

pai tardio ou de como Cesariny inventou Pascoaes

Oswaldo Manuel Silvestre

«É, por assim dizer, uma tentativa de se atribuir *a posteriori* o passado do qual se desejaria provir, por oposição àquele de que realmente se provém...»

F. Nietzsche, *Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida*

Eis uma história que ganha em ser contada a partir do fim: a história da *invenção* de Teixeira de Pascoaes como pai, longínquo mas vigilante, do surrealismo português, por um Mário Cesariny que nesse processo se foi descobrindo seu filho. Esta história ganha em ser contada às avessas por algumas razões, umas de História (ou melhor: de *filosofia* da história) e outras de Método, de que tentarei desde já um elenco: 1) porque a história em causa foi sendo contada pelo próprio Cesariny de formas variadas, nem sempre coincidentes e mesmo discrepantes; 2) porque esta é uma história especialmente retorcida, na forma como vira do avesso os consensos estabelecidos em torno dos pais fundadores do século XX português, no que toca se não à literatura (Cesariny repudiaria a sugestão), seguramente à Poesia; 3) porque esta história de uma

descoberta do pai «biológico» — tardia, na minha tese — passa pelo parricídio do primeiro pai, que afinal seria apenas «adoptivo» (o nome deste pai morto de morte matada é obviamente Pessoa); 4) finalmente, porque esta história, com consequências em muita gente, não se afigura inteiramente convincente à luz da própria obra e, antes dela, da qualidade da imaginação, da linguagem e da escrita do filho que, por mais que o deseje, não parece ser filho «biológico» desse Pai (Pascoaes) que tardiamente adoptou.

Coisas tardias

Como é sabido, a «massa ontológica» de certas entidades — clubes de futebol, universidades, nações (e, obviamente, literaturas nacionais), museus, movimentos artísticos — depende criticamente da sua capacidade para se autofundarem num ponto tão remoto quanto possível. Uma origem remontada no tempo é garantia de *vetustas* e, mais do que isso, de continuidade, aquela continuidade necessária à instituição de tradições, sendo que as instituições são tradições. Não custa pois perceber que neste afã de uma fundação mais ou menos longínqua, as tradições, ou pelo menos certas tradições, são inventadas *ad hoc*, ainda que em processos de duração e evolução variáveis. O período posterior à Revolução Industrial, ou seja, o período em que «tudo o que era sólido se dissolveu em ar», assistiu, *et pour cause*, à produção intensa de tais tradições inventadas, as quais, como nos lembra Eric Hobsbawm, se distinguem pela peculiaridade de «a continuidade com [elas ser] largamente factícia»¹. A fenomenologia das vanguardas históricas do primeiro terço do século XX inscreve-se plenamente neste quadro, aliás reconhecível naquela secção dos manifestos, geralmente a derradeira, em que os seus autores, após o parricídio propiciatório dos bonzos, propõem os mestres verdadeiros. Parafrazeando as palavras de Hobsbawm sobre a invenção da tradição, diria que um *topos* dos manifestos das vanguardas é essa «tentativa para estabelecer continuidade com um passado histórico adequado» (id:1). Breton, por exemplo, achava «adequado» ao surrealismo um passado que incluísse Sade, Hugo (nos momentos em que «não é estúpido»), Baudelaire (que em seu entender instituíra a verdadeira tradição moderna), Rimbaud, Poe, Jarry ou Lautréamont — e, por tudo o que desses pais os surrealistas conseguiram derivar, estava certo, como aliás quase sempre. Um dos problemas, se não o problema, do Surrealismo Português (entidade que passarei a designar por minúsculas de modo a obviar aos problemas acarretados pelo uso das maiúsculas, nomeadamente a criação de uma entidade maior do que si mesma), tem justamente a ver com a produção desse «passado adequado». Por várias razões, mas desde logo por uma que à falta de melhor designarei por agora como «histórica»: o facto incontornável de o nosso surrealismo ser uma criatura tardia, nascida por cá quando lá fora se faziam já as primeiras grandes exposições retrospectivas da aventura surrealista (e quando, no pós-guerra, Breton activara uma refundação e reinvenção do movimento)². Muito haveria a dizer sobre isto, embora do muito a dizer não devesse constar a tradicional e cansada imputação de «atraso», que em verdade nada adianta. Tanto mais que por aí não se vai longe: a cultura portuguesa da modernidade

(aceitemos que esta modernidade se afira por 1789, data iniciadora do que em tempos se chamava Era Contemporânea) é desde o Romantismo por definição *atrasada*. Este modelo heurístico, que somatiza a dramatização temporal produzida pela modernidade — o progresso, o atraso, etc. —, há muito nos deveria ter ensinado que a sua aplicação à nossa cultura, como a todas as culturas (semi)periféricas, nos inibe um entendimento produtivo da nossa fenomenologia cultural, entregando-nos antes nos braços de um ressentimento eterno (que é como quem diz: nos braços da Geração de 70). Obviamente, não se trata de, em reacção aos fatigantes fantasmas de Eça, Antero, Oliveira Martins & Co (e dessa companhia faz ainda parte um certo Fernando Pessoa), produzir a litania das delícias da nossa rusticidade, hoje em dia aliás de duvidosa existência. Refiro-me sim à necessidade de pensarmos essa descronologização da nossa cultura perante o exterior não fatalmente como fardo, mas como a diferenciação temporal que nos permite receber na posição de quem *revisita* ou *relê*. O surrealismo português é uma excelente alegoria desta situação temporal e cultural, já que a sua cronologia *aberrante* o situa numa posição que lhe permite reler não apenas o surrealismo mas em rigor toda a efervescência vanguardista da primeira metade do século³. De facto, os surrealistas portugueses chegam depois do futurismo, de Dada, do surrealismo, do expressionismo, do construtivismo, da abstracção; e, no que toca ao contexto local, depois de *Orpheu*, da *presença*, do neo-realismo com que entabularam um diálogo mais fundo e duradouro do que é uso pensar-se, e mesmo — data decisiva — do início da publicação das Obras de Fernando Pessoa, em 1942. Surgido ao findar da primeira metade do século, o nosso moinho surrealista moeu o que pôde de todo esse grão que lhe era disponibilizado *em simultâneo*. As consequências desta posição temporal que produz os nossos surrealistas como «revisionistas naturais» nunca foram inteiramente apreendidas e pensadas, desde logo pelos próprios. Contudo, Mário Cesariny intuiu (no texto prefacial a *A Aventura Surrealista*, de 1966), com a fulgurância dos seus melhores momentos, o conflito que a singular excentricidade cronológica do surrealismo implicava para a possibilidade mesma do historiar:

«Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos nem os amadores disso, temos visto, se não de esforçar. (...) É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com tanto — ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio (pensa-se).» (Cesariny, 1997:14)

