

IMPRESSÕES
SURREAIS:
O SURREALISMO
PORTUGUÊS ENTRE
OS SURREALISMOS
EUROPEUS

Maria João Simões (Coord.)



Centro de
Literatura
Portuguesa

Coimbra

IMPRESSÕES SURREAIS:
O Surrealismo Português
entre os Surrealismos Europeus

IMPRESSÕES SURREAIS:
O Surrealismo Português
entre os Surrealismos Europeus

Coordenação

MARIA JOÃO SIMÕES

TÍTULO
IMPRESSÕES SURREAIS
O Surrealismo Português entre os Surrealismos Europeus

COPYRIGHT
Autores e Centro de Literatura Portuguesa

DESIGN DA CAPA
Olhar-te. Publicidade e Artes Gráficas, Lda.

DATA DE EDIÇÃO
Março de 2015

APOIO À REDAÇÃO
José Emanuel Coelho Vieira

IMPRESSÃO
Papelmunde

DEPÓSITO LEGAL
389532/15

ISBN
978-972-9126-29-1

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Centro de Literatura Portuguesa (<http://www.uc.pt/clp>)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Este trabalho foi realizado no âmbito do Projeto UID/ELT/00759/2013.

ÍNDICE

SURREALISMO EM PORTUGAL: INTERNACIONALIZAÇÃO DO DIÁLOGO
ENTRE ARTISTAS E ARTES.....

Maria João Simoes

SURRÉALISME ET INCONSCIENT.....

Gabriel SAAD

O SURREALISMO COMO METACIÊNCIA: UMA VABNGUARDA FRATURADA
ENTRE MARXISMO, PSICANÁLISE E GNOSTICISMO.....

Carlos Machado

A PERSONAGEM SURREALISTA PORTUGUESA: LIGAÇÃO E AUTONOMIA
EM RELAÇÃO À ESCOLA BRETONIANA.....

Cristina Costa Vieira

A TORRE DE BARBELA, DE RUBEN A.: ALEGORIA SURREALIZANTE
SOBRE O IMAGINÁRIO PORTUGUÊS.....

José Cândido de Oliveira Martins

COLAGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FRAGMENTO A PARTIR
DE *A ÁMPOLA MIRACULOSA* DE ALEXANDRE O'NEILL.....

Sara Lacerda Campino

MÁRIO CESARINY: A DESCONEXA CONEXÃO.....

Maria Bochicchio

PRINCÍPIOS: O DIVAGAR NO CENÁRIO E NA ESCRITA EM *NADJA*,
DE ANTÓNIO PEDRO.....

Bruna Vilma Março Cardoso Mendes

SURREALISMO EM PORTUGAL: INTERNACIONALIZAÇÃO DO DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS E ARTES

Maria João Simoes

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

Reúnem-se neste volume não só os textos apresentados no Workshop **Impressões Surreais: O Surrealismo Português entre os Surrealismos Europeus**, realizado no Centro de Literatura Portuguesa, a 4 de Maio de 2012, mas também os textos de autores que responderam à “Chamada para publicações” sobre o mesmo tema, aberta ao público académico em geral e sujeito a apreciação para publicação. É importante salientar que, quer no evento em si, quer mais tarde na publicação foi dada a oportunidade a jovens investigadores de apresentarem os seus trabalhos sobre o tema, abrindo espaço para novas visões e perspectivas. Por esta mesma razão, o volume que agora se apresenta junta abordagens diferenciadas e de alcance diverso, concorrendo todas para um maior esclarecimento das obras abordadas.

A ideia que presidiu à organização deste evento e à convocatória para participação no volume teve como propósito principal promover o estudo sobre Surrealismo literário português, mostrando como o foi um movimento artístico importante em Portugal e como se inseriu no panorama europeu ao valorizar os contactos internacionais com os movimentos artísticos congéneres.

A correspondência de vários artistas já divulgada evidencia os esforços concretos realizados pelos surrealistas para estabelecerem contactos sobretudo com o movimento surrealista francês e inglês – como se pode ver pelas cartas de Mário Cesariny a diversos artistas ou pela correspondência estabelecida por António Maria Lisboa com os seus amigos e “companheiros de caminho” surrealistas. Se José-Augusto França foi o primeiro a contactar André Breton, em nome do Grupo Surrealista de Lisboa, é Cesariny que intensifica os contactos com Breton e outros surrealistas quando, em 1947 se encontrava em Paris para aprofundar os seus estu-

dos de pintura. Muito provavelmente, Cesariny terá sido bem mais persuasivo e convincente não só pelo seu empenhamento, mas também pela a sua própria condição de artista pintor e escritor, capaz de apresentar obras e de estabelecer um outro tipo de comunicação, simultaneamente mais técnica e mais intuitiva, capaz de fazer emergir preocupações comuns entre criadores artísticos (como ilustra a correspondência de Cesariny com Victor Brauner, conforme adiante se verá). Para além da correspondência trocada entre artistas, caberá a António Maria Lisboa, dois anos depois, a missão de contactar pessoalmente André Breton e de lhe explicar as posições do Grupo Surrealista Dissidente.

As relações internacionais tem sido reiteradamente reconhecidas e referidas por diferentes estudiosos do Surrealismo português. Para além de estudos pioneiros como os de Antonio Tabucchi, muitos outros têm surgido no panorama da crítica literária, destacando-se entre eles os de Fátima Marinho e de Perfecto Cuadrado – críticos do Surrealismo que entusiasmaram a audiência do Workshop, mas que, por razões maiores não puderam participar neste volume.

Apesar de contar já com algumas abordagens, a questão da internacionalização do movimento Surrealista carece ainda de uma investigação mais detalhada, capaz de aprofundar os diferentes aspectos que esta troca de ideias assume em vários autores portugueses. É neste sentido que adquire especial relevância a publicação da obra *Caleidoscopio Surrealista Una visión del surrealismo internacional (1919-2011)*, realizada por Miguel Pérez Corrales, que como crítico e artista sentiu a falta de informação sobre esta questão. O volume que aqui se apresenta tem também como propósito contribuir para um esclarecimento das relações criadas entre as produções literárias nacionais e as produções de autores estrangeiros (susceptíveis de evidenciar o profícuo diálogo artístico alcançado), assim como pretende desenvolver a análise detalhada das produções literárias específicas e aprofundar o conhecimento da estética surrealista.

No cerne de uma internacionalização completa está a feição bilateral do relacionamento entretecido, ou seja, o facto de não ter funcionado apenas num sentido, muito embora o sentido da ‘influência’ francesa sobre o nosso movimento artístico seja o mais proeminente e, por isso mesmo, o mais conhecido. Todavia, não só os surrealistas franceses e ingleses estavam interessados em divulgar os seus princípios estéticos e em estender a sua influência para o estrangeiro, como também tinham alguma curiosidade em saber como progredia o movimento em Portugal, tanto mais que estavam a par das condições adversas em que labutavam os nossos artistas. Não se tratava portanto de um mero alargamento de influência meramente quantitativo com o intuito de ganhar adeptos – tratava-se antes de encontrar interlocutores para um debate artístico desejado. Ilustram isto mesmo

textos de Edouard Roditi já divulgados que confirmam o contacto estabelecido pelo escritor inglês com Cesariny, conforme aponta Maria Boichichio no seu estudo. A porfia neste diálogo é tanto mais de admirar quanto é constantemente cerceado e obstruído pelo regime, como provam as várias detenções sofridas pelos surrealistas portugueses e comprovam as suas fichas pessoais nos arquivos da Pide, divulgadas por Adelaide Ginga Tchen na obra *A Aventura Surrealista*, publicada em 2001.

É neste sentido que é possível entender, por exemplo, não só a vinda de Nora Mitrani a Portugal, em 1950, para proferir a conferência “Do Romantismo ao Surrealismo”, posteriormente intitulada “A razão ardente”, mas também o convite que esta artista faz a Alexandre O’Neill para que vá ter com ela a Paris.

Pelo meio há vários projetos de ligação com o movimento internacional que não se concretizam quer por motivos políticos, quer por desentendimentos, desencontros e desacertos entre os artistas. No primeiro caso, se insere, por exemplo, o projeto de realizar uma exposição de Victor Brauner em Lisboa que, como explica Cesariny, não foi acolhida por nenhuma galeria nem por nenhum expositor – pois estavam mais (pre)ocupados em expor selos ou flores –, tornando-se impossível sem a intervenção do SPN, a cujo apoio os pintores não queriam, obviamente, recorrer e que, provavelmente não os apoiaria (Cesariny, 1985: 304). Relativamente ao segundo caso, o exemplo mais flagrante é o da malograda publicação de autores estrangeiros em Portugal, cujos textos Cesariny foi conseguindo através dos contactos realizados aquando da sua estada em Paris, em 1947, e nos meses subsequentes, publicação esta que foi transformada num projeto maior de fazer reaparecer a revista *Variante* como revista surrealista – um rojeto a que não foi dado seguimento por parte de António Pedro, conforme sarcasticamente aponta Cesariny em notas explicativas apenas (posteriormente) à correspondência trocada na época (1985: 312). O fracasso desta publicação fez com que as colaborações enviadas pelos autores estrangeiros tivessem de lhes ser devolvidas, impedindo que as relações internacionais dos surrealistas portugueses tivessem uma expressão concreta e explícita. Este episódio foi um dos pontos fulcrais das desavenças entre Cesariny e o Grupo Surrealista de Lisboa.

As tentativas de intercâmbio internacional foram retomadas em momentos a posteriores e voltaram a falhar. Embora a diferença de personalidades, o desejo de maior ou menor protagonismo, a força de vontade ou a falta de força anímica concorram para estes fracassos é preciso não esquecer as dificuldades que o regime impunha e que atuavam a níveis tão variados que era impossível os próprios artistas terem a visão completa dos braços do polvo que os prendia. Porém, António Maria Lisboa, conseguiu ver que estes fracassos têm uma vertente individual e

outra coletiva, situando-se no choque de interesses que se verificava “quando aos Mitos Liberdade, Amor, Conhecimento se sobrepõem os da Ordem, Segurança, Estabilidade, Igualdade, ao de cima com estes é bem verdade que os três primeiros não podem ser realizados”. A partir daqui, o poeta discorre:

Creio, sem dar culpas a ninguém, (...) que a *dificuldade* na colaboração a que sempre nos propusemos desde 1949 (porque fomos sempre propondo...) está na existência assaz *subtil* desses mitos que se pretendem destruir ou simplesmente pôr de parte... no corpo assaz mal conhecido ou *hipocritamente* apresentado (...). Disse sem culpas para ninguém, que eu as dê – na verdade cada um que as processe ou processe ou processe o que for para isso. (Lisboa, 2008: 216)

Embora a familiaridade epistolar (pela inerente pressuposição de conhecimento mútuo dos assuntos por parte do destinatário) diminua a clareza discursiva é possível ver como o autor aponta ironica e eufemisticamente a falta de subtileza do ambiente coarctivo somada à quota parate das responsabilidades das atuações individuais.

Outro exemplo, talvez menos conhecido, é o convite, a crer no relato de Cesariny, feito explicitamente por André Breton a Vieira da Silva em 1950, no sentido de ela integrar o movimento surrealista, numa altura em que a pintora portuguesa tem já um nome garantido no panorama da pintura internacional.

Assim, para além dos aspetos trabalhados nos estudo aqui apresentados, esta publicação e os referidos estudos tem também como função constituir um ponto de partida para futuras investigações que intentem aprofundar essa internacionalização nos seus vários domínios artísticos, a qual pode ser comprovada por estudos comparativos como os que aqui se apresentam e que pode ser corroborada pelo estudo das correspondências dos autores. A Fundação Cupertino de Miranda, de Famalicão deu um importante passo neste sentido ao adquirir a correspondência internacional dirigida a Cesariny, proveniente de diferentes núcleos surrealistas. O tratamento deste acervo está a ser desenvolvido no âmbito dum projeto da Biblioteca do Centro de Estudos do Surrealismo e da Fundação que o acolhe, projeto no qual estão envolvidos Augusto Ribeiro e Marlene Oliveira.

Uma das razões pelas quais o surrealismo despertava a curiosidade dos artistas estrangeiros deveria ser sua feição e ao seu alto poder subversivos – explicitamente identificados por Eduardo Lourenço. Com efeito, como este pensador bem frisou, no seu nevrálgico ensaio “Psicanálise mítica do destino português”, o Surrealismo foi o movimento que mais força mostrou na criação de *contra-imagens* acerca do Portugal de meados do século XX e no levantamento de atitudes, gestos e dis-

cursos capazes de se oporem às imagens forjadas pelo regime ditatorial, as quais estavam profundamente encasquetadas nas mentalidades lusitanas de tanto serem repetidas ao longo de tão prolongado tempo. A vertente subversiva do Surrealismo português encontra-se aliás estreitamente conectada com a sua caracterização como movimento vanguardista (mitigada ou não pelo aproveitamento de aspectos trabalhados por tendências da nossa tradição estética) – aspecto reiteradamente estudado por Perfecto Cuadrado (2001: 283).

Por si só, esta já é uma razão importante para que ao Surrealismo se deva conceder uma real importância no restudo e na investigação literário-cultural. Mas, se esta não fosse uma razão mais que suficiente, outras razões muito importantes poderiam ser e devem ser consideradas para que ao nosso Surrealismo se deva conceder uma atenção especial.

Entretanto, essa primeira razão decorre da capacidade que o Surrealismo teve e tem de transmitir modos de subverter verdades instituídas e arreigadas quer na mentalidade social burguesa, confortavelmente materialista quer no mundo das convenções, sobretudo através de um o acionar da Imaginação desenfreada, livre, sem peias nem teias que a empecilhem.

Esta capacidade subversiva é combativamente assumida no debate que António Maria Lisboa travou com Jorge de Sena, num texto que o escritor surrealista enviou ao poeta colaborador da *Seara Nova*, e que leu no J.U.B.A., em 6-5-49, mas do qual apenas ficou preservado um pequeno excerto:

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 dormir melhor na noite seguinte, mas esforço demoníaco para se dormir de maneira diferentes. (*apud* Cesariny, 1997: 175)

Não se pense, porém, que se trata aqui apenas da subversão dos aspectos artísticos e dos aspectos político-ideológicos, pois, na verdade, os discursos e performances surrealistas atingem uma dimensão epistemológica e ontológica de longo alcance, uma vez que colocam em causa as relações entre os géneros e/ou os sexos, questionam as relações familiares e e problematizam as relações individuais e sociais, alcançando a meta de levar o seu público a interrogar-se sobre o que existencialmente deve ser valorizado. Relativamente a esta uma última interrogação, o surrealistas propuseram e trabalharam, pelo menos duas grandes respostas: a Imaginação e o Sonho. Estas respostas pressupõem a valorização do inconsciente e todos os problemas levantados pelos diferentes graus de rejeição da racionalidade e pelo (im)possível diálogo entre inconsciente e razão no tocante ao processo da

transposição estética para a própria produção artística dos elementos intuídos, perccionados ou apreendidos .

De entre as outras múltiplas razões que justificam a importância concedida e a conceder ao Surrealismo, avultam a sua original capacidade criativa e o seu caráter multímido. Com efeito, há originalidade e diferença nas produções surrealistas portuguesas, sem deixar de ser evidente a influência do surrealismo francês e, com menor peso, do surrealismo inglês. A proposta de leitura das relações entre “Surrealismo e inconsciente”, no surrealismo francês e na teorização bretoniana, aqui apresentada por Gabriel Saad, elucidará alguns destes elementos e permitirá aprofundar a comparação entre as posições teóricas franceses e os posicionamentos portugueses.

A influência francesa e estrangeira, é aliás, assumida e claramente explicitada quer nos textos literários e noutras produções artísticas, quer nas tomadas de posição apresentadas publicamente ou manifestadas particularmente nas correspondências entre os artistas. Entre muitos outros exemplo que poderiam ser aduzidos, pode salientar-se aqui a preferência que Alexandre O’Neill manifesta, em carta a Cesariny datada de setembro de 47, pelo segundo manifesto surrealista, ao mesmo tempo que expressa o seu receio por um possível conservadorismo das posições de Breton.

Porém, para além da influência estrangeira, como o texto de Carlos Machado precisamente expõe, há diferenças fundamentais entre o surrealismo francês e o surrealismo português. Para Carlos Machado, as diferenças, no específico caso português, vão mesmo para além da consideração do surrealismo apenas como movimento estético – a singularidade e a excecionalidade do surrealismo português são marcadamente esclarecidas no seu texto intitulado “O Surrealismo como metaciência: uma vanguarda fraturada entre marxismo, psicanálise e gnosticismo”. Se, para responder a algumas contradições identificadas por Breton na sua teorização (e também por surrealistas dissidentes franceses) são propostas, por ele mesmo, determinadas soluções ou caminhos, já as soluções e os caminhos propostos pelos surrealistas portugueses são diferentes – como se torna evidente, entre outras propostas, a defesa de uma ‘Metaciência’ feita por António Maria Lisboa¹ – defesa essa interpretada e sopesada neste artigo.

De vários modos e através de abordagens diferentes, o que os estudos aqui publicados salientam e confirmam são alguns dos aspectos e das características recorrentes das obras surrealistas, entre os quais se contam a valorização da epi-

¹ Veja-se a este propósito as cartas de António Maria Lisboa a Cesariny, de abril de 1950 (Lisboa, 2008: 192).

fania no explorar de analogias inusitadas, o dessassossego vigilante ou abandono vigiado, a viagem por mundos fantásticos do inconsciente e da imaginação, a relação do homem com inesperado e o insólito, o “acaso ojectivo” (cf. Marinho, 1987: 71), o humor corrosivo e jogo paródico², o amor inteiro, corpóreo, mostrando (com grande escândalo) a força de Eros, o perscrutar os sentidos da simbologia oculta, a procura do lado mágico da realidade ou para além dela, a exploração de o que há (está) para lá dos mitos.

A exploração das analogias inusitadas está bem patente na produção dos vários autores surrealistas, constituindo-se como um aspeto essencial em certos procedimentos de evidente diálogo interartístico, exemplificado pelas associações de texto e imagem nos pictopoemas e nas colagens – como *A Âmpola Miraculosa* de O’Neill cabalmente ilustra. O processo criativo da colagem é aqui detalhadamente analisado no texto de Sara Campino intitulado “Colagem: considerações sobre o fragmento a partir de *A Âmpola Miraculosa* de Alexandre O’Neill”, onde são estudadas não só as questões técnicas, mas também os significados que delas decorrem e a profunda mudança e singularidade que implementam no plano estético.

Mais uma vez, a influência de obras dos surrealistas franceses foi fundamental para a aprendizagem e concretização destas técnicas, como mostram os estudos comparatistas de Cristina Costa Vieira e Bruna Cardoso Mendes. E se a abordagem comparatista corrobora a referida influência ela também permite explorar as diferenças, que ficam bem evidenciadas nas análises aqui concretizadas. Em ambos os textos se salienta o tema do amor e do encontro fruto do acaso, com particular incidência para o modo como estes temas concorrem para a caracterização da personagem surrealista, no caso do estudo de Cristina Costa Vieira.

Por sua vez, o estudo de Cândido Oliveira Martins sobre o romance *A Torre de Barbela* de Ruben A. salienta como o humor (muitas vezes combinado com o jogo paródico) foi também um dos procedimentos utilizados pelos portugueses que, no caso do romance referido, chega a atingir a própria relação de influência da França sobre Portugal. De acordo com a pesquisa aqui desenvolvida, este romance apresenta muitos dos aspetos considerados fundamentais na estética surrealista, entre os quais se salienta, segundo Cândido Oliveira Martins, a utilização do fantástico, por vezes, entrecruzado com o maravilhoso a partir da atenção ao quotidiano que humoristicamente se des-realiza.

2 As diversas manifestações do jogo paródico no surrealismo português foram detalhadamente estudadas por J. Cândido Oliveira Martins (1995), cujo estudo demonstra a sua recorrência e relevância no surrealismo português, constituindo como um amarra distintiva da produção artística portuguesa.

Quanto aos últimos aspectos referidos, ou seja, a simbologia oculta, a procura do lado mágico da vida e a exploração dos mitos, não só eles foram explorados pelos surrealistas como constituíram matérias de debate interno e de diálogo com autores estrangeiros.

No eixo destas questões se situa o debate sobre a existência do fantástico no surrealismo e e também do maravilhoso. Levanta-se o problema de saber que espécie de fantástico explora o surrealismo. O debate da crítica atual sobre esta matéria está, em parte, inquinado pelo (pre)conceito do fantástico entendido como género literário, ou seja, por um entendimento restrito do fantástico num sentido todoroviano e com as distinções propostas por este crítico, as quais, note-se, não podiam ser conhecidas pelos surrealistas. Os artistas surrealistas e sobretudo os seus teorizadores necessitam e têm a vontade de afirmar os seus princípios e os seus procedimentos, não têm o afã da destrinça e da análise que caracteriza a atitude da crítica especializada (ainda que mitigada ou posta em causa nos posicionamentos mais heterodoxos). Se se crê que o fantástico reside na “hesitação”, como propõe Todorov, então, não será fácil encontrá-lo na produção surrealista que via anular as oposições binárias entre o sonhar e o estar acordado, a razão e a loucura, a evidência e o imaginado, o real e o irreal. Porém, se se entender o fantástico, num mais largo alcance, enquanto modo assente na subversão das regras convencionais sobre o real, então, cessará a pretensa contradição. Ente vários outros críticos, Eric S. Rabkin é um estudioso que desde muito cedo apresentou uma perspetiva crítica relativamente à teorização todoroviana. Na realidade, este teórico propõe um outro elemento basilar para a instauração do fantástico: “Uma das marcas-chave distintivas do fantástico é o facto de a perspetivação ditada pelas regras comuns do mundo narrativo ser diametralmente contraditada. A configuração de sentidos deve fazer exatamente uma reviravolta (flip-flop), uma oposição de cima para baixo e vice-versa”. (Rabkin, 1976: 8). O irrompimento do irreal no seio do próprio real, assim o contraditando-o foi um efeito muito explorado pelos surrealistas que estavam sobretudo interessados em fazer emergir a novidade a apartir de uma justaposição de elementos diferenciados, quer através da anulação das diferenças, num apagamento confusional dos seus gradientes. Não se preocuparam em estabelecer fronteiras entreo irreal e o mítico, pelo contrário, muitas vezes trabalharam na e pela supressão dessas fronteiras. Ilustra bem esta questão a obra *Titânia* de Cesariny que, apesar de conter (e operar com) inúmeras referências mitológicas (em primeira mão, ou “recortadas” de autores lidos) não as encaixa num sistema rígido ou restrito de referencial mítico, antes as lança em ambíguos siignificados e as projeta em múltiplos sentidos que são dispersivos e mesmo algo voluntariamente caóticos – atingindo assim uma capacidade de subersão inusitada

pretendidamente chocante para uma mentalidade mais conservadora, como bem salientou Fátima Marinho.

Que esta questão das fonteiras (e /ou do anulamento delas) entre o sobrenatural mágico e o sobrenatural irreal, entre a lógica do acontecimento mágico e a inexplicabilidade de um acontecer impossível tornado possível pelo acaso era, de facto, uma questão em debate e sentida como essencial e ainda (e por isso mesmo) reiteradamente expressa na escrita e nas manifestações pictóricas comprova-o uma carta dirigida por Cesariny a Victor Brauner, em agosto de 1948:

Quero dizer-lhe que, para nós, o Brauner constitui uma “pedra” das mais significativas na questão que neste momento debatemos, isto 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. Neste sentido – teorizo talvez abusivamente mas o risco é apenas meu – vejo as suas criações na mais forte vanguarda do surrealismo. O lado mágico, que Breton nunca deixou de pôr em relevo, tem no Brauner um alto grau de lucidez agente, tanto pela recusa de uma técnica de qualquer modo cerimonial, imposta do exterior, como por um natural delírio de interpretação, fortemente estribado nos signos poéticos da ciência mágica, propriamente dita. Decerto que, a este respeito, pode fazer-se muita confusão, e, mais natural, ter muito medo. Medo de não se ser... racionalista moderno. Mas a palavra de “Arcane 17” – *Osíris é um deus negro* – só deve amedrontar a caixa de fósforos que está mais perto do lume...

Evidentemente, existe um perigo: a pretensão de codificar para o colectivo aquilo que só por acidente o será (colectivo) ou não o será nunca. (Cesariny, 1985: 304)

Depreende-se das palavras de Cesariny que o interesse surrealista em explorar o “lado mágico” do surreal e também o lado mítico e maravilhoso depende da sua capacidade de acionar (de ser agente da) imaginação e de libertar esse delírio interpretativo conducente a essa “realidade superior” ou “surrealidade” advogada por Breton.

Se as oposições, as contradições e as justaposições, involuntariamente apreendidas ou inventivamente criadas, são transcendidas e se resolvem ou não dialeticamente numa desejada surrealidade é outro problema debatido (em vários momentos) pelos surrealistas, o qual tem implicações ideológicas, que concorrem para as divergências e para as cisões entre os artistas. A título ilustrativo, poder-se-á ler o excerto de uma carta de António Maria Lisboa a Mário Henrique Leiria, onde aquele lhe diz que para melhor entender as diferenças entre construir e destruir devem deixar a dialéctica: “Deixemos a dialéctica no bolso dos fáceis; explica mas

não realiza, desvia o conhecimento, contrai. Destruir e construir? Engano: destruir é realizar-se outro objecto ou noutra mas nunca construí-lo” (Lisboa, 2008: 217).

Paralelamente à implicações ideológicas da (não) resolução dialética emergem, pois, implicações psicológicas na medida em que afetam o modo de perceber os objetos e os fenómenos. Por sua vez, estas implicações do foro psíquico e do foro ideológico engendram implicações existenciais, uma vez que, para os surrealistas, a poética e a estética estão ligadas ao seu modo de entender a vida e de a viver – como comprova a dedicação ao ocultismo, o estudo da “Metaciência” e ânsia de conhecer o Oriente de António Maria Lisboa. Por sua vez, a procura e a expressão da surrealidade pela exploração do inconsciente ganha uma dimensão epistemológica alcançada pela libertação do sujeito, pela força do desejo enquanto processo capaz de concitar o devir.

Os valores da revolta, do desejo e da liberdade (Adamowicz, 2004, 615) não são apenas considerados abstrata ou metafísica – eles emergem da valorização dada pelos surrealistas ao quotidiano enquanto magma energético da inspiração e da intuição surrealistas. Como já se referiu, este é um aspeto trabalhado no romance *A Torre de Barbela* de Ruben A, na opinião de Cândido Oliveira Martins, que detalhadamente observa como se opera a transformação estética do quotidiano, mas também como o quotidiano nos transforma e nos transtorna.

De acordo Michael Sheringham (2006: 360), em tensão com a história, o quotidiano vive entre a repetição e a singularidade na sua movência. Na senda de artistas que os precederam (entre os quais não se pode deixar de pensar em Baudelaire), os surrealistas transformam a repetição do quotidiano numa “esfera de invenção” (*idem*, 361).

Com razões acrescidas, os surrealistas portugueses esforçadamente reinterpretaram o quotidiano e, seguindo os preceitos que Breton expôs (na entrevista publicada na revista *View*, em 1941), fizeram-se “videntes pelo desregramento minucioso de todos os sentidos; [pela] exploração (...) do acaso objectivo (...); [pela] prospecção do humor negro (*apud* Cuadrado, 2001: 282) e reinventaram, nas suas atitudes vivenciais e suas obras, a vida do dia-a-dia através da arte.

OBRAS REFERIDAS

- ADAMOWICZ, Elza (2004) “Surrealism”, in MURRAY, C. J. (ed) *Encyclopedia of Modern French Thought*, London, Routledge, in <http://cw.routledge.com/ref/modfrenchthought/surrealism.PDF>, consultado em 22 de junho de 2013.
- ÁVILA, Maria Jesus e CUADRADO, Perfecto (2001) *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa/Badajoz/V.N. Famalicão, Museu do Chiado, Museu Extremiño e Iberoamericano de Arte Contemporânea, Fundação Cupertino de Miranda.

- CESARINY, Mário (1985) *As mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LISBOA, António Maria (2008) *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, Col. BI.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987) *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa. IN-CM, 1987.
- MARTINS, José Cândido Oliveira (1995) *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: APPACDM
- O'NEILL, Alexandre (2002) *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 3.^a ed..
- PÉREZ CORRALES, Miguel (2011) *Caleidoscopio Surrealista Una visión del surrealismo internacional (1919-2011)*, Canarias, La Página Ediciones.
- SHERINGHAM, Michael (2006) *Everyday Life Theories and Practices Surrealism Present*, Oxford, Oxford University Press.
- TCHEN, Adelaide Ginga. *A Aventura Surrealista*, Lisboa, Colibri, 2001.

SURRÉALISME ET INCONSCIENT

Gabriel SAAD

Centre de Recherche sur le Surréalisme
Université Paris III

« Certes le surréalisme, que nous avons vu adopter de propos délibéré la formule marxiste, n'entend pas faire bon marché de la critique freudienne des idées : tout au contraire, il tient cette critique pour la première et pour la seule vraiment fondée. »

ANDRÉ BRETON, *Second manifeste du surréalisme.*

Le surréalisme constitue, sans doute, la rupture culturelle la plus importante du vingtième siècle. Cela est particulièrement notoire dans la sphère de l'art - peinture, sculpture, cinéma - des écrits, de la poésie, en particulier. Ce n'est cependant pas l'aspect unique du grand apport du surréalisme, car il est impossible de le soustraire à un phénomène plus vaste et d'une plus large portée, le profond bouleversement épistémologique qui s'est produit au cours des dernières années du dix-neuvième siècle et des trente premières années du vingtième. Ce n'est pourtant pas le lieu, ici, de nous y attarder. C'est pourquoi, parmi les grandes transformations qui ont vu le jour dans le domaine des connaissances à cette époque, nous avons choisi de retenir, pour la présente étude, la psychanalyse. On le sait, André Breton s'est très vite intéressé aux découvertes freudiennes. Il a laissé, sur ce point, un témoignage on ne peut plus explicite :

« Vers le même temps où je pouvais voir Apollinaire, entraînant à sa suite les bêtes d'Orphée, déambuler boulevard Saint-Germain, je découvrais que quelqu'un venait de percer à lui seul la nuit des idées dans le domaine où elle était la plus épaisse ; je parle de Sigmund Freud. »¹

Dans les lignes qui vont suivre, parmi les nombreuses découvertes de Freud concernant le psychisme humain, nous accorderons une place particulière à celle

¹ André Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres. Discours aux étudiants français de l'Université de Yale, 10 décembre 1942 », La Clé des champs, Paris, Société nouvelle des Editions Pauvert, Le livre de poche, col. Biblio essais, s.d., p.80.

qui constitue le principal support de la discipline dont il fut le fondateur, c'est-à-dire l'Inconscient. Sans oublier, néanmoins, d'autres aspects concernant les rapports très significatifs que l'on peut établir entre le surréalisme et la psychanalyse freudienne.

ANDRÉ BRETON, UN FREUDIEN ENTHOUSIASTE

Le texte que nous venons de citer met aussi en évidence le vif enthousiasme que l'œuvre de Freud a suscité chez Breton :

« J'avais vingt ans quand, au cours d'une permission à Paris, je tentai successivement de représenter à Apollinaire, à Valéry, à Gide ce qui, à travers Freud—dont le nom n'était connu en France que de rares psychiatres - m'était apparu de force à bouleverser de fond en comble le monde mental. J'étais alors fort porté à l'enthousiasme et aussi on ne peut plus anxieux de faire partager à ceux qui m'importaient mes convictions ». ²

Malheureusement, d'après le témoignage de Breton, ni Apollinaire, ni Gide, ni Valéry ne furent sensibles à la découverte qu'il tenait tant à leur offrir : « des trois côtés je ne réussis qu'à provoquer des sourires ou avec une amicale commisération à me faire taper sur l'épaule ». Une remarque mérite cependant d'être retenue pour bien comprendre l'importance du surréalisme dans l'introduction de la psychanalyse freudienne en France : à l'époque, le nom de Freud n'était connu que de « rares psychiatres ». Breton et le mouvement dont il fut l'inspirateur ont donc joué un rôle pionnier dans ce domaine (ce ne fut pas le seul). Ce passage contient, d'ailleurs, un éloge très important du maître viennois. Quitte à trop citer, je tiens à le reproduire ici :

« Quelques réserves de détail qu'appelle l'étendue de son œuvre et qui sont la moindre rançon qu'un homme puisse payer à la non-infaillibilité, peut-on avoir concentré plus de vérité toute neuve, criante, essentielle dans l'envergure d'une pensée, d'une vie ? Et dites-moi si le roc le plus dur, celui des préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales ne s'est pas fendu dès que s'est pointé sur lui ce doigt de lumière, si de ce roc la parole n'a pas jailli limpide, mieux même lustrale (...) ». ³

Cette longue citation est riche de plusieurs aspects qui méritent notre attention. En premier lieu, j'aimerais faire remarquer que ces paroles ont été pro-

2 André Breton, op.cit., p.81.

3 Ibidem, p.80-81.

noncées en décembre 1942, alors que Freud était déjà mort et que le mouvement psychanalytique avait connu, comme on le sait, plusieurs divisions, dont celle résultant de la rupture entre le fondateur et son disciple Jung fut, sans doute, la plus importante. L'enthousiasme de Breton pour la psychanalyse reste donc inchangé. Ce qui appelle une autre remarque. Une opinion assez répandue prétend que les rapports entre le fondateur de la psychanalyse et celui du surréalisme auraient pris fin après l'entrevue frustrée de ces deux hommes, à Vienne, en 1921. Nous pouvons donc constater qu'il n'en est rien et que le surréaliste reconnaît, bien des années plus tard, sa dette envers les découvertes freudiennes. André Breton lui-même a d'ailleurs clairement mis les choses au point dans l'un des entretiens radiophoniques qu'il a accordés à André Parinaud de mars à juin 1952. Il souligne, encore une fois, « l'admiration enthousiaste » qu'il portait à Sigmund Freud dans sa jeunesse et dont, ajoute-t-il, il ne s'est pas départi par la suite. C'est alors qu'il rappelle la célèbre entrevue et son propre article qui a donné pied au malentendu concernant leurs véritables rapports :

« Freud m'a reçu en 1921 à Vienne et, bien que par un regrettable sacrifice à l'esprit dada, j'aie fourni dans *Littérature* une relation dépréciative de ma visite, il a eu la bonne grâce de ne pas m'en garder rigueur et de rester en correspondance avec moi ».⁴

Voilà qui devrait suffire à faire un sort à cette légende d'un différend grave, voire d'une rupture entre Breton et Freud.

Mais il nous faut également nous attarder sur la référence à ce « roc le plus dur, celui des préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales ». La formule nous semble d'autant plus digne d'être soulignée que c'est contre ce même « roc » que le surréalisme a toujours voulu œuvrer. Les découvertes de Freud sur le psychisme humain ont donc fourni à Breton une base scientifique, clinique pour avancer dans la démarche qui allait le porter à rédiger le Manifeste surréaliste en 1924. Freud apparaît ainsi, aux yeux de Breton, comme ayant contribué à libérer l'esprit humain. Et tel fut, ne l'oublions pas, le but premier de l'entreprise surréaliste. C'est pourquoi il me semble légitime de penser que, dans l'avènement du surréalisme, la formation médicale de Breton, son intérêt pour les maladies mentales et les contacts qu'il a pu établir dans les services de neurologie de l'époque ont été déterminants. Cela ne pouvait que le rendre encore plus sensible à la notion même d'Inconscient, telle que Freud l'a formulée. Explorer l'Inconscient, y accéder, le mettre en lumière, cela fut bel et bien l'objet de maintes activités surréalistes telles

4 André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1973, p.82.

que les automatismes, les séances expérimentales portant sur le sommeil, l'humour noir. Le statut épistémologique très singulier attribué au hasard, domaine qui reste encore à explorer, et les diverses activités ludiques que Breton a grandement encouragées et pratiquées dans les dernières années de sa vie l'illustrent également :

« Le *hasard* demeure le grand voile à soulever. J'ai dit qu'il pourrait être la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain ».⁵

FREUD, BRETON ET LE RÊVE

La psychanalyse freudienne a connu son véritable point de départ dans un livre de Freud publié en 1899, mais daté par son éditeur en 1900 : il croyait ainsi le placer au début du vingtième siècle, alors qu'en réalité, il l'inscrivait dans la dernière année du dix-neuvième. Il s'agit, bien sûr, de *Die Traumdeutung*, science ou interprétation des rêves. Le bouleversement épistémologique est de taille : le rêve est l'objet d'une approche scientifique et devient l'un des supports de l'activité clinique. D'après une formule qui a connu son heure de gloire, il constitue même « la voie royale qui mène à l'Inconscient ». C'est d'ailleurs à ce livre que Breton se réfère lorsqu'il rappelle l'enthousiasme que la découverte de la psychanalyse a suscité dans son esprit : « *La Science des rêves* paraît en 1900 ».⁶ Il est intéressant de constater, aussi, que, dès le *Manifeste du surréalisme*, Breton associe le hasard et la découverte scientifique :

« C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud ».⁷

Ces découvertes portent, comme nous l'avons vu, sur le rêve : « C'est à juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve », ajoute Breton quelques lignes plus bas. C'est donc à ce phénomène psychique, d'étendue universelle et qui vient de prendre place dans la démarche clinique concernant notre vie émotionnelle,

5 André Breton, « Situation du surréalisme », op.cit., p.87.

6 Ibidem, p.82.

7 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1971, p.19.

qu'il va consacrer un long développement. Il s'agit d'une véritable revendication de l'activité onirique :

« Dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous présenter plutôt une série de rêves que *le rêve* ». ⁸

Car le problème, comme j'ai eu l'occasion de le démontrer dans un autre lieu, est que le rêve est clos, qu'il n'existe que dans notre espace intérieur et que son temps s'épuise en lui-même. Il s'agit d'un phénomène strictement personnel, on ne peut plus intime. Nul ne peut avoir une connaissance directe des rêves d'autrui. Pour y accéder, mais de façon nécessairement indirecte, il faut que le rêveur devienne narrateur de son rêve, qu'il le verbalise, qu'il le transforme en un discours, c'est-à-dire qu'il remplace les images par des paroles. Ce qui constitue une transformation considérable, que nous pouvons légitimement considérer comme une véritable altération du rêve. Il y a, en effet, entre le rêve et le récit que nous pouvons en faire une différence de nature que nous ne pouvons pas escamoter. Le rêve est nécessairement différent du récit que nous pouvons en faire. Encore faut-il ajouter qu'au moment où il entreprend son récit, le narrateur n'est plus le rêveur : il est entré dans l'état de veille, son temps n'est plus celui pendant lequel il a rêvé et la mémoire (toujours oublieuse, comme l'aurait sans doute fait remarquer Jules Supervielle) ne retient pas la totalité de son activité onirique. Freud était conscient de ce travail de la mémoire sur le rêve. Il n'a pas manqué de le signaler. Ce qui ne l'a pas empêché de faire de celui-ci un instrument efficace de son activité clinique, permettant d'accéder à une région de nous-mêmes qui, en général, nous demeure inconnue. Cet aspect n'échappe point à Breton qui, à ce propos, manifeste aussi son enthousiasme :

« (...) pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même, qui, dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu ? Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé ? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ? » ⁹

⁸ Ibidem, p.21.

⁹ Ibidem, p.21-22.

Comme on le voit, tout en faisant preuve d'une certaine audace intellectuelle, Breton adopte une formulation somme toute assez prudente : il n'affirme pas, il pose une question. Son approche est encore, manifestement, en gestation, mais la fonction attribuée au rêve est très clairement formulée : il peut contribuer à résoudre les « questions fondamentales de la vie ». Ce sera, on le sait, l'une des préoccupations permanentes des surréalistes. Il est en quelque sorte étonnant de voir que Breton oppose rêve et réalité, ce qui pourrait laisser penser qu'il s'agit, pour lui, de deux entités différentes. L'étonnement éventuel est d'autant plus grand que les travaux de Freud nous ont montré que le rêve fait partie de la réalité, notamment de la réalité de notre psychisme, dont il est l'un des révélateurs. C'est qu'il ne s'agit pas d'une opposition, mais d'une contradiction, autrement dit, d'un problème conceptuel, propre de la logique de son temps, dont Breton se méfie. Et, ce qui est sans doute plus important, cette contradiction est appelée à jouer un rôle déterminant dans l'avènement du surréalisme :

« 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. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession ».¹⁰

On le voit, c'est à partir des travaux de Freud et de l'importance attribuée par celui-ci au rêve dans la clinique que Breton trouve le terme de *surréalité*, tout en modalisant son énoncé : « si l'on peut ainsi dire ». Dois-je faire remarquer que la quête de cette *surréalité* s'appelle *surréalisme* ? C'est ainsi que nous trouvons dès les premières lignes du *Second manifeste*, une sorte de généralisation de cette nécessaire résolution des contradictoires. Le passage en question est bien connu, mais il mérite d'être repris ici, car il nous permet de mieux saisir la continuité de la pensée surréaliste et du rôle déterminant joué dans son avènement par les découvertes freudiennes :

« Tout porte à croire qu'il existe un 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. Or, c'est en vain que l'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point ».¹¹

¹⁰ Ibidem, p.23-24.

¹¹ André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Manifestes...*, op.cit., p76-77.

