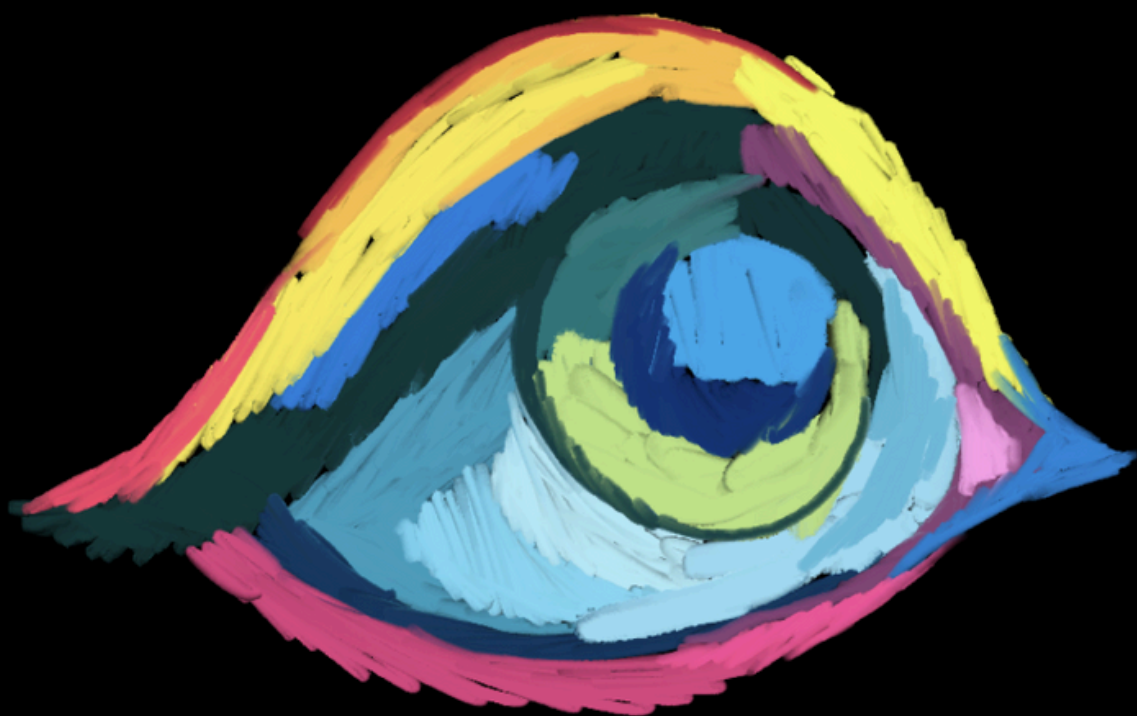


SURREALISMOS

EM

PORTUGUÊS

LES  
ASS  
OSS  
LEO



32

# EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p1-8>

O Surrealismo foi o movimento com maior e mais diversificado impacto do período que, grosso modo, corresponde ao tempo cultural, político, ideológico e criativo que reconhecemos como nosso e que determina os principais conflitos, dicotomias e incertezas contemporâneos. Qualquer leitura do contexto profundo do momento em que o movimento surrealista emergiu depende, necessariamente, de termos em consideração os excessos e confrontos civilizacionais que conduziram ao apogeu e decadência vertiginosos do paradigma do Ocidente moderno.

O Surrealismo é, acima de tudo, um efeito de ressaca produtiva do confronto com os principais esteios de uma civilização que acabara por se deixar dominar pelos efeitos alienadores do seu próprio egocentrismo agressivo, assente num horizonte racionalista, esquematicamente hierárquico e colonialista, contrário a todos os discursos que visavam salientar a importância da individualidade criadora. O continente europeu que saiu dos escombros e traumas colectivos produzidos pela I Guerra Mundial, primeiro grande palco expressivo da queda violenta de uma máscara estreita partilhada pelos adversários de ontem e de hoje, foi o cenário ideal para um grito de desespero e alternativa, que encontrou em André Breton um catalisador adequado e nas ruas míticas de Paris um cenário perfeito para a consolidação do mais plural e flexível ponto de encontro entre artistas de todo o mundo.

Ao surgir em 1924, o *Manifesto do Surrealismo* de Breton deu o tom para uma revolução que se alargou a todo o globo com a velocidade que só o mundo moderno poderia proporcionar, salientando desde logo a relação complexa entre individualidade e colectivo que marcaria os debates mais veementes do movimento. Com efeito, nas próprias páginas tantas vezes relidas, citadas e reelaboradas do *Manifesto* encontram-se a combinação singular de intuições pessoais e reivindicações colectivas, o casamento entre discurso programático e passagens poéticas, a evidência de expressões muito concretas de consciência dos problemas enfrentados pela cultura ocidental lado a lado para aberturas sugestivas às suas margens mais persistentemente edificadas. Contudo, o movimento

rapidamente ultrapassou o escopo circunscrito do grupo bretoniano que lhe deu os primeiros contornos e as primeiras manifestações de combate e de intervenção, sobretudo atendendo à invulgar intuição de Breton para a importância de fazer do movimento um organismo dinâmico, capaz de absorver outros processos, terminologias e correntes artísticas, como de resto já havia ocorrido com o próprio vocábulo-chave, “surrealismo”, apropriado a um precursor importante, Guillaume Apollinaire. O movimento de expansão do movimento processou-se de dois modos: o primeiro coincidindo com a atracção de nomes díspares, muitos dos quais já com uma voz criadora própria e inconfundível antes de passarem a constar entre os vultos associáveis ao grande horizonte surrealista; o segundo propiciando a aclimação dos principais conceitos, técnicas, processos, reivindicações e potências transgressivas do Surrealismo aos mais diversos contextos, muitos dos quais bastante distintos dos vividos em França no período invulgarmente intenso situado entre as duas Guerras Mundiais.

O contexto português, que, juntamente com o contexto brasileiro, se toma como ponto de partida para a reflexão neste número da *Revista Desassossego*, é dos mais estimulantes para se pensarem as circunstâncias complexas do devir surrealista mundial. É-o, em grande medida, devido às suas peculiaridades, de que podemos reter dois aspectos determinantes. Em primeiro lugar, e ajudando a minorar os efeitos do famigerado atraso com que o movimento chegou a Portugal, já depois da II Guerra e da reestruturação do grupo surrealista em Paris, os futuros surrealistas portugueses encontraram, no decurso da sua gestação enquanto artistas, poetas e intelectuais interventivos, um espaço cultural nativo bastante relevante, fruto de séculos de desenvolvimento em torno de um espaço geográfico e linguístico perduráveis. Em segundo lugar, o cenário social e político em que o movimento português se desenvolveu contribuiu, quer para a dificuldade de diálogo consistente com os outros movimentos internacionais, quer para a profusão de expressões alternativas ao paradigma matriz bretoniano, fruto do impulso sincrético para a conjugação de referentes e da compreensão dos limites idealistas de certas teses do movimento.

Essa complexidade foi servida por um conjunto de poetas e artistas plásticos de invulgar talento e capacidade de resistência, apesar das querelas literárias internas e da opressão política com amplas raízes na

cultura portuguesa, casos de António Pedro, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, Fernando Lemos, António Maria Lisboa, Artur do Cruzeiro Seixas, Mário-Henrique Leiria, Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom, Vespeira, António José Forte, Manuel de Castro, Ernesto Sampaio, Isabel Meyrelles, entre outros. Habitando o mesmo contexto cultural em que surgiram e se manifestaram outros vultos maiores da cultura portuguesa, como Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eduardo Lourenço, José-Augusto França, Carlos de Oliveira, Herberto Helder, Natália Correia, Luiz Pacheco, entre muitos outros, estes poetas e artistas deixaram bem vincada, em três agrupamentos de espessura e contornos muito distintos, a diversidade de manifestações em que o movimento surrealista poderia ter expressão, sobretudo num contexto imediatamente subsequente à primeira edição continuada das obras de Fernando Pessoa.

A polémica e a cisão, essa imagem de marca dos grupos vanguardistas, e em particular daquele que abrangeu e potenciou as suas intenções de um modo mais amadurecido e plural, acabaram por determinar muitas das expressões mais criativas do movimento surrealista português, contribuindo também para o impacto persistente desse influxo nas gerações subsequentes. Esse impacto deu-se através de domínios tão proeminentes como o apelo intransigente para a compreensão da arte e da vida como elementos conjugados de uma exigência de libertação individual e colectiva, a afirmação do imaginário como potência devoradora das falsas figurações do real, a associação livre de imagens e de referentes, a prática de processos colaborativos de produção literária e plástica, a diversidade de domínios expressivos aos quais os surrealistas se dedicaram e, dela derivando, o recurso experimental a novas práticas, vocabulários, materiais e processos associativos.

Importa referir, nesta breve síntese, aquela que será a mais relevante manifestação do lugar conquistado pelos surrealistas portugueses no panorama mais vasto do movimento surrealista mundial. Agora que celebramos, também, o cinquentenário do 25 de Abril de 1974, não deverá esquecer-se que foi esse grande momento revolucionário português, com impacto igualmente global, a determinar um dos mais ambiciosos projectos de Mário Cesariny, principal rosto organizador e dialogante do movimento português. Referimo-nos à antologia *Textos de*





O presente dossier da *Desassossego*, dedicado ao Surrealismo em língua portuguesa, reúne um total de nove ensaios e duas entrevistas. O conjunto apresenta uma panorâmica abrangente de alguns dos eixos determinantes do movimento surrealista português e brasileiro, organizando-se de acordo com os seguintes critérios: em primeiro lugar, publicam-se dois ensaios que visam respetivamente um dos precursores mais interessantes, mas menos lembrados do movimento português, Raul Brandão, e um dos poetas representativos do tempo surrealista, mas que nunca chegou a pertencer ao movimento, caso de Jorge de Sena.

Apresentam-se depois três ensaios ilustrativos dos dois principais grupos surrealistas portugueses, um em torno de António Pedro, outro em torno de Mário Cesariny e do seu interesse por Maria Helena Vieira da Silva e um terceiro sobre o poeta e escritor Mário-Henrique Leiria. Seguem-se três contributos sobre um poeta da segunda geração surrealista portuguesa, pouco conhecido além-fronteiras e com uma obra ainda bastante dispersa, Manuel de Castro. Finalmente, homenageia-se Sergio Lima no ano da sua morte, assinalando também o encontro entre os dois grandes contextos surrealistas em língua portuguesa.

Seguem-se, para complementar o número, duas entrevistas. Em primeiro lugar, a transcrição de uma conversa com Isabel Meyrelles, escultora e poeta quase centenária, com grandes ligações aos grupos surrealistas portugueses, que conviveu em Paris com alguns dos mais relevantes vultos do movimento internacional. Finalmente, uma entrevista a Clara Crabbé Rocha, filha do poeta e escritor Miguel Torga e da ensaísta Andréa Crabbé Rocha, que apresenta algumas considerações importantes sobre um dos mais recentes volumes da colecção de essenciais da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, *O Essencial sobre o Surrealismo Português*.

\*\*\*

Na seção *Vária* desta edição, primeiramente, apresentamos sua nova editora, Talita Lilla, que passa a compor o corpo editorial da revista neste número e já demonstra um excelente tino e rigor para dar continuidade à *Revista Desassossego*. Bem-vinda!

Sobre os textos publicados nesta seção, o artigo "Dom Bibas: O Bobo da Corte Responsável pelo Futuro de Portugal em *O Bobo*, de Alexandre Herculano", de Arlene Rosa Eustáquio, explora como a figura de um

histrião vingativo molda o destino político de Portugal. O ensaio destaca a ironia do autor ao centralizar a resistência lusitana ao domínio espanhol em 1128 na figura do bobo e vale-se das teorias de Bakhtin, Minois e Foucault para a análise dos textos.


Em seguida, Susana de Oliveira Teixeira Vieira nos apresenta "Era um Som que Eu Via — Maria Velho da Costa e o Engajamento entre o Verbo e a Imagem". A partir de articulações com o pensamento de teóricos da envergadura de Agamben e Greimas, o artigo investiga a interseção entre palavra e imagem no texto "A vista", que desafia os limites da poética clássica por meio de uma estética pós-moderna. Já em "Movimentos de Paisagem na Poesia de Herberto Helder: Desdobramentos", Solage Damião analisa a concepção de paisagem na poesia de Herberto Helder. A construção do espaço na obra do autor resultaria de uma intensa relação entre sujeito, lugar e representação, transmitindo a experiência do poeta de se deslocar sobre o mundo como corpo em movimento.

O espaço também é um dos protagonistas em "A Poesia é a Rua: o Graffiti como Modelo Poético e Político para E. M. de Melo e Castro", de Augusto Correa Cipriani, que fecha a seção. O artigo examina os escritos de Ernesto de Melo e Castro sobre o graffiti produzido durante o fim do Estado Novo, entendendo esse fenômeno como vanguarda artística e política, a partir de uma leitura semiológica dos signos verbais e visuais que o compõem. Analisando duas obras de dois grandes autores portugueses do século XX, Fernando Pessoa e Raul Brandão, Carlos Conte Neto traz uma análise comparativa que tem como eixo central o sonho e sua representação na literatura. Seguindo a mesma linha de perscrutar uma temática, Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro realiza um estudo sobre o exílio na poesia em língua portuguesa, chegando à ideia de saudade para a compreensão do exílio na cultura lusófona. Fechando a seção e abrindo caminho para o conjunto de Entrevistas que completam o dossiê "Surrealismos em português" vem o texto de Aline Leão do Nascimento, "Uma imaginação concreta", cujos poemas de Murilo Mendes, em sua experiência transnacional, compõem o livro *Tempo espanhol*.

Contamos ainda com a seção *Outros Desassossegos*, em que são publicados textos poéticos pertencentes aos mais diversos gêneros ou hibridizações literárias. A seleção deste número traz textos em prosa e verso. Abrimos com o texto de Emerson Patrício de Moraes Filho, "O novo funcionário", que foi submetido junto com "O zelador do canil"

(*Desassossego*, v. 15, n. 30, p. 346-347) e é agora publicado. Seguimos com dois poemas: “Do quinze ao vinte e um”, de Edi Rodrigues, e fechamos o número com “Crônica do luso engano”, de Lucas Emanuel Soares Meira.


Boa leitura!  
Os editores.

Licença: 

Rui Sousa

Investigador do Grupo 1 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Mestre em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e Doutor em Estudos de Literatura e de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.


Contato: [ruidnsousa@gmail.com](mailto:ruidnsousa@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-2810-0092>

Ana Cristina Joaquim

Pós-doutoranda em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, com estágio na Universidade Nova de Lisboa. Mestra em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel e Licenciada em Letras/Português pela Universidade de São Paulo e Graduada em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu. Realizou estágio pós-doutoral em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas.


Contato: [wiquen@gmail.com](mailto:wiquen@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7227-0195>

Lúcia Liberato Evangelista

Pós-doutoranda no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Doutora e Mestra em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará.


Contato: [luciaevan1980@gmail.com](mailto:luciaevan1980@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-0189-9591>

Annie Gisele Fernandes

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, com estágio na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestra em Teoria e História Literária e Bacharel e Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Membro da Casa da Escrita (Coimbra/Portugal) e do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea (UFMG).


Contato: [anniefer@usp.br](mailto:anniefer@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-2340-5599>

Carlos Gontijo Rosa

Professor de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Acre. Professor colaborador externo e pós-doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Investigador visitante no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho e do CC Lab da Universidade de Exeter. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.


Contato: [carlos.rosa@ufac.br](mailto:carlos.rosa@ufac.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

Talita Lilla

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Estudos Pessoanos.

Contato: [talita.lilla@usp.br](mailto:talita.lilla@usp.br)

 <https://orcid.org/0009-0008-9785-0939>

# DOSSIÊ

SURREALISMOS EM PORTUGUÊS

# O SONHO SURREAL(ISTA) DE GABIRU NO *HÚMUS*

***THE SURREAL(ISTIC) DREAM OF GABIRU IN HÚMUS***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p10-23>

Gabriel Fallaci Fernando<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo pretende apresentar a temática do sonho presente na obra *Húmus*, de Raul Brandão, e seu paralelismo com as bases teóricas presentes na primeira fase do Surrealismo. Para a realização deste objetivo, primeiro buscaremos realizar uma breve introdução acerca do movimento e do recorte de nossa análise para, então, discutir como a personagem Gabiru detém um sonho completamente mergulhado no caráter de revolta contra a sociedade e suas convenções. Neste desenvolvimento, pretende-se apresentar as características gerais do sonho segundo a Psicanálise, as quais foram utilizadas pelo Surrealismo em sua luta pela liberdade. Por fim, pretende-se demonstrar de que modo a questão social é a grande causadora dos sonhos e desejos que se encontram reprimidos na interioridade humana e como esses mesmos sonhos e desejos são também a chave para a insurreição contra o sistema social opressor.

## PALAVRAS-CHAVE

*Húmus*; Surrealismo; Sonho; Sociedade; Psicanálise.

## ABSTRACT

*The aim of this article is to present the theme of the dream in Raul Brandão's *Húmus* and its parallel with the theoretical foundations of the first phase of Surrealism. In order to achieve this goal, we will first try to give a brief introduction to the movement and the delimitation of our analysis, and then discuss how the character Gabiru has a dream that is completely immersed in the character of uprising against society and its conventions. In this development, we intend to present the general dream characteristics according to Psychoanalysis, which were used by Surrealism in its fight for freedom. Finally, the aim is to demonstrate how the social question is the main cause of the dreams and desires that are repressed in the human interior and how these same dreams and desires are also the key to insurrection against the oppressive social system.*

## KEYWORDS

*Húmus*; Surrealism; Dream; Society; Psychoanalysis.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

## INTRODUÇÃO

O Surrealismo foi um movimento cultural surgido na França em 1920<sup>1</sup>, conseqüentemente, é interessante a observância de sua proximidade epocal com o nosso período contemporâneo, já que seu surgimento está apenas 104 anos distante de nós.

Vale mencionar que o movimento surrealista, nos seus primórdios, encontra na Psicanálise o seu primeiro paradigma,

se apoiando na associação livre<sup>2</sup>, no trabalho do sonho e seus mecanismos<sup>3</sup>, e em sua decifração. Ou seja, trata-se de colocar em evidência o desejo inconsciente, através do apagamento do eu conformado às normas da razão (Santos, 2019, p. 185).

Faz-se fundamental, então, a compreensão de que falar do Surrealismo, pelo menos em seu primeiro momento, implica também dialogar com as premissas basilares da teoria psicanalítica<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Data comumente referida para o surgimento sistematizado, por assim dizer, se dê em 1924 por meio da publicação do *Manifesto do surrealismo*, de André Breton. Um outro dado interessante em relação à datação do surgimento do Surrealismo reside justamente no fato de que a obra sobre a qual aqui versaremos, *Húmus*, foi lançada pela primeira vez em 1917. Dito isso, é fascinante o caráter antecipatório – e totalmente coincidente – existente na escrita de Raul Brandão, caráter fortemente comentado (Dacosta, 1983, p. 16-17; Castilho, 2006, p. 246; Rios, 2013, p. 84; Reynaud, 2015, p. 8; Ruas, 2023, p. 53; 55) pelo fato de sua obra máxima – e também outras produzidas pelo autor – antecipar diversos modos de fazer romance e também correntes de pensamentos.