Não haver assim tanto a historiar é aqui, não propriamente uma admissão de falhanço, mas sim uma consequência dessa estrutura ab-errante da temporalidade que coloca os surrealistas portugueses numa posição para cuja caracterização haveria talvez que convocar os bons ofícios do prefixo «pós»: pós-vanguardista, pós-modernista, pós-histórica (afira-se este «pós» por *circa* 1950). De facto, por 1950 a aventura das vanguardas está historicamente feita, e dela(s) restarão as reactivações cíclicas usuais naquelas revoluções que devêm «património da humanidade»: Cobra, Fluxus, Situcionismo, Maio de 68, Punk... É pois neste *locus* sem início nem fim que o surrealismo nasce, a certo título inteiramente *pós*, já que podendo servir-se de um cardápio por essa data quase esgotado nas suas novidades. Contudo, esta situação não é sustentável numa data (essa do meio-século) em que vigora todo o prestígio das categorias e da gramática do moderno, o qual prescreve os seus critérios de legitimação. Sendo estes não apenas históricos mas sobretudo historicistas, o surrealismo português não pôde abdicar dos seus Herculanos, tendo-lhes cometido a pesada (e inviável) tarefa de narrativizar a sua própria situação pós-histórica. Por outras palavras, a produção de uma «história do surrealismo português», ainda que com minúsculas, é em si, *não pode deixar de ser*, uma contradição performativa em relação à temporalidade tardia (ou suspensa) do movimento, que no instante em que se legitima como «vanguarda integrada na modernidade artística portuguesa», se condena a uma imputação global de «atraso» em relação à cronologia dessa mesma modernidade. Como dizia Cesariny, o historiar «cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio». E contudo, de todos os lados assistimos aos lamentos, ou às queixas, daqueles para quem o surrealismo é um injustiçado da nossa história literária e artística, como se fora dela não houvesse nem surrealismo nem a historicidade que essa História da Arte cancela a bem de uma autenticação monumental. Não nos surpreende assim excessivamente que o nosso surrealismo tenha produzido pelo menos um Herculano e que esse Herculano se tenha chamado Cesariny, autor de pelo menos duas tentativas de uma história comparada, ano a ano, dos prolegómenos e história do nosso surrealismo: sucede isso nos textos «Prolegómenos ao aparecimento de Dadá e do Surrealismo», incluído em *A Aventura Surrealista*, de 1966; e, já de 1973 e publicado na revista *Phases* (nº 4, II Série, Dezembro de 1973), «Para uma Cronologia do Surrealismo Português». Esses textos, como vários outros, são uma típica narrativa de fundação que faz remontar o surrealismo português a uma debatida origem oitocentista, na busca de uma linha genealógica necessariamente iniciada por um pai-fundador⁴.

Ora, como diria o próprio Cesariny, todo esse historiar acaba por vitimar o mesmo surrealismo, cuja posição *tardia* (nos termos descritos acima) dentro da nossa tradição moderna o posiciona «contra a História, e nessa mesma sorte *contra si próprio*» (eu sublinho). De facto, quando historicizado o surrealismo português é coisa pouca, precisamente porque desprovido de lugar: os anos 40, a que o surrealismo chega tarde, são neo-realistas, apesar dos *Cadernos de Poesia*; e os anos 50, ainda bastante neo-realistas (sigo a História Literária mais consensual), são já de realistas (o mundo e ninguém). Em qualquer caso, nem os anos 40 todo o mundo e ninguém. Em qualquer caso, nem os anos 40 nem os 50 são anos caracterizáveis como surrealistas, tanto mais que a história dessa corrente entre nós é tão atomizada, nas suas querelas intestinas, como a série de cafés (do Hermínio ao Gelo) pelos quais Cesariny vai sentando, nessas suas reconstruções históricas, as personagens das várias levas do surrealismo português, de António Pedro a Ernesto Sampaio ou Herberto Helder. Notemos entretanto que as referidas querelas ganham em ser lidas como consequência daquele «emparedamento» que Cesariny abordou em *You are welcome to Elsinore*, título de um dos seus grandes poemas, o qual termina, recorde-se, em plena invocação da ética surrealista — «Entre nós e as palavras, os emparedados / e entre nós e as palavras, o nosso dever falar» — que o contexto salazarista de um lado, e a tão epocal reacção neo-realista de outro, de facto emparedava num dilema hamletiano para o qual os surrealistas nunca encontraram verdadeiramente solução. Lembremos, a propósito, que o neo-realismo foi a origem longamente (de)negada de vários deles (e, no caso de Cesariny, um neo-realismo fundado por Cesário Verde); e que, num campo literário dividido entre essa doxa neo-realista e a reacção do grupo dos *Cadernos de Poesia*, os surrealistas sofreram sempre de uma notória «falta de espaço», vindo a ser objecto de acusações de «alienação» a que tentaram reagir pela promoção do *abjeccionismo*, embora sempre com reservas da parte de, por exemplo, Cesariny. Tal situação acabou por retroagir negativamente sobre o grupo, conduzindo-o a uma grupusculização e a um sectarismo estranhamente fraticida, típico aliás de vanguardas «emparedadas»⁵.

Fazer a história do surrealismo português contém pois em si algo de intrinsecamente suicidário. Porém, se tudo o que é vivo possui, e é, uma história, como não fazê-la? E como não começar *ab imis fundamentis*, pela nomeação do pai? Por outras palavras: como ser Cesariny — isto é, como ser o actor e o produtor, o faxineiro e o *manager*, o saltimbanco e o «animador cultural», o alfacinha e o cosmopolita — sem escrever a História de como se chega a (ser) Cesariny? Como ser pau para todo o serviço e esquecer, ou não recordar, a história desse serviço?

Da necessidade do Pai

Como vimos a abrir, a história da invenção dos pais do surrealismo português por Cesariny narra-se melhor a partir do fim. Contudo, e como seria previsível, uma difícil questão não apenas de método se coloca imediatamente: onde situar o fim desta história? É certo que, como veremos mais adiante, a partir de 1972-1973 ela encontra-se já estruturada na sua forma final. Contudo, algumas datas da década seguinte — 1980, 1984, 1985 e 1989 —, oferecem talvez o termo desse processo revisionista. Começemos por 1985, única data não reportável directamente a Cesariny, pois refere-se à edição de *Edoi Ielia doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, de Herberto Helder. *Edoi Ielia doura* abre com Gomes Leal — e já veremos que de certo modo o nosso surrealismo «abriu» com Gomes Leal —, continua com Camilo Pessanha e Ângelo de Lima (autor ao qual, curiosamente, os surrealistas não prestaram grande atenção) para incluir depois Pascoaes e Pessoa. A apresentação de Pascoaes por Herberto dispensa o adjectivo, centrando-se no elenco das obras. Quanto a Pessoa, Herberto é menos sóbrio e após referir «as póstumas especulações editorial, crítica e outras», comete o lapso de qualificar Álvaro de Campos como «um pseudónimo» (Helder, 1985: 93). O lapso é demasiado deliberado para se falar de um acto falhado, já que Herberto tem a preocupação de informar que apenas um dos poemas seleccionados não é do ortónimo, o qual é assim implicitamente qualificado como «o verdadeiro e único Pessoa». Se reescrevermos esta frase sem o antropónimo, e corrigindo por isso o género do substantivo, perceberemos o que Herberto pretende sugerir-nos: «a verdadeira e única pessoa» é Pessoa, sendo pois a heteronímia uma ficção falsa (ou, ao contrário do que pretenderia Pessoa, um *fake* que não diz a verdade).

Ora, não custa perceber que até Pessoa (para os fins que nos interessam, ficar-nos-emos por aqui) o constructo histórico de Herberto é de clara filiação surrealista (melhor dizendo, cesarínica). A marca de Cesariny é sobretudo patente no emparelhamento de Pascoaes e Pessoa, e nas reservas que se não fazem ao primeiro mas não faltam a este último. Nos anos 80, é aliás perfeitamente rastreável em Cesariny um crescendo de reservas em relação a Pessoa, de 1980 a 1989 — as datas sugerem um gráfico crítico que percorre a década, culminando em *O Virgem Negra*. Começemos por 1980, ano em que Cesariny colabora no volume comemorativo do centenário de Pascoaes com uma obra plástica e um decisivo «Comunicado» (Cesariny, 1980:193):

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.

Post Scriptum I

No contemporâneo em português não há grandeza maior do que a destes.

Post Scriptum II

O Número separa. (Antonin Artaud, *Heliogabale ou l'anarchiste couronné*, ed. Denoël et Stele, Paris, 1934.)
O Númen liga (M.C., 1977.)

