam-se-lhe luzes sobre os olhos como estrelas cadentes. Zunia-lhe aos ouvidos como que um surdo ruído abafado. Os movimentos do coração ritmados compassados e sonoros, sentia-os no pescoço e nas orelhas. Ouviu vagamente a «boa noite» que ela lhe deu depois dos beijos e vagamente a viu, suave e serena como sempre, puxar sobre si o guardavento que encobria os lavatórios.

Sentia-se desarrumado e sonâmbulo sobre a poltrona. Sem dar por isso desabotoara-se todo. Com um pequeno esforço estava nu. Escorregando entre os lençóis teve a impressão que se molhava todo. O luar, numa aberta de nuvens, vincava mais, de repente, os contrastes da sombra, aivando de brancura as manchas leitosas que semeara.

Breve passou a aberta e com o decrescendo da luz o corpo nu de Luísa, que se debruçava agora sobre a sua boca, tinha o recorte espantoso duma alucinação.

Beijou-a sobre os seios que se lhe ofereciam à luz que decrescia sempre. Quanto tempo? O luar fechara-se entretanto e era escuro, escuro tudo.

— Meu amor!

Ouvia nítidas as palavras. Nítidas de mais, alto de mais. Sabia, por ventura, que tinham sido segredadas, quase ditas num queixume — mas ouvira-as gritantes, inumanas, recordadas abrupto no silêncio como duas lâminas luminosas na escuridão.

Luísa estava ao seu lado, quase sobre ele de aconchegada, envolvendo-o na brandura tépida da sua pele. Sentia-se emagrecer progressivamente, emagrecer e esvaziar-se como

se fosse possível. Ganhara na estranha sensação uma espécie de lucidez sonâmbula que lhe permitia assistir a si mesmo, à impossível passividade abúlica do seu corpo que se desumanizava em trapo.

Via e ouvia. Do tronco e dos membros tinha uma vaga percepção anestésica. Cortiça — como se fossem em cortiça oca. Cortiça e pano.

No lavatório — pingue, pingue — a torneira mal fechada enchia o silêncio do quarto dum composto de perturbação. Suave, Luísa começou a contar-lhe uma história de embalar meninos:

— Era uma vez um rei...

A história inverosímil e deliciosa adormentava-lhe a lucidez. Ia perdendo com ela, progressivamente, o que lhe sobrava da memória de si. Sentia-se longo e sem pés — cada vez mais longo e insensível. Do corpo, só o sexo desconforme lhe pertencia inteiramente.

Foi então um frenesi. O perfume dela encheu-lhe as narinas duma ansiedade dolorosa. Rolou-lhe por cima e ao possuí-la tinha a impressão de se ir transformando numa máquina de frases dulcíssima mas mecânica e ausente. Beijaram-se. Coladas as bocas esmagavam-se até à dor.

Era um desvairo. Via-se como num desvairo alheio. Doíam-lhe os rins no frenesi sem fim que a língua nas bocas caricaturava em espasmos, até que a saliva, rolando-lhe em baba, e escorrendo nas guelas dela, os entonteceu de prazer.

Era uma morte real. Sobre as esquinas dos móveis o luar desenhava ou gumes ou fantasmas. O quarto, no dilúvio alvíssimo, submergia-se, como se uma onda de brancura o balançasse no ar. Até as sombras se liquefaziam em branco...

Na parede, uma das gravuras tornou-se clara, à luz da lua que, como se fosse saída de não sei que fresta de sobre a janela, e chapava-se no muro, sobre o quadro, como a destacá-lo.

Era uma estrada entre árvores e relvas. Ao fundo uma casinha branca, de brinquedo. No ar umas nuvens, detestáveis. Paisagem. Na estrada um homem com um saco, atardava-se penosamente no mesmo passo começado sabia-se lá há quantos anos. O saco, às costas parecia uma marreca.

Uma marreca? Com as mudanças da luz, permanentes, o homem do quadro desumanizava-se. Misturava-se ao verde do resto como se fosse mais um tronco. A paisagem mesmo mudava. Onde estava o homem? Seria mais uma árvore no meio do caminho?

Depois reganhavam as coisas o seu lugar entre os caixilhos, mas cresciam, ampliavam-se. Depois adoçavam-se de novo os contornos e espraiavam as cores — envolvia-se o homem em bruma. Até que, nítido, irónico e suave, o homem se mexeu. Voltou a carinha redonda que era corada e menineta. Sorriu. Desdobrou da marreca duas asas de libélula, translúcidas e coloradas de manchas em arco-íris. Piscou-lhe o olho, num desconchavo, como a gerente na véspera, e enchendo o peito de ar, como a espreguiçar-se, devagar, com uma lentidão de gaiyota perdida no céu sem movimentos, se despreendeu do quadro, voando.

Sobre o cansaço dormente do seu corpo, Roberto, que fechara os olhos, entra como num murmúrio, o ruído surdo das asas do homem rodopiando-lhe sobre a cabeça — um ruflão d'asas, persistente, suave, diminuindo lentamente até extinguir-se...

[Nota — A primeira página do manuscrito foi reproduzida, em extratexto, no Catálogo da Exposição Três Poetas do Surrealismo, na Biblioteca Nacional, 1982.]

E 5-61

TEXTO AUTOMÁTICO  
DA TARDE DO DIA 14 DE OUTUBRO DE 1946  
EM LISBOA

Quando do novo oriente suspeitado se ergueram sinuosas as pregas do vestuário com o tufão das montanhas nasceram das lápides antigas músicas de máquina rotativa com cabelos dum rosa desnorteante. A donzela estava só e na mansão das nuvens baixas correram velozes por arquitectar e aquedutos gorgolejos ruinosos de bússola partida. Quase não havia pétalas na sombra do gineceu. Das folhas tombadas gote-

java como que um murmúrio noctívago e havia em todo o ambiente um ruflar transitório de obnubilados. Sabia muito a todas as angústias. Nas primeiras horas da manhã fundeara no silêncio álgido um clangor de clavilâminas. O vermelho das espadas encheu de tremolinas o ar imperturbável como as ameaças. Gemeu lubricamente o canto das anémonas. Nem flores. Do ruído das algas ergueu-se um vapor de fluoroscópio estabelecendo-se no coração dos homens as nuvens perpétuas duma inoculada conceição.

Não venhas amanhã que o ruído dos meus passos amaciou-se no branco isófono das noites. O que ficou de cada um de nós esbateu-se sensível como uma reprovação silenciosa e não há motivos que valham um suspiro na perturbação das alamedas. Ergue os teus braços até à minha fome como um suplício e reconhece-te assim, virgem, na imagem das árvores. Nem há furor nem lástima no negrume dos céus irremediáveis. Deus perdeu-se na penumbrosa quietação dos leitos aureolados e do desfazerem-se em névoa as folhas dos redodendros a alegria inefável desta renúncia.

O amanhã será. Valham ao segredo das nossas dúvidas os cárceres do dia. A morte não chega nunca.

E 5-62

TEXTO AUTOMÁTICO  
DO DIA 6 DE DEZEMBRO DE 1946  
AS 13,30

Anda-me um sumo de matraca no horizonte entupido de crisântemos. As anémonas elevavam-se de gradação em gradação até ao substratum do caso e na véspera das hemorróidas calcinou-se de branco o suspiro das velhas e dos imbecis. Basta-me esta afronta de semear cactos e levar no gorgolejar tentacional das [...] <sup>1</sup> para que ténue ou gorgolejante se afague principalmente o alvorecer das poias. Ah se eu pudesse sumir a gula dos vasos na tépida água das nascentes sulfurosas e a cada borbulha do outono que chamejasse o linguado das paixões anestésicas. Bem vai o destino dos humildes com

madréporas e andrógora no coche frio das nomenclaturas. Basta a cada um o seu sustento de pássaros! Recamei de porcelanas antigas o meu palácio de eunucos e na frente de cada vestal desenhou-se o sexo das ambições recalçadas e espúrias. Assim se consumiu toda uma noite de angústia e à flor da pele se cousificaram exaltações. O amor abriu os braços e o sexo aconchegou-se ao cruzar dos pés perfumados pelo cravo de ferro. Baixaram pendores do céu como folhas de pássaros caídas pelo Outono. Nada se adivinhava da pera de satanaz e andavam os pés descalços e a fronte altiva, como os romances, os cangadoiros do estrume pelo átrio dos epitalâmios.

Ninguém se esforça do que não teme. Nos grandes plainos da Etrúria cisalpina o nevão sumiu-se pelos buracos da terra e quem ficou aos arruaços do vento ficou desamparado e só.

---

<sup>1</sup> Palavra ilegível.

## DICIONÁRIO PRÁTICO ILUSTRADO

Daquilo porque me valeu a pena aprender a ler e a escrever.

(Molêdo, 1955).

### PREFÁCIO

Quer isto dizer que cheguei àquela idade em que a idade não conta porque é o meio da vida e se tem vontade de recommear.

Como? Sei lá! Sei que já queimei os dedos a agarrar estrelas e os refresquei, sujando-me, na lama de várias enxurradas. Da experiência, como de todas as experiências, não ficou lição para amanhã. Nunca fica. Mas nem por ser sempre igual é menos novo o caminho de cada vez. E na descoberta surpreendente e renovada de todas as horas é que se compreende o quanto magoa, quase sempre, o triho de pisar.

E que isto se não pareça com uma queixa! No fundo, tenho sido feliz. Nem passei trinta anos numa cadeia, em várias cadeias, como o Marquês de Sade, nem me tentaram nunca veneras ou lugares. Espero morrer sem ter sido conde nem ministro, académico ou comendador.

Penitenciário, sou-o. Guarda-me a prisão uma linha de fronteira que não deixa abrir os braços a ninguém e, piores do que os guardas dessa linha, por mais imundos, é este amor, epidérmico mas irremediável, por um pássaro que

voa, uma árvore que se abre, uma boca que se exprime, um penoso suor da fronte que cai, uma praga que se dissimula ou rebenta dum modo que não é o modo como tudo isso acontece para além dela.

Os patriotas por conta do Vasco da Gama metem-me nojo, mas gosto de ser português, como o António Nobre gostava de ser tísico, por saber que desse mal não há remédio para me curar. E, antes vítima que renegado, prefiro-me a viver uma vida que não quero a ter uma morte que não entenda.

E a vida que não quero e tenho é isto de estar aqui, parado, neste Minho de regatos mansos, flores silvestres, oiro do ar, cobiças mesquinhas, ancas redondas, cantos desafiados e uma grande dignidade no olhar a direito, que é o meu encanto e o meu degredo. É isto de eu estar escrevendo para me ler, por acaso, algum enganado; de eu pintar para os incêndios; de eu sonhar um teatro que é impossível por causa da pobreza dos pobres, da estupidez dos ricos e por serem sempre precisos mais de dez, numa terra onde nunca os há juntos, para poder fazer; isto de eu ter de medir, contra vontade, as palavras que guardo, por môr de se entenderem as que queria soltar.

Disse o Almada que a liberdade é uma palavra que sobe e, no fim dela é, o verbo *desinchar*. Que este livro sirva, de qualquer modo, a assoprar-lhe o balão. O fim dela é o fim de tudo porque vale a pena respirar e comer.

Deste modo se chega à explicação para que serve um prefácio. Que livro é este?

DICIONARIO PRÁTICO lhe chamei eu pelo vício de taquinar algum parvalhão que não tenha nada que ler ou procurar em coisa deste jaez. Um *author's digest* do que me exalta e do que me afronta, do que me parece e do que não quero entender, biográfico, axiomático e informativo daquelles e daquilo porque me valeu a pena aprender a ver, a ler e a escrever. O tal mundo que mais importa, porque é o meu, ao serviço do que mais importa a cada um, que é o seu mundo particular.

Posto ao serviço, quer dizer; posto a nu. Servir, sirva-se quem quiser desta nudez, ao modo como lhe parecer bem.



O que lhe ofereço, em acto voluntário, é esse desejo de prostituição.

Molêdo, Abril de 52

[Nota — De «Um *author's digest* (...)» até «(...) seu mundo particular» está transcrito in *Pentacórnio*, Lisboa, 31 de Dezembro de 1956].

O que mais importa em cada um são os deuses com que se descara, as sombras a que se acolhe, os amores em que se exalta, os ódios de que se mantem — o seu mundo, afinal, que é onde lhe começa e acaba a ambição. O resto é parte vaga, uma matéria para disrecrear tão abstracta e desapaixonadamente como sobre o comércio do arroz na China, quando não negociamos em arroz e nunca pensámos lá ir.

É assim que o princípio do mundo se repete com o abrir dos nossos olhos e, se não queremos que ele se acabe ao fechá-los e inventamos transmigrações e sobrevivências, no significado dessas palavras se descobre o desejo que nos transporta além de nós. O desejo e o medo.

Por isso somos o Adão de cada paraíso terreal e nos apetece a maçã da árvore do bem e do mal ao sermos forçados a abandoná-lo.

Então, e porque é esse o pecado do conhecimento, também o que mais nos importa nos outros é o mundo de cada qual. Por ele se coteja, acumina e desdobra, ou rejeita, o que em nós se realiza e vale.

Lavrador e terra arável da nossa própria individualidade, não nos é permitido pela natureza semear o que se não colheu. O homem é semente do homem em toda a espécie de fornicções e o mundo uma seara de fantasmas.

São o grão de lançar e os frutos dessa seara, no que toca às leiras do meu amanhã, que neste livro se expõem como amostra. Se os cataloguei na sequência do abecedário não foi para comodidade de leitura ou facilidade de consulta, que não interessam, mas para encontrar, na desarrumação em que me movo, um mecanismo qualquer que se pareça com o método.

## A

Minha mãe chamava estômago ao baixo ventre, com medo de dizer barriga. Por um pudor semelhante, os budistas aconselham a obtenção do nirvana por um longo e distraído exame do umbigo.

O lugar por onde se foge deste mundo é mais abaixo. Eva, contemplando o próprio sexo, assiste ao princípio de tudo. A é a imagem antes da letra, a primeira imagem da letra, a primeira letra, tal como é, sem o disfarce fenício da sua caligrafia.

## ABADE

«Pássaro dentirrostro (*Pica Brasiliae*) da família dos córvidas, parecido com a pêga.»

*Dicionário de Moraes.*

## ABELARDO, Pedro (1079-1172)

São ínvios os caminhos da verdade e, às vezes, espantosas as circunstâncias em que se desvendam. Muito mais sensacional que a filosofia de Abelardo é o facto de ter sido castrado por ciúme e, alguns anos depois de castrado, ter sido ele o destinatário das famosas cartas de Heloísa.

Proclamado herético por tentar explicações racionalistas para o mistério da Trindade, foi assim, irracionalmente e de facto, um autêntico herético do amor.

## ABERRAÇÃO

O caminho em linha recta vai do querer ao ter, pelo poder. Ter e não querer é não poder. Poder e não querer ou querer e não poder é não ter. Só querer e ter é que é poder. Mas quem tem o que não pode não quer o que tem e

quer, por isso, o que não pode ter. Para poder tem de querer. Para querer tem de não ter. A força de tudo o que há com força vem dessa necessidade absoluta de percorrer o caminho que vai do querer até ao ter, que é sempre aquém do que se quer. Daí vem o poder. O poder vem de não ter. Por isso, querer é poder. Mas se querer é poder e ter é não querer, poder ter é não ter e não querer.

Chega-se assim à conclusão de que o melhor caminho não é do querer ao ter mas do querer ao não ter, pelo poder. A linha recta que é o caminho, pelo poder, do querer ao ter, leva, portanto, ao não querer. O que é berra que é e, quase sempre, não é como berra. O que é e não berra, aberrra de como é. A linha recta é uma abstracção e só se escreve concretamente direito por linhas tortas, mesmo não sendo Deus. A aberrração é a verdade que não parece e a linha recta, que parece verdade, é que redunda em aberrração.

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

#### ABESCANTO

Ilustrando um artigo do Calas sobre o *mau olhado* (in *VARIANTE*, 2), o António Dacosta meteu uma vista de Nova Yorque dentro da «janela» de Tomar. É um bom exemplo de abescanto.

Outro exemplo é aquela perna longa com que o Almada assina aquilo que lhe vale a pena.

No primeiro caso, a extraordinária janela inválida serve de enquadramento a uma paisagem de edificios onde o valor das janelas se anulou por inflacção. Da opposição dos contrários resulta uma harmonia admirável e o malefício destroi-se. No segundo, todo o comprimento é pouco para servir de para-raios. (*Veja-se ALMADA*)

Ao modelo frequente de abescanto chamado *figa*, prefiro estoutro, sem nome e de minha invenção, parecido com um pássaro, que está pousado nas árvores e no chão do desenho que adiante se publica.

## ABISMO

Porque um dia descobri que no céu só havia nuvens e na terra transformações. Nesse dia, despovoando-se os abismos fictícios da invenção do homem, descobri também que o seu povoamento era conveniente para tudo o que não é conveniente.

*«Porque sou surrealista.»  
Catálogo da Exposição Surrealista.  
Lisboa, Janeiro de 49.*

## ABJECCÃO

*(Veja-se ABADE)*

Ora a natureza é a abjecção. O homem é civilizado na medida que a combate, a constrange e a domina. O seu esforço imemorial é desenvolvido contra ela. Todas as actividades nobilitantes do homem são contra ela exercidas. O que se convencionou chamar-se moral, virtude, ciência, progresso, heroísmo, etc., são actos contra-natura. As origens da luta contra ela, perdem-se com as origens do homem. Como seria ele antes dessa luta, antes de dominar o fogo e a água, antes da roda e de saber cobrir-se? Quem pode já imaginar o homem anterior a um rudimento de civilização? E esta o que é? Creio poder definir-se como *o resultado do esforço humano para controlar ou desobedecer às leis da natureza*. Mas se a natureza é a abjecção, se o homem não tende senão para substituir pelas suas as leis que lhe são próprias,... etc.

*Introdução a uma História da Arte*

## ABSOLUTO

O que atrai na ideia de *absoluto* é o absurdo do seu conceito. O que repugna, a causalidade lógica que leva a esse absurdo. É nessa oposição que abre falência a dialéctica dos

idealistas como Hegel e gagueja a confiança racionalista dos cartesianos.

O absoluto é incognoscível. David Hume e os fenomenologistas negaram, portanto, a aceitação da ideia de absoluto, ainda antes de Einstein demonstrar, no campo da matemática e da física, a invalibilidade das noções absolutas de espaço e de tempo.

Numa variante poética a estes argumentos vários, pude também inventar um verbo irregular inglês — *to absolute*, *obsolete*, *ibsen* — em que se esclarece, indubitavelmente, funcionar o dramaturgo nórdico como um particípio passado.

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

## ABSTRACÇÃO

Abstracção é, segundo dizem os dicionários, aquilo que só existe no domínio das ideias, sem base material. Arte é, segundo deviam dizer, o resultado dum exercício mágico concreto pelo qual se renova a natureza ou se recria o que nela é válido para que o homem sinta nela prolongada a sua existência para além da morte. (*Veja-se MEDO*). Arte abstracta seria portanto uma arte imaginada e não realizada na matéria concreta em que se processa a sua existência: sons, palavras, barro, tinta ou o que for. Uma asneira.

Abstractas são as ideias. A ideia do *ser*, a ideia do *dever*, são exemplos exactos de duas abstracções. Mas quando a ideia do ser se transforma na noção sensível dum ser determinado chamado Elvira, ou a ideia do dever se materializa, como quase sempre, na ambição dum jazigo de família, ninguém duvida da sua existência concreta. Ora bem: na obra de arte, boa ou má, só há Elviras e pedregulhos. Mesmo na música, o som e o tempo que ele consome, ou em que dura, é apenasmente apreensível pelos sentidos e, consequentemente funciona ao contrário das ideias. Não se congema — é.

O Cristo ressuscitado acho que disse, segundo S. Jerónimo: «*noli me tangere*». O artista, com menos latim, exige

sempre o contrário: «Toquem-me, os que forem capazes da minha ressurreição».

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*].

«Abstraction sur un trompe — l'oeil», pintura a óleo sobre tela 1939. Pertence ao pintor Arpad Szenes. (Veja-se: Trompe L'oeil).

#### ABSURDO

Um ab surdo parece absurdo porque nada o faz presupor que ouvindo e, sobretudo, porque não existe nenhum ab. Mas, não existindo, não pode ouvir. Não ouvindo é surdo. Logo o ab é ligeiramente surdo se não absurdo como seria o ter ouvido uma coisa que não há. Mas, se não há, não é. Se não é como é que é surdo? É absurdo ser surdo o que não é. E, no entanto, só o ab surdo é que há. Haver o que não é, é que é absurdo. Se é, mesmo absurdo como é, há. Se há e é absurdo e não pode ser sem ser como é, e logicamente como é embora absurdamente, isto é — tanto lhe faz, para ser, ter ou não ter razões superiores às de existir. Mas, se não é, o seu ser também não depende de explicações. Ser ou não ser não tem razões de ser.

#### ACADEMIA

Aliteração cacafónica produzida pela gaguez natural do respeito ao nomear o areópago onde se reúnem os doutos académicos.

Veja-se *DANTAS, Júlio*

#### ACARO

«En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis.»

*Lautréamont.*

*Fim do 1.º canto de «Les chants de Maldoror».*

## ACASO

Na linguagem da meia tigela portuguesa a expressão «*por acaso*» tornou-se sinónima de «evidentemente». Ora como acontece ser Portugal mentalmente um país de meia tijela e «*por acaso*» exactamente a essa evidência, etc.

[Nota — Este texto tem a seguinte nota escrita pelo autor: «a arranjar»]

## ACATAFASIA

Doença mental a desejar aos romancistas que torna impossível agrupar numa ordem sintáctica as várias palavras duma frase que, deste modo se vai, às vezes reduzindo na sua expressão até à expressão duma palavra só. No seu aspecto benigno manifesta-se comumente em certas apreciações masculinas sobre os atractivos de determinada senhora, quando à vista. No seu aspecto poético nos títulos dos livros como o do António Nobre a quem bastaram duas letras para o retratar.

## ACATALEPSIA

Nenhum julgamento é possível anteriormente à apreensão sensível e esta informa apenas segundo a aparência. O fenómeno acataléptico da apreensão estabelece, portanto, uma dúvida definitiva e põe automaticamente de parte a noção exacta do objecto real. Quer isto dizer que é imaginada a própria realidade tangível. Nenhum critério pode ser considerado válido para a obtenção da verdade. Sonho e realidade não são compartimentos estanques. Como se disse no prefácio, o mundo do homem é uma seara de fantasmas.

O problema da existência e da aparência tomou consciência, na Grécia, com Pyrro (360-270 a. C.). Transposto por Freud do campo dialéctico para o psicológico, veio a encontrar na *imagem* surrealista uma solução objectiva.

*Ah. São Vicente de Paulo me valha!*

Quem age é actor. Mas o actor não age, finge que age. Há portanto uma afinidade inconfusa entre o agir e o fingir. A acção o resultado do agir. Quem age é agente.

[Nota — Este texto tem a seguinte nota escrita pelo autor: «a ver»]

#### ACONTECER

«Aconteceu-me uma poesia»

Fernando Pessoa

#### ACTOR

Fabricada a personagem na imaginação do autor e posta em conflito com outras personagens, o ser dialogante que, por definição, tem de ser, sente, propõe, organiza e reflete, *falando*, o drama, a tragédia, a comédia ou a farsa em que intervem. Como acontece naturalmente a qualquer pessoa natural nascida de pai e mãe, primeiro existe e depois fala. O que diz e como o diz é resultado de quem é e de como é. Na criação da personagem, o seu falar é consequente do seu agir e reagir na acção. É ela que lhe determina o que diz pelo modo como, de antemão, o autor lhe concebeu o comportamento possível.

Acontece, porém, que, desse mecanismo processual da criação do autor, tudo se apaga até ao diálogo que apenas fica no texto dramático, esquecendo as rubricas que pouca ou nenhuma importância vêm a ter. Só nele residem, finalmente, os elementos de identificação válidos para o conhecimento da personagem. Se primeiro falou em consequência de como é, sabe-se depois como é somente pelo modo como falou. Tudo o mais — aparência, tiques, ritmo do dizer, maneira de gesticular, como se move, articula e funciona, os mil elementos de que dependem as palavras que diz e



nem sempre essas palavras exactamente determinam, cabe ao actor inventá-los na realização teatral.

Nenhuma introversão psicológica é mais complexa e mais extraordinária. O ponto de partida para essa realização, inverte o sentido percorrido pela criação do autor. No desdobraimento de personalidade, que a um e a outro é necessário, o que no autor é positivo negativa-se no actor. Macho e fêmea na fabricação conjunta da personagem de teatro, culmina um nas palavras o seu acto de amor com que o outro é fecundado. Começa então a gravidez misteriosa de que resulta a obra de arte — um vai-vem dialético da imaginação até à carne, pelo caminho do falar.

Só? De modo nenhum.

Conta-se do Signoret, se me não engano, ou do pai Guitry, que respondeu a alguém que lhe perguntava o que fazia sentado num café a mirar, calado, o bico dos sapatos: «Estou a estudar o meu papel». A estudar, segundo disse, ou a *chocar* como seria melhor. O processo da introversão necessária mais se parece com a transformação biológica e inconsciente da gema em pássaro que com o trabalho intelectual da apreensão pelo estudo. Mas, estudado ou chocado, o papel, isto é — a personagem, feita a adaptação do próprio *ego* ao ser diferente que irá funcionar no tablado do palco com os seus vícios, as suas virtudes, o seu modo de agir e reagir na acção que aí se desenvolverá, novo movimento dialético se estabelece entre o *ser* e o *parecer*, entre o actor poder sentir-se a personagem e o poder dar a sentir como ela é. O que foi introversão no desdobraimento da personalidade, volta à superfície na exigência extrema duma extrema extroversão.

O actor tem de provocar no espectador o mesmo movimento sensível que lhe foi necessário para começar. Não basta que sinta, tem de fazer sentir. O pinto que surgiu do ovo tem de mover-se e cantar... e cantar de forma a que se aquietem as galinhas para outros ovos fecundados serem possíveis também.

A personagem acabou, no autor, falando. Pela fala ouvida começou, no actor, sendo. Pela fala do actor irá ao espectador, comovendo. Assim se fecha o círculo fantástico da

sua vida que, ao contrário das vidas de cada um, não nasceu para morrer.

Tal extroversão duma personalidade adquirida exige do artista em que se realiza uma capacidade especial e, além dessa capacidade inata, um desenvolvimento extraordinário duma série de dons mímicos e vocais. Quer isto dizer: *técnica*. O que no poeta dramático vive pela imaginação criadora e se concretiza em palavras dependentes duma acção, é, no actor, a acção que se desenvolve nessas palavras.

Actor é o que age. O seu agir, no entanto, é limitado e a sua liberdade condicionada pelo texto de que depende. Por isso Gordon Craig o queria sem ela, como uma super-marionnette. Por isso Diderot o queria sem sinceridade, como um aparelho de fingir.

Erraram, um e outro, pela compreensão unilateral da actuação do actor. Antes de parecer, o actor tem de ser *como se*. Nenhuma técnica de exteriorização será emocionalmente válida se, antes dela, não houver uma despersonalização fundamental e uma impersonação psicológica subsequente, realizada sem subterfúgios. A exteriorização somática pode ser, depois, friamente controlada pela razão, como queria Diderot, e tecnicamente perfectibilizada até a aparência duma mecânica superior, como Craig desejaria. O serem uma e outra coisa perfeitamente possíveis prova até que ponto o ofício de actor depende dum conhecimento que se não compadece com improvisos fáceis. Mas esse ofício, como o de pintor ou o de poeta (exigindo também uma destreza técnica que só por habilidade sofisticada se pode esquecer) serve o oficiante duma arte que não é mecanizável e requer-se, portanto, que seja utilizado por um artista.

Esse, como o poeta de Fernando Pessoa,

«finge tão completamente  
que chega a fingir que é dor  
a dor que deveras sente.»

As limitações de liberdade que o texto do autor lhe impõe, para servi-lo, não são maiores que as do tamanho da tela, do equilíbrio do barro, das leis amargas da gramática e da física para os outros artistas que há. Como o deles, o

seu mundo pode subir mais alto do que os astros mas prende-o ao chão da terra o peso incómodo dos pés.

*In «O Comércio do Porto»*

### ACTUAÇÃO COLECTIVA

Toda a experiência surrealista é, antes de mais, um esforço para a conquista da liberdade, e, ao matar a sua sede, não cura da sabedoria dos outros a ânsia de cada um. O monstrozinho que em nós se fabricou, cobrindo-nos a carne, tem maneiras próprias de colar os enfeites que lhe agradam. O acto de libertação será exclusivamente individual para quem se queira nu e não aspire apenas à substituição dum modelo por outro modelo, duma regra por outra regra de vestir. Ética social, actividade mística, pátrio poder, escola, os hábitos que se não sabem, os reflexos condicionados por esses hábitos, adquiridos ou herdados, a literatura, tanto medo de tudo como uma espécie de pele — o sarro de todas essas coisas acumulado, não pode limpar-se senão abrindo a válvula daquele automatismo inicial que continua a ser, até melhor encontro, a única válvula libertadora.

Usado o processo de desintoxicação, ao escapar das contrafacções impostas, tanto a satisfação é necessária que logo aparece a alegria. Mas a alegria não é exercício de onanistas e precisa ecos para cantar. Chega-se assim a um segundo estágio.

Proclamando a onnipotência do desejo e abrindo a fronteira das restricções convencionais, sabemo-nos capazes da própria pessoa, o que não é pequeno achado, e, quase sem querer, o nosso mundo particular estende-se, como num alargamento de raízes, até ao que há de comum e recalcado em todos os outros homens. É assim, pela total individualização, que se nos torna indispensável uma actividade colectiva.

O homem não é bicho solitário nem maquinismo de relojoaria. Os pássaros não pousam nas nuvens e, para funcionar activamente numa colectividade, nem nos serve ser fala-sós, nem queremos abafar a personalidade, aceitando que, desse sacrifício, alguma coisa se ganhe que não seja

inútil e cominatório. Liberto, o surrealista quer-se ligado aos outros, porque os não teme e se não teme. Tenta-o assim o mais perigoso dos exercícios: anular-se pelo excesso de egocentria, achar em si o que em todos se equivale e confundir essa equivalência, não pela amputação do que lhe é próprio mas, ao contrário, pela desencantação do que, por ser extremamente seu, acaba também por pertencer a todos.

Todos os pragmatismos pretendem catalizar uma parte apenas de cada um para a actividade global, estabelecendo na consciência um desnível equivalente ao que, no plano do social, pertenceria ao indivíduo e pertenceria à colectividade. Nasce daqui a noção monstruosa do *dever*, e nascem daqui os conceitos de *pecado* e de *virtude*. O homem seria, deste modo, um campo de batalha donde sai sempre vencido, o mundo um vale de lágrimas.

É contra isto que nos erguemos. O que em nós vive está morrendo — sabêmo-lo sem nenhuma espécie de pessimismo existencialista. Assistimos a esse contínuo recomeçar com uma alegria enorme, e, quando rimos de todas as noções de *absoluto*, o gozo deve ouvir-se longe... Mas, tal como nos aparece, cada homem é um ser semelhante ao seu semelhante. A maior desigualdade está no fato e esse fato não é apenas a carga que impõem as condições sociais. Há em cada um de nós uma vestimenta de convenções que cobre a equivalência de todas as nudezes. Proclamamos, pelo exercício da liberdade individual, a primeira possibilidade dum acto colectivo que não seja constrangedor.

*Catálogo da Exposição Surrealista.  
Lisboa, Abril de 48.*

## AÇUCENA

[O item não está preenchido]

## ADÃO

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 belindros variegados com ternuras incalculáveis e molhadas e também com ódios e estupidez, mitras e cogumelos, como anémonas que, se tinham nascido e morrido era por acaso, ao sabor do vai-vem 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, enquadrado no ambiente bucólico do entardecer que, naquela parte do Minho, tem um encanto de paraíso.

Quando acabou o dia e recolheram os pássaros, se calaram as cantigas e passaram para Espanha os patos, as aves frias que voam alto e toda a outra arribação, o plantador deitou-se sobre a terra e acendeu a lua como uma lamparina para acompanhar-lhe o sono merecido. Quase não havia estrelas e tudo seria silêncio se não fosse o latir dos cães que se presentia na aldeia ao lado.

Com a noite, o acento romântico deste conjunto ganhou valores de magia, mas chegou o tempo em que todo aquele romantismo se tornou inaceitável. As coisas semeadas desfizeram-se em húmus e o homem acordou pegado à terra, como as árvores de ao pé da água, alimentado duma seiva a que não estava habituado. Mercê de tal alimento cresceu a todo o tamanho do céu, até ficar mais alto do que a noite.