<sup>2</sup> A associação livre consiste em, basicamente, o analisando – geralmente no divã – verbalizar ao/à analista tudo que lhe vier à mente e, a partir do aglomerado discursivo produzido, ser possível observar o que há de latente – assim como no caso dos sonhos – sob o manifesto pela linguagem. Para uma mais aprofundada conceituação do termo, ver Roudinesco (1998, p. 649-650).

<sup>3</sup> Para uma melhor compreensão do que é o *trabalho do sonho*, ver Freud (2012, p. 336-345). O autor explana sobre a dinâmica mecânica dos sonhos e as relações entre os conteúdos e as formas como eles se manifestam e também sobre o caráter de desconsideração em relação à sua importância até o advento psicanalítico.

<sup>4</sup> 4 Cumpre salientar que o surgimento do Surrealismo, sua vinculação com a abertura para a expressão do inconsciente e a valorização do pulsional e do animalesco humano – elementos normalizados e refletidos seriamente pela teoria freudiana – devem-se fortemente às influências que o período da I Guerra Mundial (1914-1918) e suas conseqüências produziram no *status quo* social e, de algum modo, na mentalidade dos indivíduos. Veja-se que o Surrealismo, assim como a Psicanálise, é voltado para uma expressão – aparentemente – caótica e do caos (interno), desfigurada, não linear, o que o caracteriza como um movimento interessado na libertação do indivíduo em sua totalidade, intimidade e mesmo sordidez. Ademais, é interessante notarmos o caráter crítico que eclode das manifestações surrealistas ao nos depararmos com o “disforme”,



A partir disso, salientamos que nossa reflexão versará sobre esse primeiro momento do Surrealismo em consonância com a temática do sonho na obra *Húmus*, de Raul Brandão. Os motivos pelos quais realizaremos essa delimitação se dão pelo fato de que o paradigma inicial do movimento surrealista apenas “prevalece até o início dos anos trinta, quando sobrevém uma grave crise no grupo surrealista e a paranoia vem para o primeiro plano com a entrada de Dalí<sup>5</sup>” (Santos, 2019, p. 185), e nossa intenção aqui não versa sobre a abordagem da paranoia.

## I GABIRU COMO AGENTE DE UM SONHO SURREAL(ISTA)

Em primeiro lugar, cabe entender quem ou, mais precisamente, o que de fato o Gabiru é e representa:

O Gabiru é figura capital na ficção brandoniana, pois representa um ente que se põe a meio termo entre as funções de *alter ego*<sup>6</sup> do narrador e personagem, se é que assim podemos denominar as abstrações que povoam o livro, muitas vezes meras vozes a ecoar e provocar abalos na consciência do narrador (Rios, 2013, p. 86, grifo no original).

Faz-se interessante notar a função de provocar abalos na consciência do narrador, pois isso indica indiretamente o lugar – ou o

---

pois tal disformidade nada mais é do que uma assunção de como a humanidade é, e para isso basta a observância dos eventos desencadeados, primeiro, pela I Guerra Mundial e, depois, pela II Guerra Mundial.

<sup>5</sup> Vale lembrar que a figura de Dalí é e ao mesmo tempo não é um surrealista. A afirmação é propositadamente contraditória por representar exatamente o problema e a crise que acometeram o Surrealismo por meio da figura do pintor espanhol: a contradição. Enquanto os primeiros representantes do movimento surrealista e o próprio movimento, enquanto ação política, eram assumidamente vinculados com a esquerda política e abertamente contrários ao antissemitismo e a qualquer tomada de poder por regimes fascistas, Dalí apresentava um tipo de obsessão por Hitler e, depois, apoiou o governo de Francisco Franco. As divergências e as contradições presentes nessa relação entre artista e movimento escalaram de forma problemática até que, em 1934, Dalí chegou a ser expulso do movimento surrealista.

<sup>6</sup> A respeito da ideia de ser o Gabiru um *alter ego* do narrador personagem, apenas salientaremos aqui, de forma extremamente breve, uma discordância em relação ao “*alter*” [outro], pois o Gabiru é o próprio narrador-personagem, uma parte sua que reside em outra instância psíquica por assim dizer, sobretudo porque, como nos aponta Rios (2013, p. 90), ele é o sujeito “enunciativo, guardião e defensor dos desejos e dos sonhos mais íntimos e profundos do narrador”. Além disso, não deixa de ser interessante a relação entre o fato de o narrador-personagem não ter um nome enquanto que o Gabiru tem, marca que nos faz entender com mais segurança a ideia de uma *completude* ôntica – e não uma *alteridade* – na relação entre essas duas figuras centrais do *Húmus*.

(não)lugar – onde Gabiru reside, isto é, no inconsciente do narrador-personagem e protagonista da obra.

Quando pensamos neste (não)lugar, que é o inconsciente e que, ao mesmo tempo, é onde reside a figura do Gabiru, podemos já aí vislumbrar uma questão importantíssima relativa ao primeiro momento do movimento surrealista e de seus criadores e adeptos: “o que lhes interessava era o trabalho de linguagem<sup>7</sup> que estava em jogo na descoberta do inconsciente<sup>8</sup>” (Santos, 2019, p. 182).

Ainda no que se refere a essa primazia conferida à linguagem, vale destacar que os sonhos – uma das pedras de toque do pensamento surrealista – podem ser considerados fundamentais, primeiramente, por serem

imagens alucinadas e em segundo lugar porque apenas o sonhador pode propor significações para as imagens. Tais imagens representam pensamentos e o relato do sonho restitui a dimensão da palavra. Assim o saber sobre o sonho só pode ser construído pelo próprio sonhador, nas suas lembranças, no fio de suas associações (Santos, 2019, p. 180).

Somando-se à importância que o movimento surrealista confere ao sonho e também à linguagem própria do inconsciente que se manifesta por meio dele, devemos observar a opinião Otavio Rios (2013, p. 91), tendo em mente o papel do Gabiru na interioridade do narrador-personagem, que, em nosso entendimento, é parcialmente acertada: “Em todo o caso (e em todas as versões), acreditamos que Gabiru e Deus *estão ligados à noção de consciência* e à possibilidade criadora e cerceadora desta; afinal, *o narrador-locutor só consegue dialogar com ambos à noite, em seu quarto*” (Rios, 2013, p. 91, grifos nossos).

O ponto que nos leva a discordar parcialmente da leitura de Rios reside justamente nas figuras de Gabiru e Deus como ligados à consciência do narrador-personagem; quanto à forma como o narrador-personagem

---

<sup>7</sup> A esse respeito, enfatizamos mais uma vez, por meio de nossa exposição, a importância deste trabalho da linguagem, pois, “para os surrealistas, mais do que para reproduzir o sentido ‘normal’ da lógica das coisas, tal como elas estão estabelecidas, a linguagem deve servir para a busca de novos sentidos, de novas perspectivas, mergulhando no que há de mais profundo na realidade: o espaço do inconsciente e dos sonhos” (Querido, 2010/2011, p. 87).

<sup>8</sup> Não para menos é que se considera que “o produto do método surrealista é o sujeito inconsciente” (Santos, 2019, p. 187), e não há forma mais direta e assertiva de acessar o inconsciente de um sujeito do que por meio de seus sonhos e do que neles é encenado.

consegue se comunicar – e, no caso de Deus, tenta<sup>9</sup> – com essas figuras, não há oposição alguma de nossa parte.

De forma a expormos os motivos de nossa parcial discordância, lembremos que o Surrealismo, nesse primeiro momento, está não apenas interessado, mas fortemente se pautando na teoria freudiana, e esse é um elemento que deve ser mantido em nosso escopo para a contestação parcial do pensamento acima exposto. Se o Gabiru, como disse Rios, representa o defensor – e detentor – dos desejos e dos sonhos, o que conseqüentemente nos remontaria à ideia de um Id do narrador-personagem, então Deus – e toda a estruturação institucional-religiosa que compreende essa ideia – representaria, por sua vez, a ideia de um Superego<sup>10</sup>.

O confronto entre Id<sup>11</sup> e Superego<sup>12</sup> se dá justamente porque enquanto o primeiro é a materialização da animalidade e dos instintos humanos, aquilo que de mais primitivo e a-social reside no homem, o segundo representa a máxima censura, castração e barreira ao desenfreamento desses desejos – positivos ou não<sup>13</sup> – contidos na interioridade humana.

---

<sup>9</sup> Enfatizamos a ideia da *tentativa* devido ao fato de que já no primeiro de dois capítulos intitulados como “Deus” (Brandão, 2015, p. 149-154), o narrador-personagem falará abertamente sobre a inexistência de Deus, o que nos conduz ao entendimento de que a comunicação com essa figura ou entidade nunca fora possível, pois sequer existia.

<sup>10</sup> 10 A relação entre Deus e o Superego é exposta por Freud (2011, p. 16; 18; 29) de forma extremamente crítica – ainda que também reconhecendo seu caráter balsâmico na vida dos homens –, levando em conta que a religião e Deus são produtos sociais criados e mantidos de forma a diminuir a vida presente, o aqui e o agora, em detrimento da promessa de um lugar melhor, mas apenas acessível mediante o “bom comportamento” e, conseqüentemente, o refreamento dos desejos e pulsões contidas nos indivíduos. Para além disso, sobre a questão da religião como uma espécie de barreira aos impulsos e desejos, vale mencionar que durante muito tempo o “corpo animal dos seres humanos e seus impulsos sexuais não apenas haviam sido ignorados [sic] mas, nas tradições platônica e cristã, haviam sido ativamente denegridos e representados como pertencentes ao mundo negro e demoníaco ou ao reino do pecado e do mal” (Webster, 2006, p. 55)

<sup>11</sup> Para uma compreensão mais aprofundada e completa acerca da noção de Id, ver Roudinesco (1998, p. 399-400).

<sup>12</sup> Para uma compreensão mais aprofundada e completa acerca da noção de Superego, ver Roudinesco (1998, p. 744-746).

<sup>13</sup> Essa marcação é importante, pois, segundo Freud (2011, p. 70), “com frequência o mal não é, em absoluto, uma nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e que lhe dá prazer”. E é justamente por esse prazer naquilo que é entendido ou convencional como “mal” que a ideia de Superego é erguida, pois do contrário, assim como os filósofos contratualistas já preconizavam em suas teorias, a sociedade encarnaria a famosa frase “o homem é o lobo do homem”, um estado de barbárie onde os desejos e vontades individuais seriam a regra e,

Ademais, devido ao caráter dessas duas instâncias, sabemos que elas residem no inconsciente do sujeito, pois não necessariamente ele consegue perceber suas manifestações e, seguramente, muito menos os motivos que o levam a desejar determinadas coisas e a criticar e censurar essas mesmas – e outras – coisas.

Partindo desse conflito entre o desejo e a censura, caímos no território onírico. Isso porque os sonhos, de maneira geral, são facilitadores da realização do desejo. Tudo que não é possível ser realizado durante a vida diurna, desperta, o sonho permite que aconteça, ainda que, muitas vezes, aplicando inúmeras censuras<sup>14</sup> que possibilitam ao sujeito sonhador conseguir lembrar parcial ou totalmente do que ocorreu durante seu sono. De forma mais ilustrativa, trazemos para um melhor entendimento desse processo a explicação de Carlos Estevam (1974, p. 67):

De um modo geral, os desejos que não realizamos durante o dia, porque são contrários aos nossos princípios, costumam se aproveitar do sono para se manifestarem. À noite, enquanto estamos dormindo, os guardas da Censura deixam de trabalhar com a mesma vigilância que os caracteriza durante o dia. Os desejos então aproveitam-se do fato de que os guardas estão semi-adormecidos [*sic*] e tentam passar sorrateiramente para o outro lado da fronteira [, a consciência].

A partir dessas informações, fica mais clara a ideia da existência do Gabiru como sujeito que surge à noite e, muito possivelmente, durante os sonhos do narrador-personagem. Essa figura que representa o Id traz consigo todos os desejos ocultados do mundo diurno. O desejo que seria inaceitável enquanto acordado, conseqüentemente, parece querer irromper<sup>15</sup> da figura do narrador e, por isso mesmo, está diametralmente ligada à própria função do sonho: “satisfazer os impulsos instintivos mais

---

conseqüentemente, o motivo de atrocidades cometidas entre os membros de qualquer aglomerado social.

<sup>14</sup> Daí as noções de *conteúdo manifesto* e *conteúdo latente*. O primeiro tipo de conteúdo diz respeito àquilo de que conseguimos lembrar, ainda que, muitas vezes, aparentemente desprovido de sentido ou de lógica, pois esse conteúdo apresenta um “aspecto embaralhado, simbólico e aparentemente incompreensível” (Estevam, 1974, p. 68); já o segundo tipo de conteúdo é o que reside sob a máscara imposta pelo Superego, é o conteúdo e a mensagem real do que reside na interioridade do sujeito que está sonhando.

<sup>15</sup> Essa irrupção da figura do Gabiru é apresentada em diversos momentos da obra, mas, acreditamos, um dos momentos em que o narrador-personagem melhor e mais desesperadamente demonstra isso é quando diz: “Os passos aproximam-se e o esforço aumenta. Sinto-lhe o bafo monstruoso, sinto-o mais perto de mim e encostado ao meu ser” (Brandão, 2015, p. 91).

bestiais, os desejos mais primitivos e anti-sociais, as tendências baixas que recalcamos e que nos encheriam de vergonha e horror se acaso se manifestassem em plena luz do dia” (Estevam, 1974, p. 70).

Após as considerações sobre os vínculos entre o Surrealismo – conjuntamente com sua base teórica de formulação – e o *Húmus* brandoniano, cumpre questionarmos qual é, de fato, o sonho encerrado na interioridade do narrador-personagem e que Gabiru (seu Id) tanto se esforça para fazer vir à tona.

Num diálogo – ou monólogo, se considerarmos que as duas figuras são uma só – entre o narrador-personagem e o Gabiru, é possível contemplarmos uma espécie de angústia e de aflição em relação ao que se deseja. O diálogo em questão, que também parece representar uma discussão do “si para consigo”, revela exatamente o problema existente no viver na Vila-Vida<sup>16</sup>, (não)lugar onde a obra se ambienta:

— Pra a sua cova. — E pondo em mim os olhos atônicos: — O que é preciso é ir buscá-los ao fundo da mixórdia, arrancá-los à obscuridade, juntar outra vez as bocas dispersas. *Não morrer é nada: vou ressuscitá-los...*

Imagina o negrume dum poço — imagina dentro o espanto, e não sei que luz viva, não sei que dor recalçada, não sei quê de humilde, que quer viver apesar de dorido. Vivo, e a pata enorme que espezinha e esmigalha. Escuridão e oiro — silêncio e oiro — espanto e oiro.

— Vê tu a árvore... Uma camada de flor — um grito; outra camada de flor — outro grito. Vê tu a árvore como se transforma num fantasma de árvore, e depois em emoção!...

*Suprimir a morte!* é uma coisa grotesca. O sonho transborda, o luar transborda — branco e dor — branco e sonho. Depois o silêncio, depois a sua voz magnética — depois a sombra imensa que ameaça desabar sobre nós, no quintal do tamanho dum lenço. Desato aos gritos quando todas as roseiras, fartas de dar rosas, secam, quando da catedral e do silêncio caem uma, duas, três badaladas, que me apertam uma, duas, três vezes o coração. E o Gabiru com olhos de frenesi insiste:

— *Não morrer é nada, suprimi a morte.* O que é preciso é arrancar os outros ao silêncio. É uma cosia simples, é uma questão de síntese.

— A morte, — afirmo-lho — é o repouso eterno.

— *Repouso eterno, estúpido! É exactamente o que está vivo, a morte é o que está mais vivo.*

---

<sup>16</sup> Nossa escolha de demarcar a vida e o espaço representados dentro do *Húmus* se dá com base numa vinculação que o próprio narrador-personagem faz no começo da obra: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro” (Brandão, 2015, p. 62).

Põe-se a olhar para mim com olhos de espanto sem se atrever a confessar-me a realidade envolvida no sonho desconexo. E eu espero... Deixou morrer a mulher — matou as árvores — devorou a vida. Há uma dor escondida sob esta sofreguidão absurda (Brandão, 2015, p. 70, grifos nossos).

Por um lado, vemos o narrador-personagem classificando a morte como um repouso eterno, algo que, de alguma forma, parece positivo ou ao menos brando. Contudo, é graças à figura do Gábiru como representante daquilo que não vem à tona por meio do narrador-personagem que se torna possível a compreensão de que, na realidade, o desejo é suprimir e evitar a morte, pois morrer é um nada, uma nadificação da existência.

Nos dizeres de Maria João Reynaud (2015, p. 26, grifos no original), “o Gábiru não é apenas o *duplo* do narrador (o seu ‘eu’ mais fundo), mas a instância do discurso que lhe permite realizar, no plano ficcional, «o sonho de não morrer»”. Poderíamos dizer que o narrador-personagem – a faceta acordada e social do Eu – também deseja evitar a morte quando desperto. Diante disso, é possível observar que o desejo de ambos – Id e Ego – é o mesmo, logo, por que o sonho manifestado pelo Gábiru é diferente em alguma medida e também motivo de ser recalcado?

A divergência entre o desejo de não morrer presente no narrador-personagem e no Gábiru se dá porque o primeiro, pelo menos até o momento da descoberta da inexistência de Deus, assemelha-se às demais personagens da Vila-Vida, regulando suas ações pelos hábitos, normas, aparências, máscaras e convenções sociais que tornam a vida uma espécie de vida-morta. O narrador-personagem reconhece (Brandão, 2015, p. 53-59) a forma como a Vila-Vida está soterrada – tal como Pompeia – em uma espécie de crosta formada pelas diminuições aplicadas à vida por meio do conjunto social regulador. É possível dizer que, a partir desse processo, evita-se a tão temida morte, entretanto, paralelamente, paralisa-se, diminui-se e desperdiça-se a vida que não avança e que não é vivida.

Quanto ao Gábiru, essa figura um tanto assombrosa – “com olhos de espanto” –, o que fica possível observar é sua crítica e revolta diante das ações tomadas para o evitamento da morte. A personagem reconhece que a vida já foi desperdiçada e, em seu desejo de suprimir a morte, passa a querê-la para então ressuscitar a vida.

De certa forma, é possível observarmos no desejo de Gabiru um caráter suicida, e isso justamente pelo fato de que “o suicida não necessariamente quer se matar, mas matar uma parte de si mesmo. Isso, porém, é impossível, e ele, como por engano, acaba se matando e morrendo por inteiro” (Cassorla, 2017, p. 19).

Pelo fato de o Gabiru se opor às convenções e às normas sociais – inclusive a ponto de desejar o tabu suicidário – é que ele se faz o representante pulsional antagônico do narrador-personagem, contido no ambiente onírico; o que, eventualmente, começará a ser diminuído<sup>17</sup>, pois, a partir do entendimento da inexistência de Deus, força de repressão maior contra os indivíduos, o narrador-personagem se aproximará muito mais dessa animalidade desejosa e chegará mesmo a mostrar uma espécie de estado de barbárie que se instaura na Vila-Vida.

## II A DIMENSÃO SOCIAL-POLÍTICA COMO DESENCADEADORA DO DESEJO DE INSURREIÇÃO

Até agora foi possível perceber que tanto na obra de Raul Brandão como nas bases epistemológicas do Surrealismo o sonho tem papel importantíssimo. Por um lado, o sonho guarda em si aquilo que não pode emergir e, por outro, possibilita aos sujeitos a chance de uma insurreição em relação à vida acordada, à dinâmica cerceadora e castradora que a sociedade oferece aos homens.