Registe-se o género do texto: «comunicado». Não se trata pois de argumentar mas de proclamar, dentro das convenções do género epidíctico: por outras palavras, dar a ver *evidências*. Curioso texto, que Pascoaes abre com toda a força da retórica (neste caso dupla) do *incipit* — «a alma viva do início» —, e em que Pessoa, duas vezes convocado, duas vezes emblematiza a cerimónia fúnebre do sujeito ocidental. Atente-se, entretanto, no panteão proposto: Pascoaes, Pessoa, Almada, António Maria Lisboa (também duas vezes convocado). Pascoaes abre e Almada fecha o comunicado: entre estes batentes, Pessoa e Lisboa são os lugares críticos da «tradição surrealista» proposta por Cesariny, ou, se se preferir, os lugares em que a História negocea a sua problemática historicidade. O que tem o início ocidental de Pascoaes a ver com o reinício grego de Almada? O que têm as «versões do fim» que são Pessoa e Lisboa em comum com esses inícios declarados — e declarados inquestionáveis — por Cesariny? Finalmente, o que tem Cesariny

a ver com esta quadrilha? Ou melhor: qual o Cesariny que tem a ver com ela? O doutrinador surrealista ou o poeta? Ambos, provavelmente, embora não da mesma maneira, pois se Almada algo tem a dizer ao primeiro, muito pouco comunica ao segundo, apesar das aparências em contrário (a «ingenuidade» de Almada é a tradução representacional da auto-suficiência de uma forma reduzida à sua superfície; em Cesariny, o que há é antes a desenvoltura irónica do *abattage*); de modo análogo, e este é um ponto a que voltaremos, se Pascoaes é o início daquilo que neste texto é comunicado (o surrealismo?), o verdadeiro início do Cesariny poeta, descontando o Cesário que aqui não cabe, é antes o Pessoa das iluminações profanas, e urbanas, chamado Álvaro de Campos.

Anote-se, porém, que o *Post Scriptum I* distribui grandezas no plural, não fazendo da preferência um mecanismo de exclusão: e assim, o lugar de Pessoa, ainda que com alguma reserva mental, não se afirma disputável. O *Post Scriptum II*, contudo, sem avançar nomes exemplificativos, introduz uma discriminação fundamental, entre «número» e «númen».

O primeiro, criatura grega e cartesiana, separa, no dizer do autor; o segundo liga. Como veremos, esta linha de ataque é em extremo reconhecível na argumentação de Cesariny *contra* Pessoa, naqueles momentos em que este é as suas quatro pessoas; ao contrário, o númen (em) Pascoaes religa: desde logo, e por via de Cesariny, o surrealismo ao seu passado *adequado*. Digamos então que o *Post Scriptum II*, de forma (ainda) epidíctica, e por isso dispensando nomes, estabelece a hierarquia a que o *Post Scriptum I* aparentemente renuncia. Tal hierarquia surgiria assim com o valor acrescentado de uma evidência — a de um Pai e de uma tradição dele derivada⁶ — que reordena as evidências de uma tradição moderna, a portuguesa, centrada (erroneamente) em Pessoa.

De 1984 data aquele que é um dos grandes textos (ensaísticos?) de Cesariny: o volume *Vieira da Silva—Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. O texto, um dos mais empenhadamente surrealistas do autor, circunscreve a sua análise da obra do casal aos anos 30, aqueles anos em que a defesa do carácter surrealista, ou surrealizante, da obra de ambos é mais defensável e por isso mais interessante para o muito «interessado» Cesariny. O casal Vieira-Arpad representa para Cesariny a concretização de um dos grandes mitos bretonianos — «o amor único e doido, a mulher-menina, o andrógino-primordial» (Cesariny, 1984:25) — e daí, decerto, o tom dificilmente definível (apaixonado? fervoroso? parcialíssimo?) que percorre todo o texto de Cesariny. Para o que mais directamente nos interessa, o livro oferece, nos momentos em que Cesariny tenta enquadrar Vieira-Arpad no devir do moderno em Portugal, algumas das mais impressivas

reconstituições desse devir em toda a sua obra. Notemos, para começar, o tom entusiástico das referências ao Orpheu — «Em 1915, Lisboa assiste abismada à passagem de 'Orpheu'. Pessoa, Sá-Carneiro, Souza-Cardoso, Santa-Rita, Almada, Raul Leal, seis infantes reais dos quais só um quer nação» (idem:43) — e mesmo, o que é mais raro (em geral e em Cesariny), ao futurismo luso: «[o Futurismo] que à inversa de outros ismos do lá fora [*tourmure* muito pessoana, diga-se], eclodira entre nós com um corpo prático e teórico formidável que ninguém senão a polícia tratou de remover (o que é o contrário de ultrapassar)» (idem:51). Notemos que este «corpo prático e teórico formidável» foi entre nós produto de duas assinaturas futuristas — a de Almada e a de Álvaro de Campos —, questão relevante no contexto desta reflexão sobre a *invenção* de Pascoaes por Cesariny, já que reintroduz em cena o inevitável Pessoa.

Contudo, esta obra é sobretudo relevante para o propósito deste texto por vir mais uma vez, após as intervenções decisivas de 1972-73, *resgatar Pascoaes* das consequências nefastas (que as houve também) do Orpheu:

Na poesia escrita, é a ocultação de Pascoaes pela força de escândalo cosmopolita do 'Orpheu', e por enterrado vivo no *transfer* da temática pascoaesiana para o Pessoa ortónimo do 'fui-o outrora agora' e da oração estática cidadina (...) onde o onanismo natural do poeta, qualquer poeta, deixa de inseminar o real para dirigir-se à observação minuciosa do masturbado a quatro varonias quanto possível todas ao mesmo tempo. O heterónimo feminino de Pessoa é António Botto e o Pessoa lírico é a muitos propósitos um heterónimo de Pascoaes: Mademoiselle Pascoaes, activa em Lisboa. (idem:45)

Trata-se pois de, recorrendo a um tropo revisionista clássico, «desenterrar» Pascoaes do aluvião Pessoa, o qual, pelos vistos, proviria do poeta do Marão, de que seria apenas uma operação outronímica⁷. Não, porém, uma operação neutra, mas possuída de uma série de aberrações gramaticais, já que estaríamos perante uma *operação* de matriz, digamos, *transgender*: Pessoa é um Pascoaes operado, razão pela qual a designação de Botto como seu «heterónimo feminino» se revela (onto)logicamente insustentável. Pois se Pessoa é já um heterónimo feminino de Pascoaes, Botto não o poderia ser por sua vez de Pessoa, a menos que entremos naquela gradação *camp* que nos conduziria à reconfiguração de Botto *sub specie queer* (o que o próprio talvez não desdenhasse). Lembremos, para complicar um pouco mais tudo isto, que Pascoaes terá qualificado António Nobre (Eugénio de Andrade *dixit*) como «a nossa maior poetisa», juízo que Cesariny desloca para Pessoa (o ortónimo, em especial).