Tudo se passou tão de repente que se sentiu tonto da altura e teve vertígens como não sabia. A cabeça andava-lhe à roda. Do movimento e da agonia desarticulou-se-lhe o pescoço. Depois rebentaram-lhe as veias todas pela pressão da altitude. Foi imponente como uma catarata e mais espetaculoso por causa da cor.

O minhoto é amador de romarias e de festas de fogo de artifício. Toda a gente veio ver aquela subida do homem e aquele desabar, lá em cima, de sangue vermelho em catadupas, a reflectir-se no rio com os reverberos da lua. Mas aquilo durou pouco. Seco da seiva, ficou-lhe a carne de palha e sem mais préstimo nenhum. Ao fim de poucas semanas

já nem reparavam nele, como se não passasse dum espantoso maior. Quando acabaram as colheitas deitaram-lhe fogo como ao restolho. Na sua cinza mijaram os gatos e espojaram-se as galinhas. Só a sombra que tinha feito ficou no chão como uma nódoa.

Era uma mancha verde-escuro, longa como um descampado.

Houve diversas discussões se havia ou não que retirá-la dali por causa do turismo e do bom nome da localidade. Uns eram partidários do pitoresco e outros queriam as coisas como deviam ser. Durante a contenda apareceu até quem não quisesse acreditar que a sombra era uma coisa natural. Acabaram por enrolá-la, como a um tapete, e levá-la para observação dos membros da Academia.

Cheirava tanto a tristeza que os académicos se acharam comovidos. Escreveu, então, cada um, seu soneto comemorativo. Desse conjunto de produções literárias da melhor água se fez e se editou um livro que aí corre e não tem, evidentemente, nada de comum com esta história verdadeira.

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.

*«Apenas uma narrativa».*

#### ADULAR = ADULTERAR

Quem adula adúltera porque adita dolo ao que lhe dita a mente adúltera.

#### AFIGURAR = IMAGINAR

Aquele que imagina afigura-se-lhe que vê. Mas, como afigurar é cercear de figura o que se imagina, visto que *a* é um prefixo negativo, imaginar torna-se igual a ver sem figura isto é a não ver. Logo o que imagina, porque não vê, sonha que vê o que se lhe afigura, ou seja só figura ao que

a não tem. Imaginar é portanto, como criar, fazer surgir do que não é o que passa a ser. Imaginar é assim sinónimo de criar, quando essa actividade é parecida com a que atribuem a Deus.

AFRONTA  
AGOURO  
AFRODITE X AFRODITO  
AFRODISÍACO

[Itens não preenchidos]

AGRACIADO

A menos perturbante das minhas qualidades, ou, pelo menos, o menor grau dos meus defeitos é ter em menor conta a natureza, menos como natureza do que como coisa a menor perante a capacidade que tem o homem civilizado de poder fazer menos dela. A natureza só me interessa quando forçada a não o ser.

Ora, entre os modos naturais das forças da natureza, a agricultura, porque é o mais natural é a que mais naturalmente nos interessa menos. Nem me interessa nem sei se me interessa a agricultura, que é uma coisa de que eu sei apenas que não sei. Não tenho mérito nem falta de mérito, portanto, eu não saber do mérito da agricultura, seja ele particular ou oficial e seja qual for o grau do seu ser.

Fui conseqüentemente agraciado com o grau de Oficial da Ordem do Mérito Agrícola o que prova que tem por vezes graça o ser agraciado.

Dado o contra-tempo dessa graça, uso essa condecoração em resumo na lapela quando vou à Itália, para me chamarem comendador que é uma coisa que eu não gostaria de ser, o que é o contrapeso com contra-senso de ter sido agraciado de graça sem graça nenhuma.

## AGUA

[Item não preenchido]

## ALEGORIA

A alegoria é o lugar-comum convencional da imagem. Forcece-lhe, portanto, os elementos reconhecíveis que a tornam comunicante. E, além da alegoria propriamente dita, na poesia, como no sonho, a transposição imagética serve-se, por vezes, de símbolos cuja repetição lhes confere um carácter idêntico.

Quando a Paz ou o Espírito Santo são uma pomba, a Pátria uma senhora anafada com os filhos à roda e um perfil mais ou menos romano, a Liberdade mostra um seio e leva uma bandeira na mão e o Trabalho é um cidadão nu, curvado e com muitos músculos, o autor destas e de semelhantes monstruosidades chama-lhes *alegoria*. Tal significado não tem, evidentemente, nada que ver com a expressão poética, por sua natureza surpreendente e anti-convencional.

Isto não quer, no entanto, dizer que, na estrutura da imagem poética, o elemento alegórico não desempenhe uma função indispensável. O erro destes exemplos está na falsidade sensível da evocação que pretendem. A convenção, nestes casos, é imposta à expressão por uma razão que lhe é exterior, a espontaneidade do lugar-comum não se verifica, a correspondência sensível e inconsciente da imagem foi substituída por uma relação consciente de ordem intelectual.

No mecanismo da alegoria poética, pelo contrário, em vez desta introversão forçada, o que se passa é uma extroversão aceite naturalmente pelo hábito, muitas vezes sem a menor consciência dessa simples aceitação. O coração atravessado por uma seta não exige do soldado, que o recorta na casca duma árvore, conhecimentos anatómicos ou de mitologia e o poeta popular que diz andar de cabeça perdida, porque lhe fugiu a mulher que amava, nem sequer se dá conta da castração alegórica que, assim, tão admiravelmente, e por amor, se atribui.



## ALEIJADINHO

ALICE

[Itens não preenchidos]

## ALMA

Separaram no homem alma e corpo  
Como se o homem, feito de bocados,  
Pudesse ser um todo e, assim, amar,  
Ser sexo e sentimento e, do contacto  
Da estranha tentação de cada ancestro,  
Criar tragédias de dar pasto aos deuses:  
Anjo e demónio e não, em carne e sangue  
Pelos e origem, semen coagulado  
Em ventre de mulher, capaz dos astros  
E com peso e com pés a segurá-lo  
Ao movimento rítmico da terra!

(In «*Casa de Campos*»)

ALMADA-Negreiros, José de

[Item não preenchido]

## AMADOR

Filologicamente, amador é o que ama. Na linguagem corrente também e opõe-se a profissional. Amor e profissão, quando se juntam, dão, conseqüentemente, profissão de amador e amor de profissional. A primeira confusão dá de comer aos críticos e às galerias de arte, quando as há; a segunda faz nascer os homens de letras, os artistas profissionais e as prostitutas. Nas confusões parece que é sempre tudo a ganhar... Mas entre as muitas coisas erradas e do meu gosto que me têm chamado, é a mais certa, e do meu gosto, terem-me chamado amador. (Veja-se PEDRO, António)

In «*Cadernos Surrealistas*»

AMOR  
ANGÚSTIA

[Itens não preenchidos]

ANJO

Uma das boas coisas que há para acreditar é na existência dos anjos.

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

ANORMAL  
ANTÍGONA

[Itens não preenchidos]

APARELHO METAFÍSICO DE MEDITAÇÃO

Andei em tempos interessado (1934-35) nas correspondências espaciais da expressão verbal. Das várias experiências feitas nesse sentido, a mais sensacional foi, sem dúvida, a realização dum aparelho metafísico a que chamei de Meditação.

Consiste essencialmente na aplicação da descoberta da circularidade da frase «DEUS FEZ O HOMEM» que pode, conseqüentemente, ler-se das três maneiras seguintes:

- 1 — DEUS FEZ O HOMEM
- 2 — FEZ O HOMEM DEUS
- 3 — O HOMEM DEUS FEZ

isto é:

- 1 — O homem é obra de Deus
- 2 — Deus fez-se homem; O homem fez-se Deus
- 3 — Deus é invenção do homem.

As quatro variantes, assim encontradas, cobrem rotativamente as hipóteses

- 1.º, da criação,
- 2.º, da identificação humana de Deus e divina do homem,
- 3.º, da invenção humana do divino.

Quer dizer: todos os pontos de partida da especulação teológica ou anti-teológica se invalidam mutuamente, mercê da simples redução dum conceito abstracto (metafisico) a uma forma abstracta (neste caso o círculo) que lhe é correspondente. O aparelho original é um móvel de madeira e vidro. Não reservei, para ele, os meus direitos de autor.

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

#### APOLO

Deus grego que tinha um carro puxado por cavalos. Os cavalos de Apolo, ou apolinários, fazem-se ocos por causa do peso. Quando em pedra, precisam dum apoio no ventre para se manterem de pé.

APPOLINAIRE, Guillaume

O inventor da poesia visível, menos através do Caligrama, que da lição que deles se desprende ao ligar as palavras e as frases como só compreensão emocional quando elevadas poeticamente pela escolha do poeta a objectos sensíveis.

#### APÓSTOLO

ARAGON, Louis

ARCHIMBOLDO

ARISTOCRACIA

#### ARTE

ATROCIDADE

AUTOMATISMO

[Itens não preenchidos]

## AUTOMORFISMO

Na fórmula de Protágoras, o homem é a medida de todas as coisas. Mais do que isso: a medida do homem só é reconhecível pelos próprios elementos de comparação que cada um generaliza aos outros, por comodidade.

A tese da *Gestalttheorie* e as suas experiências no sentido da atribuição dum significado psicológico à *forma*, independentemente da correlação menemónica que essa *forma* suscite pelo hábito, não destrói este princípio.

Toda a confusão humanista provém duma concepção mística do homem. Assim, para os humanistas, a própria liberdade se transforma numa regra. A correcção materialista, automórfica, desta nova tentação religiosa, parece-me o único remédio a propor.

## AUTO-RETRATO

Mago de me fazer história e guerra,  
Capaz em cada imagem de servir  
A minha imagem d'ouro, que um porvir  
Breve desfaz e n'outra imagem se erra,

Ou louco de temer-me, pela serra,  
Árvore doida em transe de florir  
Mãos como frutos e olhos a dormir  
Ao marulho das ondas, sobre a terra,

Quero-me, tonto, a tornar exacto e certo,  
Quotidiano e vil, como suponho  
Tão necessário que se seja, aquilo

Que ultrapassando o limiar incerto  
Do que é, em suave (de divino) trilo  
Recria em mundo o que nasceu num sonho.

(In «*Casa de Campo*»)

## B por V

No Minho e na conta romana trocam-se habitualmente os *bb* pelos *vv*. Andei muito tempo a pensar se seria legítimo tirar daqui uma conclusão honrosa para o Minho ou para a conta romana e cheguei à conclusão de que não valia a pena o esforço de pensar se seria legítimo tirar daqui uma conclusão, pois já era honrosa a conclusão-sem-pensar de no Minho e na conta romana se trocaram habitualmente os *bb* pelos *vv*.

## BABILÓNIA

[Item não preenchido]

## BABUGEM

«À babugem das sedas.»

to m - 1898

## BACANAL

Há um café em Lisboa que começou por livraria e depois de café ainda quis parecer bastante literário por causa dos donos que eram os mesmos e mandaram fazer uns baixo-relevos com uns homens e umas mulheres muito retorcidos por causa de ter havido o Miguel Ângelo e umas colunas pretas com capiteis dourados junto às privadas que eram bacanais públicas tal o jeito que davam naquela artéria central a que os frequentadores depois chamaram as Portas de Mijâncio o que também demonstrava uma certa cultura e entre essas colunas e umas outras que também havia precisou de haver dois quadros e como se tratava dum café que foi livraria e porque os donos eram pessoas de cultura e o café cheira a deboche literário e a livraria tinha falido e o café ia dar dinheiro e por vingança ou porque lhes apetecia e a arte pode ser um substituto do que se não tem e a que como só o Freud se aspira e porque o pintor esteve de acordo

e porque eram todos umas cavalgadas assentaram em que os dois quadros fossem um uma bacanal antiga e outro uma bacanal moderna e com este programa no primeiro haveria ânforas e no segundo taças de champagne e nos dois mulheres nuas ou relativamente despidas e no primeiro este relativamente era em peles de tigre e no segundo em peles mais macias do coelho e no primeiro com archotes e no segundo com luz eléctrica e como o pintor coitado além deste programa só tinha um modelo e como não tinha muita imaginação e como a imaginação podia levar a modernismos e como os modernismos não eram próprios e como o café já fora livraria e como pertencia a uns literatos que não gostavam de modernismos e como assim é que estava bem ficou cada um dos quadros de cada um dos lados da sala entre os dois pares de colunas pretas e como cada um dos quadros tinha uma data de mulheres e alguns homens e essa data de mulheres e esses homens eram sensivelmente o mesmo homem e a mesma mulher ou pareciam todos irmãos e todas irmãs e como a bacanal assim era incestuosa ou se o não era era porque as personagens tinham resistido à mudança das peles e do tempo e portanto eram eternas e como eternos só são os deuses e não há bacanais entre os deuses embora haja incestos que não são incestos porque são entre deuses e deusas e o paganismo, etc. — as únicas duas bacanais do meu conhecimento eram tristíssimas e tão frias como roupa molhada junto ao corpo e como eram frias e não eram bacanais e o café mudou de donos e os donos novos eram mesmo donos de café e para os donos de café o café é uma coisa muito séria e como ninguém se ralou com isso para nada e como os espelhos aumentam a luz e como era escuro ali onde mais valia estar claro embora deixem de haver as bacanais que não havia e como os frequentadores têm caras diferentes para ver aos espelhos e as caras das bacantes eram a mesma cara e como mais vale a variedade que a monotonia, tiraram-se um dia os dois quadros que foram substituídos por espelhos onde se podem escrever coisas porventura menos literárias que *bacanal* mas infinitamente mais substanciais como, por exemplo: *bifes da casa* — 16\$00. *Meio bife* — 10.

BACHAREL

Xiça!

BACON

Filósofo inglês que se come com ovos. Já houve quem o confundisse com Shakespeare por ser mais habitual ao pequeno almoço.

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

BACULO

[Item não preenchido]

BALAÚSTRE

«Lemes e mastros  
E os alabastros  
Dos balaústres...»

*Camilo Pessanha*

BALEIA

BAMBOLINA

BANDARRA

BANHO

[Itens não preenchidos]

BARDOT

Quem me dará desse bar?

**BAÚ** — Os galos do  
BAUDELAIRE, Charles

[Itens não preenchidos]

**BEATA**

Ponta de cigarro. Mulher religiosamente sempre em hora de ponta. Ambos os significados desta palavra envolvem uma ideia de ponta: e são, portanto, as duas pontas com que se ata um bê.

**BEETHOVEN**  
**BEHAVIORISMO**  
**BEIJO**  
**BELAS-ARTES**  
**BELAS-LETRAS**

[Itens não preenchidos]

**BELEZA**

Mulato cabo-verdeano autor de mornas.

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

**BELO**

Nome dum grande cozinheiro que também foi oficial de marinha.

**BÊNÇÃO**  
**BERGSON**  
**BERLINDE**

[Itens não preenchidos]



BESTA

Oh que de bestas! Que de bestas! Que de bestas!  
Oh que de bestas! Que de bestas há!

[Nota — Este item foi reproduzido in *Pentacórnio*]

BISPO  
BLASFÊMIA  
BOMBA

[Itens não preenchidos]

RANHO

Veja-se BABO.

BABO

Masculino de baba que, na linguagem comum, anda normalmente ligado copulativamente ao substantivo ranho. No masculino, com essa outra companhia serve sempre para identificar qualquer espécie de imundície.

BONDADE  
BONIFRATE  
BORGA  
BOSTA  
BRASIL  
BRETON, André  
BRITÂNICO  
BURGUESINHAS  
BURRO  
BYRON  
BÚZIO

[Itens não preenchidos]

## ESTÉTICA

Os dicionários dizem ser a Estética a ciência da Arte ou do Belo. A confusão começa sempre por aqui. Se a arte ou melhor a obra de arte não souber ou não puder libertar-se do tabu do feio, nada há a esperar da sua mísera esterilidade bem vestida. Arte é amor e o amor não se contenta com medidas palacianas. Exorbita do traje mas é dele que nascem filhos e filhas.

Quando Eugenio d'Ors estabeleceu a origem das duas constantes barroca e clássica em Portugal e na Grécia, e assim dividiu a Europa estética numa espécie de novo tratado de Tordesilhas em outras latitudes, não o atraçou apenas essa ambição papel de cortar o mundo em duas metades, mas também a estranha mistura do seu espanholismo com o hábito intelectual duma disciplina de origem humanista. Se não fora espanhol talvez a «trouville» não fosse possível, se não fora humanista, em vez das constantes *clássico* e *barroco*, o que lhe teria aparecido era, porventura, qualquer coisa que mais tivesse com o arrumado e o desarrumado, com o lógico essencial (primado da inteligência) e com o alógico funcional e arbitrário (primado do imaginoso e do irracional).

Quando eu era pequeno, havia em minha casa um prato de loiça que tinha pintado no fundo um sujeito de cabelo desgrenhado, sobrecasaca desabotoada de abas ao vento, olhos em alvo e nas mãos uma flor. Por baixo uma legenda que dizia: — O POETA. A minha família comia-lhe habitualmente fartos de creme em cima. Quando se soube em casa dos meus primeiros versos, que escondi, foi-me sempre o prato oferecido com pudim, quando havia pudim, e o gáudio com que me davam justificava-o eu plenamente ao esborrachar com o convexo da colher a pasta saborosa sobre essa imagem, que sentia a minha imagem, embora nunca tivesse tido sobrecasaca e nunca tivesse olhado assim para uma flor. E então quando havia geleia é que se tornava especialmente atractiva aquela torpeza de ver a família a gozar com o poeta, que era eu, atascado nas suas transparências tremeluzentes.

Nada como o mau gosto possui essa atraência misteriosa, esse ressaibo aliciante de pecado, sem o qual tudo é frio e sem sabor. Não lembrasse receptação de furto e não fizesse nascer desejo de desinfecção, não chocasse a mistura desrespeitosa de cibórios e torneiras, altares e velhos divans suspeitos e esventrados, teriam as várias *feiras da ladra* deste mundo a curiosidade que têm?

Lembro-me certo reclame duma padaria de S. Paulo que, para cúmulo, se intitulava Diana. Juntavam seus empregados ao embrulho dos pãezinhos deliciosos uma reprodução da Mona Lisa tendo por baixo esta legenda insinuada: *sempre frescos como o sorriso da Gioconda*. O padeiro que não lera Freud dava assim ao retrato a categoria de um apetite alimentar que o absolve de todos os calendários.

Esta dúplice expressão aliciante e irónica que só as coisas de mau gosto conseguem atingir numa ambivalência perfeita, redonda sempre em faculdade explosiva quando o ódio ou o amor (os dois únicos sentimentos nítidos de que o homem é capaz) se lhe entremeiam. Caberia aqui a apologia da expressão violenta (veja-se obscena) como mitigadora do acto violento e, sobretudo, uma e outro, como humanizadores de qualquer atitude legalista, clássica, grega, jurista e chata, na resolução dos problemas em que um ou outro intervenham.

In «Variante» 1

#### REPUGNANTE

Que provoca uma salivação de enjoo à simples figuração menemónica, como as minhocas pálidas, os vermes do ventre ou o Sr. Miguel Trigueiros.

#### TROMPE-L'ŒIL

«Trompe-l'œil», engana-olho, engano de olhos pela realidade fingida. A pintura já nem se importa com a realidade possível e quer e encontra uma realidade de ir apalpar com o dedo, que até parece mal. A sombra dum papel amachu-

cado tem mais importância que o paraíso. Morte à imaginação, antes do quadro! Ah!, mas depois, que correria de sonho em cada escaninho do fingimento!...

In «Variante» 2

## REDONDO

Que não tem ponta por onde se lhe pegue.

## REDONDO JÚNIOR

Redondinho.

Lúcido é o que luz, não o que aquece. A lógica racionalista é sempre reaccionária na medida em que fecha portas e janelas para chocar, sem perigo das correntes de ar, uma conclusão constipável. A maior qualidade da inteligência é servir para lhe conhecer os limites. Lúcido é o que se não limita por conhecê-los, nem conhecendo-os, como um existencialista, chora, impotente, a perdida noite de amores, nem teme, como um religioso, o que da luz lhe virá. É assim que Calas é lúcido: uma catapulta dos micróbios do tempo que morrem nele pelo excesso de ar.

N. C. nasceu grego, educou-se francês e vive agora na América. Podia isto mesmo ter acontecido a outra pessoa e não valer a pena saber das consequências, exactamente por as não haver. No seu caso, são as consequências que pedem esclarecimentos acerca do que aconteceu: uma rara capacidade de descobrimento que pertence a uma Grécia que até se julga que já não há, uma claridade extensiva e arrumada de tradição francesa e parisiense (caracterizada explicitamente por nunca ser tradicional), e uma linguagem elementar e convulsiva em todas as línguas como a dos americanos.

Os livros «*Foyers d'Incendie*» e «*Confound the Wise*», os ensaios e artigos publicados em inúmeras revistas dos dois continentes, a sua acção de crítico, evidenciam, com

estas qualidades, o mais surpreendente doutrinador surrealista. Em tudo o que Calas escreve, além de tudo o que há, sobra sempre alguma coisa do que seria apenas necessário para se ler como quem digere.

A. P.

E 5-175

### CASCATINHA AUTOMÁTICA

O cuco	Bonito
a cóca	o rico
a doca	porto
o suco	do cisco
a roca	o salto
a moca	assalto
aroto	asilo
e mofa	do Nilo
a solfa	azul
do silfo	
no risco	Comédia
azul	excede-a
	a rédea
Exílio	amá-la
exacto	da vala
o rato	azul
no cacto	
auxílio	
amargo	o azul
da ilharga	remédio
farta	do sul!
que alaga	
e esmaga	
o rio	
azul	

Julho de 1964

[Nota — Este poema deveria ser incluído em *Quando já nem Se Engana o Coração com Música*, antologia de éditos e inéditos que nunca chegou a ser publicada].

## TEXTOS COLECTIVOS

### CADÁVER ESQUISITO E DIALOGO AUTOMÁTICO (1947-1949)

N 3-20

#### «Cadavre Exquis»

Jorge Vieira, Mário Henrique, João Vasconcelos  
e Carlos Vieira

(1947)

Um inventor, espirrando macaquinhos, vendia casas de passe.

A Virgem Maria, marafónica, rechinchava filósofos sortidos.

O pássaro, erecto e bem lavado por baixo, tonsurava o coxixo.

As 3 girafas, muito míopes, tocavam ametistas.

Um guiso conturbado, embutia frases sem nexo.

Um hipopótamo, aos pulinhos, engulia para trás.

Treponemas com gorduras, caracterizam marsapos de gesso.

Traquibérnias ambulacrárias escavavam a reforma do sistema ortográfico.

André Breton, tragi-cómico, assobiava numa coluna dórica.

Senhoras do monóculo, muito tesas, empurravam desesperadamente uma ária de Bach.

«Cadavre exquis»

Mário Henrique, Maria José, Carlos C. Costa  
e João Artur

(1947)

- Os infelizes, no dia em que nascem, chupam máquinas de costura.
- Cabeça, rei de Portugal, despejava baleias.
- Jesus Cristo, escarranchado, engulia candeeiros.
- Uma mãe portuguesa, espavorida, ensinava caranguejos.
- Uma fita azul, depenada, apalpava água.
- Peúgas sujas, desiludidas, discutiam indecências.
- Um guiso, do avesso, limpava-se heroicamente.
- Hitler, muito seco, pedia namoro em cuecas.
- Lâmpadas furiosas decretavam dogmas papais.

«Cadavre Exquis»

Mário Henrique, Carlos C. Costa e Alexandre O'Neill

(1948)

- Marc Chagall, deitado numa gaveta, andava de bicicleta.
- Jesus Cristo, pendurado por uma guita, fazia bolas de sabão.
- Sócrates, rodeado de polícias, comia chocolates.
- Um elefante de circo, vestindo um fato de banho, chupava no dedo.
- Picasso, vestindo uns calções de «golf», fazia uma limonada de presunto.
- Um sapato Luiz XV, devorando lírios, vagueava pelos carreiros da lua.
- Um pinheiro solitário, ladrando de forma elíptica, fazia de dente do ciso à mulher do espanador Fonseca.

- Deus e a minha mulher a dias, transformados em espingardas, cortavam braços de meninos.
- Eu, em cima dum garfo de prata, dizia mal de Ibreu.
- Trinta mil sanguessugas, tiritando de frio, propunham que se fizesse uma revisão ao sistema ortográfico.
- Uma garrafa de Absinto, lavando os pés, comia bolotas de fricassé.
- Um piolho exantemático, perdido de riso, metia os dedos no nariz.
- Nós três, completamente cegos, procurávamos as sombras dos gatos pretos.
- Napoleão, envolto em ferrugem antiga, limpava as unhas.
- Jacques Prévert, quebrado em duas metades desiguais, colecionava orelhas de baritonos.
- Staline, quando saiu da firma José Martins da Fonseca & Filhos, comia pequenos peixes dourados.
- Uma dor de dentes, vazando os olhos do pai, partia ovos a pontapé.
- Clarimundo Rebêlo de Sousa, todo escorropichadinho, aprendia alemão com uma batata quente.
- A minha tia Albertina, não sei onde, apanhava comboios com um anzol.

N 3-23

«Cadavre exquis» —

Mário Henrique, Carlos C. Costa e Alexandre O'Neill

(1948)

- Quando se toma banho pode ter consequências fatais beijar uma desdentada.
- Em presença da mulher amada é aconselhável colher nuvens.
- Quando chegam as andorinhas, nunca se deve modificar a forma de andar.
- Nos dias encarnados, destruir chapéus de feltro.



- Em presença do nosso médico assistente, nunca comprar abóboras meninas.
- Quando chove muito deve-se gatinhar pela primeira mulher que nos aparece.
- Uma velha máquina de costura todas as manhãs pedia vinho, chorando.
- A flor do pirilampo, de pé no mostrador do relógio, desaparecia ao longe.
- Que trono fulgurante, colhendo rabos de cavalo, fugia numa «trotinette».
- O Marquês de Sade, com um ataque epiléptico, caçava borboletas.

N 3-24

«Cadavre exquis»

Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa

(1948)

- Cleópatra, agachada num bidé, embrulhava vasos de cristal.
- Platão, dentro duma lata, assobiava a «Internacional».
- Chang-Kay-Chek, com as pernas dentro dum piano, pintava a tampa da retrete.
- O pepino Rebêlo, que era um filósofo, berrava que nem uma cabra.
- Pepe Garrafinha o Chupa-Chupa, arrancando as vértebras uma a uma, inventou o garrafão.
- O caracol cansado, agachado em cima duma galinha, deitou as orelhas fora.
- Jesus Cristo fazia broche, no Museu de Arte Antiga.
- O meu professor pescava à linha dentro duma bacia.
- O meu merceeiro raspava a merda do cu com um marco postal.
- D. Segismundo, «O Beterraba», pendurado por um testículo, partia a cara do pai.

«Cadavre Exquis»

Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa

(1948)

- André Breton degolava galinhas dentro dum caixão.
- Trezentos mentecaptos espreguiçavam-se indolentemente, olhando uma menina cega.
- Quatrocentos mil camelos comiam alhos porros com furor.
- Staline, o meu tio e Deus jogavam o poder na cúpula de uma igreja.
- Três mochos e um louco propunham desonestidades, cheios de frio.
- Manolo Gonzalez desatrelava coches espanhóis, olhando o sol poente.
- Heraclito batia com a cabeça, pendurado num lustre de cristal.
- Rasputine colecciona orelhas montado numa ampulheta.
- O filho da bisnaga Ermelinda comia um contrabaixo numa redoma de vidro.
- Chopin, o Imortal, consertava relógios de parede debaixo de Dante Alighieri.
- Trinta e dois malucos, à janela, massacravam peixe frito.
- Mário Henrique, montado numa cabra, despia máquinas de costura.
- Um cadáver, de bicicleta, pedia emprestados estilhaços de granada.
- Uma torta de maçã, à porta do Tivoli, vendia tinta de escrever.
- O papá, em cima do telhado, arrastava substantivos.
- Staline, no Café Chiado, chupava rebuçados para a tosse.
- Franco, num bidé, apanhava carapaus.
- André Breton, deitado na areia, disparava com imenso prazer.
- Trezentos alfarrabistas, deitados num canapé, sorriam pudicamente.
- Frankenstein, sentado na retrete, comia esparregado.

«Cadavre Exquis»

Mário Henrique, Carlos C. Costa e Nuno C. Costa

(1948)

- Sempre que se rouba, deve-se bater em tampas de cafeteira.
- Quando há uma inundação, tem que se exigir ao nosso tio, grilos e algumas panelas.
- Quando se parte uma perna, é aconselhável embebedar muitos guardanapos e botijas.
- Quando se beija a namorada, pode-se pisar, mas com cuidado, botões de alpaca.
- No dia de Natal é obrigatório engulir gravatas e crocodilos.
- Quando se toma banho, deve-se meter no cu decretos ministeriais.
- Quando o frio chega, deve emprestar-se ao avô sentinas e alguidares.
- Nos dias de chuva, deve-se torcer uma colher de pau.
- Quando se vai tirar um dente, deve-se pedir emprestadas escovas da casa e guindastes.
- Quando o gato mia, nunca se pode comer crianças louras.
- Ao pé do velho avôzinho nunca se devem comer pistolas automáticas.
- Dentro duma garrafa é aconselhável comprar ventoínhas de avião.
- Quando se beija a mãe, deve-se empenhar buzinas e cho-calhos.
- Quando se faz o pino, podem-se levar para casa grelos de nabo.
- Sempre que se anda de gatas, deve-se oferecer ao pai incêndios de cidades.

Diálogo Automático

Mário Henrique e Carlos Calvet da Costa

(1948)

Quando um homem viola uma mulher, não deve olhar a lua.

A quem é surrealista, crescem-lhe búzios nos ouvidos.  
Quem sempre está só, encontra a verdade.

Quem se revolta, deve morrer cedo.

C — Como se faz um menino?

M — Misturando amianto com bolachas de água e sal e mexendo tudo com uma galinha pelada<sup>1</sup>.

Diálogo Automático

Mário Henrique e Carlos Calvet da Costa

(1948)

Quando bebeu a sicuta Sócrates disse:

— Dêem-me nabos.

Afonso Henriques, ao nascer, disse para a mãe:

— O quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos.

O Infante D. Henrique, quando se levantava, dizia sempre ao seu criado:

— Uma desgraça nunca vem só.

Dizia um elefante ao seu domador:

— Gosto mais de coelho à caçadora do que de bacalhau à Gomes de Sá.

---

<sup>1</sup> As duas últimas frases foram transcritas no texto «O Cadáver Esquisito em 1949», in Catálogo da Exposição *O Cadáver Esquisito — Sua Exaltação seguida de pinturas colectivas*, Galeria Ottolini, Jornal do Gato, 1975.

Num dia de chuva, André Breton disse a Max Ernst:  
— Quero ir-me embora.

Paul Eluard, em cima da sua mulher, segredava-lhe ao ouvido:

— Gadum, gadum.

Ontem eu disse a teu pai:

— Quem tudo quer, tudo perde...

Cristo disse às crianças:

— Já cá não está quem falou.

Sempre que te vejo, digo-te:

— Compra-me um par de botas.

Quando se lava por baixo, o marechal Carmona diz sempre:

— Dá-me um beijinho.

N 3-30

### Diálogo Automático

Mário Henrique e João Artur

J — O que é a família?

M — É o acto sexual praticado com um cadáver<sup>1</sup>.

J — Para que serve?

M — Para excitar a imaginação.

J — De que cor é o vermelho?

M — É verde<sup>1</sup>.

J — Para que servem os sapatos?

M — Para calçar botas.

---

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram transcritas, em textos diferentes na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 28 e 30. O texto da p. 28, «O Diálogo em 1948», é, na antologia, atribuído a Carlos Calvet e Mário Henrique Leiria.

Diálogo Automático  
Mário Henrique e João Artur  
(1949)

M — O que é a escrita automática?

J — É uma mancha branca conduzida por ponteiros de relógio.

M — O que é o sonho?

J — É uma chama obscurecida pelo recalçamento do desejo <sup>1</sup>.

M — O que é a noite?

J — É a vida transformada em sonho.

M — O que é a surpresa?

J — É um jogo de dados deitados ao acaso.

M — O que é a pátria?

J — É uma coisa sem solução <sup>1</sup>.

M — O que é o amor?

J — É uma luz que eternamente se acende e apaga.

M — O que é a prisão de ventre?

J — É um desafio de forças de antemão medidas.

M — O que é uma ditadura?

J — É uma merda <sup>2</sup>.

M — Quem é Carmona?

J — É um tipo que se perde antes de chegar à solução dos seus problemas.

M — És mulher?

J — Sim.

M — Porquê?

J — Porque é útil <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram transcritas na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, pp. 28-29 (V. observação à nota, p. 624).