Partindo do *Húmus*, o sonho que ali se encontra, em última medida, é o do oprimido, do humilde<sup>18</sup> sujeito a uma vida que lhe é ao mesmo tempo pesosa e angustiante. É possível perceber, a partir da leitura da obra, que

---

<sup>17</sup> Chamamos a atenção para o fato de que *Húmus* foi uma obra reeditada três vezes e em sua última versão, de 1926, Raul Brandão criou um arranjo extremamente específico para sua obra. A diminuição da fronteira entre o onírico do Gabiru e o desperto do narrador-personagem pode ser observada a partir da constatação de que os capítulos “Papéis do Gabiru” aparecem quatro vezes na obra: duas vezes antes da descoberta da inexistência de Deus e duas após; além disso, os capítulos apresentam uma espécie de progressão subcapitular que, no nosso entendimento, demonstra a força que o Gabiru começa a ganhar, pois, na primeira aparição, há apenas um subcapítulo; na segunda, dois e assim por diante. Consequentemente, a maior extensão e presença do Gabiru vem diante da desilusão e do desespero advindos da constatação da inexistência de Deus.

<sup>18</sup> Lembremos que o título da obra possui uma dupla possibilidade de leitura: primeiro, a matéria orgânica que é colocada no solo de forma a favorecer o florescimento do que foi plantado; segundo, o “húmus” pode ser pensado através da sua significação latina, a saber “humilis, humile. (humus). Que está no chão. Baixo, pequeno. Humilde, modesto. Fraco, sem importância, de baixa condição. Abatido, humilhado” (Rezende, 2017, p.166, grifo no original).

todo o desespero que circunda as personagens – ou falsas personagens – gira em torno de uma vida medíocre, diminuída, castrada, fatores que se dão por conta da promessa religiosa de uma vida melhor no além.

Paralelamente à construção da narrativa, é imperioso lembrarmos que

A primeira versão de *Húmus* vem a público em 1917, em meio à primeira grande guerra e ao deflagrar da revolução russa, que, se por um lado, se apresenta como alternativa ao capitalismo e ao desencanto experimentado pelas sociedades que viveram o grande progresso da ciência no século XIX, por outro demonstra o quanto é frágil a condição humana. Em Portugal, a crise econômica sem precedentes que abala o fim do século XIX acaba por acirrar os ânimos republicanos e a monarquia vê seus dias encerrados em 1910. A república vem, mas os problemas da nação se agravam (Ruas, 2023, p. 52, grifo no original).

O contexto sócio-político-histórico da produção da obra, somado ao seu conteúdo, acaba, de alguma forma, por reforçar os motivos pelos quais o desejo central de uma melhora, de um viver autêntico se dá justamente a partir de um desejo suicida. Tal desejo é apenas um reflexo do desespero desses humildes/humilhados que não tem fim, “a ponto de imaginar que o suicídio seria a única solução: bem no fundo, a vida está presente buscando meios de emergir” (Cassorla, 2017, p. 26).

Pensando ainda no Gabiru, seu desejo revoltante entra em contato direto com o fato de que

o surrealismo também se fundamentou sob a crítica radical da modernidade capitalista, em todas as suas múltiplas dimensões. Daí a insistência na ‘revolta absoluta’, na ‘insubmissão total’, no ‘não-conformismo absoluto’ (Querido, 2010/2011, p. 86).

O desejo gabirunesco é um desejo de insurreição e o que a descoberta da inexistência de Deus provoca na Vila-Vida é a materialização da revolta contra tudo que se acreditou existir e contra a vida que foi desperdiçada em detrimento dessa crença.

Em última instância, o desejo suicida se inscreve não apenas numa chave de fuga do sofrimento e do desespero ante às situações sociais vividas, mas como uma forte oposição ao ditame estabelecido pelas instituições – e fortemente pela instituição religiosa, fortemente compactuada com a burguesia – que soterravam os humildes com a miséria e, por meio da religião, instituía uma espécie de medo na revolta



e, caso aceitassem a admoestação, na promessa de uma vida melhor, apenas não situada no aqui e agora.

Novamente, ainda que por coincidência, o que Raul Brandão nos traz em sua obra máxima é justamente aquilo que o Surrealismo desejava priorizando o inconsciente: a “análise dos sonhos e da escrita automática para se ter acesso ao inconsciente e, com isso, expor os desejos e sentimentos reprimidos pela moral exigida pela sociedade” (Rocha, 2020, p. 480).

A exposição daquilo que se encontra reprimido é chave fundamental para fazer enxergar que a sociedade pode até conseguir refrear os indivíduos, mas não consegue refrear seus desejos; pode conseguir que a vida seja vivida de maneira inautêntica, mas não consegue apagar do interior dos homens a vontade de sentir e viver prazerosamente<sup>19</sup>. Contrariamente, é justamente na extremada repressão que as instituições sociais acabam por se tornar cada vez mais vulneráveis, pois quanto mais reprime, mais produz o desejo contra a repressão.

O sonho e seus conteúdos surgem justamente pelo fato de não poderem ser manifestados quando o sujeito se encontra acordado, pois no seio social o desejo não é interessante às instituições dominantes e às elites. Os pobres, os humildes, aqueles que fomentam as engrenagens sociais a troco de sua liberdade de ação e de desejo, no âmago, vão se revoltando, vão se insurgindo. Nos dizeres magistras de Raul Brandão (2015, p. 65):

Estamos enterrados em convenções até ao pescoço: usamos as mesmas palavras, fazemos os mesmos gestos. A poeira entranhada sufoca-nos. Pega-se. Adere. Há dias e que não distingo estes seres da minha própria alma; há dias em que através das máscaras vejo outras fisionomias, e, sob a impassibilidade, dor; há dias em que o céu e o inferno esperam e desesperam. Pressinto uma vida oculta, a questão é fazê-la vir à supuração.

O sonho – uma espécie de associação livre mais do que extremada – pode ser considerado como uma das chaves do contragolpe à sociedade, essa revolução se daria com a quebra das correntes em relação às

---


<sup>19</sup> O sentir e o viver prazerosamente se dão de múltiplas e inúmeras formas e, por isso mesmo, é que “o Surrealismo buscava desenvolver críticas à sociedade burguesa, a partir de uma produção revolucionária, em que os métodos de produção artística e literária serviram como resposta às opressões cometidas por essa sociedade. O Surrealismo possui em sua essência uma radicalização no desejo de liberdade, contra o convencionalismo, a tradição e os valores da cultura ocidental” (Rocha, 2020, p. 478).



## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Raul Germano. *Húmus*. Edição e introdução: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.
- CASSORLA, Roosevelt Moises Smeke. *Suicídio: fatores inconscientes e aspectos socioculturais: uma introdução*. São Paulo: Bulcher, 2017.
- CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- DACOSTA, Luisa. "Introdução". In: BRANDÃO, Raul. *O gebo e a sombra, o rei imaginário, o doido e a morte*. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1983.
- ESTEVAM, Carlos. *Freud vida e obra*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor/Paz e Terra, 1974.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- QUERIDO, Fabio Mascaro. Romântico, moderno e revolucionário: o surrealismo e os paradoxos da modernidade. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, Araraquara, v. 14, n. 15, p. 81-97, 2010/2011.
- REYNAUD, Maria João. "Introdução". In: BRANDÃO, Raul Germano. *Húmus*. Edição e introdução: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'água, 2015.
- REZENDE, Antônio Martinez de. *Dicionário do latim essencial*. 2ª ed. rev. ampl.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- RIOS, Otávio. *A experiência estética de Raul Brandão – palavras, destroços, ruínas*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- ROCHA, Thayná Alves. Surrealismo: gênese de uma leitura revolucionária. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p. 473-491, set./dez. 2019.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marcos Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUAS, Luci. *Na arena do texto: estudos de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.
- SANTOS, Lúcia Grossi dos. Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 12, n. 23, p. 178-191, jan. 2019.
- WEBSTER, Richard. *Freud*. Tradução Sandra Ghiorzi. São Paulo: UNESP, 2006.


Recebido em 15 de julho de 2024  
Aprovado em 29 de outubro de 2024

Licença: 

Gabriel Fallaci Fernando

Mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduado em Filosofia pela UNIFAI Centro Universitário Assunção. Pós-graduado em Neurociência e Neuropsicopedagogia pela Faculdade Campos Elíseos e em Psicanálise pela Faculdade Anhanguera. Graduando em Teologia na Universidade Anhembi Morumbi e em Letras na Universidade de São Paulo.

Contato: [fallacif.gabriel@gmail.com](mailto:fallacif.gabriel@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-6400-5909>



## I JORGE DE SENA, POETA - LEITOR DO SURREALISMO, OU UMA INTRODUÇÃO

### Os trabalhos e os dias

[...]

Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.  
E os convivas que chegam intencionalmente sorriem  
e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo  
e desenhei uma rena para a caçar melhor  
e falo da verdade, essa iguaria rara:  
este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.  
(Sena, 2013, p. 88)

Jorge de Sena, poeta e leitor do Surrealismo – por conta alheia? Ou talvez pelo convívio entre as testemunhas, toda a gente e o afeto, tal como expressa no verso emblemático de “Os trabalhos e os dias”, de *Coroa da Terra* (1946), sobre o qual o poeta avidamente refletiu em sua poesia (e não só), buscando praticá-lo em toda a sua vida: “Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem / E os convivas que chegam intencionalmente sorriem / e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do / mundo” (Sena, 2013, p. 88). O poeta lisboeta, engenheiro de formação e professor de literaturas portuguesa e brasileira no Brasil e nos Estados Unidos, tornou-se, devido ao duplo desterro, um caso singular em que vida biográfica e poesia se entrelaçam em um trânsito constante entre o particular e o universal.

A consciência poética de Jorge de Sena, moldada pelos acordes aquáticos e sonoros da catedral debussyana no poema “«La Cathédrale Engloutie», de Debussy”, publicado em *Arte de Música* (1968), revelou a miséria da vida e a fragilidade humana, temas que permeiam as muitas metamorfoses de sua obra. A poesia-testemunho de Jorge de Sena emerge como uma tradição própria, promovendo um convívio dialético com as tendências literárias dominantes na primeira metade do século XX em Portugal como o sopro estético-formal proveniente da Revista Presença, a questão ética e humana do Neorrealismo e a aventura do Surrealismo. Este último, como movimento organizado, surgiu em Portugal apenas em 1947 e será explorado neste artigo, tanto no plano da expressão poética quanto no plano da expressão crítico-ensaística do poeta. Sena destacou-se por sua produção escrita vasta e multifacetada, que fascina e intimida o leitor pelo

caráter poliédrico e a atenção minuciosa com que registrava sua poesia-testemunho em variados formatos.

Jorge de Sena foi um verdadeiro *monstro*: a sua produção escrita – e ele sempre se definiu sobretudo como poeta – constitui uma obra-monumento que fascina e intimida o leitor pelo caráter poliédrico, diverso e multifacetado. A vasta profusão de gêneros aos quais se dedicou revela o intenso cuidado e a atenção dedicados à criação de testemunhos – *poesia-testemunho* – nos mais variados registros de escrita, da poesia à prosa de ficção, ao teatro e à crítica, além da numerosa família que constituiu junto de Mécia de Sena. Poder-se-ia aqui referir-se à afirmação de Sena feita em entrevista para o número 59 de *O Tempo e o Modo*, edição a ele dedicada, na qual o poeta afirma, ao fim de sua resposta<sup>1</sup>, que: “Talvez eu seja um «monstro de la natureza», como Cervantes chamou ao seu amigo Lope de Veja, que também teve tempo para tudo” (*apud O Tempo e o Modo*, n. 59, Abril de 1968, p. 425); o *monstro da natureza* que performou o milagre do tempo, dos tempos.

O trânsito entre poesia e crítica será ilustrado pelos cinco textos que Jorge de Sena escreveu sobre o Surrealismo, ao longo de sua vida-obra: “Poesia Sobrrealista”, “Surrealismo (A propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas)”, “A primeira referência ao Surrealismo feita em Portugal”, “O Surrealismo em Portugal” e, por fim, “Notas acerca do Surrealismo em Portugal. Para a análise comparatista entre os cinco ensaios, utilizarei as versões dos textos que constam do volume *Estudos de Literatura Portuguesa-III* (1988), na edição de Mécia de Sena, no qual se reúnem uma coletânea de textos do poeta sobre as mais variadas matérias da poesia e da narrativa portuguesas, além de assuntos que envolvem a cultura.

## II JORGE DE SENA E A ESCRITA CRÍTICA - LEITURAS DO SURREALISMO

### Ode ao Surrealismo por conta alheia

[...]

Que transportas ao colo  
em silêncio e num xaile?

---

<sup>1</sup> Publicou-se, em abril de 1968, o número 68 de *O Tempo e o Modo*, homenageando Jorge de Sena. O número reuniu textos de António Ramos Rosa, Eduardo Lourenço, Luís Francisco Rebello e João Rui de Sousa, que davam conta da profusão genológica da obra seniana, cada um focalizando um aspecto próprio da poesia, da ficção ou do teatro. O número encerra-se com uma entrevista composta de 13 perguntas a Jorge de Sena. Para este ensaio, interessa a resposta que o poeta fornece à pergunta de número 10: “Que trabalhos o absorvem, neste momento?”

É a vida? Anúncios luminosos? Casas económicas? O mar? Irmãos?  
Reivindicações? Um livro?  
Embalas e não respondes.

É a vida? A noite que cai? As luzes distantes? Um gesto? Um olhar?  
Um quadro? Uma poesia lírica?

(Oportunamente interrompida pela chegada de uma pessoa conhecida)  
(Sena, 2013, p. 165)

Jorge de Sena escreveu seu primeiro ensaio sobre o Surrealismo em 1944, ano em que publicou *Poesia Sobrrealista* no jornal *O Globo* (edição de 14 de outubro de 1944). Este texto serviu como uma introdução à então novíssima vanguarda estética em Portugal, que viria a se estruturar como movimento organizado apenas em 1947. O "sobrealismo" mencionado no título reflete a confusão inicial na tentativa de traduzir fielmente o termo francês *surréalisme*, uma questão terminológica que seria resolvida apenas anos depois com o estabelecimento do termo "surrealismo" para designar essa nova aventura estético-poética.

Dentre os cinco textos que Jorge de Sena dedicou ao Surrealismo português, este primeiro ensaio foi acompanhado, em sua publicação original, de uma tradução<sup>2</sup> direta e feita "apressadamente" (Sena, 1988, p. 216), do francês para o português, de cinco poemas, ilustrando algumas tendências marcantes do movimento. Os poemas selecionados destacam a produção de quatro poetas expressivos: Paul Éluard, Georges Hugnet, Benjamin Péret e André Breton, evidência que faz Jorge de Sena sublinhar a "influência incalculável" do movimento, surrealista, que já se fazia notar em sua época.

De Paul Éluard, Jorge de Sena destacou a "densidade crítica" (Sena, 1988, p. 216) que toma conta de "Poema" e "O espelho de um instante", de *Capitale de la douleur* (1926); em Georges Hugnet, ele destacou a imagem das "botas-de-elástico profissionais", do poema "Quando a água embala", de *La belle en dormant* (1933), como atestado de "verdadeira poesia"; sobre Benjamin Péret, ele chamou a atenção para "a veia satírica", em "Noites de insónia", de *Derrière les fagots* (1934); já em André Breton, identificou "o

---

<sup>2</sup> Estas cinco traduções não acompanham o ensaio na versão que aparece no volume *Estudos de Literatura Portuguesa - III*, mas podem ser encontradas na antologia *Poesia do Século XX - de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo* (1978), cuja seleção e tradução integral é de inteira responsabilidade de Jorge de Sena.



poder da transfiguração” no trecho narrativo de “As inumeráveis possibilidades”, de *Les vases communicants* (1932).

Jorge de Sena apontou, nesse ensaio, a configuração de traços ou gestos que identificam imediatamente aqueles artistas como representantes do Surrealismo. E para além de evidenciar alguma tendência dominante desta aventura, poder-se-ia dizer que o poeta, ao mesmo tempo, sugeriu aproximações e distanciamentos em relação de sua própria poesia-testemunho à aventura surrealista. O caráter introdutório do ensaio reflete o contexto tardio em que o Surrealismo chegou a Portugal, quase duas décadas após a publicação do *Manifesto do Surrealismo* de André Breton, em 1924. Esse intervalo temporal marcou a recepção do movimento em Portugal como “tardia”, o que, muitas vezes, resultou em avaliações depreciativas. Contudo, Sena antecipa-se a tais críticas, propondo um entendimento mais amplo do Surrealismo como uma “sensação” ou “espírito” que antecede a estruturação formal do movimento.

Ainda neste (brevíssimo) ensaio, Jorge de Sena também adota uma postura de defesa. Ele argumenta em favor de um Surrealismo concebido como uma manifestação perene de uma consciência humana nova que, por isso, sempre existiu. Esse posicionamento responde às críticas que viria a receber, especialmente de Mário Cesariny, líder do movimento em Portugal, e reafirma sua posição de poeta-testemunha. Sena menciona, por exemplo, a adoção de técnicas surrealistas em seu primeiro livro, *Perseguição* (1942), e seu refinamento em *Coroa da Terra* (1946), além de reivindicar ter sido um dos primeiros a escrever criticamente sobre o Surrealismo no país. Ainda assim, nunca se identificou como surrealista, como declarou no prefácio à segunda edição de *Poesia I* (1977).

E isto é suficiente, por ora, para evidenciar um caráter de sua obra que parece fundamental: esta interseção entre gesto poético e crítica caracteriza Jorge de Sena como um “poeta crítico”, uma marca distintiva de parte da poesia do século XX, como observou Octavio Paz (2012). Em última análise, Sena defende a plenitude do movimento surrealista como algo inextricavelmente ligado a uma consciência humana renovada e atemporal. Destaco o excerto a seguir, na qual Jorge de Sena faz a defesa de um surrealismo para além do Surrealismo:

O «surréalisme» não foi, nem é um movimento literário. Não incidiu apenas sobre o estilo; correspondeu à aparição de uma nova consciência do homem criador perante a vida. Poderia dizer-se que

através dos tempos (*sic*), sempre houve «surréalistes», naquele sentido que Breton tão bem define, quando diz: «encontro em cada um deles um certo número de ideias preconcebidas, nas quais - muito ingenuamente - acreditavam» (Sena, 1988, p. 215).

Há uma concordância salutar entre o pensamento bretoniano e a afirmação do poeta, na medida em que este último afirma que o Surrealismo vai além de ser simplesmente um movimento literário. Sua estruturação filosófica consiste na "aparição" de uma nova consciência do homem-criador diante da vida. Pergunto: em que consiste essa nova consciência? E em que momento se pode recuperar sua aparição? Pode-se considerar que uma consciência humana, surrealisticamente concebida, está relacionada ao encontro ou à descoberta de uma "visão mágica da vida", capaz de despertar no ser do poeta um estado em que as antinomias tradicionalmente celebradas pela poesia e pelo pensamento lógico – vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, comunicável e incomunicável, cima e baixo – deixam de ser percebidas como contradições.