E eis-nos no âmago das reservas levantadas por Cesariny a Pessoa, reservas aliás, para sermos muito eufemísticos, de que se faz *O Virgem Negra*⁸, obra ao que parece derradeira de Cesariny, de 1989. Convirá ler o título na íntegra: *O Virgem Negra Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M. C. V. Who Knows Enough About It seguido de Louvor e Desratização de Álvaro de Campos pelo Mesmo no mesmo lugar. Com 2 Cartas de Raul Leal (Henoch) ao Heterónimo; e a Gravura da universidade. Escrito & Compilado de Jun. 1987 a Set. 1988.*

Não me demorei nesta obra *fora de série* (e do sério, como este título desde logo torna manifesto), demasiado complexa para uma análise tão breve⁹. Como parte do subtítulo indicia — *Louvor e Desratização de Álvaro de Campos* —, Cesariny volta ao local do crime — o local-Pessoa, em torno do qual escrevera em 1946 um dos grandes poemas de inspiração pessoana: «Louvor e simplificação de Álvaro de Campos» — lançando aquele que é, inquestionavelmente, o ataque mais violento já produzido na literatura portuguesa contra o Texto mas sobretudo contra o Mito Pessoa. Recorrendo a estratégias parodísticas — «Vem, Vulva antiquíssima e idêntica / Vulva Rainha nascida destronada morta...» — ou satíricas, Cesariny sexualiza e homossexualiza Pessoa, rejeitando com violência e estrondo as teses da «sexualidade branca» do poeta e optando para tal por uma estratégia de quebra sistemática do *decorum*. O livro de Cesariny pressupõe a franqueza da nomeação do género sexual conquistada pela poesia da década de 70, desenvolvendo e explicitando o ataque já pontualmente presente em *Um Auto para Jerusalém*¹⁰. Nesse texto, em que a estratégia parodística de que se fará *O Virgem Negra* assoma já, o ataque recorre ao «sexo explícito» do nível mais baixo da linguagem para defenestrar o poeta. É o que sucede na fala em que Salomé comenta o poema de Pessoa que Matatias e o coro tinham acabado de dizer:

SALOMÉ — Filha, os sonhos são dores... Também muito bom, também muito engraçado. Mas falta-lhe qualquer coisa! Falta-lhe... um bocado de caralho. Quem é o autor? (id.:100)

Embora seja difícil produzir conjecturas sem dispor das várias versões do texto, suponho que se pode com alguma segurança propor que na versão inicial, de 1946, o auto não incluiria este ataque. Por uma razão, essencialmente: em 1946 a vida privada de Pessoa era ainda um enigma que começaria apenas a ser desvendado em 1950, com a edição da biografia de João Gaspar Simões. Logo, a falta ou não ao poeta de «um bocado de caralho» — expressão legível ou como falta de sexualidade ou como falta de sexo, e neste caso passível ainda de uma leitura

gay — não seria visível aos leitores que Pessoa ia então conquistando. É duvidoso ainda que a edição apreendida de 1964 incluisse já este ataque, já porque nenhum texto de Cesariny desse período revela um *agon* anti-pessoano tão explícito, já porque em boa verdade esta *charge* parece pressupor o efeito (negativo) das teses sobre a sexualidade neutra ou inexistente de Pessoa, teses posteriores a essa data.

Seja como for, de *Um Auto para Jerusalém a O Virgem Negra* algo se altera no sentido de uma violentação do texto de Pessoa que agora não oculta a sua matriz *gay*, como é constatável nos versos seguintes: «O Álvaro gosta muito de levar no cu / O Alberto nem por isso / O Ricardo dá-lhe mais para ir / O Fernando emociona-se e não consegue acabar.» (Cesariny, 1989:69)

Digamos que Cesariny se investe agora do propósito como que «correctivo» de fazer Pessoa *sair do armário*¹¹. Esta correcção pressupõe todavia a encenação de um confronto Cesariny *versus* Pessoa¹², no qual o autor de *O Virgem Negra* desempenha o papel do justiceiro, resgatando Pessoa (de si mesmo e da sua crítica) mas sobretudo resgatando a poesia e a cultura portuguesas do cancelamento do corpo e do sexo implicados inevitavelmente pela Era de Pessoa. *Tudo vale*, assim, neste ataque *justo* e sustentado num revisionismo crítico que, no termo final do processo que é *O Virgem Negra*, nos sugere Pessoa como poeta menor que Teixeira de Pascoaes, no qual o surrealista Cesariny idealiza desde há alguns anos o precursor «rimbaldiano» (mago, profeta, visionário) de que Pessoa é o óbvio avesso. Mas este *vale tudo* denuncia simultaneamente a sua justiceira injustiça, na medida em que o ataque de que é alvo a sexualidade negativa de Pessoa não permite reconhecer em Pascoaes, nesta matéria, uma qualquer positividade alternativa, pois na sua obra o corpo é permanentemente parasitado pelo (seu) fantasma. Pessoa é atacado, em registo devastador, devido ao corpo que não usa e à sexualidade que oculta, mas o que está verdadeiramente em pauta não é tanto isso mas algo que decisivamente o precede, a saber: o perfil ainda cartesiano do sujeito pessoano, não abalado pela «comédia da heteronímia». O primeiro poema do livro, significativamente intitulado «Prótese», enfrenta esta questão em termos que, para um surrealista, são inteiramente esclarecedores: «Co'a breca da antinomia / Em desuso há seis mil anos / Fabriquei a cartesia / Dos heterónimos manos» (id.:11). Assim, heteronímia = antinomia = cartesianismo. Ou seja, exactamente o oposto da fusão superior de planos de realidade e da inversão de níveis da tectónica do eu que foi todo o programa do surrealismo bretoniano. Se com a cerimónia profanatória chamada *O Virgem Negra* a era pessoana ganha o seu Livro do Apocalipse, Cesariny, por seu

lado, encerra um percurso longo e acidentado de produção de uma genealogia para o surrealismo português. Que *O Virgem Negra* seja, ao que tudo indica, o termo simultâneo da sua obra e desse percurso, eis o que denuncia a imbricação inseparável de obra e genealogia em Cesariny.

De Gomes Leal a Pascoaes, passando por Pessoa

Visto o fim da história, tentemos agora remontar ao seu início. Consideremos, para começar, aquele que poderá ser considerado um dos inícios do surrealismo português: a publicação, em 4/8/1948, no *Diário de Lisboa*, de um artigo assinado por Alexandre O'Neill, António Domingues, António Pedro, Mário Cesariny, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França e Vespeira e intitulado «Só Gomes Leal o Mago Lesel o póro da noite (anagrama Gomes Leal)»¹³. Neste texto o grupo denuncia a pobreza das comemorações do centenário de Gomes Leal e, ao transcrever versos e frases do poeta, anexa-o aos prolegómenos locais de um surrealismo então ainda nascente. Recordemos, a este propósito, que o centenário de Gomes Leal foi objecto de um razoável afã comemorativo. Se os surrealistas o tentam invocar como predecessor, recorrendo a uma proclamação na imprensa, o grupo neo-realista publica nesse ano em Coimbra, na emblemática colecção O Galo, um volume intitulado *Homenagem Poética a Gomes Leal. No primeiro Centenário do seu Nascimento*. Organizado por Armindo Rodrigues e João José Cochofel, o volume reúne poetas de ascendência neo-romântica, como Afonso Duarte, cujo texto abre a homenagem, poetas ligados ao *Orpheu*, como Alfredo Guisado, homens da *presença*, como Edmundo de Bettencourt, António de Navarro, Miguel Torga ou António de Sousa, a falange neo-realista em peso (Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, Arquimedes da Silva Santos, além dos já referidos Cochofel e Armindo Rodrigues), e ainda alguns poetas à altura novíssimos e não integrados em qualquer destas gerações: Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Raul de Carvalho, Tomaz Kim (recordemos que as relações de Eugénio e Sena com os surrealistas foram tudo menos pacíficas). Sintomaticamente, embora os versos de Gomes Leal escolhidos como epígrafe pelos organizadores para a obra apontem, *et pour causè*, no sentido do panfletário cantor dos humildes — “Sou o Pranto do Povo e volto ao Povo!” —, é antes o mito da miséria do poeta, entregue ainda assim a uma hiperestesia tão delirante quanto sofrida, que triunfa, em mais uma revelação do lastro neo-romântico do próprio neo-realismo. Repare-se, contudo, que esta versão-visão neo-realista de Gomes Leal, incapaz de abandonar o homem em favor da obra, não está

muito longe da idêntica reivindicação surrealista de uma vida-obra dramaticamente exemplar. Quando denunciam a pobreza das comemorações do centenário do poeta, os surrealistas denunciam, em rigor, o descaso por essa força de exemplo, como é evidente no seguinte trecho:

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 bengalinho 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. (Leal, *apud* Marinho, idem:44)

Gomes Leal é pois o poeta, o mesmo é dizer, é o mitómano: eis uma equação não formulada (e não formulável) pelos neo-realistas, mas que explica bem a adopção de Gomes Leal pelos surrealistas. Como não pensar, porém, que tal equação se encontra decisivamente formulada por Pessoa, naquela que é a grande evocação poética de Gomes Leal em verso («Sagra, sinistro, a alguns o astro baço»...; «Mas da noite sem fim um rastro brota, / Vestígios de maligna formosura»), o que faria mais uma vez de Pessoa a incontornável «pedra no caminho» da entelúquia surrealista?