<sup>2</sup> Esta pergunta e respectiva resposta foi transcrita no texto e catálogo citados.

Diálogo Automático

Mário Henrique e João Artur  
(1949)

M — Quem é Jesus Cristo?

J — É um homossexual, apesar de todos os dias se pôr numa mulher.

M — Para que servem as ceroulas de atilho?

J — Para retroceder ao ponto de partida.

M — Como se usam?

J — Usam-se para determinar sombras.

M — Onde se usam?

J — Na praia.

M — Como se faz um bidé?

J — Baralhando todas as fibras nervosas como cartas do Tarot.

M — Como se fode?

J — Derretendo todos os grãos de areia insolúveis na eferescência do desejo.

M — O que é a loucura?

J — A base de todas as paisagens<sup>1</sup>.

M — O que é a cama de casal?

J — É a solidão concebida na imensidade dos séculos.

M — Para que serve um chapéu de chuva?

J — Para dar brilho ao sexo<sup>2</sup>.

M — Para que serve a orelha?

J — Para felicitar as esposas dos amigos.

M — O que é o surrealismo?

J — É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram transcritas na *Antologia Surrealista do Cadáver Erquisito*, pp. 28-29 (V. observação à nota, p. 624).

<sup>2</sup> Esta pergunta e respectiva resposta foi transcrita no texto e catálogo citados.

Diálogo Automático

Alexandre O'Neill e Mário Henrique

- A — O que é a mulher?  
M — É uma pequena lâmpada encarnada na mesa de cabeceira.  
M — O que é o casamento?  
A — É um dedal ao lado dum chapéu preto.  
M — O que é a perna?  
A — É um pardal no fundo de um poço.  
M — O que é o cinema?  
A — É um comboio de cabelos desgrenhados<sup>1</sup>.  
M — O que é o amor?  
A — É um olho isolado sobre um pano branco<sup>1</sup>.  
A — O que é um merceeiro?  
M — A sombra duma estátua que já não existe.  
A — O que é a palavra?  
M — É um gato preto que passa de noite.  
A — O que é o exército?  
M — É uma máquina para fazer alfinetes<sup>1</sup>.  
M — O que é uma dentadura?  
A — É um reclame comercial à porta dum jazigo.  
M — O que é a prisão?  
A — É a debilidade mental dum Hawaiano.  
M — O que é o futebol?  
A — É um cão de cara humana.  
M — O que é o leite?  
A — É uma cena de ciúmes num elevador<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram reproduzidas nos texto e catálogo citados.



- A — O que é a cama?  
M — É uma escada com degraus de manteiga (rançosa).
- A — O que é a botânica?  
M — É um jornal com notícias de depois de amanhã.
- A — O que é o relógio?  
M — Um profeta místico com uma bebedeira de Absinto.
- A — Quem era Luís XVI?  
M — Era aquela senhora que, à noitinha, vasava os olhos à netinha.
- M — O que é o poeta?  
A — É um crocodilo para uso doméstico.
- A — O que é a água.  
M — É um bidé de faiança.
- M — O que é o motor Diesel?  
A — É a ostra-violino<sup>1</sup>.
- M — O que é a gravata?  
A — É uma velha numa cadeira de rodas.
- M — O que é o meu tio?  
A — É uma dentadura a rezar à Virgem Maria<sup>1</sup>.
- A — Quem és tu?  
M — O cozinheiro do duque de Guise.
- A — Ele batia-te?  
M — Sim<sup>2</sup>.
- A — Porquê?  
M — Porque sofria de hemorróides.
- A — E o que dizia a mulher dele de tudo isso?  
M — Dizia que devia tomar chá de malvas.
- A — E ela batia-te?  
M — Sim, porque era estérica. (sic)

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram reproduzidas nos textos e catálogo citados.

<sup>2</sup> Esta pergunta e respectiva resposta foi reproduzida na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 27.

- A — O que é o sapato?  
M — Um padre ortodoxo.  
A — Onde se usa?  
M — Nos climas quentes.  
A — Para que fim?  
M — Para fazer desaparecer os piolhos.  
M — O que é o paliteiro?  
A — É uma pálpebra.  
M — Como se usa?  
A — Seguro por um fio.  
M — Aonde.  
A — Na nuca.  
M — Com que fim?  
A — Evitar a aproximação dos morcegos.  
M — Quem era Gutenberg?  
A — Era um carro de bois  
M — Que fez ele?  
A — Sonetos<sup>2</sup>.  
M — Como se faz um avião?  
A — Fazendo um círculo de gis na mesa-de-todas-as-famílias na primeira noite do ano e tentando violar uma galinha dentro desse círculo.  
M — Pode-se usar a algibeira do colete?  
A — Não.  
M — Porquê?  
A — Porque isso seria por demasiado lúcido.  
M — Come-se?  
A — Sim.  
M — Como?  
A — Espetando uma agulha de gramofone no ouvido das nossas mães.

---

<sup>2</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram reproduzidas na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 27.

M — Qual é o feitio dum sapato?

A — É oval.

M — Onde se põe?

A — No sobrolho.

M — Fechado ou aberto?

A — Muito aberto.

M — Come-se?

A — Conforme.

M — Em que ocasiões se come?

A — Nos dois primeiros dias de cada mês.

M — Acompanhado de quê?

A — Dum guarda-chuva.

M — Com mostarda?

A — Sim.

M — O que é a luz?

A — Um seio atravessado por um garfo de prata.

M — O que é o sonho?

A — Uma perna de mulher sobre uma toalha branca.

M — O que é a guerra?

A — Um corpo de mulher meio devorado.

M — O que é a estética?

A — É uma parede branca atravessada por os insectos.

M — O que é a ocasião?

A — O rosto dum homem morto há duzentos anos.

M — O que é a virtude?

A — Uma mulher que lentamente desaparece de costas.

M — O que é o colarinho de goma?

A — Uma flor obscena.

M — Onde se usa?

A — Na virilha.

M — Como?

A — Preso por uma crina de cavalo.

M — Para que serve?

A — Para erigir em monumento.

Diálogo Automático

Alexandre O'Neill e Mário Henrique

M — O que é a ceroula de atilho?

A — Um ventríloquo persa.

M — Para que serve?

A — Para ensinar fonética aos surdos-mudos.

M — Como se usa?

A — Violentamente engripado.

A — Qual o objecto do seu sonho de ontem?

M — O meu gato.

A — Que significado tem hoje para si esse objecto?

M — É um acto paranóico.

A — Pode compará-lo, em poder afrodisíaco, a uma velha máquina de costura?

M — Posso.

A — Que semelhança encontra, nesse aspecto, entre um e outro?

M — Ambos são para usos familiares.

A — Que ser poderia surgir se os pusessemos a funcionar simbolicamente ao lado de um guarda-chuva?

M — Um gafanhoto estrábico.

A — E qual a sua utilidade prática?

M — Para a educação das crianças.

Carlos Calvet e Mário Henrique

C — O que é um decreto?

M — É um pepino desdentado.

C — Para que serve?

M — Para colocar debaixo da cama.

C — Gostas dele?

M — Às vezes.

C — Porquê?

M — Porque o Papa não pode comer feijão carrapato.

Diálogo Automático

Calvet da Costa e Mário Henrique

C — O que é o infinito?

M — É uma roda dentada que, às três horas, dá duas voltas e bate as cinco.

C — O que é um mastodonte?

M — Um elefante metálico com rodas de borracha.

C — Em que época do ano vive?

M — Nos três primeiros dias de Inverno.

C — Já o viste?

M — Vi-o ante-ontem à noite.

C — Que te disse acerca de si próprio?

M — Disse-me que ia passar o verão à Suíça e, depois disso, comer olhos de mãos aflitas.

C — Como estava?

M — Estava deitado num banco de papel de alumínio.

C — Para quê?

M — Para usar aos domingos de manhã.

M — Quem é teu pai?

C — O revisor dos comboios para a lua<sup>1</sup>.

M — Aonde o conheceste?

C — Numa comprida rua preta.

M — Gostas dele?

C — Conforme as inflecções dos graus do decreto.

M — Porquê esta condição?

C — Porque a chuva molha mesmo quando soprada por uma gaita de beijos.

M — Achas que ele te baterá?

C — Não.

---

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram reproduzidas na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 30.

- M — Então que te fará?  
C — Atirar-me-á com um penico cheio de bolor.  
M — Achas isso justo?  
C — Acho por sinal muito bonito.  
C — És o Mário?  
M — Só sou quando, pendurado por uma orelha, me deito a língua de fora.  
C — E é muito comprida a tua língua?  
M — Evidentemente que é.  
C — Porquê?  
M — Porque não gosta de crianças.  
C — O que faz nessa altura?  
M — Pratica o onanismo burocrático.  
C — E fá-lo em cima dum burro branco?  
M — Não.  
C — Então não é uma língua!  
M — É, às vezes.  
C — Quando?  
M — Quando abre aquele chapéu de chuva inolvidável e nos atira com jesuítas pequeninos.  
C — O que é a loucura?  
M — Um braço solitário sorrindo para os meninos<sup>1</sup>.  
M — O que é o feijão carrapato?  
C — Uma pequena complicação agrária.  
C — Para que serve um ministro?  
M — Para pôr atrás da orelha<sup>2</sup>.  
C — Como se come o feijão carrapato?  
M — Deitando-se dentro de um bidé, agitando-o bem e depois borrifando-se com pálpebras de crianças recém-nascidas.  
C — Quem é Deus?  
M — É um vendedor de gravatas.

---

<sup>1</sup> Estas perguntas e respectivas respostas foram reproduzidas na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 30.

<sup>2</sup> Esta pergunta e respectiva resposta foi reproduzida no texto e catálogo citados.

C — Como é a cara dele?

M — É bicuda, com uma maçaneta na ponta <sup>1</sup>.

C — Ele gosta de mulheres?

M — Às vezes.

C — Quando?

M — Nas ocasiões em que o meu tio vai à retrete.

M — És homem ou mulher?

C — Mulher.

M — Porque razão te aconteceu isso?

C — Porque, ao reverter para o ignoto, caíram-lhe os óculos no bacio.

---

<sup>1</sup> Esta pergunta e respectiva resposta foi reproduzida na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, p. 30.

**PEDRO OOM**

N 3-137

*Escadaria de Negrume*  
(1945-1948)

[Nota — Este livro, composto por 40 poemas, está ainda muito eivado da estética neo-realista. Transcrevemos apenas os textos que nos pareceram fazer já parte de uma poética de transição. Todos os poemas apresentados fazem parte de uma subdivisão intitulada «Chão e Rés do chão», dedicada «Ao amigo Jorge de Oliveira»].

Literatice.

Literatice.

Burricel!

Sou um monstro de ternura.

Meu amor  
chega a tanto  
como o galo.

«Você  
escreve nas costas»

— Também pode ser um poema.



Eu digo  
não calo:

Poesia,  
que burla!

Ai, de estalo!

N 3-138

[Nota — Análise de Pedro Oom a *Corpo Visível* de Mário Cesariny.]

A LIBERDADE NO AMOR — O AMOR NA LIBERDADE

MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

CORPO VISÍVEL

*«Convenhamos meu amor convenhamos  
em que estamos bem longe de ver pago todo o tributo  
[devido à miséria deste tempo.]»*

Só no amor e na acção poética o homem se pode sentir liberto de todo um mundo de complexas restrições morais e materiais. E só o poeta e o amoroso transpõem, sucessivamente, as sucessivas barreiras com que a sociedade, dita civilizada, tenta impedir a livre floração da personalidade.

A liberdade no amor e o amor da liberdade assim se pode resumir a bela mensagem de Mário Cesariny de Vasconcelos no seu poema: «*Corpo Visível*». A sua poesia impõe-se por cutiladas na realidade que lhe dão um tom róseo violento e é feita de gestos interiores simultaneamente meigos, ferozes, rudes, amáveis, obscenos, puros. A grande contradição em que se debate o mundo da consciência moderna, colocando-se na contingência de viver numa sociedade que se nos opõe

nitidamente, encontra neste poema a sua mais bela e amarga expressão: «*e enquanto um só homem um só que seja e ainda que seja o último existir DESFIGURADO não haverá Figura Humana sobre a terra.*»

«*A ensombração maligna de certas lágrimas*» «*não deve ter outra origem*», como não deve ter outra origem essa «*noite perdida*» — mas em que o jovem «*Sempre encontrou o seu par*». No amor sempre se encontra o curso em que não há lugar para a venda nem para o compromisso, porque tudo se pede e tudo se dá; quer-se livre, belo, despreocupado.

Eu não posso conceber a imaginação desligada da acção como coisas opostas, irreductíveis. O poeta realiza a fusão do real e do imaginário num absoluto pessoal, intransmissível, único.

Ele transpõe para a vida diária o «maravilhoso» que descobriu na infância, o mundo belo do sonho onde vive uma outra humanidade diferente desta e onde o inconcebível é válido real. E é neste Universo Mágico em que «*a alegria é mais resplandecente*» que se move o poeta Cesariny de Vasconcelos.

Pedro Oom — 1950

[O texto vem acompanhado do seguinte bilhete]

Amigo Mário:

Aí tens o que escrevi a respeito do teu poema e que te dou licença para publicares quando e como entenderes. Alvitro, no entanto, que seja publicado numa folha volante que se distribuiria na exposição.

Peço-te que me emoldures os meus desenhos pois motivos de trabalho retêm-me cá por cima. Abraça-te o

Pedro Oom

[Nota — Os poemas que se seguem foram escritos por volta de 1970 e fazem parte da colecção de Vítor Silva Taveres].

## POEMA SUMÁRIO

Não é indiferente fusilar  
que três foram vencidos três vencedores  
em três posições distintas  
troçadas entre si agora um depois tu e eu

Estes antecedentes  
embora pequeninos  
são de facto uma grande razão  
a razão que faltava.

A vida é redonda  
como toda a gente sabe.  
por isso a crise monetária  
é uma batalha perdida às avessas

É um isolamento estéril  
É uma Feira do Mal  
é a tua e a minha sobrevivência  
fechados aqui a este lado da universalidade

Além de ministro já ninguém quer ir  
Aquém de ministro já ninguém quer estar.

## VILI SI DOMO ITA

METRI INEM FUCA UVO LATO  
TESTRA OUTA CAN TAE LHO  
CUSPOCA CABETO ITA VATO  
NIL TRAZETO DATIVA ELHO

PAREM BUZIS BI GRAVALHO  
TEIZO DI MIPAO LITONO  
NATI ALI TONA TOLHO  
CONVI SIL ETIBO LONO

DIPO ALA MENZIS MOLHO  
SITA VERA EN CAMETA  
GUSTEISINO RIDI VOLHO

ASTA QUENE TROTA VETA  
GAGA GAGA IL XAROLHO  
MANI BATA SIPI NETA

CANIS LAMBRI ITA CLITO

VATA IRO LARA GITA  
IMBROXATA TUVI GAGO  
GIRA MOLO DU PENITA  
ÍLHANU DETI VI AGO

XAMBRA TILO UNI GRIL  
OULA TRATA TRESTEZIGA  
VULVIVAGO LI MOTRIL  
ASTA FUNDI DOI LARIGA

JUNTRO PARA TUVIAMO  
FUNTO SITO GOLA MENDRA  
AGRA DICA CO MILTAMO

NEXCAXITA SU TUENDRA  
VATI CILHO SUCOSAMO  
UMBRI CALE DELUENDRA

VITA CONOMITA

UNGRA DOCO LIVA TROSTA  
FARA U JAGUETA GRUNXO  
LITA IR ALI CANOSTA  
OLA STAR ULI FUNXO

GRAKU NERDA NERDA NERDA  
TONITITA ULHA COA  
ATRATOA DAVO ZERDA  
ILAFITA DIL MANTROA

OUGAZITO UVI LERDA  
TOL I PITA DU CANGOXA  
CANTRU ZERDI Y CAZERDA

DOUVILOU XAPE TATOXA  
ZITA PITA CRICALERDA  
XATO TIPU LA PITOXÁ

#### DATIBUGA LABROXATA

SCARO TIVABULA UCADOLA BIVA LINGA  
EPIS TENDO OLAMICA DUVODERO  
DOVOISYCA U PATOLA LILAVINGA  
TRUBOLACTO XULA WATA DICTOSFERO

TECNISVITA CROCO LINGALHAR NA MITA  
EPIS CROTO BRIS COLHO ETISANATO  
PINGALHA NICO TINGALHO CRITA  
UVE MENTO DOSTI ARTE ZANATO

BOLVE DEX TRBI VITOREL DEVINEM  
TITI LANUS Y MAME ILO Y LAPITA  
TUV ICANTA IL SROTO SULEBINEM

KRAVE TUCA US TESTI KLABITA  
SAPOTINO DIL BARA AKUINEM  
CURRIS PELO CABE EÇA EI PITA

#### POEMA SUMARIO

O poema o poema o poema é o acto de fazer o poema desfazer  
o poema fazer o poema desfazer o poema fazer o poema  
desfazer a cama fazer a cama desfazer o edema mastigar

com raiva cuspir com desprezo ejacular em delírio como o astronauta o novo padrão dos descobrimentos da nova era esclavagista mastigar com raiva o poema cuspir em delírio o edema molhar o dedo colorir o espasmo molhar o espasmo colorir o dedo o poema o poema o poema não é tão indiferente como o acto de fusilar o poema é o acto de ejacular o poema por cada três fusilados há sempre oito vencedores caídos o poema é sempre o acto de fusilar o poema antecedentes embora pequeninos com um jardim de infância o acto de molhar o dedo para refrescar o espasmo ou a inversa como se sabe é o avesso de uma batalha perdida em que toda a gente fala o poema não é o acto de fazer gerais o carcinoma na mama da viúva nem o escarro medalhado o acto de fusilar o poema embora pequenina é ainda a razão que nos falta fazer o poema não é como beber o vinho novo no peito dos mutilados heróis do pátrio nojo nem tão-pouco a crise monetária de um isolamento estéril a tua a minha sobrevivência fechados deste lado da universalidade tão-pouco beijar o degrau e o espaço mas escarrar o espaço (este espaço que nos define) debaixo do degrau vómito azul de serpentinas justiceiramente belas como rajadas de metralha cuspir o poema é afinal o verdadeiro acto de fazer o poema o único que a razão humana persegue para desfazer o uso da razão que amordaça o homem o poema o poema o poema que ninguém quer chegar além de ministro o poema o poema o poema o poema e aquém ninguém quer ficar o poema o poema o poema é o acto de espingardear o poema.

*Pedro Oom - 70*

## CARTAS

N 3-140

[Carta de Pedro Oom a Mário Cesariny e Mário Henrique, sobre a publicação do folheto «Surrealismo e Manipulação».]

Lx: 9/11/49

M. Caríssimos:

A notícia da publicação *vossa* em que é posta a *nossa* posição comum, deixa-me um tanto ou quanto aturdido, principalmente pela expulsão de C. Costa Pinto, António Pedro & C.<sup>a</sup>, França L.<sup>da</sup>, etc... Prezadíssimo confrade M. Henrique, não posso compreender da tua parte uma tão inoportuna sanha contra pessoas tão desinteressantes, quando ainda há bem pouco tempo nos criticavas a mim e ao Cesariny pelo nosso artigo no «Sol», artigo aliás bem oportuno de bordoadas geral, e agora vens, segundo parece, lutar com fantasmas: Cândido C. Pinto nem já surrealista se afirma, A. Pedro e demais calaram-se, para quê portanto bater mais nas vítimas?

A quererem publicar uma «Declaração», não percebo porque não se lembraram da Declaração enviada ao Grupo Francês, a única que acho documentalmente oportuna tanto na cacetada ao «Grupo de Lisboa» como na *revelação* da nossa posição de surrealistas em Portugal — onde, segundo continuo a acreditar, não é possível um Movimento Surrealista.

E sobretudo custa-me a acreditar na viabilidade de *revelar*, sem a dividir, a nossa posição de Surrealistas, o que seria negar a impossibilidade de um Movimento.

Depois disto, escrito um tanto às pressas, julgo que compreendam não poder eu assinar o acto de excomunhão dos «fiéis», sem que tome conhecimento antecipado dos termos da «bula».

Um abraço para vós do

*Pedro*

P.S. — Caso queiram mandem-me original da declaração, para poder dizer qualquer coisa mais concreta sobre o assunto. A minha morada é:

Pedro Oom  
Calçada Poço dos Mouros, 61/c<sup>d</sup>  
LISBOA

N 3-144

[Carta de Pedro Oom a Mário C. de Vasconcelos]

Sacavém, 1.4.68

Mário:

Recebi a tua carta (28.3.68) que nada diz aos factos ou diz muito pouco. Antes de me pôr bem nela quero dizer-te o seguinte: mandei a carta que te mostrei ao Sérgio Lima, mas não ao PAP — nem mando. Não tirei cópia, conservo somente uma parte do rascunho. Se não há directório, assembleia, ou simples junta de salvação, que me importa que eles (Grupo Francês) se venham a enganar com o Seixas, comigo ou contigo? — O engano é deles! Aliás já andam há muito tempo enganados: José Pierre, Bédouin, os que tiram o chapéu a José Pierre e os que vestem o sobretudo a Bédouin.



Efectivamente a posição que pões na tua carta não a considero uma «retirada» mas assemelha-se a uma «despedida». Falar de afirmação *individual* chegava. Dizer afirmação *isolada* é um pleonasma demasiado retumbante.

Com certeza: *nada de directórios!*

«A exposição que ainda podemos efectuar os dois, juntos», será, da minha parte, a *adesão* ao companheiro que resta e ao amigo que é, ponto de *chegada* de uma nova *partida*. Também não estou interessado — dentro do movimento — nas «pequenas e inofensivas» atitudes pessoais, pelo que o meu «Peixe» sairá sob o signo de «Edições *não* surrealistas», e os futuros Peixes, se os houver, sob outros signos: Edições *não* Dádá, Edições *não* Abjeccionistas, Edições *não* Abstractas, Edições *não* Pop., etc.

A minha posição de *agora* e de *sempre*: uma *apostasia* renovada no sentido de manter o *compromisso inicial*, a defesa dos princípios que estão na *base*. Por isso, eu nunca *desapareci*, sempre estive *presente*, ao que fazias, ao que parecias fazer, ao que não fazias — por isso, também, nunca estiveste isolado. Vejamos:

- 1.º) O AML não se ocultou. Está ainda comigo e contigo. Falo com ele neste momento.
- 2.º) O Seixas não fugiu para as Áfricas. Lá, estava *presente* e acompanhava-te. Só *agora fugiu*, realmente do nosso convívio. A experiência comum dos últimos tempos aniquilou-o ou aniquilou-nos — a mim quer-me parecer que foi a ele, mas posso estar enganado.
- 3.º) Eu não desapareci *nunca*. Deves lembrar-te que *sempre me encontraste* quando era necessário dizer, fazer ou afirmar. Porque eu nem sempre te *podia* encontrar no «Gelo», não infiro daí que estivesses só. Na realidade, melhores ou piores, os companheiros nossos, amigos teus, eram ainda: João Rodrigues, José Sebag, Ernesto Sampaio, Afonso Cautela, António José Forte, Virgílio Martinho, Santiago Areal, Herberto Helder, etc. ...

4.º) O regresso de Seixas forneceu, *de facto*, a companhia que era até onde foi. As nossas *últimas intenções* são ainda para mim as nossas *primeiras intenções*, nunca ultrapassadas pelos acontecimentos antes, pelo contrário, sempre dominando os acontecimentos.

Antes de deixar o «arrazoado que não pediste» e que a «pluma» se pôs a desfiar, quero só dizer-te o seguinte: compreendo perfeitamente o teu *desgosto* de agora pela fuga de um amigo que estava num plano *afectivo*. Simplesmente, deves lembrar-te, que dentro da luta mais *imediate* que pretendias, também sempre te acompanhei, e acompanho, ao ponto de as pessoas estarem confusas quanto às minhas «motivações». E, nisto, corri e corro alguns riscos. A demissão de Seixas parece-me dever-se, principalmente, à consideração-social-porta-que-se-abre agora à *outra face dos artistas*, aproveitamento pelo saber do que em ti foi conhecimento-na-carne-e-no-sangue. Por isso te digo: estou inteiramente ao teu lado no que chamei de *plano imediato de luta* e espero me acompanhes *ainda* para além dessa meta.

Quanto à homenagem a Dádá, está de facto nos meus apetites, mas só depois de acabar a homenagem Cesariny (Editora Lux, L.<sup>da</sup>) e se me sobrar tempo. Não será possivelmente muito extensa e muito menos *erudita*. Erudição que me falece por falta de apetite próprio e falta de documentos deles. Será portanto (se for) um artigo Dádá sobre o dito, quero dizer, muito apaixonado, muito pouco alinhavado, nada erudito e muito menos bom-tom. Quanto aos meus manes são eles alguns dádá, certos surrealistas e um número reduzido não dádá não surrealistas (Boris Vian, v.g.). Deste, tenho um poema traduzido — A MULHER-TRONCO — que o melhor dádá não desgostaria assinar. — interessa?

Por outro lado, lembro-me que *ofereceste* as páginas do «Letras e Artes» ao palpite dos amigos que no movimento e não quisessem dizer, pergunto: aquela minha nota («Os níveis do surrealismo») que era para sair na Abjecção 1 — muito oportuna em resposta e contraproposta à nota de A. J. Forte sobre Péret — pode incluir-se nos planos de divulgação desse *mensário* de que és ilustre redactor?

Seria de facto óptimo aproveitar a cama e o sossego... simplesmente a cama é má e o sossego é pouco. Na pretérita sexta-feira fui submetido a uma pequena intervenção cirúrgica e por isso não estou ainda em condições de pegar na escrita para, sem caneta, escrever «plume».

Agradeço os teus votos de rápido restabelecimento e envio-te uma pequena laranja de amizade com um gomo de alegria onde se pode inscrever a nossa linha recta: *encontrado-perdido*.

Este é o grande abraço que retribuo através o espaço e o tempo, este tempo nosso

teu

*Pedro*

N 3-145

[Carta de Pedro Oom a Mário Cesariny]

Sacavém, 4.4.68

Meu Caro Mário

Gostei muito mais desta tua carta que da anterior, embora não seja ainda a que esperava de ti (pão-pão; merda-merda).

É que estes jogos de merda aqui apaga acolá, tens razão em não os esperares de mim pois efectivamente não estão nada no meu querer. São eles, no entanto, a resposta que me foi possível dar ao teu joguinho de merda aqui apaga acolá: «a exposição que ainda podemos fazer os dois juntos», o fazer o que não queres fazer, etc. ...

Também não vejo razão para que a minha apostasia geral me vá sair mais cara que a tua apostasia geral — questão de preço que cada um está disposto a pagar.

Quanto aos silêncios de 15 anos: cada um cala o que sente como lhe é possível. Por isso a minha grande admiração por ti: 15 anos sempre na grita.

Quanto a companhia acho que fui bem claro: estive sempre em Banguécoque. Não tenho culpa que te procurasse em Lisboa quando estavas em Tananarive ou em Tananarive quando já tinhas partido para Copacabana. Quanto ao António Maria Lisboa, estive com ele em Montachique, depois de Coimbra, e antes de ele vir para Lisboa. E se ele na Capital *não queria morrer* eu em Banguécoque *também não* — razão de comer dez pratos de sopa. Quando digo que falo com o Lisboa é com o Lisboa que foi e está claramente expresso. Quanto ao que é puxado para a Rua da Bestega só na minha contraposição à TV me molhei em tais urinas. De resto, *nunca*. Já tive mesmo ocasião de dizer à mãe do Lisboa (sábado passado em minha casa) que ela pode fazer dos ossos do filho o que quiser — mesmo o grande arrependimento cristão da última hora.

O tempo que ainda tencionas expor sozinho não me interessa. Exponhas, não exponhas, cinco, dez ou mais anos...

Ponho uma pedra sobre os assuntos atrás referidos pelo que te peço não voltes a falar neles.

Junto te envio «Os Níveis do Surrealismo» que podes publicar junto ou separado com o teu gráfico (desde que esteja claramente expresso que o gráfico é *teu*). Porque nisto de juntar ou separar, estar longe ou estar perto, é uma medida muito tua.

Um abraço da tua linha recta

*Pedro*

P.S. — «A cidade queimada» e a tua «Poesia» estão já a fazer muita falta. Depois de amanhã, dia 6, já estou ao serviço. Podes portanto telefonar quando te for possível emprestares-me os referidos livros, ou só a «Poesia», caso não consigas arranjar «A Cidade Queimada».

## MÁRIO HENRIQUE LEIRIA

N 3-1

### AUTORETRATO TELEGRÁFICO

minha ave noturna  
liberta de preconceitos raciais  
meu quase-girassol  
suspenso na extremidade do olhar  
meu pássaro-íris com asas de mel  
meu pequeno e carinhoso motor diesel  
tão preocupado com política  
minha praia solitária  
onde minúsculos pára-quadras  
giram ininterruptamente  
meu martelo-lua  
escondido entre máquinas gigantescas  
num poço de cristal  
nascido num «guetto» da Ucrânia  
minha planície incendiada  
onde vivem pequeníssimas tartarugas  
meu avião de jacto  
perdido ao jogo de dados  
meu caranguejo-tigre  
minha mala-infância  
meu vento-mulher  
caminhando clandestinamente  
na palma da mão  
aberta sobre o mar

Do meu braço  
a mancha de sangue  
corre incessantemente

comboio esperado há muito  
sombra da noite  
talvez o corvo  
em que não acreditamos

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

a grande aranha do tempo  
duas asas sono que  
nos foi dado outrora

[Nota — Este texto é o poema 7 do livro inédito *Clari-  
dade Dada pelo Tempo.*]

68 N

Um dia eu estarei na praça  
lá onde se ergue a enorme  
estátua vertical  
brilhando ao sol

em silêncio só  
encontrarei o grande segredo  
da tua vinda  
porque  
tu aparecerás  
olhos sexo boca  
seios fulgurantes

enquanto vários homens  
vão escavando lentamente o solo  
eu sei  
que caminharás para mim  
nada poderás fazer  
senão isso

o leito onde existiremos  
já estará construído  
a estátua vertical  
sabe-o bem

caminharemos abraçados  
eu e tu  
o grande milagre  
das aves que voam para a noite  
o caminho para o poço  
povoado de seres desconhecidos  
e amados por nós dois

[Nota — Este texto é o poema n.º 8 do livro inédito, *Clari-  
dade Dada pelo Tempo.*]

N 3-5

Continuo a ser um grande poeta...

#### AMPUTADOS

A perna articulada com joelho fisiológico e pé de borra-  
cha maciça (sem cinta, sem suspensório) a qual constitui  
uma invenção sensacional da Casa **FRITZ STRIEDE KUF-  
STEIN — ÁUSTRIA**, está já a ser fabricada pelos técnicos  
estrangeiros, ao preço da perna vulgar nas oficinas ortopédicas

FELIX CORTAZZI — Técnico-ortopedico  
Rua do Salitre, 179 — Lisboa — Telefone, 663501

CINTAS MEDICINAIS    PALMILHAS

Para ser lido no J.U.B.A. em 27/5/49

Porque na sessão do dia 6, aqui no J U B A, se levantaram questões de porquê e de o que é, porque houve mesmo uma tenebrosa e mirabolante confusão e mistura de alhos com bugalhos num jornal que por aí há (sendo nós os alhos e o Hospital de Júlio de Matos os bogalhcs), porque algumas pessoas que aqui têm vindo são de facto bem intencionadas, porque muitas outras que também aqui têm vindo são evidentemente inacreditáveis confusionistas de má fé, porque isto e porque aquilo e finalmente porque isto e mais aquilo, acho conveniente esclarecer (digo esclarecer, notem bem) certas e determinadas situações e posições que me parecem postas já em dúvida aqui.

Está-se habituado, cá por casa, a chamar surrealista a qualquer senhor que pinte umas coisas mais ou menos incompreensíveis se bem que aparentemente agradáveis de mirar, que publique umas coisas curiosas e engraçadas que à primeira vista (e muitas vezes à segunda e até à terceira) ninguém percebe lá muito bem, mas que enfim..., que por vezes diz coisas extravagantes (mas nunca mal soantes) e que, é claro, se comporta perante a chamada sociedade com uma certa dose de originalidade comedida, simpática e até apetecível. Pois é evidente que até há muito pouco tempo poucas pessoas sabiam algo mais do surrealismo a não ser *que* alguns quadros de Dali, *que* os bonecos de alguns fabricantes cá de casa, *que* meia dúzia de artigos de jornais razoavelmente mal informados e ainda pior informantes. Todos estes *ques* deram como resultado o aceitar-se como surrealistas os tais quaisquer senhores, o aceitar-se como surrealismo o que daí saía.

Verifica-se agora (e parece que há, de facto, algum interesse em tal verificação) que o surrealismo não é assim tão palmadinhas nas costas, tão tu cá tu lá.