É nesse ponto que reside o limite que separa o criador do poeta: o criador desaparece para dar lugar ao poeta, cujo ofício parte de uma posição individual – o ato de criação enquanto expressão singular –, que contribui, simultaneamente, com o "total dos tempos". Assim, o ato de criação passa por um processo de metamorfose, tornando-se também um ato coletivo que participa da formação da humanidade. Ora, o poeta de *Metamorfoses* (1963) está aqui refletindo sobre uma consciência surrealista que, embora atemporal, é também histórica. Não seria irrelevante notar semelhanças entre essa concepção e a própria constituição de sua poética do testemunho, marcada por um compromisso inelutável com a verdade e a dignidade humanas. Se à poesia cabe a função formativa da sociedade, então ela precisa ser compreendida como "poesia-atividade do espírito", em oposição à "poesia-meio de expressão", como defendia Tristan Tzara, conforme aponta Jorge de Sena em seu ensaio.

Assim como Breton reconhece a existência prévia de um *surréalisme* na obra de poetas que antecederam o movimento estruturado – criando, a partir de critérios específicos, um cânone surrealista autoral que inclui Sade, Rimbaud e Lautréamont, entre outros, como exemplos da ascensão à consciência mágica da vida –, também os surrealistas portugueses elegeram seus próprios modelos. Em Portugal, Teixeira de Pascoaes foi considerado um poeta mais representativo que Fernando Pessoa, por ter

congregado em sua obra o ímpeto ascendente essencial para o surrealismo português. Sob essa perspectiva, a questão do "atraso" na chegada formal do Surrealismo a Portugal torna-se irrelevante diante da construção de um movimento fértil. Jorge de Sena, de maneira acertada, sintetizou essa influência futura ao afirmar: "A influência do sobrealismo é incalculável e faz-se sentir em quem menos o supõe, e em toda a parte" (Sena, 1988, p. 216). De fato, esse vaticínio revela-se evidente ao observarmos o rio caudaloso de artistas que mantiveram – ou ainda mantêm – vínculos explícitos ou mais discretos com a aventura surrealista até os dias de hoje.

Jorge de Sena escreveu seu segundo texto sobre o Surrealismo em 1949, mais longo que o anterior, publicado originalmente na revista *Seara Nova* (1921–1985), importante e longevo periódico que abordava temas políticos, sociais e literários em Portugal. Do programa editorial da revista constam diretrizes que não apenas delineavam sua linha editorial, mas também encarnavam um propósito humanista e universalista, representando um projeto maior para a nação portuguesa.

Este segundo texto do poeta foi publicado em três partes, cada uma em um volume distinto da *Seara Nova*, acompanhado, ao final, de uma "Conclusão" e do poema "Ode ao surrealismo por conta alheia", que mais tarde seria incluído em *Pedra Filosofal* (1950), especificamente na parte II, intitulada *Poética*. Esta é precedida por *Circunstância* (parte I) e sucedida por *Amor* (parte III), índices que parecem orbitar em torno de uma esfera surrealista. Desde o início, o poeta esclarece que o ensaio não é uma crítica direta à exposição surrealista realizada naquele ano de 1949, mas sim uma "revisão crítica do surrealismo por tal exposição sugerida" (Sena, 1949, p. 217). Este procedimento é semelhante à abordagem que ele adotaria mais tarde, em *Metamorfozes* e *Arte de Música*, quatorze e dezenove anos depois, respectivamente, configurando reflexões poéticas elaboradas a partir de objetos estético-musicais. O que se encontra, de fato, no ensaio tripartido de Jorge de Sena é um exercício refinado de análise sobre a atitude surrealista em contraste com o Surrealismo como movimento, aprofundando, expandindo e esclarecendo pontos que, devido às limitações dimensionais da publicação anterior, não puderam ser suficientemente desenvolvidos.

Jorge de Sena reafirma, com caráter ilustrativo, a ausência de pretensão do Surrealismo em ser apenas um movimento literário ou escola artística, ainda que seja praticamente impossível pensar na produção artística do século XX sem considerar sua influência ou as múltiplas





Sena identifica nessa equivalência exata entre prática e essência três consequências imediatas para o Surrealismo, que ele menciona diretamente:

a realidade é muito mais vasta do que a pretende um cientismo atrás do qual se esconde um imenso terror da complexidade do real; e a convicção, igualmente experimental, de que as virtualidades humanas são mais poderosas, violentas e terríveis que quanto pretendem os fariseus de qualquer espécie. Significa, ainda, a convicção de que só o livre exercício lúdico de todas as apetências humanas, por absurdas que sejam, é capaz de harmonizar a vastidão da realidade natural e a intensidade das virtualidades humanas, tornando feliz o homem (Sena, 1988, p. 222).

E, ao refletir, conclui que:

Daí que o surrealismo, sendo materialista dialético e apoiando calorosamente a acção revolucionária, se recuse a submeter-se e a submeter esta última a necessidades imediatas de ordem política, porque, se os compromissos podem ser oportunamente úteis politicamente, neles se perde sempre, irremediavelmente, alguma dignidade humana. Precisamente porque *não é* idealista, a atitude surrealista rebela-se contra qualquer sacrifício, sabedora, que é, de como o homem dificilmente recupera a liberdade que alguma vez cedeu (Sena, 1988, p. 222).

A possível perda de alguma dignidade é o que instaura no Surrealismo uma resistência em aderir a agenciamentos políticos institucionalizados. Tal adesão comprometeria o sentimento absoluto de liberdade essencial à aventura surrealista. Isso também reflete o gesto poético de Jorge de Sena, para quem a poesia deve ser, acima de tudo, um testemunho – de si mesmo e do outro – preservando a dignidade humana como valor primordial. Assim, o poeta estabelece uma conexão precisa entre sua crítica ao Surrealismo e sua própria poesia-testemunho.

Essa ligação se torna ainda mais evidente ao enfrentarmos as críticas de Mário Cesariny, nas quais Sena antecipa, de forma pioneira, um valor que incorporará à sua poética, teorizado mais tarde no prefácio da coletânea *Poesia-I*. Por fim, o poeta questiona: qual é, afinal, a distinção fundamental entre uma atitude surrealista e o Surrealismo do século XX? Sena provoca: “Mas... perguntará o leitor: se o surrealismo é isso que foi descrito, se a atitude surrealista é tal como foi dito – que diferença há entre essa atitude e a de qualquer artista profundamente sério, atento à liberdade e ao sentido da criação?” (Sena, 1988, p. 222-223).

E o poeta responde:

Nenhuma, a não ser que o surrealista não considera o estado de artista como diferente de qualquer outro, nem vê na arte mais do que um meio de libertação. Claro que – e tem sido, por vezes, um contra-senso de certos surrealistas – isso implica, precisamente (*sic*) que dos meios de expressão artística se tenha um domínio total, tão completo, que o *fazer exactamente feito* seja, no acto da criação libertadora, um resultado perfeitamente óbvio. Porque, se é libertar que se busca, a libertação será tanto mais autêntica quanto mais completamente expresso o que há a libertar (Sena, 1988, p. 223).

Ao prosseguir no texto, o poeta analisa a exposição surrealista realizada em Portugal, destacando a publicação do catálogo, que inclui três cadernos surrealistas: *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, de José-Augusto França; *Proto-poema da Serra de Arga*, de António Pedro; e *A ampola miraculosa*, de Alexandre O'Neill. Para Jorge de Sena, o alinhamento desses três nomes ao Surrealismo é indiscutível, mas ele adverte:

Mas, sem dúvida também, este movimento, como se apresenta agora entre nós, quer pelas manifestações actuais, quer pela orientação do «balanço» efectuado por J.-A. França, é principalmente uma actividade de plásticos com talento literário ou literatos a quem as actividades plásticas fascinam (Sena, 1988, p. 223).

O poeta retoma a questão da diferença entre uma atitude surrealista e a prática surrealista enquanto escola, ponderando: “se o surrealismo não é escola de pintura nem escola literária, mas, antes de mais, uma atitude do espírito, parece evidente que ser-se surrealista esporádica ou intermitentemente só numa questão de grau, ou de escola, se distingue do que fazem e são os surrealistas encartados” (Sena, 2013, p. 223). Embora essa questão parecesse resolvida no ensaio anterior, em que o autor evoca a consciência do surrealista em não se reconhecer diferente das demais pessoas por ser autor, aqui Jorge de Sena dá ênfase ainda maior ao conceito de “atitude do espírito”.

Neste segundo texto, o poeta também discorda da análise de José-Augusto França sobre as causas da possível ausência do movimento surrealista em Portugal, atribuídas à “ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas” (*apud* Sena, 1988, p. 224) e ao “circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa” (*apud* Sena, 1988, p. 224). Sena reconhece que essas causas são





em cujo exercício, citadinamente, se tem perdido algum surrealismo (Sena, 1988, p. 227).

Jorge de Sena manteve sua crítica hiper elogiosa à obra de António Pedro até os últimos ensaios que escreveu sobre o Surrealismo, ou seja, ao longo de toda a sua trajetória pública. Essa postura, no entanto, foi alvo de ressalvas, tanto por parte de surrealistas quanto da crítica especializada, que considerou *Apenas uma narrativa* uma obra demasiadamente fraca para sustentar a importância e o relevo atribuídos a ela por Sena.

De forma ilustrativa, António Maria Lisboa respondeu à avaliação crítica de Sena com uma conferência bastante ácida no Jardim Universitário das Belas Artes (JUBA), em maio de 1949. Nessa ocasião, desqualificou tanto a competência crítica de Jorge de Sena para julgar o Surrealismo quanto as habilidades artísticas de António Pedro como surrealista. Leia-se:

A atividade Surrealista não é, como Jorge de Sena quer é (e outros também) uma simples acção libertadora das coisas que chateiam, mas um golpe fundo, e de cada vez que é dado, na Realidade presente. Não é de facto uma simples purga seguida de um dia de descanso e caldos de galinha, mas revolta permanente contra a estabilidade e cristalização das coisas. Não é mero exercício para se dormir melhor na noite seguinte, mas esforço demoníaco para se dormir de maneira diferente (Lisboa, 1949 *apud* Tchen, 2001, p. 114).

Entretanto, Jorge de Sena jamais tratou o Surrealismo como uma "simples acção libertadora", como se pode observar nos ensaios que escreveu. A conclusão deste texto inclui ainda uma breve análise de outros artistas que participaram da Exposição, destacando os nomes de Fernando de Azevedo e António Da Costa. O poeta observa que, em suas obras, há uma certa tendência para o abstracionismo, que "pode ser uma solução da pintura como pintura [... e poderá interessar ao surrealismo" (Sena, 1988, p. 230). Por fim, é importante ressaltar o que o poeta escreveu sobre o *Bestiário privado*, de António Pedro, que considera esteticamente muito próximo de *Apenas uma narrativa*:

Não são da sua melhor pintura os quadros desta vez expostos. Mas são encantadores, e bem irmãos de *Apenas uma narrativa*, aquelas páginas de *Bestiário privado*, em que desenho e poesia se reúnem numa manifestação de exuberância individualista, que é mais da sua personalidade que do

surrealismo que tão naturalmente viria a apetecer-lhe... Essa exuberância, que, na pintura, por vezes lhe confina em delicadeza de factura e num lirismo de pormenor, que não é habitual na nossa pintura de hoje, é que o faz então parecer (e até, por vezes, ser) um amador excelentemente dotado de todas as manhas dos profissionais, e não um profissional com deficiências de amador (Sena, 1988, p. 231).

No excerto acima, há mais uma vez a reiteração da sincera apreciação crítica de Jorge de Sena pelo trabalho de António Pedro. Esse gesto de reconhecimento se repetirá no ensaio *O surrealismo em Portugal*, originalmente escrito em inglês e datado de outubro de 1974: “Em 1942, António Pedro publicou *Apenas uma narrativa*, uma bela e poética novela que permanece uma das melhores obras surrealistas em qualquer língua” (Sena, 1988, p. 242). Talvez, assim como toda a tradição cria para si o seu próprio cânone, Sena esteja a criar o seu panteão surrealista próprio, encabeçado por António Pedro.

Ou seja, não se trata apenas de conferir justiça à obra de António Pedro no contexto do Surrealismo que se desenvolvia em Portugal, como pensava o poeta, mas também de inseri-lo no panteão do Surrealismo universal, reforçando todas as qualidades que ele sempre identificou na obra daquele surrealista, com um toque de “surrealismo regionalista” *sui generis*, sobre o qual não explicou claramente sua diferença em relação a outros tipos de Surrealismo.

Por fim, o poeta conclui este ensaio com o poema “Ode ao surrealismo por conta alheia” – poema do qual, aliás, deriva parte do título deste ensaio – que mais tarde seria publicado em *Pedra Filosofal* (1950), como já mencionado anteriormente.

### III JORGE DE SENA, A ÚLTIMA AVENTURA – E UMA CONCLUSÃO

«Estão podres as palavras...»

Estão podres as palavras – de passarem  
por sórdidas mentiras de canalhas  
que as usam ao revés como o carácter deles.

[...]

Usá-las puras – como serão puras  
se logo a infância as cobre de seu cuspo?  
Estão podres: e com elas apodrece o mundo  
e se dissolve em lama a criação do homem

(Sena, 2013, p. 694)





diferenciada que Jorge de Sena faz da obra de António Pedro, distinguindo-a como um “surrealismo regionalista” que, até este ensaio, não encontra um suporte crítico claro para caracterizá-lo. Sua afirmação quase obsessiva em torno de António Pedro acompanha-o do início ao fim de seus textos, com poucas elucidações e muito entusiasmo, reafirmando a mesma posição em seu último texto sobre o assunto, escrito e publicado no mesmo ano em que faleceu, 1978, em Santa Bárbara. Cito-o:

E, no entanto, António Pedro nesse mesmo ano [1942] publicava *uma das grandes obras-primas da prosa e da ficção portuguesas, e sem dúvida uma das mais admiravelmente conseguidas tentativas de novela surrealista em qualquer língua, Apenas uma narrativa*. Mas era realmente «surrealismo», pelo menos na completa consciência literária dele? Porque este livro estilisticamente e estruturalmente revolucionário transbordava de um prazer tradicional que Pedro praticava com as delícias de quem saboreia um manjar que tem tradições lusitanas desde as pompas de prosa de um João de Barros quinhentista: o gosto de explorar os efeitos da língua pelo gosto de usá-la com sumptuosa riqueza e inventiva capacidade, para ficar-se uma pessoa aí mesmo (Sena, 1988, p. 253; grifos meus).

Jorge de Sena faleceria quatro anos após escrever o texto, de que a citação acima é excerto, e seu juízo crítico sobre a obra de António Pedro permanece inalterado, como já afirmei anteriormente. Aliás, sua avaliação do autor de *Apenas uma narrativa* se fortalece à medida que passa da importante consideração de sua obra como uma das primeiras manifestações surrealistas em Portugal para a afirmação de sua relevância na literatura mundial. Em outras palavras, António Pedro é enaltecido pela crítica progressiva de Jorge de Sena, tornando-se um autor-monumento para o poeta. No excerto acima, também se pode encontrar uma pista para a afirmação de um certo “surrealismo regionalista” que Sena identifica como digno de nota na obra de António Pedro: parece claro que, na obra deste poeta, se conserva, de sua veia tradicionalista, o apego às coisas da terra, às coisas vivas que, no limite, refletem seu horizonte, sua paisagem e seu pertencimento telúrico, penetrando profundamente nas suas composições surrealistas e diferenciando-o dos demais.

Por fim, Jorge de Sena reitera: “Como movimento, o surrealismo, em Portugal, chegou tarde e viveu pouco. Mas a sua insidiosa presença tinha sido sentida nos anos 30 e 40; e os resultados da sua tardia aparição ainda pairam por sobre as artes e as letras portuguesas” (Sena, 1988, p. 244). De









António Pedro da Costa (1909-1966) foi um artista múltiplo: fundador do Surrealismo português e co-criador do dimensionismo, figura constante nos círculos surrealistas de Paris e Londres dos anos 1920 e 1930, nome-próprio tomado de empréstimo para a constituição da *Encyclopaedia Da Costa, le memento universel* (1947)<sup>1</sup>. Se sua importância para o movimento já se comprova pelos eventos assinalados, sua produção corrobora o papel incontestável para a difusão das ideias surrealistas em língua portuguesa. Tendo atuado nos mais diversos campos – a pintura, a dramaturgia, a escultura, a ficção, a poesia, a edição, o ensaio -, seu romance *Apenas uma narrativa* (1942) e o *Proto-poema da Serra D’Arga* (1948) são os marcos definitivos da sua obra e da literatura de invenção em Portugal, no contrafluxo das tendências realistas então em voga, na medida em que põem em prática o axioma do *Manifesto-resumo do dimensionismo* e obrigam “A literatura a sair da linha e a passar ao plano” (Pedro, 1998, p. 98). Nesse sentido, são intensos os caminhos da sua criação literária. Dos poemas da juventude aos textos dramáticos, dão testemunho dum planeamento caótico, com distintas marcas e influxos, e denotam as razões de ter sido – e de ser ainda – ele mesmo uma fermentação coletiva: “dedutivo pelo passado, indutivo para o futuro. Vivo para o presente” (Pedro, 1998, p. 99). Num de seus últimos textos, em 1978, Jorge de Sena se refere a António Pedro como aquele “que mantivera [...] algum do fogo sagrado da Vanguarda pela Vanguarda” (Sena, 1988, p. 246). Em contrapartida, não obstante seu papel catalisador do movimento Surrealista português, recorda Sena a hostilidade de alguns intelectuais bem assentados na situação cultural da época, ligados ao grupo *presencista*, “por o considerarem algo *fumiste* e «amador»” (Sena, 1988, p. 247). Considerado por vezes ingênuo e mambembe, “um tanto ‘enfant terrible’ e um tanto ‘enfant gaté’ da vida portuguesa de então” (França, 1985, p. 336), principalmente pelos críticos externos ao surrealismo, e conservador e formalista pelos seus correligionários mais jovens, como Mário Cesariny e Alexandre O’Neill (Oliveira, 1998, p. xxxi), António Pedro se descola dos rótulos e epítetos que se lhe queiram atribuir, dono que é de uma obra forte, destoante, ainda hoje,

---

<sup>1</sup> A *Enciclopedia Da Costa (Le Da Costa Encyclopédique)* surgiu no contexto do pós-guerra e foi publicada em fascículos, entre 1947-1949. O título do projeto do grupo *Acéphale*, vinculado aos surrealistas, teria origem na intenção de apagamento paródico da ideia de autoria, pelo uso do sobrenome Da Costa, comum aos artistas portugueses ligados ao grupo, o próprio António Pedro da Costa e o pintor António Dacosta (1914-1990). Para a edição completa, ver Kleiber (2014).

das tendências, correntes e modas. Não é de se estranhar, por ter sido “mais do que qualquer coisa, um homem-vanguarda, e como tal, inconveniente no panorama artístico do seu tempo e depois” (Melo e Castro, 1987, p. 64). Mesmo seu surrealismo é de um tipo único, idiossincrático, cosmopolita por influências e minhoto por excelência.