D'où l'importance attribuée par le surréalisme dans ses diverses manifestations aux automatismes, aux travaux de laboratoire consacrés au sommeil et à certaines pratiques d'écriture en tant que moyens d'accès à l'Inconscient. Je n'en veux pour preuve que les contradictions résolues dans le rêve, où « l'angoissante question de la possibilité ne se pose plus », comme le faisait remarquer Breton dès le premier manifeste. Et l'Inconscient, comme on le sait, réunit, dans la bisexualité inconsciente, le sexe féminin et le sexe masculin, que la logique des contemporains de Breton et de Freud considérait comme contradictoires. Sans oublier la sexualité infantile, d'autant plus significative que *sexe* et *enfant* étaient alors, eux aussi, deux concepts contradictoires. Ce qui apparaît ainsi, tout au long de la démarche intellectuelle de Breton, c'est, de façon on ne peut plus claire, la nécessité de fonder une nouvelle logique. Et pour cela, les opérations accomplies pendant nos rêves sont d'une importance capitale :

« La grande valeur qu'elles présentent pour le surréalisme tient, en effet, à ce qu'elles sont susceptibles de nous livrer des étendues *logiques* particulières, très précisément celles où jusqu'ici la faculté logique, exercée en tout et pour tout dans le conscient, n'agit pas ». ¹²

Cette seule citation suffirait à nous faire comprendre l'importance accordée par le surréalisme à l'émergence, aussi imparfaite puisse-t-elle être, de l'Inconscient. C'est ainsi que, toujours dans le *Second manifeste*, il écrit encore :

« A nous, disais-je donc, de chercher à apercevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit, quand bien même il commencerait par nous en vouloir de son propre tourbillon ». ¹³

LE « SOI », LE « MOI »

Pour quiconque a une certaine idée de l'histoire de la psychanalyse et des travaux de Freud, une affirmation avancée par Breton dans son discours de 1942 aux étudiants français de l'Université de Yale devient très rapidement significative :

« En s'appliquant à coordonner les diverses démarches précédentes, le surréalisme s'est trouvé tout naturellement porté au seuil même du *soi*, mot qui, par opposition au mot *moi* dans le vocabulaire psychanalytique, sert, comme vous savez, à désigner

12 André Breton, op.cit., p.116. C'est Breton qui souligne.

13 André Breton, op.cit. p.118.

l'ensemble des puissances très actives dérobées à la conscience en vertu de divers jugements réprobateurs. Freud a vu dans le *soi* « l'arène de la lutte qui met aux prises Eros et l'instinct de mort ».¹⁴

Le rapport entre le soi et le moi, dont s'occupe Breton dans les lignes qui précèdent, nous renvoie à ce que l'on appelle, en psychanalyse freudienne, la seconde topique. Une première topique proposait, en effet, un schéma spatial de l'appareil psychique composé de trois lieux (d'où le nom de topique) : l'Inconscient, le Conscient et le Pré-conscient. En 1920, Freud a proposé une nouvelle topique, la seconde, par conséquent, composée de trois instances ou trois lieux : le soi, le moi et le surmoi. Quelques années plus tard, Grodeck a proposé de remplacer le terme *soi* par *ça* et c'est, en effet, ce dernier mot que nous employons aujourd'hui. Lors de cette même conférence, Breton est revenu sur la question. Il parle, d'abord, de « cette immense et sombre région du *soi* où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres ». N'oublions pas que tout ceci a été prononcé en 1942, c'est-à-dire en pleine Seconde Guerre mondiale, à un moment où l'engagement des Etats-Unis, qui avaient accueilli Breton et certains de ses amis, ne cessait de croître. La référence à la guerre trouve donc son explication dans cette circonstance historique. D'ailleurs, le *ça* joue dans notre psychisme un rôle déterminant en tant que lieu des pulsions, des principes de plaisir et de déplaisir et, aussi, du refoulé. Nous retrouvons, ainsi, bien des éléments de ce que, dans la première topique, Freud avait appelé l'Inconscient. On peut donc légitimement y placer aussi ce que Breton avait désigné, un peu plus tôt, lors de cette conférence, comme « le roc le plus dur, celui des préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales » ou, du moins, des causes qui ont entraîné l'apparition de ce roc. Le rappel de la seconde topique est donc pour lui une nouvelle occasion de souligner les liens entre le surréalisme et la psychanalyse et de revendiquer l'importance de l'entreprise surréaliste à ce sujet :

« Mais, me demanderez-vous, cette région par où l'aborder ? Je dis que seul le surréalisme s'est préoccupé de la résolution concrète de ce problème, qu'il a vraiment mis le pied dans l'arène et pris des repères et qu'à toutes fins utiles, et qu'en vue d'une entreprise qui excédait singulièrement ses forces numériques, mais dont la nécessité lui est apparue primordiale, il a été le seul à placer de loin en loin quelques vigies ».¹⁵

14 André Breton, « Situation du surréalisme », op.cit., p.88.

15 André Breton, op.cit., p.89.

Bien entendu, Freud et la psychanalyse ne sont pas seuls dans cet arsenal surréaliste, mais Breton ne se prive nullement de rappeler les différents instruments utilisés par les surréalistes dans leurs diverses activités : dialectique, hasard objectif, humour noir. A propos de ce dernier, la référence à « l'appareil psychique de l'humour noir » vient mettre en avant, encore une fois, les liens entre surréalisme et exploration de l'Inconscient, surtout quand on sait que Freud a consacré tout un livre aux mécanismes de l'humour.

Curieusement, la poésie est absente de cette énumération. Mais Breton ne l'oublie point. Il y vient un peu plus tard et, comme on le verra, la poésie ne l'intéresse pas en tant que pur phénomène littéraire ou esthétique, mais en tant qu'outil d'exploration de notre appareil psychique :

« En matière de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on les cherche le moins ». ¹⁶

Attardons-nous un instant sur cette dernière formule : « au moment où on les cherche le moins ». Il s'agit donc, littéralement, d'un processus étranger à notre conscience. D'où viennent-ils ces mots qui, soudain, surgissent ainsi ? Breton nous apporte une réponse quelques lignes plus bas : ils constituent « le véhicule même de l'affectivité ». Encore faut-il ajouter qu'il s'agit d'une affectivité inconsciente, puisqu'ils apparaissent au moment où on les cherche le moins. D'ailleurs, comme il le souligne aussi dans ce même passage, les poètes surréalistes « n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes des lieux obscurs où elles se forment pour leur faire affronter la lumière du jour ». Comme on le voit, nous sommes toujours aux prises avec l'Inconscient, plus précisément, avec le *soi* ou le *ça* de la seconde topique, que Breton avait appelé « sombre région » quelques lignes plus haut et que, manifestement, il appelle « lieux obscurs » à présent. D'où l'importance de cette « parole intérieure » que le surréalisme poétique « s'est plus électivement à manifester ». Il s'agit donc d'une exploration de l'Inconscient bien plus que d'une quête de la Beauté. La formation scientifique de Breton n'est sans doute pas étrangère à une telle attitude face aux mots.

IDIOLLECTE, SURREALISME, INCONSCIENT

Ce qui compte ici, par conséquent, c'est une certaine façon d'utiliser le langage, une certaine façon d'envisager son fonctionnement. Or, le fonctionnement du lan-

16 André Breton, op.cit., p.97.

gage occupe, comme on le sait, une part très importante dans la démarche freudienne. Par conséquent, à ce point précis de notre démarche, un constat s'impose. Sigmund Freud et Ferdinand de Saussure ont été strictement contemporains. Le premier est né en 1856, Saussure, un an plus tard. Certes, le linguistique est mort en 1913 et Freud en 1939. Mais ce qui est plus important est de constater qu'ils ont travaillé à une même époque sur des phénomènes très proches sans que Freud ait jamais fait la moindre référence aux travaux de Saussure, ni celui-ci aux travaux du premier. Certes, l'œuvre de Saussure ne connut une diffusion massive qu'à partir de la publication, par un groupe de ses anciens étudiants, du fameux *Cours*. Mais des passages significatifs de celui-ci avaient déjà vu le jour en 1931. Et rien, d'ailleurs, n'empêchait Saussure de lire les travaux de Freud, ce qui était d'autant plus aisé que son propre fils le fit et devint lui-même psychanalyste. Comme on le sait, dans la très riche histoire des liens entre surréalisme, psychanalyse et linguistique, ceux-ci s'actualisent enfin avec Jacques Lacan, qui avait fréquenté, comme d'autres psychiatres, le surréalisme et qui, à travers Jakobson, s'est intéressé à la linguistique et lui a accordé une place très importante dans son approche de notre vie psychique.

Car ce dont il s'agit, c'est du langage. Nul n'ignore son rôle déterminant dans la cure psychanalytique. Sans trop m'attarder sur les détails, je voudrais faire comprendre ici que l'Inconscient est un idiolecte, autrement dit, que pour chacun de nous, certains mots *signifient* d'une façon particulière. Des cas célèbres, tels que ceux de l'homme aux loups, l'homme aux rats ou le Petit Hans, le prouvent. Pour chacun d'eux, un mot a perdu sa signification habituelle et s'est revêtu d'une charge émotionnelle qu'il ne véhicule pas pour autrui. Il s'agit donc de mots enchaînés, qui, sans avoir vraiment quitté la chaîne signifiante habituelle, se sont insérés dans une chaîne signifiante autre qui, à cause d'un phénomène émotionnel particulier, demeure inconsciente, aux tréfonds de notre personnalité. Il s'agit donc de donner libre cours, lors du travail clinique, à ces mots, de littéralement les déchaîner :

« Les hordes de mots littéralement déchaînés auxquels Dada et le surréalisme ont tenu à ouvrir les portes, quoi qu'on en ait, ne sont pas de celles qui se retirent si vainement ».¹⁷

Le langage et, si j'ose dire, toujours le langage. Freud a montré son fonctionnement singulier et son importance dans la vie psychique, Lacan a sérieusement enrichi cette démarche. Mais Breton a su, lui aussi, dès 1924, le mettre en avant :

17 André Breton, « Second manifeste... », op.cit., p. 109.

« Le langage a été donné à l'homme, écrit-il dans le premier manifeste, pour qu'il en fasse un usage surréaliste ». Il s'agit, là aussi, bien sûr, de se soustraire à une logique, à des procédés qui, souligne-t-il dans ce même manifeste, « ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire ». Dans un texte théorique tardif, datant de 1953, assez bref, mais d'un grand intérêt, il lance sa démonstration par cette phrase on ne peut plus claire :

« Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage ».

D'un certain point de vue, la psychanalyse nous illustre, elle aussi, sur la possibilité d'opérer avec le langage des changements importants dans notre vie émotionnelle ou, pour reprendre le titre d'un recueil de poésies d'Octavio Paz, d'inspiration surréaliste, la possibilité de découvrir la liberté qui se cache sous la parole. Ce qui nous mène à retenir un aspect important, à nos yeux, de la définition du surréalisme donnée dans le premier manifeste : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». On ne saurait mieux exprimer ce que la psychanalyse appelle la « règle d'or », qui sert de base au travail de l'analysant : « dites tout ce qui vous passera par la tête, même si cela vous semble absurde, immoral ou déplacé ». Règle d'or que Breton connaissait, bien sûr.

Il n'aura pas échappé à mes éventuels lecteurs que j'ai abondamment appuyé ma démarche sur des citations de textes bretoniens. C'est pourquoi, pour mettre un terme à cette étude, j'aimerais laisser encore une fois la parole à André Breton. J'ai choisi, pour cela, une citation qui me semble faire très efficacement écho à celle que le lecteur aura pu trouver en épigraphe :

« Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage ».¹⁸

18 André Breton, « Second manifeste », op.cit., p.108-109. C'est André Breton qui souligne.

O SURREALISMO COMO METACIÊNCIA: UMA VABNGUARDA FRATURADA ENTRE MARXISMO, PSICANÁLISE E GNOSTICISMO

Carlos Machado

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

1. OS EQUÍVOCOS DO SURREALISMO

A tese que se pretende apresentar aqui é simples: não há movimento cuja interpretação tenha sido mais sujeita a equívocos do que o surrealismo internacional, por um conjunto muito diversificado de razões.

De facto, sendo um movimento que, desde o início, apregoou o valor supremo da Liberdade, não deixou de ser por isso orientado por uma autoridade disciplinar centrada na figura de um líder fundador, que nunca admitiu desvios à ortodoxia que pretendeu impor. Por outro lado, a sua longevidade extrema – desde 1924 até, pelo menos, 1966 (fazendo-se, de forma simplista e esquemática, corresponder a data do falecimento de André Breton com o fim do movimento internacional) – dependeu constantemente de um esforço teórico de consolidação, orientação e controlo, que se traduziu numa sucessão de desvios por territórios deliberadamente antagónicos, tais como os do materialismo dialético marxista, passando pela psicanálise de matriz freudiana (cedo abandonada), até se chegar aos do mais profundo gnosticismo místico, de laivos ocultistas.

Assim sendo, para quem não se queira ater à definição leviana de surrealismo como mero movimento estético, unicamente preocupado com a exploração das potencialidades expressivas dos sonhos e do inconsciente (basicamente, a definição hegemónica na maioria das histórias da arte), é natural que o caso se revista de uma complexidade insuspeita, que permite diferenciar múltiplos e diversificados surrealismos. Dentro deste vasto conjunto, o surrealismo português distingue-se radicalmente dos demais.

2. A EXCECIONALIDADE DO SURREALISMO PORTUGUÊS

Desde o início, o Surrealismo português procurou afirmar-se pela sua originalidade, que residiria na sua distância relativamente à autoridade disciplinar de André Breton. Depois dos equívocos gerados nos encontros estabelecidos entre José-Augusto França, por um lado, e António Maria Lisboa, por outro, e o grupo de Paris, sobretudo através de Benjamin Péret, que redundaram no fracasso da integração portuguesa na manifestação internacional, a distância forçada tornou-se realidade.

Contudo, já em carta datada de 1947 dirigida a Mário Cesariny, Alexandre O'Neill assume esse desejo de independência, que se manifestaria inclusive na designação do movimento, que deveria ser conhecido como «super-realista» (Cesariny, 1985: 294). Para além disso, cedo surgiram discórdias, desentendimentos e novas orientações dentro do grupo, que conduziram à defesa de rumos para o movimento que, afastando-o da sua característica matriz utópica, pretenderam abdicar de todo o seu impulso vanguardista. Neste domínio particular, Pedro Oom é o defensor da linha mais radical, ao formular os postulados do Abjeccionismo que, na sua conceção particular, substituiria o próprio Surrealismo.

Verifica-se, por conseguinte, que o desejo de independência face à orientação internacional surge desde a primeira hora e não é por essa razão que o movimento português deixa de poder ser concebido como surrealista. De facto, esta independência constitui uma forma edipiana de revolta e vontade de emancipação responsável pela configuração *sui generis* do surrealismo português, que lhe garante uma identidade própria e singular. Para isso, muito contribuiu a ação teórica do cedo desaparecido António Maria Lisboa, com a tentativa de fundação do Surrealismo como Metaciência. Com efeito, esta singular definição, como se verá a seguir, em vez de constituir um afastamento radical face aos pressupostos bretonianos, consubstancia, pelo contrário, uma interpretação muito particular dos mesmos, procurando formas de afirmação vanguardistas compatíveis com as idiosincrasias específicas do contexto político-cultural salazarista, que condicionou sempre de forma tenebrosa as diferentes manifestações da corrente.

Para se poder perceber de que forma este processo ocorre, convirá em primeiro lugar perceber quais os dilemas com que qualquer vanguarda se defronta.

3. OS DILEMAS DA VANGUARDA

Peter Bürger (1993), na sua célebre *Teoria da Vanguarda*, defende que as vanguardas históricas se distinguem dos restantes movimentos artísticos pela sua tentativa de abolição das fronteiras entre estética e *praxis* vital. Nessa medida, as vanguar-

das desenvolveriam impulsos autofágicos, capazes de destruir aquilo que até esse momento constituiria a essência do objeto artístico, que se definiria pela sua autotelicidade estética e pela sua radical separação da usura dos dias, vivendo num limbo sagrado ao qual alguns eleitos deveriam prestar culto. Por conseguinte, dado esse caráter elitista, a arte e a literatura transformar-se-iam em aliados privilegiados da sociedade burguesa, cujos valores e princípios seriam fortalecidos pela lógica fundacional do funcionamento do próprio sistema artístico-literário.

A utopia vanguardista aliaria, por conseguinte, propósitos estéticos a objetivos políticos, visto que a transformação estatutária do objeto artístico seria acompanhada de uma tentativa de democratização do estatuto de criador/artista e, em simultâneo, num movimento de esteticização global da existência, conduziria a uma democratização do acesso à experiência estética, definitivamente arredada dos meandros e circuitos de consagração que o mercado burguês imporia através das suas instituições privilegiadas: museus, galerias, fundações mecenas, etc.

Como se sabe, contudo, a conciliação de estética e política resulta frequentemente difícil, para não dizer aporética. De facto, o objeto artístico corre o sério risco de se encontrar dilacerado por pulsões contraditórias, que o fazem pender mais para um lado do que para o outro destes dois polos antinómicos, demonstrando a impossibilidade da sua conciliação. Por conseguinte, a tensão instaura-se entre, por um lado, uma tendência para a instrumentalização ideológica e política do objeto estético (tal como sucede, no caso português, com as obras neorrealistas) e, por outro, um pendor fundacional de cariz esteticizante, que privilegiaria a forma em detrimento do conteúdo político da obra (como ocorre com o cânone promovido pela revista *Presença*). O Surrealismo, desde a sua primeira manifestação em França, procura conciliar estas tensões contraditórias, o que é bem visível no discurso teórico de André Breton.

4. BRETON E A CONSTANTE (RE)ORIENTAÇÃO DO MOVIMENTO SURREALISTA

O pai fundador do Surrealismo ter-se-á apercebido desde cedo da dificuldade de afirmação de movimentos (anti-)artísticos no interior da sociedade burguesa, de economia capitalista, regida pela lógica do mercado. Com efeito, desde o primeiro manifesto do Surrealismo, o ensejo declarado é revelador do impulso quimérico da utopia vanguardista, quando se pretende que a conciliação dos termos contraditórios de sonho e de realidade, numa síntese, resulte na definição do objeto surrealista por excelência, ou seja, a surrealidade. No segundo manifesto, datado de 1930, o propósito surge mais claro quando se defende o seguinte:

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. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (Breton, 1992: 72-73)

Nessa medida, a tentativa de resolução das antinomias numa síntese será o mote de toda a ação bretoniana, procurando uma terceira via englobante, que abarque a estética e a política, de acordo com os objetivos vanguardistas. No entanto, o caminho trilhado por Breton é revelador das dificuldades a ultrapassar.

O seu autorretrato descreve de forma paradigmática a orientação a atribuir ao movimento. A sua autoapresentação como cientista, trabalhando com um microscópio que remete para realidades feéricas e maravilhosas (representadas pelos cavalos que largam voo), acompanhado da beleza de uma mulher que o observa, surge na linha de coerência com os princípios de Liberdade, Amor e Poesia, de um movimento que, para o efeito, instituirá o *Bureau de Recherches Surréalistes* e promoverá a divulgação de revistas paracientíficas (inclusive no aspeto gráfico) como *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Assim, compreende-se que, para além da conceção do Surrealismo como movimento estético e político, em 1946, se pretende que o mesmo seja uma corrente gnoseológica com propósitos claros: «transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain» (Breton, 1979: 103).

A dificuldade de conciliação de estética e política revela-se, no caso bretoniano, nas várias e atribuladas fases de afirmação do surrealismo em França, pontuada por expulsões de membros, por sucessivos movimentos de aproximação e de recuo relativamente ao Partido Comunista Francês e pela contraditória ligação a galerias e ao circuito comercial artístico. Para agravar a situação, a base teórica do movimento – procurada nos escritos de Sigmund Freud – tem de ser redimensionada, dados os equívocos demonstrados na correspondência entre Breton e o psicólogo vienense, que estabelecem um diálogo de surdos. Nessa medida, o paradigma a seguir deixa de inscrever-se na emergente psicanálise (aproveitando-se, contudo, algumas das suas técnicas prediletas, como a associação livre de ideias e a hipnose, com objetivos práticos radicalmente divergentes), para passar a assentar num fundo recalcado da cultura ocidental, assumidamente marginal e capaz de remeter para a exploração de realidades paralelas como aquelas que a *surréalité* privilegia: a tradição ocultista. Não será, por conseguinte, de admirar que o autor de *Arcane 17* (um título sugestivo que remete para a leitura de cartas de Tarot) seja, durante o dia, assistente das reuniões do PCF – subscrevendo o materialismo dialético mar-

xista – e, à noite, o organizador de sessões mediúnicas – explorando as possibilidades das vias espiritualistas para o acesso aos Grandes Transparentes (Clair, 2003).

Depois da Segunda Guerra Mundial, num momento de reorganização do movimento após o regresso de inúmeros artistas forçados ao exílio, esta orientação espiritualista do Surrealismo é a mais evidente, tornando-se perfeitamente visível, por exemplo, na exposição da Galeria Maeght, de 1947. Este momento corresponde ao do surgimento da corrente portuguesa.

5. O CASO SINGULAR DO SURREALISMO PORTUGUÊS

Neste contexto peculiar de reconstrução da Europa, após a devastação causada a vários níveis pela Segunda Guerra Mundial, o surrealismo ganha um novo fulgor que se manifesta na eflorescência de múltiplos movimentos que, reclamando-se dos princípios estéticos, políticos e gnoseológicos do surrealismo, se insurgem todavia contra a autoridade disciplinar de Breton e as suas pulsões totalitárias, responsáveis pela deserção da maioria dos seus correligionários (ao ponto de, no final da sua vida, ter sido Benjamin Péret o único a acompanhá-lo ao longo de todo o percurso).

O Surrealismo português surge neste contexto particular, sendo rápida e injustamente apelidado de anacrónico. Contudo, como se sabe, apesar de cronologicamente atrasado relativamente a outros congêneres europeus, o facto é que o surrealismo surge como demasiado avançado para o contexto histórico-cultural português do regime salazarista coevo. Assim, os entraves ao seu surgimento, manifestação e desenvolvimento são acrescidos relativamente àquilo que sucede no resto do espaço ocidental. De facto, os intervenientes são desde cedo impossibilitados de manifestarem publicamente as suas posições, o que se verifica de várias formas: pela censura do catálogo da segunda exposição; pela proibição de publicar obras (como *Um Auto para Jerusalém* de Mário Cesariny); pela obrigação de os elementos se submeterem regularmente a interrogatórios na sede da PIDE, em Lisboa (como sucede a Mário Cesariny, durante cinco anos consecutivos); pela criação de um ambiente de perseguição que conduz à fuga e ao exílio de vários dos seus membros.

Face aos constrangimentos impostos à manifestação surrealista, a posição conjunta dos artistas em 1950 não pode ser vista como surpreendente:

Por isso as atuações têm de adaptar-se 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 apenas poderão existir *indivíduos surrealistas* agindo, por vezes, em conjunto (Cesariny, 1981: 151).

A posição expressa é clara nos seus propósitos, verificando-se a recusa em abdicar dos princípios do movimento surrealista, ao mesmo tempo em que se reconhece a impossibilidade de desenvolver uma ação em conjunto, por constituir um entrave paradoxal ao projeto a desenvolver. No fundo, assiste-se à repetição do discurso de António Maria Lisboa, quando procede à apologia da Metaciência como saída airosa para os problemas que se colocam à manifestação do Surrealismo em solo português.

6. ANTÓNIO MARIA LISBOA E O SURREALISMO COMO METACIÊNCIA

A impossibilidade de manifestação do movimento surrealista no contexto português salazarista, fortemente repressivo e castrador, esteve na origem dos vários discursos necrológicos que extemporaneamente, procurando convencer a crítica literária e o público em geral, afirmaram a morte do movimento. Em primeiro lugar, esse discurso proveio de alguns dos próprios elementos constituintes do Grupo Surrealista de Lisboa – nomeadamente, António Pedro e José-Augusto França – que, depois de abandonarem os postulados éticos, estéticos e políticos do movimento, presumiram que mais ninguém os subscreveria. Em segundo lugar, o discurso é oriundo da prática poética de Pedro Oom que, fazendo a apologia do Abjecionismo, levou a crer na evolução do Surrealismo português para alguma coisa diferente de si mesmo. Finalmente, esse discurso resulta de uma leitura apressada dos textos de António Maria Lisboa.

Com efeito, António Maria Lisboa assume desde cedo um discurso revelador de uma relação mista e ambígua, de atração e de repulsa pelo movimento surrealista, que facilmente foi interpretado como uma recusa do mesmo pela crítica desassombrada a alguns aspetos da sua afirmação e do seu funcionamento. No fundo, a sua correção de rumo e a negação da sua vertente eminentemente estética (pelo privilégio de formas de afirmação artísticas em detrimento de outras eventualmente menos visíveis) constituíram os fundamentos para estas exegeses apressadas do discurso deste poeta cedo desaparecido. Contudo, o discurso teórico de António Maria Lisboa nunca procura a recusa dos postulados surrealistas.

7. A QUESTÃO TERMINOLÓGICA COMO DESVALORIZAÇÃO DA NOMENCLATURA

Em primeiro lugar, o problema da denominação – do qual resultará a eventual substituição do Surrealismo pela Metaciência – é uma falsa questão, que o próprio poeta desvaloriza em carta datada de maio de 1950 ao assumir o seguinte: «Serei ou não surrealista de hoje para o futuro com a minha METACIÊNCIA e o NOSSO

ABJECCIONISMO – eu não me pronunciarei sobre tal» (Lisboa, 1995: 196). Nessa mesma carta, o autor de *Ossóptico* já tinha apresentado uma definição lata de ‘Surrealismo’ que, por si só, era reveladora deste posicionamento, a partir do momento em que recusava qualquer tentativa de confinar o monopólio do surrealismo a qualquer grupo de sujeitos específicos. Nessa medida, procedeu à defesa de uma conceção trans-histórica do movimento, coerente com o pensamento de Mário Cesariny:

Mas a Surrealidade não é só do Surrealismo que hoje tem incontestavelmente um limite na acção e um limite no conhecimento – o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes Poetas quaisquer que sejam as suas decisivas experiências. (*Idem*: 195)

Por conseguinte, não surpreende que o poeta afirme, também em 1950, em carta dirigida a Mário Henrique Leiria, o seguinte: «(Claro como água que o Surrealismo não se nega!...)» (*Idem*: 200).

A designação dos elementos reveste-se de uma importância secundária face à urgência da acção a desenvolver em prol do desenvolvimento da nação e da humanidade. Daí que o autor de *Erro Próprio* declare em 1951, em carta dirigida a Mário Cesariny:

Nesse sentido é bem nítida a minha posição declarada: não pertenço a grupo surrealista algum, não nego o surrealismo, as suas conquistas, a experiência realizada; não posso é suspender-me em atitudes, gestos, palavras, ditos já convencionais. É aos actos-palavras e não às palavras que se supõem actos, que me dirijo. Não me interessará que se digam ou não surrealistas ou outra coisa interessa-me o que dizem após isso. (*Idem*: 209)

A academização estéril do movimento é recusada a favor da afirmação dos postulados emancipatórios do surrealismo, que só se tornam reais após o desenvolvimento de uma acção concreta na *praxis* social. A atenção debruça-se, portanto, sobre os «actos-palavras», ou seja, sobre todo o discurso poético que provoque efeitos perlocutivos reais, dos quais resulte uma emancipação do ser humano. Nessa medida, este discurso surge numa linha de continuidade com os princípios enunciados em 1950, em *Erro Próprio*:

A Obra Surrealista continua a ser, para que seja, não um arranjo ou procura estética, não um objectivar, ou, como ouvi, um *materializar de emoções puras, mas* uma conquista no domínio do conhecimento e da acção (a nossa re-descoberta, a re-descoberta do Universo e consequentes afirmações). (*Idem*: 47)

8. A AÇÃO VANGUARDISTA PELA FORÇA DA MAGIA

A conquista proposta no domínio do conhecimento e da ação resulta da conjugação das três vertentes contraditórias do surrealismo: Marxismo, Picanálise e Gnosticismo.

Relativamente à expressão dos princípios políticos marxistas, desde o seu início, em 1948, os surrealistas demarcaram-se daqueles que se encarregaram em Portugal de promover este ideário, ou seja, o grupo neorrealista. De facto, assistiu-se em Portugal, de forma tardia, à repetição do dissídio surgido em França com os elementos do PCF, pela recusa deliberada de instrumentalização ideológica da obra estética. No caso concreto português, subsistindo o PCP na clandestinidade, o confronto com os neorrealistas teria de ser forçosamente mitigado, visto que, apesar de tudo, todos se encontravam do mesmo lado da barreira, isto é, enclausurados no bafiento Portugal salazarista.

No tocante à influência da picanálise, esta não é particularmente visível no caso dos teorizadores do movimento português, mais propensos a devaneios estéticos e meta-estéticos, do que propriamente à elaboração de raciocínios complexos no domínio das ciências sociais e humanas. Para além do mais, quando o Grupo Surrealista de Lisboa se forma, já a ligação do Surrealismo internacional com os textos teóricos de Sigmund Freud se tinha desvanecido, por evidente desacerto de posicionamentos metodológicos e de desentendimento sobre o objeto de interesse de ambos.

Nessa medida, a primazia concedida à gnose mística e ao ocultismo surge como natural e em coerência com as influências colhidas nas visitas a França realizadas pelos vários artistas portugueses. António Maria Lisboa, a este propósito, em 1949, é bem explícito:

A grande notícia é a minha iniciação Mágica-Espírita-ocultista-cabalística-ista-ista-ista, etc., a compra de livros sérios que me esgotaram as massas e o prometimento de enviar os dois últimos números de NEON “La Lampe dans l’horloge” para o Cesariny que ofereço eu em troca do Guia que serviu ou serve para encher a estante. Outra grande notícia foi um convite para ir fazer uma viagem ao Oriente, “de borla” que aceitei *imediatamente*; ter dito à família não poder regressar a Portugal o que me faz crer no envio de massas para me matricular na Sorbonne! Demais, as cartas de cartomancia dizem que fico e que levarei os meus estudos avante, embora com dificuldades. Estudos esses que me levaram à Síntese do pensamento moderno-contemporâneo, e MAIS: à Pedra Filosofal Porta para o NOVO MUNDO que não é o Americano. E depois disto não esqueçam a vontade e o livre arbítrio; o determinismo e o acto inconsciente. (*Idem*: 166)

Não admira, então, que o mesmo revele em 1950 a intenção de proceder à publicação de uma série de ensaios sobre Poesia Oculta e, numa revelação da interligação entre técnicas surrealistas e estratégias mediúnicas, que este afirme que «A chave iniciática como sabes é o Automatismo» (*Idem*: 192).

A face mística do Surrealismo enquanto Metaciência decorre, por conseguinte, de uma intenção declarada de perseguir os intentos bretonianos que, com o passar dos anos, foram desvirtuados. Daí que o autor de *Erro Próprio* afirme:

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! (*Idem*: 39)

Esse trabalho de ocultação passa pela depuração dos saberes constituídos, como o assume o poeta em 1950, em carta a Mário Henrique Leiria:

Acabei de meter num envelope uma carta para o Cesariny onde lhe relatava dos meus estudos presentes que são os das chamadas Artes Mágicas ou Ciências Ocultas ou Adivinhatórias com o intuito de lhes retirar aquelas pretensões ridículas, desinteressantes ou falsas simplesmente, sintetizá-las e uni-las num só ramo a que eu chamaria METACIÊNCIA (ou outro nome mais “simpático” que se arranje). Quando ele vier tu lerás a carta pois eu acho-a um ponto *base* da minha “evolução” (chamemos-lhe). É que esta METACIÊNCIA tem consequências como uma concepção do Universo e determinadas coordenadas que lhe são próprias – no plano desenvolvitivo (compreendes a palavra?) da concepção e na ATITUDE que é eminentemente transformadora (ou pretende ser). (*Idem*: 198)

A ocultação surrealista constitui, nessa medida, a forma privilegiada de comunicar com os Grandes Transparentes e de aceder àquilo que Breton, no seu discurso ambíguo, chamava o Modelo Interior ou, por outras palavras, um nódulo identitário pessoal, substantivado, que se assemelharia à alma dos sujeitos. A Magia transforma-se, então, no instrumento privilegiado para aceder às (sur)realidades vedadas aos comuns mortais. A partir desta defesa, a exaltação da poesia como Magia afigura-se recorrente, declarando-se que:

O esforço para alcançar o Plano Superior, de que falo, ou seja o de Mago, faz-se pelo exercício da imaginação, pela multiplicação de novas experiências, pelo reconhecimento do inverosímil, pela negação dos dados positivos. (*Idem*: 44)

A Magia Metacientífica permite a experiência de reencantamento de um mundo, que surge frequentemente descrito como hamletiano nos textos de O’Neill e de Cesariny. Assim, declara-se que:

A Realidade do Poeta que é a que resulta da combinação destas duas formas de “vida” e de “sonho”, que é a que resulta da sua junção magnética, vida SURREAL entenda-se, não é mais do que a mesma e única Realidade transfigurada pela Magia, pelo Desejo, pela Vontade, pelo Amor, pela Liberdade, pelo conhecimento sábio, pela POESIA!
(*Idem*: 45)

9. O ESPAÇO EPISTEMOLÓGICO DA METACIÊNCIA

A revolução empreendida pela Metaciência obedece aos mesmos pressupostos que Breton defendera em 1946, conjugando as autoridades de Marx, Rimbaud e Fourier, como representantes da política, da estética e do domínio dos conhecimentos: «transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l’entendement humain» (Breton, 1979: 103).

Desta forma, o espaço epistemológico da Metaciência não se pode restringir aos domínios tradicionalmente consagrados. António Maria Lisboa apercebe-se deste desafio em 1953, na obra *Isso Ontem Único*, ao declarar:

Não se trata de ir onde estão, precisamente de ir onde não estão: só uma Metaciência nos pode dar o que se pretende, através do que chamei Pensamento Poético e não vem a ser mais do que o encontro, por anulação dos sistemas lógico e intuitivo, da verdadeira forma de realização mental. Encontro que para se dar exige uma real quebra de compromissos humanos. Não será pois um racionalismo, pois não parte dos seus quadros, nem os procura manter; antes pelo contrário: toda a mediania, toda a angústia filosófica lhe é abjecta; antes pelo contrário, pois procura destruir esses mesmos quadros estreitos em que a realidade se assemelha. Igualmente rejeita o chamado Surracionalismo. Mais vasto que o primeiro não deixa de assentar a sua criação num fortalecimento da razão seja embora através duma profunda e abundante absorção de elementos inconscientes. (Lisboa, *op. cit.*: 99)

A liberdade que assiste ao gesto surrealista permite-lhe derrubar todo o tipo de fronteiras, redimensionando todas as coordenadas de ação humanas. Nessa medida, o lugar da Metaciência terá de corresponder a um novo espaço, que reequacione todos os demais:

Atente-se que não nos propomos para ocupar o lugar que a Ciência, a Filosofia assim como todo o pensamento místico-religioso ocupam, ou seja: desalojar estas formas de

conhecimento e daí, ou supostamente daí, desfaldarmos a nossa bandeira e iniciarmos os nossos passos. Trata-se antes de uma nova posição que ao negar as outras o faz com a simples presença. Mas esta nova posição não será estanque, pelo menos enquanto possível no mundo humano, por isso se enriquecerá ou abrirá caminho através todas as posições possíveis. (*Idem*: 98)

Ao tomar este tipo de posições, António Maria Lisboa revela merecer todos os elogios realizados por Mário Cesariny, na medida em que a sua consciência teórica de todos os problemas envolvidos suplanta os demais elementos empenhados na posta em prática de uma revolução surrealista. Inclusivamente, o autor de *Ossóp-tico*, numa carta aberta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, demonstra conhecer os contornos problemáticos da legitimação epistemológica do discurso psicanalítico na esfera das ciências, em geral, e da medicina, em particular, apontando para o tipo de problemas sobre os quais Celia Rabinowitz (2002) mais tarde se debruçará. No fundo, analisará o modo como Freud, nos seus estudos iniciais, implicará na sua disciplina metodologias oriundas de campos paracientíficos, do mundo ocultista e *underground* vienense, declarando que:

Freud, por exemplo, nem foi o leviano e cretino que a muitos interessava que fosse, nem pretendeu negar a ciência, como poderiam julgar alguns. Ele combateu sim um espírito estreito dentro dela, deu-lhe novos horizontes até aí considerados sem importância, ou mal observados, ou puramente negados, consistindo a sua ação numa nova orientação dada à psicologia, afirmando que “os processos psíquicos são em si próprios inconscientes”, opondo-se portanto à identificação tradicional do psiquismo e da consciência, sendo esta nada mais que uma mínima, embora importante, função psíquica, tendo sempre presente que importava sobremaneira “descobrir o terreno comum (da psicanálise e da psiquiatria) que tornaria inteligível o encontro duma perturbação somática e duma perturbação psíquica”. E quando tenta a exposição metapsicológica é ainda a este Universo que se refere e os seus erros e verdades, são os erros e as verdades primeiras. Trouxe Freud até este local para designar uma atitude e uma conquista científica que levou precisamente a Ciência junto à porta-guilhotina onde começa o conhecimento-ação dum Universo que só uma Metaciência poderá apontar, melhor dizendo: que só o Poeta, fora dos processos de investigação científica, descobre e enriquece. Não foi portanto extemporâneo. (Lisboa, *op. cit.*: 136-137)

A exigência imperativa de liberdade que o Metacientista se impõe a si mesmo radica, afinal, nos mesmos princípios que conduziram os surrealistas, em carta a Simon Watson Taylor, a declarar que, em Portugal, «não é possível a existência

de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de apenas poderão existir *individuos surrealistas* agindo, por vezes, em conjunto» (Cesariny, 1981: 151).

A clausura individual como requisito para a construção de um novo mundo depende, todavia, na visão de António Maria Lisboa, de uma tradição que importava perpetuar:

Mas a vida de grupo não será tão cedo... ou não será mesmo nunca. Creio que era assim que os Ocultistas da IDADE MÉDIA trabalhavam. O Surrealista de hoje, o Homem Livre, ou que ainda se conserva Livre Hoje, é assim que trabalhará. A leitura, a escrita, a prática e realização do Amor, a conquista da Liberdade – são formas de acção individual! Acção individual com um livro, um papel, uma Mulher, um gesto! (Lisboa, *op. cit.*: 191).

Quando a fratura utópica vanguardista se afigura atavicamente quimérica, do ponto de vista social, a única solução possível é tentar manter-se livre a nível individual. Face à impossibilidade ética da desistência, nos caminhos emaranhados do Marxismo, da Psicanálise e do Gnosticismo, António Maria Lisboa optou sempre, estoicamente, pela resistência.

REFERÊNCIAS

- BRETON, André (1992). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Folio Essais, Gallimard.
- BRETON, André (s.d.). *La Clé des Champs. Collection Le Livre de Poche, Biblio-Essais*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- CESARINY, Mário (1985). *As Mãos na Água, A Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CESARINY, Mário (org.) (1981). *Três Poetas do Surrealismo – Exposição Ícono-Bibliográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Secretaria de Estado da Cultura.
- CLAIR, Jean. (2003). *Du Surréalisme, Considéré dans ses Rapports au Totalitarisme et aux Tables Tournantes*. Collection Essai. Paris: Mille et Une Nuits – Fondation du 2 Mars.
- LISBOA, António Maria (1995). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RABINOWITZ, Celia (2002). *Surrealism and the Sacred – Power, Eros, and the Occult in Modern Art*. Colorado and Oxford: Icon Editions – Westview Press.

RESUMO

O artigo debruça-se sobre a originalidade da manifestação do surrealismo português, não o fazendo a partir da consideração simplista do peculiar contexto histórico político português que assiste à sua afirmação. Antes pelo contrário, procurar-se-á analisar a consistência

dos seus pressupostos teóricos fundacionais, que acabam por dar uma resposta coerente aos problemas, contradições e aporias criados ao longo de décadas pelo discurso errante de André Breton.

Como se verá, qualquer projeto revolucionário vanguardista procura a difícil conciliação de pressupostos estéticos e políticos, tentando resolver infrutiferamente contradições na aparência insolúveis. No caso português, a apresentação do surrealismo como uma Metaciência, tal como António Maria Lisboa o postula, mantendo-se fiel aos princípios fundadores do surrealismo internacional, garante a prossecução de objetivos estéticos, políticos e gnoseológicos, de acordo com a célebre máxima bretoniana “transformer le monde (Marx), changer la vie (Rimbaud), refaire de toutes pièces l’entendement humain (Fourier)”. Nessa medida, ao deslocar epistemologicamente o objeto de análise, a definição deste estatuto metacientífico do movimento surrealista revela-se de uma importância inquestionável.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo; metaciência; vanguarda; estética; política.

A PERSONAGEM SURREALISTA PORTUGUESA: LIGAÇÃO E AUTONOMIA EM RELAÇÃO À ESCOLA BRETONIANA

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior

A dependência em relação a Breton e à doutrina francesa era inevitável se considerarmos a total falta de tradição surrealista em Portugal.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO, *O Surrealismo em Portugal*

Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos/e olhos fitos na linha do horizonte/Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes/e os personagens aparecem.

MÁRIO CESARINY, “arte de inventar os personagens”, *Manual de Prestidigitação*

PROLEGÓMENO

Sendo um dado unânime entre especialistas na matéria (Marinho, 1985: 11, 28-30, 77, 187; Cuadrado, 1998: 9; Reis, 2005: 140) a dívida do surrealismo português em relação ao movimento francês e havendo já análises textuais de boa parte de tais ligações (Marinho, 1985; Silva, 2009), onde poderá residir a originalidade deste trabalho? Desde logo, os textos literários são universos infindos, à espera de novos aprofundamentos interpretativos, e ainda não foi feito um estudo panorâmico minimamente exaustivo da personagem narrativa portuguesa, numa perspetiva comparativista com a escola bretoniana. Por outro lado, considerámo-la intrigante a personagem narrativa surrealista, porque aparentemente paradoxal à luz de certos princípios expostos no *Manifesto* (1924) de Breton. Estava lançado o desafio.