Quando da actuação de 6, aqui no J U B A, começaram a surgir as perguntas, os pasmos e (o que é mesmo para pasmar) as inexplicáveis explicações dadas de cátedra por pessoas que tinham lido umas coisas e que confundiam



nomes. Bem, mas parece que essas explicações não explicaram nada ou que, pelo menos, não mostraram ao público o que verdadeiramente se está passando entre o surrealismo e a vida (ou seja: o que se está passando poeticamente). Pediram-nos explicações e não quiseram ver que as estávamos dando, que as damos há 15 e há 8 dias, que sempre o que temos feito é mostrar a todos a movimentação e a mutação constantes de tudo. Falou-se até em obscenidade da nossa parte, sem se reparar sequer que, quando aqui se disse merda, era mesmo MERDA que se queria dizer. A nossa posição começou a tornar-se ingrata, e tão ingrata que nos obrigou a voltar cá para dizer que é bom e conveniente não confundir o Surrealismo com qualquer catálogo de livreiro ou rol de mercearia.

Poder-se-ia voltar a ler textos automáticos, poemas ou inclusivé os manifestos de André Breton, mas para quê agora, nesta ocasião?

É bom não esquecer que o sonho é uma perna de mulher atravessada por um garfo de prata.

N 3-9

### LISBOA AINDA REVISITADA EM 70!

Um pouco de sopa  
uma posta de garoupa.  
Mais uma vez  
os alegres cadáveres do costume  
e outra vez...  
olha o Simões... olha o Armindo  
é lindo... é lindo  
(por favor  
dá-me aí o RATOFINDO)  
sô barbeiro  
olhe que esqueceu a «pedra nua»

A ponte sobre o Tejo  
(viva mais uma ode genial)  
Que tal? Que tal?  
Quando a vir pela primeira vez  
vou com certeza ter saudade  
do tempo em que acreditava  
que nunca teria que rever  
um trambolho  
com molho  
português,  
o molho ribeirinho habitual.

Olha, o melhor parece ser  
um pouco mais de sopa  
e — porque não? — outra posta de garoupa.

N 3-11

Pró Mário Cesariny

Entre a nuvem  
e o teu braço  
vai o espaço dum ano solar  
vai a distância que une  
a existência ao infinito

Entre mim  
e aquilo que nunca existiu  
por ser demasiado belo  
vai a distância do vento  
que sai exaustivamente  
dos teus seios

A sombra  
— talvez do pássaro,  
talvez da própria noite —  
sempre gravada  
em sinais só por mim vistos  
por mim sonhados

nada mais que a sombra longa  
para além dos mares de Saturno  
processo já procurado há séculos  
por alquimistas sábios

**loucos**

a sombra  
só eu a vejo

deixa que eu a veja  
sempre entre mim e ti  
a bola de cristal o cigarro  
tudo que me falta  
tudo que está mais além da montanha

N 3-12

Porque não acreditam?  
porque querem ignorar  
os pés a caminhar na areia?

porque não  
vêm que o corpo é  
para erguer muito erecto  
resplandecente ao sol  
de braços estendidos?

os lábios os olhos  
o próprio sangue

as mãos as nossas mãos  
de homens que sabem  
que conhecem  
são para elevar muito alto  
são para recolher nelas  
os teus lábios  
e o vento  
soprado através dos teus cabelos

qualquer outra vida  
não esta  
qualquer outra existência  
não a que nos querem dar  
que pela força de sermos nela  
sabemos errada  
o voo das aves  
é em si muito mais  
do que o que parece  
nós próprios estamos aqui  
não para o que nos dizem  
mas sim sim  
para seguirmos o nosso caminho  
caminho que nos foi dado  
oferecido  
há muitos séculos já  
quando ainda sabíamos da vida  
quando ainda o nosso corpo  
era o nosso corpo  
arco vibrante a ligar-nos com  
o desconhecido  
nós somos da montanha gelada  
do lugar esquecido  
raiva e maldição  
e também amor exaustivo  
agora logo sempre  
a recusa é nossa só nossa  
mas também nosso  
é será sempre  
o encontro dos corpos que temos  
já antigos muito belos  
um dia.

## POIS...

Há anos que venho afirmando,  
sempre tenho dito  
que, afinal,  
Portugal  
é que é o país do cadáver esquisito

que esquisitice a do Simões  
que beleza de antiguidade a do Tareco  
e aí vamos nós  
bebendo, sapientes, nos salões  
da Natália...  
e viva a PORTUGÁLIA  
que aqui, no Brasil,  
edita e propaga o Alves de Arganil

Montes de propostas desonestas  
têm sido feitas ao cadáver.  
Chamam-lhe periquito  
tão bonito... tão bonito...!  
ou convidam-no — com dignidade  
para festas  
com o Simões... claro, com o Simões  
...como deve estar namora  
esse Simões!  
Isto de ser o tal  
cadáver esquisito  
só mesmo  
em Portugal.  
Um pouco de sal  
e Soyo — o molho japonês —  
couves — muitas —  
Remexer e ficar com as orelhas  
e voltar a Portugal  
para assistir ao entremês... final.

## (Relato dum sonho)

Eu vinha a caminhar através duns montes. Vinha com botas de montar, blusa de quadrados e um stick na mão.

Quando a descida acabou apareceu uma povoação que atravessei rapidamente. Não havia ninguém.

Em seguida apareceu uma casa enorme onde entrei por uma porta relativamente pequena. Havia bastante gente lá dentro mas não reconheci ninguém. Era tudo vago e indefinido. De repente reconheci uma pessoa que estava sentada, de costas, com um casaco encarnado. Era a Alda. Desejei falar-lhe mas passei por ela sem nada dizer. Então ela levantou-se e saiu. Segui-a. Atravessámos a casa e um largo pátio que tinha ao fundo um portão enormíssimo, em pedra. Ela saiu o portão rapidamente e desapareceu. Ouvei alguém dizer-me que ela ia ter com a mãe. Fiquei encostado ao portão à espera. Começaram então a passar várias pessoas pela estrada. De grandes chapéus, silenciosos, de andar mecânico.

E eu esperava

e fiquei sempre encostado ao portão, à espera.

## REVOLUÇÃO

Algumas bombas  
de precursão  
três mexicanos  
um sacrisaão

Um tio gordo  
sete bananas  
vinte marrecos  
cinco sacanas

atranscurete obstruo: cistite: ocañal mar 6

Muita ginástica  
— da mais barata —  
uma heroica  
e grande rata

Um crocodilo  
com um boné  
Imensos tiros  
Muito rapé

Bandeiras (muitas)  
vários apitos  
e correrias  
Ai! tantos gritos

4 POEMAS E UMA SEPARATA DO LIVRO, INÉDITO,  
*CLIMAS ORTOPÉDICOS*

[Colecção de Artur Manuel do Cruzeiro Seixas]

TRIANGULO KABALÍSTICO

Eu sei que as túlipas  
são os olhos de todos os aviões perdidos

Eu sei que as cidades  
são os esqueletos das aves de rapina

Eu sei que os candeeiros ardendo de noite  
são os pulmões dos peixes voadores

Eu sei que o mistério  
é uma dentadura abandonada

Eu sei que a loucura  
é um braço solitário sorrindo eternamente

Eu sei que os meus olhos  
são as tuas pernas frementes

Eu sei que os teus cabelos  
são o meu acendedor de pirilampos

Eu sei que a tua boca  
é o meu uivo solar

Eu sei que o teu peito e o teu sexo  
são a minha água profundamente azul  
onde se encontram todos os fantasmas  
já perdidos há séculos

#### RESULTADO INESPERADO

Anuncia-se frequentemente  
em todos os jornais  
que por uma insignificante quantia  
qualquer pessoa  
pode cair dum andaime.

Muito bem!

Portanto podemos todos esperar  
socegradamente  
o aparecimento das  
montanhas voadoras  
e ter a certeza que  
a ocasião  
dos assassinatos  
também é um forte motivo.  
Não há dúvida que  
estas razões todas  
são bastante insignificantes  
mas o que é certo  
é que  
as viagens não se fazem



sem grande dispêndio de energias  
e um pouco de imaginação.

Ora já todos sabem  
que dizer merda  
por si só não significa nada  
tal qual  
como não dizer merda  
também não significa nada.

Trata-se portanto  
dum caso de consciência  
que muito tem preocupado  
os sacerdotes  
de todas as religiões  
e até (porque não dizê-lo?)  
algumas pessoas honestas.

Vejamos pois:

uma pequena dose de ácido nítrico,  
duas colheres de manteiga  
e asas de morcego, quanto baste.

Temos aqui a solução que não é  
decerto a esperada mas que, a-pesar de tudo,  
serve perfeitamente.

Quem diria!!

## ILEGALIDADE

quando a aterradora solidão  
vinda de uma lanterna gigantesca,  
sinal combinado  
entre um véu de gase muito claro  
e duas chaminés  
que se põem lentamente em movimento,

é o caso imenso  
maravilhosa beberagem  
trazida por uma longa superfície  
crivada de balas;

quando um choque violento  
e eroticamente brusco,  
como a fotografia do Dragão  
composta de muitos caracteres incompreensíveis,  
talvez telegramas  
que deixam um intraduzível e fumegante  
rasto de cavaleiros mongóis,  
grita:

«Jonathan! Jonathan!»;

quando uma pequena embarcação  
atravessa a praça  
e faz destacar a enorme estatura  
do homem que sai da sombra;

quando a arma de cinco tiros  
oscila lentamente,  
como a fuga precipitada  
de um porto  
que domina o enorme estrondo da escuridão;

quando a surpresa nocturna do incêndio,  
impelida pelos dois amantes,  
passa  
através dum grito,  
um grito torturante e extramente solitário

duzentas mil figuras,  
— violenta fórmula mágica —  
projectam-se na planície  
e caminham sempre,  
com o furor sensual  
dum comboio que foge para o mar.

## A PRAIA ENCANTADA

Os teus cabelos estranhamente solitários  
são a evidência longa,  
muito longa e nítida  
como um traço de sangue,  
de que  
entre a kabalística antiga  
e o meu desejo delirante  
não existe senão  
um intervalo de cristal.

Qualquer encontro  
entre mim  
e a tua égua aquática  
é sonho  
mas verdade  
feita de eco nostálgico e  
tábuas de engomar longínquas.

«Vértice»  
dissemos então os dois  
enquanto,  
como um luar de répteis cansados,  
descia sobre nós  
a espuma perdida  
das fotografias nunca feitas.

Os teus braços  
caminharam  
por muito tempo ainda  
sem saber.

«Vértice»  
disse eu, obsessivamente,  
mas já tudo  
eram só revolvers.

VÉRTICE...

ANTROPOFAGIA

ao almoço come-se a perna  
conscienciosamente com extremo cuidado  
depois ao lanche  
atenção muita atenção  
há quem prefira apenas os miúdos  
um pouco de fígado um pouco de fígado  
dizem contentes  
bem espera-se então pelo jantar  
que diabo não há pressa nenhuma  
sobram ainda os braços  
e uma outra perna a mais gorda por sinal  
— à noite não se deve comer em demasia —  
o tronco  
consta que houve quem o comesse logo pela manhã  
— a voracidade é uma coisa extraordinária —

mas as orelhas  
ah as orelhas  
essas ninguém mas apanha  
guardei-as para mim  
que logo à noite vão-me saber muito bem

27 outubro 1951

## CARTAS

N 3-37

NÃO ENVIADO

Ex.<sup>ma</sup> Direcção de «O Século»

Tendo o público manifestado interesse e curiosidade em saber como funcionam colectivamente os Surrealistas, pedimos a V.<sup>as</sup> E.<sup>cias</sup> a cedência do Salão de Festas do vosso jornal na noite de sábado, 28, do corrente mês, para a realização duma sessão subordinada à rúbrica:

«O Surrealismo e o seu público em 1949».

Nesta sessão ler-se-ão poemas, comunicações, responder-se-á às perguntas do público, etc.

Contando com a boa vontade de V.<sup>as</sup> E.<sup>cias</sup> somos

atenciosamente

*Mário Henrique, Mário Cesariny de Vasconcelos,  
António Maria Lisboa e os mesmos por Henrique  
Risques Pereira, Pedro Oom, Carlos Eurico Costa  
e Artur Cruzeiro Seixas*

[Carta de Mário Henrique a Cesariny, em papel timbardo do Colégio Estremocense, onde o primeiro trabalhava]

20-10-49

Meu velho e caro Mário

A tua carta chegou agora. Com certeza que já recebeste uma que te mandei anteontem.

O problema parece complicado. Estou vendo que nosso *movimento surrealista* está a desequilibrar-se, aliás era de esperar uma crise quando a *Coisa* começa a não ter uma saída viável, senão pelo lado da grande violência. O facto é que nenhum de nós parece disposto à tal violência. Estou vendo daqui como isso vai: o Lisboa rindo em enormes e histéricas gargalhadas, o Pedro Oom eternamente aflito sem saber onde pôr as mãos e as ideias. O Henrique desinteressado (e com uma certa razão) da meia dúzia de soluções de trazer por casa que se tentam arranjar, o Seixas eternamente sorridente e pouco mais, o Fernando dizendo pouco e não fazendo nada, tu, no Café Chiado, escrevendo uns vagos poemas e eu, aqui, tentando anarquizar meia dúzia de bestas alentejanas sem utilidade para um movimento surrealista ou pseudo-dito.

MERDA...

A exposição dos loucos não se faz, o livro não se publica, nós nada dizemos nem fazemos.

Será isto existencialismo barato?

MERDA...

Por meu lado também não vejo saída, por enquanto. Reduzo-me a tentar, aqui, destruir tudo quanto posso, desde o conceito de família destes gajinhos, até às noções idiotas de arte e literatura que eles possuem.

Estou, possivelmente, a caminho duma posição anarquista declarada.

Meu velho, espero notícias.

A carta FALCATO<sup>1</sup> aí segue. Nada disse ao dito Falcato, não era preciso.

Vê lá se apareces ou se escreves.

Saudações e tudo o mais

*Mário Henrique*

N 3-41

[Postal de Mário Henrique a António Maria Lisboa e Fernando Alves dos Santos, s/d, Estremoz, 6 de Novembro de 1949]

Caros Lisboa e Fernando

Cá estamos. Eu e o Cesariny escrevemos uma declaração bastante importante em que se *expulsa* António Pedro, França, Cândido Costa Pinto, etc., e em que também se define a nossa posição. Assinámos também os vossos nomes, pois o caso é aquele em que todos estamos de acordo. Amanhã ou depois escrevo (ou o Cesariny) com todos os pormenores. Mandámos já imprimir, está pronto na 5.<sup>a</sup>-feira (500 exemplares (e custa 152\$50(?)). Peço o favor de reunirem aí, até à dita 5.<sup>a</sup>-feira, entre Fernando, Seixas, Lisboa, Pedro Oom e Henrique, 100\$00 que, o resto arranjo eu, pois parece-me que o Cesariny não tem um tostão (o Falcato anda à rasca connosco e por isso não dá dinheiro). Eh! pás! Não faltem, por favor, até 5.<sup>a</sup>-feira o mais tardar, senão é a minha enrascação.

Saudações

*Mário Henrique*

P.S. — Mandem a *massa* numa carta registada ein!

---

<sup>1</sup> João Falcato, director do Colégio.

[Carta de Mário Henrique a Cesariny, em papel timbrado do Colégio Estremocense]

Est-21-Nov-49

Caro Mário

Que tal te correu a viagem? As esculturas chegaram aí bem?

Não te esqueças de ir à Livraria Portugália falar com o Rodrigues por causa da exposição ou então vê que tal o «atelier» da Fritzi<sup>1</sup>, as condições da luz, etc.

O frio vai aumentando tragicamente.

Os Caramelos e que tais, muito penalizados com a tua ida e excitados para irem também.

Cá vou singrando, melhor ou pior, entre o frio e a chuva, a neura e o sono.

Saudações a todos e um abraço do amigo

Mário Henrique

[Carta de Mário Henrique a Cesariny]

Est. 25-Nov. 49

Caro Mário

Com que então a exposição terá de ser feita no «atelier» da Fritzi ein! De qualquer maneira, vai tratando disso, pois é necessário fazê-la durante o mês de Dezembro. O Seixas tem bastantes coisas? E que tal são? Já depois de tu teres saído, recebi carta dele, com um boneco notável; depois o verás.

---

<sup>1</sup> Isabel Meyrelles.



Cá tudo igual, a não ser a minha tenebrosa falta de dinheiro e um estado nevrótico que faz com que o Barato diga que ando com cara de desterrado (no que, sem querer, ele acerta plenamente). Conto dias, horas, minutos, e segundos...

Será muito difícil a minha ida, mas descansa que vou com certeza. O barato quase me pede de joelhos para ficar, a minha notícia dada de repente de que me punha a andar deixou-o à rasca, mas eu é que já não posso mais. Ando completamente neurastenizado, nevrótico, irritado, tudo me falta. Não sei como aguentarei ainda mais uns dias nesta solidão cheia de caras alucinantes sempre à minha frente.

Fiz mais uma colagem extremamente simples, mas que me agradou bastante e substituí aquele desenho do borrão preto, que estava colado na folha com outro ao lado, por um bastante mais giro e mais em equilíbrio com o parceiro.

Então o Jorge Vieira lá expôs! Li no Século uma crítica ridícula por desparatadamente elogiativa que me enojou. Não sei quem a fez, só sei é que não é nada daquilo do que para lá se dizia. O Vieira que tenha muito cuidado com aqueles elogios cretinóides, senão está perdido. Bolas para a crítica... Sei perfeitamente que a escultura dele é bastante boa, mas o que sei também (o que provavelmente ele não saberá) é as razões porque ela o é e, evidentemente, que não são nada do que foi dito na crítica. Caguei...

Meu velho, vai afiando a língua e as novidades (isto é quase obsceno) para despejares tudo quando aí chegar. Com respeito ao «Ballet» (e coisa e tal...) o que é que há? Nada de transigências, nem com «Ballets», nem com ninguém. Desancar tudo quanto pretenda transigir, seja «Ballet», sejam Lisboas, Pedros Ooms, ou quaisquer outros. Cuidado com nós próprios, senão adeus «querida imaginação» que nós amamos.

Espera a minha presença dia 1 ou 2 por aí. Vou cheio de raiva gasosa, furor, excitação, imaginação, ânsia e duas malas... entretanto escreverei um postal a dizer o dia certo.

Saudações a quem quiseses dar, em especial ao forte e leal Seixas.

Um grande abraço do

*Mário Henrique*

[Carta de Mário Henrique a Mário Cesariny]

Est. 29-Nov-49

BIBLIOTECA DE LINGUÍSTICA

Mário amigo

MÁRIO CESARINY

Estou aí amanhã, 30, às nove da noite. Portanto, no dia 1 aparecerei à tarde no «Café Chiado».

Devido a complicações de dinheiro «ó barato» e dívidas também «ó barato» voltarei para cá na 2.<sup>a</sup>-feira próxima e irei definitivamente para aí no dia 20, pois tenho um saldo de 300\$00 que me dará para ir vivendo até lá e ainda para a viagem.

Vai portanto arranjando tudo para abrimos a exposição a 21<sup>1</sup>. Os bonecos, tinturas, etc. já os levo agora.

Estou irritado, arreliado, chateado, farto...

Mas é por pouco tempo e, entretanto, passarei aí cinco dias que poderão ser muito bem aproveitados. Depois é só aguentar cá mais 15 dias...

A minha actividade parou. Nunca mais mexi em tintas nem em pincéis, nunca mais escrevi nada, isto vai mal.

E tu? Constou-me (!!!) que tens andado bastante chateado e *estranho* (textual). Afia a moca e o cacête, porque vamos bater à farta.

Um rijo abraço e até ao dia 1.

Mário Henrique

<sup>1</sup> Esta exposição nunca se chegou a realizar (Cf. presente estudo, p. 66).

## [Carta de Mário Henrique a Cesariny]

27-Março 1950

enviada para o Porto

Meu muito caro Cesariny

Perante o espantoso escabujamento acontecido aqui e por mais razões a expor, *resolvi* não mandar poemas, nem desenhos, nem coisa nenhuma. Como já sabes (ou calculas) eu e Lisboa nunca nos conseguimos nem conseguiremos entender e talvez seja essa a razão porque nos entendemos tão bem.

Actualmente estou exausto de presenças inúteis, de actos inúteis, de actividades inúteis. Espero que compreendas a minha atitude que creio séria e honesta. Por desavenças, que acho idiotas, acontecidas cá, também não assino a declaração para o Taylor e penso (por enquanto só penso) fazer uma só. Isto tudo vem dum enfartamento (o tal!!) da discussãozinha de café, de presença permanentemente estúpida dum tal Paulo Guilherme a introduzir-se numas conversas que nada têm a ver com ele nem com ninguém a não ser nós. Depois chegou a levantar-se a hipótese de eu expor na Geral de Artes Plásticas, hipótese que encarei como acto pessoal (meu, notar bem) e não como actividade de conjunto: Essa hipótese pôs muita gente furibunda, gente que vai colaborar numa revista onde colaborará o Mário Dionísio! Notável! Disto e mais daquilo e daqueloutro vem a minha posição de *não querer* agora colaborar em qualquer actuação colectiva que vejo inútil (para mim) por pouco eficiente e por ser apenas um gozo pessoal que agora não me apetece. Desta exaustiva situação aparece a minha posição de isolamento, pois vejo perfeitamente que não estou a colaborar como *convinha* e *agradaria* a mais gente. Não, meu caro, não transijo e não vou agora transigir com possíveis tendências (ou infantilismos) que, por literários, não me estão agradando nem apeteecendo.

Claro que não estou, querendo impor nada, porque me acho farto demais para impor qualquer coisa, mas também não quero que me imponham nada nem me chateiem.

Sabes como é, meu velho, conheces os escabujamentos estremocenses e outros, sabes que nada me agrada menos que as posições heróico-ridículas e as acusações não-baseadas em coisa alguma.

Cada vez acredito menos na viabilidade duma verdadeira acção surrealista aqui e creio que não é com colaborações «germinalescas» ou actuações «fenianescas» que se poderá resolver nada. Ainda passará como passatempo pessoal mas, nesse caso, não apresentem o aspecto *da grande coisa*. É uma coisinha e pronto...

Isto é para que não haja mais possíveis confusões à minha volta e para que tu compreendas que não há embirrações nem outras coisas tenebrosas. Há, sim, cansaço de infantilidades, e esgotamento da capacidade de suportar tanta bambochata.

Depois, se estiveres interessado, te escreverei mais e é até possível que aí vá no fim desta semana, com o Seixas.

Um forte abraço do amigo

*Mário Henrique*

N 3-58

[Carta de Mário Henrique a Mário Cesariny]

24-11-70

Caríssimo e Venerando

Recebi a tua dizendo que tinhas recebido a minha. Tudo de acordo; acho bem que se tire o tal «e críticos. Pasmaram...» Tire-se.

Se, portanto, tudo está de acordo (faltam algumas vírgulas, que me parece essa tua máquina não possuir em sufi-

ciência) se tudo está de acordo, dizia eu — e muito bem — trate-se afanosamente da publicação. As zangas não serão grandes, pois todos vão pensar que, afinal, são os outros... excepto o França que, no entanto, ficará incerto como de costume<sup>1</sup>.

Por aqui é assim:

A minha tia, na 5.<sup>a</sup>-feira passada, foi a Lisboa e parece que deu uma animada pirueta na Rua do Carmo. O regozijo foi geral. Resultado: trouxeram-na a casa de maca, com um fémur lascado. Actividades, o costume: médicos, radiografias, remédios e tretas. E aqui me está a criatura estatelada numa cama.

Eu, as manigâncias habituais:

fui ao médico, quer cortar-me tudo e pôr por aí vários fémures e quejandos em aço inox (British Made, calcula tu!). Será no princípio do ano, com mais seis meses de recuperação na única de cá, no Alcoitão (300\$00 de diária, sem whisky!). Diz o tal que ficarei a dar umas passadas, embora cambaio. Um êxito! Disse a tudo que sim, claro! Entretanto apodreci um pouco mais dos pulsos, dos ombros e pescoço. Tenho umas dores assim como se fosse na Idade Média. Claro que já me atravancaram a noite com uma visita a um reumatólogo, lá pelas 20 h! E quem carrega é o Vieira, pois então!

Bem, vou ser Sábio e vou ser justo. Telefonarei.

Abraço grande do

*Mário Henrique*

---

<sup>1</sup> Refere-se à publicação do texto «Para bem esclarecer as gentes que continuam à espera...».

## [Carta de Mário Henrique para Mário Ceariny]

Car.<sup>1</sup>/14-10-71

Caríssimo

Por estas e por outras, cá continuo. Havia que falar, que falar muito. Vou ver se arranjo qualquer espécie de transporte em breve, que me leve aí. Aliás, aí estive naquela manhã, mas tu não apareceste. O Areal tem carro, como consta, mas é dele... coisas...

Respondendo algo ao teu *alguma coisa*, digo que sim. Parece mentira, mas comprei umas folhas de papel e vários guachos e estou tentando tintar. Não sei bem, mas creio que vão haver as tais coisas recentes pedidas. Estou totalmente a sós, o que me dá, por vezes, vontade de sapatear e atirar patadas. Assim, neste redescobrir apavorante que é o estar aqui esticado entre a terra e o telhado (velho), talvez borre algum papel exponível. Conta com isso, pelo menos.

Gostei de saber da notícia da provável mostra ex-Pathé Baby. Continuo, no entanto, como no tempo antigo que é ainda o meu de agora, a não querer mistura com o que vem pela margem da parecença. Foi-me (foi-nos) e é (é-nos) uma trabalhadeira conseguir conversar um pouco da violência em que acreditamos, através de todo o molho de traquibérmias em que, por vezes, temos nadado e até comido. Estou ainda — e agora mais certo de o estar — zangado... é o que me resta, a zanga de não querer ceder mais nada, coisa nenhuma a ninguém. Assim me fico: ou só, ou com o que ainda é de estar ao pé. Tu e Seixas saberão o que vão fabricar cá pela contada do Coutinho. Comigo, contem sempre, na medida em que não será para mais um par de cuecas novas.

Portanto, informo que, se a coisa acontecer, gostaria de participar razoavelmente. Resta-me um objecto (bonito) desse

---

<sup>1</sup> Carcavelos.

tempo. A «Escada Líquida», lembras-te. Os dois braços de madeira numa tábua preta, com um olho, na mão, etc. Retocado, fica pronto pró susto. Ainda tenho também uma ou duas colagens (letras) e uma ou duas tinturas (algumas tuas e minhas, períodos E e C, como é de tua memória). Os «livros edição-única», estão todos em bom estado, gordos e reprodutivos. Com alguma coisa presente, já seria visível, e não essa merda em papel de manteiga que a Galeria daí guarda... Dirás... dirão...

Estava agora na apetência de tentar vingar-me, publicando. Pensava publicar aquela placa-eta de 20 e poucas páginas, aquele poema-mito chamado «Imagem Devolvida», espécie de exercício automático sob exaustiva vigilância, que fiz em 51 e que tenho ainda na edição-única-original-toma-lá-guarda, na gaveta — pois então... Que editora terá o atrevimento? Sabes?

Quanto à publicação dos textos colectivos dos ao-tempo-surrealistas-em-Lisboa-e-Porto, perfeitamente. Sugiro uma partida: incluído nos textos, mas fora deles (a tal folha de desintroduzir quando o livro baixar à livraria) o manifesto-Londres-FREE UNIONS, *integral*, assinado por quem quiser (eu quero, sim senhor... e o João Artur está lá por Londres, não é...). Assim, o papel ficava nas entregas a domicílio, ficava na história, ficava impresso... e o livro, com a Pátria em Perigo, não corria riscos de arrecadamento. Por mim, rebolava-me com essa, e até me atrevia a pagar o custo da folha extra (traz a separata gratuita...).

Haveria tantas mais coisas para dizer, sugerir, inventar, que aqui não vão... já não sei escrever.

mas zangado, estou... lá isso, estou.

A hepatite parece que se acabou, segundo o médico. Mas, para castigo, mais um mês de dieta, para consolidar (a fome, claro). Afinal, isto ensinou-me a não comer e não beber. O diabo é que quase já não tenho força para dar um passo. Lá chegarei, lá chegarei...

e agora

Abraço grande

Mário Henrique

[Carta de Mário Henrique a Cesariny]

Car./29.10.71

Caríssimo

Junto segue o texto inglês do falado comunicado. Está datado, como vês, e creio que essa data se deverá manter. Está em ti querereres ou não querereres assinar, dado que o tempo era outro (e nós talvez também). Pergunta-me por aí o bom do orçamento, no formato que achares por bem caber em «separata gratuita». Terá umas linhas explicativas introdutórias, tais como:

«Enviado, na data mencionada<sup>1</sup>, à revista surrealista inglesa FREE UNIONS, para publicação em número dedicado ao surrealismo pelas Europas».

Isto ou coisa parecida. Verás.

A publicação *em inglês* diverte-me bastante, por ser exaustivamente snob e, além disso, totalmente incompreensível, até para quem saiba o seu inglesito liceal. Um êxito...

O maldito reumatismo apanhou-me à esquina. Estou com o braço esquerdo fora de jogo e o pescoço não me deixa olhar, nem de esguelha, para a sopa de couves. Coisas...

Cantino a cheirar aqui pelo saco dos papéis e até descobri uma série de cartas do Carlos Calvet da Costa e, ó pasmo, um postal muito peixe frito do O'Neill em 48! Molhos de diálogos (textos) automáticos e alguns cadáveres esquisitos, com o Carlos Calvet, também cá cantam. Enfim, uma papelada em que extraí a gancho cartas do Pacheco (o costume), Manuel de Lima, Alfredo Margarido (testamentárias), Egito Gonçalves, Manuel Mengo, espanhóis e franceses que já não sei quem são, um autêntico bruxedo.

Agora, se te lembrares, fura-me por aí uma «Intervenção Surrealista». Se for possível, claro.

<sup>1</sup> 25 de Abril de 1950.



Na próxima 4.<sup>a</sup> ou 5.<sup>a</sup>-feira devo ter boleia para Lisboa. Avisarei, se tal acontecer. Entretanto, vai dizendo o que te parecer conveniente.

Abraço do

Mário Henrique

N 3-63

[Carta de Mário Henrique a Cesariny]

Car./14-11-71

Caríssimo

Primeiro, a informar-te que tenho comigo o catálogo dos holandeses Delá, que deixaste esquecido no carro e que te levarei no próximo encontro.

Catei no «Diário de Notícias» a Intervenção (55\$00, ó caos!). A Gracinda (a moça que ia comigo) enguliu logo a Cidade Queimada e ainda mandou guardar mais, a ver se leva uns prás Áfricas. Achei bem, mas não telefonei.

A dita moça está com comichões para ver o teu atelier. Pois é. Se achares bem, na próxima 5.<sup>a</sup>-feira irei aí (no carro dela, claro), enfiarei mais dois ou três borrões nas mãos do Seixas, lá pela Galeria (com fins de visão do marchante Coutinho, é evidente). Se puderes e quiseres, passarás por lá e iremos de voo ao teu atelier. Farei com que a moça leve qualquer espécie de garrafa. Há ainda que ela está interessada em levar livrinhos de mata-borrão para vender aos brancos-pretos. Parece-me de aproveitar.

Temos, agora, aqui, a tal abertura em português para o papel em inglês que disse que te enviava.

Fica assim:

«Texto enviado para Londres, em Abril de 1950, a Simon Watson Taylor, para publicação na revista surrealista inglesa

FREE NIONS-UNIONS LIBRES, em número que publicaria igualmente diversos comunicados de surrealistas de vários países.»

E é isto.

Terça-feira te telefonarei pelas horas de «O Almoço» (farsa fantástica). Então combinaremos a hora para 5.<sup>a</sup>

Abraço grande

*Mário Henrique*

A ver se esta chega aí...

N 3-64

[Carta de Mário Henrique a Cesariny]

12-12-71

Caríssimo

Há uma coisa:

Se ainda não ordenaste a factura do papelinho, suspende, por favor.

É o seguinte:

Por aqui o caos: deves, aliás, calcular. Por não haver dinheiro, somos todos especialistas cá por casa e comer a batata está a tornar-se arte circense de alto nível.

Duas velhas dum lado para o outro aos pulos (semi-pulos), tragédia grega de má qualidade, não há dinheiro para a tal garrafa de gás para acender o tal fogão da sopa e etc... Isto põe os nervos do mais valente ao nível da bomba H, com consequências de caretas e pânicos. Até já tenho medo de ir à rua porque, se alguém olha para mim, mando-o logo prá puta que o pariu.