Se é certo que a anexação de Gomes Leal passaria a integrar a nossa tradição surrealista, é contudo também certo que o poeta de *Claridades do Sul* não conseguiu desempenhar nessa tradição um papel verdadeiramente fundador, integrando antes o grupo dos «casos» a considerar, ainda que não demasiado consideráveis. Digamos que aquilo que Gomes Leal podia oferecer ao nosso surrealismo — uma visão do poeta como profeta e oficiante de uma epifania universal —, veio a ser oferecido em dobro por Pascoaes, alguns anos mais tarde. Definamos pois este início como uma falsa partida e passemos ao seguinte. O início aqui proposto como seguinte é anterior em 21 anos ao episódio Gomes Leal. Trata-se da escrita de «Louvor e simplificação de Álvaro de Campos», por Cesariny. É justo que o episódio Gomes Leal seja referido antes por ser um evento grupal e público, enquanto que a simplificação de Campos se confina a uma esfera individual e, por uns bons 7 anos, privada. Cesariny ele mesmo, na entrada respeitante ao ano de 1946 no texto «Prolegómenos ao aparecimento de Dadá e do Surrealismo», descreve os seus propósitos: «Mário Cesariny escreve o poema 'Louvor e simplificação de Álvaro de Campos', que chocalha a metafísica fernandina com a visão 'simplificadora' do neo-realismo» (Cesariny, 1997: 53-54). Editado em 1953 com a indicação

«(fragmento)»¹⁴, o poema vem acompanhado de uma «Nota do autor» em que se diz «alguma coisa de que o poema não diz»:

Que Fernando Pessoa é um grande poeta. Viajou sempre em primeira classe, mesmo quando estava parado.

(...)

Assim como a Poesia não é para um par de sapatos, assim Fernando Pessoa não é para todos os dias. Não consta, porém, que Pessoa haja querido monopolizar os dias. Se désemos 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. (Cesariny, 1976: 70-71)

Palavras demasiado esclarecedoras para pormos em causa o papel de Pessoa na genealogia deste Cesariny de 1946-1953. Recordemos que a obra de Pessoa começara a ser editada poucos anos antes da escrita de «Louvor e simplificação», e que essa edição-revelação seguramente bloqueava paixões por alternativas tão pouco viáveis como a de Gomes Leal¹⁵. Esta opção inicial por Pessoa como pai é corroborada por um manifesto de 1949, da autoria de Cesariny, em que se afirma, segundo o decálogo vanguardista, que «A (nossa) posição surrealista decorre:» dos manifestos surrealistas, etc., para depois passar a um elenco de nomes de que nos interessam agora em especial os nacionais:

da obra colectiva de Segismund Freud, Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Heraclito, Hermes, Vladimir Ilitch, Novalis — a loucura, a sabedoria, a magia, a poesia; das alucinações de Raul Brandão, Gomes Leal e Ângelo de Lima; do assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis (Cesariny, 1997: 157)

Chame-se a atenção para a presença de Gomes Leal, Mário de Sá-Carneiro¹⁶ e Fernando Pessoa — e para a ausência, a esta data, de Pascoaes. Este surgirá nos escritos de Cesariny a partir da década de 50¹⁷. Com data de 1954, o «Prefácio não publicado à edição não efectuada da primeira versão portuguesa de *Une saison en enfer* de Jean-Arthur Rimbaud», inclui três versos de *Retorno ao Paraíso* (a par de versos e prosa de Garrett, António Maria Lisboa, Cícero, Plutarco, Breton, etc) e uma directa interpelação da obra do poeta a propósito do tema do... diabo:

Teria procurado mal? Já anteriormente deparara, no *Retorno ao Paraíso*, de Teixeira de Pascoaes, com um Diabo autêntico, um desses que dá que pensar, e voltei de novo à obra de Pascoaes, destinado a extrair dessa consulta o corte decisivo com que um grande poeta português talhara o nosso Diabo. (Cesariny, 1997: 212)

Por estes anos, o «grande poeta português» Pascoaes faz parilha com Pessoa no lugar mais destacado da genealogia que Cesariny propõe ao surrealismo local. Um texto fundamental para nos apercebermos de uma gradual e sensível deslocação de Cesariny de Pessoa para Pascoaes — deslocação à qual creio estarem subjacentes as reservas expendidas por António Maria Lisboa a Pessoa na carta a Casais Monteiro antes referida — é o que Cesariny publica em 16/1/1958 no *Diário Popular*, intitulado «Fernando Nogueira Pessoa Autoractor». Ao contrário do que afirmará sarcasticamente em *O Virgem Negra*, Cesariny começa por tentar preservar a heteronímia da doença, em seu entender não fatal, da antinomia:

O que diferencia a criação do mundo heterónimo de Fernando Pessoa das alucinações sofridas por um Nerval ou por um Swedenborg (...) é o facto, só aparentemente contraditório, de o poeta não estar inteiramente interessado nas forças antinómicas dessa heteronomia, assim como o de nenhuma delas surgir realmente disposta a arrastar o poeta para o lado de fora da sua constelação. (Cesariny, 1985: 71).

Afirmando, nesta linha defensiva, que «as razões de Fernando Pessoa são sempre antes de toda e qualquer Razão» (ibid.), Cesariny concederá porém que os heterónimos são «Puras intervenções racionantes que nada tomam ao mundo das visões — Pessoa não é um mago, nem um alquímico — nem sequer um místico — antes estruturam dissonâncias domesticadas pelo suave chicote do domador» (ibid.). Apesar de tudo, a força exemplar de Pessoa guarda-lhe um lugar de destaque nos pródromos da aventura surrealista:

Que força, no entanto, e que exemplaridade, neste contínuo projecto de sucessão! O 'não evoluo, viajo', e a explicação do surgimento dos heterónimos, nas duas cartas a Casais Monteiro, são o naufrágio à vista do continente que os surrealistas haviam de desbravar, por operação exactamente inversa, mas de signo idêntico, à da poética fernandina. (id.:72)

Contudo, esta exaltação, típica de quem descobre um pai (espiritual), sofre uma denegação final com saldo melancólico:

«Porém, a 'loucura' de Pessoa não sai nunca da 'linha da razão'. É metodológica» (ibid.).