A narrativa portuguesa aqui trabalhada abrange *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, os romances *Um homem de barbas* (1944), *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido* (1953) e *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem* (1972), de Manuel de Lima, *A Ámpola Miraculosa* (1949), de Alexandre O’Neill, cinco contos da coletânea herbertiana *Os Passos em Volta* (1963) – “Polícia”, “O coelacanto”, “Teorema”, “Cães, marinheiros” e “Trezentos e sessenta graus” – e *Titânia* (1977), de Mário Cesariny. A delimitação deste cor-

pus respeita o postulado da historicidade do movimento surrealista, cujos limites *a quo* e *ad quem* são, respetivamente, 1942 e 1959, aquele assinalando o início de tertúlias no café lisboeta Herminius, este finalizando o convívio entre escritores e artistas surrealistas (entre os quais Herberto Helder) em torno do café Gelo (cf. Cuadrado, 1998: 26-34). A inclusão de três obras que ultrapassam o limite *ad quem* do movimento surrealista justifica-se tendo em conta, como indica Perfecto Cuadrado, que esta poética sobrevive ao fim dos grupos ou reagrupamentos através da «actividade individual de alguns dos [seus] membros» (Cuadrado, 1998: 34). Considerámos como hipotextos de base quatro obras fundamentais de André Breton – *Peixe Solúvel* (1924), *Manifesto do Surrealismo* (1924), *Nadja* (1928) e *O Amor Louco* (1937) –, a que se acresce *A Mulher 100 Cabeças* (1929), de Max Ernst.

Ainda que este seja um conjunto vasto – dezasseis textos no total –, o facto é que o nosso enfoque centrar-se-á num número restrito de personagens, e são estas que constituem, de facto, o nosso *corpus* de análise, amostra diversa e ampla o suficiente (sem ser exaustiva) para se aferir com rigor, e não de forma casuística, o grau de ligação da personagem narrativa portuguesa à escola bretoniana.

A PERSONAGEM NARRATIVA E A REJEIÇÃO BRETONIANA DO CONTROLO DA RAZÃO

A forma como Mário Cesariny expõe no *Manual de Prestidigitação* a «arte de inventar personagens» faz parecer que estas surgem espontaneamente, depois de uma demiúrgica nomeação. Qual ato genesiaco, o que se nomeia, ganha existência, torna-se referencial. Ora, Breton propusera alguns anos antes esta forma de criar quando, no *Manifesto do Surrealismo*, preconizava o «Automatismo psíquico», isto é, o abandono «de qualquer vigilância exercida pela razão» (Breton, 1979: 47). O primado do onirismo daqui decorrente – «O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações ate aqui desprezadas, na omnipotência do sonho» (Breton, 1979: 47) – parece adequar-se à poesia mas opor-se ao princípio organizacional subjacente a uma personagem, sobretudo a romanesca, *sujeita* «a uma composição disciplinada» (Reis e Milheiro, 1989: 127), em função da maior complexidade estrutural que lhe é inerente aos níveis linguístico, retórico, narratológico, axiológico e semiótico-contextual (cf. Vieira, 2008). Assim, a personagem narrativa surrealista parece ser fruto de duas tendências contraditórias: o Surrealismo enquanto livre expansão do inconsciente e a narratividade enquanto modo decorrente de uma disciplina vigilante. Ou seja, a personagem narrativa surrealista é um paradoxal «abandono vigiado», para adotar a expressão de O'Neill. Será possível o “automatismo psíquico” para criar uma personagem narrativa surrealista? Em *Titânia*, um texto escrito em 1953, mas só publicado em

1977, e depois reescrito em 1993, Mário Cesariny parece vangloriar-se desse feito, pouco se importando com a falta de clareza daí decorrente:

O rosto de Titânia reverbera na sombra, é inútil chamá-lo a clarificações. No entanto, um certo fio condutor estaria de bom tom, reconheço: daria uma ilusão de realidade aos que precisam de ilusões dessa estirpe. Há princípios? Há fins? Há verdade e mentira? São punidos os maus? Exaltados os simples? É bem possível, sim senhor. Para quem gosta. Titânia, porém, é outra coisa. Tem mais a dar e a ser, não pode ser por aí (Cesariny, 1994: 67).

Mas as duas últimas páginas de *Titânia* (edição Assírio & Alvim) parecem contrariar este aparente automatismo psíquico. De facto, o fac-símile do manuscrito da última página da narrativa, reproduzido em paratexto (Cesariny, 1994: 125), mostra que as rasuras dominam a mancha gráfica, de que apenas escapam as três linhas finais. A reedição de *Nadja* em 1963 esconde o mesmo processo: o texto de 1924 sofreu perto de trezentas correções, todas registadas por Claude Martin (1972).

Todavia, Breton demonstra em diferentes pontos da sua obra ser um dialético. Eis como define dois dos seus mais importantes conceitos, a surrealidade e o acaso objetivo, respetivamente no *Manifesto do Surrealismo* e em *O Amor Louco*:

«Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer» (Breton, 1979: 36). Já André Breton:

o acaso seria a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano (isto para tentar interpretar e conciliar, com uma certa audácia, o pensamento de Engels e de Freud sobre este assunto) (Breton, 1971: 30)

A dialética do par abandono/controlo teria, pois, de ser aplicada para construir uma personagem surrealista.

O MARAVILHOSO INSÓLITO COMO ALICERCE DE PERSONAGENS SURREALISTAS

É no seguimento da definição de surrealidade que Breton profere uma declaração surpreendente para o seu tempo:

Desta vez, a minha intenção era mostrar a verdade do ódio ao maravilhoso que grassa em certos homens, desse ridículo sob o qual o querem abater. Digamo-lo já: o

maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, e mesmo só o maravilhoso é belo. No domínio literário, só o maravilhoso pode fecundar obras oriundas de um género inferior como o romance e, de um modo geral, tudo o que participa da anedota (Breton, 1979: 36).

A asserção é surpreendente, pois os trabalhos de Vladimir Propp não eram à época conhecidos no Ocidente e porque se estava na pátria de Balzac, de Hugo e de Proust. Breton, em contracorrente, vê no maravilhoso a única salvação possível da narrativa, até do tão proclamado romance, por ele considerado “género inferior”. Mas que tipo de maravilhoso é o mais adequado para a narrativa que Breton tem em mente? De acordo com a teoria de Todorov exposta em *Introduction à la Littérature Fantastique*, há maravilhoso nas narrativas «qui contiennent des éléments surnaturels sans que le lecteur s’interroge jamais sur leur nature, sachant bien qu’il ne doit pas les prendre à la lettre. Si des animaux parlent, aucun doute ne nous vient» (Todorov, 1989: 36). Sendo assim, conclui Todorov, «le conte de fées n’est qu’une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n’y provoquent aucune surprise: ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle» (Todorov, 1989: 59). Ora, não é a variante conto de fadas que interessa a Breton, a julgar pelas seguintes afirmações do *Manifesto* de 1924:

Pode parecer arbitrário eu propor este modelo ao falar do maravilhoso, ao qual as literaturas do Norte e as literaturas orientais recorreram permanentemente, sem falar das literaturas propriamente religiosas de todos os países. É que a maioria dos exemplos que essas literaturas poderiam fornecer-me estão maculados de puerilidade, pela simples razão de que se dirigem às crianças. Desde cedo estas são privadas de maravilhoso, e, mais tarde, não conservam suficiente virgindade de espírito para encontrarem extremo prazer na história da *Pele de Burro*. Por encantadores que sejam, o homem consideraria uma decadência alimentar-se de contos de fadas (...). (...) Mas as faculdades não se alteram radicalmente. O medo, a atracção do insólito, os riscos, o gosto do luxo, são energias para que nunca se apelará em vão. Há contos a escrever para pessoas crescidas, contos ainda quase de fadas (Breton, 1979: 37).

De facto, a inclusão do maravilhoso tal como ele é praticado nos contos de fadas faria cair a narrativa surrealista numa literatura tradicional, e o surrealismo tem «mais a dar», para usar uma expressão de Cesariny em *Titânia* (Cesariny, 1994: 67). Breton preconiza, pois, para a narrativa, um maravilhoso insólito, em detrimento de um maravilhoso considerado “pueril”. Só aquele tira o leitor da banalidade, do conforto. A adesão ao maravilhoso insólito implicará a rejeição

da personagem realista, isto é, da que mimetiza o real. Vejamos a este propósito a seguinte passagem do *Manifesto do Surrealismo*:

Paul Valéry (...) ainda há pouco, a propósito de romances, me garantia que, pelo que lhe diz respeito, sempre se recusaria a escrever: *A marquesa saiu às cinco horas*. Mas terá cumprido a palavra? § Se o puro e simples estilo de informação, de que temos um exemplo na frase acima citada, corre quase unicamente nos romances, é porque, há que compreendê-lo, os autores não têm grandes ambições. O carácter circunstancial, inutilmente particular, de cada uma das suas indicações, leva-me a pensar que se estão a divertir à minha custa. Não me poupam nenhuma das hesitações do personagem: será loiro, que nome terá, iremos apanhá-lo no Verão? Eis, ao acaso, questões resolvidas de uma vez para sempre; não me deixam qualquer poder discricionário além do de fechar o livro, o que não deixo de fazer por volta da primeira página. E as descrições! Ao nada que elas são nada se pode comparar; apenas sobreposições de imagens de catálogo, o autor usa-as cada vez mais à larga, apanha a ocasião de me passar os seus bilhetes postais, procura pôr-me de acordo com ele em lugares-comuns (Breton, 1979a: 28-9).

O passo ataca pelo menos três processos correntes na construção de uma personagem mimética: a factualização, a associação personagem/pessoa e a descrição. A factualização é um processo retórico-argumentativo que consiste em fazer asserções suscitadoras de pressupostos de factualidade, neste caso, o pressuposto da existência de uma personagem. Trata-se de um *trompe l'oeil* de que raramente nos damos conta, mas que pode ser parodiado nesta situação judicial: quando um juiz pergunta ao réu “então a que horas assaltou a casa?”, esse juiz está a factualizar implicitamente que o réu é ladrão, só querendo averiguar as circunstâncias do assalto (Vieira, 2008: 137-138). A factualização que tanto irrita Breton está operativa na frase «*A marquesa saiu às cinco horas*». A precisão da hora factualiza a existência de uma marquesa, construindo, deste modo, uma personagem aparentemente factual, isto é, verosímil. Já a associação personagem/pessoa significa a procura do escamoteamento da natureza verbal da personagem narrativa, tentando criar a ilusão de uma pessoa de carne e osso (Vieira, 2008: 39-40 e 525-543). Este processo é rejeitado quando Breton parodia: «será loiro, que nome terá, iremos apanhá-lo no Verão?». Por fim, a descrição, processo de suma importância na figurativização da personagem narrativa (Vieira, 2008: 329-342), é rejeitada, porque considerada desnecessária: «E as descrições! Ao nada que elas são nada se pode comparar; apenas sobreposições de imagens de catálogo». O retrato de muitas personagens é então substituído em *Nadja* pela fotografia, como é o caso

de Benjamin Péret, cuja cataforização (Vieira, 2008: 45-46), isto é, cuja primeira alusão (Breton, 1995: 33) não é seguida da habitual descrição. Esta é substituída por uma fotografia de Péret com autoria de Man Ray (Breton, 1995: 32). Nenhuma narrativa surrealista portuguesa usa a fotografia como processo substitutivo do retrato literário de uma personagem. Só *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, se aproxima do que Breton faz em *Nadja*, mas não de forma absoluta: a descrição das personagens existe, mas é sumária, sendo então complementada por desenhos (o desenho também é recorrente no texto de Breton). E assim, Adão, Lulu, o narrador-personagem ou o ladrão aparecem em *Apenas uma Narrativa* também sob a forma icónica (cf. Pedro, 1978: 23, 39, 47 e 55). O desdém pela descrição tem de ser compreendido à luz da novidade da fotografia – alguns, como Breton, pensavam que ela iria colocar na prateleira do museu a representação verbal, sempre aquém da precisão daquela. Além disso, trata-se de uma irreverência antiliterária, já revelada na ironicamente intitulada revista *Littérature*, que Breton ajudou a fundar em 1919 (cf. Duplessis, s/d: 16). Este desdém também é visível em *Titânia*, de Cesariny. Já a meio da narrativa, o narrador-personagem, a propósito da sua protagonista, informa-nos sobre um juízo a que não atribui qualquer tipo de crédito:

Um grande viajante muito amigo meu (...) acaba de emitir um juízo grave e nada particular sobre a minha heroína: “Essa tua Titânia é uma fraude, rapaz. Falas em hermetismo mas só porque te quadra esconder qualquer coisa que não respira, estrebucha, não caminha, arrasta-se, *não se levanta*, pende. Pois tu não dizes é alta, baixa, loura, morena, encarnada, branca. E as mamas, rapaz – secção fundamental – não te enlevam as mamas? Nã, assim também nã (o meu amigo anasala bastante). Titânia é um fantasma, Oberon dois fantasmas, Julião três fantasmas numa cidade fantasma. Ora vai actuar para outra freguesia!” (Cesariny, 1994: 57).

Não há, pois, retratos físicos de Titânia e mesmo de outras personagens centrais desta narrativa, para grande desgosto do amigo do narrador-personagem, que se parece divertir com a visão tradicionalista que aquele tem da literatura. O narrador, de qualquer modo, tem o cuidado de explicar que Titânia não tem corpo por respeito à tradição mitológica, a seguir desenvolvida.

Noutra passagem do *Manifesto do Surrealismo*, Breton reforça o seu desdém face ao romance *best-seller* pondo a nu dois processos que, combinados, sustentam a construção de inúmeras personagens narrativas, independentemente da sua qualidade artística:

Para escrever falsos romances

Seja você quem for, e se lhe apetecer, há-de mandar queimar algumas folhas de louro e, sem querer alimentar esse magro fogo, começará a escrever um romance. O surrealismo lho permitirá; só terá que colocar o ponteiro de “Bom fixo” em “Acção”, e a coisa far-se-á. Aqui tem personagens de comportamentos muito diversos; os nomes deles na sua maneira de escrever são uma questão de maiúsculas e hão-de portar-se com o mesmo à-vontade em relação aos verbos activos como o pronome impessoal *se* em relação a palavras como *diç, ama, precisa*, etc. Comandá-los-ão, por assim dizer, e quando a observação, a reflexão e as faculdades de generalização não o ajudarem em nada, pode ficar certo de que eles lhe farão atribuir mil e uma intenções que você não teve. Assim armados de umas poucas características físicas e morais, estes seres que na verdade tão pouco lhe devem desviar-se-ão de uma certa linha de conduta com que não terá que se preocupar. Daqui resultará uma intriga mais ou menos engenhosa na aparência, justificando ponto por ponto aquele desenlace comovente ou tranquilizador com que você não se preocupa. O seu falso romance simulará maravilhosamente um romance verdadeiro; e você será rico (Breton, 1979a: 53).

Os processos em causa são a maiusculação nominal – «os nomes deles na sua maneira de escrever são uma questão de maiúsculas» – e a predicação, isto é, a atribuição de ações a esses nomes maiusculados – «e hão-de portar-se com (...) à-vontade em relação aos verbos activos». O romance *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem* (1972), de Manuel de Lima, parece ter ido beber diretamente a esta fonte. Aí, a maiusculação e a predicação são sistematicamente combinadas para fazer surgir personagens dignas de uma fábula de Esopo, e onde não falta sequer uma moralidade (aqui, implícita). Veja-se a passagem:

O desentendimento entre Gillette e Alfa-Romeo começou por uma discussão sobre as leis da estética. Gillette tinha sido muito bem sucedida na sua primeira exposição. Em entrevistas concedidas aos jornais, fizera declarações extravagantes, entre outras a de que a sua arte consistia na exploração do acaso. No dia seguinte à inauguração choveram os artigos elogiosos. Um dos críticos, o mais impulsivo de todos, e também o mais lançado na vertigem das descobertas, declarou que Gillette tinha criado o não-espaco. Alfa-Romeo não gostou do rumo que as coisas estavam a tomar. Conhecia bem o indivíduo que dissera aquela enormidade e lembrava-se dos olhares que ele lançara no dia da inauguração, sobre os seios erectos de Gillette que se desenhavam bem contornados e muito salientes, terminando em botões visíveis à transparência do nylon. (Lima, 1972b: 17).

Neste trecho, Manuel de Lima transforma em personagens duas marcas prestigiadas pela publicidade: uma de lâminas de barbear e outra de automóveis. Graças a expressões ou verbos como «desentendimento entre Gillette e Alfa-Romeo», «fizera declarações», «não gostou», «conhecia» e «lembrava-se», Gillette e Alfa-Romeo personificam-se, tornam-se personagens de uma fábula surrealista. A flexão adjetival no feminino – «sucedida» – e a atribuição de «seios eretos» a Gillette identifica claramente o género a que pertence esta personagem, a que se opõe a masculinidade ciumenta de Alfa-Romeo. A estrutura de fábula surrealista assim montada torna risíveis os motivos pueris desta discussão conjugal, sobretudo quando em causa estão fatores tão voláteis como “as leis da estética” moderna. De facto, satiriza-se a dependência da arte moderna em relação ao vedetismo – «tinha sido muito bem sucedida»; «entrevistas concedidas aos jornais»; «declarações extravagantes»; «choveram os artigos elogiosos». Esta rejeição da arte como bem de consumo fora bem assinalada por Breton no seu *Manifesto*: «O seu falso romance simulará maravilhosamente um romance verdadeiro; e você será rico» (Breton, 1979a: 53). Em Manuel de Lima, é tão ridículo este discurso sobre a arte moderna como a voracidade com que se compram gilletes e se desejam alfa-romeos: trata-se de puro consumismo. No mesmo nível ontológico desta Gillette e deste Alfa-Romeo, graças à combinatória da maiusculação e da predicação, estão outras personagens surrealistas como Atrapuz, diretor de uma empresa (Lima, 1972b: 11), Mecenas Nepomucenas, afinal pouco mecenas de Gillette (Lima, 1972b: 21), Sr. Trolha, que não é trolha mas o senhorio de Gillette e de Alfa-Romeo, a quem estes devem a renda, numa inversão dos níveis sociais (Lima, 1972b: 21-24) ou ainda Johnnie Walker (conhecida marca de uísque) e John Collins (muito provavelmente, o popular ator inglês nascido em 1942), «dois súbditos britânicos radicados no país há largos anos (...), dois paladinos da liberdade a quem todos deviam inebriantes horas, dias, meses, anos, séculos talvez, de evasão» (Lima, 1972b: 73). Novamente, a tónica satírica tem por alvo a arte enquanto bem de consumo. Não é um ator posto na mesma função evasiva de um copo de uísque?

Portanto, Breton, Manuel de Lima em *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem* e Cesariny em *Titânia* adotam uma perspetiva antiliterária da literatura, isto é, uma postura anticonsumista da arte, optando, para tal, pela via da rejeição da literatura de representação mimética do mundo – que funcionara até então como a tradição narrativa. As personagens não devem oferecer qualquer ilusão de real, pois são apenas seres de papel. Por isso uma personagem pode chamar-se Gillette e Titânia não é assumidamente descrita. Pensamos ser neste sentido que devem ser entendidas palavras como «deriva» ou «mentira» com que surrealistas portugueses como Cesariny e Manuel de Lima terminam algumas das suas narrativas. Veja-se

o epílogo de *Titânia*: «Se o leitor aguentou toda esta deriva, pode levar na cara com o motivo dela, que é o que mais me custa em fonética, morfologia e sintaxe» (Cesariny, 1994: 124). Veja-se agora o epílogo, algo equivalente, de *A pata do Pássaro desenhou uma nova paisagem*: «Isto é tudo mentira. E TU?» (Lima, 1972b: 152). A quebra da ilusão do real está também implícita no título de alguns textos surrealistas portugueses: *Apenas uma narrativa* sugere a vanidade das classificações tipológicas. Refere o autor no “Prefácio”: «No Brasil, aqui há tempos, houve uma grande discussão entre escritores acerca do que devia chamar-se romance, (...) novela e (...) conto. (...) Creio ser de Mário de Andrade a justa teoria: – Romance é aquilo que o seu autor resolveu designar assim» (Pedro, 1978: 16).

Em função deste argumento, António Pedro diz ter subintitulado *Apenas uma Narrativa* de Romance: “porque assim me pareceu bem”, diz o autor (Pedro, 1978: 16).

Note-se que Breton não espera quatro anos para provar os postulados da personagem surrealista: *Nadja* não é a sua primeira narrativa. De facto, o *Manifesto do Surrealismo* foi originalmente acompanhado de *Poissons Solubles*, “Peixe solúvel”, na tradução de Pedro Tamen. A edição original de 1924 formava, assim, um díptico. Tome-se em conta o *incipit* deste romance, dividido em trinta e dois pequenos capítulos:

O parque, àquela hora, estendia as suas mãos louras por cima da fonte mágica. Um palácio sem significado rolava à superfície da terra. (...) O fantasma entra em bicos de pés. Inspecciona rapidamente a torre e desce a escada triangular. As suas meias de seda vermelha lançam uma claridade rodopiante sobre os morros de junco. O fantasma tem cerca de duzentos anos, fala ainda um pouco de francês. Mas na sua carne transparente conjugam-se o orvalho da tarde e o suor dos astros. Está perdido para si mesmo nesta região enternecida. O ulmeiro morto e a verdíssima catalpa são os únicos a suspirar na avalanche de leite das estrelas bravias. Um caroço estala dentro de um fruto. E depois passa o peixe-canoa, de mãos nos olhos, pedindo pérolas ou vestidos (Breton, 1979b: 74).

O tom feérico do *incipit* de *Peixe Solúvel* é claro, mas mesmo assim estranho se se tem por referência um conto de fadas tradicional. O estilo é acentuadamente poético – um traço mantido ao longo de toda a narrativa –, e as personagens aqui em causa, o fantasma e o peixe-canoa, são insólitas quer nos padrões de um real admissível, quer para o universo dos contos de fadas. Breton consegue criar personagens surrealistas porque junta elementos realistas e elementos inverosímeis. A surrealidade está, pois, na combinação do maravilhoso e do insólito. O fantasma é surreal não por ser fantasma, mas por entrar «em bicos de pés», ter «carne trans-

parente» e usar «meias de seda vermelha». O peixe-canoa não é surreal por falar – pede «pérolas ou vestidos»: a capacidade de animais falarem tem milhares de anos na tradição da fábula esópica. O que é surreal nesta última personagem é o facto de ela ter características anatómicas antropomórficas («mãos nos olhos») – isso sim, escapa à tradição da fábula, que costuma respeitar as características fisionómicas dos animais falantes.

Também em várias narrativas portuguesas o maravilhoso proposto por Breton ganha foros de cidadania. As personagens que aí aparecem são surrealistas porque, remetendo para o maravilhoso, invertem a lógica do maravilhoso tradicional. *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, e *Titânia*, de Cesariny, sobretudo o primeiro, são os textos que talvez se aproximem mais deste maravilhoso bretoniano, simultaneamente insólito e poético. Lulu, por exemplo, é uma mulher de tal forma narcísica que provoca um fenómeno surrealista:

Desta maneira Lulu andava na rua com os olhos de toda a gente pegados às diversas partes do seu corpo fresquíssimo, tão radiante por isso lhe acontecer, que seria uma pena alguém dizer-lhe qualquer coisa de razoável. Ninguém de resto, pensava nisso, e até as pessoas de maior moralidade perdoavam a provocação pela beleza do espectáculo que oferecia aquela rapariga tão agradável, toda coberta de olhos. Ela, quando chegava a casa, despegava-os com imenso cuidado e metia-os numa caixinha de cartão, espetados em alfinetes, como se estivesse fazendo uma colecção de borboletas (Pedro, 1978: 42).

Personagens diretamente sustentadas no maravilhoso insólito e poético são de igual modo os habitantes de Procópio's Town, em *Titânia*. A listagem inicial de personagens fornecida por Cesariny mostra desde logo como a verosimilhança é completamente posta de parte nesta narrativa: são colocados ao mesmo nível ontológico personagens como Vénus Urânia, Oberon, Titânia (estes dois, inspirados na peça shakespeariana *Sonho de uma Noite de Verão*, como o próprio Cesariny indica), Seres Voantes, Seres Marinhos, Seres Quadrados, Isménia, o elevador de Santa Justa, uma Velha, entre outros (Cesariny, 1994: 9-10). Esta listagem bizarra desestrutura o grau de verosimilhança que poderia ser atribuído a algumas personagens, fazendo-as ganhar em onirismo, em surrealidade. Por obrigações de síntese, retenhamo-nos apenas nos casos dos Seres Voantes e Quadrados. As características fisiológicas destas personagens distanciam-nas do ser humano verosímil, ou porque ganharam asas (Seres Voantes) ou porque estão voltados para baixo (Seres Quadrados), mas mesmo assim não perderam um corpo antropomórfico. Veja-se o seguinte excerto:

Naturalmente incorporados ao elemento que os vira nascer, os habitantes de Procópio's andavam aos saltos pelas ruas. A alguns haviam-lhes nascido asas. Estes, o natural orgulho de Procópio's, mas, também, a sua constante preocupação. Davam motivo a queixas, pois enquanto a maioria voava pouco – só ao sabor do vento, e como em sonhos – estes últimos tomavam direcção, iam além da colina, levando a um grau extremo a capacidade de alucinação por imagem em que já orbitava toda a população. (...) Mais desabridos e logo violentos eram uns Seres Quadrados, que tinham a boca para baixo e respiravam bem debaixo de terra. Com estes, pouca gente queria contar – eram algo como um presságio de convulsões. Não se pode dizer que fossem estáveis – esse, embora, o seu maior propósito. Em todo o caso, poupavam desilusões trabalhando como danados, nunca olhando para cima e fornecendo o maior contingente de carga útil ao comércio violento da cidade, que dirigiam de longe, dentro de caixas (Cesariny, 1994: 24-25).

Mas este maravilhoso, que remete para um mundo feérico, de algum modo continua a dizer respeito ao mundo real, e é a linguagem poética que faz essa junção surreal de inverosimilhança e de realidade: há uma clara antítese entre os Seres Voantes e os Seres Quadrados, no seu comportamento e mundivisão, e esta oposição pode ser lida metaforicamente como um elogio à capacidade (surrealista) de sonhar, já que os Seres Voantes levavam “a um grau extremo a capacidade de alucinação”, e uma crítica à banalidade, à ausência de sonhos, pois os Seres Quadrados nunca olhavam “para cima”.

É em Manuel de Lima que vemos um maior grau de autonomia em relação ao padrão poético da escrita bretoniana, e esse afastamento tem em muitos casos o nome de paródia, de humor satírico. Manuel de Lima é, a esse nível, um caso exemplar. Começemos por observar o *incipit* do romance *Um homem de barbas* (1944):

O relógio da torre do solar do marquês de Ribafria dava solene as doze badaladas da meia-noite, as últimas desse ano... perdoem-me... a minha discrição não me permite datá-lo – é um segredo que não me pertence! No salão de baile, a festa enveredara pelos domínios do desvario. Um dinamismo comum impelia as pessoas para uma folia quase semelhante às bacanais romanas (Lima, 1973: 25).

O *incipit* dá o tom feérico ao romance, pois que as “doze badaladas da meia-noite”, o “solar do marquês” e o enfoque no “salão de baile” constituem elementos que ecoam “Cinderela”. Até a ausência de índices cronológicos precisos (parodiada, na forma como é indicada) remete para a fórmula inicial típica dos contos de fadas: “Era uma vez...” Não é por acaso que este capítulo se intitula

“O baile”. Ora, um conto em estilo “Cinderela” exigiria um príncipe encantado, charmoso, e uma donzela, frágil e passiva à espera do convite para bailar. Porém, a degeneração do baile num bacanal prepara o leitor para o insólito: se é assim o baile, como serão os protagonistas do romance? Eles são apresentados nos dois capítulos subsequentes, “Herói” e “Convite à valsa”:

Seria difícil encontrar entre os homens, figura mais oposta ao vulgarmente estabelecido como tipo característico do galã convencional. Podia-se ver nele o cínico, o cómico, podia ainda fazer de porteiro, de criado, inclusivamente de pirata. Decerto nenhum realizador lhe daria o papel de galã, ainda mesmo dispondo-se ele a cortar as barbas pretas e onduladas, tão majestosamente compridas que ultrapassavam os joelhos. (...) Só quem vivia na sua intimidade sabia que enrolando-as habilmente à roda da cabeça, obtinha efeitos de estética que nem talvez a própria natureza teria conseguido. (...). A cabeleira sintética e as barbas analíticas constituíam portanto os traços mais vincados da sua personalidade (...). Mal a orquestra tinha atacado os primeiros acordes de uma valsa de Strauss, (...) Valeriano (...) ao curvar-se na vénia lenta, cheia de sobriedade correspondente à sua posição social, ao comprimento das barbas e à distinção da senhora, escorregou a ponto de perder por completo o equilíbrio. E ter-se-ia estatelado ao longo da sala se uns braços misericordiosos o não tivessem amparado: fora outra senhora que vendo-o perigar correria em seu auxílio. (...) Natália, (...) assim se chamava a sua salvadora (Lima, 1973: 26, 27 e 29).

Os estereótipos do homem e da mulher numa sociedade falocêntrica são o de salvador e de dama em perigo à espera de ser salva. Estes capítulos operam a desconstrução surrealista de tais imagens. O título “Herói” é decetivo, pois Valeriano, o protagonista, escapa à silhueta típica desse papel axiológico: ele escapa aos “cânones clássicos da beleza” (Lima, 1973: 26), apresentando, pelo contrário, umas descomunais barbas com que compensa a sua calvície. Será este o improvável amante de Natália. Quanto a esta, trata-se de uma mulher casada com um homem de nome másculo, “Montalvão”, um pirómano tão fascinado pelo fogo como distante das suas necessidades de fogo libidinoso (cf. Lima, 1973: 33-42). Fora desposada por ser ela a cozinheira que “mantinha aceso o fogo do lar” (Lima, 1973: 36). No baile, Natália surge retratada como a “salvadora” de Valeriano, ao impedir, com reflexos rápidos, que Valeriano tenha uma queda aparatosa. Mais adiante, este papel reforça-se quando Valeriano, «amarrado a um poste» (Lima, 1973: 74), está na iminência de ser morto por Montalvão, e pede socorro a Natália:

Valeriano, como derradeiro recurso agarrou-se a essa esperança quimérica, gritando com todas as forças da sua alma, pela fantástica salvadora: (...) “Natália, vem salvar-me! Não deixes reduzir a carvão o teu amado! Se não queres ver feito em cinzas este coração que bate só por ti, vem libertar-me enquanto é tempo!” (Lima, 1973: 74-75).

A surrealidade de Natália tem ainda um enquadramento histórico: Manuel de Lima vive em 1944 a realidade do Estado Novo, que defende uma visão tradicional da mulher: esta deve ser prendada e delicada, obediente ao marido, o chefe de família, cuidando-lhe da casa e dos filhos.

O conto herbertiano “Cães, marinheiros” apresenta tonalidades próprias, não só em relação a Breton, mas também em relação a Manuel de Lima. Em *Peixe Solúvel*, a surrealidade de muitas personagens está nimbada de uma diáfana poesia. O leitor não se ri: contempla, divaga, medita. Em *Um homem de barbas*, pelo contrário, a surrealidade das personagens está eivada de humor satírico. Rimo-nos com situações burlescas como a relatada no capítulo “A dança do fogo”, em que as barbas de Valeriano são incendiadas em pleno baile por Montalvão, para sua grande satisfação e gáudio, que assim se vinga do caso que aquele estava a ter com a sua mulher (cf. Lima, 1973: 54-62). No conto herbertiano, as personagens são surrealistas porque o maravilhoso adquire tons de humor negro, um humor que não provoca o riso mas o sorriso amargo. O maravilhoso aproxima-se da fábula porque um cão adquire características humanas. O problema é quando a inversão de papéis é total, e o homem – um marinheiro – passa a ser tratado como cão, como se isso fosse a coisa mais natural no mundo (é-o, no universo diegético desta narrativa):

Era um cão que tinha um marinheiro. O cão perguntou à esposa, que se pode fazer de um marinheiro? Põe-se de guarda ao jardim, respondeu ela. – Não se deve deixar um marinheiro à solta no jardim, que fica perto do mar. Um marinheiro é uma criatura derivada por sufixação, e pode reear-se o poder do elemento de base: o radical mar. Em vez de guardar o jardim, ele acabaria por fugir para o mar. (...) – Nesse caso, só nos resta ir para uma terra do interior, longe do mar, disse a cadela. E então foram para o interior, levando pela trela o marinheiro açaimado (Helder, 2001: 125).

A fábula tradicional fica assim desestruturada, pois ao típico cão falante se junta um heterodoxo homem animalizado. A inversão total de papéis poderá subentender uma moralidade final também ela surrealista, mas esta devedora aos princípios bretonianos: a liberdade – tão acarinhada pelo círculo de Breton – é uma necessi-

dade vital para qualquer animal (racional ou não). Privando o marinheiro da sua liberdade (o mar), «as paisagens do interior foram-lhe fatais» (Silva, 2009: 66).

O ACASO OBJETIVO COMO ALICERCE DE PERSONAGENS SURREALISTAS

O «acaso objetivo» (Breton, 1971: 116) foi outro dos princípios norteadores do surrealismo bretoniano a que a personagem narrativa portuguesa não foi indiferente. O conceito é explicado em *Nadja* como «rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences» (Breton, 1995: 20) e retomado em *O Amor Louco* como «forças (...) que para nada querem saber de verosimilhanças», concretizando imprevisamente o nosso desejo (Breton, 1971: 116). Noutra passagem deste último texto programático, Breton é ainda mais claro:

o acaso seria a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano (isto para tentar interpretar e conciliar, com uma certa audácia, o pensamento de Engels e de Freud sobre este assunto) (Breton, 1971: 30).

Em *Nadja*, a mais autobiográfica das narrativas bretonianas, o narrador-personagem (que corresponde a Breton) expõe a importância do acaso objetivo na sua vida:

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences (Breton, 1995: 19-20).

Graças a estas «pétrifiantes coïncidences» Breton diz ter conhecido pessoas tão marcantes como Benjamin Péret ou Nadja, de tal modo que esses encontros parecem não ter sido casuais, mas, de algum modo, inconscientemente desejados. Veja-se o caso de Péret:

On frappe. Entre une femme (...). En deuil, je crois. Elle est en quête d'un numéro de la revue *Littérature* (...). Il apparaît bientôt que l'objet de sa visite est de me "recommander" la personne qui l'envoie et qui doit bientôt venir à Paris, s'y fixer. (...). Mais qui me donnait-on charge ainsi, plus que chimériquement, d'accueillir, de conseiller? Quelques jours plus tard, Benjamin Péret était là (Breton, 1995: 331-33).

Péret e Breton tornaram-se na sequência deste encontro *compagnons de route* na aventura surrealista. O encontro entre os dois parecia, então, estar a ser necessário para Breton, e Péret aparece. O surgimento de Nadja parece advir também de um acaso desejado:

Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant (...) au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors je n'en puisse rien croire (Breton, 1995: 73).

António Pedro em *Apenas uma Narrativa* é o autor português que parece apreender de forma mais pura o princípio do *hasard objectif*, usando do mesmo tom de mistério e de poesia que Breton utiliza em *Nadja*. O cotejo de duas passagens mostra a forma como coincidências bizarras levarão o narrador-autodiegético a conhecer Lulu. Primeiro, o narrador conta como em menino ficara com um anúncio de jornal gravado numa coxa:

Só então consegui fazer com um jornal aquele barco de papel que me haviam ensinado (...). Eu era pequeno e acreditava em milagres, mas, com a humidade, as letras do jornal marcaram-me a pele, ao acaso, duma maneira insuportável. Foi por onde calhou e fiquei ridículo como é fácil imaginar. Dessas marcas, umas levou-mas o tempo, outras gastaram-se felizmente com este hábito que ganhei de me roçar pelos rochedos e pelas árvores à busca duma calma que não vem. De toda esta aventura só me resta numa coxa um anúncio que parece sem importância. Tem um risco preto à volta e diz assim: LULU Sem notícias. Vem às 5. Muitos b. do teu até à morte. Sumiu-se a letra da assinatura. O resto, julguei, eu, também havia de acabar por desvanecer... mas, afinal, para a minha vida teve as mais graves consequências (Pedro, 1978: 37).

No capítulo seguinte, o narrador expõe a surrealista Lulu: de tal forma gosta de atrair as atenções, que o seu desejo se materializa literalmente, e «os olhos de toda a gente [ficam] pegados às diversas partes do seu corpo fresquíssimo» (Pedro, 1978: 42). Colecionando em casa esses olhos, o narrador-protagonista, também ele voyeurista, espreita, um dia, Lulu a libertar um olho, que lhe rebenta em cima do vestido e a suja toda:

Foi uma pena, mas eu que assistia a todo este espectáculo lamentável, empoleirado a espreitar da bandeira da minha janela, num quarto ao pé do seu, na pensão em que morávamos, só então pude dizer-lhe como a conheci e amei. Escorreguei pela janela. Rasguei-me todo na sanefa (...). Mostrei-lhe a perna onde estava impresso o seu nome

dum jornal e só então, eu e ela, pudemos compreender ser minha a assinatura que faltava. Foi um momento duma emoção enorme. (...) Quando nos beijámos, tudo ali se iluminou. Espalhou-se pela casa um perfume de terra molhada e as almofadas desfizeram-se em penas que encheram o ambiente de evanescências (Pedro, 1978: 44).

Manuel de Lima recorre de igual modo a estes acasos objetivos nos encontros dos pares protagonistas em *Um homem de barbas* e *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*. Todavia, aquilo que em Breton surge exposto como um mistério intrigante, algo a que uma mente aberta deve prestar atenção (cf. Breton, 1971: 31-32), em Manuel de Lima o tom é humorístico. Assim, Valeriano e Natália, o par apaixonado de *Um homem de barbas*, mostram acreditar que o seu encontro foi fruto de um acaso objetivo:

Valeriano era supersticioso. E como tal acreditava no poder oculto das coincidências. Tinha inventado uma religião para seu uso cujo deus era o azar. O catecismo da doutrina que professava abria com esta lei em que de resto se baseava toda a religião: “nunca contraries o Destino!” 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 da morte (...). Natália, (...) assim se chamava a sua salvadora. (...) E começaram a valsar. (...) A páginas tantas do livro do destino encontrava-se escrito que seria nessa noite em casa dos Ribafrias, que Natália devia conseguir a vez de poder dar livre curso à sua vontade de viver. Assim pelo menos se explica ter vencido a resistência de Montalvão, isto é, obrigá-lo à força a aceitar o convite do Marquês. Sempre encafuado na cozinha, por último só ia a festas onde houvesse fogo de artifício. Foi necessário Natália ter-se servido de um truque para conseguir meter no programa da noite a atracção irresistível do marido. Negociou secretamente com os pirotécnicos e também em segredo ofereceu ao velho Marquês, as peças de fogo que haviam de servir de isca para Montalvão. Infalivelmente tinha de ir a essa festa ainda que fosse preciso revolver a terra de alto-abaixo (Lima, 1973: 29, 30 e 43)

Que o acaso objetivo se concretiza não há dúvida: o encontro entre Valeriano e Natália já fora narrado em capítulo anterior. A intuição que Natália revela nesta última passagem estava, portanto, correta. O tom humorístico afasta, porém, este acaso objetivo do bretoniano: e ele radica, por um lado, no esforço empreendido por Natália para que o seu desejo se materialize (com detalhes burlescos como negociar secretamente com pirotécnicos e oferecer peças de fogo ao Marquês – uma verdadeira armadilha estava a ser montada ao marido), quando os encontros em *Nadja* não requerem qualquer esforço consciente por parte de Breton.

Por outro lado, para Valeriano, o «poder oculto das coincidências» tem um estatuto de religião, com Deus e catecismo, e é neste exagero que radica aquilo que julgamos ser uma sátira ao *hasard objectif* bretoniano.

Essa mesma crença absoluta na “bondade” das coincidências parece estar relativizada em *Malaquias ou um homem barbaramente agredido*, já que o pensamento de Malaquias aparece demarcado no texto como algo que é uma crença de Malaquias e só dele:

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. Já não trazia o véu negro. Usava um vestido claro, o que lhe dava então um aspecto mais leve. (...) Malaquias, sem hesitar, dirigiu-lhe a palavra: – Queira desculpar-me... mas é que eu estou convencido de que a conheci em tempos. (...) A desconhecida, com o ar mais afável, respondeu com tal serenidade que Malaquias compreendeu que, se não a conhecia, deveria, custasse o que custasse, não a perder mais de vista: – A única coisa que posso dizer-lhe é que não tenho ideia de o ter encontrado alguma vez na minha vida! (...) Ela disse-lhe que se chamava Olímpia de Fragância e este nome souu a Malaquias como qualquer coisa de romanesca grandiosidade. Embalou-se pela ideia de ter encontrado desta vez a mulher ideal (Lima, 1972a: 103).