Daqui se conclui: se o marchante da S. Mamede se atrever a comprar um boneco ou dois, o papelinho vai prá

frente; se tal não acontecer, não vai mesmo porque o último metal que tinha teve que seguir para gases, luzes, algumas vitualhas e um pouco de petróleo para o aquecimento, que o frio está a comer-me todo.

E é isto meu caro.

Desculpa a fatalidade, talvez ainda se corrija a tempo.

Por agora, ando, com poucas vontades de ir ou vir seja aonde for, mas aparecerei um dia destes, talvez dentro dum saco de linhagem, que dizem ser quente para as pernas...

Abração do

*Mário Henrique*

N 3-68

[Carta de Mário Henrique para Alvaro Guerra, 2/2/1973]

Alvaro amigo

Pois foi.

Recebi a REPÚBLICA, como de costume, e estava à espera, realmente à espera, de saber como era. Os surrealistas de agora tinham-me avisado que a coisa ia ser brava, que eles iam dizer tudo, tudo.

Quanto a mim, já tinha confessado a minha tristeza por aquilo que o Cesariny, o Seixas e eu não tínhamos dito.

Portanto estava ansioso, até entusiasmado. Sempre gostei que me contassem tudo.

E então não é que fiquei cheio de pena!

Aquilo faz uma pena enorme, é o que te digo.

Volta-se ao mesmo, à correspondência do grande morto, às histórias de há mais de vinte anos. Volta-se outra vez ao tal passado morto. Ora esta! Eu que, ingenuamente, ainda estava à espera! Ele há cada coisa!

E as cartinhas insidiosas, dirigidas a este e àquele, com explicação em rodapé, e os bonecos de há muitos Dali-Tanguy anos, eu sei lá!

É isto o surrealismo deles? Ora bolas!

E a foto, com eles fazendo gesto muito Bordalo Pinheiro (mas tão sem graça!). Que cansaço!

Tenho a sensação de ter visto o retrato de cinco palhaços que se esqueceram que estavam no circo. E isso também faz muita pena, porque a assistência geralmente não perdoa ao palhaço que se esquece da profissão.

Que pena, Álvaro, que pena!

Esta carta com certeza que também pode vir a servir para mais uma lavagem de roupa, conforme um sistema que detesto mas muito em voga (vide os novos surrealistas). Portanto olha, se quiseres serve-te dela. Estou-me nas tintas.

Aí vai um abraço, penalisadíssimo.

[Nota — Refere-se ao suplemento «Artes e Letras» do dia 1-2-1973.]

N 3-73

[Carta de Mário Henrique a Cesariny]

### *ENTREMÊS BÉLICO*

O TENENTE (para o recruta) — Direita, vol... ver!  
O RECRUTA (atento) — Porquê?

—————

O GENERAL (para o cavalo) — An...an!  
O CAVALO (para si mesmo) — Sempre a mesma conversa!

—————

Caríssimo e venerável...

E então o papelinho? <sup>1</sup> Se a coisa demora mais uns dias, parece-me que talvez se possa acrescentar um P.S. —:

<sup>1</sup> O «papelinho» é o manifesto «Para bem esclarecer as gentes que continuam à espera...»

«Os signatários, dada a oportunidade da quadra tão festiva, aproveitam para desejar às pessoas e às ventoinhas do ano-que-vem, as estradas-as-melhores-que-há.»

Que pessoas?

Diz qualquer coisa.

Abração grande

*Mário Henrique*

**ARTUR MANUEL DO CRUZEIRO SEIXAS**

[Nota — Textos cedidos pelo Autor]

NO DIA DO MEU ANIVERSÁRIO  
NA SUPERFÍCIE ÁSPERA COMO O SANGUE  
QUE SE VESTE A CONSCIÊNCIA  
OS ATLETAS ENTRARAM DE DEDO NO GATILHO  
TRAZENDO A NOITE  
PELOS CABELOS.  
A MEIO DO ENTERRO ALEGRE,  
DEVORARAM-SE OLHOS-DENTES-JOELHOS  
E AS MÃOS DESENHAM NO ESPAÇO  
ANTIGO  
A MÚSICA NECESSÁRIA  
A EVOCAÇÃO  
A MORTE AO NASCER  
ADIVINHA OS PENSAMENTOS MAIS SUBLIMES  
E ESTENDE CARINHOSAMENTE O VERDE DOS  
[BOSQUES MAIS COMPACTOS  
PELO FUNDO DOS MARES  
CRIA PAÍSES MITOLÓGICOS  
PERDIDOS EM CAMPOS DEVASTADOS PELA GUERRA.  
É-NOS NECESSÁRIO LEVANTAR DO CHÃO A PAISAGEM.  
QUE FIQUE SUSPensa COMO UMA SERPENTE  
PELAS PAREDES  
INFINITAS  
DO LABIRINTO.  
MAS NÃO ME PERGUNTES  
SE AS SERPENTES  
CHORAM

*Africanas 959*

Afirmo-te agora que as mãos  
são de facto a única muralha da China existente  
mas entre céu e terra evidentemente  
e com o seu forte odor a rapto.  
Pela porta X passa um cortejo de ratos  
que levam cartas as mais urgentes no bico  
e grandes braçados de sinos frescos  
para oferecer ao homenageado.  
Foi assim que a noite passada  
a felicidade enfim aflorou nos olhos dos barcos  
acertando o movimento do trapézio.  
O canto clandestino iluminava  
de forma voltaica  
o interminável acto de reconciliação das florestas.  
E mais à esquerda o perfil bêbado das estrelas  
e as mãos  
as mãos debicando  
os interstícios mais secretos  
da muralha milenária.

960

\*

Em certos incertos dias nocturnos  
um iceberg sem razão  
atravessa o meu coração  
e indiferente aos espelhos  
arrasta palavras petrificadas  
da minha alma  
para as mãos dos pedintes.

Os olhos que me olham nesses dias  
são rios de chamas  
escorrendo precipitadamente  
para as nascentes.

O mistério existe erecto  
ao meu lado.

Há cabeças de leão assomando a todas as portas  
as crianças evaporam-se quando soa o meio dia  
e Deus desce  
naturalmente  
os degraus que o separam do fundo do mar.

*Áfricas 962*

\*

Mãos como tempestades  
no escuro  
procurando ilhas e sonhos que haverá  
em qualquer parte  
com cordão umbilical entre si.

E os alfinetes  
vejo-os eu distintamente querendo prender os rios às margens  
que passam sem um sorriso.

Depois anoiteceu  
e os amantes austeros  
exibindo os seus dentes de sílex  
devoram-se entre si.

Só as nuvens  
agora exangues  
ficavam para ali  
a espernear como baratas  
tombadas de lado no chão.

*Áfricas 962*

\*

Uma brasa de água se vem  
é tão tarde  
quando ninguém podia dizer se era um grito  
ou apenas uma rosa solitária  
tão solitária  
que todos julgavam ter chegado já  
à negrura do índice.



As transparências do mito doem  
são o valor ardente  
a arte egípcia de se assoar em Assuão  
os gregos e os deuses  
e nós aqui afogados  
clandestinos  
velhas molduras de quadros  
que jamais existiram.

Confesso que um dia falei com as ervas sem me lembrar  
[de Francisco

e  
outra vez  
falei com os peixes  
sem me lembrar de António.

*Africas 970*

**ALFREDO MARGARIDO**

[Nota — Textos cedidos pelo Autor]

o espelho é inundado pela imagem do cabelo  
vivas hastes de seiva  
onduladas  
coloridas  
lançadeira tecendo o ódio nos invisíveis  
atalhos do tempo  
                  vespa viola vermelha  
correndo as teclas da substância apaixonada  
quando a dúvida inacabada desperta os dedos  
para uma prova decisiva  
                  algo como a morte  
quando um homem congelado se debruça  
sem sensações   sem rosto   sem palavras  
                  casa tormenta  
recordas a claridade de lâmpada encarcerada  
o relógio batendo as horas   emissários  
repletos de claridade engelhada   relâmpagos  
guiados por entre as cortinas pela voz   sombra  
que pesa sobre cada coisa e nos fala e nos responde  
o dia intacto   vento selvagem   noite prometida  
a todos os delírios

**casa**

## QUEBRO

Desfolho os girassóis,  
mas a flor,  
lento vapor escondido na pedra,  
continua;  
quebro a lâmpada,  
mas o sol  
luz que não se coaduna com o interruptor,  
continua;  
queimo as túmidas almas do sono,  
mas o sonho,  
dissipação nocturna e invisível,  
continua;  
anulo pincéis, tintas e cores,  
mas o voo,  
tesoura de aço e enxofre,  
continua;  
destruo os tijolos cor de rosa,  
mas a casa,  
doçura de chuva e marfim,  
continua;  
desfaço as pétalas da garrafa,  
mas o vinho,  
turbilhão vencendo a ausência,  
continua;  
destruo o homem,  
mas o homem  
avalanche de majestoso fermento,  
continua.

## APONTAMENTO PICASSIANO

Uma maçã discreta com uma elipse  
entre cidades bombardeadas  
e o telescópio confabula  
com as estrelas do palhaço azul.  
Através do candeeiro sem chama  
esmagado pelas hastes negras dos touros,

uma mão decepada vibra o punhal  
entre ácidos limões espanhóis.  
Mas só o meteoro rompe a disciplina  
para revelar as fermentações do silêncio  
e uma cadeira, um chapéu, uma toalha,  
a ternura do sorriso triangular  
em roxos, verdes e amarelos  
que rasgam a pele do tempo cinzento.

1971

\*

FALO NÃO FALO? FALO  
do falo alfama e mouraria  
retalhos do piano gelado  
com flancos de agonia

Oh cabelos artificiais  
e espelhos cor de amora  
um barco que não há mais  
e sai pela barra fora

Um teatro de ninguém  
vendido a mãos mordidas  
violência que me advém  
de palavras proibidas

Uma miséria bem nua  
um pássaro bem inocente  
o eléctrico pela rua  
mastigando tanta gente

Neve e água salgada  
no telefone da beleza  
uma palavra demorada  
morrendo de portuguesa

Uma tia de cristal  
na pirâmide do furacão  
a penúltima edição  
do túmulo de parsifal

A lua pelo terraço  
entre apólices de seguros  
a máquina do teu abraço  
na concha de dedos maduros

Um bosque de nova iorque  
sobrevivendo ao arcano  
um pedal onde se toque  
o fantasma mais humano

Uma anémoma escarlate  
na chaga do requerimento  
uma miséria que se farte  
das fanfarras do vento

Uma roda de martelos  
enganando a perspectiva  
os submarinos amarelos  
na doce valsa furtiva

Uns restos de d. quixote  
no ventre da linha aérea  
uma nação onde o chicote  
constrói uma vida etérea

\*

TU, MEU CORAÇÃO, BEM SABES  
como são longas estas noites  
de touros desembolados,  
estas noites de crespas raivas  
e estes silêncios odiando,  
odiando, odiando.

Tu, meu coração, bem sabes  
esta noite de geladas mariposas  
estes dentes hirtos e mecânicos  
e esta cabeça de touro negro  
rompendo a gelada angústia  
do manequim incorruptível.

Tu, meu coração, bem sabes  
esta água verde e tranquila  
ocultando em nossos olhos  
a guerra justa, a guerra  
formando o voo silencioso  
das longas raivas fulvas.

E tu, meu coração, bem sabes  
este árido insecto amarelo  
quebrando as janelas,  
colorindo a madrugada,  
anunciando a chuva, a chama,  
a tempestade invisível.

\*

TRÊS VEZES NOVES VINTE E SETE, É CLARO E EU ESTAVA MORTO. Era efectivamente madrugada e a bola vermelha do bilhar era o que sobrava do mundo. Levantei-me com uma açucena na mão e rãs coaxando nos bolsos. Tropecei na luz do farol. Deu-se então o curto-circuito e um gato incandescente sacudiu a geometria do macacão de amianto. E os meus três amigos, Mário, Cândido e Miguel romperam o cavalo do tabaco.

Era madrugada.

Os homens quedos viam crescer entre o trigo entre crâneos podres, sabiam o erro nas calhas dos eléctricos, mas o nevoeiro absorvia o fumo e a areia da razão deslisava na superfície do espelho.

Era outra vez madrugada.

A lua tinha-se afogado num cemitério de moscas, mas os membros recomeçaram a luta, destruíram o equívoco e a angústia trouxe o horror da ausência, o galo de neve e a lâmina. A lâmina terrivelmente ambulante e mecânica...

A lâmina...

A lâmina...

A lâmina...

QUANDO A PALAVRA NASCEU, NASCEU TAMBÉM ESTA RESIDÊNCIA na terra, nasceu este fruto amargo e colorido, este fruto de obscuridades profundas e de claridades inesperadas. Um ferro mordido por secreta exidação traça um sinal através da febre que queima a memória. A bala silva e o sinal que nasce cria duas pernas ortopédicas e ferozmente ambulantes. Revelam-se na polpa dourada entre o tamanho das pétalas sulfúricas que constroem o amor. Silenciosamente germinam as sementes do fruto e através do pulmão do largo silêncio cresce uma esperança que vence as lâminas embaçadas, as angústias crepusculares e as canções dos escravos.

Assim nasce a desesperada demolição do amanhã gémeo do hoje. A memória sacrifica os últimos frutos do inverno do homem.

## CHAGALL

### 1

No céu da cidade roxa  
passa este casal de namorados  
e o violinista verde toca  
o seu violino cor de rosa.  
Amor, bandeiras desfraldadas  
e uma vaca azul move as asas  
e invade a lua toda negra.

### 2

Oh relógios destroçados  
marcando as horas do espaço,  
oh cabelos alongados no tempo  
entre roxas vozes desvairadas,  
oh aviões, oh bombas incendiárias,  
destruindo esta flor amarela  
oh corpos destruídos entulhando as ruas  
outrora de risos azuis de crianças,

oh soldados, oh baionetas,  
oh fábricas de sabão de gordura humana,  
oh candeeiros da pele pálida do meu povo,  
oh revoluções perdidas na noite  
oh silêncio de turqueza de tantos desesperos  
oh «guetos» de tijolos cor de laranja  
oh morte, oh vida, oh amor.  
oh profundos densos dedos da memória.

3

Verde, Verde, Verde.  
O azul renasce e é verde,  
o vermelho renasce e é verde,  
o amarelo renasce e é verde,  
o verde renasce e é esperança.  
Tudo renasce e é esperança.

Tudo adormece uma memória  
sangrenta e demasiado próxima.  
Sobre a cidade roxa  
passa outro casal de namorados.  
A música é ocre, terra-de-siena,  
e o amor é o mesmo.

\*

CARICIOSA ESTA DOLENTE VOZ  
cria um céu mecânico e perfeito  
para todos nós.

\*

TENS UM PÁSSARO NA BOCA  
e o sol no cabelo:  
o mar a destruir o mundo  
e tu a refazê-lo.



A VOZ EXEMPLAR  
suprime os contrários  
na avenida ternamente habitada.  
Leveda o homem  
seu vocabulário  
de água e metal.  
A exacta linha  
o lucro nega.  
E a usura.  
Como a concha, a cidade  
recupera sua marinha leveza.  
Tenso, o arco da multidão  
desapossada  
nova pulsação grava.  
Despótica, a flor perfuma  
os votivos frutos.

## DIVERSOS

[Nota — Texto cedido por Luís Amaro]

[Carta-manifesto a propósito de dois artigos publicados por João Gaspar Simões sobre *Sete Poemas da Solenidade e Um Requiem* de Carlos Eurico da Costa. Os artigos foram publicados nos «Diário Popular» e «Diário do Norte» em 25 e 26 de Junho de 1952, respectivamente.]

Senhor Doutor João Gaspar Simões:

Para perfeita mútua compreensão, que inclui a consideração e a simpatia que o «apostolado» nos merece, declinamos a nossa identidade mental relativamente às tarefas da crítica de mecânica racionalista: nos parece que uma situação poética só encontra, se encontra, prossecução e desenvolvimento crítico noutra situação poética (anterior, posterior).

Aparte isto, acreditamos *na crítica inspirada*. (Expl.º: Defesa da Poesia, de Shelley. O W. Blake que v. Ex. citcu. O D. H. Lawrence dos Estudos Sobre a Literatura Clássica Norte-Americana. Certo Cocteau dos Ensaios de Crítica Indirecta. O Nicolas Calas de Foyers d'Incendie. A Ode a Charles Fourier, de Breton. A comunicação a que chamamos O Surrealismo e o Seu Público em 1949. Etc.).

---

É natural que a crítica possa anotar que o movimento surrealista (em Portugal) respire como defunto. Podia essa

crítica ir mais longe, podia mesmo dizer que esse movimento está morto e apesar disso respira — não seria menos verdadeiro e era com certeza muito mais poético. Não sabe V. Ex. — nem sabemos bem, agora, se V. Ex. poderia sabê-lo — que provas nossas existem, ou subsistem, de firmação e presença desse movimento. Escoura-se V. Ex., naturalmente, naquele princípio que faz as pessoas saber que quem é vivo sempre aparece e que a guardar silêncio só os mortos existem. É certo pois que 1951 foi de nossa parte um silêncio quase total. Mas é certo também que V. Ex. não ouviu o grito, por demais sentido junto de outras esferas, que em 1949 e 50, através de exposições, recitais e conferências a que v. Ex., segundo parece,, não assistiu, foi por nós lançado. A uma dessas conferências foi V. Ex. convidado a assistir (convite-bilhete-postal assinado por M. C. V. e por António Maria Lisboa). E pensando sobre essa desatenção de V. Ex. (e de certo outro público) contou ainda a lamentosa confusão acontecida pela presença de um «Grupo Surrealista» meramente estético-pictórico, sùmula de equívocos que a crítica devia ter podido deslindar mas não deslindou. Quando V. Ex. fala, no seu artigo em rubrica, de «facções» em quesília, refere-se, com certeza, a este aspecto da questão. E refere-se-lhe com aquele princípio, de indecisão dos que, com evidências ou sem elas, preferem não decidir. É natural. Até pode ser honesto. Mas aceitará V. Ex. que a nossa atitude seja outra; aceitará que tenhamos, nós, decidido; que não vejamos onde possa, com propriedade, falar-se de facções surrealistas em jogo, quando vemos e achamos ser possível ver-se a que ponto o surrealismo desse extinto (?) grupo foi miúda manifestação epidérmica, gémea filha e madrinha daquelas que passaram a ocupar — e, aqui, ainda bem — os nossos mais jovens artistas plásticos e a mais recente literatura, sem espécie alguma de compromisso para com o movimento em si e sem nenhuma responsabilidade nele. E se «surrealismo» é isso, teremos então que todo o mundo está, em Portugal, «surrealista» (especialmente depois de 1950) teremos Mário Dionísio e Júlio Pomar «surrealistas», teremos «surrealistas» a maior parte dos alunos da classe de Pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, «surrealistas bastantes» certos poetas da «Árvore» — surrealistas — já

agora, porque não? — Vitorino Nemésio e o Repórter X. Acontece porém que o surrealismo não é isso, acontece porém que isso é mais ou menos importante resultância do facto de haver um movimento surrealista (mesmo parado), mas, de maneira nenhuma, o próprio surrealismo.

Competir-nos-ia a tarefa de deslindar para o público o engano mais acarinhado que jamais houve em Portugal? Da maneira que é nossa, muito, e sim — e foi o que fizemos. Mas ser-nos-ia necessário demonstrar AINDA de que maneira um José Augusto França — e é o melhor Exemplo — nada tem ou terá de surrealismo ou surrealista? Céus! Para professores primários estaremos sempre muitíssimo verdes. E frente à capacidade de asneira, insulto e difamação — aqui, o Grupo de António Pedro precedeu, com vantagem todos os outros — que estralou imediatamente a seguir à nossa primeira actuação pública, compreendemos perfeitamente: a asneira, o insulto e a difamação não eram senão muito deliberados da parte de todos aqueles cuja necessidade consistia, e consiste, em manter em apodrecida reserva os motivos do atabafo em que devem viver, hoje, entre nós, quaisquer novos portadores de ilusões ou verdades de realização poética e humana. Parece que os poderes — os da inteligência passada, presente e futura — estão todos constituídos, e em alta defensiva. Não doutra maneira se explica que uma revista como «Vértice» tenha passado os largos anos da sua existência na ocultação sistemática da presença (ou ausência) de um movimento poético tão determinante como o surrealista — aliás, a única patente real aflicção do tipo de inteligência que prolifera nos «vértices». Cremos saber dizer que o m. s. é por esses bastantemente mais odiado do que certo catolicismo, ou certo fásccio, com o qual sempre podem entendimentos (v. «Ler»). V. Ex.<sup>a</sup> deduzirá da forma de comportamento que é de esperar do outro lado da secante, das artes oficiais ou oficializantes.

Embora desde o início firmemente arredados de qualquer estruturação partidária — ou talvez por isso mesmo — nos inscreveu a organização política vigente, nos ficheiros da inteligência de ao pé do S. Luiz (refere-se ao Café Chiado), como indivíduos perigosos. Somos, ao que parece, um perigo para a circulação. Reinvidicamos essa condição, não como

no-la atribui imbecilmente uma vida de pasmo e perversidade diária, mas aquele sentido em que um propósito de lucidez e a busca apaixonada da Poesia são perigo mortal a ameaçar constantemente a barca daquela idiotia que já teve o desprante de erguer um monumento a Rimbaud — em Charleville!

Depois... depois saiu-se Casais Monteiro a «esclarecer tudo», saiu para dizer, numa página do «Primeiro de Janeiro», do Porto, que: seja já o que (o surrealismo) for, é como literatura que ele se nos impõe. E mais tarde, in «Unicónio», dizia o mesmo poeta, perante o desfalecimento, não anotado, do grupo «surrealista» a que dera particular adesão: que isso de surrealismo não podia, entre nós, pegar, porque éramos todos muito *sentimentais*, muito lirismo lusiada, muito estranhos à imagética e à disciplina que o surrealismo implica. — Como se em Vilar Formoso devessem estacar, por falta de conduto e de imaginação, todas as mais modernas formas de consciência universal! —

Quer dizer: a Literatura, certa Literatura, pelo menos, vinha, depois da Política, desvirtuar, destorcer, para pseudo-proveito próprio, o assunto entre nós nascente. Não interessa aqui deslindar o tal ponto, para C. M. angustiante, em que o surrealismo é ou não é literatura. Interessa significar certos dados da confusão — da qual, aliás, nos acusam, o que não é nada menos extraordinário — que o assunto em mãos estranhas foi tomando.

V. Ex. compreenderá que não é merencória ou «indignada» a presente explanação. Fomos nós que primeiramente desencadeamos o ataque. O meio deu a resposta que pôde.

Restam pois aqueles que vindos da «presença» souberam conservar discernimento próprio e certa independência, e há a dizer que entre esses é V. Ex. não só o de maior intervenção como o que mais próximo podemos sentir da Poesia, tal como a entendemos. Ponhamos, de momento, de parte, certos s/ julgamentos contraditórios e até superficiais, e fixemos o que nos parece único e importante no aparelho crítico do s/ «apostolado»; «é impossível reduzir a categorias lógicas a essência da poesia» diz V. Ex., em 1946, no n.º 24 de «Mundo Literário». Se não tem já V. Ex.<sup>a</sup> conhecimento do ensaio de Jean-Louis Bédouin para a colecção «Poètes d'Aujourd'hui», Ed. P. S., 1950, sobre «André Breton», convi-

damos V. Ex. a lêlo e a observar em que proximidade esse seu parecer vive da plataforma surrealista e a que ponto máximo esta conduz no mundo das relações analógicas, por oposição a um universo de «categorias», lógicas ou ilógicas.

Não basta porém um aparelho crítico mais conveniente para detectar poesia. Há-de haver, de quando em onde, uma certa deslocação, no tempo e no espaço; dos ângulos habituais, e uma informação capaz.

Foi aqui que qualquer coisa falhou. Já apontámos qual a nossa parte de culpa: a recusa, em que estamos, de um didatismo que desmentiria o nosso próprio propósito. Há mais isto: a impossibilidade material de editar convenientemente. Saberá V. Ex. que a nossa recusa dos quadros gerais da vida — ou só mesmo da literatura — que teimam em servir-nos como *muito boa* faz de nós vagabundos? Querá acreditar numa ausência de «literatura» se lhe dissermos que essa vagabundagem, imposta pelo meio, é uma escolha nossa? Que o nosso querido companheiro António Maria Lisboa paga há dois anos dolorosissimamente a extrema pureza do seu propósito de Poesia, de Liberdade, de Amor? Ou que muitos de nós — psicopatia constitucional, dizem as pessoas *felizes* — não tenha espécie alguma de ponte de passagem para uma mínima realização material? Não insistamos. É espantosamente natural que a nossa juventude e a nossa força paguem muito a dobrar. Também por isso somos uma potência de pânico. Frente à crescente burocratização do mundo e das ideias não há pior fantasma do que a vagabundagem. Reservamo-nos porém o prazer de anotar que essa vagabundagem vai continuar. E que tem precursores: Miller, Lawrence, Charlot. E Fernando Pessoa — «não evoluo, viajo» —. E Mário de Sá-Carneiro.

Arrumando o assunto: não editamos. Não há dinheiro e não há editores. Temos o que merecemos — o país também.

Logo, não há que exigir da crítica uma informação facilitada, informação que nós mesmos não prestamos. Mas já é culpa dela a interpretação pressurosa ou a desatenção daqueles dados mínimos que nunca nos esquecemos de prestar. Diz V. Ex. que se não recorda de ver o nome de Carlos Eurico da Costa em nenhuma das «Facções» de por aqui (em Portugal). Carlos Eurico da Costa seria assim, se assim

fosse, um recém-chegado sem responsabilidades de maior, seria mais um poeta a quem acontecia o que a um qualquer outro podia acontecer, até por distração: poesia surrealista. Os documentos mínimos que junto enviamos dizem que assim não é. Dizem que C. E. da Costa é um dos que tomaram inequívoca posição no assunto. Tirará disto V. Ex. as implicações que muito são de tirar.

Só mais uma palavra: desde 1924, época do 1.º Manifesto em França, que certa espécie de Bureau de Pesos e Medidas do Trabalho dos Outros, anda a anunciar, periodicamente, a falência e o enterro do surrealismo. Tal anúncio e tão solícita periodicidade têm revertido a favor de sucessivos fiascos. Estamos (ainda) todos para saber a que ponto convulso de fiascos ou não chegaremos nós, aqui em Portugal. Mas crê sinceramente V. Ex.<sup>a</sup> que as várias agências SRAF do país existem em condições de enterrar um fantasma?

Lx. 28 de Junho de 1952.

*Mário Cesariny de Vasconcelos*

*Artur do Cruzeiro Seixas*

*Carlos Eurico da Costa*

*Henrique Riques Pereira*

P.S. (Muitíssimo de passagem — Parece V. Ex. algo empenhado em definir uma «forma» peculiar surrealista. Havê-la-á? Parece que sim, mas não a que naquela medida tranquilizadora de arrumação e ficheiro a espensas de uma qualquer aproximaçãozinha a um qualquer absurdo. Forma surrealista é mais a que denuncia um propósito, ou um encontro, de descoberta (ou de destruição)

e pode ser tal como a distância que vai de certos  
da Ode a Charles Fourier à solene  
convulsão Rivage des Syrtes, de J. Gracq.

ANTÓNIO MARIA LISBOA  
AINDA NÃO ESTÁ BEM MORTO  
APESAR DE TUDO O QUE TÊM DITO  
E ESCRITO!

*MANIFESTO*

Não é verdade que sejamos surrealistas.

Não queremos contudo que os mortos dêem cabo do surrealismo.

Não se encaixilha António Maria Lisboa e Pedro Oom.

Os mortos dispensam bem a homenagem que lhe fazem os vivos.

Só as múmias confundem, por nunca terem feito outra coisa, o seu cadáver com o do surrealismo.

O surrealismo não tem culpa dos seus filhos serem adultos e terem muito crescido.

Os surrealistas vivos não são a necrologia do surrealismo.

Quantos filmes de terror têm visto nos últimos tempos os surrealistas?

Pelo contrário, a quantas recepções têm ido os surrealistas?

Não deixaremos, contudo, que emoldurem o surrealismo.

A Biblioteca Nacional não é a do surrealismo.

Por estarem mortos não permitiremos que matem de novo ou se viva à custa do surrealismo.

António Maria Lisboa não cabe numa moldura.

Pedro Oom sentava-se à mesa do surrealismo.

A estrada entre Loures e o 13, apesar de larga, não passa pelo Instituto Nacional de Cultura do surrealismo.

Quem bebe bagaço aprende que whisky com água castelo dilui o aspecto corrosivo do surrealismo.

Nós não estamos interessados em certificarmo-nos tão cedo da morte do surrealismo. Só os doutores ou a polícia estão interessados em passar a certidão de óbito do surrealismo.

Repugna-nos que em nome dos mortos alguns se queiram fazer passar pelos «vivos» do surrealismo.



Quem está vivo não precisa de desenterrar os mortos do surrealismo.

Índios havia que expunham os cadáveres ainda com vida em cemitérios abertos, para assim impregnarem o ar com os seus miasmas e magnetismos.

Faltava-lhes contudo fazer isto: exumá-los para certificar alguns vivos do carácter inofensivo do surrealismo.

Quem tem conta no banco e cartório como é que pode dizer-se que é do surrealismo?

Serão os banqueiros surrealistas? É o surrealismo uma seguradora? Ou não haverá escolha entre os mortos e os que triunfam na vida?

#### HAVERIA ESPAÇO PARA MUITAS MAIS PERGUNTAS.

Basta repetir de novo: não basta ter cartão de sócio para ser maduro do Benfica; nem todos os que usam lenço vermelho o fazem porque são comunistas; nem só os bêbados têm uma preferência especial pelo tinto.

Tudo isto era já de si muito sério e razão bastante para organizarmos este piquenique.

*Não gostamos deles.* Numa época de atentados chamamos a atenção para que não atentem de novo contra os surrealistas. Houve épocas em que se castigava mais duramente os que assaltavam os cemitérios ou se entretinham a violar cadáveres esquisitos.

Não queremos que façam da Biblioteca Nacional o Shopping Center do surrealismo.

Ainda não tivemos tempo de tirar fotografia para as notícias.

Ao contrário do que dizem o último surrealista vivo não é a morte do surrealismo.

2 de Junho de 1981.

#### OS QUATRO ELEMENTOS EDITORES

[Nota — Texto distribuído à entrada da exposição «Três Poetas do Surrealismo» realizada de Maio a Julho de 1981, na Biblioteca Nacional, em Lisboa.]

## BIBLIOGRAFIA

### I — SURREALISMO

#### 1 — Obras críticas fundamentais

- ALEXANDRIAN, Sarane, *L'Art Surréaliste*, Paris, Hazan, 1972 (versão portuguesa de Adelaide Penha e Costa, *O Surrealismo*, Lisboa, Verbo, 1973).
- ARANDA, Francisco, *El Surrealismo Español*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Idées, 1971.
- AUDOIN, Philippe, *Les Surréalistes*, Paris, Seuil, Coll. Ecrivains de Toujours, 1973.
- BEHAR, Henry, *Étude Sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967 (edição espanhola: *Sobre el Teatro Dada y Surrealista*, Barcelona, Barral, 1970, trad. de José Escué).
- BENASSAYA, V. GUIOL
- BIGSBY, C. W. E., *Dada and Surrealism*, London, Methuen & Co. Ltd., 1978.
- BIRO, Adam et PASSERON, René (dir. de), *Dictionnaire Général du Surréalisme*, Paris, P.U.F., 1982.
- BONNET, Marguerite, *André Breton, Naissance de l'Aventure Surréaliste*, Paris, Libr. José Corti, 1975.
- BRÉCHON, Robert, *Le Surréalisme*, Paris, Libr. Armand Colin, 1971.
- BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Idées/Gallimard, 1973.
- , *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1965.
- , *Point du Jour*, Paris, Idées, 1970.
- , *Position Politique du Surréalisme*, Paris, Denoel/Gonthier, 1971.
- CARROUGES, Michel, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1971.
- CHÉNIEUX, Jacqueline, *Le Surréalisme et le Roman*, Genève, L'Age d'Homme, 1983.
- CLANCIER, Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au Surréalisme*, Paris, Seghers, 1959.
- CORREA, António Bonet (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

- DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER, Bernard, *Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques*, Paris, Larousse, 1972 (edição portuguesa: *O Surrealismo*, Coimbra, Almedina, 1976, trad. de Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva).
- FORTINI, Franco, *Il Movimento Surrealista*, Aldo Garzanti Ed. (edição portuguesa: *O Movimento Surrealista*, Lisboa, Presença, 1965).
- GALLEGO, Jesús Garcia, *La Recepción del Surrealismo em España (1924-1931)*, Granada, Antonio Ubago Ed., 1984.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Idées/Gallimard, 1971.
- GUIOL-BENESSAYA, Elyette, *La Presse face au Surréalisme de 1925 à 1938*, Paris, Ed. du CNRS, 1982.
- ILIE, Paul, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, USA, 1968 (edição espanhola: *Los Surrealistas Españoles*, Madrid, Taurus Ed., 1982, trad. de Manuel Ruiz Angeles).
- LECHERBONNIER, Bernard, V. DUROZOI, Gérard.
- MENNA, Filiberto (a cura di), *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina Ed., 1977.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.
- PASSERON, René, V. BIRO, Adam.
- PICON, Gaetan, *Le Surréalisme*, Lausanne, Skira, 1976.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1969.