Já em 1954, Sena afirmava, num ensaio dedicado à literatura portuguesa contemporânea de ficção, que *Apenas uma Narrativa* era “a mais perfeita realização de novela surrealista na literatura europeia” (Sena, 1988, p. 42). Em 1971, noutro ensaio, este sobre a poesia portuguesa de vanguarda depois do advento da revista *Orpheu*, volta a se referir ao texto de António Pedro como “uma pequena obra-prima” (Sena, 1988, p. 120). E em 1974, ao traçar o panorama do Surrealismo em Portugal, destaca a importância da exposição conjunta de António Pedro e de António Dacosta ocorrida em 1940, para a inserção do Surrealismo em Portugal e para o posterior estabelecimento do movimento de forma mais organizada:

António Pedro tinha, durante os anos 30 e começos de 40, tentado, em vão, ser reconhecido como poeta e artista de Vanguarda, no despertar da geração de 1915. A sua poesia desenvolve-se de um elegante tradicionalismo em exercícios de Vanguarda que, no entanto, conservou o delicado sentido da terra e das coisas vivas que caracterizam a sua obra. Em 1940, uma exposição da sua pintura conjuntamente com pintura de António DaCosta (n. 1917) foi a afirmação de dois artistas igualmente distantes quer do neo-realismo quer da mitigada Vanguarda, ou do convencional «ismo» do séc. XIX que estavam ainda em voga nos círculos conservadores. De facto, as obras de ambos eram surrealistas sem o rótulo ou a pretensão de serem um movimento (Sena, 1988, p. 242).

Sena sugere a presença de um “surrealismo regionalista” *sui generis* em António Pedro, notadamente no *Proto-Poema da Serra d’Arga* e em *Apenas uma Narrativa*. Mas logo interroga se os procedimentos levados a cabo no romance poderiam ser considerados surrealistas do ponto de vista da “completa consciência literária”:

O *Proto-poema da Serra de Arga*, de António Pedro, personalidade por sua tendência demasiado evidente para ser apreciada com a justiça que merece, não será talvez um poema surrealista. Sê-lo-á para o autor que nele se liberta quase completamente de certos ritmos curtos e certas aliteraões, que foram, durante muito tempo, o mal literário das suas inegáveis qualidades poéticas. Posto ao lado da prosa magnífica







*Casa de Campo* é o livro que, abandonado o dimensionismo, revela uma inflexão surrealista que antecipa *Apenas uma narrativa*. Há nele um projecto de retorno às origens, servido pela natureza campestre. [...] De igual modo se verifica neste livro o combate do surrealismo à cisão do homem, inviabilizadora da sua unidade. Por isso são recorrentes *binómios* como alma/corpo, sexo/sentimento, anjo/demónio [...], tudo numa toada provocatória onde o belo não tem lugar marcado (Leão, 2005, p. 58).

O mencionado abandono dimensionista é questionável. António Pedro assina, em 1935, o *Manifesto Dimensionista* com Marcel Duchamp, Hans Arp, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Calder, Miró e outros artistas de renome. De curta duração prática, senão de consequências projetadas nunca levadas às últimas consequências, o dimensionismo tem relevância para a compreensão da sua obra na medida em que nunca é, de fato, deixado de lado. Torna-se, por certo, uma via “transmutada em outras experiências” (Eiras, 2017, p. 259). Nesse sentido, se as formas artísticas são, no conceito dimensionista, suplementares, o surrealismo é a suplementação teórica daquela primeira elaboração, ao passo que ambas concorrem para a feitura de uma arte total que passa da linha ao plano, do plano ao espaço, do espaço ao vazio (Pedro, 1998, p. 98). Sobre a assim chamada “completa consciência literária” desses procedimentos, não resta dúvida de que o regionalismo minhoto acrescido à estética de vanguarda fez com que essa espécie *sui generis* de surrealismo alcançasse o mais alto grau de realização em artefatos variados, da pintura ao teatro. Assim, a atividade vanguardista de António Pedro não é nada fortuita, mas consequente, como demonstra Raúl Antelo ao reconstituir sua trajetória desde a publicação de *Máquina de Vidro*, em 1931, até *Quando já não se engana o coração com música* (Antelo, 2010, p. 196). Como eixos dessa atividade, destacam-se o *Proto-Poema* e *Apenas uma Narrativa*. No poema, o aspecto onírico adquire tom simultaneamente místico e derrisório, suspendendo as imagens concretas, terreaux, que dão lugar, gradativamente, ao que fica de inconcretude e potência, de vazio:

E ficaram pedras e pedras nos montes à conta da fábula  
Ficou aquele ar de coisa sossegada nas ruínas sensíveis  
Ficou o desejo que se pega de deixar os dedos pelas arestas das fragas  
Ficou um admirável vazio azul para crescerem castanheiros  
E ficou a capela como inútil côncavo de virgem  
Para dançar à roda o estrapassado e o vira  
Na volta do San João d’Arga (Pedro, 1998, p. 53).

No romance, a fusão de Aquilino Ribeiro, na dedicatória, a Mário de Sá-Carneiro, na epígrafe, somada à dimensão plástica das imagens insólitas (Valandro, 2018), ao uso à Apollinaire dos desenhos que integram o texto, ao gesto subversivo de denominar romance esse objeto indecível e indecifrável, à imaginação a partir de uma matéria orgânica que remonta ao *Húmus* de Raúl Brandão e, na mesma série sincrônica, ao *Húmus* de Herberto Helder, compõem o binômio Dimensionista-Surrealista, acionando dispositivos múltiplos para fazer *perviver*, entre a consciência e o sonho delirante, a literatura para além dela mesma. O problema da plena autoconsciência de um procedimento surrealista, no entanto, se manifesta para além do estilo e de uma filiação dogmática — à qual António Pedro reiteradamente se recusa. Como afirma Bataille (2006, p. 55), “o surrealismo não pode ser considerado meramente como um estilo. É um estado mental cuja intensidade e força agressiva devem levar ao ponto de modificar o curso da sua expressão (não é surrealismo se a expressão é limitada à habitual platitude da linguagem)”<sup>3</sup>.

Se o surrealismo contribui definitivamente para a aceleração de uma crise — da consciência, de si e da linguagem —, conforme as proposições de Max Ernst (2000, p. 223), requerer dos seus praticantes uma plena consciência seria paradoxal. Nesse sentido, o *ethos* surrealista se manifesta com mais força onde a fragmentação, o caos e a inconsciência imperam, alicerçado menos numa impossível plena consciência crítica e mais numa supraconsciência intelectual. De acordo com a definição do *Dicionário abreviado do surrealismo*, o *supraconsciente* opera como síntese dialética entre o inconsciente e o consciente, sendo “o terceiro termo da escala do comportamento intelectual” (Breton; Éluard, 2024, p. 96). Segundo a citação que Breton e Éluard atribuem a Wolfgang Paalen, o supraconsciente “consiste na identificação sublime da qual participa o que se denomina *estado de graça*, o êxtase amoroso, toda *beleza convulsiva*, em que, tendo já transformado toda a beleza do universo, através dos sismógrafos da inteligência de nosso tempo, contribuirá além de todas as previsões para transformar o mundo” (Breton; Éluard, 2024, p. 96). Trata-se, o *supraconsciente*, de uma formulação teórica que explicita soluções práticas — *atos transformadores sobre o real* — encontradas no interior das

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original, em inglês: “surrealism cannot be considered purely as a style. It is a state of mind whose intensity and aggressive force must go to the point of modifying the course of its expression (it is not surrealism if expression is limited to the habitual platitude of language)”.

obras surrealistas em geral e, não por acaso, nas pinturas do próprio António Pedro e expandidas na sua concepção de dimensionismo.

No campo das artes plásticas, para constatar uma vez mais a consciência teórica surrealista de António Pedro, compare-se seu texto sobre Miró na revista *Mundo Literário*, em 1944, intitulado “Onde se fala de Joan Miró – dos seus pares e dos seus ímpares a propósito da sua passagem por Lisboa”, às observações de Michel Leiris, em 1929, e Georges Bataille e Carl Einstein, em 1930, sobre o artista espanhol, publicadas em diferentes números da revista *Documents*. Veja-se o que escreve Bataille (2018, p. 219):

Joan Miró partiu de uma representação dos objetos tão minuciosa que ela reduzia até certo ponto a realidade a pó, uma espécie de poeira ensolarada. Em seguida, esses mesmos objetos ínfimos se liberaram individualmente de qualquer realidade e apareceram como uma multidão de elementos decompostos e, por isso mesmo, agitadíssimos. Enfim, como o próprio Miró professava querer “matar a pintura”, a decomposição foi levada a tal ponto que não restou mais que algumas manchas informes sobre a tampa (ou sobre a lápide, se quiserem) da caixa de malícias. Depois, os pequenos elementos raivosos e alienados procederam a uma nova irrupção, depois desaparecem novamente hoje nessas pinturas, deixando apenas os vestígios de não se sabe que desastre.

Com razão, Rosalind Krauss enxerga certa correspondência entre o estilo metafórico de Bataille na análise de artefatos visuais, nessa espécie de surrealismo etnográfico a que a revista *Documents* dera vazão, e as metáforas pictóricas de Miró, com seus jogos de substituições de referentes entre natureza e imaginário erótico. Tal encadeamento levaria ao afastamento progressivo dos sentidos em relação à coisa referenciada, culminando na “aniquilação da pintura” que, por fim, dá lugar à mancha (Krauss, 1994, p. 75).

Em Carl Einstein, por outro lado, a montagem, mais do que a metáfora, faz da análise um jogo de justaposição de imagens, de tracionamento visual e de disposição alternada de cada figura que compõe o quadro. O jogo analítico, que põe em movimento a própria obra de Miró, termina por colocá-la em movimento, das alegorias em profusão de um Miró anterior para a simplificação que resulta da ruína das imagens, como, aliás, o faz Einstein num estilo simultaneamente erudito e direto, claro e cifrado:



As colagens de Miró nos levam de volta aos mitos e aos jogos de fichas. A geometria como conjuração, para escapar da dialética inexplicável dos deuses, cujos dons mais consequentes são a loucura e o regulamento militar. A candura sem equívoco. Por vezes um pedaço de planta se forma, ou então um nervo dolorido começa a tatear. Miró atingiu um despojamento que lhe era necessário. Mergulha hoje numa intuição sem fio.

[...] Já era hora de Miró largar mão de suas inglesas e de suas *Louises*. O grotesco continua sendo sempre uma concessão e uma alegoria velhaca, pequeno-burguesa.

Vê-se nitidamente que a obsessão de Miró é agora mais nítida. A acrobacia anedótica caiu por terra. Nas paisagens de 1927-1928, vemos já despontar essa simplicidade. Aquele que se explica rápido demais não ousa o bastante: coloca-se do lado de fora da sua alucinação e se torna espectador. Miró dessa vez renunciou ao charme de sua velha paleta. É a derrocada do virtuosismo. A intuição se eleva. Sinal de uma maior independência.

Simplicidade pré-histórica. Cada vez mais arcaico. A cobra morde o rabo (Einstein, 2019, p. 179).

Em Leiris, a comparação com a mística dos monges tibetanos aponta para a experiência do vazio, para uma compreensão da vida que se aproxima da contemplação da natureza, visto com atenção e, depois, de olhos fechados. O jardim das imagens da obra de Miró é, segundo ele, submetido à técnica de um estranho tratamento, da observação dos detalhes à decomposição dos elementos e sua posterior recomposição alucinatória, absoluta.

Atualmente, é assente que antes de escrever, pintar, esculpir ou compor qualquer coisa de valor, é preciso estar acostumado a um exercício análogo ao que praticam certos ascetas tibetanos, de modo a adquirir o que se chama mais ou menos (digo “aproximativamente” porque aqui a linguagem ocidental, que apresenta tudo sob uma forma dramática, deve muito provavelmente ser insuficiente) a *compreensão do vazio*.

Essa técnica – uma das mais impressionantes que o homem jamais inventou em matéria de alquimia do espírito – consiste aproximadamente nisto: vê-se um jardim, por exemplo, e examinam-se todos os seus detalhes (estudando cada um dentre eles nas suas mais infinitesimais particularidades) até se obter uma lembrança duma precisão e duma intensidade adequadas para continuar a vê-lo, com

uma igual transparência, mesmo quando se tem os olhos fechados (Leiris, 1929, p. 263)<sup>4</sup>.

O que vemos, nos três casos, é a conjunção entre os estilos dos analistas e obra analisada. O Miró de Leiris é o das paisagens vegetais, o de Bataille tem as características de um surrealista etnógrafo, ao passo que no de Einstein é a força do alegorista que se desenvolve na direção da montagem e decomposição do real. Eles só podem ver em Miró aquilo que suas convicções e pressupostos permitem, de modo que o pintor espanhol se torna um recorte, uma representação possível pelo olhar de um observador em especial, em paralaxe. Uma representação surrealista de Miró deveria levar em conta as diferentes visadas ou pontos de vista, como se o exercício analítico de sua obra pelo surrealismo fosse ela mesma uma montagem ou sonho coletivo, *cadavre exquis*.

Obviamente, toda análise artística está sujeita a esses procedimentos aproximativos, a afinidades ou discordâncias que o observador projeta a favor ou contra aquilo que vê. Retomando Leiris, diria-se que o jardim visto e decomposto é sempre reconstituído de maneira aproximada, nunca exata, ainda que absoluta dentro dos próprios limites. A síntese é sempre um pouco da obra mesma e um pouco dessa projeção especular, como acontece também na leitura de António Pedro (1947, p. 1; 4):

Miró é um pintor surrealista embora a sua pintura se não pareça com a de nenhum outro pintor do agrupamento famoso. Misto, de resto, não é se não como deve ser quem a este grupo pertence ou pertenceu. Há pouco mais dum ano se fez em Londres uma exposição organizada pelo poeta E. L. T. Meses sob a rubrica propositada "Surrealist Diversity". Dos trinta pintores representados (em que tive o gosto de ser incluído) nenhum se parecia exteriormente como o vizinho mais do que se parece uma laranja com uma abóbora carneira, que também é um fruto. Miró e Chirico, Miró e Delvaux, em extremos opostos de expressão formal, têm,

---

4 Tradução nossa. No original, em francês: "Aujourd'hui, il semble bien qu'avant d'écrire, peindre, sculpter ou composer quoi que ce soit de valable, il faille s'être accoutumé à un exercice analogue à celui que pratiquent certains ascètes tibétains, en vue d'acquérir ce qu'ils appellent à peu près (je dis "à peu près" parce qu'ici le langage occidental, qui présente tout sous une forme dramatique, doit très probablement se trouver en défaut) la *compréhension du vide*.

"Cette technique – l'une des plus étonnantes que l'homme ait jamais inventées en matière d'alchimie de l'esprit – consiste approximativement en ceci : on regarde un jardin, par exemple, et on examine tous ses détails (étudiant chacun d'entre eux dans ses plus infinitésimales particularités), jusqu'à ce qu'on ait un souvenir d'une précision et d'une intensité suffisantes pour continuer à le voir, avec une égale netteté, même quand on a les yeux fermés".



do artista. Este não é fabricante mas revelador de imagens a que corresponde um mistério por natureza insondável e necessário. Toda a intervenção racionalista na análise dessas imagens com vista à sua ordenação lhe desvirtua o significado. O que conta nas obras de arte de sempre não é o que o artista quis mas o que lhe aconteceu exprimir por elas. Lugar à intuição e à livre imaginação sobre todas as coisas. A poesia, a pintura e a escultura são formas de falar e quem diz, diz sempre alguma coisa. Nenhum jogo da inteligência equivale ou chega ao jogo sensível dos ouvidos e dos olhos. Sujeitar estes àquela é diminuir-lhes a capacidade. A obra de arte não existe por si como realidade incriada. Quem interessa é o homem, o seu desejo, o sonho, a sua fúria, os seus enlevos, o seu ódio, o seu amor. Vale pois na medida em que os revela, seja quais forem os elementos de que se sirva para realizá-lo. A arte começa e acaba num acto mágico perfeito em que o contemplador e a coisa contemplada se confundem sem anulação (Pedro, 1947, p. 4-5)

Antecipam-se, nesse excerto, questões muito mais tarde levantadas por teóricos como Antoine Compagnon (1996), para quem o abstracionismo de Kandinsky, Mondrian e Malevitch, seus três principais praticantes e divulgadores, funcionaria a partir de referenciais problemáticos, de fundo espiritizante que, no limite, sob o pretexto da novidade, retornariam à pletora de ideias místicas superadas em fins do século XIX. Logo, a aparente revolução de seus métodos esbarraria numa espécie de arcaísmo. António Pedro percebe, portanto, que o abstracionismo, muito embora advogasse para si o avanço técnico, se esgotaria facilmente em contemplação inofensiva.

Quanto ao surrealismo, todo o vocabulário de hábito é mobilizado: liberdade, psicanálise — o recalque freudiano —, a arte como resultado de uma forma de expressão intuitiva e alucinatória, o desvelamento do real e, por fim, o erotismo, o sonho, a agressividade criadora. O corolário dessa expressividade furiosa e caótica seria um ato mágico: a fusão do artista à natureza, tão cara a António Pedro, representação e coisa representada como resultantes da práxis que se situa entre o sono e a vigília, entre o real e o irreal. Bastaria, para demonstrar o modo como essa articulação do ideário surrealista é consciente dos processos e da teoria do movimento, a comparação com as definições de Aragon (2024, p. 30):

Vê-se, então, o que é o surreal. Porém, só se pode apreender essa noção por extensão; no melhor dos casos, é uma noção fugidia como o horizonte à frente do caminhante, pois, como o horizonte, ela estabelece



O segundo quadro, epítome de toda a sua obra pictórica, dialoga com “O Rapto das filhas de Leucipo”, de Rubens. Nesse caso, bem observa José-Augusto França a substituição dos cavaleiros por figuras monstruosas com cabeças de peixe (França, 1973), mas sua análise não supera o caráter descritivo e ignora o lugar das transposições simbólicas na técnica surrealista, como a operada por Dalí, por exemplo, na nas releituras do *Angelus* de Millet, que fundamentam toda uma teoria da pintura. No caso de António Pedro, de novo, a paisagem de fundo faz com que os elementos mais desnorteantes pela força expressiva adquiram a força imagética necessária para dar sentido ao todo, principalmente pela desnaturalização zoomórfica das figuras humanas, tão caras a Rubens, e pelo deslocamento dos cavalos do centro da figura para as margens: primeiro, à esquerda, domado e lúgubre; o segundo, à direita, um Minotauro – imagem-valise/ imagem-fetichista surrealista – nu, adâmico e contemplativo.

Diante disso, mesmo que esteja suficientemente clara e comprovada a falácia da falta de consciência teórica de António Pedro sobre o movimento de que fez parte, deve-se indicar que é precisamente essa tomada de consciência que lhe permite seguir outros rumos a partir de 1949, e não só uma disputa com seus correligionários. Seu último aceno em direção ao surrealismo, um gesto de despedida, talvez, é a estranha escultura sem título<sup>7</sup>, de 1952. Releitura do mito prometeico, dificilmente notado, insere o corpo feminino, as mãos, a árvore e o pássaro numa única montagem, fusionadas de uma vez por todas as personagens recorrentes dos quadros. A imagem retoma o capítulo VI de *Apenas uma narrativa*: “Com um pé apoiado em cada lado do meu corpo, estava um corvo preto enorme, que marcava os minutos a balançar-se, ao compasso dos testículos” (Pedro, 2007, p. 52) e o pássaro do capítulo com o bico em sangue seguinte remete ao corvo prometeico: “Sobre a lua do ‘écran’, um pássaro, só, cantava, desvairado, um assobio sem limites. Pendia-lhe do bico uma pasta de sangue” (Pedro, 2007, p. 60).