O facto de Malaquias interpretar também como um sinal positivo e romântico o nome da jovem – um nome bastante empolado, convenhamos, e que soa a falso, «Olímpia de Fragância» – induz no leitor a ideia de que as coincidências podem funcionar como os oráculos délficos: não foi o oráculo que conduziu Édipo à infelicidade, mas a sua incorreta interpretação. O mesmo se passa em relação à leitura destas coincidências por parte de Malaquias. Porquê deduzir que auguram um final feliz? E o leitor está desconfiado em relação a esta Olímpia, tão exageradamente frágil e inocente, quer nas vezes em que aparecera no cemitério, quer no jardim, lendo uma revista sem prestar atenção. O título *Malaquias ou um homem barbaramente agredido* deixa pensar se não será Olímpia que matará Malaquias, mas o final do romance é absolutamente surpreendente a este nível.

O AMOR SERÁ LOUCO OU NÃO SERÁ AMOR

Entramos agora noutro ponto de reflexão que é o da possível influência nas personagens narrativas portuguesas das teses desenvolvidas por Breton em *O Amor Louco* (1937). De forma breve, Breton defende neste texto programático os pontos seguintes: todo o ser humano deseja amar e ser amado (cf. Breton, 1971: 34-35); o

amor sexual é fundamental na realização quer do homem quer da mulher, sobrepondo-se a qualquer convenção ou necessidade social (cf. Breton, 1971: 101-108); o acaso objetivo dita o início de muitos relacionamentos amorosos, porque o amor não é racional (cf. Breton, 1971: 116); o verdadeiro amor é uno, isto é, trata-se sempre do mesmo sentimento, independentemente do objeto desejado, e permanece “para todo o sempre” (cf. Breton, 1971: 152).

A importância dada por Breton à (reprimida) libido feminina vai fazer com que múltiplas personagens femininas de textos surrealistas franceses escapem à tradicional passividade sexual do género feminino e expressem a sua libido até ao prodígio (surrealista). Assim, por exemplo, em *Peixe Solúvel*, a «mulher de seios de arminho estava à entrada da travessa Jouffroy, à luz das canções. Não se fez rogar para me seguir.» (Breton, 1979b: 116). A relação sexual entre esta mulher e o narrador-personagem é tão forte e mágica que se operou «uma profunda metamorfose no mundo sensível. À entrada de Nova Iorque deixou de estar a Liberdade a iluminar o mundo, mas o Amor, o que é diferente.» (Breton, 1979b: 118). Em *A Mulher 100 Cabeças*, de Max Ernst, há inúmeras figuras icónicas femininas nuas ou seminuas, em posições eróticas.

As personagens femininas das narrativas surrealistas portuguesas não ficam atrás. Em *Apenas uma Narrativa*, Lulu deseja os olhares voyeuristas dos transeuntes, que se colam surrealisticamente ao seu vestido, pois aprecia a beleza do seu corpo. Depois, entrega-se com paixão à abordagem embevecida do narrador-protagonista (cf. Pedro, 1978: 41-45). Em *Um homem de barbas*, é Natália quem procura “dar livre curso à sua vontade de viver” (Lima, 1973: 43), insistindo junto do marido na ida ao baile, onde ela intuía vir a encontrar o homem dos seus sonhos. Em *Malaquias*, Olímpia exala um cheiro surrealista a sexo:

aquele aroma intenso principiou, em dada altura, a arrastar o nosso homem, sem que ele fosse capaz de situar o local onde o olfacto o queria transportar à força. Por isso, apanhando Olímpia adormecida, cheirava-a com furor como se estivesse cheirando um frasco de perfume.” (Lima, 1972a: 30-31).

No conto herbertiano “Polícia”, o narrador-protagonista e Annemarie encontram no amor (e no sexo) a forma de se libertarem da pressão de serem emigrantes clandestinos procurados pela polícia: «Annemarie puxou-me para dentro e amámo-nos sobre o cobertor até de manhã, até a luz fria nos afogar. Choveu sempre. Sentíamos a chuva sobre a terra inteira. Éramos invencíveis.» (Helder, 2001: 32). Em *Titânia*, a protagonista seduz ou deixa-se seduzir por uma série de personagens. E é este desejo «que a vigia e aquece. Não a deixa cair!» (Cesariny,

1994: 63). E em *A Âmpola Miraculosa*, uma gravura representando a união simbólica de dois seres, identificados por um polo negativo e outro positivo, o macho e a fêmea na linguagem matemática, tem a seguinte legenda, referindo-se a uma noite de sexo entre o narrador-protagonista e a sua mulher: «A nossa noite de amor foi maravilhosa!» (O'Neill, 2002: 6). Aprofundemos o caso esclarecedor de Valeriano e Natália em *Um homem de barbas*, uma narrativa que praticamente usa (por mimese ou subversão) todos os princípios expostos por Breton em *O Amor Louco*, sintetizados acima:

Arrebatadamente rodopiavam como se fossem uma broca e pretendessem fazer um buraco no chão pelo qual pudessem escapar às leis da sociedade. Ali naquela sala iluminada, o ambiente não era favorável à realização do sonho comum, para o qual a orquestra os arrastava. (...) . (...) Ao passar perto da orquestra, Natália notou um facto que lhe deu esperanças de libertação. Um dos executantes ao puxar pela corda do instrumento fê-lo com tal violência que esta partiu-se em duas metades. Natália teve a impressão de ver quebrar-se uma grade do ergástulo universal onde estão enclausuradas as criaturas, essa masmorra que é ao mesmo tempo carcereira e encarcerada e que se chama Sociedade. Apertou Valeriano de encontro ao peito e suspirou (Lima, 1973: 31).

Nesta passagem, os amantes desejam escapar aos ditames sociais: ela é casada, pelo que aquela será uma relação adúltera. Também Breton preconiza em *O Amor Louco* que se devem repelir os constrangimentos sociais, obstáculo à felicidade individual. Ora, em Manuel de Lima, o leitor é induzido a simpatizar com a relação de Natália e de Valeriano: Montalvão é ridículo na sua obsessão pelo fogo e na total indiferença pela mulher (cf. Lima, 1973: 33-42). É por orgulho e crueldade que reage contra Valeriano, a quem tenta carbonizar num poste, o que lhe desperta um súbito e até então desconhecido desejo antropofágico, «uma fome canina, crescente, que ameaçava obrigá-lo a tirar Valeriano da fogueira para o devorar» (Lima, 1973: 76). Estas excentricidades tornam Montalvão uma personagem surrealista. Valeriano é salvo *in extremis* pela intervenção *ex machina* de um ciclone que o leva pelos ares e o vai conduzir, como que guiado pelo desejo ardente de Natália, até à casa da amada. Eis o voo inverosímil, que acentua a surrealidade de Valeriano:

À evocação das barbas de Valeriano, Natália sentiu-se em pensamentos acariciada por os pêlos ondulados do amante, perdeu-se de novo nas regiões da fantasia. Com a cabeça encostada aos vidros, submersa em devaneio, nem dava pelo ciclone. (...) Tinha ouvido falar em milagres e (...) lembrou-se de pedir a Deus, um Deus guar-

dado no fundo do baú e estropiado pelo desleixo, o milagre de lhe trazer Valeriano são e salvo. E parece ter sido ouvida – ou então vítima de um sonho! Valeriano vinha pelo ar na sua direção; ao princípio era apenas um minúsculo ponto (...) no espaço, mas pouco a pouco foi crescendo até se tornar em tamanho natural. (...). Natália abriu as portadas da varanda que voaram pelos ares mal lhes tocou, e dirigiu-se para o terraço a fim de receber o amante voador. Os sinos repicavam em delírio, (...) ao mesmo tempo que Valeriano se precipitava impetuosamente nos braços de Natália. (...) Os amantes uniram-se numa peça única fazendo instintivamente da união a força. E foi tal a violência do amplexo, que a casa derruiu (Lima, 1973: 80-81).

Assim, há amor entre Natália e Valeriano porque o sentimento que os une é de tal forma intenso (louco, diria Breton) que «a violência do amplexo» faz ruir uma casa. À alegria tresloucada do reencontro, segue-se a consumação carnal do desejo: «No primeiro momento julgaram-se Adão e Eva e a prova era a nudez em que se encontravam – portanto já tinham cometido o pecado original.» (Lima, 1973: 82). Nada disto existe entre Natália e Montalvão. Depois deste episódio, desconhecido por Montalvão, a relação entre marido e mulher regressa a uma paz podre, a uma «reconstituição moral do lar» (Lima, 1973: 85), em que o fogo é o intermediário entre os dois e o amante faz visitas noturnas clandestinas à casa do marido enganado. O fogo contemplado por Montalvão «de longe, física e psiquicamente» (Lima, 1973: 88) todas as noites, ao serão, simboliza o distanciamento afetivo e sexual em relação à mulher. Breton já esboçara uma noção de amor na frase que termina *Nadja* – «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» (Breton, 1995: 190) –, que retoma em *O Amor Louco*: «A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosivo-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza.» (Breton, 1971: 25). Assim sucede em Manuel de Lima: «O *eros* extraconjugal de Natália termina “em explosão afirmativa» (Oliveira, 2006: 110).

A libido de Titânia, no romance homónimo de Cesariny, merece um enfoque particular, pelo facto de ela consagrar explicitamente a conceção bretoniana de amor. Afirma o narrador: «Um poeta ancião (...) escreveu um dia, em duas penas das mestras, que o Amor é Duplo e Muito Contraditório. Eu não acho. Acho-o Corpóreo, Uno e Antimuro.» (Cesariny, 1994: 58). Breton não o diria melhor em *O Amor Louco*. O amor vivido por Titânia ao longo desta narrativa é «Corpóreo», porque, tal como entendia Breton, o amor só existe materializando-se no sexo, e Titânia apresenta uma vida sexual intensa; é «Uno», tal como concebe Breton o amor, porque os seus diversos relacionamentos carnis – um marinheiro de nome Julião, Oberon, o narrador-protagonista, Carlos e Titanin (cf. Cesariny, 1994: 31, 41, 63, 64-65 e 71-72, respetivamente) – aparentam ter sido feitos com um só

referente que vai apresentando múltiplas designações (cf. Marinho, 1985: 427); é «Antimuro», porque é o amor é libertador.

Mas o amor uno não tem apenas por objeto um ser vivo, como indica Breton em *O Amor Louco*:

O certo é que o prazer é, neste caso, função da própria dissemelhança que existe entre o objecto desejado e o objecto achado. Artístico, científico, filosófico ou de tão mediana utilidade quanto se queira, esse achado consegue, a meu ver, roubar a beleza a tudo quanto se lhe não relacione. Só ele tem o poder de engrandecer o universo (Breton, 1971: 19).

São, por isso, também exemplos deste amor louco, convulsivo, os ictiologistas do conto herbertiano “O coelacanto”. A propalada frieza objetiva do cientista depressa é desconstruída pela imprevista descoberta de um exemplar de peixe pré-histórico, o coelacanto. O peixe, espécie tão querida aos surrealistas (veja-se *O Peixe Solúvel*), despertará nestas personagens um sentimento arrebatador, o amor:

Apareceram fulgurantes monografias que descreviam o peixe magnificante, peixe com trezentos milhões de anos, a sua cabeça monstruosa, as escamas ósseas, as barbatanas selvagens. Amor – eis a palavra. O puro amor dos ictiologistas. (...) E os ictiologistas praticavam o seu terrorismo luminoso. Escreviam monografias onde a paixão interna corrompia a objectividade: era uma ciência rebelde (Helder, 2001: 63-64).

Os efeitos deste empolgação amoroso de cientistas por uma descoberta não se demoram a sentir no até então apático KZ, «funcionário no ministério das finanças» (Helder, 2001: 61):

E KZ leu uma dessas monografias. Não vamos imaginar o que aconteceu. Recordemos apenas aquela maneira desmanchadamente exemplar de cumprir horários, ceder a imposições e solicitações, perfazer dias, nada esperar. Recordemos também os hábitos de emoção e opressão privada, o convívio rasamente melancólico com os chefes, os colegas, as pessoas, o mundo. Enfim, essa presença obscura entre as coisas gerais do universo: a chuva, o vento, o sol, as nuvens, as árvores. E agora a brusca luz branca, e a cabeça empurrada por essa luz. (...) A labareda. Uma labareda que se desencadeia na cabeça nova arquitetada ao cimo do corpo, que afronta o mundo e o devasta como a vinda de Deus: a maneira demoníaca que Deus tem de arrombar as portas, quando toca com os dedos para se anunciar. Então KZ abandonou tudo, e desapareceu. Deixou dito: *Vous procurar um coelacanto*. E nunca mais voltou, nunca mais voltará (Helder, 2001: 64-65).

A mudança operada em KZ pela leitura de uma monografia que revela paixão por um fóssil com milhões de anos desperta nesta personagem uma verdadeira epifania: ele também tinha o direito de ter tal sentimento quando trabalhava, quando convivia. Se tal não acontece, resta-lhe uma solução: mudar de vida, radicalmente. E é o que faz. O amor surge, então, como força poderosa, de libertação de mentes.

Outro tipo de amor louco é o que parece unir Pêro Coelho a D. Pedro no conto herbertiano “Teorema”. A rigor, Pêro Coelho ama a ideia de amor – «Matei por amor do amor» (Helder, 2001: 119). Por essa ideia, Pêro Coelho sacrifica, sem rancor, a sua vida:

O rei olha-me com simpatia. Fui condenado por assassinio da sua amante favorita, D. Inês. 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 (Helder, 2001: 117).

Pêro Coelho é surrealista ao comprovar da forma mais radical um teorema paradoxal: *thanátos* contribui para a eternização de *eros*, assim salvo do desgaste do tempo. Neste último aspeto, Herberto Helder afasta-se dos pressupostos bretonianos, já que em *O Amor Louco*, como ficou acima exposto, o verdadeiro amor consegue durar eternamente. O amor de Pêro Coelho está subentendido no texto. E é louco porque conseguir que D. Pedro ame para sempre D. Inês implica, para Pêro Coelho, um assassinio (o de D. Inês) e a aceitação do seu posterior castigo (que só poderia ser a morte). A factualidade histórica desta execução aparece nimbada de uma aura surrealista pelos motivos que Herberto Helder subjaz a esta história da História de Portugal. A satisfação deste narrador-protagonista reside no facto de ele saber que «D. Pedro sabe» os motivos insuspeitos (porque insólitos) que o levaram a matar D. Inês e que são, deste modo, prova de uma enorme lealdade ao amo, quando as aparências tudo apontam em contrário.

A AUSÊNCIA DE UM FINAL FELIZ PARA AS PERSONAGENS SURREALISTAS

Todavia, o amor louco não conduz muitas personagens destas narrativas à felicidade prometida por Breton no texto de 1937: «a fusão de dois seres que realmente se escolheram um ao outro restitui a tudo quanto existe as perdidas cores do tempo dos antigos sóis» (Breton, 1971: 11). A loucura ou a sociedade impõe muitas vezes um final triste ou trágico.

De qualquer modo, isto pode ser encarado como mais uma dívida à escola bretoniana, já que o *Manifesto do Surrealismo* desdenha do «desenlace comovente ou tranquilizador com que você não se preocupa» (Breton, 1979: 53). *Peixe Solúvel* e *Nadja* não têm um final feliz. No primeiro romance, Solange, com quem o narrador-protagonista tinha encetado recentemente uma relação, «não tinha aparecido durante a noite» (Breton, 1979b: 137), e em vez dela, surge-lhe no quarto «uma mulher de grande beleza» (Breton, 1979b: 137), que aparenta estar morta e que produz efeitos estranhos em seu redor. O narrador-protagonista decide então fugir, à socapa, do quarto, definindo-se então aquele como «um homem mascarado de lobo branco» (Breton, 1979b: 138). Também *Nadja* não apresenta o tradicional final feliz, já que a jovem mulher que tanto fascinou Breton acaba por ser internada num hospital psiquiátrico para gente pobre:

On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. À la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse. (...) Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y *fait* les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits (Breton: 1995: 159-161).

Apenas uma Narrativa, de António Pedro, *Um homem de barbas* e *Malaquias*, de Manuel de Lima, “Cães, marinheiros”, “Teorema” e “Trezentos e sessenta graus”, de Herberto Helder, e *Titânia*, de Cesariny, não têm finais felizes. Essa infelicidade final ganha tons ora poéticos (*Apenas uma Narrativa*, *Titânia*), ora angustiantes (“Trezentos e sessenta graus”), ora trágicos (as narrativas de Manuel de Lima e ainda “Cães, marinheiros” e “Teorema”), mas sempre em clave surrealista.

Em *Apenas uma Narrativa*, o encontro amoroso entre o narrador-protagonista e Lulu é abrasador, e a descrição do mesmo ecoa poeticamente o episódio neo-testamentário de Pentecostes, em que línguas de fogo descem sobre os apóstolos: «Quando nos beijámos tudo ali se iluminou. Espalhou-se pela casa um perfume de terra molhada e as almofadas desfizeram-se em penas que encheram o ambiente de evanescências.» (Pedro, 1978: 44). Todavia, estas penas “pentecostais” «dissolveram a Lulu em bruma» (Pedro, 1978: 45), para grande remorso e desgosto do narrador-protagonista, que se culpabiliza pelo insólito sucedido. O próprio narrador-protagonista, no final da diegese, acaba por ser dissolvido pelo luar, indo o crepitar dos seus ossos bater numa estrela, para depois ficar «como uma nuvem de cinzas» e cair «então de novo sobre a terra» em forma de «chuva suave» (Pedro, 1978: 95). Tal como em *Apenas uma Narrativa*, também *Titânia*, de Cesariny, apresenta uma linguagem poética que atenua eufemisticamente o desenlace infeliz da

protagonista: num apocalíptico fim do mundo em que o tempo é anulado, Titânia desmaia. O seu acordar num local feito apenas de «luz (...) de insuportável nitidez» (Cesariny, 1994: 101) sugere a sua morte, o que a máxima da página seguinte, destacada graficamente em capitais, confirma: «MORRE JOVEM O QUE OS DEUSES AMAM (...). 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» (Cesariny, 1994: 102). Oberon encerra-a então numa caixa, e por despeito de se saber traído, decreta um édito contra Titânia: «Eu julgava-me amado» (Cesariny, 1994: 103).

Já os finais de *Um homem de barbas* e de *Malaquias* têm contornos trágicos, o que contrasta com o tom humorístico que domina estas narrativas. Em *Um homem de barbas*, o narrador frisa por duas vezes que é quando os amantes se julgam felizes que a desgraça acontece (cf. Lima, 1973: 97-98, 105). Na primeira situação, Valeriano julga-se no sétimo céu por ter frequentes encontros (clandestinos) com Natália, mas Montalvão acaba por se aperceber de tudo. Surpreendido em flagrante, Valeriano foge «para não mais aparecer» (Lima, 1973: 101). Na segunda situação, Montalvão e Natália pensavam estar a reencontrar a felicidade, de que o sinal mais visível era o nascimento de uma menina, a quem Natália pôs o nome de Valeriana. É neste momento que Montalvão se apercebe, frente ao espelho, que a mulher conseguira aproximar a sua silhueta da do antigo amante, até no pormenor das grandes barbas, sem que ele se apercebesse. Diante de um espelho, exclama: «Oh! Maldição! Era rival de si próprio!» (Lima, 1973: 107). Decide então, impulsivo, cruel e pirómano que era, deitar fogo à casa, causando assim a sua morte e a da mulher. Só a filhinha escapara, por estar «dentro do cofre-forte» (Lima, 1973: 108). *Malaquias*, como indicia o subtítulo, *história de um homem barbaramente agredido*, tem também um final trágico. A surrealidade está na forma como Malaquias é assassinado. Não foi um assassinato no sentido habitual do termo. Este texto não é um romance policial, mas um romance psicológico surrealista: psicológico, pela importância que o espaço mental de Malaquias tem na economia e no desenlace da narrativa; surrealista, porque o protagonista, levado por uma mente obsessivamente ciumenta e delirante, pratica um suicídio macabro e insólito, já que corta a sua cabeça e tem a capacidade sobre-humana de analisar «os seus miolos ao natural», de onde sai «um pensamento à superfície: ‘carniceiro de ti mesmo!’» (Lima, 1972a: 259). A morte de Malaquias é realista em certos pormenores, mas totalmente inverosímil quando o suicida controla a cabeça cortada para analisar os miolos e os pensamentos que deles saem, para além de o relato ultrapassar o momento da morte. A cena macabra faz Olímpia pensar que está a ter um pesadelo: «Ela afiançava que tudo era um pesadelo e

mordia-se nos braços para acordar.» (Lima, 1972a: 260). Por fim, no funeral de Malaquias, consoladores de Olímpia tentam «persuadi-la de que tudo não era apenas um sonho!» (Lima, 1972a: 260). Ou seja, diluíram-se as fronteiras entre o sonho e a realidade, tal como preconiza Breton no seu *Manifesto*: «Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*» (Breton, 1979a: 36). A personagem Pêro Coelho de “Teorema” aproxima-se extraordinariamente neste detalhe macabro de Malaquias, já que também ele consegue narrar com uma calma heterodoxa (surrealista) a sua própria execução, sobrevivendo a sua consciência à mesma:

Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo o meu coração nas mãos de um carrasco. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça e nela depõem o coração fumegante. (...) O moço sobe a escada onde o meu coração parece um molusco” (Helder, 2001: 118-119).

Também o marinheiro de “Cães, marinheiros” tem um final trágico: a privação da sua liberdade, plasmada no mar, ao ser arrastado para terras do interior, fará com que morra. A «esgana» (Helder, 2001: 126) é apenas o prenúncio de uma doença maior: a saudade do mar, a que os seus donos não são sensíveis:

começou a andar em círculos cada vez mais apertados no meio do jardim. (...) Um dia, ao anoitecer, caiu para o lado resfolegando. – O mar, ouviram-no dizer. Então foram para dentro, e dormiram. De manhã vieram cedo ao jardim e verificaram que o marinheiro estava morto (Helder, 2001: 126-127).

Por fim, o regresso do filho pródigo que está encenado no conto “Trezentos e sessenta graus” não apresenta uma receção triunfal por parte dos pais do narrador-protagonista. Não que sejam ingratos, mas a velhice impede o reatar de um diálogo outrora interrompido. O pior, todavia, é quando o narrador-protagonista começa a identificar a sua velha mãe com uma aranha, pelo facto de esta estar sempre a bordar. Os sinais de angústia são explícitos em vários pontos da última página deste conto: «Por dentro eu estava completamente frio. Ou aterrorizado. (...) Eu sorria, e estava frio, ou angustiado. Então a pêndula deu horas, muitas» (Helder, 2001: 194). O protagonista reage, pois, como um inseto apanhado por uma aranha. O regresso do filho parece, assim, corresponder ao anseio legítimo de uma mãe, mas receando o filho que isso corresponda a um retrocesso seu à meninice (pelo menos esta mãe assim o parece encarar).

AS MUDANÇAS BRUSCAS NAS PERSONAGENS:
PERSONAGENS DÚPLICES

Em *Nadja*, Breton, perante o mistério do ser humano, interroga-se: «Qui suis-je?» (Breton, 1995: 9). E mais tarde pergunta a Nadja: «Qui êtes-vous?» (Breton, 1995: 82). Quando um autor coloca este tipo de pergunta essencialista não pode dar retratos infalíveis das suas personagens, sobretudo de alguém que considera tão misterioso como a mulher (cf. *O Amor Louco*), esta mulher, Nadja. A atitude interrogativa perante a essência de cada um coaduna-se, aliás, com as teorias freudianas a que Breton alude no *Manifesto*: a razão não pode aceder às profundezas do ser, escondidas no inconsciente do homem, e que por vezes afloram nos sonhos. O narrador não omnisciente quebra toda uma tradição romanesca oitocentista que dava balizas seguras ao leitor sobre as personagens. As mudanças insólitas nos retratos surgem, assim, como uma estratégia construtiva de personagens surrealistas. Vemos isso na Nadja de Breton, na Olímpia e no Malaquias de Manuel de Lima e na Titânia de Cesariny.

A identidade de Nadja é uma construção feita de lentas e imprecisas aproximações: «très pauvrement vêtue», a sua postura afirmativa na rua, o seu «sourire imperceptible» (que ecoa o da misteriosa Gioconda) e os seus olhos estranhos chamam a atenção a Breton, que por ali passara ao acaso, e que dela se aproxima (Breton, 1995: 72-73). A desconhecida começa então a contar-lhe um passado triste e por fim ela diz o seu nome, «celui qu'elle s'est choisi: 'Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement.'» (Breton, 1995: 75). Pouco depois ela diz que veio para Paris com uma carta de recomendação para as irmãs de Vaugirard: «'Naturellement, je ne m'en suis jamais servie'», diz Nadja (Breton, 1995: 77). A mãe manda-lhe cartas sobre o que pode ela estar a fazer em Paris, e ela desabafa junto de Breton: «'Pauvre mère, si elle savait!'» (Breton, 1995: 77). Procura refúgio no metro (Breton, 1995: 77), já que em todo o lado lhe ofereceram salários de miséria. Fala também da sua saúde, «très compromise» (Breton, 1995: 80). Nem o narrador nem Nadja são claros quanto à identidade de Nadja: sem-abrigo, prostituta, louca? O discurso é ambíguo, pois também as fronteiras do socialmente correto e da sanidade mental são ambíguas. Donde a resposta à pergunta do narrador-personagem: «'Qui êtes-vous?' Et elle, sans hésiter: 'Je suis l'âme errante'» (Breton, 1995: 82). Os encontros seguintes produzem inflexões na figura desta personagem: Nadja mostra-se pela primeira vez «assez frivole» (Breton, 1995: 94) e mais tarde confessa que a tentação do dinheiro simples a fizera traficar droga, o que lhe trouxe dissabores com a justiça (cf. Breton, 1995: 106-108). Mostra-se, todavia, paradoxalmente culta na sua simplicidade, apreendendo com facilidade os livros ou as lições surrealistas

que Breton lhe vai dando, a que ela corresponde com desenhos surrealistas. Por fim, este narrador confessa que passaram a ter «discussions violentes» (Breton, 1995: 158) e que ela desaparecera da sua vida, vindo depois a saber que fora «internée à l'asile de Vaucluse» (Breton, 1995: 159-160). O internamento num hospital psiquiátrico não é apresentado, todavia, como prova da sua loucura, pois Breton logo a seguir indica o poder quase discricionário de os psiquiatras internarem «pour une peccadille, un premier manquement extérieur á la bienséance ou au sens commun (...) un sujet quelconque» (Breton, 1995: 161).

As ambiguidades que a Olímpia de *Malaquias* revelar radicam, ao contrário do texto bretoniano, não na própria personagem (Nadja parece-nos ambígua porque ela se dá de forma ambígua ao narrador-protagonista), mas na perspetiva do protagonista, Malaquias, que, com os os seus ciúmes obsessivos, distorce a realidade, não podendo o leitor confiar cegamente nas impressões que vai dando da mulher. Mas o próprio narrador não evita, propositadamente, algumas ambiguidades. Vejamos o *incipit* de *Malaquias*:

‘Ah! Isto assim não vai mal: Olímpia é uma mulher séria: honesta em absoluto!’ Estava de cócoras a dizer isto para si mesmo, apesar de que a posição não era propriamente adequada à elevação de frases lapidares neste género. (...) Por fim abriu a porta (...). Acendeu a luz. (...) Em cima da mesa de cabeceira estava amontoado algum dinheiro. Contou-o por alto e meteu-o na gaveta, que fechou com todo o cuidado para não acordar Olímpia. ‘Honesto em absoluto!...’ – repetiu – e começou a despir-se (...). Viu Olímpia estirada em cima da cama, com os braços fora da roupa, e admirou-a como coisa que lhe pertencia mas no sentido do proprietário que contempla um cavalo de raça – um campeão (Lima, 1972a: 29).

Esta sequência inicial induz o leitor a uma dupla interpretação das personagens aqui em causa: Olímpia é uma prostituta, e o homem que lhe conta o dinheiro e a admira com sentimento de proprietário de «um cavalo de raça» é o seu proxeneta. A honestidade repetida pela personagem masculina, ainda não identificada onomasticamente, acaba por ter não um valor irónico, mas pelo menos um sabor sarcástico: imaginamos uma prostituta que tudo dá ao seu “homem”, nada rouba para si. Esta interpretação parece ser corroborada pelos parágrafos seguintes, sobretudo quando se descreve o quarto em que decorre esta sequência narrativa:

No quarto respirava-se o odor cálido que algumas vezes é difícil de evitar quando dorme todas as noites uma mulher lá dentro. E, sob este ponto de vista, Olímpia era uma daquelas pessoas que denunciavam sem querer a presença do sexo. Isto é, o quarto

cheirava a mulher de uma maneira intensa. O cheiro entranhava-se em todos os recantos da alcova. O tabaco não conseguia dissipar a intensidade. Pelo contrário, misturando-se, reforçava-o como nos camarins das coristas do teatro ligeiro (Lima, 1972a: 30).

A interpretação sofre, todavia, uma reviravolta de 180 graus quando a frase seguinte desarma o leitor com estas novas indicações: «Embora não seja correto dizer-se, esse cheiro entranhado constitui, nos primeiros dias de vida conjugal, uma novidade atraente para Malaquias.» (Lima, 1972a: 30). Afinal, impõe-se uma leitura corretiva: Malaquias (assim se chama a personagem masculina) e Olímpia não são proxeneta e prostituta, mas marido e mulher, respetivamente. Por serem recém-casados, a libido exala daquele corpo feminino, espalhando-se por todo o quarto como uma força poderosa que inebria os sentidos e a razão de Malaquias, que, «de narinas dilatadas, cheirava com frenesi o corpo adormecido de Olímpia.» (Lima, 1972a: 31). Recordemos, mais uma vez, a frase final de *Nadja*, «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» (Breton, 1995: 190). Podemos ver aqui novo ascendente do surrealismo francês sobre a narrativa de Manuel de Lima. Mas este revela uma idiossincrasia, pois o *volte-face* aqui referido «cria um certo humor tão do agrado de Manuel de Lima.» (Marinho, 1985: 170). E esta tónica de humor, súbita, corrosiva, é endógena a Manuel de Lima, não é uma herança bretoniana.

Porém, o maior *volte-face* deste texto de Manuel de Lima concentra-se no protagonista. De facto, Malaquias revela-se um homem obsessivamente ciumento nos seus dois casamentos: Olímpia não sofre, porém, os maus-tratos que aquele dera a Benedita. O ciúme e a brutalidade são, aliás, descobertos para o próprio Malaquias, um homem convencional licenciado em Histórico-Filosóficas: um qui-proqué levava Malaquias a interiorizar «a condição de marido enganado» (Lima, 1972a: 46), o que lhe desencadeia o impulso para beber e espancar reiteradamente a mulher. Acabando, numa outra situação em que é ele o agredido, por ir ter à cama de um hospital (que aparenta ser psiquiátrico), Malaquias decide mudar de vida. O narrador comenta então: «Era como se fosse uma nova personagem, possuindo uma técnica própria a usurpar a posição universal da verdadeira» (Lima, 1972a: 84). A tessitura textual assinala, portanto, a própria duplicidade desta personagem. O facto é que esse desejo se concretiza e pouco depois «encontrou pela primeira vez aquela que havia de ser a sua segunda mulher» (Lima, 1972a: 101). Entretanto, Malaquias enlouquece e acaba internado num hospital psiquiátrico, de onde foge. A sua relação com Olímpia está destruída, o próprio Malaquias sente-se isolado num mundo que é «seu, exclusivamente» (Lima, 1972a: 257). Numa madrugada, em resultado desta duplicidade da personagem, não se reconhece ao espelho: «Fez a expressão que fazem certos homens que encontram um desconhecido que des-

prezam por razões de ordem moral» (Lima, 1972a: 257). A sua decisão é, então, célere, o suicídio, que concretiza de forma bárbara e surrealista: decepa-se e corta depois ao meio a cabeça, analisando então os seus miolos, como que se interrogando de onde lhe vêm as ideias (cf. Lima, 1972a: 259).

Por outro lado, Cesariny, em *Titânia*, discrimina, na sua listagem inicial de personagens, Titânia e logo a seguir Titanin, com a estranha indicação «(ver Titânia)» (Cesariny, 1994: 9). Percebemos o que significa tal remissão quando lemos os dois nascimentos de Titânia. Mesmo tratando-se de um ser mitológico (acentuado pela descrição do primeiro nascimento), é algo estranho que a um ser sejam dados dois nascimentos, marcados ainda por cima pela duplicidade de género: no primeiro nascimento, Titânia nasce mulher, e no segundo, «nasceu rapaz e chamou-se Titanin» (Cesariny, 1994: 12). A simplicidade da frase não escamoteia a convergência de duas designações opostas para o mesmo referente, Titânia, que parece, assim, ter uma natureza andrógina ou, pelo menos, proteica. Trata-se, pois, de um deslindamento conjuntivo da personagem (Vieira, 2008: 62). Este procedimento linguístico tem precedentes anteriores à escrita surrealista. Ele sustenta o mistério da famosa novela *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (1886), de Stevenson, que mantém até ao final do penúltimo capítulo o equívoco da dupla nomeação (Henry Jekyll e Edward Hyde) para a mesma personagem, sem que o facto seja revelado pelo narrador ou descoberto por qualquer personagem (cf. Vieira, 2008: 63-64). Mas aqui o enquadramento é diferente, pois o deslindamento é explicitado pela personagem, e não escamoteado. O autor parece ter em mente a destruição da dimensão realista da personagem. Há partes do romance que parecem distinguir as duas personagens, como sucede nas duas cartas de amor assinadas por Titanin e dirigidas a Titânia (cf. Cesariny, 1994: 71-72). Mas noutras passagens, tal distinção é posta em causa, insinuando-se que Titânia sofre de esquizofrenia e por isso inventara um “eu” masculino a que dera o nome Titanin (cf. Cesariny, 1994: 91-92). A destruição da aristotélica distinção “a” não pode ser igual a “-a”, princípio lógico de toda a identidade, estende-se ainda a outras personagens de *Titânia*. Diz por isso Maria de Fátima Marinho a propósito desta narrativa: «chegamos à conclusão que uma distinção efectiva dos personagens se torna impossível» (Marinho, 1985: 427).

A PSICANÁLISE E A PSIQUIATRIA: A LOUCURA COMO SUPORTE DA PERSONAGEM SURREALISTA

Breton viria a conhecer Freud em Viena em 1921 (Viramoux, 1987: 132), e, no *Manifesto do Surrealismo*, mostra-se adepto dos dois principais postulados freudianos, com os quais se fundou a psicanálise – a existência de um inconsciente para lá do consciente e o afloramento do inconsciente nos sonhos:

A grande Foi aparentemente graças ao maior dos acasos que recentemente foi trazida à luz uma parte do mundo intelectual, e a meu ver de longe a mais importante, à qual se fingia não ligar. Temos de agradecer-lo às descobertas de Freud. (...) A imaginação está talvez prestes a retomar os seus direitos. Se as profundidades do nosso espírito contêm estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo o interesse em captá-las (...). (...) Foi com toda a razão que Freud fez incidir a sua crítica sobre o sonho. É efectivamente inadmissível que esta parte considerável da actividade psíquica (...) tenha ainda chamado tão pouco as atenções. (...) É que o homem, quando acaba de dormir, é antes de mais joguete da sua memória, e no estado normal esta compraz-se em descrever-lhe fracamente as circunstâncias do sonho (Breton, 1979: 32-33).

Ou seja, “as profundidades do nosso espírito” (o inconsciente) podem ser uma fonte de criatividade para o artista, uma força libertadora para o homem, devendo por isso este prestar mais atenção aos seus sonhos.

Mas ser adepto da psicanálise freudiana não significa não poder ser crítico da psiquiatria. É isso mesmo que Breton demonstra em *Nadja*. A sua lucidez em relação à matéria advém do facto de ele ser licenciado em medicina e de ter estudado no prestigiado «centre neurologique de la Pitié auprès du Dr. Babinski, psychiatre célèbre» (Virmaux, 1987: 129). Quando Breton sabe que Nadja fora internada no asilo de Vaucluse (cf. Breton, 1995: 159-160), divaga longamente sobre as miseráveis condições em que a psiquiatria é regra geral praticada em França, sendo causa de mais males do que de benefícios:

Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y *fait* les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits. Est-il rien de plus odieux que ces appareils dits de conservation sociale qui, pour une peccadille, un premier manque extérieur à la bienséance ou au sens commun, précipitent un sujet quelconque parmi d'autres sujets dont le côtoiement ne peut lui être que néfaste et surtout le privent systématiquement de relations avec tous ceux dont le sens moral ou pratique est mieux assis que le sien? (Breton, 1995: 161-164).

No meio deste excuro, que continua, aparece uma fotografia de um médico psiquiatra francês, o Professeur Claude do hospital de Saint-Anne, que Breton descreve nestes termos depreciativos: «ce front ignare et cet air bute qui le caractérisent («On vous veut du mal, n'est-ce pas? – Non, monsieur. – Il ment, la semaine dernière il m'a dit qu'on lui voulait du mal» (...), etc» (Breton, 1995: 161). Então, o professor Claude é uma personagem referencial, mas não só ele: Nadja inspira-

-se numa mulher que Breton conheceu em Paris e que fora depois internada no hospital de Saint-Anne. Era de seu nome Léona Camille Delcourt, nascida a 23 de maio em 1902, em Lille, e, tal como Nadja, teve uma filha ilegítima, passou miséria em Paris, onde, entre outros expedientes de sobrevivência, se dedicara ao tráfico de droga, pelo qual fora presa. Breton conheceu esta mulher e com ela trocou cartas e desenhos, até que ela foi internada no hospital psiquiátrico Sainte-Anne depois de uma crise de angústia. Tudo isto é relatado em *Nadja*. Só se omitem as transferências posteriores para outros hospitais e a sua morte no asilo de Bailleul, perto de Lilles (Albach, 2009: 88-90 e 229-272). Compreende-se, dada a referencialidade de Nadja, que o tom adotado na crítica à psiquiatria seja sério e em muitas passagens, «celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique» (Breton, 1995: 6). O que torna surrealista Nadja, no que ao capítulo da loucura diz respeito, não é a afirmação da sua loucura, mas precisamente o colocar em dúvida da sua loucura, isto é, a dissociação entre comportamento bizarro e loucura, defendendo ainda o narrador-protagonista a tese de que os hospitais psiquiátricos é que tornam as pessoas loucas:

L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur. Il doit, hélas! y avoir une différence, à cause du bruit agaçant d'une clef qu'on tourne dans une serrure, de la misérable vue de jardin, de l'aplomb des gens qui vous interrogent quand vous n'en voudriez pas pour cirer vos chaussures (Breton, 1995: 160).

Também Cesariny desdenha da psiquiatria: em *Titânia*, são visados os rótulos colocados às pessoas que padecem do «desequilíbrio na física normal da imaginação». Titânia parece ter inventado uma personagem masculina para si, a quem dá até nome: Titanin. Fora uma maneira de colmatar as suas carências afetivas. O excerto permite deduzir que o *nome esquisito* em causa é a esquizofrenia. Mas será Titânia por isso louca? O texto coloca a dúvida, daí a influência da escola bretoniana na construção deste pormenor da protagonista:

Os médicos, lá fora, têm nomes esquisitos para este desequilíbrio na física normal da imaginação. Deixá-los ter. Tão pouco resulta defender-me com o carácter fantomático de Titânia. 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' (Cesariny, 1994: 91-92).

Não se pode dizer que haja aqui burlesco, apenas uma sátira ao simplismo com que a psiquiatria rotula as pessoas. A expressão déctica «lá fora» acaba por esta-

belecer uma hierarquia com um hipotético “cá dentro” (o espaço psicológico do mundo do desequilíbrio mental, o espaço físico do hospital psiquiátrico) de que os médicos se autoexcluem. E isto é alvo de uma crítica implícita, crítica que fora explícita em *Nadja*, como vimos.

Já em Manuel de Lima, o uso de uma linguagem psicanalítica e a crítica à prática psiquiátrica adquirem um tom totalmente distinto do bretoniano: passamos do sério para o burlesco. Talvez por se tratar de personagens sem qualquer densidade referencial. Em *Um homem de barbas*, encontramos os termos psicanalíticos «REFOULEMENT» (Lima, 1973: 88), «recalcamento», «desejos», «instintos», «psiquiatria», «subconsciente» e «fantasma» (Lima, 1973: 88-91), este último no sentido freudiano do termo, isto é, «une fiction à la faveur de laquelle se réalise un désir inconscient, du seul fait de s’exprimer» (Glaudes e Reuter, 1998: 80). Esse romance tem mesmo dois capítulos intitulados «‘Refolement’» e «‘Psiquiatria’» (Lima, 1973: 88-93). O peso diegético dos processos mentais aumenta na narrativa de 1953, *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*: o protagonista revela ser patologicamente ciumento, entra em desequilíbrio mental e é internado num hospital psiquiátrico de onde foge para dar uma conferência sobre o medo em que se intitula «Maquiavélico» (Lima, 1972a: 237). Malaquias acaba por se suicidar. Da página 79 à 234 do romance, vemos quase sempre Malaquias na condição de doente internado num hospital psiquiátrico, o que revela o espaço narrativo concedido a esta questão.