## 2 — Surrealismo português

- ALMEIDA, Teresa, «Surrealismo: a Viagem», in *A Viagem 'entre o Real e o Imaginário'* (org por Stephen Reckert e Yvette K. Centeno), Lisboa, Arcádia, 1983, pp. 177-188.
- AMARAL, Henrique do, «A Propósito das Coisas Surrealistas», in *Vértice*, n.º 16, 1956.
- , «Reflexão Breve sobre o 'Surrealismo'», in *O Comércio do Porto*, 28 de Agosto de 1956.
- ANTUNES, Manuel, «A Propósito dum Manifesto Super-realista», in *Brotéria*, vol. LVII, fasc. 6, Dez. 1953.
- , «Prometeísmo Surrealista», in *Ao Encontro da Palavra (I)*, Livr. Morais Ed., Col. O Tempo e o Modo, Lisboa, 1960, pp. 75-84.
- AZEVEDO, Fernando, «Do Surrealismo. Discussão de Cinco Pontos Afins», in *Tricórnio*, Lisboa, Nov. 1952.
- BARROS, Fernando, «A Filosofia não É um 'Realismo'», in *Jornal de Letras e Artes*, 6 de Novembro de 1963.
- , «Nem Filosofia, nem Surrealismo», *idem*, 25 de Dez. de 1963.
- BRÉCHON, Robert et alii, «Perspectiva Actual do Surrealismo», in *Colóquio/Letras*, n.º 50, Julho 1979.
- CAIRES, Ângela, «Surrealistas Causam polémica na Casa do Alentejo», in *O Jornal*, 4 de Fevereiro de 1983.

- CASTRO, E. M. de Melo e., «Perspectiva Prospectiva—2 páginas de E. M. de Melo e Castro», in *Jornal de Letras e Artes*, 22 de Junho de 1966.
- CAUTELA, Afonso, «O Surrealismo é uma Filosofia?», in *Jornal de Letras e Artes*, 14 de Agosto de 1963.
- , «Filosofia e Surrealismo», *idem*, 4 de Dezembro de 1963.
- , «Surrealismo — a mais Importante Encruzilhada Intelectual do Nosso Tempo», *idem*, 28 de Julho de 1965.
- , «A Posição Histórica do Surrealismo», in *Cronos — Cadernos de Literatura e Arte*, n.º 4, s/d.
- CORREIA, Natália, «Nem Deus nem Senhor», in *A Capital*, 21 de Junho de 1972.
- , «O Corvo em vez da Pomba», *idem*, 28 de Junho de 1972.
- , «As Anamorfozes» \*, *idem*, 5 de Julho de 1972.
- , «Os Visitantes Nocturnos», *idem*, 12 de Julho de 1972.
- , «O Mundo às avessas» \*, *idem*, 19 de Julho de 1972.
- , «Acaso Objectivado», *idem*, 26 de Julho de 1972.
- , «O Mito» \*, *idem*, 2 de Agosto de 1972.
- , «Os Jogos» \*, *idem*, 16 de Agosto de 1972.
- , «A Imaculada Conceição», *idem*, 23 de Agosto de 1972.
- , «O Eros Surrealista», *idem*, 30 de Agosto de 1972.
- EXPRESSO, 25 de Janeiro de 1975, página comemorativa dos «50 Anos do Surrealismo em Portugal» (colaboram Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, José-Augusto França, Eurico, Mário Henrique Leiria).
- FARIA, Almeida, «Um Surrealismo de Trazer por Casa», in *Sema*, n.º 1, Primavera, 1979 e *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- FERREIRA, João Palma, «Uma Pretensa Geração Espontânea», in *Diário Popular*, 16 de Abril de 1959.
- FORTE, António José, «Breve Notícia, Breve Elogio do Grupo do Café Gelo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 189, 18 a 24 de Fevereiro de 1986.
- FRANÇA, José-Augusto, «Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal», Lisboa, Cadernos Surrealistas, 1949.
- , «Mil-Novecentos-E-Cinquenta», in *Tetracórnio*, Lisboa, Fevereiro, 1955.
- , «Brevíssimas Notas sobre o Surrealismo», in *O Comércio do Porto*, 25 de Setembro de 1956.
- , «O Surrealismo», in *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livr. Bertrand, 1974, pp. 373-395.
- , «Le Riviste che non ci furono», in *Quaderni Portughesi*, n.º 3.
- , «Nota in Memoriam duma Capa», in *Sema*.
- FREITAS, Lima de, «Meio Século de Surrealismo», in *As Imaginações da Imagem*, Lisboa, Arcádia, 1977.

---

\* Textos publicados in *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1973.

- , «O Surrealismo entre 'Os Grandes Nomes Opacos que Hoje Damos às Coisas' e os 'Grandes Transparentes' (Notas sobre Breton e Artaud), in *Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 1, 1982
- GOMES, Pinharanda, «Três Fronteiras do Século XX», in *Pensamento Português*, Braga, Ed. Pax, 1969, pp. 54-62.
- GONÇALVES, Eurico, «Surrealismo e Erotismo», in *Sema*.
- GONÇALVES, Rui Mário, «La pensée Visuelle de António Dacosta», in *Surréalisme Périphérique*, p. 21-32.
- GUIMARAES, Valmiki Villela, «Visão Surrealista da Mulher, 1 — Perspectiva Masculina: Cosmogonia», in *Anais do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Belo Horizonte, 1979, pp. 49-54.
- LEPECKI, Maria Lúcia, «O Surrealismo em Portugal: Uma Ruptura no Imaginário», in *Anais do VII Encontro...*, pp. 31-38.
- LIMA, Sérgio, «O Surrealismo Actualmente», in *Jornal de Letras e Artes*, n.º 258, Dez. 1967.
- LOURENÇO, Eduardo, «Filosofia e Sobrerrealismo», in *O Comércio do Porto*, 25 de Setembro de 1956.
- MARGARIDO, Alfredo, «Surrealismo in Colonia», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- MARINHO, Cristina Monteiro de, «Surrealismo — a Moderna questão do Clássico», in *O Primeiro de Janeiro*, 17 de Outubro de 1984.
- MOISÉS, Carlos Felipe, «Surrealismo», in *Literatura Portuguesa Moderna* (org. de Massaud Moisés), São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977.
- , «António Maria Lisboa o della desintegrazione del discorso», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- , «Surrealismo e Neo-Realismo em Portugal», in *Estado de São Paulo*, 18 de Fev. 1979 e in *Anais do VII Encontro...*, pp. 45-48.
- MOISÉS, Massaud, «O Surrealismo», in *A Literatura Portuguesa*, 12.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1974, pp. 352-357.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. «O Surrealismo contra a Literatura», in *O Primeiro de Janeiro*, 3 de Novembro de 1948.
- , «Morte e Ressurreição da Literatura», *idem*, 1 de Dez. de 1948.
- , «Perspectivas do Surrealismo», in *A Palavra Essencial*, Lisboa Verbo, 1972, pp. 99-129.
- , O'NEILL, Il Marchio del Surrealismo», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- QUADERNI PORTOGHESI, n.º 3 (número exclusivamente dedicado ao Surrealismo Português), Primavera, 1978 (colaboram Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, José-Augusto França, Alfredo Margarido, Almeida Faria, Luís Francisco Rebello, Jacqueline Risset, João Nuno Alçada, Carlos Felipe Moisés, Cruzeiro Seixas e Edoardo Sanguineti).
- REPÚBLICA, de 14 de Dezembro de 1972, caderno dedicado ao Surrealismo (colaboram Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas, António Maria Lisboa (textos seus) e Álvaro Guerra).

- , de 1 de Fevereiro de 1973, caderno dedicado a «A Abjecção Surrealista» (colaboram Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Nicolau Saião, João Rodrigues).
- REBELLO, Luís Francisco, «Surrealismo o Nonel Teatro Portugese», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- RISSET, Jacqueline, «Os Discípulos de Breton. Paradoxos duma Vanguarda Inactual», in *Sema*, e *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- RIVAS, Pierre «Le Surréalisme Portugais», in *Bulletin de Liaison*, n.º 10, Dez. 1978
- , «Périphérie et Marginalité dans les surréalismes d'expression Romance: Portugal, Amérique Latine», in *Surréalisme Périphérique*, pp. 11-20.
- SAMPAIO, Ernesto, «Surrealismo — Um Dilema Irredutível», in *Sema*.
- SANGUINETI, Edoardo, «Il Surrealismo ha scoperto il Kitsch», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- SARAIVA, Arnaldo, «Jorge de Sena e o Surrealismo», in *Anais do VII Encontro...*, pp. 39-44.
- SEIXAS, Artur Manuel do Cruzeiro, «Fu un'azione Terroristica», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- SENA Jorge de, «Surrealismo», in *Seara Nova*, n.º 1008, 2 de Abril, 4 de Junho e 2 de Julho de 1949.
- , «Tentativa de um Programa Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950», in *Tetracórnio*, Lisboa, Fev. 1952.
- , «Note sul Surrealismo in Portogallo, scritte da uno che non ha mai desiderato né preteso di essere precursore di un bel niente, anche se lo è stato cronologicamente, con buona pace di molti surrealisti, ex-surrealisti e via dicendo, senza escludere dal conto certi eccellenti personaggi che figurano tra i migliori e più affezionati amici dell' Autore», in *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- SENRA, Ângela, «Visão Surrealista da Mulher — Perspectiva Feminina», in *Anais do VII Encontro...*, pp. 55-58.
- SIMÕES, João Gaspar, «O Surrealismo e as suas Repercussões em Portugal», in *Literatura, Literatura, Literatura*, Lisboa, Portugal, 1964, pp. 257-260.
- SOBRAL, Luís de Moura, «Pratiques Automatistes chez les Surréalistes Portugais», in *Surréalisme Périphérique*, pp. 45-55.
- , *Le Surréalisme Portugais*, Montreal, 1984.
- TABUCCHI, Antonio, *La Parola Interdetta*, Turim, Einaudi, 1971.
- , «Les Insectes Impertinents d'Alexandre O'Neil», in *Surréalisme Périphérique*, pp. 33-44.
- VILLAR, Alfonso Alvarez, «Surrealismo e Humor Negro», in *Jornal de Letras e Artes*, 22 de Abril de 1964.

## II — MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

### 1 — *Bibliografia activa*

#### LIVROS

- *Corpo Visível*, Lisboa, Ed. do Autor, 1950.
- *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, Lisboa, Contraponto, 1952.
- *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ed. do Autor, 1953 (2 edições no mesmo ano).
- *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Contraponto, 1956; 2.ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1980.
- *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957; 2.ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação Pelo Autor*, Lisboa, Col. A Antologia em 1958, 1958.
- *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Guimarães Ed., 1959; 2.ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1976.
- *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos, s/d.
- *Planisfério e Outros Poemas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1961.
- *Um Auto Para Jerusalém*, Lisboa, Minotauro, 1964.
- *A Cidade Queimada*, Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965; 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1977.
- *Cruzeiro Seixas*, Lisboa, Ed. Lux Ltda, 1967.
- *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*, Lisboa, Livr. Quadrante, 1971.
- *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, A Phala, 1972; 2.ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1985.
- *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, Lisboa, Presença, 1972.
- *Jornal do Gato*, Lisboa, Ed. do Autor, 1974.
- *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Dom Quixote, 1977.
- *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980.
- *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou O Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984.

#### ANTOLOGIAS

(org. e colaboração)

- *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Guimarães Ed., Col. «Poesia e Verdade», 1961.
- *Surrealismo/Abjeccionismo*, Lisboa, Minotauro, 1963.
- *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Ulisseia, 1966.
- *Reimpresos Cinco Textos Colectivos de Surrealistas em Português*, Lisboa, Ed. por Cesariny e Cruzeiro Seixas, 1971.

- *Contribuição ao Registo de Nascimento Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*, Lisboa, Ed. por Cesariny e Cruzeiro Seixas, 1974.
- *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1977.
- *Horta de Literatura de Cordel*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1983.

#### PUBLICAÇÃO DISPERSA DE TEXTOS INCLUÍDOS EM LIVRO

##### *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*

- «Poema II», in *Contraponto*, 2.º caderno, Outubro 1952.
- «Poema IX», in *Vértice*, vol. VII, n.º 69, Maio 1949, com o título «Em Toda a Parte-II».
- «Poema XVI», in *Vértice*, idem com o título «Em Toda a Parte-III».
- «Poema XXI», in *Vértice*, idem, com o título «Em Toda a Parte-I».

##### *Manual de Prestidigitação*

- «Variante da Cena Anterior», in *Árvore*, 2.º fasc., Inverno 1951. Sem título.

##### *Pena Capital*

- «Notícia», in *Árvore*, vol. II, 1.º fasc. (Janeiro 1953), com o título «Ponto a Ponto».
- «Autobiografia-V», in *Árvore*, 2.º fasc., Inverno, 1951-52, com o título «Poema».
- «Ditirambo», in *Diário Popular*, 22 de Agosto de 1957.

##### *Nobilíssima Visão*

- «À Justa» in *Cadernos do Meio-Dia*, n.º 3, Outubro 1958, com o título «Canção de Vistoriar».

##### *Cidade Queimada*

- «O Navio de Espelhos», in *Diário de Notícias*, 29 de Julho de 1965.

##### *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*

- «Carta aberta a Maria Helena Vieira da Silva», in *Jornal Cartaz*, 23 de Setembro de 1952.



- «A Volta do Filho Prólogo», apresentação do livro *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem*, de Carlos Eurico da Costa, Ed. Árvore, 1952.
- «Um Caso de Vida ou de Morte na Poesia de Verlaine», in *Diário Popular*, 1 de Setembro de 1954.
- «Uma Ilustre Desconhecida» (sobre Emily Dickinson), in *Diário Popular*, 24 de Novembro de 1954.
- «Eurico Gonçalves — Dante Júlio», catálogo da Galeria de Março, 1954.
- A «I Exposição da Escola de Arte Cerâmica» de Viana do Castelo, in *Notícias do Império*, Fevereiro de 1955.
- «Razão e Actualidade de Gérard de Nerval», in *Diário de Notícias*, 12 de Julho de 1956.
- «Arte Abstracta — Ficção Científica», in *Diário de Notícias*, 30 de Agosto de 1956
- «Poesia» por M. C. V. (Adaptação livre de João de Barros das *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift), in *Europa*, n.º 3, Março de 1957.
- «Maldoror — Prefácios a um Livro Futuro» (sobre Lautréamont), in *Diário Popular*, 6 de Junho de 1957.
- «O Fim do Décimo Nono Século» (sobre Lautréamont), *Diário Ilustrado*, 30 de Julho de 1957.
- «Passagem do Meteoro Vieira da Silva», in *Diário Ilustrado*, 13 de Agosto de 1957.
- «Ambos Se Chamam Miller», in *Diário Popular*, 17 de Outubro de 1957.
- «Fernando Nogueira Pessoa Autoractor», in *Diário Popular*, 16 de Janeiro de 1958.
- «O Prefácio às Poesias» (sobre Lautréamont), in *Diário Ilustrado*, 28 de Janeiro de 1958.
- «Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa», *Folha Volante*, Maio 1958.
- «António Maria Lisboa», in *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1958.
- «A Crítica com Que nos Maçam», in *Diário Ilustrado*, 22 de Fevereiro de 1959.
- Prefácio e notas à versão portuguesa de *Uma Época no Inferno* de Jean-Arthur Rimbaud, Lisboa, Portugalíia, Col. «Documentos Humanos», 1960.
- «Da Pintura de Vieira da Silva», in *Jornal de Letras e Artes*, 21 de Fevereiro de 1962.
- Entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, 29 de Agosto de 1962.
- «Quatro Notas sobre a Ausência de Rimbaud, in *Jornal de Letras e Artes*, 14 de Novembro de 1962.
- «Sobre 'Realismo e Realidade na Literatura Contemporânea'». Intervenção no Colóquio Internacional de Madrid, Outubro, in *Jornal de Letras e Artes*, 13 de Novembro de 1963.
- «Saldos do Ano Acabado», in *Jornal de Letras e Artes*, 29 de Janeiro de 1964.
- «Situação Especial de Realidade na Exposição em Lisboa de Jiri Kolar», in *Diário de Notícias*, 5 de Março de 1964.

- «Literatura de Evasão — Literatura de Reclusão», in *Jornal de Letras e Artes*, 11 de Março de 1964.
- «Cruzeiro Seixas Mário Cesariny», Catálogo da Galeria Divulgação, Porto, 12 a 21 de Junho de 1967.
- «Da 'Clepsydra' à 'Clépsidra' de Camilo Pessanha — um Parecer», in *Jornal de Letras e Artes*, n.º 257, Novembro de 1967.
- «Hans Arp — Poeta», in *Jornal de Letras e Artes*, n.º 259, Março 1968.
- «Jorge Camacho», in *A Capital*, 27 de Março de 1968.
- «Eduardo Viana no Secretariado Nacional de Informação», in *Jornal de Letras e Artes*, Maio, 1968.
- «Alguns Dádás Esquecidos», in *Jornal de Letras e Artes*, Maio, 1968.
- «Um Dádá Português?», in *Jornal de Letras e Artes*, Maio, 1968.
- «Ezra Pound», in *Jornal de Letras e Artes*, Junho, 1968.
- «Ezra Pound e os Poetas», *idem*.
- «Bento de Jesus Caraça», in *Jornal de Letras e Artes*, Julho, 1968.
- «Carta de Londres (Viagem de Esmeralda até Dover)», in *A Capital*, 8 de Janeiro de 1969.
- «Carta de Londres (Exposição Bauhaus na Royal Academy, Set-Out. 68)», in *A Capital*, 29 de Janeiro de 1969.
- «Carta de Londres (Exposição Comemorativa Guillaume Apollinaire no Institute of Contemporary Arts)», in *A Capital*, 29 de Janeiro de 1968.
- «Gripe, Mau Olhado, Grupo, etc.», in *A Capital*, 2 de Abril de 1969.
- «Reina a Paz em Varsóvia», in *A Capital*, 23 de Setembro de 1970.
- «III — A Cantora Careca», in *A Capital*, 14 de Outubro de 1970.
- «Contra um Prefácio de Jorge de Sena», in *A Capital*, 29 de Outubro de 1970.
- «Pintura de Szenes em Lisboa», in *A Capital*, 18 de Fevereiro de 1970.
- «D'Assumpção», in *A Capital*, 11 de Março de 1970.
- «Resposta ao Inquérito Promovido por Vincent Bounoure sobre «Presente e Futuro» do Surrealismo como Actividade de Grupo», in *Pour Communication — Réponses à l'Enquête 'Rien ou Quoi?'*, Paris, Março, 1970.
- «Luis Buñuel Surrealista e Santo», in *A Capital*, 22 de Abril de 1970.
- «Cruzeiro Seixas», Catálogo da Galeria S. Mamede, Lisboa, Maio, 1970 (inclui 6 desenhos de 1955 para a novela inédita de Cesariny, *Titânia*).
- «Eurico», in Catálogo da Galeria S Mamede, Outubro de 1970.
- «A Pintura de Vieira e o Poético», in Catálogo da Retrospectiva Vieira da Silva na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.
- «34 Pinturas de Vieira da Silva», Catálogo da Galeria S. Mamede, Lisboa, 1970.
- Entrevista a *A Capital*, 4 de Agosto de 1971.
- «Regresso de André Breton», in *A Capital*, 3 de Novembro de 1971.
- «A Conferência Frustrada» (sobre Dalí), in *A Capital*, 17 de Novembro, 8 e 15 de Dezembro de 1971 e 16 de Fevereiro de 1972.
- «Prefácio a uma Antologia Dádá», in *A Capital*, 15 de Março de 1972.
- Prefácio a *Poesia* de Teixeira de Pascoaes, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

- «Para Uma Cronologia do Surrealismo Português», in *Phases*, n.º 4, II série, Paris, Dezembro, 1973.
- «Malangatana Valente», *idem*.
- Tradução e prefácio de J. F. Aranda, *Os Poemas de Luís Buñuel*, Lisboa, Arcádia, 1974.
- Prefácio a *Imagem Devolvida — Poema Mito*, de Mário Henrique Leiria, Lisboa, Plátano Editora, Abril, 1974.

*19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão  
Seguidos de Poemas de Londres*

- «Rebelião», in *Cronos — Cadernos de Literatura*, n.º 4, com o título «Projecto de Rebelião».
- «Visto a Esta Luz», in Luiz Pacheco, *Textos Locais*, Lisboa Contraponto, s/d, com o título «Poema Local».
- «Exposição-I», Catálogo da Exposição *Mário Cesariny* na Galeria Bucholz, Lisboa, 1967.
- «Inquérito», in *Jornal de Letras e Artes*, n.º 265, Setembro de 1968 e *Cronos*, 2.ª série 1 (número especial Teatro — Cadernos de Cultura e Arte), com o título «O Processo».

*Primavera Antónoma das Estradas*

- «À André Breton», «À Victor Brauner», «À Moi-même», «À Alexandre O'Neill», «À Fernando Azevedo», «À...», «À Toi», in *Transformation*, revista surrealista inglesa dirigida por John Lyle.
- «Consultório do Dr. Pena e do Dr. Pluma», in *Jornal de Letras e Artes*, de Abril a Outubro de 1968 (com Manuel de Lima).
- «Canção», in *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, org. de Natália Correia, Ed. Fernando Ribeiro de Mello, Lisboa, 1966.
- «Praeludium», *idem*.
- «Papásca», *idem*.
- Comemorando a edição portuguesa de *Alice no Outro Lado do Espelho*, de Lewis Carrol, in *A Capital*, 27-10-1971.
- «Salvador Dali/Vieira da Silva», in *Diário Ilustrado*, 15-12-1971.
- «Raul Perez», catálogo da Exposição *Dezasseis Imagens do Meu Diário Onírico*, de Raul Perez, Galeria S. Mamede, Lisboa, Out., 1972.
- «Poema Pintura Colagem», Catálogo da Exposição *Colagens Revestidas*, de Anne Ethuin, Galeria S. Mamede, Fev. 1974.
- «O Norte da Europa-I», in Exposição Surrealista Mundial de Chicago, U.S.A., Maio, 1976, com António Dacosta, versão inglesa de Miriam Rewald.
- «Breyten Breytenbach», in *A Luta*, 17-11-75.
- «Góngora por Kabala Fonética», in *Transformation*, n.º 6, 1973 e seguintes.
- «António Areal», in *Jornal Novo*, 28-8-1978.

- «Segismundo», Catálogo da Exposição de Francisco Relógio na Galeria Tempo, Fev. 1979.
- «Xácara das 10 Meninas», in *Colóquio/Letras*, Julho, 1979.
- «Dádivas para...», in «Surrealism and its Popular Accomplices», textos reunidos por Franklin Rosemont na revista *Cultural Correspondance*, Providence, Rhode Island, U.S.A., 1979, versão inglesa de Manuel Lourenço.

## DISPERSOS

- «O Artista e o Público», in *A Tarde*, 30 de Junho de 1945.
- «O Futurismo e o Cubismo», in *A Tarde*, 21 de Julho de 1945.
- «Aprendizagem na Arte», in *A Tarde*, 18 de Agosto de 1945.
- «Orozco», in *A Tarde*, 15 de Setembro de 1945.
- «Carácter duma Pintura Nova», in *A Tarde*, 6 de Outubro de 1945.
- «Notas sobre Três Músicos», in *A Tarde*, 20 de Outubro de 1945.
- «Notas sobre o Neo-realismo Português», in *Aqui e Além*, Natal de 1945.
- «Notas sobre o Neo-realismo Português», in *Aqui e Além*, Abril 1946.
- «XXI Concerto da 'Sonata', in *Seara Nova*, n.º 970, 16 de Março de 1946 (este texto, bem como os outros publicados nesta revista em 1946 e 1947, estão assinados com o nome de Mário César).
- «Crítica ao «XXII Concerto da 'Sonata'», in *Seara Nova*, n.º 975, 20 de Abril de 1946.
- «XXII Concerto da 'Sonata'», in *Seara Nova*, n.º 980, 25 de Maio de 1946.
- «Concerto da 'Sonata' no Instituto Francês e no Salão de Festas de 'O Século'», in *Seara Nova*, n.º 981, 1 de Junho de 1946.
- «XXV Concerto da 'Sonata' e «I Concerto da Orquestra Sinfónica do J.U.B.A.», in *Seara Nova*, n.º 987, 13 de Julho de 1946.
- «Fernando Lopes Graça e a Música Portuguesa», in *Seara Nova*, n.º 994, 31 de Agosto de 1946.
- «Gravitação na Música Portuguesa», in *Seara Nova*, n.º 1 000-7, 26 de Outubro de 1946.
- «Música», in *Seara Nova*, n.º 1 009, 30 de Novembro de 1946.
- «XXVII Concerto da 'Sonata'», in *Seara Nova*, n.º 1 018, 1 de Fevereiro de 1947.
- «Sociedade Nacional de Belas-Artes: Canções Populares Portuguesas», in *Seara Nova*, n.º 1 019, 8 de Fevereiro de 1947.
- «Música de 'Jazz'», in *Seara Nova*, n.º 1 026, 29 de Março de 1947.
- «Sequeira Costa no Tivoli», «No Tivoli: Benjamino Gigli» e «XXIX Concerto da 'Sonata', no Salão de Festas de «O Século'», in *Seara Nova*, n.º 1 028, 12 de Abril de 1947.
- «Fernando Lopes Graça em França» e «XXX Concerto da 'Sonata' na Sociedade Nacional de Belas-Artes», in *Seara Nova*, n.º 1 030, 26 de Abril de 1947.

- «Só Gomes Leal o Mago Lesel o Póro da Noite», in *Diário de Lisboa*, 4 de Agosto de 1948 e *Os Modernistas Portugueses*, org. de Petrus, Porto, Textos Universais, C.E.P., s/d, pp. 75-80 (com Alexandre O'Neill, António Domingues, António Pedro, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França e Vespeira).
- «Evidência Surrealista», in *Modernistas Portugueses*, pp. 109-110 (com Mário Henrique Leiria, Carlos Eurico e Artur do Cruzeiro Seixas).
- «Os Surrealistas Dizem de Sua Justiça», in *O Sol*, 1-10-1949, e *Os Modernistas Portugueses*, pp. 185-188.
- «Nas Bodas de Prata do Existencialismo...», in *O Comércio do Porto*, 24 de Junho de 1952.
- Prefácio a *Erro Próprio* de António Maria Lisboa, Coimbra, Ed. do Autor, s/d.
- «Poesia» por M. C. V. (*Eléctrico*, poemas de J. G. Ferreira e *A Verticalidade* e a *Chave*, poema de A. M. Lisboa), in *Europa*, n.º 1, Janeiro 1957.
- «Poesia» por M. C. V. (*Os Animais Humildes*, A. Rebordão Navarro), *Europa*, n.º 2, Fevereiro, 1957.
- «Orpheu e a Literatura de Vanguarda», in *Diário Popular*, 11 de Abril 1957<sup>1</sup>.
- «Tempo de 'Novíssimos' em 1962-63», in *Síntese — Cadernos ibéricos de cultura, informação e crítica*, s/d, pp. 67-72.
- Entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, 19 de Janeiro de 1966.
- «Nota sobre a nota de Carlos Loures», in *Jornal de Letras e Artes*, 2 Março de 1966.
- «Baudelaire», in *A Capital*, 6 de Março de 1968.
- «Crítica de Poesia» (*Longos São os Vales de Deus*, António Porto-Além, *Inverno Lua e Laranja*, António Lino Português e *Impressões Digitais* de António Barahona da Fonseca), in *Jornal de Letras e Artes*, Maio 1968.
- «Os Estados Gerais — Tentativa de Interpretação do Macho do Mesmo Título de Cruzeiro Seixas», in *Catálogo da Galeria S. Mamede*, Maio 1970.
- Prefácio e notas a *Iluminações e Uma Cerveja no Inferno* de Rimbaud, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.
- «O que é o Surrealismo», in *& etc.*, n.º 4, 28 de Fevereiro de 1973.
- «Natália Correia e Mário Cesariny Tomam Posição», in *O Dia*, 3 de Janeiro de 1976.
- «Dois Projectos Restantes para o Prémio Aldonso Ortigão», in *Critério*, Revista Mensal de Cultura, n.º 4, Fevereiro de 1976.
- Nota prévia e notas a *Poesia* de António Maria Lisboa, Assírio e Alvim, Documenta Poética, 5, 1977.

---

<sup>1</sup> Deste artigo, diz Cesariny: «(...) depois de saído não me satisfez — é algo esquizático, linfático, quero dizer — e por isso não meti nas mãos na água e cabeça no mar» (carta, inédita, à autora de 31 de Julho de 1985).

- Entrevista a *A Luta*, 10 de Fevereiro de 1978.
- «Apólogo do Grupo Surrealista de Pisa», in *Jornal Novo*, 21 de Agosto 1978.
- Introdução a Breyten Breytenbach, *Enquanto Houver Água e Outros Poemas*, Lisboa, Dom Quixote, 1979.
- «Comunicado», in *Pascoaes e o seu Mundo*, Lisboa, SEC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- «Surrealistas Portugueses», in *Diário de Notícias*, 8 de Janeiro 1981.
- «Poetas do Surrealismo», in *Diário Popular*, 5 de Fevereiro de 1981.
- Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 a 16 de Agosto 1982.
- «A Universidade Continua Mal Cheirosa», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 a 24 de Outubro de 1983.
- «Tudo (ou nada) é Camilo Pessanha», in *Persona* 10. 1984.
- «Uma Carta de Mário Cesariny», in *Diário de Notícias*, 22 de Dezembro 1984.
- «Exposição Internacional — Surrealismo e Pintura», org. da exposição e do catálogo, Dezembro 1984.
- Entrevista ao *Expresso*, 12-1-85 (entrevistador, Francisco Belard).
- Entrevista a *A Phala*, n.º 1, Abril/Maio/Junho, 1986.

#### TRADUÇÕES

- Antonin Artaud, «O Teatro da Crueldade», in *A Intervenção Surrealista*, pp. 137-141 e *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 69-73. Lido na NOITE DE POETAS efectuada com António Maria Lisboa nas salas da I Exposição dos Surrealistas, Lisboa, Julho 1949.
- Victor Brauner, «Auto-coroação», in *Intervenção Surrealista*, pp. 142-143, e *Primavera Autónoma das Estradas*, pp. 74-75.
- André Breton, «A Antonin Artaud», in *Int. Sur.*, pp. 146-147 e *Primavera Autónomas das Estradas*, pp. 76-77.
- Jean-Arthur Rimbaud, *Uma Época no Inferno*, Lisboa, Portugália Ed., Col. Documentos Humanos, 1960.
- Octavio Paz, 2 poemas do livro IV de *Liberdade Bajo Palavra*, edição *Fondo de Cultura Económica*, Cidade do México, 1960, in *Jornal de Letras e Artes*, 6-9-1966 e *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 2.ª ed., pp. 117-118.
- Henri Michaux, 2 poemas de *Mes Propriétés*, Ed. Fourcade, Paris, 1929, e de *Plume*, Ed. Gallimard, Paris, 1937, in *Jornal de Letras e Artes*, 17-9-1966 e *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 2.ª ed., pp. 119-122.
- Kurt Schwitters e Raul Haurmann, texto sem título, in *Jornal de Letras e Artes*, Março 1968 e *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 1.ª ed., pp. 106-107 e 2.ª ed., pp. 140-141.
- Vassily Kandinsky, «Os Passeios», poema. Primeira publicação provavelmente no livro *Ressonâncias*, Munique, 1912, in *Jornal de Letras e Artes*, Abril 1968 e *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 2.ª ed., pp. 142-143.