É interessante pensar, nessas imagens, na série de alusões surrealistas a Prometeu datadas mais ou menos do mesmo período, principalmente no Brasil, como na poesia de Murilo Mendes que atualiza o mito nos poemas “Novíssimo Prometeu” e “Natureza”, entre as décadas de 1930 e 1940 (Mendes, 1994, p. 237-238; 377-378); ou na escultura

<sup>7</sup> Escultura em bronze (1952) de António Pedro. Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/escultura-154710/>. Acesso em: 23 dez. 2024.







*Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 53-63.

LEIRIS, Michel. "Joan Miro". *Documents*, v. 1, n. 5, p. 263-269, Oct. 1929.

MELO E CASTRO, E. M. de. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Fernando Matos. "Introdução". In: PEDRO, António. *Antologia Poética*. Introdução, Selecção e Notas de Fernando Matos Oliveira. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1998, p. ix–xlili.

PEDRO, António. "Onde se fala de Joan Miró – dos seus pares e dos seus ímpares a propósito da sua passagem por Lisboa". *Mundo Literário*, Lisboa, n. 44, 8 de março de 1947.

PEDRO, António. *Antologia Poética*. Introdução, Selecção e Notas de Fernando Matos Oliveira. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1998.

PEDRO, António. *Apenas uma Narrativa: Romance*. Posfácio de José-Augusto França. 3ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.


SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa - III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

SIMAS, Mônica. "O Surrealismo será o que a nossa consciência ditar". In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci. *Sena e Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 417-432.

VALANDRO, Letícia. "Surrealismo e dimensão plástica em *Apenas uma narrativa*, de António Pedro". *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 57-73, 2017.

Recebido em 28 de junho de 2024


Aprovado em 16 de novembro de 2024

Licença: 

André Luiz do Amaral

Professor de Literatura Portuguesa e Teoria Literária na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Três Lagoas. Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus São José do Rio Preto. Mestre em Literatura, Bacharel em Teologia e Licenciado em Letras/Português pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Contato: [amaral.andre@ufms.br](mailto:amaral.andre@ufms.br)

 <https://orcid.org/0009-0004-3882-0562>

# O SURREALISMO ATRAVÉS DO ESPELHO: REFLEXÃO E ARANHOGRAFIA EM MÁRIO CESARINY E MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

***SURREALISM THROUGH THE LOOKING GLASS: REFLECTION AND SPIDERGRAPHY IN MÁRIO CESARINY AND MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p52-69>

Raphael Felipe Pereira de Araujo <sup>1</sup>

## RESUMO

A partir da leitura cerrada de “A Grafiararilha Maior” e “O navio de espelhos”, este artigo pensa o conceito de crítica desenvolvido por Mário Cesariny. O diálogo que o autor estabelece com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva se integra a um movimento de reflexão contínua sobre o fazer artístico e sobre a criação poética. Para Mário Cesariny, o surrealismo se concebe como um ato de pesquisa, o que implica tanto uma navegação por um mar interior – uma investigação do inconsciente – quanto um jogo especular que se dá pelo contato com a obra de outros artistas. Os metapoemas lidos aqui nos levam a uma discussão sobre as possibilidades epistemológicas abertas pelo movimento surrealista, sobre a impureza da linguagem e sobre a relação entre pintura e escrita.

## PALAVRAS-CHAVE

Mário Cesariny; Vieira da Silva; Surrealismo; Imagem; Crítica; Pintura e escrita.

## ABSTRACT

*This article discusses the concept of criticism developed by Mário Cesariny, through the close-reading of “A Grafiararilha Maior” and “O navio de espelhos”. The dialogue Cesariny establishes with Maria Helena Vieira da Silva’s paintings is related to a continuous reflection on art and poetic creation. According to Mário Cesariny, surrealism must be conceived as research, which implies not only sailing through an interior sea – investigating the unconscious – but also mirroring the work of other artists. “A Grafiararilha Maior” and “O navio de espelhos” can be read as metapoems, and they lead us to a discussion about the epistemological possibilities established by the surrealist movement, about the impurity of language and the dialogue between writing and painting.*

## KEYWORDS

*Mário Cesariny; Vieira da Silva; Surrealism; Image; Criticism; Painting and writing.*

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.



A dimensão das suas contribuições para os Estudos Literários, para a Teoria e História da Arte ou para as Humanidades, ou a compreensão da potência epistemológica de sua obra reside nisso. Nesse sentido, a obra de Cesariny pode reconfigurar o modo como lemos o Surrealismo português, o Surrealismo *em* português ou os Surrealismos que proliferam para além desses espaços, além de revirar concepções cristalizadas sobre o núcleo que Breton articula na França.

O texto “A Grafiaranha Maior”, que dialoga com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva, recupera uma figura importante para o imaginário ocidental, que está presente em textos escritos por André Breton ou Georges Bataille, dissidente do Surrealismo francês. “A Grafiaranha Maior”, cujo nome parece remeter à constelação da Ursa Maior, à tonalidade musical ou ainda à métrica de versos em redondilha, é declaradamente uma figura mítica. Desdobramento de Ariadne, esta aranha pode ser lida ao lado daquelas sonhadas por Breton no primeiro “Manifesto Surrealista” (1924), capazes de manejar o “tecido de adoráveis inverossimilhanças” (Breton, 1985 [1924], p. 47) – como uma costura entre constelação, música e poesia –, ou ainda daquela que encarna o *informe* num verbete de Bataille para a revista *Documents*: “afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarvo” (Bataille, 2018, p. 147). Nesse artigo, a “Grafiaranha” será pensada a partir de sua semelhança com a figura da Sereia, e como mito que encarna a criação poética e a relação entre pintura e escrita.

O poema “O Navio de Espelhos” aparece aqui graças aos laços imagéticos que estabelece com “A Grafiaranha Maior”, sendo também um poema que reflete sobre o próprio exercício poético. Nosso texto se localiza na esteira de estudos como os realizados por Julia Pinheiro Gomes (2020), Maria Silva Prado Lessa (2021) e Amanda Massante Peixoto Tracera (2021), e se volta para Mário Cesariny como aquele que, a partir do surrealismo, propõe uma ampliação do que significa ser um poeta: alguém que escreve versos, mas também alguém que desenvolve formulações teóricas, que nos ensina um modo de leitura crítica, e mobiliza uma outra forma de experiência vital, um *reencantamento do real*<sup>2</sup> que se dá pela poesia.

---

<sup>2</sup> A expressão, que aparece em muitos textos escritos por surrealistas, é utilizada aqui sobretudo graças à leitura de *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo* (2002), de Michel Löwy.

## “NO ESPELHO EM QUE A PINTURA É POESIA”<sup>3</sup>

### A GRAFIARANHA MAIOR

A Grafiaranha vive nos poços de água limpa rodeada de espelhos diamantíferos que se transformam em pássaros quando são descobertos. O seu sinal é uma forma roxa, extraordinariamente vagarosa, que avança a custo por uma planície cujo chão é o espaço e cuja noite é o mar.

ARANHOGRAFIA – A Grafia do Génio. Pintura = Grafia e a Antigrafia. Teoria dos Espaços Intersticiais. Operação do Sol. A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva. (Cesariny, 2017 [1958], p. 131).

Talvez o primeiro desafio diante do texto nomeado “A Grafiaranha Maior” esteja em dizer a qual gênero ele se adequaria. Como a maioria dos textos que compõem o volume *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* (1958), “A Grafiaranha Maior” parece estar num limite entre o poema em prosa, o verbete ou um fragmento de ideia para compor futuramente se não um outro texto, um outro objeto. A forma do verbete é preservada em sua segunda estrofe, quando se destaca em caixa alta a palavra “ARANHOGRAFIA”, seguida por uma definição comparável à que se encontraria em um dicionário: “A Grafia do Génio. Pintura = Grafia e a Antigrafia. Teoria dos Espaços Intersticiais. Operação do Sol. A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva”. O recurso ao verbete, talvez remanescente do que realiza André Breton ao definir a palavra “SURREALISMO”<sup>4</sup> em seu Primeiro Manifesto, é utilizado por Cesariny de modo extensivo ao longo deste livro. “O Gato Legível [...] OU ILEGÍVEL OU ILEGAL”, “VIRGULAMPÉRAGEM” e “AMARINHEIRAR” são apenas algumas das palavras – ou alguns dos mitos – que recebem definições semelhantes às que o poeta oferece à “ARANHOGRAFIA”: definições econômicas, objetivas, e sempre pouco elucidativas.

Devido à posição que Cesariny assume como teórico, historiador e divulgador das atividades surrealistas em Portugal, as definições das palavras e das coisas lhe são cobradas de modo constante. Não são poucas

<sup>3</sup> Verso do poema “Sombra de F.P. por Costa Pinheiro”, de Fiama Hasse Pais Brandão.

<sup>4</sup> “SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (Breton, 1985 [1924], p. 58).



Fica evidente que, em sua posição de *autoridade* no tema e no projeto do Surrealismo em Portugal, Mário Cesariny caminhou sempre numa direção contrária à do *autoritarismo*. Antes de se apresentar como quem detém a solução para o problema, ou de recusar a interrogação daqueles que lhe pedem uma definição, o poeta aposta num prolongamento da dúvida, da incerteza. A cada vez que encara a pergunta, nos oferece uma resposta que se desdobra, se contradiz, uma fala que num mesmo passo se amplia e se mutila. Respostas que exigem que o leitor da sua obra assuma também ele essa postura que o poeta entende como a “pesquisa fundamental do surrealismo”: querer saber mais das coisas, ir além do já nomeado, do já conhecido. O projeto de *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* parece estar alinhado a essa “pesquisa fundamental” ou a esse desejo de nomeação. As novas palavras, que nascem a partir de jogos sonoros, aglutinações, polissemias, formam entre si um outro dicionário, uma outra língua inconsistente no interior do Português vernacular. São algumas palavras e alguns mitos que não preveem um funcionamento estático, mas vitalidade, movimento, circulação. E essa pesquisa da linguagem surrealista – ou, se quisermos, da linguagem *poética* [“Não vamos dizer surrealismo. Vamos dizer poesia”] – se estende para além do campo verbal.

A concepção que tem Cesariny do Surrealismo enquanto uma pesquisa contínua se demarca em seu trajeto intelectual e artístico. Para além de pintar quadros ou escrever versos, o poeta se dedica também a um estudo extenso da obra de outros artistas. A sua obra poética e plástica, marcada estruturalmente pelo mecanismo da citação, é acompanhada de inúmeros artigos e ensaios onde medita sobre aqueles que admira. O volume *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* reúne uma parte considerável destes textos mais caracteristicamente críticos e teóricos de sua autoria. Fernando Pessoa, Henri Michaux, Camilo Pessanha, Lautréamont, Ezra Pound, Malangatana Valente, Vieira da Silva e Jean-Arthur Rimbaud são apenas algumas das figuras que aparecem nessas páginas, evidenciando a diversidade e o caráter interdisciplinar dos estudos de Mário Cesariny. Destes nomes, talvez o de Vieira da Silva mereça uma maior atenção. É por volta da década de 50 que o poeta publica seus primeiros textos sobre a pintura de Vieira da Silva, e inicia um diálogo que se prolonga até o fim de sua vida. São incontáveis artigos, ensaios, cartas, telas, poemas, entrevistas, fotografias e outros objetos dedicados à obra da pintora. Todos eles





Teço a minha teia de aranha ao passo e à medida que vivo: e tudo vem parar aqui, tudo aqui se resume. Poeira, moscas, flores, folhas secas e, de tempos em tempos, faço um inventário das minhas riquezas, mas como não tenho nenhum talento para inventários perco-me e não faço nunca completamente, e ponho-me de novo a tecer... (Vieira da Silva *apud* Lamoia, 2017, p. 78)

E no texto de apresentação de uma de suas exposições:

Esta exposição é dedicada a todos os meus amigos, presentes e ausentes, mortos e vivos. Às vezes, porque evito encontros, porque não dou sinal de vida, julgam-me distraída e esquecida.

Eis-vos todos aqui, bem vivos na minha memória. É para todos vós que estes papéis olham, e para mim também, um pouco; tenho-vos, podem crer-me, devorados, moídos e incorporados à minha teia de aranha.

Dedico-a também aos que me pedem que explique a minha pintura. Eu não me sei explicar ou talvez me envergonhe um pouco de fazê-lo. Aqui, nestas têmeperas, será mais fácil descobrir as minhas tentativas, os passos em falso, os becos sem saída e também a minha ambição desmedida de dar ao mundo algo que seja (perdoem-me) como um filtro de amor (Vieira da Silva *apud* Cesariny, 1984, p. 95).

A angústia da definição, da incapacidade do artista a quem pedimos que se explique, que nos dê os nomes das coisas, atravessa também o discurso de Vieira da Silva. A comparação que estabelece entre a composição da tela [*toile*] e a costura da teia [*toile*] – palavras homófonas na língua francesa, língua estrangeira habitada por Vieira, que chega a ser naturalizada como cidadã franco-portuguesa após décadas em exílio – nos abre para a dimensão dos problemas que a sua pintura põe em questão. É também Vieira quem confessa que, num momento de maturidade artística, percebe que a sua pintura é uma escrita<sup>8</sup>. A “Grafiaranha” e a “aranhografia”, palavras que dizem cada uma ao seu modo a *aranha que*

---

<sup>8</sup> Em *O Fulgor da Luz*, entrevista concedida à Anne Philipe: “Há um exercício da mão que nos leva a fazer coisas de que nos não apercebemos. Creio que todos os pintores idosos adquirem uma [...] Liberdade, sim. Uma vez – tinha eu nessa altura quarenta e cinco anos – vi a projecção, com cinco metros de altura, de um dos meus guaches que na realidade media 1 metro por 70 centímetros. Dei-me então conta de que havia, por um lado, um trabalho de formas sugeridas muito puro, ao passo que o fundo, esse, era muito trabalhado; e era a conjugação desse duplo trabalho que dava ao quadro a sua densidade. Percebi que a minha pintura era uma escrita” (Philipe, 1995, p. 118-119, tradução de Luiza Neto Jorge).

*escreve* ou a *escrita da aranha*, parecem surgir graças a um desejo de nomeação que desperta em Mário Cesariny diante das imagens de Vieira da Silva. Em uma das cartas endereçadas à artista, sobre – ou *sob*<sup>9</sup> – a sua pintura é o poeta quem diz: “ela é *Verbo* – bruxaria, às vezes! – o seu poder irradiante *exige*, mesmo quando dá. Vai-me dizer que isto é literatura e eu sou o primeiro a dizer-lhe que sim” (Vieira da Silva; Cesariny, 2018, p. 77).

Na pintura de Vieira da Silva, o limite entre a linguagem verbal e visual parece momentaneamente suspenso. Como se a sua pintura – ou a sua escrita – acontecesse nesse espaço *intersticial*, nesse espaço *interior* ou nesse espaço *entre*, forma de utopia onde a visualidade contamina a língua. Na primeira guache<sup>10</sup> que realiza em comemoração ao 25 de Abril, a pedido de Sophia de Mello Breyner Andresen, vemos o poema “A poesia está na rua” ser continuamente rasurado, repetido ao infinito até que a letra se perca em meio aos traços. Num sentido, é pelo desfiar da letra que a palavra *se espacializa* e constitui com a sua própria materialidade o interior do quadro<sup>11</sup>. Para Amanda Tracera (2021), o convívio entre a linguagem verbal e visual seria um dos princípios fundamentais para a concepção de uma linguagem poética necessariamente revolucionária na obra de Cesariny. Uma linguagem que depende de um exercício epistemológico, de um trabalho de pesquisa em que, para definir a sua própria língua, Cesariny investiga aquelas concebidas por outros artistas. É nesse sentido que os seus poemas podem ser lidos como espaços destinados não apenas à contemplação passiva, mas também à formação de conhecimento, de reflexão contínua, onde a linguagem se dobra sobre si mesma e a poesia é encenada de forma crítica: “é na produção poética que Mário Cesariny elabora as questões teóricas que, então, fundamentam a concepção de arte e de fazer artístico que pretende defender” (Tracera, 2022, p. 41).

Enquanto a segunda estrofe nos oferece uma definição para a palavra “*aranhografia*”, que explicita o diálogo com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva e a relação crítica entre pintura e escrita, a primeira

---

<sup>9</sup> Mário Cesariny refere com frequência o desafio de escrever *sob* a pintura de Vieira da Silva. Ao deslocar a preposição, o poeta encontra um equivalente sintático para o sentimento de encanto, desregramento, delírio e perdição que caracteriza a sua experiência ao olhar para um quadro de Vieira da Silva.

<sup>10</sup> Imagem disponível na página virtual da Fundação Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/cam/works/a-oesia-esta-na-rua-147100/>. Acesso em: 18 dez. 2024.

<sup>11</sup> A importância do espaço – e sua relação com o tempo – é amplamente discutida na fortuna crítica sobre a pintura de Vieira da Silva, ocupando um lugar central em textos escritos por Dora Vallier (1971), Eduardo Lourenço (1981), Viviane Vasconcelos (2015) e Milena Guerson Lamoia (2015).

estrofe apresenta uma “Grafiaranha” em ato, o gesto da aranhografia em vida, à medida que o poema se forma a partir de uma série de imagens que povoam as telas da pintora. A criatura que vive nos “poços de água limpa rodeada de espelhos diamantíferos” nos remete quase que imediatamente à *Sereia*, outra personagem plástica de Vieira da Silva que, assim como a aranha, funciona como imagem alegórica para sua arte pictórica. Se a aranha alegoriza um convívio entre pintura, poesia visual e poesia escrita<sup>12</sup>, a *Sereia* é representativa de um diálogo entre pintura e musicalidade, e nos ajuda a pensar como a pintura de Vieira da Silva é também rítmica. Poesia muda, marcada por uma “violência inaudita” (Cesariny, 2020, p. 85), e, entretanto, “musical como nenhuma outra” (Cesariny, 1985 [1970], p. 185), desafiando sempre os seus próprios limites, levando ao extremo sua abertura das formas e do *medium*. Recuperando um texto de Agustina Bessa-Luís sobre as telas de Vieira da Silva, Amanda Tavares Pereira (2017) discute o desejo que tem Vieira de que a sua pintura seja encantatória como o é o canto da *Sereia*.

A tela *La Sirène*<sup>13</sup>, de 1936, que acompanha a pintora no exílio como um talismã, nos ajuda a pensar tanto a musicalidade de sua pintura quanto o seu diálogo crítico com a poesia escrita. Os versos que encerram o primeiro canto do poema épico *Os Lusíadas* são reescritos como uma moldura para o quadro, numa alternância de cores e de *tons* que encena visualmente um ritmo. As letras de Luís de Camões podem ser lidas como “espelhos diamantíferos”: espelhos onde a pintura e a escrita se encaram, onde a poesia olha para dentro de si, espelhos que já não querem oferecer a ilusão de um reflexo idêntico e total, mas que servem justamente para esgarçar as distâncias, as diferenças, a outridade de uma linguagem em fragmentação e metamorfose: espelhos que “se transformam em pássaros quando são descobertos”. Trata-se de reivindicar uma liberdade da

---

<sup>12</sup> A oscilação entre os termos “pintura” e “poesia visual” se dá por fidelidade a concepções teóricas desenvolvidas por Cesariny em seus textos críticos dedicados a Vieira da Silva. Cesariny aposta numa noção de poesia que abrange tanto a escrita quanto outras formas de criação – artes visuais, performáticas, entre outras – além de pensar a poesia como uma forma de *experiência* fundada pela imaginação. O autor chega a se referir a Vieira da Silva como “poeta”, além de pintora. Em *A Obra ou A Vida* (2021), Maria Silva Prado Lessa discute de maneira aprofundada essa expansão dos conceitos de poeta e poesia.