O tom destas narrativas de Manuel de Lima podia ser sério, até pelos desenlaces trágicos que os ciúmes obsessivos de Montalvão e de Malaquias, nas respetivas histórias, desencadearão. Mas não. O tom é de tal forma humorístico que faz o leitor hesitar se, para o autor, a psicanálise e a psiquiatria devem ser levadas a sério, o que coloca Manuel de Lima numa posição bem distinta de Breton. Começemos por *Um homem de barbas*:

Quando os factos que o rodeiam ultrapassam a sua razão o homem civilizado só tem um caminho a seguir: recorrer à psiquiatria. Assim, Montalvão resolveu consultar um psiquiatra. Devia ter na verdade os nervos completamente arrasados. O pior foi ao cabo da primeira dose de injeções, de dietas e exames mentais e todas as complicadas experiências e interrogatórios desnorteantes e vexatórios, o indómito fantasma não deixar de o perseguir todas as noites às três horas da madrugada em ponto. Teve então uma ideia engenhosa, se bem que o médico abanasse a cabeça desolado (...), quando Montalvão lhe participou vir o seu mal, não de dentro para fora, mas ao contrário, de fora para dentro. Por conseguinte, o que havia a fazer – e nisto se resumia a grandeza da sua descoberta – explicava entusiasmado Montalvão no consultório, era

aplicar remédio radical ao fantasma. (...). (...) Todos os doentes mentais têm o seu fantasma particular, pensava Montalvão. O que os médicos deviam fazer era pescá-lo no mar profundo e imenso que é o subconsciente da pessoa humana. Por exemplo, uma rapariga ainda nova (...) tinha um fantasma que fugira para o Brasil com uma bailarina; uma outra, que devia andar à volta dos quarenta anos, tinha uma quantidade de fantasmas a atormentá-la, e que possivelmente também fugiram (...); para outras, os fantasmas eram caixas de fósforos, alfinetes e bugigangas neste género; mas todas apanhavam injeções igualmente. Montalvão teve vontade de largar fogo ao consultório onde tinha perdido tanto tempo, uma grande parte da sua personalidade, e não menos pequena quantia de escudos (Lima, 1973: 90-92).

Esta passagem enquadra-se no capítulo “Psiquiatria”, e abre logo com uma sátira ao poder milagreiro atribuído a esta área médica: «Quando os factos que o rodeiam ultrapassam a sua razão o homem civilizado só tem um caminho a seguir: recorrer à psiquiatria. Assim, Montalvão resolveu consultar um psiquiatra.» A decepção ressentida pela personagem confirma a asserção inicial: injeções, dietas e «interrogatórios desnorteantes e vexatórios» não afastam o seu fantasma. Quando Montalvão se apercebe que esta é a receita indiferenciada para todos os pacientes, revolta-se, notando amargamente o dinheiro perdido nas consultas. Observa-se que há um trocadilho com o termo «fantasma» que importa explicar para ver até que ponto é burlesca esta sequência: «fantasma» tanto significa ‘assombração’ como, em linguagem freudiana, a invenção de uma fantasia que satisfaz desejos recalcados. Mas no excerto, a palavra é também utilizada humoristicamente para substituir ‘homem fugido’: «uma rapariga ainda nova (...) tinha um fantasma que fugira para o Brasil com uma bailarina». Qual é a natureza do fantasma que levara Montalvão a um psiquiatra? Para este último, trata-se, claro, de uma fantasia, porque esse é o entendimento estreito do médico. Mas Montalvão tem dúvidas: às vezes tinha «a impressão de serem palpáveis, aquele cavalo e o cavaleiro que interrompiam as suas meditações» (Lima, 1973: 89). O leitor não as tem, e Montalvão vai brevemente dissipá-las, ao descobrir que o fantasma que lhe rondava a casa por volta das três horas da madrugada era afinal o amante de Natália, Valeriano. O flagrante contraria assim as teses e as práticas do psiquiatra, que saem, deste modo, satirizadas.

Já em *Malaquias*, a psiquiatria surge satirizada sobretudo pelo processo repetitivo. De facto, enfermeiras e médicos aparentam não prestar atenção ao que vai dizer Malaquias, a quem invariavelmente fazem calar colocando um termómetro na boca. A preocupação do pessoal médico parece ser o de manter sossegado o doente, e não o de curar (acusação também presente no romance *Conhecimento do*

Inferno, de António Lobo Antunes, um ex-psiquiatra, como se sabe). Veja-se esta sequência de curtos excertos:

– Olhe, menina, sabe dizer-me onde estive até agora? – Sossegue! – respondeu a enfermeira laconicamente. E meteu-lhe o termómetro na boca. Não percebeu se lhe enfiaram o termómetro na boca para ver a graduação da febre ou se foi para o impedir de falar. (...) – Doutor, se não quiser vir mais, não venha. Para mim tanto faz. Eu preciso é de uma pessoa que me ensine a pensar! – Sossegue! – respondeu o médico. E meteu-lhe o termómetro na boca. Desta vez, Malaquias convenceu-se de que queriam reduzi-lo ao silêncio e não disse nem mais uma palavra. Entrara na zona do silêncio. Agora, para sair de lá, havia de ter qualquer coisa para dizer. A primeira coisa que dissesse havia de ser inédita. (...) – Eu não quero nascer! – gritou para a enfermeira. – Nem arrancado a ferros. Quero ficar no mundo dos impossíveis. Vá-se embora, vá fazer de parteira para outro lado! – Sossegue... Desta vez não lhe meteu o termómetro na boca. Deu-lhe uma injeção nas nádegas. – É para variar! – pensou Malaquias. (Lima, 1972a: 81 – 83).

Por conseguinte, o tratamento psiquiátrico dado a Malaquias só o faz piorar. Nisto, Manuel de Lima e André Breton estão de acordo (recorde-se *Nadja* e as considerações de Breton sobre a prática psiquiátrica em França).

O PARADOXO COMO SUSTENTÁCULO DE UMA PERSONAGEM SURREALISTA

Breton acaba por privilegiar no seu *Manifesto* a figura retórica do paradoxo quando define a almejada surrealidade como uma tentativa de conciliação dos estados “aparentemente (...) contraditórios que são o sonho e a realidade” (Breton, 1979: 36). O paradoxo está na base de muitas personagens surrealistas, tradutoras assim dos estados contraditórios do ser humano, dos insólitos da vida. Um bom exemplo desse facto está no povo português e no rei D. Pedro do conto herbertiano “Teorema”:

O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos. (Helder, 2001: 119).

Como se vê, o excerto salienta a paradoxalidade surrealista de uma personagem coletiva e de uma individual que a representa, numa dupla dimensão temporal. Circunstancialmente, o povo português é paradoxal porque assiste com alegria à execução de um homem feita com requintes de sadismo; o rei D. Pedro lidera essa paradoxalidade, pois é ele quem promove tal execução pública: “Ergue o coração na mão direita”; “O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo”. O povo português e o rei estão, portanto, em afinidade, nesse caráter paradoxal: “o rei está à altura do cargo”. O povo português é ainda paradoxal na essência, ou seja, tem ao longo dos tempos harmonizado valores opostos, como ter “fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade”. A conclusão é óbvia, e nela está incluído não só D. Pedro, mas também o leitor: “Somos todos loucos”.

A METÁFORA COMO SUSTENTÁCULO DA PERSONAGEM SURREALISTA Breton privilegia ainda no seu *Manifesto* a metáfora insólita. A retórica clássica consagra a metáfora como a identificação entre dois seres distintos, ou seja, trata-se da quebra do princípio da diferença. Se a metáfora está poeticamente consagrada desde a Grécia clássica, o que distingue a metáfora surrealista? Esclarece então Breton:

Foi da aproximação de certa forma fortuita dos dois termos que brotou uma luz especial, a *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da fâisca obtida (Breton, 1979: 59).

A imagem (metáfora) que dá mais fâisca é a que “tem em si uma dose enorme de contradição aparente” (Breton, 1979: 60). Esta é a metáfora surrealista por excelência.

Um dos melhores exemplos na narrativa portuguesa desta metáfora insólita como sustentáculo da criação de uma personagem surrealista é a que constrói a protagonista do conto de encerramento da coletânea herbertiana *Os Passos em Volta*: a mãe de “Trezentos e sessenta graus”. O título remete para “o regresso à origem”, “o grande regresso da viagem pelo mundo do estrangeiro (...), uma vez que o poeta volta à casa que o viu partir.” (Silva, 2009: 121). As primeiras palavras do narrador são para a mãe. É natural, porque o regresso a casa simboliza o regresso à mãe (casa mãe). Esta personagem feminina é focada em dois aspetos em momentos sucessivos do conto. Na primeira parte, é a sua velhice que é reiteradamente destacada. A “força sombria do envelhecimento” (Helder, 2001: 190) atinge também o pai. Os progenitores demonstram atitudes de carinho neste regresso do filho pródigo, mas os sorrisos parecem distantes, não devido à falta de

amor, mas ao avanço da senilidade. É um dos motivos mais fortes para se sentir a falta de comunicação entre os membros desta família. Os pais são então alvo de uma metáfora poeticamente bela, mas que não apelidaríamos surrealista. É quando o narrador metaforiza os pais de “raízes exaustas” (Helder, 2001: 190). Esta metáfora não é surrealista porque não encerra a tal contradição aparente apontada por Breton no seu *Manifesto*. A narrativa vinha-nos preparando para essa identificação entre pais velhos e raízes exaustas: tão exaustas que, depois de uma longa ausência do filho, parecem não ter nada para perguntar ou dizer. É então que a mãe começa a ser focada na atividade de bordadeira. Veja-se esta sequência de frases:

A mãe dobra-se para diante e tira do cesto da costura o pano e as linhas de um bordado. Começa a trabalhar com uma aplicação inconsciente, um jeito imemorial – e a cabeça vazia inclina-se também para a urdidura inútil de um emblema, um símbolo: a fácil garantia do mundo. (Helder, 2001: 192).

E a mãe recomeça a trabalhar mais depressa, porque o bordado inútil é cheio de utilidade, de sentido. (Helder, 2001: 192).

Debaixo da canção, minha mãe recomeçou a bordar. Bordava uma flor imensa em pano cru. (Helder, 2001: 194).

A bordadeira é uma ancestral figura feminina, de que um dos arquétipos é Penélope. Mas a metáfora que Herberto Helder escolhe para traduzir esta longa espera feminina não é a de Penélope: é a de uma “grande aranha” (Helder, 2001: 192), um inseto repugnante, e mortal para outros insetos, mesmo que se possa “associar à ‘figura de criadora cósmica, de divindade superior, de demiurgo’” na sua arte de tecer teias (Chevalier e Gheerbrandt, 1994: 79, *apud* Silva, 2009: 126). Esta metáfora é surrealista porque identifica uma mãe carinhosa a uma grande e temível aranha, mesmo que a identificação seja lógica perante o intenso bordar da mãe:

– Voltaste. Voltaste. § Que grande aranha, esta mãe velha. As suas palavras finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante. (Helder, 2001: 194).

Assim se cumpre o que Breton aconselhava sobre a metáfora surpreendente: ela é capaz de nos fazer rever o mundo com outros olhos, de nos obrigar a uma leitura corretiva: agora se percebe melhor porque o desenho da “flor imensa” parece despertar no filho um frio intenso e aterrorizado: “Eu sorria, e estava frio, ou angustiado.” (Helder, 2001: 192). Aquela flor é o *habitat* que a mãe-aranha cria

para poder urdir a sua teia onde apanhará pequenos insetos. O filho, que se aproximara da mãe, vindo desta viagem, pressente ser o inseto apanhado na teia da aranha-mãe. Receia perder novamente a liberdade, ser (encarado) de novo (como) menino. A ovelha voltara “*ao redil*” (Helder, 2001: 191) ou fora a mosca que fora apanhada na teia?

A COLAGEM COMO SUSTENTÁCULO DA PERSONAGEM SURREALISTA
A colagem é, a par do cadáver esquisito e da escrita automática, uma das técnicas privilegiadas pelos surrealistas: “as colagens poéticas ou picto-poéticas (...), destruindo textos, levam a uma nova organização e à ressemantização dos fragmentos textuais” (Reis, 2005: 139). Breton destaca a colagem já na parte final do *Manifesto do Surrealismo* como uma técnica que permite obter textos instantâneos “pela reunião tão gratuita quanto possível (se quiserem, respeitemos a sintaxe) de títulos e de fragmentos de títulos recortados dos jornais” (Breton, 1979: 63). E ilustra com poemas-colagens de sua autoria (Breton, 1979: 63-66). Este método também permite construir narrativas, como são os casos dos romances-colagens *A Mulher 100 Cabeças* (1929), de Max Ernst (prefaciado originalmente por Breton), e *A Ampola Miraculosa* (1949), de Alexandre O’Neill. Vinte anos separam, pois, estes textos, mas as intertextualidades aqui detetadas são tão próximas que *A Mulher 100 Cabeças* só pode ter funcionado como o hipotexto de *A Ampola Miraculosa*.

Em *A Mulher 100 Cabeças*, Ernst faz suceder uma série de gravuras brevemente legendadas, distribuídas por nove capítulos, construindo assim um romance-colagem. Claro que a estrutura diegética daqui resultante é muito fragmentária, cabendo ao leitor uma parte importante na reconstrução da história e das personagens. O processo é paralelo em *A Ampola Miraculosa*, de O’Neill, divergindo apenas a escala: a narrativa-colagem de Ernst tem um total de cento e quarenta e sete gravuras, mais um texto desprovido de gravura a finalizar o penúltimo capítulo, centrado na “Femme 100 têtes” (a tradução mantém aqui o original francês); a narrativa-colagem de O’Neill subintitula-se “romance”, mas abrange apenas treze gravuras legendadas e um texto inicial sem gravura, que funciona como uma espécie de prólogo e onde o autor lança a seguinte admoestação surrealista: “PAIS § QUE FAZEIS? § OS VOSSOS FILHOS § NÃO SÃO TOSTÕES § GASTAI-OS § DEPRESSA!” (O’Neill, 2002: 2).

Em ambos os textos as gravuras têm um estilo oitocentista. Lembrem as que fizeram as delícias de fãs da ficção científica de Júlio Verne. Todavia, as gravuras de Max Ernst são colagens tiradas de ilustrações de jornais da sua época (o século XX) que se mantinham fiéis à gravura em detrimento da fotografia, bem como de catálogos de grandes lojas e armazéns de Paris, em especial o seu predileto, “Cata-

logue de la manufacture d'armes de Saint-Étienne". Depois, Ernst transformava o banal em insólito, adicionando um elemento estranho à gravura original, que tinha tons cinza, assinalando e destacando esse elemento exógeno pelo uso de uma cor contrastante, o branco. É o enquadramento que torna surrealista a personagem, mas o insólito pode ainda ser reforçado pela legenda. Por exemplo, a primeira e última gravuras de *A Mulher 100 Cabeças* são iguais (a repetição cria uma estrutura circular). Vários homens parecem estar a segurar um balão no ar através de uma rede gigante, o que faz imaginar uma experiência científica. Mas, por debaixo do balão, pairando no ar, Ernst colou a figura de um homem nu, em tom branco, de proporções renascentistas e cabeça virada para baixo. A legenda da primeira figura indica: "crime ou prodígio: um homem completo". O enquadramento desta figura masculina torna o homem completo uma personagem surrealista. Outro exemplo: a gravura 124, no sétimo capítulo, tem por legenda "Pasteur na sua sala de trabalho". O retrato da gravura corresponde à personalidade histórica, mas a surrealidade surge quando a esta gravura são acrescentadas duas figuras teatrais, a um canto da sala, em que a morte tenta assustar um jovem, e uma mulher seminua, em tons brancos, rojando-se aos pés de Pasteur, que permanece indiferente a tudo isto, como se estivesse morto para o desejo e para a vida.

O processo da intromissão de uma ou mais figuras a branco na gravura original não foi continuado por O'Neill. Mas o aspeto oitocentista mantém-se, assim como o recurso a gravuras que retratam insólitas tecnologias: a "misteriosa ampola que descia do teto", as estranhas bicicletas dos primos do narrador, ou o laboratório de "Luigi Poleoccapa, engenheiro de Espelhos" (O'Neill, 2002: 3, 10, 13). Ao cientista Pasteur corresponde então, no texto português, um "engenheiro de espelhos"...

O surrealismo de outras personagens passa por outros processos que não o enquadramento insólito, mas a metamorfose surreal: qual história kafkiana, os primos do narrador, que "tinham fama de malucos" (O'Neill, 2002: 10), aparecem a pedalar numa gigantesca bicicleta de três rodas. E na página seguinte são retratados como caracóis. Diz a legenda, numa tentativa voluntariamente infrutífera de anular a surpresa da metamorfose: "às vezes, reuniamo-nos convenientemente disfarçados..." (O'Neill, 2002: 11). Esta inverosímil metamorfose e o tom de aparente naturalidade com que ela se processa tornam estas personagens surrealistas.

Outro aspeto interessante é o conteúdo (aparentemente inexistente) desta história de O'Neill. O título centraliza a atenção numa ampola miraculosa, que aparece logo na primeira gravura. Miraculosa porquê? Porque desce do teto? Porque tem efeitos soporíferos/soníferos espetaculares? O narrador-protagonista diz que adormeceu graças a essa ampola. A segunda gravura mostra um homem estilizado adormecido, e a segunda legenda indica: "dormindo numa maneira estranha"

(O'Neill: 2002: 4). Então, o que se segue é o relato fragmentado do sonho desta personagem. Como explicara Breton no *Manifesto*, remetendo para os estudos freudianos, o sonho é uma realidade íntima filtrada pela memória, de modo que dele temos apenas acesso a partes quando acordamos. Daí o seu estilo fragmentário. O que aflora neste sonho são o lazer e o prazer em primeiro lugar (a ginástica na praia com a mulher, uma noite de amor “maravilhosa” – nota-se que no sonho a libido não é refreada, não há freios da etiqueta social). No delírio, o “enorme inseto” da almofada corresponde na gravura àquilo que parece ser um avião: ou seja, o sonho faz livres associações de ideias, metáforas surrealistas. O medo leva-o a imaginar que este inseto é “bastante maior do que um homem”, e parece justificar racionalmente tal receio com a gravura que mostra um fóssil a ultrapassar em altura o esqueleto de um homem. Depois, a “obsessão” da família: os tais primos, etc. Chegados à última gravura, confirma-se a estrutura circular da narrativa e a *closure* do sonho: de facto, trata-se da mesma gravura, só que virada 90 graus: a ampola afinal não vinha do teto, tratava-se de um “trompe l’oeil”. A primeira gravura, mostrada na vertical, deveria, na realidade, ser mostrada na horizontal, tal como sucede no fim. Mas essa seria a perspectiva mais banal, menos surrealista da ampola. O narrador-protagonista estava deitado em cima de uma mesa com a ampola ao lado, um medicamento para dormir. O'Neill segue, deste modo, a estrutura circular de *A Mulher 100 Cabeças*, que repete também a mesma gravura inicial no fim da narrativa. E tal como no texto português, com uma ligeira variante, desta feita na legenda: ao “crime ou prodígio: um homem completo” sucede agora, no texto de Ernst, para a mesma gravura, “fim e continuação”.

Indicar, em paralelo, qual a história de *A Mulher 100 Cabeças* é mais difícil, mas a nossa explicação do título vai permitir perceber a surrealidade inerente a esta personagem que é claramente a protagonista da narrativa, quanto mais não seja pela elevada frequência com que aparece e pelo grau de autonomia que revela em várias dessas gravuras, onde aparece sozinha. *A Mulher 100 Cabeças* não é nenhuma figura mítica: até a hidra só tinha sete. Há, isso sim, um jogo fónico: “mulher cem/sem cabeças”. O jogo resulta quer em francês, quer em português, e remete para o estereótipo da mulher desmiolada. “Une femme femme sans tête” era uma expressão sexista recorrente na França anterior a maio de 68. Por outro lado, esta mulher relaciona-se com uma lenda misógina:

(...) a oitava e nona colagens do V capítulo (as forjas do ferreiro) (...) evocam a tradição popular do ferreiro Lustucru (...) que trabalhava na sua forja as cabeças das mulheres más, eventualmente decapitando-as e tornando-as assim boas (caladas, ou pelo menos sem o vício da maledicência). Este tópico misógino, que se conservou no século

XX em numerosas tabuletas de loja e toponímicos da França e da Bélgica, foi referido por Alberto Pimenta em *A Magia que tira os pecados do mundo* (Ernst, 2002: 2-3).

A misoginia subjacente ao título parece perpetuar-se na narrativa, onde se torna patente a forte presença de personagens femininas nuas ou seminuas, algumas em poses provocantes ou a serem abusadas, naquilo que parece ser a concretização pictórica de fantasias masculinas recalçadas. No entanto, a leitura atenta de toda a narrativa permite verificar que o texto desconstrói a imagem misógina da mulher que faz dela ou uma desmiolada ou um objeto sexual. Os postulados bretonianos expostos no *Manifesto* e sobretudo em *O Amor Louco* propunham uma sexualidade madura vivida em plenitude a dois. A mulher quase é endeusada neste último texto. Não é, pois, de estranhar, que o primeiro capítulo do texto de Ernst constitua uma sequência em torno da Imaculada Conceição, e que o último capítulo destaque “o olho sem olhos, a Cem Cabeças”, que “guarda o seu segredo”, expressões repetidas na legenda de muitas gravuras desse derradeiro capítulo, querendo vincar o papel misterioso e tutelador da mulher em relação aos segredos do universo, pelo papel que tem na concepção. Por outro lado, ao longo da narrativa, várias legendas apostas às gravuras que representam a Mulher Cem Cabeças mostram um relacionamento afetoso do narrador com a protagonista: ela é sempre “minha irmã” (gravuras 23, 34, 72, 77, 86, 94), mesmo que o seu nome e aspeto físico mude (Germinal, Babel). Esta mulher parece por isso representar todas as mulheres, assim elogiadas.

CONCLUSÃO

Em suma, as personagens das narrativas surrealistas portuguesas aqui analisadas revelam casos de evidente influência francesa. Em alguns casos, foram as técnicas que foram adotadas para construir personagens surrealistas, como a colagem em *A Ampola Miraculosa*, de O’Neill. Noutros casos, há uma clara absorção de figuras retóricas privilegiadas pelo *Manifesto* bretoniano, como o paradoxo e a metáfora insólita. Há ainda a consciência de motivos como o acaso objetivo, o amor louco, a crítica à psiquiatria ou a importância do maravilhoso. Mas em muitos destes motivos, os autores souberam dar um tom humorístico às personagens, que assim se distanciaram um pouco das suas congéneres francesas. António Pedro parece ser o que mais se manteve fiel ao tom da escrita bretoniana, e Manuel de Lima o que imprimiu uma marca de água mais autónoma. Parece que apenas um processo da escola bretoniana foi completamente afastado pela personagem narrativa surrealista portuguesa: a fotografia como substituto do retrato literário. Os surrealistas portugueses continuaram a acreditar que este tem algum poder contra as árvores do real?

REFERÊNCIAS

- ALBACH, Hester (2009). *Léona, Héroïne du Surréalisme*. Trad. du néerlandais par Arlette Ounanian. Arles: Actes Sud.
- BRETON, André (1979a). “Manifesto do Surrealismo (1924)”, in Jorge de Sena (ed.), *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Prefácio de Jorge de Sena. 3.^a ed., Lisboa: Moraes Editores. 23-70 [1924].
- BRETON, André, (1979b). “Peixe Solúvel (1924)”, in Jorge de Sena (ed.), *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Prefácio de Jorge de Sena. 3.^a ed., Lisboa: Moraes Editores. 71-138 [1924].
- BRETON, André, (1995). *Nadja*. Édition entièrement revue par l’auteur. Paris: Gallimard [1928].
- BRETON, André, (1971). *O Amor Louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa. Editorial Estampa [1937].
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001). “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: relações e fronteiras”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote. 83-100.
- CESARINY, Mário (1980). *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim [1956].
- CESARINY, Mário, (1994). *Titânia. História Hermética em Três Religiões e um só Deus Verdadeiro com Vistas a mais Luz como Goethe Queria*. Lisboa: Assírio & Alvim [1977].
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DUPLESSIS, Yvonne (s/d). *O Surrealismo*. Trad. Luís F. Serrão. Lisboa: Editorial Inquérito. [1983]
- ERNST, Max (2002). *A Mulher 100 Cabeças*. Trad. Célia Henriques e Alberto Pimenta. Lisboa: & etc [1929].
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves (1998). *Le Personnage*. Col. “Que sais-je?”. Paris: PUF.
- HELDER, Herberto (2001). *Os Passos em Volta*. 8.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim [1963].
- LIMA, Manuel de (1973). “Um Homem de Barbas”, in Manuel de Lima, *Um Homem de Barbas e outros contos*. Prefácio de Almada-Negreiros. 2.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa. 23-108 [1944].
- LIMA, Manuel de (1972a). *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*. 2.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa [1953].
- LIMA, Manuel de (1972b). *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARINHO, Maria de Fátima (1985). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- MARTIN, Claude (1972). “*Nadja* et le mieux dire”. *Revue d’histoire littéraire de la France*. 2: 274-286.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2006). “Regressão, androginia e misoginia no surrealismo português”, in Pedro Serra (coord.), *Modernismo & Primitivismo*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa / Faculdade de Letras. 101-123.
- O’NEILL, Alexandre. (2002). *A Ampola Miraculosa. Romance*. Edição fac-similada. Posfácio de Pedro Proença. Lisboa: Assírio & Alvim [1949].
- PEDRO, António (1978). *Apenas uma Narrativa*. 2.ª ed., Lisboa: Editorial Estampa [1942].
- REIS, Carlos (2005). *História Crítica da Literatura portuguesa*, vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- SILVA, Marco (2009). Os Passos em Volta de *Herberto Helder. Uma Viagem pelo Inverso da Realidade*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.
- TODOROV, Tzvetan (1989). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Col. “Points”. Paris: Seuil [1970].
- VALÉRY, Paul (1941). “Littérature”, in *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*. 11ème éd., Paris: Gallimard [1929].
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008). *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Defini-dores*. Lisboa: Colibri.
- VIRMAUX, Alain et Odette (1987). *André Breton. Qui êtes-vous?*. Paris: La Manufacture.

RESUMO

Quatro textos bretonianos e um romance-colagem de Max Ernest, originalmente prefaciado por Breton, funcionam como ponto de referência para uma análise comparativista de personagens de onze narrativas portuguesas enquadráveis no surrealismo e que desenham um arco temporal que vai de 1942 a 1977. A análise deste *corpus* vasto e diversificado, mas unido numa tendência estética (o surrealismo) e num modo literário (o narrativo) tem por objetivo aferir o grau de ligação da personagem narrativa portuguesa em relação à escola bretoniana.

ABSTRACT

Four bretonian texts and a collage-novel by Marx Ernst, with a first edition preface by Breton, serve as point of reference for a comparative analysis of eleven Portuguese narrative’s characters under the surrealist scope which draw a temporal arrow which goes from 1942 to 1977. The analysis of this vast and diverse *corpus*, although united in an aesthetic trend (the surrealism) and in a literary mode (narrative) has the goal of measuring the boundaries of the Portuguese narrative character in relation to the bretonian school.

A TORRE DE BARBELA, DE RUBEN A.: ALEGORIA SURREALIZANTE SOBRE O IMAGINÁRIO PORTUGUÊS¹

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica Portuguesa/CEFG

I – SURREALISMO, NARRATIVA E IMAGINAÇÃO EM LIBERDADE

O meu processo é de total desintegração

(RUBEN A.)

1.1. Publicado em 1964, há quase cinquenta anos, o romance *A Torre de Barbela* de Ruben A. [Ruben Alfredo Andresen Leitão, Lisboa, 1920 – Londres, 1975]² tem merecido alguma atenção crítica, o que não disfarça algum descaso e uma certa incompreensão da singularidade da obra, depois de ter sido recusada por vários editores³. Vale a pena a tentativa de descortinar a originalidade desta obra com duas ideias complementares: tida como o romance maior do seu autor, esta narrativa assimilou alguns procedimentos surrealistas, sem que isso signifique a filiação do autor no movimento vanguardista; e, ao mesmo tempo, constitui uma viagem fantasmática sobre um certo imaginário português, na sua demanda das origens e natureza identitárias da nação.

1 Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2011 – Projeto estratégico do CEFH (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

2 Para maior economia nas referências e citações, referiremos sempre o romance *A Torre de Barbela* apenas através das iniciais TB, seguidas da indicação da página.

3 Por exemplo, consciente da desatenção da crítica sobre a obra do escritor – oportuna e merecidamente reeditada pela Assirio & Alvim –, Eduardo Lourenço (1990: 9) refere-se expressamente a uma certa “intelligentsia que finge ignorar Ruben A.”.

No campo literário português, a ficção de meados do século ou do terceiro quartel de Novecentos, era norteadas por perspectivas estéticas plurais, com destaque para as tendências bem demarcadas do Neorrealismo, do Existencialismo e ainda do tardio Surrealismo, sem esquecer o influxo do *Nouveau Roman* francês. Ora, digamo-lo desde já: a mencionada narrativa de Ruben A. não se identifica clara e assumidamente com nenhum desses referidos programas estéticos, sendo conhecido o afastamento crítico do escritor face à «estética alentejana» ou «surto epidémico neo-realista» (Oliveira, 2002: 235-7). Do mesmo modo que formula reservas críticas quanto a um surrealismo de escola, perspectivado como uma *contradictio in terminis*, ou mesmo quanto a um «surrealismo português» (Ruben A., 2001: 163). O mesmo é dizer que estamos perante um autor que, conscientemente, se situa à margem das principais tendências literárias do tempo, com algumas manifestações de distanciamento irónico-paródico.

Em todo o caso, para sermos mais justos, se a originalidade de *A Torre de Barbelá* não se aproxima das orientações neorrealistas, já encontramos algumas afinidades com o ideário surrealista, nomeadamente no domínio da narrativa. No entanto, como assinalava o referido Fernando M. Oliveira, na constante busca de uma voz própria, a Ruben A. parecem repugnar ortodoxias de escola literária, reclamando-se antes herdeiro de autores que inovaram a prosa portuguesa, desde *Nome de Guerra* (1938) de Almada Negreiros, até *Apenas uma Narrativa* (1942) de António Pedro, ou às obras de Manuel de Lima.

Em brevíssima nota histórica, recordemos, em primeiro lugar, que a presença dos códigos estéticos do surrealismo português se manifestaram em Portugal com considerável atraso face à matriz francesa; mas em compensação, a sua presença atuante prolongou-se bastante no tempo, quer através de um surrealismo mais ou menos ortodoxo, quer de um difuso legado surrealista. Com geração anterior, a poética surrealista afirma o seu nascimento simbólico com a publicação do primeiro manifesto surrealista, em 1924, por André Breton (1989: 13 ss.), que vem a falecer em meados da década de sessenta.

Já em Portugal, consabidamente, o Surrealismo é bem mais serôdio, datando as suas primeiras manifestações de meados da década de 1940, após a II Guerra Mundial, estendendo-se até aos anos de 1960, aproximadamente. Antes ainda, em finais de 1930, António Pedro mostra um certo conhecimento do surrealismo; faz-se a exposição surrealista de 1940; e só em 1947 é fundado o Grupo Surrealista de Lisboa. Sabemos como o surrealismo literário se afirmou como uma tendência estético-literária de origem francesa, valorizando entre outras técnicas marcantes o *automatismo psíquico* ou expressão pura do pensamento, sem restrições culturais ou racionais, estéticas ou morais. Entre os seus precursores, contam-se os nomes de

António Pedro, Mário Saa, Edmundo de Bettencourt, etc.; e como nomes maiores desta vanguarda, destacam-se Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Carlos Eurico da Costa, entre muitos outros.

Ao mesmo tempo, ainda que não seja este o momento para nenhuma panorâmica poético-histórica, a narrativa surrealista portuguesa não se mostrou propriamente o domínio mais fecundo da criação desta vanguarda, embora mereçam destaque algumas criações neste campo. Em todo o caso, convém desde já assinalar que, no campo literário (e não só em Portugal), a estética surrealista se mostrou muito mais produtiva no modo lírico do que no narrativo (narrativa breve ou longa). A narrativa de ficção é um capítulo menos florescente do surrealismo. Contudo, mais importante ainda é sistematizar algumas ideias centrais da estética surrealista e sua articulação com a escrita narrativa, dos surrealistas mais assumidos até a autores como Ruben A.; e sugerir como a *libertação da linguagem* literária proclamada pelo surrealismo não poderia passar despercebida ao jovem estudante coimbrão, que se serve do título de Salvador Dali para designar a sua animada república estudantil *Babaou* ou *Babaouo – Maison Surréaliste*⁴.

Pelo sugerido, torna-se também difícil falar mesmo do “romance surrealista” em Portugal; é mais recomendável abordar o contributo da estética surrealista para a narrativa em geral, e para algumas das suas realizações históricas particulares. Contudo, se não é fácil encontrarmos grandes romancistas e originais romances surrealistas entre nós, isso não significa que a estética surrealista não tenha tido uma importante influência neste campo – veja-se sobretudo o caso de obras narrativas assumidamente surrealizantes, embora não integráveis num surrealismo ortodoxo. Contudo, mais revelante ainda é sistematizar algumas ideias centrais da estética surrealista e sua articulação com a escrita narrativa.

Em primeiro lugar, sublinhemos o reiterado elogio do sonho e da imaginação, a par da proclamada abertura ao fantástico e ao maravilhoso. Para a poética surrealista, as palavras de ordem são, portanto, a defesa da imaginação e do sonho; a censura às limitações da realidade quotidiana; a apologia da total libertação do espírito – «Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore» (Breton, 1989: 14). Por isso não surpreende que a centralidade do *sonho*, dos mundos oníricos e das forças ocultas, não controlados pela razão controladora, adquira um lugar absolutamente central na poética surrealista. Enquanto emanção do inconsciente, o sonho tem uma funcionalidade toda poderosa, está mais próximo do mistério das coisas, da compreensão do grande mistério – porque o Sonho é irracional e revelador, caótico e subversivo, espaço de revolta e de libertação – «Il s'agissait de

4 Cf. AA. VV., 1981, vol. I: 84; e Pereira, 2006: 10-11 e 66 ss.

remonter aux sources de l'imagination poétique» (BRETON, 1989: 29). Afinal, é da fusão da realidade e do sonho que se alcança a surrealidade.

O homem tem necessidade absoluta da *imaginação* em liberdade, da «querida imaginação», à imagem dos tempos da infância. É preciso revitalizar os poderes de uma imaginação livre, pôr a imaginação à solta, sem restrições de nenhuma espécie. Tudo em nome de uma realidade (surreal ou sobreal) bem mais ampla e mais complexa do que aquela que as concepções realistas e positivistas pretendem retratar. É neste contexto de enfática defesa do Sonho que se compreendem certas técnicas surrealistas, como: *a escrita automática, sonho provocado, automatismo psíquico, a colagem, a enumeração caótica* (inventários), jogos coletivos como o *cadáver esquisito*, etc. O grande objetivo comum é captar o funcionamento real da mente, sem intromissões estranhas ou controladoras, isto é, captar o «Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, longe de toda a preocupação estética e moral» (Breton). Em todo o caso, são conhecidas as fundas reservas de Ruben A. (2001: 79) aos críticos dirigidas que não compreenderam a revolução do romance psicológico, que inaugurava «um espaço espiritual, uma nova forma de espaço», como acontece com a obra-prima de Marcel Proust. Porém, Breton e Ruben A. têm em comum o afastamento perante a concepção tradicional de romance, afirmando o autor português em conferência do final da década de 60, a pretexto da singularidade de *A Torre de Barbela*: «Aliás, penso ter já demonstrado que o romance no sentido tradicional não me interessa» (AA. VV., 1981, vol. I: 67).

Com efeito, desde o primeiro *Manifeste du Surréalisme* (1924) e do autor de *Nadja* (1928, e de *Amour Fou* [1937]⁵ que se traça a apologia do Sonho e, ao mesmo tempo, se faz a decidida apologia dos géneros do *fantástico* e do *maravilhoso*, aptos a captar a desejada surrealidade (Moisés, 2002: 349). O mistério das coisas (a surrealidade ou o *ponto supremo*) só se alcança através de subversão das tradicionais categorias do sonho/vigília, da realidade/sonho e das respectivas fronteiras. Só o caminho do fantástico e do maravilhoso se mostra pertinente e fecundante ao nível da criação artístico-literária, como proclamado por Breton (1989: 25) no primeiro *Manifeste du Surréalisme*: «Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a plus que le réel».

5 Narrativas de André Breton com tradução portuguesa de Luiza Neto Jorge e de Ernesto Sampaio (Lisboa, Estampa, 1971, 1972). Curiosamente, era possível descortinar algumas afinidades entre a escrita de Ruben A. e as criações surrealistas de Breton, mas isso constituiria matéria para outra reflexão.

Daí o desejo de a poética surrealista superar estas categorias ou estados aparentemente contraditórios, através da irupção do insólito e de uma *imaginação* ilimitada e incontrolada, longe dos habituais critérios de verosimilhança. Por isso, em tom subversivo e quase panfletário, Mário Cesariny formula palavras-de-ordem programáticas como estas: «Só a imaginação transforma. Só a imaginação transforma»; «Deixa o estilo realista, parte à aventura»; «Apetece contar uma história tão estranha que as pes-/soas saiam aos tropeções de casa» (Martins, 1995).

Como vemos, para a poética libertária da estética surrealista, é urgente – proclama-se reiteradamente – *transfigurar o real quotidiano*, a partir da representação do estranho e do enigmático, criando ambiências e seres mais ou menos fantasmagóricos, só proporcionados pela decidida incursão no fantástico e no maravilhoso. O próprio José Régio (*Presença*, nº 2), reconhece que o surrealismo foge e «afasta toda a realidade realista!»⁶. Também para o autor de *A Torre de Barbela*, a contínua fusão do passado e do presente – numa insólita *mise en abîme* –, e sobretudo uma imaginação não controlada, levam à emergência de um mundo imaginário e fantástico que se sobrepõe ao real. O mundo do irreal e do onírico con-funde-se com as personagens e os factos da História multissecular (passado) e do presente anódino, numa sobreposição de histórias, que partem sinédoca e simbolicamente do espaço da Ribeira Lima para a ideia alegórica da nação portuguesa.

Com o referido espírito renovador e iconoclasta, não surpreende que o surrealismo advogue a subversão de modos e géneros, tal como eram tradicionalmente concebidos. Em coerência com o seu ideário estético profundamente vanguardista e renovador, a estética surrealista investiu particularmente contra as concepções tradicionais do género romanesco (romance clássico oitocentista). Serviu-se da desconstrução parodística para desmonstrar os códigos e as convenções do romance ou narrativa tradicionais, tantas vez sob a forma de contra-género. A título de exemplo, as fronteiras entre a narrativa ou o romance e a poesia (lírica) são frequentemente abolidas, em favor do inesperado, da expressão inovadora e do regime lúdico. Para isso, subverteram-se ostensivamente regras, tópicos e temas recorrentes do arquitrato do romance/narrativa clássica, assente numa poética realista, de representação mimética da realidade circundante.

Em coerência, a nova narrativa surrealista não podia compactuar com concepções e códigos literários ultrapassados, que ignoravam progressos relevantes

6 Precisamente, um dos géneros literários que mais fascina o autor de *O Mundo à Minha Procura* é o da narrativa que alicerça o seu universo diegético no mundo fantástico – «o que se passa para lá da existência real» –, como acontece em *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, ou em *1984* de Georges Orwell. Esta é também outra forma de reação face ao esgotamento do modelo oitocentista de realismo, obcecadamente preso aos «efeitos de real».

da ciência, da psicologia e da psicanálise de Sigmund Freud, em particular; mas também das transformações da cultura e da sociedade, em que sobressai o homem das primeiras décadas do séc. XX, testemunha de duas guerras mundiais; e ainda das metamorfoses da arte e da literatura, em consonância com a renovação iniciada com a crítica e superação do naturalismo a partir do simbolismo, ainda em finais de Oitocentos; e aprofundada com a ofensiva iconolasta de vários movimentos modernistas vanguardistas do início do séc. XX⁷.

1.2. Para o ponto que nos importa, é ainda bastante pertinente enunciar, ainda que de modo muito breve, algumas articulações entre o surrealismo e o romance, então colocado frontalmente em questão. E a ideia central que devemos realçar é a de que, para A. Breton e seus seguidores, a poética do surrealismo é declaradamente contrária à filosofia estética e romanesca do realismo oitocentista; advoga liberdade total contra *atitude realista*; e formula uma veemente condenação do romance tradicional (Breton, 1989: 16-17). Como salientado por vários estudiosos (Raimond, 1985: 123-124), uma das mais severas ofensivas contra o romance herdado do séc. XIX deveu-se justamente à poética surrealista e a André Breton no seu primeiro manifesto de 1924, inaugurando um verdadeiro processo anti-romanesco, nomeadamente contra certas convenções esgotadas:

Breton n'avait rien contre le genre; il ne s'en prenait qu'à ce qu'il était devenu. Il reprochait au roman – par le truchement de la célèbre marquise de Valéry – son caractère anecdotique et son insignifiance dérisoire. Cette condamnation ne se référerait certes pas chez lui à un goût classique pour une vérité humaine essentielle telle que quelques grands siècles l'ont heureusement fixée dans son expression la plus haute, mais à la résolution d'ouvrir la littérature aux richesses d'une inspiration féconde. Breton instruisait surtout le procès de «attitude réaliste», «faite de médiocrité, de haine, de plate suffisance». Ce qu'il reprochait le plus au roman, au fond, c'était le peu dont il se contentait d'ordinaire: descriptions faites d'une «superposition d'images de catalogue»,

7 Entre outros estudos críticos de referência sobre este período de acentuada metamorfose do tradicional paradigma de romance, operado na transição entre os dois séculos, mostra-se relevante o aprofundado trabalho de Michel Raimond (1985), em *La Crise du Roman*. Traçando uma alongada indagação histórico-hermenêutica, desde a crise do romance naturalista oitocentista até à emergência de diversas tendências do romance contemporâneo das primeiras décadas de Novecentos, o autor demonstra como a afirmação de novas técnicas, códigos e modalidades narrativas (da psicologia profunda e do monólogo interior à reinvenção do ponto de vista) – inovações a que os surrealistas não são alheios – operara uma profundíssima metamorfose do género romanesco, nomeadamente na escrita de autores como M. Proust, A. Gide, P. Valéry, A. Thibaudet, entre tantos outros romancistas.

anecdotes exposées dans un style d'information pure et simple. Le genre était devenu le plus conventionnel qui fût.⁸

Ora, estas concepções gerais que antes enunciámos estilhaçavam diretamente toda a herança mimética e realista da narrativa clássica ocidental (Auerbach, 2011), que assentava no princípio da representação mais ou menos fiel da *realidade visível* e circundante. Entre outras justificações, a condenação do romance realista ou naturalista decorre das limitações drásticas que este modelo impõe ao livre desenvolvimento das faculdades da imaginação e do sonho. Como sumariado, a poética surrealista visa mais alto – a captação da *realidade suprema*; e nesse sentido denuncia com todas as forças as debilidades de uma ficção “realista”, desarticulando os velhos códigos narrativos. Numa palavra, impunha-se a subversão dos códigos romanescos do realismo, da verosimilhança ou da coerência narrativa.