- «Canto da Criação», dos Índios Koguis, da Colúmbia, tradução da versão nicaraguense de Ernesto Cardenal, in *Jornal de Letras e Artes*, Agosto, 1968, e *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 1.ª ed., pp. 129-131 e 2.ª ed., pp. 165-167.
- Jean-Arthur Rimbaud, *Iluminações e Uma Cerveja no Inferno*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.
- Peter Weiss, Tradução do início do *Esboço para um Drama sobre a Divina Comédia*, Catálogo da Exposição de Edmundo na Galeria Ottolini, Fev. 1974, in *Primavera Autônoma das Estradas*, pp. 173-175.
- Asger Jorn, «A Pintura Desviada», in Catálogo da mesma exposição e *Primavera Autônoma das Estradas*, p. 176.
- J. F. Aranda, *Os Poemas de Luis Buñuel*, Lisboa, Arcádia, 1974.
- Paul Garon, Jean-Jacques, Jack Dauben, Franklin Rosemont, Penelope Rosemont, Jocelyn Koslofsky, Janine Rothwell, Brooke Rothwell e Ronald L. Papp, «Sábado Meia-Lua», Chicago, 1975, in *Primavera Autônoma das Estradas*, p. 198.
- Breyten Breytenbach, *Enquanto Houver Água na Água e Outros Poemas*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1979.
- Antonin Artaud, *Heliogábalo ou o Anarquista Coroado*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- «Dois Poemas de André Breton», «Um Poema de Luis de Cernuda (*birds in the night*)» e «Um Poema Transmitido por Frank Mitchel», in *Pena Capital*, 1982, pp. 215-225.
- «Carta do Shanan» e «Nomenclatura para depois do Último Katun» (extraído de *Technicians of the Sacred*, de Jerome Rothenberg e de *El Libro de los Libros* de Chiam Balam), in *A Ideia Anartista*, n.ºs 30-31, Out. 1983.
- «Última Carta sobre o Teatro» (de Antonin Artaud a Paula Thévenin em 25-2-1948), in *O Jornal*, 13 de Janeiro de 1984.

## 2 — Bibliografia passiva

### LIVRO

- *Mário Cesariny*, textos de Raul Leal, Natália Correia e Lima de Freitas, Lisboa, SEC, 1978.

### TESE DE MESTRADO

- MARINHO, Jorge Miguel, *Rompimento Inaugural — Um Estudo sobre a Poesia de Mário Cesariny de Vasconcelos*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 1983, inédita.

## ARTIGOS

- ALVES, Clara Ferreira, «Vieira da Silva e Arpad: a morada portuguesa», in *Expresso*, 8 de Dezembro de 1984.
- BARROSO, Eduardo Paz. «Das Atitudes Imponderadas e Outras Marginalidades», in *Jornal de Notícias*, 14 de Janeiro de 1986.
- BASTOS, Baptista, «Obituário de um só-realista — César-in fecto feito», in *Ponto*, 19 de Fevereiro de 1981.
- CARVALHO, Gil Nozes de, recensão crítica a *Pena Capital*, in *Expresso*, 24 de Julho de 1982.
- CRUZ, Gastão, recensão crítica a *Planisfério e Outros Poemas*, in *Jornal de Letras e Artes*, 8 de Novembro de 1961.
- , «Mário Cesariny de Vasconcelos, Poeta Realista». Montagem de dois fragmentos, um retirado de uma entrevista ao *Comércio do Funchal* (12-4-1970), e o outro do artigo «Seis Poetas Portugueses» (*Diário de Lisboa*, 9 e 30-7-1964), in *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Ed., 1973, pp. 117-119.
- FERREIRA, David Mourão —, «Na publicação de *Manuel de Prestidigitação*», in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, Col. «Ensaícos», 1960.
- FERREIRA, João Palma, recensão crítica a *Nobilíssima Visão*, in *Diário Popular*, 6 de Agosto de 1959.
- GÓMEZ, Xesus González, recensão crítica a *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, in *Grial*, tomo XXIV, n.º 91, Vigo, Jan.-Março 1986.
- GONÇALVES, Eurico, «Cesariny Hoje», in *República*, 22 de Fevereiro de 1973.
- , «Arpad Szenes — Vieira da Silva ou o Castelo Surrealista», in *O Jornal*, 11 a 17 de Janeiro 1985.
- LOPES, Óscar, recensão crítica a *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, in *O Comércio do Porto*, 2 de Setembro de 1952.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, «Mário Cesariny», in *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 113-121.
- MARINHO, Maria de Fátima, «Cesariny leitor de Alvaro de Campos», in *Persona* 7, Agosto 1982.
- , «Les Arts Poétiques de Mário Cesariny de Vasconcelos», in *Surréalisme Périphérique*, Actes du Colloque, «Portugal, Québec, Amérique Latine: un Surréalisme Périphérique?», présentées et éditées par Luis de Moura Sobral, Univ. de Montreal, Montreal, 1984, pp. 57-70.
- MOISÉS, Carlos Felipe, «A Subversão do Real — Mário Cesariny Vasconcelos», in *Poesia e Realidade*, São Paulo, Cultrix, 1977, pp. 169-183.
- MOISÉS, Massaud, «O Poema como Móbile: o Surrealismo», in *Colóquio/Letras*, n.º 3, Maio 1973.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros, «De Simbolismo e Surrealismo: a escrita automática», in *Boletim Informativo*, Centro de Estudos Portugueses, Jan.-Fev., 1981.
- P., A., «Exposição de Vieira e Arpad Szenes Inaugura hoje Nova Galeria



- em Lisboa — Cesariny Lança Livro sobre os Dois Artistas», in *Diário de Notícias*, 9/12/1984.
- P., M. S., «Onde se Cruzam as Nascentes», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 182, 28 de Dezembro de 1985 a 6 de Janeiro de 1986.
- PACHECO, Luiz, *Pacheco Versus Cesariny*, Lisboa, Ed. Estampa, 1974.
- RODITI, Edouard, «Petite suite pour violon d'ingres à propos de Mário Cesariny», in *Colóquio*, Revista de Arte e Letras, Dez. 1970.
- ROSA, António Ramos, recensão crítica a *Corpo Visível*, in *Árvore*, 1.º fascículo, Outubro 1951.
- , recensão crítica a *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, in *Árvore*, vol. II, 1.º fasc. e in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real - II*, Lisboa, Arcádia, 1980, pp. 99-101.
- , recensão crítica a *Nobilíssima Visão*, in *Cadernos do Meio-Dia*, n. 5, Fevereiro 1960.
- , recensão crítica a *Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos*, in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real-II*, pp. 95-97.
- SAMPAYO, Nuno de, recensão crítica a *Burlescas Teóricas e Sentimentais*, in *A Capital*, 8 de Novembro de 1972.
- SEIXAS, Cruzeiro, «Sacaníssima Visão», in *Jornal Novo*, 30 de Agosto de 1978.
- SÉRIO, Mário, «Cesariny — Um Poeta Maior Face ao Fascismo», in *República*, 18 de Março de 1975.
- SIMÕES, João Gaspar, recensão crítica a *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, in *Diário de Notícias*, 8 de Janeiro de 1959.
- , «O Último Livro de Cesariny», in *Diário de Notícias*, 11 de Setembro de 1980.
- , «Cesariny e Sá-Carneiro», in *Diário de Notícias*, 16 de Abril de 1981.
- , «O 'Castelo Surrealista' de Vieira e Arpad», in *Diário de Notícias* de 3 de Janeiro de 1985.
- , «Entre o Realismo o Neo-Realismo e o Surrealismo», in *Diário de Notícias*, 13 de Abril de 1986.
- SOARES, Angélica Maria Santos, «O Acontecer Surrealista em Cesariny», in *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, 2.º trimestre de 1980.
- , «Análise de *Corpo Visível*», in *A Celebração da Poesia*, Rio/Brasília, Ed. Cátedra/INL, 1983.
- SOUSA, João Rui, «O Espaço do Quotidiano e as Grandes Viagens», in *Diário de Notícias*, 22 de Janeiro de 1984.
- T., A. P., e E. G. e N. S., «Balanço da Poesia em 1950», in *A Serpente*, fascículo 2, Fev. 1951, ed. e orientação de Egitto Gonçalves.
- TABUCCHI, Antonio, «I due Spazi di Cesariny: la fuga e l'evento». in *La Parola Interdetta*, Turim, Einaudi, 1971, pp. 49-55.
- V., F., «Vieira da Silva e Arpad Szenes: Regresso a Lisboa em livro de Cesariny», in *O Jornal*, 14 de Dezembro de 1984.
- VANCREVEL, Laurens, «A Pintura de Mário Cesariny», in *Diário de Notícias*, 26 de Março de 1981.

III — OUTRAS OBRAS CITADAS E NÃO REFERIDAS (em I e II)

1 — Livros e artigos incluídos em livros

- A., Ruben, *Caranguejo*, Coimbra, Coimbra Ed., 1954.
- AKOUN, André (dir. de), *Dictionnaire d' Anthropologie*, Bibl. du Centre d'Etudes et de Promotion de la Lecture, Paris, 1972 (ed. port., Lisboa, Verbo, 1983).
- AMORIM, Roby, *Elucidário de Conhecimentos Quase Inúteis*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1985.
- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Folio, 1978 (1.ª ed., 1926).
- BAL, Mieke, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Points, 1957 (ed. portuguesa, Lisboa, Ed. 70, 1973, trad. e prefácio de José Augusto Seabra).
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, Coll. L'Intégrale, 1968.
- BETTENCOURT, Edmundo de, *Poemas*, Lisboa, Portugália Ed., Col. Poetas de Hoje, 1963.
- BLOCO — *Teatro, poesia, Conto*, ed. dos Autores, supervisão de Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio, Imprensa Beleza, s/d.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Ed., S. A., 1956, ———, (com Adolfo Bioy Casares), *Crónica de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1967.
- BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Coimbra, Atlântida Ed., 6.ª ed., 1972.
- BREDA, Manuel (dir. de), *Confronto — Antologia de Escritores Modernos*, 2 vols., Coimbra Ed. Lda., 1946.
- BRETON, André e SOUPAULT, Philippe, *Les Champs Magnétiques*, Paris, Poésie/Gallimard, 1971 (1.ª ed., 1920).
- BRETON, André, *Nadja*, Folio, 1964 (1.ª ed., 1928).
- , *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard/Folio, 1980 (1.ª ed., 1937).
- , (com P. Éluard), *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, José Corti, 1980 (1.ª ed., 1938).
- , *Arcane 17*, Paris, 10/18, 1965 (1.ª ed., 1945).
- , *Clair de Terre*, Paris, Poésie/Gallimard, 1978 (1.ª ed., 1966).
- , *Anthologie de l'Humour Noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1970 (1.ª ed., 1966).
- , *Signe Ascendant*, Paris, Poésie/Gallimard, 1975 (1.ª ed., 1968).
- CARY, Luz e RAMOS, Joaquim José Moura (sel. de textos), *Teatro de Vanguarda*, Lisboa, Presença, 1973.
- CASTRO, E. M. de Melo e, *Projecto: Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- Catálogo da Exposição TRÊS POETAS DO SURREALISMO, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (dir. de), *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 4 vols., 1973.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livr. Bertrand, 1976.

- CORREIA, Natália, *O Progresso de Édipo*, Lisboa, Ed. Gráfica Portuguesa, 1957.
- , *Poesia de Arte e Realismo Poético*, Lisboa, Col. A Antologia em 1958.
- , *Passaporte*, Lisboa, ed. da Autora, 1958.
- , *Mátria*, Lisboa, ed. da Autora, 1968.
- , *O Surrealismo na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Publ. Europa-América, Col. Antologias, 1973.
- COSTA, Carlos Eurico da, *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem*, Lisboa, Ed. Árvore, 1952.
- , *Aventuras da Razão*, Lisboa, Livr. Morais Ed., Círculo de Poesia, 1965.
- , *A Fulminada Imagem*, Lisboa, Ed. Estampa, Col. Poesia, Ensaio e Teatro, 1968.
- CRESPO, Manuel Grangeiro, *Inauguração da Ausência*, Lisboa, ed. do Autor, 1958.
- , *Os Impiacáveis*, Lisboa, Teatro/Minotauro, 1961.
- , *O Gigante Verde*, Lisboa, Ática, 1965.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, Lisboa, Espiral, s/d.
- DALLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire — Essai sur la Mise en Abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977.
- DEMANGE, Camille, *Brecht*, Paris, Seghers, Théâtre de Tous les Temps, 1967.
- DESNOS, Robert, *Destinée Arbitraire*, Paris, Poésie/Gallimard, 1981.
- ELUARD, Paul, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, NRF, 2 vols., 1962.
- FONSECA, António Barahona da, *Impressões Digitais*, Porto, ed. do Autor, 1968.
- FONSECA, António Barahona da et alii, *Grifo*, antologia de inéditos organizada pelos autores, 1970.
- FORTE, António José, *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa, Ed. & etc., 1983.
- , *Azulante*, Lisboa, Ed. & etc., 1984.
- FRANÇA, José-Augusto, *Natureza Morta*, 3.ª ed., Lisboa, Estampa, 1982 (1.ª ed., 1949).
- , *Azazel*, Lisboa, Ed. Sul Ltda, 1956.
- , *Despedida Breve e Outros contos*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1958.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes — La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1982.
- GERSÃO, Teolinda, *Dada* (org. trad e prefácio), Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1983.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- HELDER, Herberto, *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984 (1.ª ed., 1963).

- , *Retrato em Movimento*, Lisboa, Col. Poesia e Ensaio, Ulisseia, 1967.
- , *Apresentação do Rosto*, Lisboa, Ulisseia, 1968.
- , *Vocação Animal*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1971.
- , *Cobra*, Lisboa, Ed. & etc., 1977.
- , *O Corpo o Luxo a Obra*, Lisboa, Ed. & etc., 1978.
- , *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio Alvim, 1979.
- , *Flash*, Lisboa, ed. do Autor, 1980.
- , *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981.
- IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Folio, 1972 (1.ª ed., 1959).
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972 (1.ª ed., 1930).
- JORGE, Luiza Neto, *Os Sítios Sitiados*, Lisboa, Plátano Ed., Col. Sagi-tário, 1973.
- KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, Mouton Publishers, Paris, Nova Iorque, Haia, 1979.
- LAUTRÉAMONT, Comte de, *Oeuvres Complètes*, Paris, Garnier/Flammation, 1969.
- LEAL, Gomes, *Claridades do Sul*, Lisboa, Empresa de História de Portugal Sociedade Ed., 1901 (1.ª ed., 1875).
- , *Poesias Escolhidas*, Lisboa, Livr. Bertrand, s/d.
- LEIRIA, Mário Henrique, *Contos do Gin-Tonic*, Lisboa, Estampa, 1976 (1.ª ed., 1973).
- , *Novos Contos do Gin*, Lisboa, Estanga 1978 (1.ª ed., 1974).
- , *Imagem Devolvida — Poema Mito*, Lisboa, Ed. & etc., 1974.
- , *Casos do Direito Galáctico*, Lisboa, Ed. República, Col. Letras, 1975.
- , *Lisboa ao Voo do Pássaro*, Lisboa, Forja, 1979.
- LEMOS, Fernando, *Teclado Universal e Outros Poemas*, Lisboa, Morais Ed., Círculo de Poesia, 1963.
- , *Cá & Lá*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Bibl. de Autores Portugueses, 1985.
- LIMA, Isabel Pires de, «Mário Saa uma Presença surrealizante na 'Presença'», in *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 243-252.
- LIMA, Jorge de, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar Ltda, 1958.
- LIMA, Manuel de, *Um Homem de Barbas*, Lisboa, ed. do Autor, desenhos de Bernardo Marques e prefácio de Almada Negreiros, 1944 (2.ª ed., 1973).
- , *Malaquias ou a História de Um Homem Barbaramente Agradido*, Lisboa, Estampa, 1972 (1.ª ed., 1953).
- , *Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973 (1.ª ed., 1965).
- , *A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem*, Lisboa, Estampa, 1972.
- LISBOA, António Maria, *Poesia*, texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Assírio e Alvim, Documenta Poética 5, 1977.

- LOURENÇO, Manuel S., *O Desequilibrista*, Lisboa, Livr. Moraes Ed., 1960.
- , *Pássaro Paradipsico*, Lisboa, Perspectivas & Realidade, 1979.
- MACEDO, Helder, *Poesia 1957-1977*, Lisboa, Moraes Ed., Círculo de Poesia, 1979.
- MARGARIDO, Alfredo e COSTA, Carlos Eurico da, *Doze Jovens Poetas Portugueses* (org. e pref.), Rio de Janeiro, Os Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1953.
- MARGARIDO, Alfredo, *Poemas com Rosas*, Lisboa, Ed. Árvore, 1953.
- , *Poema Para uma Bailarina Negra*, Lisboa, Ed. Folhas de Poesia, 1958.
- MARINHO, Maria de Fátima, «*O Físico Prodioso: O Outro e o Mesmo*», *Studies on Jorge de Sena*, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, Univ. of California, Santa Bárbara, 1981.
- , *Herberto Helder — A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1982.
- MARTINHO, Virgílio, *Festa Pública*, Lisboa, Col. A Antologia em 1958.
- MENÊRES, Maria Alberta e CASTRO, E. M. de Melo e, *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977* (org. de), Lisboa, Moraes, Ed. Círculo de Poesia, 2.º vol., 1979.
- MEYRELLES, Isabel, *Em Voz Baixa*, Lisboa, ed. da Autora, 1951.
- , *Palavras Nocturnas*, Lisboa, ed. da Autora, 1954.
- , *Le Livre du Tigre*, Lisboa, ed. da Autora, 1976.
- MITRANI, Nora, *Razão Ardente*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, 1950 e *Crítério*, n.º 8.
- MOISÉS, Carlos Filipe, «A Subversão do Real — António Maria Lisboa», in *Poesia e Realidade*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1977, pp. 184-211.
- NEGREIROS, Almada, *Obras Completas — 1 Contos e Novelas*, Lisboa, Estampa, 1970.
- , *Idem, 2 Romance*, Lisboa, Estampa, 1971.
- , *Idem, 3 Teatro*, idem
- , *Idem, 4 Poesia*, idem.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Poesia (1935-1940)*, Lisboa, Livr. Moraes Ed., Círculo de Poesia, 1961.
- NERVAL, Gérard de, *Les Filles du Feu suivi de Aurélia*, Paris, Le Livre de Poche, 1961.
- O'NEILL, Alexandre, *A Ampola Miraculosa*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, 1949.
- , *Tempo de Fantasmas*, Lisboa, Cadernos de Poesia, fasc. 11, 2.ª série, Nov. 1951.
- , *Poesias Completas 1951/1981*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Bibl. de Autores Portugueses, 1982.
- OOM, Pedro, *Actuação Escrita*, Lisboa, Ed. & etc., 1980.
- PACHECO, Luiz, *Textos Locais*, Lisboa, Contraponto, s/d.
- , *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1971.
- , *Textos Malditos*, Lisboa, Ed. Afrodite, s/d.
- PACOAES, Teixeira de, *O Bailado*, Lisboa Lumen — Empreza Internacional Ed., 1921.
- , *Poesia*, antologia org. por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

- PEDRO, António, *Poemas Dimensionais*, Paris, 1935.
- , *Apenas uma Narrativa*, Lisboa, Estampa, 1978 (1.ª ed., 1942).
- , *Proto-Poema da Serra d'Arga*, Lisboa, Cadernos Surrealistas, 1949.
- , *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, Bibl. de Autores Portugueses, coordenação de António Brás de Oliveira, pref. de Luís Francisco Rebello, 1981.
- PESSOA, Fernando, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1964.
- , *Obra Poética*, org. de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
- , *Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática, Col. Poesia, 1966.
- , *Poesias*, Lisboa, Ática, Col. Poesia, 8.ª ed., 1970.
- , *Cartas de Amor*, org., pref. e notas de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Ática, 1978.
- , *Livro do Desassossego*, pref. e org. de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 2 vols., 1982.
- PETRUS (org. de), *Os Modernistas Portugueses*, Porto, CEP, s/d.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalíia Ed., 1969.
- PIERRE, José (dir. de) *Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives*, Paris, Le Terrain Vague, 2 vols., 1982.
- PIRANDELLO, Luigi, *Seis Personagens à Busca de Autor*, Lisboa, Contraponto, 1962 (1.ª ed., 1921).
- POE, Edgar, *Contos*, Rio, Livr. João do Rio, Anuário do Brasil, s/d.
- , *Histórias Completas*, Lisboa, Clássicos/Arcádia, 1971.
- , *Histórias*, Lisboa, Círculo de Leitores, s/d.
- QUADROS, António, *Anjo Branco Anjo Negro*, Lisboa, Parceria Ant. M.ª Pereira, 1973 (1.ª ed., 1960).
- QUEIRÓS, Eça de, *Correspondência de Fradique Mendes in Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, s/d.
- REBELLO, Luis Francisco, *História do Teatro Português*, Lisboa, Publ. Europa-América, Col. Saber, 1967.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.
- RIMBAUD, Jean-Arthur, *Poésies Complètes*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1960.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Princípio* — novelas, Lisboa, Livr. Ferreira, Ferreira Ltd. Ed., 1912.
- , *Poesias*, Lisboa, Ática, Col. Poesia, s/d.
- , *Confissão de Lúcio*, Lisboa, Ática, 3.ª ed., 1968 (1.ª ed. 1914).
- , *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 3.ª ed., 1980 (1.ª ed. 1915).
- SAMPAIO, Ernesto, *Luz Central*, Lisboa, ed. do Autor, 1958.
- , *Para Uma Cultura Fascinante*, Lisboa, ed. do Autor, 1959.
- SANTOS, Fernando Alves dos, *Diário Flagrante*, Lisboa, ed. do Autor, 1954.
- , *Textos Poéticos*, Algueirão, Orion-Distribuidora, 1957.
- SANTOS, Maria Antónia dos, *Teatro no Século XX em Portugal*, Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Ed., 1979.

- SEBAG, José, *O Planeta Precário*, Ponta Delgada, Ed. do Autor, 1959.
- SENA, Jorge de, *Líricas Portuguesas*, Lisboa, Portugalíia, 1958.
- , *Poesia - I*, Lisboa, Liv. Morais Ed., Círculo de Poesia, 1961.
- , *Amparo de Mãe e Mais Cinco Peças em Um Acto*, Lisboa, Plátano Ed., Col. Teatro Vivo, 1974.
- , *O Físico Prodigioso*, Lisboa, Ed. 70, 1980.
- , *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Ed. 70, 1981.
- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1965.
- , *The Complete Works*, Middlesex, The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1969.
- SILVA, Adelino Tavares da et alii, *Coisas*, Ed. & etc., 1974.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 5.<sup>a</sup> ed., 1983.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa, Novaera, 1978.
- TODOROV, Tzvetan (dir. de), *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965. (ed. portuguesa, Lisboa, Ed. 70, Col. Signos, 1978).
- , *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967.
- , *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1970.
- VEIGA, J. J., *A Hora dos Ruminantes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- VERDE, Cesário, *Obra Completa*, org., pref. e notas de Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 4.<sup>a</sup> ed., 1983.
- VIEIRA, Afonso Lopes, *Prosa e Verso*, org. de Agostinho de Campos, Paris-Lisboa, Livr. Aillaud e Bertrand Col. Antologia Portuguesa, 1925.
- VOLTAIRE, *Contes*, Paris, Bordas, 1972.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria Literária*, Madrid, Gredos, 2.<sup>a</sup> ed., 1959.

## 2 — Revistas

- *Afinidades*, 1942-1943.
- *La Révolution Surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 1975.
- *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Paris, Jean-Michel Place, 1976.
- *Pirâmide*, dir. de Carlos Loures e Máximo Lisboa, 3 números, 1959-1960.

## 3 — Artigos em jornais e revistas

- ALÇADA, João Nuno, «Apenas uma Narrativa ou o Romance Surrealista em Portugal», in *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 2, n.º 1, Janeiro-Junho, 1982 e *Quaderni Portoghesi*, n.º 3.
- DESCAVES, «O Regresso de André Breton», in *Seara Nova*, 13 de Julho de 1946.

- FRANÇA, José-Augusto, «Encruzilhada Surrealista», in *Horizonte — Jornal das Artes*, n.º 11 e 12, 1.ª quinzena de Junho de 1947.
- , «Para Uma Integração Mítica», in *Tricórnio*, Lisboa, Novembro 1952.
- GUSMÃO, Adriano de, «Notas à Margem de uma Exposição Sobrerrealista», in *O Comércio do Porto*, 4 de Março de 1952.
- HAMON, Philippe, «Pour un Statut Sémiologique du Personnage», in *Littérature*, n.º 6, Maio 1972.
- , «Qu'est qu'une Description?», in *Poétique* n.º 12, 1972.
- (Estes dois textos estão publicados in *Categorias da Narrativa* (dir. de M.ª Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, 1976).
- HELDER, Herberto e LISBOA, Máximo, «Ou o Amor, ou a Vida ou a Loucura, ou a Morte — Comunicado aos Oficiais da Crítica / aos ortodoxos / aos mercenários / ao democraçionismo-fascista / ao café / à duplicidade / aos Surrealistas», in *Jornal de Letras e Artes*, 2 de Maio de 1962.
- JENNY, Laurent, «La Surréalité et ses Signes Narratifs», in *Poétique*, n.º 16.
- , «La Stratégie de la Forme», in *Poétique*, n.º 27, 1976.
- LOURES, Carlos, Resposta ao inquérito, «Que Pensa da Poesia Moderna?», in *A Nossa Terra*, jornal da Costa do Sol, Cascais, 20 de Março de 1964.
- , Resposta a um inquérito sobre problemas de Literatura Portuguesa organizado por Arnaldo Pereira, in *Jornal de Notícias*, 23 de Abril de 1964.
- , «Notas sobre 'Demónios do Absurdo'», in *Jornal de Letras e Artes*, 9 de Fevereiro de 1966.
- , «A Propósito da Nota de Mário Cesariny», in *Jornal de Letras e Artes*, 9 de Março de 1966.
- MARTINHO, Fernando, recensão crítica a *Uma Faca nos Dentes*, de António José Forte, in *Colóquio/Letras*, n.º 76, Julho 1985.
- NOBRE, Roberto, «20 Pintores Contemporâneos e algumas Reflexões sobre o Super-realismo Nacional», in *O Primeiro de Janeiro*, 2 de Julho de 1952.
- OOM, Pedro, «Pequena História Cronometrada dos Dádás e Surrealistas de cá», in *Jornal do Fundão*, supl. «& etc.», 7 de Fev. de 1971.
- , «O Artista e a Guerra», in *A Tarde*, 4-8-1945.
- , «Nota sobre o neo-realismo nas Artes Plásticas em Portugal», *idem*, 25-8-1945.
- , «O Artista e o Futuro», *idem*, 8-9-1945.
- , «Somente uma Canção», in *Seara Nova*, n.º 1 000-7, 26-10-1946.
- , «Uma Canção de Ironia», *idem*, n.º 1 076, 13-3-1948.
- PEDRO, António, «Quase Elogio do Romance Policial», in *Tricórnio*, Lisboa, Nov. 1952.
- POST, H. Houwens, «Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), precursor do Surrealismo Português», in *Ocidente*, vol. LXXIV, n.º 358, Fev. 1968.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Azazel — Obra de Moralista», in *Europa*, n.º 2, Fev. 1957.



- ROSA, António Ramos, recensão crítica a *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem* de Carlos Eurico da Costa, in *Árvore*, 3.º fasc., Primavera e Verão de 1952.
- SAA, Mário, «Poemas da Razão Mathematica», in *Athena*, n.º 3.
- , «A Álvaro de Campos ou Apontamentos sobre os 'Apontamentos para uma Esthetica não-aristotélica'», *idem*, n.º 4.
- , «Ao Princípio era a Esfera...», in *Presença*, n.º 4.
- , «Redução de Deus» e «Quadras da Minha Vida», in *Presença*, n.º 7.
- , «Versos de Sabor Estragado» e «A Dor e o Gosto», *idem*, n.º 10.
- , «A Visita», *idem*, n.º 12.
- , «Desnivelamento», *idem*, n.º 13.
- , «Excertos do Próximo Novo Livro de Mário Saa, 'A Explicação do Homem' (da Introdução Dita *Metódica*, e do capítulo chamado *Do Género Aforístico*, Táboa Filosófica 22)» e «O Parto», *idem*, n.ºs 14-15.
- , «O José Rotativo (Fragmento do Meio)», *idem*, n.º 20.
- , «Ode da Justificação da Forma», «Soneto» e «Viragem», *idem*, n.ºs 31-32.
- , «Ode», *idem*, n.º 38.
- , «Mário o Inculto», in *Contemporânea*, n.º 2.
- , «Mário o Breve», *idem*, n.º 3.
- , «A Cabeça», *idem*, n.º 6.
- , «Mário o Laico», *idem*, n.º 8.
- , «Poesia e Desenhos», in *Tempo Presente*, n.º 1.
- , «Poesia», *idem*, n.º 5.
- , «O Enigma da Palavra 'Zebro'», in *A Revista da Solução Editora*, n.º 1.
- , «O Povo Cultural» e «Uma Exposição e Dois Pintores», *idem*, n.º 3.
- , «Recensão crítica a *Suavidade* de Salema Vaz», *idem*, n.º 4.
- SARAIVA, Arnaldo, «Jorge de Sena e o Surrealismo (2)», in *Diário Popular*, 17 de Abril de 1980.
- VELOSO, Agostinho, «A Farsa Surrealista», in *Brotéria*, vol. LXII, n.º 4, Abril 1956.
- , «O Surrealismo na Arte Religiosa», *idem*, vol. LXII, n.º 6, Junho 1956.
- , «A 'desrealização' surrealista», *idem*, vol. LXIII, n.º 5, Novembro 1956.
- , «Falemos de Poesia», *idem*, vol. LXIV, n.º 3, Março 1957.
- , «Da Poesia de hoje, à Poesia de Sempre», *idem*, vol. LXIV, n.º 6, Junho 1957.
- , «Romantismo do Desespero», *idem*, vol. LXV, n.º 4, Out. 1957.
- , «Equivocos de Certa Arte Moderna», *idem*, vol. LXV, n.º 6, Dezembro 1957.
- , «Belas-Artes e Malas-Artes», *idem*, vol. LXVI, n.º 2, Fev. 1958.
- , «O Fim da Boémia?», *idem*, vol. LXVI, n.º 6, Junho 1958.
- , «Pelo Real ao Ideal em Arte», *idem*, vol. LXVII, n.º 4, Out. 1958.

## ÍNDICE DE NOMES

- A., Ruben — 120, 259-261.  
ABELARDO, Pedro — 198, 589.  
ADAMOV, Arthur — 349.  
AGUIAR, Herberto de — 91.  
AKOUN, André — 387.  
ALÇADA, João Nuno — 111, 190, 193, 194.  
ALEXANDRE DA MACEDÓNIA — 239.  
ALONSO, Rodolfo — 103.  
ALVIM — 283.  
AMARO, Luís — 8, 95, 568, 693.  
AMIEL, Henri F. — 56.  
AMORIM, Jaime de — 100.  
AMORIM, Roby — 307.  
ANDRADE, Carlos Drummond de — 20.  
ANDRADE, Eugénio de — 8, 81, 87, 88, 89, 90, 92, 97, 249, 334.  
ANDRADE, Luís de — 227.  
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner — 87, 88.  
ÂNGELO, Miguel — 514, 608.  
ANTUNES, Manuel — 97.  
APOLLINAIRE, Guillaume — 88, 210, 606.  
ARAGON, Louis — 20, 22, 24, 25, 44, 45, 49, 75, 118, 147, 148, 399, 400, 606.  
ARANDA, Francisco — 104, 110, 451.  
ARCHER, Adolphe — 78.  
AREAL, António Santiago — 25, 104, 445, 644, 673.  
ARISTÓTELES — 456.  
ARP, Hans — 27.  
ARRABAL, Fernando — 536.  
ARTAUD, Antonin — 40, 91, 102, 229, 267, 269, 270, 271, 299, 381, 382, 465, 490.  
ASSUMPÇÃO, D' — 103.  
ASTAIRE, Fred — 445.  
ÁVILA, João d' — 512, 514.  
AZEVEDO, Fernando de — 19, 25, 33, 43, 46, 48, 49, 50, 96, 104, 111, 123, 445.