Este diálogo com Pessoa, tão exasperado quanto insanável — visivelmente, Cesariny sabe que o surrealismo português tem de «se entender» com o universo Pessoa — está ainda patente em texto que apresenta a antologia do *Cadáver Esquisito*, com data de 1961. Como sempre, quando Cesariny interpela a heteronímia, o fantasma de Descartes abate-se sobre Pessoa:

De qualquer ponto de vista hegeliano, os quatro Fernandos Pessoas são um escândalo. Do ponto de vista cartesiano, eles são a própria demonstração do *cogito ergo sum*, são o cadáver esquiso da pessoa humana. (Cesariny, 1997: 276)

Num passo mais adiante, Cesariny contraporá a ontologia da heteronímia à do cadáver esquiso, tornando-se assim ainda mais clara a oposição entre o fragmentado sujeito pessoano e o sujeito surrealista, que joga tudo na possibilidade de uma surrealidade harmonizadora de contrários, entre o seu romantismo constitutivo e o hegelianismo difuso que preside a estas celebrações do Uno:

Também: que o cadáver esquiso surrealista saúda, ao passar, o actual monstro Pessoa-Campos-Caeiro-Reis, culpado só, ante quem queira mais, de inseminação artificial por 1 mais 1 mais 1 igual a um que já estava. Por movimento contrário procede o cadáver esquiso que é poesia, o qual tende a fundir num só total delirante parcelas diferenciadas como 7 mais 4 mais 5 igual a um que aparece e é um homem que marcha de olhos muito abertos através pontos-vácuo da universal matéria. (id.:277)

Resumindo o que vimos até agora, digamos que até esta data, e após uma fase inicial de forte investimento pessoano, Pessoa caminha lado a lado com Pascoaes nas preferências de Cesariny, que não são tanto questões de gosto (sendo-o apenas, não teriam a repercussão sobre todo o surrealismo, e não apenas, que vieram a ter) como de juízo estético e histórico. Ao longo da segunda metade dos anos 50 e inícios de 60, Pessoa vai-se constituindo em problema e obsessiva interpelação, acompanhado por um Pascoaes crescendo na sombra. Numa entrevista datada de 1962, Cesariny, jogando a «má escrita» contra a boa literatura e optando pela primeira, emparelha por uma última vez os dois poetas, concedendo embora valor de referência a Pessoa:

Quer um péssimo poeta? Fernando Pessoa: É péssimo, não estou a distrair. No entanto, com Pascoaes, é ele o nosso grande, o

nosso querido antigénio. É que, com estes livros e estes homens, a literatura deixa de interessar — mas perguntamo-nos se, como tal, ela chegou a interessar alguém, em qualquer época — para dar lugar ao reconhecimento de uma expressão moral, de uma progressão no humano, de uma genialidade, de uma desmesura, que nada têm de comum com as artes da escrita. (id.:282-283)

Eis pois o panorama que vigorará ainda ao longo dos anos 60 na obra de Cesariny, indecisa entre uma origem em que Pascoaes, com alguma boa vontade, traduziria Rimbaud, e Pessoa hesitaria entre a escrivania de literato e a loucura «metodológica» que afinal produz assunto.

Em 1972, enfim, os caminhos de Pessoa e Pascoaes apartam-se definitivamente na obra de Cesariny. No texto de apresentação da vasta antologia de Pascoaes por si preparada, e momento decisivo na recepção contemporânea do poeta, Cesariny coloca Pascoaes e António Maria Lisboa nos pontos extremos de uma tradição surrealista finalmente delimitada nos seus começos e fim. Imaginando o encontro falhado entre Lisboa e Pascoaes, afirma o poeta de *Pena capital*:

É que, se alguma coisa realmente acaba e alguma coisa realmente começa, o Inferno Celeste que tem em Pascoaes o seu vidente, e a Idade de Ouro que começa talvez com o Surrealismo, ver-se-iam ali face a face (faca a faca, escreveu a minha máquina de escrever). (Cesariny, in Pascoaes, 1972:10)

Num passo famoso, e inevitavelmente terrorista, desse texto, Cesariny compara versos de Pessoa e Pascoaes, declarando a superioridade do segundo: «Este, o Verbo da suprema maioria poética» (id.:12). Mais uma vez, o que está em causa neste concurso poético, como na vitória de Pascoaes, é a questão da antinomia não dialectizável da heteronímia pessoana. Ao invés, «O Poeta, o Mago, Pascoaes, será um ser separado-ligado aos pólos positivos e negativos gerais, como na aritmética o número Um» (ibid.).

Não surpreende assim que um ano depois, no texto «Para uma cronologia do surrealismo em português», Cesariny, após afirmar que «Das duas últimas décadas do século passado às duas primeiras décadas do nosso século, toda uma plêiade de escritores poderia ser reclamada pelo surrealismo português como guarda-avançada do movimento» (Cesariny, 1985: 261) — ainda e sempre a invenção de uma tradição adequada —, diga a propósito de Pascoaes que se trata de «poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa» (ibid.). Em boa verdade, a história acaba aqui, se não acabara já em 1972. Resumindo então as várias etapas desta invenção de um

pai-fundador para o surrealismo português por Mário Cesariny, diríamos que 1) num primeiro momento, os surrealistas decidem, mas sem excessiva convicção, por Gomes Leal, que todavia não suporta tamanha responsabilidade; 2) entretanto, Cesariny tinha já decidido por Pessoa-Campos, que 3) a partir de meados da década de 50 irá ser acompanhado por um Pascoaes ainda não tão interpelante quanto Pessoa; 4) a certa altura do processo, a parelha Pascoaes/Pessoa ganha uma coloração agonística, na medida em que um e outro são entendidos como respostas diversas, e mesmo contraditórias, às questões do sujeito e da poesia; 5) a pendência resolve-se, já nos anos 70, em favor de Pascoaes; 6) regressando ao início, Cesariny decide matar Pessoa no findar dos anos 80, num recontro a dois, já que Pascoaes entretanto fora decretado o pai solitário do surrealismo português.

Fim provisório

Inventadas ou não, as tradições funcionam com aquele grau de necessidade que a máquina do mundo dos homens não dispensa, para sua justificação (e ilusão) íntimas. Que Cesariny reinventou Pascoaes e que isso teve consequências — na auto-representação do nosso surrealismo ou no reordenamento da nossa tradição moderna —, é hoje algo de constatável, pese embora o facto de Pascoaes continuar a ser o nome de um debate por encerrar, debate esse que Cesariny (e quem o acompanha nas suas posições) *não está a ganhar* — mas nunca se tratou disso, e sim de ganhar Pascoaes para a genealogia órfã do surrealismo local. Que essa reinvenção não afectou o lugar canónico de Pessoa na poesia portuguesa do século XX, que é o *século de Pessoa*, eis o que também não suscita grande desacordo.

Mais debatível é saber o grau da dívida contraída pela obra poética de Cesariny em relação à de Pascoaes. É certo que inventar uma tradição não tem de pressupor uma relação de filiação directa com ela: quer porque as tradições são sempre múltiplas e multiplamente enredadas nos seus fios cronológicos sobrepostos e divergentes; quer porque as tradições poéticas, como em sentido lato as culturais, não são imposições «biológicas» mas reconstruções pessoais de uma memória sempre adoptiva e adaptada pelo sujeito. Contudo, a questão possui aqui a premência de um debate que, alimentado de 1946 a 1989, pôs frente a frente Pessoa e Cesariny num diálogo que este último, com *O Virgem Negra*, expressamente desejou ficasse rotulado como um «diálogo de surdos» — coisa que muitas vezes ocorre entre pais e filhos.