Deste modo, o surrealismo não só entrou em ruptura declarada com a tradicional concepção de romance, como proclamou (com outras vanguardas das primeiras décadas do séc. XX) a morte do paradigma de romance oitocentista. A *surrealidade* implicava uma ofensiva geral contra a narrativa realista ou naturalista. É neste contexto que se pode ler a conhecida afirmação de Paul Valéry, citada destacadamente por A. Breton no primeiro manifesto, que resume simbolicamente esta assumida rutura com as concepções tradicionais do romance/narrativa: o novo romance nunca poderia iniciar-se com uma frase do tipo «La marquise sortit à cinq heures», tomada como *incipit* paradigmático de certa concepção de romance, preso a um «style d'information pure et simple» (Breton). A famosa frase representaria, simbólica e ironicamente, todas as limitações e debilidades da atitude romanesca tradicional e das suas estereotipadas convenções⁹.

Numa palavra, para recorreremos ao pensamento do mesmo A. Breton no primeiro manifesto, a *atitude realista* esgotara-se inegavelmente. Era uma concepção datada, típica de uma sociedade burguesa, com sua ética e concepção do mundo esgotadas. A postura anti-realista/positivista iniciou-se com a reação idealista da

8 Rigorosamente, como demonstram estudos críticos vários, com destaque para o de M. Raimond, a diagnosticada crise do romance ou processo aberto contra o romance remonta já à literatura finisecular e às reações alternativas à poética realista-naturalista – cf. Philippe Forest (1994: 97 ss.), no capítulo “Le roman, malgré tout”.

9 Cf. G. Durozoi & B. Lecherbonnier (1974: 47 e ss.), em André Breton, *l'Écriture Surréaliste*, sobretudo nas considerações críticas que o pensamento de André Breton dirige ao género romanesco a partir do primeiro manifesto, nomeadamente nos apartados intitulados pelos ensaístas “Le roman comme écriture banalisée” ou “Qu'importe le roman?”. Essas críticas talvez se possam sintetizar na ideia já sugerida: o espírito realista que enforma e domina a tradicional concepção de romance mostra-se refratário às insubstituíveis potencialidades da imaginação.

transição entre os dois séculos, a partir de França. A referida construção realista assenta numa conceção inspirada no ideário positivista do séc. XIX e numa utopia cientificista: narrativa eivada de informação, apostada em pintar descritivamente a realidade, em captar o mundo circundante através de um ponto de vista pretensamente neutro e totalizante. Em suma, a velha receita do romance oitocentista (neutralidade da voz narrativa, intriga bem urdida, diálogos dramáticos, descrição abundante, análise psicológica, etc.) entrou em crise acentuada. A crise do realismo-naturalismo depressa se transforma na *crise do romance*; sendo previsível a profunda discrepância entre a poética do romance oitocentista e a nova filosofia do espírito surrealista, como destacado por J. Chénieux-Gendron (1983: 25):

(...) 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 e du jugement de possibilité, tous deux au coeur de la recherche surréaliste. (...) le surréalisme (...) propose une résurgence originale de la pensée *participationnelle*, ou *magique*¹⁰.

Com efeito, logo no primeiro manifesto de Breton, a poética surrealista concentra o seu ataque ao romance oitocentista em alguns tópicos fundamentais, com destaque para as seguintes convenções do género: a preocupação da *verosimilhança*: importância da credibilidade; a organização da *diegese*: intriga bem urdida, articulada, coerente; a ênfase da *descrição*: acumulação de detalhes informativos; quadros inflacionados de informação mecânica, supérflua; o lugar da *psicologia*: construção do retrato das personagens, em detidas análises de sentimentos e de paixões; visão estereotipada da natureza humana, com generalizações e simplificações abusivas (cf. ABASTADO, 1986: 97).

Para o inovador ideário surrealista, estas convenções da narrativa tradicional, entranhadamente deterministas, e centradas na transmissão de “informação pura”, não nos proporcionam um conhecimento verdadeiro e totalizante nos “falsos romances” do romance; pelo contrário, é inautêntico e superficial. Por conseguinte, o libelo contra a narrativa realista-naturalista é muito claro e direto:

10 A ofensiva condenatória de Breton sobre a conceção tradicional do romance oitocentista foi devidamente assinalada pelos mais respeitáveis historiadores do surrealismo, como M. Nadeau (1964: 51 ss.) ou F. Alquié (1955: 41). Além da formal condenação do paradigma de romance oitocentista – preso ao «empire de la logique», F. Alquié relembra que, para a poética surrealista, era importante distinguir a poesia da literatura – «La littérature est rejetée par les surréalistes au nom de la poésie moderne. La poésie est le domaine du merveilleux».

pobreza injustificável da descrição romanesca, da narração anedótica e da psicologia da personagem, da temporalidade e dos seus planos.

O paradigma configurado por Balzac e Stendhal, Flaubert e Zola – do *romance de costumes* ao *romance de inquérito social*, assente na *observação* e na *análise*, pretensamente objectivo, à sombra de pressupostos científicos e deterministas –, esgotou-se na sociedade contemporânea, na nova *era da suspeita* (Nathalie Sarraute) da primeira metade do séc. XX. Definitivamente, epigonal e esgotado, o modelo oitocentista de romance e de narrativa não podia ser perpetuado. Era um paradigma inerte e exangue, à espera de renovação profunda, pelo que jazia irremediavelmente condenado.

No caso português, a herança surrealista assume muitos rostos e legados, sobretudo na periferia do surrealismo ortodoxo, mesmo no campo da narrativa ficcional, de Luiz Pacheco Herberto Helder, de Natália Correia a Virgílio Martinho. Nestes e em outros casos, e cobrindo a criação artística expraiada por vários modos e géneros, pode-se falar em «influência surrealizante» (cf. MARINHO, 2002: 288). Para o objetivo da nossa reflexão, a referida narrativa de Ruben A., *A Torre de Barbela*, dever ser lida à luz deste espírito libertário, apresentando alguns traços da narrativa surrealista. Qual encantatório «sonho de uma noite de verão», em verdadeiro delírio da imaginação, a narrativa deste autor coincide com vários dos referidos postulados da estética surrealista. Como o escritor bem sabia, «Tudo se transforma com a noite dos séculos»; e um «banho noctívago» tem um efeito profundamente transformador, pois «aquele ressuscitar transfigurava a Torre» (TB: 17, 18).

II – ERUPÇÃO FANTASMÁTICA E IMAGINÁRIO PORTUGUÊS

A Torre de Barbela retrata o drama lírico das nossas deficiências

(RUBEN A.)

2.1. Decorre do anteriormente afirmado que, entre outras influências possíveis, o romance *A Torre de Barbela* de Ruben A. manifesta assinaláveis afinidades com a poética surrealista¹¹. Pelo sugerido também, com esta leitura não sustentamos que o seu autor tenha pertencido à vanguarda surrealista ou que mostre ter assumido

11 Também em relação a outros textos seus, Ruben A. reconhece a contaminação de uma influência surrealista, por exemplo quando a singularidade da sua narrativa *O Outro Que Era Eu*: «Há aqui um desequilíbrio quase surrealista – não: bem surrealista; um contraponto absurdo, o contraponto do absurdo que é o desfilar de imagens em que o artista é simultaneamente receptor e transmissor» (cf. AA. VV., 1981, vol. I: 65). E a crítica literária que se tem debruçado sobre o romance *A Torre de Barbela* sublinha esta relevante afinidade com a estética surrealista.

integralmente o seu programa estético. Defendemos, isso sim, que vários aspetos da composição deste romance podem e devem ser lidos hermenêuticamente à luz de um surrealismo difuso, cuja ação fecunda e renovadora se estendeu para além dos autores mais ou menos filiados neste movimento vanguardista; e também para além das datas de um surrealismo historicamente delimitado.

Ruben A. pode ser apresentado como exemplo de uma *atitude surrealista* ou *espírito surrealista*, enquanto constante ou tendência intemporal. Quando se refere às circunstâncias de gestação do seu romance, o romancista particulariza a temática do absurdo e, indiretamente, do fantástico, nomeadamente quando particulariza o lugar proeminente das personagens fantasmáticas e o «mundo sonâmbulo da Torre» (TB: 65), que despertam do longo sono multissecular da História ao cair do sol e voltam às suas tumbas sempre que o sol volta a nascer:

«Viver como duende» – aqui está a verdade do absurdo. Eu julgo que há uma verdade do absurdo tão válida como a verdade do quotidiano, do corriqueiro, e essa verdade do absurdo é um transporte para o plano da intimidade do fio romanesco da vida dos Barbelas: o amor e o ódio com que durante a história se combateram ou amaram uns aos outros (AA. VV., 1981, vol. I: 66).

Subvertendo as convencionais distinções entre o relato verosímil e o relato absurdo ou fantástico¹², o romancista destaca a *verdade* do insólito e do fantasmático, bem fora da ditadura do mimético que domina na tradição narrativa ocidental. Críticos como Óscar Lopes realçam «as feições surrealistas» da estrutura de *A Torre de Barbela*, sobretudo através de uma «metódica libertação da fantasia», a que o romancista acrescenta um «humor sustido». Também Clara Rocha (1988: 10) destaca a matriz surrealista do humor de *A Torre de Barbela* ao afirmar que «Ruben A. recorre-se dum humor marcadamente surrealista para caricaturar o nosso temperamento lírico até ao absurdo quando põe o Cavaleiro a cortejar Madeleine nos seguintes termos: “– Que bonito peito que a prima tem! Deita fumo?”». Para logo de seguida sustentar que «o fantástico em Ruben A. é vincadamente surrealista» (*ibidem*).

A escrita surrealizante estende-se a outras reconhecíveis conceções estéticas do surrealismo, como o notável trabalho de reinvenção da linguagem – dos planos vocabular e sintático à construção imagística e metafórica –, num processo de

12 Para usarmos a conhecida terminologia narratológica de teóricos como o espanhol Tomás Albaladejo sobre a teoria dos mundos possíveis, estaríamos aqui perante a distinção entre ficcional verosímil e o ficcional não verosímil.

estranhamento e de desfamiliarização, como pertinentemente realçado por José Carlos Seabra Pereira (2006: 19-20), vendo neste processo de composição «afinidades notórias com os desígnios e a prática do nosso tardio Surrealismo, embora sem nenhuma atitude de integração do escritor em dinâmicas de grupo, nem nenhuma preocupação manifesta de sintonização programática».

Porém, é no plano da construção narrativa que essa dimensão nos parece mais atuante, das técnicas narrativas à incursão no fantástico e alegórico; sem secundarizar os constantes procedimentos do humor, às vezes servido de *non sense*, mas com uma natureza que realça a crueza da realidade circundante. Com efeito, o romance *A Torre de Barbela*, o investigador da História de Portugal mergulha no nosso passado coletivo através de uma efabulação despida da tradicional verosimilhança, despreocupada com a sequência cronológica, onde o discurso narrativo parece em tudo estar condicionado pela imaginação mais ou menos delirante – oito séculos de passado ordenam-se aleatoriamente, alterando com o presente. Mortos e vivos compõem duas facetas da mesma realidade histórica e ôntica, denodando algumas virtudes e outros tantos vícios: «Uma história assim, em que os mortos são vivos e os vivos são mortos, nunca vi» (TB: 200).

Nesta e em outras obras de Ruben A., como sugerido pelo brasileiro Fábio Lucas (cf. AA. VV., 1981, vol. I: 210), «o leitor perde a fronteira entre *factum* e *fictum*». O importante é o compósito mosaico resultante, bem como a intencionalidade crítico-satírica do vasto quadro histórico-cultural que se vai construindo neste universo onírico. Em certo sentido, pode afirmar-se que para explicar o presente de Portugal, é imprescindível recuar na noite dos tempos, até aos primórdios da nacionalidade, sem discursos patrioteiros ou contemplações críticas¹³.

Por outras palavras, numa postura de inconformismo e de lucidez, a Torre da Barbela, o seu terreiro e jardins são um palco por onde circulam figuras e tem lugar os episódios mais representativos; é, enfim, uma amosta lúcida e irónica do *grande teatro do mundo* português; mas com a originalidade de ser um teatro de sombras habitado por figuras sonâmbulas, que põem a nu algumas das nossas idiossincrasias e mesquinhices, num desfile eminentemente carnavalesco – «um cortejo histórico de antepassados» (TB: 262), próprio de uma Torre de Babel à beira da «trajédia colectiva».

13 O referido crítico Fábio Lucas acrescentará sobre a dimensão crítico-reflexiva do cerne do romance de Ruben A.: «A verdade implícita de *A Torre de Barbela* retrata uma família, que é Portugal, sujeita a casamentos endogâmicos, ao incesto crônico, institucionalizado surrealisticamente na linha diacrónica, pois personagens de séculos diferentes se unem na loucura da Torre. Os mortos se amam e o romance ironiza a inépcia dos vivos-mortos, ataca a improvisação portuguesa, a usurpação estrangeira, a presunção dos poderosos, o orgulho e a vaidade» (AA. VV., 1981, vol. I: 214).

Para os surrealistas, a narrativa romanesca configura frequentemente uma tripla conquista, como salientado por Ph. Forest (1994: 108): «le roman surréaliste s’offre au lecteur comme le récit d’une triple quête: du sens, du désir, de l’identité». Ora, numa hibridez típica das «fictions ludiques et poétiques», constata-se a proximidade de *A Torre de Barbela* com esta orientação, já que o idealista Dom Raymundo, Cavaleiro da Barbela (com a sua multigeracional família minhota) corporiza e demanda o sentido oculto dos signos e das aventuras da sua raça; protagoniza uma história – frustrada e burlesca, é certo – de atração erótica pela parisienne Madeleine de Barbelat; e não deixa ainda, simbolicamente, de suportar uma evidente reflexão ou inquérito identitário sobre a «terra lusíada» (TB: 137), como veremos adiante, sob a forma de decifração de um enigma, envolto num manto de magia e de nubelosidade¹⁴.

Neste sentido, também o relato de Ruben A. tem uma dimensão de narrativa iniciática, cujas inumeráveis deambulações das suas personagens revestem uma dimensão de busca e de descoberta, com o fantástico a invadir e a transfigurar a realidade quotidiana. Uma coisa é certa neste relato cómico-burlesco – não podemos continuar a ter uma imagem idealizada do passado heróico, como é desmentido pela degenerescência dos Barbelas: «Sim, mortos ou vivos, calados ou falantes, cegos ou míopes, carregavam ao lombo as intransigências obstinadas de um passado bem cozinhado pelas crónicas, mas mal digerido pelo psicólogos». Para logo de seguida a voz narrativa rematar de forma contundente: «Como mortos também surgiam frágeis (...). Mesmo de noite, quando saíam dos túmulos do solar da Torre para viverem, eram fracos como os humanos que os haviam precedido em vida» (TB: 251-2). Como Sísifo, os habitantes da Barbela estavam condenados a carregar eternamente o fardo do pasado.

Numa Ribeira Lima simultaneamente luminosa e noturna, havia que descortinar o para lá das aparências quotidianas, o verdadeiro significado da paisagem envolvente, o lado escondido de certa mitologia antiga e moderna, a dimensão oculta da própria narrativa da História. Como recomendava o autor de *Nadja*, opera-se assim uma modalidade de decifração da vida moderna como um criptograma, numa linguagem assumidamente alegórica, repleta de momentos ines-

14 Nas sugestivas palavras de Claude Abastado (1987: 100), em Introduction au Surréalisme, sobre a singularidade da narrativa surrealista: «Le récit surréaliste se présente comme un témoignage et une enquête». Estes conceitos adequam-se à natureza de *A Torre de Barbela*, que apresenta uma panorâmica crítico-testemunhal sobre uma singular família alto-minhota, em registo alegórico, ao mesmo tempo que instaura um verdadeiro inquérito ontológico sobre Portugal e a controversa problemática da sua identidade.

perados e insólitos, abrindo a existência e o mundo a uma realidade mais rica de sentidos.

2.2. Para clarificar um pouco mais as anteriores sugestões, enumeremos alguns aspetos da estrutura narrativa de *A Torre de Barbelá* que, em nosso entender, mais se aproximam desse pendor surrealizante. Esta divertida *rêverie* ou delírio narrativo constrói-se numa constante dialética onde os planos temporais se fundem, auxiliada por uma prodigiosa imaginação. Dois fios diegéticos ou duas dimensões temporais entrelaçam-se para narrar a história de uma família minhota, numa «atmosfera fantástica» – a «narração da vida dos Barbelas» (TB: 284, 111) –, linguagem familiar que vive nas margens idílicas do Lima, ao longo de oito séculos.

Decorre do afirmado que as personagens se situam também em dois planos: personagens do presente da narração e personagens da evocação: de um lado, a mediocridade do presente, com o caseiro dos Barbelas e os visitantes da singular Torre; do outro, com bem maior destaque, personagens de oito séculos da História de Portugal, desfilarão num cortejo de fantasmas que acordam quando a noite cai e desaparecem quando nasce o sol.

Neste segundo grupo de personagens, há algumas que se destacam, ora pelo seu protagonismo, como D. Raymundo e outros varões dos Barbelas; sem esquecer a desinquietante prima francesa, D. Madeleine; ou mesmo a figura risível do loquaz pseudo-erudito, o contemporâneo Dr. Ramiro ou Dr. Mirinho, encarnando um tipo humano da «nossa mentalidade colectiva nestes últimos vinte, trinta, quarenta anos», «um tipo de caricatura e um personagem da vida de hoje» (cf. AA. VV., 1981, vol. I: 66-67) – o mesmo é dizer, uma caricatura do mundo cinzento do Portugal salazarista e no “absurdo” desta revisitação do passado luso:

O Dr. Ramiro ou melhor, o Dr. Mirinho como era conhecido na pensão que junto aos Arcos recebia estudantes, ali em Coimbra, possuía um conjunto tão invulgar de predicados que facilmente ganhou estatura na vida oficiosa do país. Falava, falava: ninguém o ouvia. Poucos também se apercebiam das enormidades transmitidas a curta distância por aquele crânio (TB: 46).¹⁵

15 Este Dr. Mirinho – «(...) figura que, é evidente, está estampada no Diário de Notícias todos os dias», acrescenta o conferecista Ruben A. – pertence, de pleno direito, à satitizada estirpe de figuras como o ridicularizado Dr. Pacheco de Eça de Queirós, ou a outras personagens congêneres, invetivadas por outros autores com uma intencionalidade crítico-reformadora e de modo mais ou menos contundente (desde Francisco de Melo Franco a Jorge de Sena), como símbolo da mediocridade da vida cultural portuguesa e dos nossos mais ancestrais atavismos. A coragem para traçar um diagnóstico crítico do Portugal salazarista, país de «homens pequenos», mas «pátria cheia de génios», sobressai em inúmeras páginas lúcidas e amargas, como estas do vol. III de *O Mundo à Minha Procura*, em 1968:

Já Madeleine, a amada «prima das França», surge no universo fantástico da família dos Barbela como a moderna e tentadora prima francesa, que, fiel ao perfil da *femme fatale*, seduz o cavaleiro luso. Madeleine representa sobretudo o banho lustral de civilização que uma certa elite cultural portuguesa, tantas vezes demasiado provinciana e isolada, buscou em Paris, a cidade Luz, como forma de superar o nosso atraso congénial, sobretudo por parte de um Portugal «retrógrado» e «petrificado» (cf. MENDES, 1993: 136): «Aqui para nós, não há nada como Paris», em contraste com a «vida adormecida» da quinta da Barbela; e a prima parisiense sempre trazia «ideias novas» (TB: 32, 164).

Mais do que a recriação de uma intriga passionnal, com base em arquétipos medievais do mito do amor cortês, no âmbito da «fábula épico-burlesca» de Ruben A. esta relação amorosa pode ser lida – na senda da sugestão de Eduardo Lourenço, em “Envoi et adieu à Madeleine (Divagation autour d’un amour rêvé)” – como a representação mítico-simbólica de uma relação ancestral entre Portugal e França, que atravessa séculos de história cultural, desde a poesia provençal até à poética surrealista, numa palavra, como a história da nossa paixão francesa:

Nous devons à l’auteur de *Torre de Barbela*, Ruben A., la version la plus cocasse, et tout compte fait, la plus profonde de ce mythe de notre passion française. Le roman de Ruben A. (...) est le récit de nos huit siècles de sainte absurdité heureuse, de notre repos provincial, troublé par la présence de notre lointaine et désinvolte cousine française, Madeleine. Pour Ruben A., l’histoire de l’amor fou du Chevalier de Barbela pour sa cousine Madeleine est l’histoire de notre imaginaire érotique, culturel et littéraire. En confiant à Madeleine le rôle d’enlever le Chevalier, Ruben A., achève de consacrer le mythe de notre fascination unique pour la muse française (1994: 116).¹⁶

Mesmo as reiteradas referências descritivas do cenário alto-minhoto da Ribeira Lima, ambiente central de *A Torre de Barbela*, mais do que pontos de ancoragem referencial da narrativa – à maneira do romance tradicional –, situação num plano alegórico-simbólico, mais próximo da «ordem do imaginário» do que dos «efeitos de real» do relato de feição realista, como era típico da poética surrealista (cf. CHÉ-

«Creio que atravessamos uma das épocas mais dramáticas da nossa história, época em que paramos, macarrão de borracha na boca, época que permite a plena floração dos verdugos, dos biltres, dos que se apropriam das posições, sem prestar contas» (RUBEN A., 1994: 128, 92).

16 Fábio Lucas assinala a inclinação manifesta de Ruben A. pela cultura anglófona face à francesa, mostrando-se esta última uma das matrizes da cultura portuguesa e não sendo naturalmente estranha ao autor de *A Torre de Barbela*: «Sempre reparamos nos seus livros a preferência pelas epígrafes em inglês. Fugia, assim, à tradição do francesismo do mundo luso-brasileiro. E coisa cusiosa: vimo-lo a ler um tomo da obra de Proust, em tradução inglesa» (AA. VV., 1981, vol. I: 212).

NIEUX-GENDRON, 1983: 44-45). A linguagem metafórica, prenhe de simbolismo, supera qualquer tentação de objetividade realista; as fronteiras entre a realidade e o imaginário são constantemente quebradas pela omnipresença de um «fantástico misterioso de uma vida pós-morte», num desejo de *fusão* tão desejado pelos surrealistas (MENDES, 1993: 138, 142).

Contudo, em lugar de obscurecer totalmente a crueza da realidade, o fantástico e o humor têm a virtude de a realçarem, ainda que de forma oblíqua. A voz narrativa insiste na porosidade das fronteiras, quando afirma que «a realidade ultrapassava a imaginação» (TB: 14); ou noutro passo, de forma aparentemente paradoxal: «A imaginação sobrepunha-se à realidade» (TB: 211). Daí que subcrevamos a observação de críticos que se pronunciaram assim sobre a natureza desta composição surrealista, na subversão das tradicionais conceções de realidade e de sonho:

Ao apoderar-se de um processo surrealista na história da Torre, o prosador quer dizer que a realidade, quando é demasiado evidente, parece perder a noção do real para se tornar fantástica. Tão complexas, tão estranhas e tão vivas são as personagens deste livro que quase somos levados a imaginá-las inventadas (CRUZ & CRUZ, 2009: 17).

Já ao nível do tempo romanesco de *A Torre de Barbela*, sobressaem claramente dois fios diegéticos ou dois panos temporais que se alternam, passado multissecular dos Barbelas e presente. E o presente de decadência surge na sequência de uma história rica, que se iniciou na conquista da terra e se expandiu com a aventura dos mares, estendendo-se a África, ao Brasil e ao Oriente. Porém, o mais significativo é que nesta singular peregrinação inquiridora fantasmática pela História da Portugal, fluem oito séculos do nosso passado coletivo, sem nenhuma preocupação de o tempo do discurso acompanhar a ordem natural do tempo da diegese.

O passado irrompe livremente pelo presente; o sonho invade a realidade: «(...) é tão difícil distinguir onde acaba o sonho e começa a realidade» (TB: 264). Desta hibridez origina-se uma visão fecunda que não pede licença para misturar planos, numa gramática surrealizante. Tudo isto conflui para a ideia de um tempo estagnado, pois o solar da Barbela sobre-vive fora do tempo, numa mesmice de filiação queiroziana: «Mas, quem viesse de longe, era tolhido imediatamente por uma sensação diferente de tempo. O tempo não chegara ali» (TB: 125). E logo adiante, enfatizando mais essa imagem da relíquia da Barbela: «Realmente está ali como tantas coisas em Portugal. Está para ali na sua passagem do tempo» (TB: 126), num marasmo indisfarçável. Aliás, neste território de ruralidade, «o Abade proibira que

se contasse o tempo além das estações do ano» (TB: 125), absolutizando assim o tempo natural, ao ritmo cíclico da Natureza¹⁷.

Nada mais expressivo nesta romagem aleatória e delirante através dos séculos, onde os mortos se sobrepõem aos vivos. No relato da longa odisséia familiar, resta a provocação clarividente, fruto de uma empatia generosa: como pode ter futuro quem vive fossilizado num mundo pretérito? Este pensamento ora indireto, ora expresso, conduz-nos para outra reflexão complementar – o profundo efeito alegórico desta narrativa enquanto fábula sobre Portugal.

2.3. Conforme lembrará o autor em conferência proferida no Instituto Alemão (Lisboa, 13 de janeiro de 1969), a gestação do romance estende-se por meia dúzia de anos de «trabalho criador», em cujo estilo o autor realça a sobriedade da adjetivação, ou pelo menos a superação de uma «adjectivação acidental» (cf. AA. VV., 1981, vol. I: 62-63). Mas Ruben A. vai mais longe no referido metatexto, ao apresentar *A Torre de Barbela*, primeiro como uma obra amadurecidamente arquitetada; depois, como uma narrativa de reflexão identitária:

(...) um romance totalmente construído, quer dizer, romance pensado da primeira à última página, capítulo por capítulo (guardo ainda os apontamentos para este romance perfeitamente delineado). Uma história cujo tema é o que expus logo no começo desta conversa: o absurdo. A família Barbela identifica-se com a história de Portugal, com oito séculos de história de Portugal. Os homens mais notáveis no meu romance têm, como os da história de Portugal, as suas estátuas. O que dou eu aos Barbelas? Vida. De noite estão vivos, como qualquer de nós, têm os mesmos problemas e mais um, este irremediável: sabem que vão morrer ao nascer do sol (*ibidem*: 65-66).

De facto, não precisávamos de convocar a afirmada *intentio auctoris* para descortinar a viagem reflexiva sobre o imaginário português como a grande dominante temática de *A Torre de Barbela*. O texto romanesco afirma-o sobejamente e de diversos modos, para que não restem dúvidas: a Barbela é, sinédoca e simbolicamente, Portugal; e as personagens que habitam este universo romanesco são recriadas a partir da História nacional: «Esses homens identificam-se, como digo, com vários personagens da história de Portugal: o D. Raimundo lembra muito

17 «Também é divertido participar desta vida adormecida em que vivem os primos» (TB: 32). Aliás, é expressiva ao longo do relato a frequência do atributo «adormecido» (ou qualificativos semanticamente equivalentes), sobretudo quando aplicados ao mundo alegórico da Barbela e às «margens adormecidas» do vizinho rio Lima; bem como a repetição do advérbio «mesmo», em passagens deste teor: «Vamos embora, práqui estamos há quatro séculos e sempre tudo na mesma» (TB: 84, 102).

D. Dinis, é uma mescla de D. Dinis e de D. Afonso Henriques; D. Brites cristalizou no século XVI, e surgem enfim os personagens do século XIX, etc.» (*ibidem*: 66).

Em reflexões dispersas pelos volumes de *Páginas*, mas sobretudo em *O Mundo à Minha Procura*, Ruben A. pronuncia-se sobre o processo de gestação do romance *A Torre de Barbela*, destacando-se o seu real conhecimento da História de Portugal, da região da Ribeira Lima e até as circunstâncias de viagens afetivas pela amada paisagem minhota. Nesse conjunto muito variado de observações, destacam-se as suas considerações sobre o *Grande Tour* pelo Alto Minho, em particular a memorável descida do rio Lima e sobre o poder mágico da paisagem envolvente, elementos que terão despertado a imaginação, explodindo em irreprimível fantasia efabuladora:

De Ponte de Lima para baixo a coisa é muito séria, tão séria que me fez rebentar mais tarde um romance de que ainda tenho as mãos a arder, saiu de uma verdade, foi engendrado, emprenhado na Natureza, como Nossa Senhora na Palestina, foi concebido sem pecado, imaculado, de paternidade sem paternidade. A Barbela estava ali, nascia junto de mim. Eu ia de tal forma impressionado que não percebia! [...] Tudo que eu via impregnava-se, ficava agarrado nos seus mais íntimos pormenores. Mergulhava, via Madeleine e o Cavaleiro a passearem, iam em direcção à Bruxa de São Samedo. O que reparei nesse dia levou-me cinco anos a escrever. Puxa! (RUBEN A., 1994: 121).¹⁸

Assim sendo, o romance de Ruben A. é um original painel da história e da sociedade portuguesas, sob a aparência de narrativa delirante de uma família alto-minhota, família declaradamente simbólica. Pelo referido, concordamos com a crítica que tem salientado a dimensão surrealizante de *A Torre de Barbela* posta ao serviço de uma visão sobre Portugal, claramente filiado, de forma muito original, numa certa tradição interpretativa. Por isso, podemos encontrar nesta obra, nas palavras de António Quadros

«um Ruben minhoto enxertado de surrealista metafísico e de comediógrafo à Ionesco, nos dá o sucedâneo hodierno e com traçar de absurdo e de loucura dos romances que na tradição portuguesa alegorizam a pátria essencial, como, sem ir muito longe, uma *Ilustre Casa de Ramires*, uma *Casa Grande de Romarigães*, uma *Toca do Lobo*» (AA. VV., 1981, vol. I: 257).

18 O escritor mostra plena consciência da função transfiguradora da criação ficcional: «A realidade da Ribeira Lima transforma-se em sonho, esta é a sensação que ao fim de pouco tempo se apoderou dos cinco sentidos» (RUBEN A., 1994: 118). A paisagem alimenta a capacidade efabuladora.

No entanto, isso ocorre com uma dominante que não é estranha à memória intertextual em que a escrita de Ruben A. se insere, desde a inaugura inscrição de Sá de Miranda¹⁹: a visão de Portugal plasmada em *A Torre de Barbela* surge-nos claramente eivada de uma tristeza difusa, isto é, de «uma condição nacional pensada sob o signo da melancolia» (BUESCU, 2007: 253). Por outras palavras, a filiação bucólica da narrativa assenta numa dimensão melancólica e crítica, e não necessariamente eufórica ou celebrativa, própria da tradição literária bucólico-pastoril, pelo que se pode falar num «bucolismo reescrito segundo o paradigma deceptivo, paródico e em grande medida irónico da modernidade, que Ruben A. tão bem representa» (*ibidem*: 258). Afinal, «Mais do que um símbolo, [a Torre] era a síntese aberta e escancarada das glórias e tristezas de uma raça», com um misto de melancolia e de riso carnavalesco a perpassar todo o relato: «Triste vai a raça dos barbelas» (TB: 323).

Ao mesmo tempo, sublinhemos a funcionalidade eminentemente simbólica da paisagem romanesca. Com efeito, interligadamente com as circunstâncias de gestação de *A Torre de Barbela* está um conjunto de confissões autobiográficas de Ruben A., tão congeniais ao espírito criativo deste autor. Com ligações ao Alto Minho, o escritor confessa em diversos escritos que este romance teve origem remota num incontável deslumbramento perante a paisagem deslumbrante da Ribeira Lima²⁰. Na citada conferência, poucos anos após a 1ª edição do romance, em 1969, Ruben A. afirma o papel fecundante da paisagem alto-minhota, a sua comunhão com a *alma mater* nortenha, nestes termos expressivos:

O livro nasceu em mim de uma emoção paisagística e lendária, que me fez imaginar uma torre triangular – a única na história da Península, como lá se diz. Visitei então duas casas na margem esquerda do rio Lima, perto de Viana do Castelo: casas com bruxas, almas do outro mundo, fantasmas, identificados ou não os fantasmas com as almas, conforme a religião ou a falta de religião das pessoas. (AA. VV., 1981, vol. I: 66).

A reter, entre outras sugestões, como a referência a um passeio pela geografia da Ribeira Lima – «microcosmo de um Portugal em pedra e água (...), de um Por-

19 Mais especificamente, a epígrafe de Ruben A. é constituída pela sugestiva segunda quintilha mirandina, retirada da Carta «A António Pereira, senhor do Basto, quando se partiu para a corte co'a casa toda» (cf. Miranda, 2003: 83).

20 Aliás, não deixa de ser curiosa a coincidência de vários autores contemporâneos – de António Pedro a Ruben A., entre outros – escolherem o Minho como espaço de ressonância mítica para as suas criações literárias. Por isso, na senda de Vítor Aguiar e Silva (2007), talvez possamos falar de uma «geopoética» e de uma «antropologia literária do Minho», dada a confluência retórico-estilística e tópico-temática de vários escritores inspirados nesta paisagem peculiar. Além do mais, pensando no pioneirismo do autor de *Apenas uma Narrativa* e de *Protopoema da Serra d'Arga*, não é surpreendente que alguns estudiosos cheguem a usar a expressão de «surrealismo minhoto».

tugal mágico, misterioso e confuso», na apreciação de Luís Forjaz Trigueiros (AA. VV., 1981, vol. I: 308), realce para o papel fecundador da «emoção paisagística e lendária», aqui erigida a um papel ativo, e não apenas a um mero decor geográfico. O verde e o bucólico da Ribeira Lima – espaço edénico dos Campos Elísios, *berço e jardim* de Portugal²¹ – corporizam esse ansiado desejo de *regresso às origens* e a um primitivismo materializado na Natureza, já que enformado por uma «simbólica original» (OLIVEIRA, 2002: 244). Mas claramente se distingue da celebração do pitoresco ou do regionalismo de índole romântica, na tradicional busca do génio nacional ou regional, ou mesmo na demanda do *Völksggeist*, já que se multiplicam os sinais de degradação da origem ancestral.

Na senda das considerações dos velhos românticos, e em particular do genebrino H. F. Amiel dos *Fragments d'un journal intime*, mais do que uma experiência estética proporcionada pela percepção humana, a paisagem como representação artística pressupõe uma complexa construção dialógica – através da memória, da cultura, da subjetividade pessoal –, através da qual o olhar lê pluralmente o objeto da percepção. Sintomático também o entrelamento da percepção (do histórico-referencial, subentende-se) e do elemento lendário, já que na longa história dos Barbelas se conjuga o real e o fantástico, num tecido difícil de destringar. E, como sugerido o lendário ou fantástico porporcionam uma modalidade ímpar de acesso à *verdade* das coisas, do passado e do presente.

Contudo, o espaço mítico do Alto Minho não ilude uma visão disfórica, já que o bucolismo idílico é ilusório, isto é, Portugal não é apenas paisagem ou natureza. Se esta se pauta por uma insuperável beleza, como no jardim da Ribeira Lima, já a fauna humana que a povoa, a começar pelas elites, deixam muito a desejar... Neste sentido, pode-se afirmar que a difusa tópica clássica do *locus amoenus* que subjaz a dimensão espacial de *A Torre de Barbela* não se confina à tradicional funcionalidade celebrativa de uma harmonia ou ordem primordial²², antes está aqui ao serviço da denúncia de patologias ancestrais, que vão desde o isolamento até

21 A tradição literária que relaciona o Lima com o mitológico Lethes, e a Ribeira Lima com a Arcádia ou os Campos Elísios, ou ainda jardim bucólico e «cerne de uma fundação de nacionalidade» (cf. RUBEN A., 1994: 89) é extremamente antiga e fecunda na literatura portuguesa. Constituído uma forma panegírica de salientar que a região é o jardim por excelência de Portugal, os ecos literários desse imaginário bucólico estendem-se em autores tão diversos como Sá de Miranda, Diogo Bernardes, João Nunes Freire (de Os Campos Elísios, 1626) ou António de Sousa Macedo, que em Flores de España, Excelencias de Porugal (1631), assevera: «Si hubo Campos Eliseos eran estos y se nos los hubo, seran estos», entre muitos outros exemplos clássicos e modernos (cf. TB: 156, 249).

22 Por isso se nos mostra muito pertinente a leitura crítica de Fernando Matos Oliveira (2002: 239), quando argumenta com a tese da impossibilidade do regresso, na escrita de Ruben A., a uma Origem autêntica e primordial, nomeadamente na perspetiva da nação e de uma «analítica da portugalidade».

ao imobilismo dos homens da Barbela, isto é, dos portugueses, tantas vezes dados a «comemorações provincianas» e seduzidos pela poesia bucólica, sobretudo «nas margens dos rios galaico-portugueses» (cf. TB: 43, 156, 161).

2.4. «Sobressaía na paisagem a imponência da Torre»; e o seu significado mede-se pelo facto de na Torre se guardar «o simbolismo de uma raça» (TB: 134, 206). Como é assinalado repetidas vezes, no centro deste memorável e onírico passeio por oito séculos da História nacional, encontra-se o derradeiro grande vestígio das glórias e riquezas de uma família, uma torre medieva, «monumento nacional e o orgulho da nobreza dos quatro costados» (TB: 16). A Torre encontra-se erigida na geografia e no tempo, desde as origens da própria nacionalidade ou fundação do Reino de Portugal, pelo que não pode ser lida fora de uma hermenêutica alegórica: «Do alto daquela Torre, outrora de managem, estendia-se um país inteiro, seiva virgem de uma nação. (...) Perdia-se a vista na História» (TB: 13). A ancestralidade do solar dos Barbelas é reiteradamente associada à antiguidade da própria nação: «A Barbela representava, então, a primeira casa de Portugal» (TB: 117).

Como foi sendo sugerido, *A Torre de Barbela* ergue-se como grande fresco da realidade portuguesa, numa linguagem manifestamente simbólico-alegórica, a começar pelo peritexto intitulado: a Torre à volta da qual se desenvolve toda a trama diegética comporta uma conotação bastante ambígua, pois tanto expressa a venerável antiguidade daquela construção patrimonial e da família proprietária e fidalga, sobranceiramente distante do povo; como em leitura mais disfórica, a Torre também significa isolamento e reclusão, de um certo Portugal fechado em si mesmo, alheio ao que se passa na Europa e no mundo.

De forma manifestamente ambígua, remontando aos primórdios da própria nacionalidade, mas testemunhando a contínua perda de poder simbólico, a Torre expressa «o lado nocturno de Portugal» (cf. AA. VV, 1981, vol. I: 213), em contraponto com um certo discurso ideológico, patrioticamente enaltecido do passado heróico: «No entanto, a alma da Torre espalhava-se de vento em popa ao longo daquilo que se via. Mais do que um símbolo, era a síntese aberta e escancarada das glórias e tristezas de uma raça» (TB: 134). Mais do que nenhum outro símbolo deste universo romanesco, a Torre era o espaço de exílio a que ficaram reduzidos os Barbelas de ancestral linhagem; toda a sumptuosidade e glória de outrora se esfumaram, restando aquele edifício triste, visitado por turistas ocasionais, sob a orientação de um tosco caseiro. Como se tudo isto não fosse significativo, a sombra omnipresença da Torre, «isolada e triangular», permitiu que a lei dos mortos prevalecesse sobre o mundo dos vivos. O mesmo é dizer que «o fantásticos das noites» (TB: 308, 14) sobrepõe-se à monotonia dos dias.

A somar a estes traços semânticos, há que acrescentar as reminiscências intertextuais, nomeadamente de outras ilustres torres da tradição literária, que ecoam de forma subentendida na criação de Ruben A., com destaque para “A Torre de D. Ramires”, a narrativa hipodiegética de *A Ilustre Casa de Ramires* queirosiana. Aliás, esta consideração remete-nos para a ideia de «casa lusitana» e para uma certa ideia obsessiva de pensar Portugal a partir da literatura moderna de Almeida Garrett, enquanto identidade e imagem de si mesmo, com realce para a imagem alegórica da *casa*. Mais ainda, os traços da multissecular família dos Barbelas e das suas aventuras e desventuras, virtudes e taras, grandezas e misérias, estão fossilizados na «narrativa daquelas pedras» da Torre, plasmam a mentalidade nacional, pelo que podemos dizer com o narrador – «a Torre passou a ser um fenómeno geológico» (TB: 347). Apesar de despertos do seu sono multissecular, os habitantes da Barbela estão «mumificados».