<sup>13</sup> Trata-se de uma imagem célebre, que pode ser encontrada em diversos catálogos e estudos dedicados à pintura de Vieira da Silva, alguns disponíveis em repositórios virtuais, como a tese de Amanda Tavares Pereira (2017). Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/7358>. Acesso em: 18 dez. 2024.





musicalidade, uma vez que o hexassílabo se encontra num abismo sonoro entre as redondilhas maior e menor – as medidas mais musicais na poesia de língua portuguesa<sup>14</sup>. O hexassílabo também poderia ser lido como um decassílabo heroico corroído, uma vez que um dos acentos deste tipo de verso acontece precisamente na sexta sílaba poética, ou ainda como uma reminiscência do hexâmetro dactílico, característico da poesia épica grega e latina. Antes de estabelecer uma musicalidade harmoniosa, “O navio de espelhos” tem um ritmo que soa estranho ao ouvido, o que afeta a sua realização sonora ao ponto de sua leitura em voz alta acontecer de modo difícil. Seu caráter metapoético se realiza inclusive nisso: pela sua própria forma, o poema exige que o leitor esteja atento à materialidade da palavra, à massa sonora que compõe o volume de cada verso. Nesse sentido, a imagem do espelho se converte em procedimento de escrita.

É um poema que se desdobra de forma encantatória, como as telas de Vieira – ou como um canto de Sereia. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz aponta para o ritmo e o movimento como elementos essenciais da criação poética, que funcionam como “agentes de sedução” (Paz, 1982, p. 64). Para além da regularidade métrica, a musicalidade *desconcertada* de “O navio de espelhos” é alcançada também graças a sua mobilidade sintática. O cavalgamento do navio, descrito na primeira estrofe, é encenado no cavalgamento – no *enjambement* – do próprio verso, o que também sustenta a leitura que considera uma equivalência entre navio e poema. Nas primeiras páginas de *O Livro por Vir*, Maurice Blanchot propõe uma interpretação do canto das Sereias como um canto que guarda uma qualidade especular. O autor aponta que o encantamento acontece pelas Sereias imitarem o canto dos próprios navegantes:

Havia algo maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano [...] Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo (Blanchot, 2005, p. 4).

---

<sup>14</sup> O poema “O Elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, se vale do mesmo recurso ao hexassílabo para estabelecer um isomorfismo entre o ritmo do poema e o ritmo dos passos do elefante que manca.

Nesse sentido, a potência sedutora do canto das Sereias estaria no fato de ele revelar algo sobre a própria experiência da navegação, além de se apresentar também como uma forma de viagem. Uma viagem que se dá na própria linguagem, concebida como espaço móvel, desejante. Ao *percorrer* a linguagem poética, “O navio de espelhos” proporciona um ato de leitura marcado por essas mesmas características. Seu leitor se enreda num outro tempo que é o do próprio *acontecimento* do poema. Modo de aceder a um conhecimento sobre a experiência poética, perseguida pelos surrealistas devido a sua capacidade de desencadear a metamorfose, intervir no real. É a partir desse jogo reflexivo que a poesia de Mário Cesariny pensa a si mesma enquanto espelha a obra de outros artistas. Seus livros são atravessados por poemas *críticos*, tanto no sentido de serem poemas *em crise* – poemas que se sabem poemas, e meditam sobre o seu próprio funcionamento, sobre a sua própria condição –, quanto no sentido de serem *poemas que leem*, que refletem criticamente sobre criações exteriores a si. A relação entre “A Grafiaranha Maior” e “O navio de espelhos” se dá sobretudo nessa dança entre experiência interior e exterior – fundo e superfície<sup>15</sup>.

Buscamos, assim, formas de ler o Surrealismo e a obra de Mário Cesariny que estejam alinhadas a essa concepção da crítica como um exercício imagético e desejante. A experiência de leitura de seus poemas exige uma linguagem *volátil*: uma linguagem instável, mas também uma linguagem *que voa* – *volatilis*. Trata-se de aprender a linguagem dos pássaros, conhecer as manobras necessárias para desviar do pensamento racionalista. Num sentido, a linguagem da aranha é também uma linguagem volátil ou *flutuante*. Enredada em sua teia, ela parece suspensa no ar.

---

<sup>15</sup> Este parágrafo, marcado por alguma opacidade, é atravessado por referências até então não citadas nesse artigo, mas que são fundamentais para a formação de quem o escreve. Expressões como “experiência interior” e a ideia de um jogo entre “fundo” e “superfície” surgem aqui devido à leitura de textos teóricos escritos por autores como Georges Bataille e Georges Didi-Huberman. A própria noção do *poema crítico* como *poema em crise* deriva do conceito de *imagem crítica*, elaborado em um dos capítulos de *O que vemos, o que nos olha* (2010 [1992]), de Georges Didi-Huberman. Em textos por vir, estes diálogos devem ser melhor explorados e explicitados.





postura epistemológica assumida pelo Surrealismo. Nos desenhos de Vieira da Silva, as imagens do Acéfalo e da Aranha se aproximam, e a *aranhografia* pode ser lida como o exercício crítico desse corpo monstruoso, um trabalho reflexivo sustentado pelo fio.

## REFERÊNCIAS


- AGUILAR, Nelson. *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AVELAR, Mário. *Ekphrasis: O poeta no ateliê do artista*. Coimbra: Cosmos, 2006.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra Breve*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CARROLL, Lewis. *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, ilustrações de Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CESARINY, Mário. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966.
- CESARINY, Mário. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- CESARINY, Mário. *Poesia*. Edição de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- CESARINY, Mário. *Uma última pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny (1952-2006)*. Organização, introdução e notas de Laura Fonseca Mateus. Prefácio de Bernardo Pinto de Almeida. Posfácio de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2020.



- SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho. *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1986.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes”. *Scripta*, v. 6, n. 19, p. 350-367, 2003.
- SOUSA, Rui. “Surrealismo Português e Surrealismo Internacional a partir da correspondência de Mário Cesariny com Sérgio Lima, Laurens Vancrevel e Frida Vancrevel”. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 49, p. 11-31, 2023.
- TRACERA, Amanda Massante Peixoto. “É preciso dizer”: linguagem(s) em Mário Cesariny. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- TRACERA, Amanda Massante Peixoto. “«Que dê o nome e espere, talvez apareça»: a magia como técnica”. *Metamorfoses*, v. 19, n. 2, p. 38-50, 2022.
- VALLIER, Dora. *La Peinture de Vieira da Silva: Chemins d’Approche*. Paris: Editions Weber, 1971.
- VASCONCELOS, Viviane da Silva. *Mãos que Tecem o Tempo e o Espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.
- VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; CESARINY, Mário. *Gatos Comunicantes: Correspondências entre Maria Helena Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952 – 1985)*. Apresentação José Manuel dos Santos, edição e textos de Sandra Santos e António Soares. Lisboa: Assírio & Alvim / Fundação Arpad Szenes –Vieira da Silva, 2018.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* [1928]. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

Recebido em 1 de julho de 2024


Aprovado em 4 de novembro de 2024

Licença: 

Raphael Felipe Pereira de Araujo

Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas e Bacharel em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Contato: [raphaelfelipe.ar@gmail.com](mailto:raphaelfelipe.ar@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0006-4743-7850>

# SURREALISMO, HUMOR E SÁTIRA EM MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA

## **SURREALISM, HUMOUR AND SATIRE IN MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p70-91>

Maria João Simões <sup>1</sup>

### **RESUMO**

O humor de muitas ficções breves de Mário-Henrique Leiria é desencadeado pelo acionamento do absurdo, pelo questionamento do real quotidiano e da evidência, pela incongruência de sentidos e ainda pelo jogo entre o possível e impossível. Nas suas ficções, o humor, o *nonsense*, o absurdo e mesmo o fantástico concorrem para o pendor satírico dos textos do escritor, deixando entrever o sentido libertário da sua escrita. Sendo conhecido o posicionamento ideológico antifascista de Mário-Henrique Leiria, neste estudo, pretende-se refletir sobre algumas das estratégias utilizadas pelo escritor para realizar as suas críticas ideologicamente marcadas. Neste sentido, visa-se analisar procedimentos como o humor, o absurdo, o *nonsense* ou o fantástico e mostrar como estes elementos compositivos concorrem para a configuração satírica dos seus textos.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Surrealismo português; Humor; Sátira;  
Absurdo; Mário-Henrique Leiria.

### **ABSTRACT**

*The humour in many of Mário-Henrique Leiria's short fictions is triggered by the use of the absurd, by questioning everyday reality and evidence, by the incongruity of meanings and also by the interplay between the possible and the impossible. In his fictions, humour, nonsense, absurdity and even fantastic contribute to the satirical aspect of the writer's texts, revealing the libertarian sense of his writing. Given the well-known anti-fascist ideological stance of Mário-Henrique Leiria, this study aims to reflect on some of the strategies used by the writer to carry out his ideologically marked criticisms. In this sense, the aim of this study is to analyse procedures such as humour, absurdity, nonsense or fantastic and to show how these compositional elements contribute to the satirical configuration of his texts.*

### **KEYWORDS**

Portuguese Surrealism; Humour; Satire; Absurd;  
Mário-Henrique Leiria.

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.





de uma ironia atacante e destrutiva, aproximando-se da sátira, mas também, pelo seu travo amargo, do humor negro.

Em 1974, o ficcionista, que tardiamente começava a ser solicitado para entrevistas, mostra ter bem a noção de que as suas ficções trabalham o “humor negro”, pois diz ainda à sua adorada Isabel que “o humor negro e a crueldade risonhamente amarga” (Leiria, 1997, p. 311) são a tonalidade que o faz ser solicitado para entrevistas e convites diversos<sup>1</sup>.

Enquanto mola propulsora das suas ficções breves, o humor foi sendo desenvolvido, na verdade, ao longo da sua produção artística, na sua poesia, nas suas colagens, nas suas reflexões.

De entre todos os elementos que concorrem para o desenvolvimento do humor na produção leiriana está, certamente, a atenção dada à vida, pois, para o escritor, o importante não é pertencer ao Surrealismo, mas antes “ser surrealista”, pois, como ele diz, em 1949, a Mário Cesariny, “Nesta questão ou se é, ou não se é.” (*apud* Cesariny, 1997, p. 135). Claramente, o humor leiriano enraíza numa forma de olhar para a vida e numa observação atenta do quotidiano e das suas contradições. A vida, mescla de dureza e beleza, de quotidiano cru, mas pejado de insólito, é um *leitomotiv* da sua criação, como é possível observar em diversos textos de reflexão estética, dados a lume por Tania Martuscelli.

A acreditar no que o escritor diz, na referida carta a Mário Cesariny, ele terá tido conhecimento dos Manifestos Surrealistas, desde 1942, mas haverá todo um processo de assimilação própria, quer na pintura, quer na produção literária. É sobejamente conhecido que o segundo manifesto é citado por Mário-Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira, em 1951, no texto “Mais um cadáver”, onde se pode ler:

Surrealistas por aqui, poucos foram e ainda menos restam, porque raramente há a coragem de saber que “existe um certo ponto do espírito do qual a Vida e a Morte, o Real e o Imaginário, o Comunicável e o Incomunicável, o Alto e o Baixo deixam de ser contraditoriamente percebidos e depois continuar, sabendo-se porque se continua (Leiria; Pereira *apud* Cesariny, 1997, p. 179).

Entre 1942 e 1947, é possível observar que há menos produções gráficas datadas, o que deve estar relacionado com a expulsão do jovem

---

<sup>1</sup> Não sem algum preconceito misturado na blague, o escritor afirma ser precisamente essa característica que coloca uma jornalista brasileira judia em sintonia com ele, enquanto cultor do humor negro.

Leiria da Escola Superior de Belas-Artes em 1942, por motivos políticos. Por outro lado, é visível que alguns dos poemas e textos entre produzidos entre 1942 e 1945 denotam ainda uma grande influência futurista, como é o caso do texto “Vida (a vida vista por um futurista)”<sup>2</sup>, de 1942, ou de “Oração do ódio”, de 1943, que exalta o “ódio demolidor” (Leiria, 2018, p. 537), ou ainda de “Bucolismo híper-moderno” (Leiria, 2018, p. 488), que ecoa Campos.

Porém, em 1945, o ano do “Manifesto Sobreporista”, é evidente que as pequenas narrativas “Um caso sentimental” e “Eu e a Luiza [*sic*] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quási verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (Leiria, 2017, p. 439, 445)<sup>3</sup>, já expõem, de uma forma ou de outra, uma ligação ao surrealismo, como Carla Sofia Datia (2021, p. 67) já indicou. O primeiro texto aproxima-se, não só de uma maior preocupação com as pequenas coisas do quotidiano e, em particular, com os problemas de dinheiro, adstrito aos namoros por interesse tornados inúteis, como exhibe um narrador que se autocaracteriza como “vago” escritor e “poeta de abstractas poesias surrealistas” (Leiria *apud* Datia 2021, p. 67). Por sua vez, o outro texto adentra-se já num irrealismo derrisório, logo desde o seu início:

Um dia senti que tinha os pés muito cansados. E não eram só os pés, eram também as pernas. Era como se o chão me subisse até aos joelhos e, dali para baixo, eu andasse debaixo de terra a fazer muita força para abrir caminho.

Então resolvi pedir emprestadas as pernas dum amigo. Vesti-as, mas vi que não acertavam, sobravam em baixo e os passos não eram os meus. Quando eu dava um passo, logo as pernas se punham a andar muito metódicas, e eu não conseguia aquele meu andar indolente, aquele meu andar que procurava todas as direções sem seguir nenhuma (Leiria, 2017, p. 445).

---

<sup>2</sup> Embora seja referido no volume 2 das Obras Completas de Mário-Henrique Leiria, este texto não surge nesta compilação. O texto completo encontra-se referido em Martuscelli (2013, p. 109). Também se encontra transcrito em Datia (2021, VI).

<sup>3</sup> Segundo Carla Sofia Datia (2021), este último texto (“Eu e a Luiza...”) encontra-se no espólio do escritor com a cota BNP Esp. E22/18.



Não por acaso, é precisamente neste ano de 1945 que o artista se aventura nas primeiras realizações pictóricas segundo a técnica do *cadavre-exquis*, juntamente com Carlos Calvet<sup>4</sup>.

Assim, 1945 parece ser um ano fundamental na produção leiriana, como argumenta Carla Sofia Datia (2021, p. 41), que propõe a expressão *engrenagem de produção* para dar conta da ideia de uma mutabilidade estética assente na “liberdade criadora”, explicitada no “Manifesto do sobreporismo”, escrito neste mesmo ano.

Se, por um lado, Tania Martuscelli liga este “Manifesto do sobreporismo” (ainda) a influências futuristas, por outro lado, a investigadora também pressente nele algo novo e surpreendente que caracteriza como um princípio de Abjeccionismo” (Martuscelli, 2013, p. 98). Por seu turno, Carla Sofia Datia propõe que este Manifesto seja lido como uma tentativa de ir para além da conjugação de contrários proposta por André Breton, afirmando que Mário-Henrique Leiria não segue os ditames bretonianos da escrita automática respeitante a um discurso “ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão”, pois, diferentemente, apõe ao sensorial uma “criação cerebral” (Martuscelli, 2013, p. 98).

Nesta linha, Mário-Henrique Leiria parece começar a desenhar no “Manifesto sobreporista” um afastamento relativamente ao desejo bretoniano de “arrancar o pensamento à servidão cada vez mais dura”, de modo a orientá-lo “para a compreensão total e devolvê-lo à sua pureza original” (Breton, 1962, §2)<sup>5</sup>. A vida em Portugal neste período era tão cheia de atrocidades que não espanta – muito, pelo contrário, faz muito sentido – que os surrealistas portugueses se tenham orientado para o que eles apelidaram de abjeccionismo. Assim, de modo diferente da ideia bretoniana de conjugação de destruição com criação<sup>6</sup>, os surrealistas

---

<sup>4</sup> Tal como salienta Carla Sofia Datia (2021, p. 226), esta obra encontra-se reproduzida no catálogo relativo a uma exposição sobre Cruzeiro Seixas, intitulado *O surrealismo abrangente* (Castro; Uadrado Fernández, 2004, p. 94).

<sup>5</sup> Veja-se a seguinte afirmação bretoniana presente no *Manifeste du Surréalisme* de 1924: “s’il [le surréalisme] déclare pouvoir, par ses méthodes propres, arracher la pensée à un servage toujours plus dur, la remettre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originelle, c’est assez pour qu’on ne le juge que sur ce qu’il a fait et sur ce qui lui reste à faire pour tenir sa promesse” (Breton, 1962).

<sup>6</sup> Recorde-se o que André Breton afirma no *Manifesto* de 1924: “il serait absurde de prêter [au Surréalisme] un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est a

portugueses acentuaram a necessidade de fazer ruir o convencional imposto, mostrando o feio e o abjeto – e isso torna-se bem visível no Manifesto leiriano, quando o escritor afirma:

Há necessidade, para atingir esse sobre-humano de destruir todas as anteriores concepções. Então destrua-se, aniquile-se, mas crie-se algo novo que valha a pena ser vivido, embora esse algo de novo traga como resultado a loucura ou a auto-destruição. [...] Criar sem sofrimento e sem violência, não será nunca uma estética aceitável (Leiria *apud* Martuscelli 2013, p. 98).

Assinale-se, todavia, que se André Breton não utiliza tão profusamente a palavra destruição quanto acontece no futurismo e no dadaísmo, a ideia não deixa de estar subjacente no 1º Manifesto, sendo explicitada no Segundo Manifesto, pois o escritor francês afirma:

comment veut-on que nous manifestations quelque tendresse, que même nous usions de tolérance à l'égard d'un appareil de conservation sociale, quel qu'il soit ? [...] Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodements (Breton, 1962).

Os surrealistas portugueses reproduzem a repulsa desta tríade, atingindo assim o que repetidamente se chama a “trilogia de Salazar”, que serviu de lema para os seus discursos, “Deus, pátria, família”.

Como é sabido, esta tríade conservadora surge rejeitada, por exemplo, no texto que os surrealistas portugueses enviaram para ser divulgado no estrangeiro, o qual termina com a conhecida frase “Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA.” (Leiria, 2019, p. 114; Tchen, 2001, p. xix). Embora surja datado de 5 de abril de 1950, este texto invoca ideias próximas do texto de Mário-Henrique Leiria intitulado “Para ser lido no JUBA em 27/5/49”. Para além deste texto, publicado por Cesariny em 1981, apenas em 2001 foi divulgado por Adelaide Ginga Tchen um outro documento contendo uma recusa similar da referida tríade, desta feita inserta no discurso proferido por António Maria Lisboa na sessão do JUBA, a 7 de maio de 1949, conforme referido

---

*fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre” (Breton, 1962).

no “relatório” da PIDE, pertencente ao Arq. PIDE/DGS, no processo de Mário-Henrique Leiria, IAN/TT. O chefe de brigada relata a intervenção de António Maria Lisboa, citando-o:

O surrealismo não poderia ser entretenimento para burgueses, que escrevem ou falam apenas para uma melhor disposição, para passar melhor a noite. Mas um surrealista não quer a liberdade de uma só noite, procura e bate-se pela tranquilidade e liberdade de todas as noites e era por isso mesmo, que um surrealista se batia contra aqueles que preferiam [*sic*] uma falsa liberdade, uma falsa religião e falsa poesia (*apud* Tchen, 2001, p. xiv).