Retomo a epígrafe de Nietzsche para este texto, acrescentando-lhe a continuação. Diz-nos ela que a tentativa de «se atribuir a

posteriori o passado do qual se desejaria provir, por oposição àquele de que realmente se provém» é uma «tentativa sempre perigosa, porque é extremamente difícil encontrar um limite na negação do passado e porque as segundas naturezas são geralmente mais fracas que as primeiras» (Nietzsche, ibid.). A reconstrução de uma tradição para o surrealismo pressuposta na substituição de Pessoa por Pascoaes — substituição tardia, já que em rigor data dos anos 70 — é um caso típico de tentativa de substituição de uma primeira natureza por uma outra ou, se se preferir, de substituição de um pai por outro (sendo que, como lembra Nietzsche, as primeiras naturezas foram outrora segundas naturezas). A sugestão implícita nesta passagem de um passado a outro, ou de uma natureza primeira a uma segunda, é a de que se substitui o pai adoptivo pelo biológico, o *fake* pela verdade, o erro pela história. Ora, a verdade é que a história é erro acumulado, o *fake* é o rosto alegórico da verdade e o pai biológico pode não ser o pai que verdadeiramente interesse. Se as primeiras naturezas foram já segundas naturezas, se a substituição de umas por outras nos coloca perante a questão intratável dos limites na negação do passado, não será caso para dizer que, em matéria de tradições, o pai é sempre tardio porque «escolhido» e, nesse caso, não necessário mas contingente (mas ainda assim dotado de um certo grau de *fatalidade*)?¹⁸ E, finalmente, quem escolhe não é sempre escolhido pelas suas escolhas e pelas pré-condições delas? Por outras palavras, pode Cesariny escolher Pascoaes sem ser escolhido, no contexto *tardio* que foi o seu, por essa fatalidade do nosso século XX que foi Pessoa?

No caso de Cesariny, a invenção de uma tradição para o surrealismo português é pois um gesto com insuperável valor de *exemplum*: desde logo, de todas as dificuldades envolvidas na decisão por um passado «adequado». Para o dizer com palavras breves, uma coisa é ver-se em Pascoaes um «surrealista sem surrealismo» que asseguraria retroactivamente ao devir desse movimento uma continuidade, um passado e uma história (desde logo, o grande passado romântico que a nossa poesia não tem para oferecer a esse peculiar neo-romantismo que levou o nome de surrealismo); outra, bem diversa, é estabelecer relações efectivas e produtivas entre Pascoaes e o surrealismo português, já que a historicidade dessa relação (afectada e perturbada por Pessoa) não oferece garantias quanto à necessidade da História que em Pascoaes encontraria o seu momento fundador. Na verdade, tudo se passa como se essa tradição tardiamente inventada recalcasse — e existisse para recalcar — aquele que é o verdadeiro fantasma da escrita, da poesia e, antes disso, da imaginação desobrigada e urbana de Cesariny: o engenheiro Álvaro de Campos, cuja «Tabacaria», pródiga em iluminações

profanas, Cesariny sempre frequentou, mesmo quando partilhava, ou julgava partilhar, visões e revelações com Pascoaes. E afinal, o que é a demonstração obscena de intimidade chamada *O Virgem Negra* senão uma admissão de que as paixões negativas são paixões também, e mais obsidianas e mais devoradoras do que aquelas a cuja suposta congenialidade, apaziguados, nos recolhemos?

¹ Reporto-me aqui ao livro de Eric Hobsbawm e Terence Ranger que lançou, há cerca de duas décadas, a voga dos estudos sobre a «invenção da tradição» (Hobsbawm e Ranger, 2000).

² María Jesús Ávila opta a este respeito por uma contextualização do surrealismo português, defendendo que «o renascer surrealista posterior à Segunda Guerra Mundial é comum a grande parte da Europa» (Ávila, 2001:62). Após reconstituir a fenomenologia desse renascimento, afirma a autora: «Não existe portanto um atraso neste nascimento do Surrealismo em 1947, perfeitamente a par do que acontecia no âmbito internacional, mas a falta de uma tradição vanguardista durante as décadas anteriores à guerra, que impossibilitou o nascimento de um primeiro momento surrealista — em Portugal reduzido à actividade de António Pedro nos anos trinta —, como aliás de qualquer outra vanguarda no período de entre-duas-guerras. Não existe a experiência prévia, a mais significativa enquanto [sic] aos contributos do Surrealismo para a arte, mas isto não é da responsabilidade dos artistas que desabrocham para a actividade artística na segunda metade dos anos quarenta.» (id.:63) Palavras que, diga-se, fazem suficientemente a sua autocrítica: de facto, e talvez não por acaso, Jesús Ávila vai sobrepondo e confundindo nascimento e renascimento, esquecendo o prefixo nos momentos mais críticos da sua argumentação. Como nos é dito no início, o que é comum ao panorama europeu após a grande exposição *Le Surréalisme en 1947*, é «o renascer surrealista» (íalico meu). A autora dirá contudo em seguida, a propósito do caso português, que «Não existe portanto um atraso neste nascimento do Surrealismo em 1947» (eu sublinho), embora logo depois demonstre que o que faltou ao nosso surrealismo foi um nascimento nos anos 30, ou melhor, no período do entre-guerras. Nas suas expressivas palavras, «Não existe a experiência prévia, a mais significativa enquanto aos contributos do Surrealismo para a arte». Não se vê, pois, como pode renascer o que não nasceu, e o que o não fez no momento mais significativo. Que isso «não é da responsabilidade dos artistas que desabrocham para a actividade artística na segunda metade dos anos quarenta», é uma (justa) evidência, à qual aliás nunca eles se deixaram vergar. As palavras de Jesús Ávila contribuem, pois, ainda que a contrario, para nos ajudar a perceber o carácter problemático da estrutura da temporalidade do movimento surrealista em Portugal.

³ Para uma visão panorâmica do surrealismo em Portugal, cf. Perfecto E. Cuadrado (2001).

⁴ Tentativa, diga-se, não única e antes rastreável noutros autores do movimento, como é o caso, por exemplo, do pioneiro António Pedro. Quando em 1942 publica *Apenas uma narrativa*, Pedro antepõe-lhe uma epígrafe de Mário de Sá-Carneiro e uma «Dedicatória ao senhor Aquilino Ribeiro» (Pedro, 1978:19). Abre esta com uma invocação — «Mestre» — a que se segue a admissão do espanto geral certamente causado por tal dedicatória. Como necessariamente sucede nestas propostas genealógicas, Pedro confessa-se necessitado de legitimar o seu gesto («Eis a razão por que (...) me parece necessário explicar-lhe porque o faço», *ibid.*), o que faz deixando cair a oposição arte moderna/arte antiga e substituindo-a pela, bem menos agónica, arte boa/arte má. A legitimação da dedicatória chega pela via de um imaginário telúrico, e de *torrão*, dado aliás a animais falantes (a «raposa raposeca», o «galo galaroz»), que permitiria comutar a Beira de Aquilino pelo Minho de Pedro; pela sua «volta à terra depois da especulação, a volta ao gosto infantil depois da pedagogia parva» (Pedro, *id.*:21); e, enfim, pelo sonho que «empaparia» a obra de Aquilino, afirmando Pedro a este respeito que «a volta ao sonho é a epopeia depois da crítica e da caricatura» (*ibid.*). Caso espectacular de demanda de um pai, nem

por isso deixa de suscitar — sobretudo no momento crítico que é o do abandono da polaridade moderno/antigo, cujo carácter estratégico e decisivo Ortega ponderara em *A Desumanização da Arte* — as reservas que justificadamente sempre suscitou dentro da própria falange surrealista [«propos imbéciles (d'éloge de Aquilino Ribeiro, notre Anatole France)», dirá Ernesto Sampaio a Jean-Louis Bédouin em carta de 1965 (Sampaio, 1981:167)]. Caso contudo ainda revelador da peculiar temporalidade que anima estes gestos proto ou para-surrealistas, que aporeticamente se anunciam a um só tempo vanguarda e atemporalidade. Sobre esta questão, cf. Oliveira, 1998:XXXVI.