A casa ou Torre que atravessam os séculos, procurando sobreviver à voragem dos tempos, pretende apresentar-se como o baluarte de valores fundacionais da nação, segundo o regime coevo de Oliveira Salazar – a «fé bem portuguesa», com os mandamentos da santa madre igreja (*Deus*), mesmo quando contaminados pelo fatalismo, superstição e bruxaria; a ideologia grandiloquente do heroísmo da nação imperial (*Pátria*); e a envolvente ética conservadora da vida familiar, respeitadora e subserviente (*Família*). Bem pode aqui residir uma hipótese de leitura da natureza triangular da Torre – «a única Torre triangular da Península» (TB: 13), dotada de um estilo eclético: «a Torre sintetizava várias efemérides da sua história em diferentes estilos arquitectónicos» (TB: 30).

Não era possível traçar uma analítica crítica da portugalidade sem realçar, ainda que de forma mais ou menos oblíqua, certos princípios que estruturavam ideologicamente o regime e se impregnaram na mentalidade portuguesa. E como observa Fernando M. Oliveira (2002: 246), «A pedra está aqui a dizer a intemporalidades dos valores». De facto, não pode deixar de ler-se nesta criação efabuladora a «romanceada introspecção nacional» (MENDES, 1993: 140), sobretudo quando o objeto de análise é um *Reino da Dinamarca*, para usarmos a irónica expressão de Alexandre O’Neill.

Desde o pós-25 de abril, com *O Labirinto da Saudade*, que Eduardo Lourenço (1982) tem insistido sobre a tese segundo a qual certa tradição literária moderna (a partir de Garrett) reflete ontologicamente sobre a identidade nacional. Mais recentemente, o ensaísta retoma o tema em “Portugal – identidade e imagem”, para reforçar como a questão identitária é, muitas vezes, mais um problema de imagem ou representação (fenómeno da hiper-identidade auto-depressiva).

Ora, ao longo de décadas, a retórica ideológica do regime salazarista configurou uma imagem «idealizante e idílica» de Portugal, concebido como o «*jardim da Europa à beira-mar plantado*» (Lourenço, 1994: 20). Em certo sentido, parece-nos que é justamente esta imagem hipertrofiada da nação gloriosa, transformada fradiquinamente em «reserva bucólica», dotada de uma História heróica e abençoada com uma paisagem idílica, que obras como a de Ruben A. se mostram apostadas em minar pela ironia e desconstrução de cunho surrealizante. Curiosamente, numa das suas reflexões de *O Mundo à Minha Procura*, Ruben A. menciona como as suas deambulações minhotas pela Ribeira Lima reescreveram a sua ideia de pátria, distanciando-se expressamente da visão ideológica do regime instituído:

A Pátria ali tinha um significado, não era amesquinhada pelos homens, uma pátria que se identificava no cerne do meu desejo de cidadania. Até esse momento a Pátria era para mim uma entidade abstracta, que nunca vira, excepto no balfo dos textos patrióticos que se impingem nos livros de leitura do ensino oficial. Pátria era a descoberta de uma identidade, de uma comunhão. (RUBEN A., 1994: 88).

Ao escrever sobre de “Humor e cidadania”, da fundação da república à atualidade, Osvaldo Silvestre (2011: 346) defende que a «reflexão identitária» constitui uma das linhas de força «da articulação de humor e cidadania na literatura portuguesa dos últimos cem anos». Adianta que esta orientação temática «é reconhecível em vários autores de proveniência surrealista», como A. O’Neill. Face ao que afirmámos, *A Torre de Barbela* de Ruben A. integra de pleno direito essa tradição, e de uma forma criativa, inteligente e superiormente cativante.

Por tudo o que fica dito, não nos surpreende que o romance *A Torre de Barbela* deva ser lido como uma viagem crítica, às vezes em tonalidades cómico-burlescas e até patéticas, sobre um certo Portugal, um Portugal intemporal, com lances de heroísmo e de baixeza, de rasgo e de miséria. Mais concretamente, como uma alegoria sobre o imaginário português, em que o humor deixa sobressair um «diálogo trágico-dramático» com um certa visão de Portugal, nas palavras de Maria Lúcia Lepécki, materializado em «componentes irónico-sarcásticos, tragi-cómico-burlescos e, mesmo, grotescos» (cf. AA. VV., 1981, vol. I: 193).

Como lembrava o autor de *O Mundo à minha procura*, em 1968, «Os Portugueses são muito estáticos, cansam-se facilmente, nascem aborrecidos» (RUBEN A., 1994: 92), mostrando-se mesquinhos e invejosos diante de quem se aventura ou é bem sucedido. Vislumbra-se em muitas páginas do autor uma visão amarga e desencantada, de alguém que sente fundamente a desilusão diante do presente de Portugal. E uma das imagens mais cruéis que nos legou foi esta de *A Torre de Barbela*, um país que no terceiro quartel de Novecentos, apresentava patológicos

sintomas de decadência cultural e mental, uma nação de analfabetos arrotando fanfarronines, uma pátria presa e enraizada em debilidades atávicas, tão antigas quanto a nacionalidade.

Por isso, Maria de Lurdes Belchior não hesita em considerar o romance como uma visão desencantada de Portugal: «Foi este país que retratou em *A Torre de Barbel*, que “radiografou” na perspetiva do drama das nossas deficiências, e o tacanho da nossa convivência» (AA. VV., 1981, vol. I: 118)²³. O «drama lírico das nossas deficiências» congénitas (expressão usada pelo próprio Ruben A.), que corroem o modo de ser português, a par do antigo isolamento que nos tolhe, constituem duas explicações para a atávica «falta de progresso» (cf. RUBEN A., 1994: 101).

Lisboa e Portugal chegaram a constituir um dos centros vitais da Europa moderna, o que resta hoje à famosa e influente Barbel de outrora? Pode viver-se de lembranças e de glórias pretéritas? Como corolário das anteriores considerações, poderíamos perguntar se um dos sentidos do romance de Ruben A. não é, em suma, a indagação sobre a identidade de Portugal, por um lado; e por outro, se a Torre ainda tem uma solução na atmosfera passadista e decadente em que se encontra. Com efeito, como referido, a errática odisseia da família Barbel, não sonhando alguns momentos de heroísmo e de aventura, é contaminada por um clima decetivo e fantasmático, de índole anti-épica.

Aliás, nesta atmosfera ocasionalmente dominada pelo «grande nevoeiro», não é destituído de significado o reiterado conjunto de referências à metafórica dos naufrágios e das perdas a história multissecular, particularizando expressamente a história trágico-marítima (cf. TB: 26, 45 *et passim*)²⁴. A *peregrinatio* familiar dos

23 O autor da escrita autobiográfica de *O Mundo à Minha Procura*, vol. III (de 1968) anotá, com expressiva contundência, a pretexto da sua ansiada viagem para Inglaterra, pela «necessidade de respirar» mais livremente: «Eu partia para Inglaterra, ali perto, levando no deck a lembrança de que tinha em mim algo das pesporrências da besta nacional» (Ruben A., 1994: 143).

24 Cerca de meio século antes, o culto viajante Miguel de Unamuno, em *Por Tierras de Portugal y de España*, na sua célebre caracterização identitária sobre Portugal, descreveu-nos como um «cementerio vivo», assim pintado pelo condeúdo intérprete luso, como espaço sepulcral onde «descansa la gloria de Portugal, cuya historia es un trágico naufragio de siglos» (Unamuno, 1951: 344), depois de antes ter traçado este quadro: «Es el oceano vasto cementerio, sobre todo para Portugal! El mar, ésa es la “campa”, ése es le cementerio de esta desgraciada patria de Vasco da Gama, de Albuquerque, de Cabral, de Magallanes, de todos los más grandes navegantes del mundo, de esta patria del infante D. Fernando, del rey D. Sebastián, que allende el mar murieron!» (Unamuno 1951: 343).

Manifestamente, a História Trágico-Marítima – tal como plasmada nos célebres relatos recolhidos pelo setecentista Bernardo Gomes de Brito – assume-se como poderosa alegoria simbólica de uma visão anti-épica do destino do império português. Também o celebrado mar de Camões não conheceu apenas uma face luminosa e heróica; antes também conduziu Portugal «No gosto da cobiça e na rudeza / duma austera, apagada e vil tristeza» (Os Lusíadas, X, 145). Visão crítica e decetiva, já formulada num registo de lenda negra na pena do cronista Diogo do Couto, entre outros escritores portugueses, até à atualidade (cf. Martins, 2011).

Barbelas é banhada pela água e materializada na pedra: a água conota quase sempre a aventura e o sonho de um «país de marinheiros» e de cenários bucólicos, mesmo quando envoltos em tragédia; enquanto a pedra centenária expressa um enraizamento arcaico, sob a forma de prisão e de imobilismo.

Definitivamente, os Barbelas espelhavam a «tragédia coletiva» do país: «A Barbela resistia quase despovoada e a Torre chegara a um estado de decadência que reflectia bem as maleitas do país» (TB: 177). E mais adiante, insiste-se no clima ruinoso da nação, nomeadamente quando doente de sebastianismo: «(...) a Ribeira Lima parecia o fim de uma nação à procura de tino» (TB: 197).

Contudo, depois do prolongado nevoeiro, em lugar de uma tonalidade de *finis patriae*, pressente-se o fundo desejo de renovação da Barbela ou de Portugal.

Fruto de um amor desmedido por Portugal e pelos portugueses, o retrato humorado, mas lúcido da Barbela parece esconder um desejo de palingénese – era preciso reinventar Portugal, libertá-lo das amarras do passado, desempoeirá-lo das teias mitificadoras e projetá-lo no mundo contemporâneo. «Trazias contigo como sempre alvoroço e início», no verso de Sophia de M. B. Andersen (“Carta a Ruben A.”, *O Nome das Coisas*, 1977).

O retiro campestre da Barbela, com sua Torre ancestral, espaço grávido de passado e de desistência, não disfarça a estagnação e a ruína do seu estado moral e mortal. Por isso, deveria dar lugar a uma nova ordem; diante do mundo adormecido e isolacionista, era preciso começar de novo...

REFERÊNCIAS

- MIRANDA, Francisco de Sá de (2003). *Obras Completas*. Vol. II, 5.^a ed. Lisboa: Sá da Costa.
- RUBEN A., (1994). *O Mundo à Minha Procura*. Vol. III, Lisboa: Assírio & Alvim [Lisboa: P. A. M. Pereira, 1968].
- (1995). *A Torre de Barbela*. Lisboa: Assírio & Alvim [Lisboa: Livraria Portugal, 1964].
- (2001). *Páginas*. VI, 2.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim [Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1970].
- AA. VV. (1981). *In Memoriam Ruben Andresen Leitão*. 3 vols., Lisboa: IN-CM.
- ABASTADO, Claude (1986). *Introduction au Surréalisme*. Paris: Bordas.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (2007). *Caminhos da Memória e do Saber*. Guimarães: Universidade do Minho/Casa de Sarmento.
- ALQUIÉ, Ferdinand (1955). *Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion.
- AUERBACH, Eric (2011). *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 5.^a ed., São Paulo: Perspectiva [Berna, 1946].
- BRETON, André (1989). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard.

- BUESCU, Helena Carvalhão (2007). “Barbela: Memória do Bucolismo e Melancolia Nacional”, in Isabel Almeida *et alii* (Org.). *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*. Lisboa: Faculdade de Letras. 235-262.
- CHARTIER, Pierre (2000). *Introduction aux Grandes Théories du Roman*. Paris: Nathan.
- CHÉNIÉUX-GENDRON, Jacqueline (1983). *Le Surréalisme et le Roman: 1922-1950*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- CRUZ, Liberto & CRUZ, Madalena C. (2009). *Ruben A.: Antologia*. Lisboa: Roma Editora.
- DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard (1974). *André Breton, L'Écriture Surréaliste*. Paris: Larousse.
- FOREST, Philippe (1994). *Le Mouvement Surréaliste (Poésie, Roman, Théâtre)*. Paris: Viubert.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1995). *A Estética Surrealista*. São Paulo: Atlas.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). “Da literatura como interpretação de Portugal”, in *O Labirinto da Saudade (Psicanálise Mítica do Destino Português)*. 2.^a ed., Lisboa: D. Quixote [1978]. 85-126.
- (1990). Prefácio a Ruben A., *Silêncio para 4*. 2.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1994). *Nós e a Europa*. 4.^a ed., Lisboa: IN-CM.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM.
- (2002). “Surrealismo”, in *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7 (*As Correntes Contemporâneas*). Lisboa. Alfa. 229-291.
- MARTINS, José Cândido Oliveira (1995). *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: APPACDM (pref. de Vítor Aguiar e Silva).
- (2011). “História Trágico-Marítima (anti-epopeia da decadência do império)”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho. 410-416.
- MENDES, Ana Paula Coutinho (1993). “D’A Torre de Barbela: panorama fantástico de uma relação mítica”. *Línguas e Literaturas*. II série, vol. X, Fac. Letras do Porto. 133-143.
- MOISÉS, Massaud (2002). *As Estéticas Literárias em Portugal*. Vol. III (Século XX). Lisboa: Caminho. 311-385.
- NADEAU, Maurice (1964). *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2002). “Versões da origem na obra de Ruben A.”. *Colóquio-Letras* 159-160. 235-250.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2006) (coord). *O Mundo à Minha Procura – Ruben A. Trinta Anos Depois (Estudos)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- QUADROS, António (1992). *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Átrio.
- RAIMOND, Michel (1985). *La Crise du Roman (Des Lendemain du Naturalisme aux Annés Vingt)*. Paris: José Corti.

ROCHA, Clara (1988). “Tradição e modernidade n’*A Torre de Barbela*”. *Vértice*. II série, n.º 6: 7-12.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2011). “Humor e cidadania”, in Clara Rocha, Helena C. Buescu e Rosa M. Goulart (org.). *Literatura e Cidadania no Século*. Lisboa, IN-CM. 335-358.

UNAMUNO, Miguel de (1951). *Por Tierras de Portugal y de España*. In *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A [Ed. orig.: Madrid, V. Prieto y Com.^a, editores, Biblioteca Renacimiento, 1911].

RESUMO

Este texto pretende, em primeiro lugar, refletir sobre os mecanismos compositivos que aparentam a narrativa de Ruben A., *A Torre de Barbela* [1964] com as inovadoras conceções estéticas do surrealismo, ainda que indiretamente, sobretudo em algumas técnicas narrativas e estilísticas. Num segundo momento, interligadamente, debruça-se sobre um dos aspetos centrais da dimensão alegórica da narrativa de Ruben A., enquanto viagem indagativa, profundamente humorada e fantasmática sobre oito séculos do imaginário nacional a partir da paisagem nortenha da Ribeira Lima. Neste sentido, conclui-se estarmos perante uma obra que, em regime fantástico e clave lúdico-humorística, se insere de pleno direito numa tradição crítica de reflexão identitária sobre Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: *A Torre de Barbela*, Ruben A., imaginário português, narrativa surrealizante, romance português contemporâneo.

ABSTRACT

This text intends, firstly, to reflect on the compositional mechanisms that link, though indirectly, Ruben A.’s narrative *A Torre de Barbela* [1964] with the innovative aesthetic conceptions of the Surrealism, mainly in some stylistic and narrative techniques. In a second moment, connectively, it deals with one of the main features of the allegoric dimension of Ruben A.’s narrative, as an inquisitive, deeply humorous and phantasmatic journey through eight centuries of national imaginary setting from the northern landscape of the Ribeira Lima. In this sense, it concludes that this is a work which, in fantastic fashion and ludic-humorous key, places itself by its own right in a critical tradition of identity reflection about Portugal.

KEYWORDS: *A Torre de Barbela*, Ruben A., Portuguese imaginary, surrealizing narrative, Portuguese contemporary novel.

COLAGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FRAGMENTO A PARTIR DE A ÂMPOLA MIRACULOSA DE ALEXANDRE O'NEILL

Sara Lacerda Campino

Elab – Laboratório de Estudos Literários Avançados

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

PARA UMA DEFINIÇÃO DE COLAGEM SURREALISTA

O princípio geral da colagem, por muitos autores considerada como um elemento estruturante do pensamento e atividade criativa do séc. XX, consiste na seleção e junção de materiais pictóricos ou verbais já existentes, combinando-os numa nova circunstância. Esta nova circunstância, segundo Werner Spies, «torna indissociáveis os fragmentos irredutíveis da colagem, uma vez que estes se integram numa estrutura que, por definição, impossibilita a delimitação de elementos que possam ser apreciados em si mesmos» (Spies, 1984: 13).

No caso do Surrealismo, André Breton logo no primeiro Manifesto, em 1924, apresenta a colagem como uma técnica que, a par do automatismo, permite explorar a linguagem do irracional e do acaso, estimulando o inconsciente a produzir imagens alucinatórias. No estudo *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*, de 1998, Elza Adamowicz identifica aquilo que para si caracteriza a colagem surrealista: «a capacidade de exposição do processo de referência intertextual dos discursos verbais e pictóricos, revelando os mecanismos de combinação dos diversos elementos, ou seja, as fraturas inerentes às suas articulações» (Adamowicz, 1998: 15). A mesma autora acrescenta ainda que «as colagens surrealistas dão um importante contributo material e operativo enquanto definidoras de um modo de perceção» (Adamowicz, 1998: 17), que valoriza igualmente a visibilidade dos processos combinatórios e o efeito final de «desorientação que induz o observador a preencher criativamente as lacunas decorrentes da ausência de coesão pictórica ou coerência semântica» (Adamowicz, 1998: 21).

Max Ernst trabalhou a colagem durante toda a sua vida e é um dos poucos artistas que fez a transição do Dada para o Surrealismo, destacando-se a exposição

de colagens “La Mise sous whiskey marin”, em 1921, como o acontecimento que evidencia essa mudança e que é reconhecido como estando também na gênese do movimento surrealista, juntamente com a publicação do livro *Les champs magnétiques* de Breton e Soupault, em 1919 (Adamowicz, 1998: 5).

A especificidade do trabalho de Ernst, que provocou o desenvolvimento da linguagem e imagética surrealistas, tanto a nível pictórico como verbal, estabelece-se ainda a um nível técnico, no modo como constrói as suas colagens, destacando-se de outras experiências que cabem também numa noção ampla de colagem, como os *papiers collés* cubistas e as colagens fotográficas dadaístas. Segundo Werner Spies, em relação aos cubistas que utilizam fragmentos de papéis pintados como substitutos de um motivo que poderia ser igualmente representado na tela, Ernst propõe a descoberta de novos sentidos através da junção numa mesma superfície de elementos de realidades díspares que simultaneamente citam diferentes conteúdos e se assimilam formalmente (Spies, 1984: 16). No caso dos dadaístas, Spies argumenta que à utilização da colagem fotográfica para criticar e comentar a realidade, Ernst opõe a utilização de formas existentes e reconhecíveis de modo a eliminar a noção de realidade, ou seja, a força da sua irrealidade baseia-se numa sedução racional que apresenta uma composição plausível, pretendendo respeitar proporções e concordâncias do ponto de vista formal, mas cujo conteúdo não sugere relações lógicas (Spies, 1984: 71).

Poder-se-á então dizer que persiste na colagem surrealista o reconhecimento de uma fratura que impede quer a totalização dos fragmentos, quer a sua perceção autónoma, e que se aproxima de algum modo à fratura lírica presente na estratégia do fragmento literário, percecionada materialmente através das relações estabelecidas com o espaço onde se inscreve, como afirma Pierre Garrigues no livro *Poétiques du Fragment*:

Là encore il faut parler de stratégie du fragment, d'une stratégie explicite et implicite à la fois, ce qui confirmerait l'importance première de l'espace perçu comme tel pour caractériser le fragment : que celui-ci en effet se prenne pour thème ou qu'il apparaisse lié à des contingences, qu'il soit autoréflexif ou incident, ce qui est à prendre en compte est la place occupée dans la page et la résonance qui s'y diffuse à travers blancs et autres fragments. Espaces et traces de fracture lyrique marqués dans ce qui se dit comme dans ce qui l'entoure, dans ce qui n'est pas dit mais qui hante le texte et son silence, dans ce qui ne se forme pas mais constitue quand même un morceau de parole... D'où une écriture polymorphe, polysémique, qui cependant n'aboutit ni à une certitude ni à une incertitude, plutôt à l'illusion d'inscrire dans la langue un désir : le désir utopique de

l'utopie, qui se dit sans vouloir se dire, ne se dit pas sans vouloir se taire, contamination de la signification par la forme et inversement (Garrigues : 1995, 486).

ERNST: A COLAGEM 100 FRAGMENTOS

No caso de Ernst, a fratura anteriormente mencionada não se refere à visibilidade dos limites e diferenças materiais dos vários fragmentos reunidos numa colagem, uma vez que esta adquire a função de uma maquete que o artista utiliza para dissimular o seu processo de elaboração através da reprodução fotográfica com a técnica da água-forte, garantindo a homogeneidade visual do resultado final. A qualidade deste resultado não depende apenas do potencial metafórico proposto pela associação das imagens, pois está largamente condicionada pelas características materiais dos fragmentos, que têm de ter dimensões, formas e texturas compatíveis e plausíveis, obrigando, por isso, a um trabalho rigoroso de seleção e articulação, que recorre pontualmente ao desenho para harmonizar a continuidade entre os elementos, numa atitude que se opõe ao acaso criativo dadaísta e ao automatismo surrealista (cf. Spies, 1984: 23). Os fragmentos que Ernst utiliza são retirados de gravuras sobre madeira do séc. XIX, que oferecem uma certa homogeneidade estilística mesmo sendo de proveniências diversas (revistas, enciclopédias, manuais de divulgação científica, catálogos, romances ilustrados), assumindo conscientemente a utilização de material anacrónico como condição da obra, que desta forma se distancia também da expressão vanguardista sua contemporânea (Spies, 1984: 13-14). A fratura resulta então das manipulações sobre as formas citadas, que se transformam ao ponto das marcas do seu contexto anterior se tornarem irreconhecíveis, construindo um objeto deliberadamente autónomo e estranho aos conteúdos iniciais, que se basta a si próprio para ser compreensível, onde segundo Werner Spies, os elementos reais se tornam obscuros e aquilo que inicialmente parecia obscuro se afirma como um sistema lógico (Spies, 1984: 26 e 44)

É importante salientar ainda que os surrealistas procuravam desenvolver o seu trabalho numa estreita relação entre os métodos pictóricos e textuais, ancorando-os numa investigação que essencialmente procura a imagem poética (Waldman, 1992: 159).

É também nestes termos que as colagens de Max Ernst são referenciadas pelo próprio, ao estabelecer analogias com mecanismos literários, e pelos seus pares, nomeadamente Breton, ao situá-las numa tradição literária que reclama Rimbaud e Lautréamont como fundadores, e Aragon, ao afirmar que evocam o processo da imagem poética. O estudo já citado de Adamowicz pretende ir além destas visões redutoras, que não atentam ao modo como as colagens subvertem os modos tradicionais de leitura, pondo em causa as fronteiras entre a sequencialidade da matéria

linguística e a simultaneidade da matéria pictórica – como se verifica, por exemplo, no caso da utilização da espacialização em colagens verbais e da temporalidade em colagens pictóricas, como o romance-colagem (Adamowicz, 1998: 19-21).

Max Ernst realizou três romances-colagem, que, segundo Werner Spies, podem ser genericamente caracterizados do seguinte modo: *La Femme 100 Têtes* (1929) como um canto de amor surrealista (Spies, 1984: 188), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) como um anti-clericalismo, e *Une Semaine de Bonté* (1934) como um romance sem palavras que adquire unidade graças ao intenso caráter dramático (Spies, 1984: 196). As obras têm características comuns, nomeadamente no que diz respeito à estruturação e à persistência de algumas temáticas, entre as quais vale a pena destacar para a presente análise o ambiente onírico, a retórica do horror e a permutabilidade do corpo.

No que diz respeito à estruturação, verifica-se que todos os romances-colagem são subdivididos em capítulos e constituídos ou por uma sequência de páginas direitas com uma imagem acompanhada por uma legenda (no caso dos dois primeiros romances-colagem), ou apenas imagens isoladas, em série, sucedendo-se em todas as páginas, de modo a serem lidas aos pares (como em *Une Semaine de Bonté*). Cada uma dessas imagens está claramente delimitada na página e resulta de uma colagem de fragmentos. À técnica de seriação de imagens descrita pode juntar-se a da repetição de signos, que permite a rememoração e facilita a sugestão formal de rimas, induzindo uma inteligibilidade.

Deste modo, entra-se então no domínio da narratividade, afirmando Adamowicz que os romances-colagem interrompem a linearidade convencional dessa construção pela proliferação de detalhes que ofuscam o fundo diegético, multiplicando indícios de vários enigmas, através de marcas inequivocamente reconhecíveis, que, no entanto, têm as ligações causais suspensas, tanto numa imagem isolada, como em imagens articuladas em conjunto, desorientando o leitor, que é constantemente reenviado para um ambiente onírico. Tudo isto contribui para a necessidade sempre em devir da resolução de mistérios que sugerem micro-narrativas. Estes mecanismos são postos em marcha através de estratégias de deslocação (muitas vezes recorrendo à fragmentação), de enquadramento (iluminando objetos ou ações como se estivessem em cena, provocando imagens dentro de imagens) e de condensação (através da coexistência de vários significados em signos reciclados) aplicadas aos elementos que compõem cada colagem (Adamowicz, 1998: 116-118).

É precisamente o jogo de fragmentação e incompletude que estimula o desejo, reativando-se, não como uma ausência, mas em plena potência, residindo o prazer da leitura na apresentação do enigma enquanto enigma, com incongruências que

obliteram a racionalidade, criando o maravilhoso através do fragmento utilizado como fragmento (Adamowicz, 1998: 127).

Recuperando a referência feita anteriormente à identificação de temas comuns nos romances-colagem de Max Ernst, verifica-se então que a presença de um efeito onírico simultaneamente dá resposta à dimensão poética surrealista e à condição de possibilidade diegética dos romances-colagem. Este potencial narrativo, por sua vez, serve-se também dos códigos do melodrama, dos contos góticos, dos romances franceses do final do séc. XIX e do *roman noir*, explorando a retórica do excesso e do horror que estão presentes tanto nas descrições, como nas ilustrações que os acompanham e são usadas como matéria-prima pictórica por Max Ernst, que tira partido da intensidade emocional, dramática e violenta das paixões e crimes condensados em cada uma dessas cenas (Adamowicz, 1998: 112-115). E finalmente a representação do corpo explora o seu potencial expressivo através da fragmentação, que suprime partes, e da ocultação, sobrepondo novos elementos. Segundo Adamowicz, os fragmentos de corpo que funcionam como sinédoque referem-se a uma totalidade ausente, enquanto as representações que acrescentam novos elementos ao corpo existente, reconfigurando-o, trabalham como metáforas (Adamowicz, 1998: 183). Um exemplo paradigmático da aplicação simultânea destas duas técnicas encontra-se desde logo na formulação do título do primeiro romance-colagem de Ernst, *La Femme 100 Têtes* (1929), reunindo no nome da protagonista ambas as operações utilizadas nos processos de colagem. O significado ambivalente deste título pode ser alargado à atitude de Ernst face à colagem, dado que pretende simultaneamente tirar partido da alteração introduzida pela junção de fragmentos díspares e apagar as marcas materiais que os diferenciam.

O'NEILL: A DES-COLAGEM DO FRAGMENTO

Ao observar *A Âmpola Miraculosa* (1949) de Alexandre O'Neill, tendo em conta o modelo explorado por Max Ernst, verifica-se imediatamente que há uma contenção em vários aspetos formais que colocam esta obra numa matriz distinta da exploração dos limites da retórica do excesso feita pelo artista alemão. O'Neill elabora uma série de 13 imagens, o que equivale sensivelmente a um capítulo de *La Femme 100 Têtes* (1929). Cada uma dessas imagens é utilizada como *ready-made*, ou seja, sem composição material de fragmentos. No entanto, é possível detetar algumas manipulações, que não se devem ao facto de estarem inseridas num novo contexto, mas sim à realização de rotações na posição do observador em relação à convenção de leitura da imagem, sem efetuar qualquer corte material resultante de um reenquadramento. Deste modo, obtém-se também uma alteração da perceção recorrendo a gestos mínimos (como, por exemplo, no caso da inversão da posição

da aeronave dirigível, que surge com a estrutura colocada sobre o balão e a respectiva tripulação de cabeça para baixo).

As ilustrações utilizadas em *A Âmpola Miraculosa* (1949) pertencem todas ao domínio científico e representam os seus espaços naturais e laboratoriais com os respetivos instrumentos (imagens 7, 1, 11 e 13), inventos (imagens 5 e 8), objetos de estudo e fenómenos (imagens 2, 3, 4, 6, 9, 12), de um modo que procura ser naturalista e explicativo, sendo possível observar notas de legendas (imagem 9) e esquemas simplificativos (imagens 4 e 10). O objeto representado está sempre localizado na zona central da imagem, num fundo geralmente neutro, de um modo hierático, em relação direta com o observador e inteiramente disponível para ser por ele analisado e descrito, mesmo quando se trata de objetos que necessitam de informação adicional para serem identificáveis, ou explicáveis. Esta intenção de clareza implícita a uma ilustração que desempenha uma função técnica aproxima-se à necessidade de expressão evidente das já referidas imagens dos romances ilustrados que Ernst utilizou. Por outro lado, a especificidade da ilustração científica é apresentar e descrever um objeto, centrando nele a atenção do observador, enquanto que as ilustrações que integram um romance pretendem expressar emoções e ações recorrendo a uma cena que potencie todo o dinamismo dramático, assim como a variedade de personagens e cenários da narrativa.

A análise das manipulações efetuadas por Ernst demonstrou que uma colagem pode, no limite, possibilitar em si mesma uma micro-narração porque, para além de representar ações, contém a tensão entre os fragmentos desfigurados e os elementos familiares que provocam a desorientação mobilizadora do potencial diegético. No caso de *A Âmpola Miraculosa* (1949), O'Neill desarticula a inteligibilidade da ilustração científica através de manipulação da posição do observador ou da insuficiência explicativa das imagens escolhidas, processos estes que mantêm a aparência de uma coesão visual unitária própria de um *ready-made*, mas que necessitam de colocar a imagem em relação com outro elemento, quer seja de natureza verbal ou visual, para alimentar o elo narrativo que motoriza o enigma e dá corpo ao romance. O texto que O'Neill apõe à imagem, como legenda, tem esse efeito diegético, facilitando a fluidez e “ilusão de continuidade” do *romance*, como observou Maria de Jesus Ávila (Ávila, 2001: 262). É possível estabelecer alguns contrastes e analogias visuais entre as imagens, sobretudo aos níveis temáticos e de composição formal, mas a informação contida no texto é decisiva para a pertinência dessas relações, uma vez que é a palavra (integrada em frases curtas e simples, cuja continuidade é marcada tanto pelo sentido como através dos respetivos sinais ortográficos) que coloca os objetos expectantes das imagens em (inter)ação.

Entre as potenciais temáticas presentes em *A Âmpola Miraculosa* (1949), apenas o sonho/sono tem dimensão suficiente para se caracterizar enquanto tema, porque é o único que se afirma e repete, textual e visualmente, e que pode estruturar todos os outros (ou, no limite, quaisquer outros). No entanto, a presença do corpo assume também protagonismo, surgindo em representações que enfatizam a sua condição orgânica (imagem 2, 6 e 12), metaforizam o encontro sexual (imagem 4), exploram fragmentos (imagem 3 e 10) e revelam a sua capacidade de transfiguração (imagem 9).

Voltando, então, ao exemplo de Ernst, repara-se também que muitas legendas dos romances-colagem exploram em cada página o método de criação de imagens surrealista, baseado no enunciado de Lautréamont, para além da sua replicação na relação inter-legendas, legenda-imagem e na própria construção visual de cada imagem. Esta abordagem é mais um exemplo da utilização da retórica do excesso por parte de Ernst, que ao multiplicar a aplicação de recursos criativos em cada unidade de composição do romance-colagem, ou seja, na imagem, na legenda e na página (embora seja composta pelas duas unidades anteriores, considera-se também unidade porque o seu funcionamento como um todo excede a soma das suas partes), sobrepõe uma diversidade de mecanismos de leitura que conferem uma certa autonomia a cada unidade, contribuindo para a impossibilidade de totalização.

Pelo contrário, em O'Neill, os dois termos da imagem surrealista, associando realidades aparentemente incompatíveis, que funcionam num registo de insólito e humor, são acionados através da sucessão de legendas, ou de imagens, e da relação do texto com a imagem que lhe corresponde na página. Ou seja, a relação que motoriza o elo narrativo é simultaneamente responsável pela geração retórica das imagens, o que faz com que a unidade mínima autónoma de composição do romance-colagem em O'Neill não seja igual à de Ernst. Em O'Neill esse conjunto de fragmentos que criam uma relação que se basta a si própria constitui-se através da página, tornando completamente recíproca e essencial a relação palavra-imagem¹ para a criação da colagem surrealista, como tem sido definida ao longo da presente análise.

1 Vale a pena confrontar o que vários autores escreveram sobre o papel do texto na sua relação com a imagem: « le poète intervient uniquement en écrivant les didascalies et donc en racontant une histoire par images là où, en réalité, il n'existait pas d'histoire » (Tabucchi : 1984, 37).

«A intervenção do autor na elaboração do "romance" consistiu, por um lado, na selecção das imagens e na sua disposição sintagmática e, por outro, na escrita das legendas, que, sem deixarem de seguir um fio narrativo com um mínimo de coerência efabulativa, se assumem fundamentalmente como resposta ao estímulo das imagens» (Martinho: 1996, 36)

«As legendas prolongam ou desviam o sentido das imagens sem nunca lhes servirem de explicação.» (Sobral: 1994, 280)

Como tal, poder-se-á afirmar que o esforço de Ernst para dissimular o processo de colagem se torna mais eficiente quando à incoerência semântica das imagens não é possível fazer corresponder um contexto original para os fragmentos que a geram, anulando qualquer hipótese de se autonomizarem em relação à colagem. Por seu lado, O’Neill utiliza as afinidades semânticas da relação palavra-imagem que existem em cada página e a “coerência efabulativa” (Martinho: 1996, 36) da sucessão narrativa do romance para superar tensões de descontinuidade visual entre as imagens *ready-made* que, ao remeterem para um contexto ausente, evidenciam o gesto de des-colagem que as retirou desse lugar inicial.

BELLMER: A BRI-COLAGEM² DO FRAGMENTO

Para dar conta de outras composições visuais com fragmentos, pensadas também de acordo com uma matriz verbal que explora as possibilidades narrativas resultantes das capacidades combinatórias da linguagem, vale a pena recuperar o trabalho fotográfico desenvolvido por Hans Bellmer com as suas *Poupées* adolescentes, nos anos 30, e que se enquadra no tema em torno do qual este artista alemão elabora toda a sua obra, sobretudo através da técnica do desenho: o estudo de uma verdadeira anatomia do real e do virtual, que se (re)configura através do desejo (Beaumelle: 2006, 33).

A primeira boneca de Bellmer é de 1933, tendo sido construída com papel-mâché e gesso aplicados sobre uma estrutura de madeira e metal, com cabeça, tronco e membros desmontáveis. As fotografias referentes a esta boneca, segundo Therese Lichtenstein, documentam um minucioso processo de combinação de partes do corpo num espaço interior que evoca uma complexa atmosfera psicológica de morte, desespero e erotismo (Lichtenstein: 2001, 25). O artista alemão reuniu dez imagens desta série numa edição de autor intitulada *Die Puppe*, em 1934, que imediatamente integraram também a revista surrealista *Minotaure*. A segunda boneca data de 1935 e tem as várias partes do corpo moldadas numa pasta com cola e papel de tecido, articulando-se através de um outro sistema, com esferas pivotantes, que permite maior flexibilidade e possibilidades combinatórias. Bellmer realizou mais de cem fotografias da segunda boneca, novamente em ambientes interiores e alguns exteriores, juntando obsessivamente partes anatómicas de modo a formar composições improváveis, que remetem para a ideia de corpo histórico, permutando, subtraindo e multiplicando os seus elementos. Foram reproduzidas em vários periódicos imagens da segunda boneca, tendo sido algumas publicadas

2 Cf. Jancovici: 1983, 15.

no livro *Les Jeux de la poupée*, em 1949, acompanhadas por 14 poemas de Paul Eluard (Lichtenstein: 2001, 7 e 164-165).

A opção pela fotografia permite, por um lado, explorar o lado performativo da boneca, ou seja, o potencial expressivo do corpo fragmentado colocado em vários cenários, sobretudo interiores, com objetos familiares e quotidianos, ora assumindo poses e enquadramentos que o animam, contradizendo o seu carácter disfuncional e mecânico, ora apresentando-se como um corpo naturalista desmantelado em peças que se organizam artificialmente (Lichtenstein: 2001, 7).

Por outro lado, o registo fotográfico dá também à obra uma dimensão narrativa, que emerge tanto no ambiente psicológico de cada imagem, como na sua composição em série (Sayag: 2006, 21). Esta dimensão narrativa, segundo Pierre Dourthe, é inerente à lógica bellmeriana de apropriação e transformação do corpo, produzindo uma variação contínua que inventa uma linguagem, gerando novas formas e funções, sem alterar a natureza dos seus objetos, nem a sua representação (Dourthe: 2006, 37-38). Sendo que o próprio Bellmer compara o corpo a uma linguagem que se oferece à permutação e aos hábitos geométricos e algébricos do pensamento (Bellmer: 2008, 42-45), as suas principais figuras de retórica serão logicamente a inversão, a reversão, o desdobramento, a adição, a subtração, a multiplicação e a divisão (Beaumelle: 2006, 27).

O resultado destas operações ganha corpo através da boneca que consegue concretizar o improvável, reunindo os opostos que lhe permitem ser duplamente criança e mulher, casta e provocante, possuída e possuidora, atraente e repulsiva, indefesa e monstruosa, inanimada e viva (Beaumelle: 2006, 28), criando um jogo de ambiguidades e enigmas, que subvertem a leitura da realidade através da manipulação de elementos reais, alimentando o potencial narrativo através de um mecanismo semelhante ao dos romances-colagem.

Poder-se-á então pensar na fotografia como o médium que permite registar os vários momentos da bri-colagem experimental que Bellmer leva a cabo com a boneca, sendo possível em cada imagem identificar claramente os fragmentos que a constituem, mas que, no imediato instante em que foram colados pela objetiva a um determinado cenário, perderam o reconhecimento da sua autonomia.

A fotografia de Bellmer, à semelhança da dissimulação do processo de colagem feita por Ernst e da coesão semântica da relação palavra-imagem proposta por O'Neill, garante simultaneamente a possibilidade do fragmento ser reconhecido enquanto fragmento e apreendido enquanto fratura lírica (segundo a definição de Pierre Garrigues anteriormente citada) de uma totalidade autónoma e incompleta, onde se inscreve a linguagem do desejo, motivada pela necessidade da resolução do enigma inerente à sua condição híbrida.

REFERÊNCIAS

- ADAMOWICZ, Eliza (2005). *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press [1998].
- ÁVILA, Maria de Jesus (2001). “O Surrealismo nas artes plásticas em Portugal. 1934-1952”, in *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*. Catálogo da exposição. Lisboa: Museu do Chiado. 4-270.
- BEAUMELLE, Agnès de la (2006). “Hans Bellmer: les jeux de la Poupée, les enjeux du dessin », in *Hans Bellmer : Anatomie du désir*. Catálogo da exposição. Paris : Centre Pompidou. 25-35.
- BELLMER, Hans (2008). *Petite Anatomie de l'Image*. Paris : Editions Allia [1957].
- BOM, Laurinda (1993). “Imagem-texto na obra de Alexandre O’Neill”, in *O Foco*, n.º 8, Mar. 37-46.
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). “Introdução em Três Movimentos”, in CUADRADO, Perfecto E. (dir.), *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio Alvim. 7-65.
- DOURTHE, Pierre (2006). “Transformation et maîtrise du corps”, in *Hans Bellmer : Anatomie du désir*, catálogo da exposição. Paris : Centre Pompidou. 37-45.
- GARRIGUES, Pierre (1995). *Poétiques du fragment*. Paris : Lincksieck.
- JANCOVICI, Harry (1983). *Bellmer: dessins et sculptures*. Paris : L’Autre Musée.
- LICHTENSTEIN, Therese (2001). *Behind Close Doors: The Art of Hans Bellmer*. Catálogo da exposição. New York: International Center of Photography. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- MARINHO, Maria de Fátima (1985). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1996). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Colibri.
- SAYAG, Alain (2006). “Bellmer, pourquoi la photographie?”, in *Hans Bellmer : Anatomie du désir*, catálogo da exposição. Paris: Centre Pompidou. 19-22.
- SOBRAL, Luís de Moura (1994). “Objectos, imagens e conceitos na arte portuguesa do surrealismo”, in *As Tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*. Catálogo da exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. 271-284.
- SPIES, Werner (1984). *Max Ernst: les collages*. Trad. Eliane Kaufholz. Paris: Gallimard.
- TABUCCHI, Antonio (1984). “Les insectes impertinents d’Alexandre O’Neill”, in SOBRAL, Luís Moura (dir), *Surréalisme Périphérique. Actes du Colloque Portugal, Québec, Amérique Latine: un Surréalisme Périphérique?*. Montréal: 1984, 33-44.
- WALDMAN, Diane (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. New York: Harry M. Abrams.