- BACH, J. S. — 617.  
 BACON — 610.  
 BAL, Mieke — 437, 438, 440.  
 BANDEIRA, Manuel — 509.  
 BARON, Karol — 118.  
 BARREIRO, Maria Helena — 108.  
 BARTHES, Roland — 387, 388, 421.  
 BASTOS, Baptista — 300.  
 BAUDELAIRE, Charles — 118, 119, 123, 124, 125, 130, 131, 197, 611.  
 BÉDOUIN, Jean-Louis — 643, 696.  
 BECKETT, Samuel — 349.  
 BECKFORD, William — 536.  
 BEETHOVEN, Ludwig von — 268, 611.  
 BEHAR, Henry — 153, 180, 229, 309, 355, 356, 357.  
 BEIRES, Sarmiento de — 82.  
 BELCHIOR, Maria de Lourdes — 8.  
 BELEZA — 350.  
 BENJAMIM, Walter — 358.  
 BERGSON, H. — 611.  
 BERTRAND, Aloysius — 118.  
 BETTENCOURT, Edmundo de — 103, 119, 157, 162-164.  
 BLAKE, William — 693.  
 BOCAGE, Manuel Maria B. du — 280.  
 BODEN, Pamela — 18.  
 BOIFFARD, Jacques-André — 118.  
 BONAPARTE, Napoleão — 239, 619.  
 BORGES, Jorge Luís — 312, 299, 538, 540.  
 BRAGA, Da Costa — 83.  
 BRAGA, Mário — 283.  
 BRANCO, Fonseca — 21.  
 BRANCO, João de Freitas — 456.  
 BRANDÃO, Raúl — 129, 130, 132, 134.  
 BRAUNER, Victor — 42, 44, 445.  
 BRECHT, Bertolt — 357, 358, 359.  
 BREDA, Manuel — 24.  
 BRETON, André — 7, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 22, 24, 25, 27, 29, 30, 34, 35, 40, 41,  
 42, 44, 45, 49, 50, 51, 57, 58, 60, 61, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 81, 91, 92,  
 94, 106, 117, 118, 119, 125, 127, 130, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141,  
 143, 144, 145, 146, 147, 150, 153, 160, 161, 162, 177, 181, 185, 188, 190,  
 197, 202, 208, 210, 214, 216, 219, 223, 232, 238, 242, 250, 253, 256, 257,  
 261, 263, 264, 265, 267, 269, 273, 274, 278, 288, 299, 302, 336, 337,  
 338, 345, 346, 364, 366, 375, 376, 379, 383, 393, 398, 399, 400, 403, 405,  
 407, 411, 418, 419, 420, 422, 433, 445, 448, 612, 617, 621, 624, 652, 693,  
 696.  
 BREYNER, Yull — 514.  
 BREYTENBACH, Breyten — 445.  
 BRUYÈRE, La — 210.  
 BUDIK, Arnost — 451.

BUGUET, Antoine Marie — 37.  
 BUÑUEL, Luis — 76.  
 BYRON, G. — 612.  
 CABRAL, Luís — 8.  
 CAEIRO, Alberto — V. Pessoa, Fernando.  
 CALAS, Nicolas — 45, 590, 615, 616, 693.  
 CAMACHO, Sena — 103.  
 CAMÕES, Luís de — 119, 376, 508.  
 CAMPOS, Agostinho de — 14, 15, 16.  
 CAMPOS, Álvaro de — V. Pessoa, Fernando.  
 CAPELLA, José Maria G. — 409.  
 CARDOSO, Abel — 100.  
 CARDOSO, Amadeo de Sousa — 103, 447.  
 CARLOS, Papiniano — 283.  
 CARMONA, Óscar F. — 46, 624, 625.  
 CARNÉ — 542.  
 CARNEIRO, Mário de Sá — V. Sá-Carneiro, Mário  
 CARRETER, Lázaro — 459.  
 CARRIVE, Jean — 118.  
 CARROLL, Lewis — 125, 450.  
 CARROUGES, Michel — 70, 73, 74, 78, 79, 128, 136, 155, 183, 219, 220, 223,  
 257, 289, 320, 347, 407, 412, 420, 439, 441.  
 CARVALHO, Raúl de — 110.  
 CASARES, Adolfo Bioy — 312.  
 CASTRO, E. M. de Melo e — 108, 275.  
 CASTRO, Inês de — 288.  
 CASTRO, Lyon de — 109.  
 CASTRO, Manuel de — 98, 103, 104, 108, 120, 262, 275.  
 CAUTELA, Afonso — 104, 108, 644.  
 CEREJEIRA, Cardeal — 514.  
 CÉSAIRE, Aimé — 28.  
 CÉSAR, Júlio — 239, 369.  
 CÉSAR, Mário — V. Vasconcelos, Mário Cesariny de.  
 CHAGALL, Marc — 618.  
 CHANG-KAI-CHEK — 620.  
 CHAPLIN, Charlie — 445, 514, 697.  
 CHAR, René — 18, 50.  
 CHARLOT — V. Chaplin, Charlie.  
 CHATEAUBRIAND, F.-R. de — 118.  
 CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline — 8, 419, 422, 432, 434, 440, 442.  
 CHEVALIER, Jean — 223, 338, 424.  
 CHOPIN — 621.  
 CINATTI, Ruy — 85, 509.  
 CLAUDEL, Paul — 271.  
 CLEÓPATRA — 369, 620.  
 COCTEAU, Jean — 693.  
 COELHO, Eduardo Prado — 209.

COELHO, Jacinto do Prado — 134, 159, 459.  
COELHO, Pêro — 288, 289.  
CONSTANÇA, D. — 289.  
CONSTANT, Benjamin — 118.  
CORREIA, Natália — 100, 101, 103, 104, 106, 108, 119, 121, 176, 277-281,  
290, 349, 445, 452, 656. V. Costa, Delfim da.  
COSTA, A. P. — 33.  
COSTA, Carlos Calvet da — 25, 33, 36, 37, 38, 39, 59, 109, 618, 619, 620,  
621, 622, 623, 624, 631, 632-634, 675.  
COSTA, Carlos Eurico da — 8, 25, 33, 52, 53, 59, 63, 68, 84, 86, 87, 93-94,  
95, 96, 104, 108, 111, 120, 216, 240-243, 664, 693, 697, 698.  
COSTA, Cavalo da — 30.  
COSTA, Corêto da — V. Vasconcelos, Mário Cesariny de.  
COSTA, Delfim da — 101, 176.  
COSTA, João — 380.  
COSTA, Nuno C. — 37, 38, 620, 621, 622.  
COSTA, Sequeira — 445.  
COUTINHO — 676.  
CRAIG, Gordon — 597.  
CRESPO, Angel — 103.  
CRESPO, Manuel Grangeio — 100, 120, 262, 268-272.  
CREVEL, René — 50, 118.  
CRISTO, Jesus — 293, 351, 352, 618, 620, 624, 626.  
CRUZ, Duarte Ivo — 349.  
CRUZ, Liberto — 106.

DÁCIO, Ricarte — 105, 106, 108, 298-299.  
DACOSTA, António — 18, 25, 26, 46, 590.  
DALI, Salvador — 76, 445, 651.  
DALLENBACH, Lucien — 437.  
DANTAS, Júlio — 593.  
DANTE — 118, 392, 523, 621.  
DARWIN — 294.  
DELTEIL, Joseph — 118.  
DEMANGE, Camille — 358.  
DESBORDES-VALMORE — 118.  
DESCARTES — 536.  
DESCAVES, Pierre — 24.  
DESNOS, Robert — 118, 212, 213, 329, 337.  
DESTAING, Jacques — V. Aragon, Louis.  
DHAINAUT, Pierre — 451.  
DIAS, Cícero — 24.  
DIDEROT — 597.  
DINIS, D. — 369.  
DIONÍSIO, Mário — 28, 62, 83, 509, 670, 694.  
DIONÍSIO, Sant'Ana — 51.  
DOMINGUES, António — 19, 20, 24, 25, 27, 31, 33, 43, 45, 50, 65, 104, 111,  
123, 297-98, 405.

DUARTE, Afonso — 508.  
 DUARTE, Gonçalo — 33.  
 DUCASSE, Isidore — V. Lautréamont, Comte de.  
 DUCHAMP, Marcel — 17.  
 DUPREY, Jean-Pierre — 125.  
 DURAS, Marguerite — 302.  
  
 EIKHENBAUM, Boris — 408.  
 EINSTEIN — 592.  
 ELIADE, Mircea — 415.  
 ELIOT, T. S. — 338.  
 ELUARD, Paul — 20, 22, 34, 38, 50, 57, 75, 118, 134, 197, 212, 213, 249, 294,  
 299, 329, 337, 344, 348, 509, 624.  
 ENGELS — 28.  
 ERNST, Max — 27, 61, 624.  
 ESCUÉ, José — 309.  
 EURICO — 109.  
 EXUPÉRY, Antoine de Saint- — V. Saint-Exupéry, Antoine de.  
  
 FALCATO, João — 666.  
 FARGUE, Léon-Paul — 119.  
 FARIA, Almeida — 111, 566.  
 FARIA, Dutra — 17.  
 FERRÃO, Abranches — 47.  
 FERREIRA, Carlos A. Dias — 23.  
 FERREIRA, David Mourão- — V. Mourão-Ferreira, David.  
 FERREIRA, João, Palma- — V. Palma-Ferreira, João.  
 FERREIRA, José Gomes — 88, 119.  
 FIGUEIREDO, Cândido de — 34.  
 FILIPE, Daniel — 98.  
 FILIPE, Guilherme — 51, 52, 53, 57.  
 FLAMEL — 401.  
 FONSECA, António Barahona da — 100, 108, 120, 161, 262-266.  
 FONSECA, Branquinho da — 101.  
 FONSECA, Eduardo Valente da — 108, 298.  
 FONTAINE, La — 210, 251.  
 FORTE, António José — 98, 103, 104, 107, 108, 120, 262, 272-274, 644, 645.  
 FOURIER, Charles — 693, 698.  
 FRANÇA, José-Augusto — 13, 22, 25, 26, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 60,  
 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 83, 84, 85, 86, 87, 98, 100, 101, 107, 108, 109,  
 111, 120, 123, 200-203, 252, 642, 666, 672, 695.  
 FRANCE, Anatole — 92.  
 FRANCISCO, Fernando José — 19, 20, 22, 59, 82.  
 FRANCO, Francisco — 621.  
 FRANCO, Geminiano Cascais — 387.  
 FREIRE, Henrique Lima — 103.  
 FREIRE, João — 235.

FREUD, Sigmund — 22, 28, 29, 56, 140, 294, 445, 594, 608, 614.  
FRITZ — V. Meyrelles, Isabel.

GAMA, Saldanha da — 103.  
GAMA, Vasco da — 587.  
GARBO, Greta — 514.  
GARÇAO, Correia — 119.  
GASCOYNE, David — 508.  
GAULLE, Charles de — 24.  
GAUTHIER, Xavière — 72, 136, 217, 219, 220, 265, 367.  
GENDRON, Jacqueline Chénieux — V. Chénieux-Gendron, Jacqueline.  
GENET, Jean — 269, 271.  
GENETTE, Gérard — 326, 433, 442, 446.  
GÉRARD, Francis — 118.  
GERSAO, Teolinda — 307.  
GHEERBRANT, Alain — 223, 338, 424.  
GIACOMETTI, Alberto — 71, 144.  
GIDE, André — 18, 125, 391.  
GIGLI, Benjamino — 445.  
GOETHE, J. W. von — 312, 420, 421.  
GOGH, Van — 56.  
GONÇALVES, Egito — 87, 88, 97, 675.  
GONÇALVES, Eurico — 108.  
GONÇALVES, Rui Mário — 108, 109.  
GÓNGORA, Luis de — 450.  
GONZÁLEZ, José Carlos — 103, 120, 227, 262, 275.  
GONZÁLEZ, Manolo — 621.  
GORKI, Máximo — 27.  
GRAÇA, Fernando Lopes — 24, 28, 445, 452, 496.  
GRACQ, Julien — 698.  
GRANDVILLE — 210.  
GUEDES, Fernando — 97, 119.  
GUERRA, Álvaro — 51, 109, 678, 679.  
GUEVARA, Che — 263.  
GUILHERME, Paulo — 670.  
GUIMARÃES, António Pinheiro — 103.  
GUIMARÃES, Fernando — 12.  
GUITRY, Sacha — 596.  
GUSMÃO, Adriano de — 15.  
GUTENBERG — 629.

HAMON, Philippe — 369, 421, 440.  
HATHERLY, Ana — 108.  
HEBREU, Leão — 376.  
HEGEL — 73, 456, 592.  
HEIDEGGER — 456.  
HELDER, Herberto — 7, 33, 98, 103, 121, 162, 163, 273, 282-289, 565, 644.  
HELENA, Lucília — 82.

HELOÍSA — 198, 589.  
 HEMINGUAY, Ernest — 508.  
 HENRI, Emile — 263, 392, 523.  
 HENRIQUE, Infante D. — 623.  
 HENRIQUES, D. Afonso — 623.  
 HERACLITO — 97, 621.  
 HÉROLD — 78.  
 HITLER, Adolfo — 239, 618.  
 HONNEGER — 28.  
 HOURCADE, Pierre — 21.  
 HUGNET, Georges — 18, 22.  
 HUGO, Victor — 118, 283.  
 HUME, David — 592.  
  
 IBSEN, Henrik — 592.  
 IONESCO, Eugène — 230, 349.  
 ISAÍAS — 293.  
  
 JARRY, Alfred — 31, 103, 119, 125, 221, 282, 357, 445, 446.  
 JEAN, Marcel — 78.  
 JENNY, Laurent — 296, 326, 366, 434, 435, 436, 437.  
 JERÓNIMO, S. — 592.  
 JESUS — V. Cristo, Jesus.  
 JOLLES, André — 37.  
 JORGE, Luísa Neto — 121, 294-297.  
  
 KAFKA, Franz — 29, 125, 170.  
 KANDINSKY, Vassili — 33, 510.  
 KLOPAS, Maria — 307.  
 KRISTEVA, Julia — 326, 424.  
  
 LACERDA, Alberto de — 96.  
 LAMBERT, Jean-Clarence — 451.  
 LAUTRÉAMAONT, Comte de — 28, 29, 36, 37, 59, 91, 92, 93, 107-108, 118,  
 198, 294, 373, 374, 375, 593.  
 LAWRENCE, D. H. — 27, 693, 697.  
 LEAL, Gomes — 43, 44, 119, 123-126, 447.  
 LEAL, Raúl — 102, 132, 155-156, 360.  
 LEÃO, Cunha — 456.  
 LEBEL, Robert — 78.  
 LÉGER — 22.  
 LEIRIA, Mário Henrique — 25, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 51, 52, 57, 58,  
 63, 65, 66, 68, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 91, 92, 93, 94, 97, 104, 109,  
 111, 112, 120, 161, 229-240, 448, 568, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623,  
 624, 625, 626, 627, 631, 632-633, 634, 642, 648-680.  
 LEITÃO, Luís Veiga — 104.  
 LEITE, Januário — 380.  
 LEMOS, Fernando — 96, 120, 252-256.



- LÉVESQUES, Jacques-Henry** — 103.  
**LEWIS, Jerry** — 445.  
**LIMA, Isabel Pires de** — 8, 159, 160.  
**LIMA, Jorge de** — 315.  
**LIMA, Manuel de** — 22, 87, 96, 98, 101, 103, 104, 105, 119-120, 157, 165-177, 277, 280, 455, 675. V. Costa, Delfim da.  
**LIMA, Sérgio** — 643.  
**LIMBOUR, Georges** — 118.  
**LISBOA, António Maria** — 21, 25, 33, 42, 45, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 94, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 107, 109, 111, 112, 120, 127, 163, 165, 170, 172, 215-223, 263, 359, 360, 381, 407, 441, 448, 490, 566, 569, 644, 647, 664, 665, 666, 668, 670, 694, 697, 699.  
**LISBOA, Irene** — 104.  
**LISBOA, Máximo** — 46, 102, 103, 282, 283.  
**LORCA, Federico García** — 313.  
**LOURENÇO, Eduardo** — 201.  
**LOURENÇO, Manuel S.** — 121, 292-294.  
**LOURES, Carlos** — 46, 102, 103, 104.  
**LUÍS XV** — 27, 618.  
**LUÍS XVI** — 628.  
**LYLE, John** — 111, 451.  
  
**M., S.** — 40, 41.  
**MACEDO, Helder** — 98, 104, 120, 262, 275-276.  
**MACHADO, Antonio** — 18.  
**MAGALHÃES, Joaquim Manuel** — 428, 433, 434.  
**MALKINE, Georges** — 118.  
**MALLARMÉ, Stéphane** — 119.  
**MALRAUX, André** — 508.  
**MAOMÉ** — 293.  
**MAQUIAVEL, Nicolau** — 294, 456.  
**MARGARIDO, Alfredo** — 8, 33, 96, 100, 103, 111, 120, 216, 247, 249, 256-259, 262, 275, 568, 675, 685-692.  
**MARINETTI, F. Tommaso** — 15, 17, 148, 342.  
**MARINHO, José** — 43.  
**MARINHO, Maria de Fátima** — 11, 129, 183, 185, 285, 287, 289.  
**MARQUES, Álvaro Belo** — 234.  
**MARQUES, Bernardo** — 165.  
**MARR, Peter Foster** — 450, 451.  
**MARTINHO, Fernando** — 8, 245, 273, 324.  
**MARTINHO, Virgílio** — 100, 103, 104, 106, 107, 108, 121, 281-282, 644.  
**MARTINS, Albano** — 87.  
**MARTINS, José** — 300, 301.  
**MARX, Karl** — 28, 293.  
**MATOS, Gregório de** — 119.  
**MATOS, Norton de** — 46.  
**MATSINHA, Inácio** — 110.

MATTA, R. — 27, 42.  
 MELLO, Ribeiro de — 108.  
 MENDINHO — 119.  
 MENDONÇA, Furtado de — 98, 100.  
 MENÉRES, Maria Alberta — 275.  
 MENGO, Manuel — 675.  
 MEYRELLES, Isabel — 66, 89, 91, 93, 98, 120, 249-252, 262, 275, 538, 667.  
 MICHAUX, Henri — 28, 536.  
 MILLER, Henry — 697.  
 MIRÓ, Jean — 27, 446.  
 MITRANI, Nora — 46, 67, 68.  
 MOISÉS, Carlos Felipe — 111, 335, 340, 341, 346, 363.  
 MOISÉS, Massaud — 367.  
 MONROE, Marilyn — 445.  
 MONTEIRO, Adolfo Casais — 16, 19, 21, 25, 28, 44, 45, 46, 62, 81, 82, 87,  
 88, 199, 311, 509, 510, 696.  
 MONTEIRO, Cândido — 90.  
 MORISE, Marx — 118.  
 MOSER, Conde — 443.  
 MOSER, Henrique — 443.  
 MOTTA, A. Bobela — 98.  
 MOURÃO-FERREIRA, David — 133, 370.  
  
 NADEAU, Maurice — 92.  
 NAMORA, Fernando — 509.  
 NAMORADO, Joaquim — 104.  
 NAPOLEÃO III — 36.  
 NAVARRO, António de — 99, 163.  
 NAVILLE, Pierre — 118.  
 NEGREIROS, José de Almada — 87, 101, 104, 119, 127, 132, 140, 148-154,  
 165, 222, 443, 447, 587, 590, 604.  
 NEMÉSIO, Vitorino — 16, 87, 88, 119, 157, 160-162, 163, 452, 695.  
 NERVAL, Gérard de — 130, 131, 134, 542.  
 NIETZSCHE, Friedrich W. — 125.  
 NOBRE, António — 275, 587, 594.  
 NOBRE, Roberto — 15.  
 NOGUEIRA, Goulart — 101.  
 NOLL, Marcel (?) — 118.  
 NOUVEAU, Germain — 119.  
  
 OLIVEIRA, António Brás de — 8, 187.  
 OLIVEIRA, Carlos de — 88.  
 OLIVEIRA, Eduardo de — 87, 89.  
 OLIVEIRA, Ernesto de — 87, 91.  
 OLIVEIRA, Jorge de — 60, 68, 75, 635.  
 O'NEILL, Alexandre — 8, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 36, 37, 38,  
 40, 41, 43, 45, 46, 48, 51, 61, 62, 68, 82, 85, 86, 87, 97, 104, 109, 111, 120,  
 123, 181, 204-214, 225, 235, 405, 445, 566, 618, 619, 627-630, 631, 675.

OOM, Pedro — 19, 20, 21, 22, 25, 33, 42, 45, 50, 52, 53, 54, 57, 59, 62, 63, 64,  
 65, 66, 67, 68, 77, 82, 86, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 120,  
 161, 224-229, 236, 261, 269, 273, 286, 298, 568, 635-647, 664, 665, 666,  
 668, 699.

ORS, Eugène d' — 613.

PACHECO, Luiz — 24, 54, 80, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 120,  
 176, 222, 262, 276-277, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 386, 512, 549, 675.  
 V. Costa, Delfim da.

PALMA-FERREIRA João — 102, 316.

PASCAL, Blaise — 97, 398, 400, 536, 542.

PASCOAES, Teixeira de — 51, 52, 119, 126-130, 132, 134.

PASCOAL, Isabel — 408.

PASSOS, Soares de — 119.

PASTOUREAU, Henri — 78.

PAZ, Octavio — 508, 536.

PEDRO, António — 16, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 29, 30, 43, 45, 46, 47, 48, 52,  
 53, 57, 61, 62, 64, 65, 87, 120, 123, 187-200, 204, 286, 568, 569-616, 642,  
 666, 695.

PEDRO, D. — 288, 509.

PENROSE, Roland — 508.

PEREIRA, Henrique Risques — 21, 25, 33, 45, 50, 52, 53, 54, 59, 63, 64,  
 65, 68, 82, 86, 91, 92, 95, 97, 111, 215, 216, 448, 664, 665, 666, 698.

PEREIRA, João Moniz — 25, 28, 29, 43, 46, 111, 123.

PEREIRA, Júlio Mário dos Reis — 514.

PÉRET, Benjamin — 22, 38, 41, 42, 49, 50, 51, 78, 107, 118, 299, 508, 645.

PEREZ, Raúl — 445.

PERSE, Saint-John — 119.

PESSANHA, Camilo — 610.

PESSOA, Fernando — 12, 119, 126, 127, 130, 131, 132-140, 145, 148, 157, 198,  
 222, 280, 282, 312, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333  
 342, 356, 363, 447, 479-483, 509, 514, 595, 597, 697.

PETRUS — 17, 60, 93.

PICABIA, Francis — 17.

PICASSO, Pablo — 17, 618.

PICCHIO, Luciana Stegagno — 349.

PICON, Gaetan — 118.

PIERRE, Jean — 78.

PIERRE, José — 643.

PINHO, António Pedro — 227.

PINTO, Cândido Costa — 25, 26, 27, 29, 57, 64, 65, 642, 666.

PIRANDELLO, Luigi — 187, 269, 357.

PIRES, José Cardoso — 25.

PLATAO — 97, 283, 376, 540, 620.

POE, Edgar Allan — 118, 119, 130, 131, 133, 134, 379, 380, 490.

POMAR, Júlio — 19, 22, 694.

PONTE, Bruno da — 108, 109.

PORTELA, Lelo — 47.

- PORTO-ALÉM, António — 104, 297-298.  
 PORTUGAL, José Blanc de — 85.  
 POST, H. Houwens — 130, 141.  
 PRÉVERT, Jacques — 619.  
 PROKOVIEV — 28.  
 PROTÁGORAS — 607.  
 PROUST, Marcel — 442.  
 PYRRO — 594.
- QUADROS, António (pintor e escritor, n. 1933) — 104.  
 QUADROS, António (filósofo e escritor; n. 1923) — 121, 290-292, 456.  
 QUEIRÓS, Eça de — 312.  
 QUENTAL, Antero de — 445, 460.
- RABBE, Wilhelm — 118.  
 RAMALHO, Rosa — 104.  
 RASPUTINE — 631.  
 REBELLO, Luís Francisco — 8, 111, 187, 349, 350.  
 RÉGIO, José — 19.  
 REVERDY, Pierre — 16, 34, 119, 123, 149.  
 RIBAS, Tomás — 56.  
 RIBEIRO, Álvaro — 456.  
 RIBEIRO, Bernardim — 119, 280.  
 RIBEIRO, Renato — 103.  
 RICARDOU, Jean — 437.  
 RILKE, Rainer Maria — 88.  
 RIMBAUD, Jean-Arthur — 18, 28, 29, 109, 118, 119, 125, 127, 130, 131, 222,  
 223, 392, 414, 436, 494, 526, 696.  
 RISSET, Jacqueline — 111, 345, 393.  
 ROCHA, Clara — 210.  
 RODRIGUES — 66.  
 RODRIGUES, Armindo — 87.  
 RODRIGUES, João — 31, 33, 40, 98, 104, 108, 109, 110, 174, 261, 263, 275,  
 404, 644, 667.  
 RODRIGUES, José Leonel Martins — 19, 20, 31, 104.  
 RODRIGUES, Urbano Tavares — 201, 269, 270.  
 ROSA, António Ramos — 240, 324, 332, 333, 335, 336, 342.  
 ROUSSEL, Raymond — 119.  
 ROUX, Saint-Pol — 119.  
 RUBENS, Peter Paul — 445.
- SÁ, Mário Pais da Cunha — V. Saa, Mário.  
 SAA, Mário — 13, 119, 157-160.  
 SÁ-CARNEIRO, Mário — 33, 88, 103, 119, 130, 131, 132, 140-148, 222, 328,  
 332, 345, 379, 447, 460, 461, 697.  
 SADE, Marquês de — 27, 101, 107, 118, 125, 299, 586, 620.  
 SAIÃO, Nicolau — 109, 110, 111.  
 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de — 384.

SALAZAR, António de Oliveira — 326, 483, 514.  
 SAMPAIO, Ernesto — 33, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 120, 161, 261, 262, 266-268, 644.  
 SAMPAIO, Jaime Salazar — 24, 350.  
 SANTOS, Arlindo — 90.  
 SANTOS, Armando Vieira — 87, 89.  
 SANTOS, Delfim — 83.  
 SANTOS, Fernando Alves dos — 21, 50, 52, 53, 54, 59, 63, 64, 65, 68, 86, 98, 104, 111, 120, 243-245, 448, 665, 666.  
 SANTOS, Maria Antónia dos — 349.  
 SARAIVA, Arnaldo — 8, 18.  
 SARTRE, Jean-Paul — 269.  
 SEABRA, José Augusto — 387.  
 SEARCH, Alexander — V. Pessoa, Fernando.  
 SEBAG, José — 33, 102, 103, 104, 121, 289-290, 644.  
 SEBASTIÃO, D. — 456.  
 SEIXAS, Artur Manuel do Cruzeiro — 8, 20, 25, 27, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 63, 65, 77-78, 79, 82, 84, 86, 95, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 120, 224, 230, 231, 235, 245-247, 250, 392, 528, 542, 568, 643, 644, 645, 658, 664, 665, 666, 667, 668, 671, 673, 676, 678, 681-684, 698.  
 SENA, Jorge de — 12, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 30, 44-45, 49, 50, 62, 85, 86, 101, 102, 107, 108, 111, 120, 155, 157, 160, 161, 177-186, 262, 360.  
 SERNA, D. Ramon Gomez de la — 405.  
 SERRÃO, Joel — 325.  
 SHAKESPEARE, William — 118, 382, 383, 424, 425, 429, 610.  
 SHELLEY, Percy B. — 693.  
 SIGNORET — 596.  
 SILVA, Adelino Tavares da — 300.  
 SILVA, João Artur da — 25, 33, 39, 40, 59, 63, 77, 78, 79, 82, 109, 448, 618, 624, 625, 626, 674.  
 SILVA, Maria Helena Vieira da — 397, 445, 455, 522, 550.  
 SILVA, Maria José da — 36, 448, 618.  
 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e — 410.  
 SILVERBERG, A. J. — 110, 111.  
 SIMÕES, João Gaspar — 60, 61, 62, 87, 90 91, 92, 93, 94, 95, 656, 693.  
 SIMÕES, José Manuel — 110.  
 SMITH, Kent — 541.  
 SOARES, Bernardo — V. Pessoa, Fernando.  
 SOBRAL, Luís de Moura — 113, 210.  
 SÓCRATES — 618, 623.  
 SOFFICI, Ardengo — 15.  
 SOUSA, Eurico de — 227.  
 SOUSA, Maria Leonor Machado de — 132.  
 SOUPAULT, Philippe — 35, 118.  
 SOVERAL, Carlos Eduardo — 456.  
 STALINE, José — 619, 621.  
 STENDHAL — 398, 433, 536.  
 STERNE, Laurence — 433.

STOCKHAUSEN — 551.  
 SWIFT, Jonathan — 118, 125.  
 SZENES, Arpad — 445, 522, 593.  
 TABUCCHI, Antonio — 111, 112, 132, 210, 218, 338, 340.  
 TAVARES, Maria de Campos — 14.  
 TAVARES, Salette — 108.  
 TAVARES, Vítor Silva — 8, 225, 300-302, 568, 638.  
 TAYLOR, Simon Watson — 77, 78, 79, 670, 676.  
 TELMO, António — 456.  
 TEMBO, Dumba-Va — 104.  
 TENREIRO, Francisco José — 509.  
 TODOROV, Tzvetan — 143, 172, 408, 417, 432.  
 TOLENTINO, Nicolau — 210.  
 TOMAZ, António Paulo — 59.  
 TORGA, Miguel — 19.  
 TORRES, Alexandre Pinheiro — 96, 457.  
 TRIGUEIROS, Miguel — 199, 614.  
 TZARA, Tristan — 17, 299, 310, 379.  
 VACHÉ, Jacques — 119, 261.  
 VALE, Francisco — 323.  
 VALERO, Cipriano — 399.  
 VALLEJO, César — 508.  
 VALMORE, Desbordes — V. Desbordes-Valmore.  
 VAL-SERENO, Armando — 57.  
 VANCREVEL, Laurens — 451.  
 VASCONCELOS, João — 617.  
 VASCONCELOS, Mário Cesariny de — 7, 8, 11, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24,  
 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53,  
 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 78, 79, 81, 82,  
 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,  
 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 117, 120, 123, 126, 127, 155, 156,  
 160, 163, 174, 177, 181, 214, 215, 217, 221, 222, 224, 230, 241, 242, 249,  
 261, 262, 263, 276, 280, 281, 283, 304-563, 636-637, 642, 645, 646, 653, 664,  
 665, 666, 667, 669, 670, 671, 673, 676, 677, 678, 694, 698.  
 VASCONCELOS, Mercedes Cesariny Rossi Escalone de — 487.  
 VEIGA, J. J. — 238.  
 VEIGA, Pedro — V. Petrus.  
 VELOSO, Agostinho — 99.  
 VELUWE, Breughel — 445.  
 VERDE, Cesário — 210, 325, 328, 333, 334, 339, 342, 363, 378.  
 VESPEIRA — 20, 22, 23, 25, 43, 46, 48, 104, 111, 120, 123, 203-204.  
 VOLTAIRE — 147.  
 VIAN, Boris — 645.  
 VICENTE, Gil — 119.  
 VIDAL, Llorenç — 103.  
 VIEIRA, Afonso Lopes — 14, 15.

VIEIRA, Carlos — 617.  
VIEIRA, João — 98.  
VIEIRA, Jorge — 25, 36, 617, 668.  
VIEIRA, Luandino — 313.  
VILLANOVA, Arnaldo — 392, 395, 528.  
VINCI, Leonardo da — 514.  
VITORINO, Orlando — 456.  
VITRAC, Roger — 118.

WALDBERG, Patrick — 78.  
WALLENSTEIN, Carlos — 87, 96.  
WARREN, Austin — 409.  
WELLEK, René — 409.  
WYSEWA, Teodoro de — 15.

YOUNG, Edward — 118.

ZAGORIANSKY, Petrus Ivanovitch — V. Sá-Carneiro, Mário.  
ZOLA, Emile — 440.

## ÍNDICE

	Pág.
Prefácio ... .. .	7
I. História do Surrealismo em Portugal ... .. .	9
II. A Prática surrealista na Literatura Portuguesa ... .. .	115
Introdução ... .. .	117
Surrealismo «Avant-la-Lettre»? ... .. .	123
Um Surrealismo sem Escola ... .. .	157
O Grupo Surrealista de Lisboa ... .. .	187
O Grupo Surrealista Dissidente ... .. .	215
A Margem do Surrealismo Ortodoxo ... .. .	249
III. O Surrealismo na Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos	303
Advertência ... .. .	305
Escritor Dadá? ... .. .	307
De Um Neo-Realismo Crítico e Irónico a Um Surrealismo	
Fora do Comum ... .. .	311
<i>Um Auto para Jerusalém</i> — Um Teatro Que ainda não É	
Surrealista ... .. .	349
Definição de Uma Arte Poética ... .. .	363
<i>Titânia</i> — O Romance Impossível ... .. .	417
Encontrado Perdido ... .. .	443
O Crítico e o Tradutor ... .. .	455
Variantes ... .. .	459
IV. Conclusão ... .. .	565
V. Inéditos (De António Pedro, Jorge Vieira, Mário Henrique	
Leiria, João Vasconcelos, Carlos Vieira, Maria José da	
Silva, Carlos C. Costa, João Artur da Silva, Alexandre	
O'Neill, Nuno C. Costa, Pedro Oom, Artur Manuel do	
Cruzeiro Seixas, Alfredo Margarido, Carlos Eurico da	
Costa e Henrique R. Pereira.) ... .. .	567
VI. Bibliografia ... .. .	701
VII. Índice de nomes ... .. .	725



Composto e impresso  
na Gráfica Maiadouro — Maia

Tiragem 30 exemplares

Setembro 1986