⁵ É óbvio o paralelo com a situação das vanguardas ML (marxistas-leninistas), entregues a intermináveis processos de fraccionamento, quase sempre em nome da verdade e pureza do ideário de origem.

⁶ Tradição que, note-se, culminaria em António Maria Lisboa, para Cesariny o «mais importante poeta nosso depois de Fernando Pessoa» (Cesariny, 1977:8)

⁷ Esta perspectiva, segundo a qual Pessoa é um heterónimo de Pascoaes, esquece (o que se compreende, tendo em conta o propósito de resgatar Pascoaes da enxurrada Pessoa) aquilo para que muitos chamaram já a atenção, e de que as palavras de António Quadros podem servir como resumo: «Mas Pessoa, muito mais poeta fáustico e goethiano do que panteísta ou naturalista, depressa ultrapassaria o seu especulativo exercício de adesão a tal cosmogonia poética, inventando mesmo um heterónimo expressamente anti-Pascoaes, Alberto Caeiro, cujos versos constituem, afinal, um verdadeiro manifesto contra o 'transcendentalismo panteísta', tal como ele próprio o teorizara e exaltara» (Quadros, 1980:68).

⁸ A estranheza gramatical deste título *errado*, no que toca ao género do adjectivo que predica a virgindade de Pessoa, denuncia à partida, e de modo espectacular, a natureza e alcance de tais reservas.

⁹ Existe uma boa análise dos mecanismos parodísticos de *O Virgem Negra* em *Teoria da Paródia Surrealista*, de J. Cândido Martins (1995: 102-107).

¹⁰ De acordo com as informações do autor, o auto «foi escrito em 1946» e «estreado no Teatro Municipal de S. Luís, em Lisboa, em 11 de Março de 1975» (Cesariny, 1976: 85). Diz-nos ainda o autor que «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» (*ibid.*). Estes pormenores são importantes para a argumentação que em seguida se apresentará.

¹¹ Uma explícita operação de *outing* surge no poema «Alheio...»: «Alheio ao céu e à luz / De Seth e de Rimbaud / No Antinoo depus / O paneleiro que sou» (*id.*:19).

¹² Confronto chocantemente colocável sob a alçada da «ansiedade da influência», de que poderia funcionar como ilustração e exemplo.

¹³ Maria de Fátima Marinho afirma mesmo, a este propósito, que «Não é por acaso que é em torno deste nome [Gomes Leal] que os surrealistas portugueses se afirmam pela primeira vez como grupo» (Marinho, 1987:123).

¹⁴ Por não ter incluído uma parte respeitante a Salazar, que quase toda entretanto se terá perdido.

¹⁵ Sobre a relação de Cesariny e dos surrealistas em geral com a obra de Pessoa, convirá ler Fernando J. B. Martinho (1988) e Perfecto E. Cuadrado (1987).

¹⁶ Destaco Sá-Carneiro pelo facto de alguns surrealistas terem visto nele aquilo que Cesariny viu inicialmente em Pessoa e mais tarde em Pascoaes. Decisivamente, António Maria Lisboa, que em «Carta aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro», de 1950, lança Sá-Carneiro contra Pessoa, em nome da intensidade da experiência e contra a literatice (insulto terrível na boca de um surrealista, como se sabe): «e

porquê Fernando Pessoa a figura central? Por assiduidade ao café? pelo seu inglês clássico? Ou pelas respostas às charadas que enviava para Londres? Houve centro? e a havê-lo não seria esse Magnífico Sá-Carneiro de que todos se serviram e perante o qual Pessoa perde todas as pessoas porque Sá-Carneiro é o seu assassino? A que distância um do outro: Pessoa, o capacho-confesso, Sá-Carneiro... um Esfinge-Gorda, exacto! Um, um *literato*, fazendo um esforço de QUATRO para não recuperar o meio — fracassando; o outro, *excesso do meio!*, toda uma 'Confusão' dum 'tempo incerto', 'de pés fincados na terra', embora nem sempre a cabeça os acompanhasse — e ainda bem, claro.» (Lisboa, 1977:106). Note-se que boa parte desta argumentação é a que servirá mais tarde a Cesariny para optar por Pascoaes em detrimento de Pessoa. E note-se ainda que a própria brevidade da vida de Lisboa permitirá a indexação da sua vida-obra (não cindível, de acordo com a ética surrealista) ao paradigma Sá-Carneiro, em detrimento de Pessoa. Por fim, convirá ter em mente que Lisboa elimina Pessoa da sua tradição moderna, substituindo-o por Sá-Carneiro, mas não dando ainda guarida a Pascoaes (admitamos que era cedo para tal, uma vez que Cesariny não começara ainda a descobri-lo), e que Cesariny, apesar de reagir a esta defenestração de Pessoa pela sua gradual substituição por Pascoaes, não abrirá mão dele nas décadas mais próximas, embora o vá fazendo acompanhar do *exemplo* de Sá-Carneiro, o tal que era «Sem Jeito Para o Negócio».

¹⁷ Lembremos o que Cesariny afirma, no texto prefacial à antologia de Pascoaes que editou em 1972: «Que António Maria Lisboa conheceu a obra de Pascoaes, ou parte dela, é algo que posso asseverar: enviei-lha eu, no mesmo mês e ano (março de 1950) em que fez no Porto pública leitura do manifesto 'Erro Próprio?' (Cesariny, in Pascoaes, 1972: 9-10).

¹⁸ Resumamos estas ambivalências nas palavras sábias de Adília Lopes: «as influências escolhem-se involuntariamente» (Lopes, 2002:5).

bibliografia

- Cuadrado**, Perfecto E. (1987) «Los vasos comunicantes de la vanguardia portuguesa: de Orpheu al surrealismo», in *Anthropos*, nº 74-75.
- (2002) «Surrealismo, Movimento Surrealista e Poesia Surrealista em Portugal», in *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa Badajoz, Museu do Chiado/MEIAC.
- Cesariny**, Mário (1976) *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (1977) «Nota Prévia», in *Poesia de António Maria Lisboa*, Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1980) «Comunicado», in AA. VV., *Pascoaes*, Lisboa, Secretaria do Estado da Cultura. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1984) *Vieira da Silva—Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1985) *As mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1989) *O Virgem Negra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 1997) *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder**, Herberto (1985) *Edoi lelia doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Hobsbawm**, Eric e **Ranger**, Terence (eds.) (2000) *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jesús Ávila**, María (2001) «O Surrealismo nas Artes Plásticas em Portugal. 1934-1952», in *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa-Badajoz, Museu do Chiado/MEIAC.
- Lisboa**, António Maria (1977) *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Lopes**, Adília (2002) *A Mulher-a-Dias*, Lisboa, & etc.
- Marinho**, Maria de Fátima (1987) *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM.
- Martinho**, Fernando J. B. (1988) *Pessoa e os Surrealistas*, Lisboa Hiena Editora.

- Martins**, J. Cândido (1995) *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM.
- Nietzsche**, Friedrich (1990) *Considérations Inactuelles I et II*, Paris, Folio Essais.
- Oliveira**, Fernando Matos (1998) «Introdução» a *Antologia Poética* de António Pedro, Braga-Coimbra, Angelus Novus, Editora.
- Pascoaes**, Teixeira de (1972) *Poesia*, Antologia organizada por Mário Cesariny, Lisboa, Estúdios Cor.
- Pedro**, António (1978) *Apenas uma narrativa*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Quadros**, António (1980) «Um Pascoaes para 2001», in AA. VV., *Pascoaes*, Lisboa, Secretaria do Estado da Cultura. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sampaio**, Ernesto (1981) «Carta a Jean-Louis Bédouin», in *Três Poetas do Surrealismo. António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique-Leiria*, organização de Mário Cesariny, Lisboa, Biblioteca Nacional.