RESUMO

A Âmpola Miraculosa foi o primeiro livro publicado por Alexandre O'Neill (1924-1986), em 1949, nos Cadernos Surrealistas, com o subtítulo de *Romance*. A obra dispõe uma série de 13 imagens *ready-made*, provenientes de manuais de divulgação científica, velhos almanaques ou enciclopédias populares, consoante os autores³, conjugadas com legendas escritas pelo poeta.

Apesar da técnica utilizada por O'Neill dispensar o trabalho de colagem sobre as imagens, alguns autores⁴ aproximam formalmente esta obra aos chamados romances-colagem de Max Ernst (1891-1976), elaborados entre 1929 e 1934, nomeadamente à obra *La Femme 100 Têtes* (1929). Para este facto não serão alheios aspetos gerais como a atmosfera sugerida pelo tipo de registo gráfico das ilustrações, a disposição isolada das imagens na página associadas apenas a uma legenda e a tensão disruptiva latente na leitura visual sequencial em interferência com sugestões narrativas textuais. Há que juntar a este conjunto a opção, explicitada logo no início da obra, pela classificação de género romance, que se consubstancia numa intenção subversiva que simultaneamente se filia numa formulação anti-modelo, transgredindo o romance que parodia, assim como o romance-colagem que absorve.

Com o intuito de refletir sobre a condição do fragmento proposta pela única obra de Alexandre O'Neill assumidamente surrealista, *A Âmpola Miraculosa*, o presente texto começará por procurar uma definição do dispositivo utilizado pelo poeta português para evidenciar o potencial material do fragmento, ou seja, a técnica da colagem, em particular aquela produzida pelo movimento surrealista. Posteriormente, a análise centrar-se-á na abordagem específica de *A Âmpola Miraculosa* em paralelo com o trabalho desenvolvido por dois autores do surrealismo internacional: Max Ernst, enquanto criador dos romances-colagem, e Hans Bellmer (1902-1975), enquanto explorador da linguagem do corpo-colagem (Adamowicz, 1998: 184).

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre O'Neill, Max Ernst, Hans Bellmer, Colagem, Fragmento, Surrealismo, Romance-Colagem, Palavra-Imagem, Narratividade, Linguagem, Corpo, Fotografia.

3 Cf. Ávila: 2001, 262; Martinho: 1996, 36; Tabucchi: 1984, 37.

4 Cf. Tabucchi: 1984, 37-38; Marinho: 1985, 61; Bom: 1993, 37-41; Ávila: 2001, 262; Cuadrado: 1998, 46-47.

MÁRIO CESARINY: A DESCONEXA CONEXÃO

Maria Bochicchio

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Para “o Azul Prússia”

É sabido que vários poetas surrealistas procuraram exprimir-se, não apenas através da escrita, mas também de incursões nas artes plásticas, em especial na pintura. Quadros, esculturas, fotografias, colagens, técnicas mistas e outros tipos de expressão plástica foram frequentemente apresentados por eles, quase sempre de modo provocatório e com níveis oficinais muito diferentes.

Esta singularidade da produção artístico literária surrealista foi assim marcada por parte de vários autores pela sobreposição de planos múltiplos, em particular o da escrita, com as outras artes, em especial a pintura (Dalí, Max Ernst), a fotografia (Man Ray) e o cinema (Jean Cocteau, Luís Buñuel), à margem do conceito de realidade. Para melhor dizer, é evidente a preocupação com um sentido simbólico inesperado e/ou enigmático, interno à obra e que pretende à partida ser uma ruptura ou, em si mesma, uma desestabilização antiartística (cf. Murphy, 1993).

Tratava-se de esvaziar o sentido, não apenas da representação da realidade, mesmo distorcida, mas da própria realidade, numa aposta cujos termos eram por isso mesmo assaz complicados, uma vez que implicava a utilização, fragmentária ou deformada, de elementos *reconhecíveis* dessa mesma realidade, organizados (ou desorganizados...), no processo da própria negação do que ela pudesse ter de banal, de quotidiano, de convencional, em que uma diferente valorização da dimensão onírica podia também ter lugar.

Embora André Breton tivesse cunhado o célebre aforismo “n’est pas surréaliste qui veut”, é o próprio coeficiente de arbitrariedade introduzido pelo praticante do surrealismo que permite pôr em questão o processo seguido.

Para o caso português, sirvam de exemplo as obras de duas das figuras mais representativas, Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny, aquele, pintor e poeta, este,

poeta e pintor. O primeiro leva a sofisticação do desenho a um requinte e a uma precisão inultrapassáveis para ilustrar toda uma gramática de figurações extravagantes que são outras tantas propostas de mediação onírica do mundo. O segundo lança no suporte traços e manchas de tinta, por vezes descuidadamente imperfeitas, tentativas de figuração ou palavras e frases de sentido obscuro ou mesmo sem sentido, procurando objectivar acasos criativos, que são em si uma “escoliose múltipla” entre a realidade e o sonho, sonho este que permite a estranha possibilidade de ver, além das palavras, aquilo que está no direito e no avesso das dobras da realidade.

Dizendo melhor, os seus quadros interessam, e muito, para uma interrogação mais completa do universo mental do poeta e da descoberta da determinação das próprias posições intelectuais, acompanhada de uma sensibilidade e apreensão do real que se concretiza no facto quotidiano através também da capacidade de, por sistema, deixar perplexos os destinatários da sua mensagem. Assim, de algum modo, continua o exemplo de Manuel Duchamp.

É um desses exercícios que nos propomos abordar. No caso, um exercício tardio que põe à vista alguns aspectos da criação do Cesariny dos últimos anos, decerto bem menos agressiva do que a de épocas anteriores, mas sempre importante para uma visão mais completa e integrada da sua obra criadora. Refiro-me em particular a alguns aspetos relativos a *Tem Dor e Tem Puta*,



[Capa]

caderno publicado em 2000 pela livraria Biblarte, com patrocínio de Ernesto Martins, numa tiragem limitada a 150 exemplares, assinados pelo autor, Mário Cesariny, a seguir a um cólofon em que a si mesmo se refere como «Cesariny, Cesarini-Rossi»¹.

Trata-se, ainda segundo o cólofon, de um «livro-álbum de poemas, colagens, pintura e desenho», formando «um conjunto elaborado em homenagem ao pintor, poeta e investigador americano Édouard Roditi».

Se reparamos no título da publicação, logo somos reenviados para uma experiência estética que remete para «uma erótica fusão cognoscitiva».

O erotismo ocupa na poesia e nas artes plásticas do autor um importante papel estético e revolucionário. Nele reside toda uma visão do mundo. O erotismo em plena atmosfera cesariniana (e surrealista) representa o lugar de reflexão sobre os poderes denotativo e conotativo da linguagem e só existe na transgressão do interdito, que não suprime, mas ultrapassa no excesso. É a *mise en scène* do corpo, considerado como objeto propício ao ato amoroso, de significado erótico desarticulado, violento e não-conformista, ligado ao funcionamento simbólico do *olhar* e do *objeto* como na imagem cinematográfica (filmes de Buñuel), ou fotográfica de Man Ray (*Cruauté*), ou como nos quadros de Dalí. Dessa visão Cesariny não dissocia uma nota de humor *à la Magritte*.

Poderíamos aproximar alguns aspectos da presença e da função do corpo, da noção de «técnicas do corpo», tal como utilizada por Manuel Gusmão na esteira de Marcel Mauss, para admitir a possibilidade de considerar as diferentes artes, todas as artes, mesmo se algumas delas de forma mais nítida, enquanto «técnicas do corpo», explicitando essa noção como a do *corpo – em-ação*, isto é, de um terceiro termo ou factor antropológico a acrescer à linguagem e ao trabalho:

Devo dizê-lo, chamá-lo ou convocá-lo porque só assim ele poderá surgir e exprimir-se entre o desejo e o fantasma, gesto, jogo e técnica – corpo, justamente: suporte dos jogos de linguagem como da tecnicidade manual, técnicas do corpo; lugar social e histórico da individuação, coisa natural, organismo vivo, agente da poiesis, 3ª pessoa ou herói de uma forma de vida [...] o que me interessa na expressão *técnicas do corpo* é que ela não remete para as representações do corpo ou para o corpo representado, mas sim para o

1 Para o estatuto de poeta que para si constantemente reivindica, é sintomático que Cesariny se tenha reclamado de uma ascendência italiana, a do mais que comum patronímico Rossi (tão comum como “Silva” em Portugal...), que teria pertencido a habitantes de Florença, seus antepassados, no período das lutas entre Guefos e Gibelinos. Esses Rossi teriam sido companheiros de Dante ou, como Cesariny chegou a dizer, Dante é que teria sido companheiro deles...

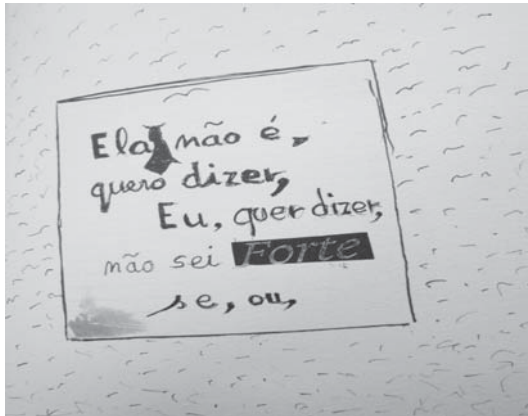
motor-corpo (Luísa Neto Jorge), o corpo que escreve, pinta e dança, o corpo-a-corpo da escultura, o corpo que se exprime no teatro ou no cinema [...]².

O que estimula o processo criativo de Cesariny parece ser um *a priori* psicológico, movido por preferências afetivas, ou seja, por interesses. Conhece-se o que intimamente se deseja. Cesariny partilha com o surrealismo de marca bretoniana a consideração da corporalidade da poesia, do seu valor agente e influente na criação e na modificação do real.

A poesia é corpo nascido de uma ligação erótica da linguagem que se torna palpável, tornando-se, também, num fluxo de afectividade. Eros e poesia fundem-se demonstrando o jogo complexo de união entre os opostos: corpo e palavra, que em Cesariny têm o valor de conhecimento vivo.

Cesariny transforma a sua palavra num gesto vivo quando afirma, como me disse pessoalmente em ocasião da entrevista que lhe fiz em 26 de Novembro de 2006 (Actual/Expresso): «- Sou uma velha puta e gosto da vida!». Revelação do ser e poeticidade coincidem no ato livre de amar o mundo como fonte de conhecimento. O exercício da poesia aponta para a recuperação da experiência e a poeticidade é considerada o meio cognoscitivo mais completo.

Ao longo das páginas desta publicação, que podemos considerar de formato acima da média, Mário Cesariny experimenta variados efeitos de composição tipográfica, e de expressão das letras desenhada, provocatoriamente instalados no grande espaço das páginas que os apresentam.



[folha 12v.]



[folha 7v.]

Estes efeitos tipográficos, na diversidade dos tipos e dos corpos utilizados, criam por sua vez uma sensação de vertigem semântica, em que uma aparente transparência dos vocábulos se transforma em opacidade dos enunciados.

Este processo, por sua vez, interage com o desenho e a colagem, no sentido em que o arbitrário surrealista é sobremaneira valorizado. Não há aqui, portanto, arte do verso no sentido convencional, mas antes uma espécie de desmantelamento da escrita pela utilização da palavra em bruto, de tal modo que a ironia cesariniana se fragmenta e rarefaz, numa espécie de caleidoscópio que se vai desarticulando. Também os desenhos e outros elementos plásticos, com alguns aspectos figurativos, mais ou menos bizarros, provocam idênticas sensações de desconexão discursiva, muito embora existam pares de desenhos que se pretendem intencionalmente agenciados. Caso da terceira folha e do respectivo verso, em que a mesma cabeça é apresentada:

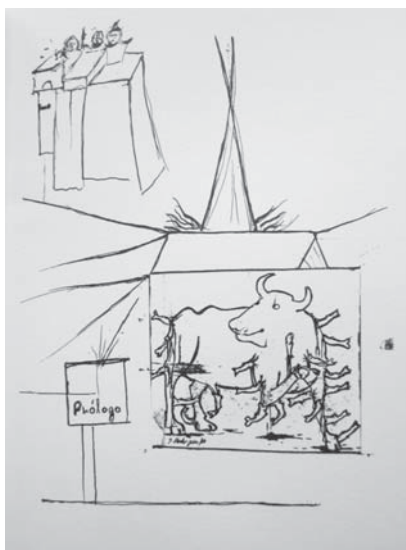


[folha 3v.]



[folha 3r.]

Note-se, de resto, que o desenho da segunda folha (em que figura a imagem de um touro)



[folha 2v.]



[folha 79v. do livro *Drama*, 2004]

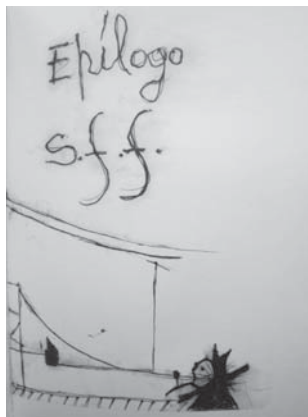


[capa]

foi posteriormente colorido a *gouache* e incluído pelo autor num outro conjunto de desenhos e pinturas intitulado *Drama*, que veio a ser publicado em 2004.

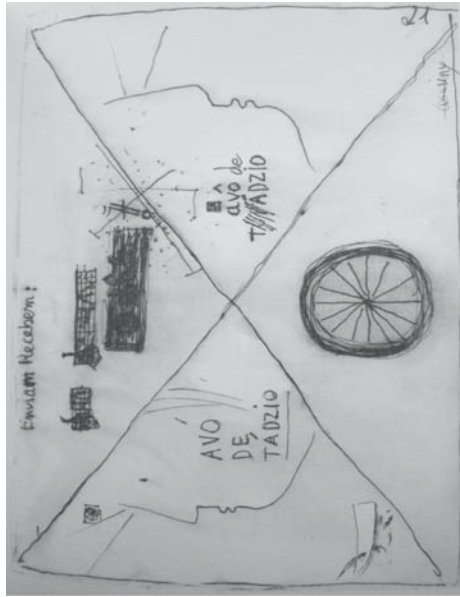
Como é típico destas híbridas produções de Mário Cesariny, o jogo entre as palavras e a imagem resvala numa espécie de *private joke* inconclusivo, subreptício ou de conclusão informulada, nas voltas e contravoltas de um absurdo em que a desconexão entre a palavra e a imagem atinge, decerto propositadamente, aquilo a que poderíamos chamar «lirismo do irrisório», ou mais propriamente e por isso mesmo de um «antilirismo total».

Cesariny joga com as noções e os efeitos práticos da colagem, do recorte, da representação ou alusão à figura humana, de pedido reiterado duas vezes pela abreviatura, “S.f.f.”, isto é “se faz favor”



[folha 17v.]

A folha na vertical é dividida mediante duas linhas transversais em duas metades, cada uma das quais é preenchida pela face duma personagem, feminina aquela à esquerda, masculina aquela à direita. As duas faces estão viradas para direcções



[folha 19v.]

opostas, de modo a constituírem uma espécie de personagem bifronte. À esquerda da personagem feminina está o esboço de uma embarcação.

Cada um dos espaços livres entre as linhas transversais também contém uma ou mais imagens. No topo, debaixo do sintagma “Enviem Recebem:”, estão duas linhas de partitura musical parcialmente rasuradas. No espaço inferior, está uma roda. Tanto a quádrupla partição da folha, como o sintagma “Enviem Recebem:”, parecem aludir à codificação de uma mensagem complexa, que as duas inscrições, cada uma traçada sobre uma das duas personagens, podem ajudar-nos a decifrar. A personagem feminina é dita AVÓ DE TÁDZIO, enquanto sobre a masculina está escrito AVÔ DE T(OP)ÁDZIO, com a sílaba OP rasurada. TÁDZIO remete, sem dúvida nenhuma, para a personagem de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, isto é, o rapaz do qual o protagonista Aschenbach acaba por ficar apaixonado.

Dominado por uma paixão homossexual de cunho platónico, Aschenbach entrega-se a fantasias contínuas em torno do nome do rapaz. É a sonoridade suave deste nome polaco que, acima de tudo, o encanta.

O facto de Cesariny se referir aos pretensos avôs de Tadzio implica um processo de procura voltado para as origens desta personificação da eterna beleza androgínica. E a embarcação esboçada ao lado da “avó” é, claramente, uma alusão ulterior a Veneza.

A decifração das outras imagens revela-se, com certeza, mais difícil. A roda talvez possa ser interpretada como alusão à cadeia dos seres que se sucedem no processo de reencarnação, conforme um tópicos para o qual tanto Thomas Mann³ como Cesariny tinham um interesse marcado, e o mesmo pode-se dizer no que respeita às pautas de música. Quanto à paronomásia *tádzio – topádzio*, no momento parece impossível apontar para alusões mais precisas.⁴

Esta folha que acabamos de ver apresenta a codificação de uma mensagem simbólica bastante complexa. Preenche, a nosso ver, a função de uma espécie de index relativo ao livro na sua unidade. Por isso mesmo, e por conter os dois perfis de figuras humanas, poderia remeter para a fotografia de um rosto masculino pintado com o escudo da bandeira nacional portuguesa:



[folha 14v.]

3 No espólio do escritor encontram-se remissões para Schopenhauer e Die Geheimnisse dês Ostens de Dmitri Mereschkowski: “Das Rad rollt nicht über die Erde, sondern dreht sich in der Luft, es ist eine unbewegliche Bewegung” (Manfred Dierks, Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum ‘Tod in Venedig’, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1991, 2003, p. 86).

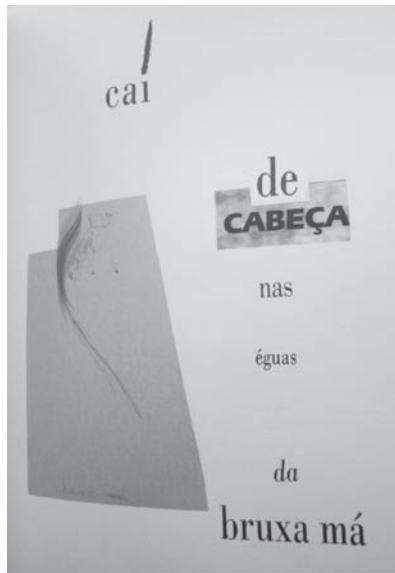
4 Como, p.ex., a La reine Topaze de Victor Massé (1856), cuja cena é situada em Veneza durante o carnaval.

Este rosto encontra-se cinco folhas antes da folha com os dois perfis que acabamos de descrever.

Esse conjunto que «Mário Cesariny Rossi fez na Póvoa de Varzim no ano 2000, funciona como monumento, ou dizendo melhor, estela funerária surrealista «A memória de Eduardo Roditi». Recordemos que Édouard Roditi (1910-1992), poeta, ficcionista, crítico e tradutor, foi o autor do primeiro manifesto surrealista inglês, «The New Reality», publicado em 1929, e esteve em contacto com algumas das maiores figuras literárias do século XX, como T. S. Eliot, James Joyce e André Breton. Também manteve correspondência com várias figuras portuguesas, entre elas Mário Cesariny, entre 1957 e 1988⁵.

Nas suas relações portuguesas contavam-se ainda os poetas Alberto de Lacerda e Luís Amorim de Sousa, a editora Maria Amédia de Azevedo Pinto e o professor e ensaísta Jacinto do Prado Coelho. Escreveu também um livro sobre Fernão de Magalhães, *Magellan and the Pacific*.

O melhor epílogo para esta obra de Cesariny, a meu ver, encontra-se na folha em que se lê, com vários espaçamentos e elementos gráficos, «caí de cabeça nas éguas da bruxa má»:



[folha 13v.]

5 Cfr. Finding Aid for the Édouard Roditi Papers (<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ft5j49n8ft/dsc/?dsc.position=2501#c01-1.2.9.3>): a correspondência com Cesariny encontra-se na Box 3.

No fim da vida, Cesariny dizia que a “poesia não prestava” e por isso a tinha abandonado, passando a dedicar-se às artes plásticas. Essa mesma *imprestabilidade*, era vista pelo artista no real quotidiano, que procurava desconstruir pela arte para propor uma alternativa diferente, com a ironia da veemência que sempre o caracterizou mesmo que se tratasse, como é o caso, nessa obra tardia, de propor materiais estéticos a partir de um conjunto de fragmentos de realidade, detritos do real através dum discurso propositadamente desarticulado, ligados a aspetos residuais do real quotidiano e com a preocupação de subverter os aspectos formais desse real, que são na estética surrealista sobrevalorizados, pelo facto de não prestar.

Seria tentada a remeter esta fase poética tardia cesariniana por um lado a uma aproximação da desconstrução estruturalista por outro, a aproximá-la de uma estética “do lixo” como a de Marcel Duchamp.

De qualquer forma, e para simplificar e concluir, a gratuidade cesariniana é aqui levada ao extremo de uma rutura semântica e sintática, tal como numa fase muito recuada da sua pintura, o artista recorreu ao processo que chamava de «acaso objetivado». Estamos a crer que esse acaso, na obra em análise, se objetiva por automatismos que escapam a todo e qualquer exercício crítico, proporcionando apenas a surpresa da sua própria indecifrabilidade. Talvez fosse aquilo que o poeta visava. Ficaremos sempre perplexos ante uma obra como esta que desmultiplica, inverte e controverte a ambiguidade do dito horaciano: *ut pictura poesis* ou *ut poesis pictura...*

REFERÊNCIAS

RICHARD MURPHY, *Theorizing the Avant-Garde – Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1993.

PRINCÍPIOS: O DIVAGAR NO CENÁRIO E NA ESCRITA EM *NADJA*, DE ANTÓNIO PEDRO

Bruna Vilma Março Cardoso Mendes

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

Publicadas com catorze anos de intervalo, *Nadja* (1928) de André Breton e *Apenas uma Narrativa* (1942) de António Pedro contam vários pontos de aproximação, a começar pelo lugar singular que ambas as obras ocupam nas gerações literárias em que se inscrevem. *Nadja* é a primeira obra de Breton publicada depois do *Manifeste du surréalisme* de 1924 e é considerada o seu prolongamento; *Apenas uma Narrativa* é, segundo a Professora Maria de Fátima Marinho, «o primeiro conjunto de textos surrealistas-automáticos produzidos em Portugal» fazendo de António Pedro «o inegável pioneiro do surrealismo português».

Consideradas como modelos da estética surrealista, as duas obras representam os princípios da mesma. Simbolizam ainda a rutura em relação ao que precede e a defesa de uma conceção nova de arte. Ambas as narrativas se caracterizam simultaneamente pela heterogeneidade e pela unidade artística.

Para André Breton o romance é uma impostura; por isso decidiu substituir as descrições por documentos diversos e heteróclitos, (fotos, desenhos de Nadja, programas de filmes, imagem da História de França, entre outros).

Em *Apenas uma Narrativa*, cada um dos dez capítulos abre com uma ilustração insólita do próprio autor, relacionada com uma frase do texto do capítulo correspondente. O autor, que também foi artista plástico, procura assim fundir poesia e artes visuais, o que vem dar um aspeto “dimensionista” à sua obra; contam-se ainda poemas surrealistas à maneira de lengalengas (Pedro, 1942: 43) ou canções (na etapa do bar) (*Idem*: 52-53).

Nadja é uma obra assumidamente autobiográfica na qual o autor deseja afastar-se dos romancistas “qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d’eux-mêmes”; o seu texto é uma casa de vidro onde ele quer morar. O narrador

André Breton deseja «relater [...] les faits les plus marquants de [s]a vie». No prefácio de *Apenas uma Narrativa*, António Pedro demonstra igualmente a vontade de romper com as convenções e a tradição ao abordar, com ironia, a dificuldade de dar um título e o problema de inscrever o seu texto num género: «O que vai ler-se é apenas uma narrativa daquilo que não aconteceu, como deve ser em todos os romances. Chama-se portanto aquilo que é, embora não seja costume» E acrescenta provocador «porque é narrado de forma sem pretensões, é *Apenas uma Narrativa* e, porque assim me pareceu bem, subintitula-se *Romance*» (Pedro, *op. cit.*: 16-17).

Entre outras abordagens possíveis, escolhi analisar o divagar no cenário e na escrita presente nas duas obras. A errância é a busca de algo diferente e absoluto, é a procura da identidade de um “eu” narrador-autobiográfico em *Nadja*, e em *Apenas uma narrativa*, a definição de um “eu” mítico, genesiaco que pode ser tudo e nada.

O divagar, «au hasard objectif» segundo os termos de Breton, é a ação no mundo empírico, do “eu” abandonado, solitário, tocado pelo tédio, ou do “eu” em constante metamorfose, acompanhado pela «terra, o amor e a solidão», três *leitmotiv* dados por António Pedro como chaves da obra. Em ambas, um “eu” que procura o “outro”, a mulher amada, a relação ideal, que afinal existe com a obra de arte e com a terra.

Apesar do título *Nadja*, podemos dizer que a verdadeira personagem é o narrador, André Breton, do qual temos uma foto (Breton, 1964: 174), e um retrato, o de um surrealista revoltado, que logo no primeiro dia do encontro com Nadja, a 4 de outubro, revela as suas opiniões sobre o trabalho e a guerra. E ao longo do seu divagar vamos descobrindo a sua crise política e matrimonial.

Em *Apenas uma Narrativa*, o narrador nasceu em Caminha, terra triste, «antes da guerra que vem no Apocalipse» (indicação esta que pode ser interpretada como autobiográfica, já que António Pedro nasceu em 1909, antes da Primeira Grande Guerra). Trata-se de um ser insólito, mágico mas que reconhece ter traços de dimensão humana através dos seus gostos: «Por mim sei, no entanto, que são humanos este gosto das surpresas e esta permanente tentação do dilúvio» (Pedro, *op. cit.*: 95).

No mundo empírico, o divagar é uma sucessão de lugares geográficos, espaços que são pretextos para os “encontros” e o “sonho”. Trata-se do universo citadino parisiense, familiar a Breton, e do universo rural minhoto ao qual pertenceu António Pedro.

Para André Breton e Nadja a rua é «le seul champ d’expérience valable, dans la rue, à portée d’interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère»

(Breton, *op. cit.*: 133). Na rua parisiense propicia-se o culto do “acaso”: «o hasard objectif», procurado porque proporciona a iluminação poética, onde a coincidência se torna significativa.

António Pedro conjuga «realismo minhoto e transformismo imaginoso», demonstrando que a solidão é necessária ao divagar:

o texto não é só texto e é imagem também, porque se passa no Minho, que tem menos desvirgadas e menos lobos de serra e mais fantasmas líricos, por natureza do terreno e da humidade que faz crescer a imaginação (...), trata-se (...) de ver (...) (Pedro, *op. cit.*: 12).

E é nestes dois ambientes que os dois narradores vão começar uma busca.

De facto, em ambas obras, o divagar torna-se um percurso iniciático onde os narradores, tal como os heróis de romances de cavalaria, evoluem ao longo das suas demandas.

Nadja começa com a questão existencial e filosófica “Qui suis-je”. O narrador procura a revelação do sentido da sua vida:

L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche (...) (Breton, *op. cit.*: 69).

A busca torna-se em verdadeira perseguição, «poursuite» (*Idem*: 127), e um dos meios propostos pelo narrador para alcançar o seu objetivo é a «diferenciação». É através da diferenciação, em forma de reações em relação ao mundo exterior, que se vai definir a identidade. Vejamos o que nos diz o narrador:

L'important est que les aptitudes particulières que je me découvre lentement ici-bas ne me distraient en rien de la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et ne m'est pas donnée. (...) je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation (*Idem*: 10-11).

Essa diferenciação também é vista como uma luz, a luz própria que ele não esqueceu mesmo após o encontro – físico – com Nadja.

A busca também é onírica, já que à pergunta «Qui suis-je» ele acrescenta outra: «Qui je hante», recorrendo à metáfora do fantasma, mergulhando-nos assim num mundo fantástico. Ao mesmo tempo, na escrita, o divagar vai avançando com associação de ideias, sucessão de referências, amigos, «enseignes», lugares e o

verbo “rever” que serve de intermediário: «je revois maintenant Desnos» (*Idem*: 34), como se se tratasse do relato sonâmbulo de um sonho.

Em *Apenas uma Narrativa* o objeto da busca não é tão explícito como em *Nadja*. A sua definição é construída no e pelo avançar da narração e das metamorfoses que vai sofrendo o narrador, numa sucessão de quadros e cenas mágicas, insólitas. O primeiro objeto de procura parece ser a mulher dum anúncio que faz parte dele. De facto, depois da inundação posterior   guerra que lhe roubou a infância, para fugir ao dilúvio, ele constrói um barco de papel, mas devido   humidade as letras do jornal ficam marcadas na sua pele e com o tempo só fica na sua coxa um  ncio que parece «sem importância»: [num enquadrado] «Lulu/Sem notícias. Vem  s 5. Muitos b. do teu até   morte. Sumiu-se a letra da assinatura» (Pedro, *op. cit.*: 37).

O encontro com a mulher faz-se sem esforços após uma cena de “voyeurisme”. Ele assiste a um «espetáculo lamentável» em que Lulu escolhe um dos olhos que trazia pegados às partes do corpo para a mirar todo o dia. Graças ao encontro, tudo se ilumina e espalha-se pela casa «um perfume a terra molhada». Na rela o com a mulher reaparece a rela o   terra.

Após o encontro físico, Lulu   dissolvida pelas penas do leito. E dessa perda vai nascer o vaguear do narrador. O objeto seria, então, duplamente a Lulu, antes e depois da perda. Mas outros objetivos são evocados. No regresso   casa paterna inexistente por causa da inunda o, ele explica o seu regresso da seguinte maneira: «Vinha   procura de um lugar que me contagiasse de infância» (*Idem*: 66). Mas no seu périplo, o narrador sobe   serra d’Arga, e após ao que se assemelha a uma via sacra, confessa-nos: «eu não sabia o que procurava mas sabia que o havia de encontrar. Por isso a alegria das minhas chagas. Por isso o gosto amargo da sufoca o» (*Idem*: 73-74).

O narrador autodiegético de *Nadja* traça-nos o seu percurso para situar temporalmente a narrativa geográfica, já que os lugares estão ligados aos eventos e encontros da sua vida: «je prendrai pour point de départ l’hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, o  j’habitais vers 1918, et pour  tape le Manoir d’Ango   Varengeville-sur-Mer, o  je me trouve en ao t 1927...» (Breton, *op. cit.*: 24).

  interessante ver que a primeira parte da narra o de *Nadja*, centrada sobre reflexões diversas, acaba com o saltar da torre do «Manoir d’Ango» e com uma neve de penas que recobrem o chão de sangue. Esta cena   a última antes daquilo a que André Breton chamou a entrada em cena de *Nadja* e do início do jornal do encontro. Nas duas obras, o motivo das penas surge num momento relacionado com a mulher: as penas dissolvem a Lulu em bruma em *Apenas uma narrativa*.

A perda de Lulu vai marcar o início de um vaguear que vai durar meses: «Longos meses vagueei ao sabor das correntes e a sua lembrança colava-se ao meu

remorso como um cheiro» (Pedro, *op. cit.*: 49). O vaguear é o modo de preencher o vazio ou de dar sentido à vida: «Ficava-me a vida – a coisa mais inútil de tudo o que houvera ganhado» (*Idem, ibidem*).

O relato dos encontros com Nadja, de 4 a 12 de outubro, começa no imperfeito e continua no presente de narração que atualiza os eventos vividos em Paris e cujo percurso pode ser seguido numa planta da cidade. Observe-se o exemplo do primeiro dia:

Le 4 octobre dernier (on est en 1926 N. de A) “je me trouvais rue Lafayette”, “après m’être arrêté (...) devant la vitrine de la librairie de L’Humanité”, “**sans but** je poursuivais ma route dans la direction de l’Opéra” (p. 71). “Je venais de traverser ce carrefour dont j’oublie ou ignore le nom, là, devant une église.”, “Tout à coup, alors qu’elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m’a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants.” (p. 72) “Nous nous arrêtons à la terrasse d’un café proche de la gare du Nord.” “Nous voici, **au hasard** de nos pas, rue du Faubourg-Poissonnière.”, (p. 81) “Nous convenons de nous revoir le lendemain au bar qui fait l’angle de la rue Lafayette et du faubourg Poissonnière.

Em *Apenas uma Narrativa*, o ponto de partida do percurso é o Rio Minho: «o rio Minho tem um afluente que se chama Coura e nasce entre pedras como um fio de água. Andam-lhe à roda pinheiros distraídos debaixo do céu, que é sempre azul e luminoso, e matam nela a sede os lobos e as rolas...» (Pedro, *op. cit.* 25).

A descrição é sinestésica e na hipotipose de uma paisagem ideal, montanhosa; o narrador evoca o «ambiente bucólico do entardecer que naquela parte do Minho, tem um encanto de paraíso» (*Idem*: 27), não fosse a rutura industrial com um «engenho de açudes» que «fica ridículo com seu ar industrial». E a primeira personagem encontrada é o plantador de mulheres que se chamava Adão.

O início do percurso é literalmente o princípio, já que o narrador diz: «creio que foi no princípio do mundo que assim se estabeleceram as coisas. Foi há muito tempo mas, à exceção da indústria, tudo conserva um ar inicial, como era necessário» (*Idem*: 26). «Chegou um tempo» em que aquele quadro, «com acento romântico» com «valores de magia», «todo aquele romantismo se tornou inaceitável». O ponto de partida também é apresentado como mítico porque «foi no lugar da sombra do plantador que construíram “uma vila a que se deu, por ternura, o nome Caminha».

O anúncio já mencionado vai levar o narrador até à mulher e a perda desta vai conduzi-lo aos longos meses de vagueio, com tristeza e saudade. Começa então a

aventura errante durante a qual ele se metamorfoseia em uma afinidade de seres e se multiplica em experiências (*apud*, Pedro, 1942: 49). Uma das metamorfoses mais significativas é a sua mítica transformação em árvore ao escrever a primeira carta ao seu amor que ele espera ser a última. Ele sonha e espera que a mulher (que nós supomos a Lulu) venha deitar-se e refugiar-se nele.

Entre quadros mágicos e fantasistas, em que o narrador insólito aparece só como testemunha, e as aventuras nas quais ele é o protagonista e sofre setenta metamorfoses, é construído o retrato da sua região minhota e da sua gente, através dos aspetos regionais, abordando o problema do êxodo rural e da emigração.

Se nos centrarmos, agora, na caracterização dos percursos dos dois narradores, percebemos que estamos perante dois percursos distintos. O de André Breton é em espiral, visto que os encontros nos cafés se repetem; mas a fascinação por Nadja diminui depois do encontro no hotel retirado da narrativa pelo autor em 1962, «Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin?» (Breton, *op. cit.*: 127). Foi Nadja, como alma errante, com o espírito livre, que o seduziu, com as suas visões insólitas como a do «vento azul». Mas as suas conversas mudam e o interesse do nosso narrador, levado pelo seu gosto artístico, também. Ele afasta-se de Nadja e meses mais tarde fica a saber que ela ficou louca. A narração conhece, então, um novo sobressalto com a exaltação feita a um “tu” que, pela não identificação, canta o encantamento pela mulher (em geral). Graças aos dados biográficos do autor, o leitor sabe que se trata de Suzanne Musard. A obra acaba com uma promessa de um futuro, um futuro estético «la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» (*Idem*: 190).

O percurso do narrador de *Apenas uma narrativa* é o do homem que, para melhor conhecer o seu mundo, se afasta e volta. Até ao capítulo V (meio do romance), assiste-se ao movimento da ida, com a etapa do bar, de ambiente de saturação surrealista, depois à emigração para a cidade fabril, na qual é um operário anónimo. Mas com «as penas de amor» e «a saudade dolorosíssima» nasce nele o desejo da terra; o capítulo V acaba com «Era forçoso voltar» (Pedro, *op. cit.*: 61). A partir do capítulo VI o narrador inicia o regresso que começa com a evocação da parábola do filho pródigo, com a aprendizagem realizada que resultou na necessidade de voltar. Ele fica no «monte pelos arredores de Cristelo donde se vê o mar e a Ínsua, que tem um castelo rodeado de espuma» (*Idem*: 65). Ele constrói uma casa entre as árvores, faz um passeio durante a noite, depois sobe à serra d'Arga e encontra um templo recôndito detrás da serra, onde ele assiste a uma criação artística insólita e surrealista. Torna-se um demiurgo: «Afastei montes, pedregulhos e nuvens com as mãos e voltei à minha casa, entre as árvores, capaz de todas as falsidades». O narrador observador e testemunho desta realidade insuspeitada sente-se agora poderoso e ator destas falsidades.

O resultado do percurso, em ambas as obras, é similar e está relacionado com uma estética artística oferecendo uma promessa (estética): «la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» para André Breton; para o narrador de *Apenas uma Narrativa* será uma relação nova e eterna com a terra. O ponto de chegada é o mesmo, Paris, com a mesma «Merveille (...) de la première à la dernière page» (Breton, *op. cit.*: 176) e o mesmo Minho, visto de maneira outra, insólita e surrealista.

O ponto de chegada, diremos nós, são duas obras representativas da estética surrealista, já que o divagar não se limita ao conteúdo mas está presente na forma de narrar; forma esta que corresponde a um divagar guiado pela fantasia e pelo sonho. Em ambas, multiplicam-se e sobrepõem-se quadros geográficos e quadros fantasiosos, insólitos.

Nadja é o relato surrealista de um encontro com uma mulher real, marginal mas insólita. Trata-se duma narração descontínua, com episódios sem relação aparente, com itálicos, parênteses, mudanças no tempo de narração, ora passado ora presente, com a sobreposição de discursos, já que Breton recorre ao mesmo tempo ao discurso direto, ao indireto e ao indireto livre. A sobreposição de discursos como a progressão da narrativa através de associação de ideias evoca e mima a sobreposição plástica e as técnicas da pintura surrealista.

Pareceu-me interessante analisar estas obras sob a perspetiva do divagar que ambas tratam como tópico e aplicam como processo, da estética surrealista.

O narrador pretende livrar-se do controlo da sua razão e narrar «sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure» o que chega através «des voies insoupçonnables» (Breton, *op. cit.*: 22-24), sem preocupação estética ou moral (seguindo e prolongando a estética definida no Manifesto de 1924). Pretende-se, ao mesmo tempo, jogar com a ilusão e a sua própria desconstrução, já que após a escrita da primeira carta de amor, o narrador de *Apenas uma Narrativa*, nega, no capítulo seguinte, a veracidade do que escreveu: «era evidentemente mentira tudo aquilo que eu contara na minha carta de amor, ou melhor: *era tão verdade que ainda não tinha acontecido*» (Pedro, *op. cit.*: 73). Somos, de novo, remetidos para o prefácio de «uma narrativa do que não aconteceu». O tema do “amour fou”, presente através das duas mulheres encontradas, metamorfoseia-se, finalmente, num amor e numa beleza convulsivos, estratégia comum que leva os dois narradores, “à l’instar” da magia operada, a colar o nosso olhar sobre o mundo ao olhar de Nadja: «J’ai vu ses yeux de fougère s’ouvrir le matin sur un monde où les battements d’ailes de l’espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n’avais vu encore que des yeux se fermer» (Breton, *op. cit.*: 130-132).

REFERÊNCIAS

- ALÇADA, João Nuno, (1982). “*Apenas uma Narrativa* de António Pedro, ou o romance surrealista em Portugal”. Separata da Revista da Biblioteca Nacional, 1: ???-???
- AMORIM, Orlando Nunes de (s/d). *O surrealismo minhoto ou Ainda um ensaio sobre Apenas uma Narrativa, de António Pedro*, disponível em http://www.geocities.ws/ail_br/osurrealismominhoto.htm (consultado em ??/??/????).
- BRETON, André (1924). *Manifeste du surréalisme*, disponível em <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme1924.pdf> (consultado em ??/??/????).
- BRETON, André (1964). *Nadja*. Collection Folio. Paris: Gallimard (Edition “entièrement revue par l’auteur”) [1928].
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). *A Única real tradição viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim. (Introdução)
- FRANÇA, José-Augusto (1986). *Deux romans insolites: Nome de Guerra d’ Almada Negreiros et Apenas uma Narrativa d’António Pedro*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- JOUANNY, Robert-A. (1972). *Nadja – André Breton, analyse critique*. Paris: Hatier.
- MACHADO, Álvaro Manuel (dir.) (1996). *Dicionário de Literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*: Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PEDRO, António (1978). *Apenas uma Narrativa*. 2.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa [1942].

RESUMO

Primeiras manifestações surrealistas e obras representativas desta estética, *Nadja* de André Breton e *Apenas uma Narrativa* de António Pedro, definem e ilustram, tanto pelos temas como pela forma narrativa, uma conceção nova de arte: a do divagar. Em ambas, procura-se a estranheza do leitor através do insólito das ideias e das imagens desconexas que se multiplicam. A escrita pretende libertar-se do controlo da razão, simular espontaneidade e oferecer visões até então descartadas ou julgadas inapropriadas, como aspetos mórbidos tal como a antropofagia. O acaso ritma a escrita e as deambulações nas ruas da cidade ou através dos montes minhotos; o mesmo acaso serve de pretexto e de contexto para a procura do outro e do eu, num ambiente realista, concreto e ao mesmo tempo fantasista e onírico.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo, divagar, escrita, busca, imagens insólitas.

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Faculdade de Letras
Coimbra
2015



Centro de
Literatura
Portuguesa
Coimbra