Note-se que, se “Deus, pátria, família” é um lema conservador católico, outros lemas conservadores pouco dele divergem, como ocorre com “Trabalho, família, pátria”, que foi divisa do régime de Vichy, em França.

Mas, voltando à ideia de VIDA, o que interessa assinalar, por agora, é a expressão utilizada por Leiria, “algo novo que valha a pena ser vivido”. Com esta expressão, o “sobreporismo” de Leiria não se afasta da vida real a ser vivida. Esta ideia é ainda acentuada no ano seguinte, pois em 1946, o escritor escreve o ensaio crítico “Para uma melhor compreensão da chamada ‘Arte Moderna’”, que, segundo Tania Martuscelli (2013, p. 102), “em certo sentido complementa sua proposição ético-estilística “sobreporista”, onde se liga a ideia de vida sofrida do artista à “época amarga”:

A arte é moderna de facto, porque é feita hoje, porque vibra dentro das necessidades atuais, porque é a vida e o sangue daqueles artistas que sofrem profundamente a sua maldição de serem artistas e esmagam na tela ou no gesso aquilo que não podem viver. Essa é a tal Arte Moderna. Marca uma época amarga, dura, mas atual (Leiria, 2019, p. 533).

Este sentido ressurgiu, de forma flagrante, num texto de reflexão estética de 1949, no qual Leiria explicita este mergulho na vida ao advogar uma arte libertadora e libertária, nos antípodas de uma arte seguidora de convenções, uma “arte de fechar por dentro”, realizada pelos artistas votados à “contemplação” e à “realização” num “processo de recusa da vida” (Leiria *apud* Martuscelli, 2013, p. 193). Este mesmo motivo permanece válido num texto, provavelmente de 1953, no qual o artista diz



transcendental das intencionalidades constituídas pelo sujeito. A protodoxa exprime o sentir da vida e do mundo (Gil, 1996, §9).

Ao reconhecer a capacidade “invasiva” da evidência, o filósofo português diagnostica um “excesso no âmago da evidência, tanto do ponto de vista da compreensão como da extensão” — excesso instigante que o faz procurar de que é feita a evidência. Numa verdadeira desmontagem analítica, Fernando Gil identifica “os seus grandes conceitos – atenção, ostensão, intuição, uma injunção do verdadeiro de que a obediência constitui contrapartida”, os quais “elaboram todos a experiência dos sentidos” (Gil, 1996, §30).

Ora, segundo Sheringham (2006, p. 83), a análise detalhada da evidência feita pelo filósofo português traz um contributo importante para a compreensão do Surrealismo:

A tese de Gil tem uma particular relevância para o Surrealismo, uma vez que insiste no carácter alucinatório da auto-evidência e na sua ligação a uma fase primordial (“arcaica”) na evolução da representação. Na auto-evidência, o real chega até nós com a força de uma alucinação (este nível arcaico de representação mental tem ligações com aquilo a que tanto Breton como Lévi-Strauss chamaram ‘la pensée sauvage’). A verdade da ‘evidência’ reside numa experiência sensorial e não numa operação lógica de inferência ou descodificação.

Esta operação de desvelar e revelar o quotidiano e a vida não está longe da tarefa que André Breton atribui à arte que é a de procurar o *avesso do real*:

Il semble, notamment, qu’à l’heure actuelle on puisse beaucoup attendre de certains procédés de déception pure dont l’application à l’art et à la vie aurait pour effet de fixer l’attention non plus sur le réel, ou sur l’imaginaire, mais, comment dire, sur *l’envers du réel* (Breton, 1962, nota 10).

Em grande medida, é na senda desta ideia que os surrealistas portugueses procuram explicar este processo de desocultação do real<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> No texto “A arte não tem solução senão quando o indivíduo se sente impotente para se encontrar consigo mesmo”, de 1949, é visível que Mário-Henrique Leiria tem consciência do sentido transformativo da arte, nomeadamente quando expõe os princípios e os processos do que

Mário-Henrique Leiria, por exemplo, escreve o texto “Evidência surrealista” (cerca de 1948)<sup>9</sup>, no qual o escritor explica o que é para os surrealistas a “evidência do olhar”:

Para nós [...], nada mais inesperado que o encontro súbito da verdade que existe nos olhos que nos fixam. Para acreditar na evidência do olhar é preciso ter encontrado o amor; não o amor vulgar, mas o amor pelo inesperado [...].

De nós sai agora o grande conhecimento das coisas ocultas que parte para os vossos olhos.

Entre o sonho e a pedra nada mais existe que isto.

Os dois caminhos formados para uma exaustiva procura.

O braço, praia e noite por onde caminhamos até ao desconhecido, forma única que está por descobrir e que por si só é já a escada líquida que subiremos um dia [...].

Do encontro súbito e muito rápido destes dois objectos nasce a força, nossa própria força de atacar e de ferir, nosso desejo de destruição e, ainda que não pareça, o nosso subir à última nuvem, à altura inultrapassada onde o próprio sangue pára [...], onde a luta e a raiva dão origem à flor por descobrir (Leiria, 2019, p. 67).

A ilustrar a ideia que Sherigham aponta, este texto de Leiria prossegue com a narrativa de uma ‘aventura’ alucinatória, ao gosto da imaginação desenfreada surrealista, de uma louca viagem no espaço e no tempo, juntando situações verosímeis e outras impossíveis. Deste modo, fica bem patente o modo como o escritor entrelaçou, inusitadamente, evidência, amor pela descoberta e liberdade imaginativa.

### 3 PROCESSOS: IRREALISMO, HUMOR E ABSURDO

denomina por “arte de expressão objetiva”: “O artista não pode ir diretamente ao que pretende quando faz arte. Só [...] transpondo-a poderá encontrar a satisfação do seu desejo. Aí já não se trata então de fazer arte, mas sim de, por intermédio de processos todos pessoais e altamente maravilhosos, realizar o objeto desejado, não se servindo já das sobras do inconsciente, mas atuando plenamente dentro dele e transpondo-o para o real (pintura automática, tintura, colagem, ‘frotage’, etc.). A arte, reduzida à sua forma mais simples que é o amor, será então uma poderosa atividade dinâmico-poética, sem compromissos de qualquer ordem ou de qualquer espécie” (Leiria, 2019, p. 41).

<sup>9</sup> Trata-se de um texto que apresenta similitudes com o texto de 1848, publicado por Cesariny, sem título, na antologia *A Intervenção Surrealista* (1966), apenas com o seu nome (cf. Cesariny, 1997, p. 89), mas compilado por M.-H. Leiria com o título “Evidência Surrealista”, com autoria coletiva de Mário-Henrique Leiria, Mário Cesariny de Vasconcelos, Carlos Eurico da Costa, Artur do Cruzeiro Seixas, com a data de 1951 (cf. Leiria, 2019, p. 69). Trata-se do texto que contém a célebre frase: “Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna” (Leiria, 2019, p. 69).

Para atingir esta forma de ver o *avesso* do real através da arte e de desmontar o olhar convencional e normalizado, Mário-Henrique Leiria utiliza fundamentalmente dois processos: o humor negro e o irrealismo. Ambos concorrem para o pendor crítico-satírico da sua escrita.

Segundo Maria Manuela Krühler (*apud* Castro, 2009), “o humor, e muito particularmente o humor negro”, advém dos “efeitos de sedução que brotam das palavras, sobretudo quando estas jogam com os interditos”. Neste caso, é acentuada a ideia de o humor engendrar um sentido simultaneamente libertador e libertário, inserindo por isso nas teorias que entendem o humor como descompressor, capaz de aliviar tensões. Trata-se de uma das múltiplas teorias do humor, que, de acordo com Aaron Smuts, se podem agregar em três grandes grupos:

According to the standard analysis, humor theories can be classified into three neatly identifiable groups: incongruity, superiority, and relief theories. Incongruity theory is the leading approach and includes historical figures such as Immanuel Kant, Søren Kierkegaard, and perhaps has its origins in comments made by Aristotle in the Rhetoric. Primarily focusing on the object of humor, this school sees humor as a response to an incongruity, a term broadly used to include ambiguity, logical impossibility, irrelevance, and inappropriateness (Smuts, c. 2002, §2, grifos nossos).

A teoria da incongruência aplica-se à escrita de Mário-Henrique Leiria, cujas narrativas muitas vezes assentam numa incongruente discrepância entre o que é expectável e a atuação das personagens ou o seu discurso. Isto é flagrante na narrativa breve intitulada “Gulodice”, inserido nos *Contos do Gin-Tonic*, no qual se verifica uma incongruente atitude face ao que é normal na degustação de um bolo:

A maior parte das pessoas come bolos executando uma espécie de rito. Olha-os, regala-se por antecipação, observa a forma e a cor, entrega-se a suposições sobre o que será o recheio oculto, espera um pouco para a surpresa ser mais excelente e só então os come, com discretas dentadas saboreantes.

Makarel não. Quando via um bolo avançava com raiva. Adquiria-o, furioso, e acabava com ele logo ali. Então lambia o beijo, esfregava as mãos e, satisfeito, ia à procura de outro.

Portanto, nada mais compreensível do que ver Makarel entrar, já zangado, na pastelaria Ao Doce da Malásia. Foi logo direito ao balcão

envidraçado e observou o que havia, disposto a tudo (Leiria, 2017, p. 108).

Exibe-se, aqui, uma discrepância entre a atitude comum expectável sugerida pelo título “gulodice” e explicada no primeiro parágrafo e a atitude insólita da personagem.

A propósito da importância da teoria da incongruência no humor, Terry Eagleton (2022, p. 83) afirma:

Existem muitas teorias do humor [...]. Estas incluem a teoria do jogo, a teoria do conflito, a teoria da ambivalência, a teoria disposicional, a teoria do domínio, a teoria gestáltica, a teoria piagetiana e a teoria configuracional<sup>10</sup>. No entanto, várias delas são na verdade, versões da teoria da incongruência, a qual continua a ser a que melhor dá conta do porquê de nos rirmos (Eagleton, 2022, p. 83).

Quanto à classificação das teorias sobre o humor e suas categorizações, Aaron Smuts alerta, na sua síntese, para que a tríade de teorias mais comuns sobre o humor é uma simplificação algo redutora, não só porque o fenómeno é, em si, complexo, mas também porque as teorias se cruzam ou sobrepõem, sendo múltiplas:

Several scholars have identified over 100 types of humor theories, and Patricia Keith-Spiegel's classification of humor theories into 8 major types (biological, superiority, incongruity, surprise, ambivalence, release, configuration, and psychoanalytic theories) has been fairly influential. Jim Lyttle suggests that, based on the question they are primarily addressing humor, theories can be classified into 3 different groups. He argues that, depending on their focus, humor theories can be grouped under these categories: functional, stimuli, and response theories. (1) Functional theories of humor ask what purpose humor has in human life. (2) Stimuli theories ask what makes a particular thing funny. (3) Response theorists ask why we find things funny. A better way to phrase this concern is to say that response theorists ask what is particular about feelings of humor (Smuts, c. 2002, §10).

No conto “Gulodice”, o escritor aciona o efeito de surpresa, explora a discrepância entre o saborear deleitoso e a posse furiosa e aponta a

---

<sup>10</sup> Quanto à classificação das teorias sobre o humor e suas categorizações, Aaron Smuts (2002, §10) alerta, na sua síntese sobre o humor, que a tríade de teorias mais comuns sobre o humor é uma simplificação algo redutora, não só porque o fenómeno é, em si, complexo, mas porque as teorias se cruzam ou sobrepõem, sendo múltiplas.



libertação, pela fúria, de emoções recalçadas, colocando em evidência o modo como achamos engraçada a desproporção entre o desejo da personagem e o comportamento para alcançar a satisfação dele. Com efeito, mostra, na atitude de Makarel, a irrupção de uma violência conducente à destruição do objeto desejado:

O bolo, mais veloz ainda, zás, em cima do balcão.

Então Makarel encanizou-se. A ferocidade recalçada veio-lhe toda acima. Arreganhou os lábios, com os caninos à vista, em agressão declarada.

E atirou um murro demolidor ao bolo e ao balcão. Acertou no balcão e partiu tudo. No bolo, não. O bolo engrossara, estava de pé junto à porta dos Cavalheiros, fitando friamente Makarel através do creme cor de creme (Leiria, 2017, p. 109).

A personificação do bolo gera uma identificação do leitor com este objeto que é alvo de um furioso desejo de posse e, apesar disso, consegue escapulir-se, fazendo assim jus à teoria explicativa do humor pelo escape ou alívio da tensão. O próprio Terry Eagleton, depois de valorizar a incongruência como processo conducente ao humor, afirma que o problema da “teoria da incongruência” se deve ao “facto de ser descritiva e não explicativa”, pois “[e]la diz-nos de que é que rimos, mas não por que motivo o fazemos. Portanto, aquilo que é necessário é juntar a tese da incongruência à teoria do escape, que tem, na verdade, uma atitude explicativa” (Eagleton, 2022, p. 83).

É claro que no conto de Leiria há ainda a considerar a inversão de papéis: o predador e a presa, com a possibilidade de escapar à violência por agilidade e astúcia. Estas componentes utilizadas na composição narrativa são conducentes à sátira, como adiante se observará.

Por agora é útil realçar como as narrativas de Mário-Henrique Leiria põem em causa, humoristicamente, as convenções e as evidências, como é próprio do jogo humorístico, conforme explica Susana Alessandrelli, na senda de Robert Escarpit:

Le but de l’humoriste est de briser les évidences sociales, les contraintes rigides d’une société qui règle les comportements des individus. Il suspend les évidences liées aux comportements considérés comme normaux. La transposition qui en résulte est une modification ne peut pas être accueillie que par un certain groupe

social [...] qui peut percevoir cette transposition comme une « réduction à l'absurde » (Alessandrelli, 2006, p. 104).

Fulcral em Mário-Henrique Leiria é, então, este jogo humorístico em torno da evidência que pressupõe o reconhecimento da evidência, mas também o seu absurdo, o qual, por sua vez, conduz à quebra da evidência. Este nó fundamental poderá explicar a alternância entre narrativas irrealistas e insólitas e narrativas hiper-realistas — como aquela de “Joãozinho volta a casa” que retrata a desinserção social de um ex-soldado causadora de um suro de violência ou a narrativa “Hitler? Não sei quem é”, na qual o inócuo Gogo, tocador de gaita de beijos, vai preso por se recusar a tocar o hino. Na verdade, mesmo nestas narrativas mais realistas, o artista exercita mecanismos de discrepância, mostrando a sua destreza na utilização de diferentes graus e diversos matizes do humor.

Por este motivo, poderá dizer-se que Mário-Henrique Leiria explora um humor moderno tal como o entende Patrick O'Neill (1990, p. 48), quando afirma:

Modern humour, with its awareness of the fact of incongruity itself as laughable phenomenon, is ultimately derivable from the breakdown of the medieval world-picture and the consequent intensification of the sense of discrepancy between the real and the ideal.

No seu estudo investigativo sobre o humor, Patrick O'Neill propõe um espectro do humor, capaz de dar conta e de sintetizar os múltiplos matizes do humor, através de um diagrama com várias divisões caracterizadoras de tipos de humor. Partindo de uma diferenciação inicial entre “humor da ordem” e “humor da entropia, o crítico, distingue, o caso do primeiro caso, entre “humor simpático” e “humor derisório”, e, a esta distinção, aduz ainda outras; no caso do “humor da entropia”, estabelece a distinção entre “humor anómico” e “humor entrópico”, sendo estas distinções também elas seguidas de outras diferenciações (O'Neill, 1990, p. 52).

Se se atender a estas distinções, pode caracterizar-se um certo humor acionado por Mário-Henrique Leiria como um humor entrópico, disruptivo e demolidor, pois as suas manifestações estão claramente do lado da entropia. Como já apontou Cândido de Oliveira Martins, o *humor negro* utilizado pelos surrealistas, enquanto “révolte supérieur de l'esprit”

funciona como se “fosse sinónimo de denúncia, revolta e libertação” (Martins, 1995, p. 221).

Isto mesmo fica bem patente no caso da ficção breve intitulada “Desabamento”, pois, uma vez o prédio em escombros, a grande preocupação da personagem, do Chefe da Polícia, da Comissão de Inquérito e depois do exército não são as pessoas a resgatar dos escombros, mas sim o desaparecimento da múmia:

E nós a procurar. No buraco do saguão nada, a não ser a perna – a última, creio – da dona Filomena. Então rebentou um estrondo medonho.

O exército desapareceu a arma.

A parede da garagem ao lado desabou inteira, subitamente.

E quem havia eu de ver, passando calmo através de nuvens de poeira?

O [...] elefante que me desaparecera da varanda havia tempos já!

E atrás dele, lépida, sorridente, sagaz, como sempre, a múmia!

O exército desapareceu a arma

O Chefe da Polícia regozijou-se (Leiria, 2017, p. 102).

Muito mais negro e violento é o *Conto do Natal para Crianças* que, escrito em 1972, apenas foi publicado em 1975. O horrífico, o humor negro e o abjeto<sup>11</sup> intensificam-se pela discrepância e pela incongruência de juntar a um texto pretensamente infantil, escrito à mão e com erros, com imagens de guerra, de atrocidades variadas, mas também de políticos ou homens por elas responsáveis. Logo na primeira página, por exemplo, é mostrado um morto com as entranhas de fora, sendo a imagem acompanhada com uma legenda pretensamente escrita pela mão inocente de uma criança que ainda escreve mal: “Tendo dormido secegradamente” [sic] (LEIRIA, 2019, p. 697).

Estes poucos exemplos mostram uma paleta humorística que vai do humor mais cómico, servido por elementos irrealistas e pelo *nonsense* (como acontece no conto “Desabamento” com a sua múmia desaparecida), passando por um humor zombeteiro (como é o caso de “Gulodice”, com o fugitivo e ameaçador bolo), até ao humor mais cruel e negro – como aquele que se verifica no *Conto do Natal para Crianças*, ao juntar imagens de guerra terríveis com uma linguagem inocente e quase infantil.

---

<sup>11</sup> Para Clara Rocha, “a visão apocalíptica dum mundo monstruoso e absurdo, é um exemplo de Abjeccionismo” (Rocha, 2003, p. 143 *apud* Sousa, 2016, p. 123).

A presença do humor e do cômico disfarça ou camufla a dimensão satírica dos textos. Como explica Sophie Duval a sátira integra a comicidade:

L'attitude satirique [...] comprend trois éléments de base, capables de s'organiser selon des positions plus ou moins dominantes et d'être utilisés selon des finalités variables. Le premier est celui de l'éthique, le deuxième celui de l'agressivité critique et le troisième celui du comique. La particularité de ce discours militant et offensif qu'est la satire, par rapport à d'autres, tels le discours pamphlétaire ou polémique, est de recourir au comique (Duval; Saïdha, 2008, p. 313).

Vale a pena notar que, na reflexão teórica desta autora, a aludida dimensão cômica inclui a ironia, o humor e a paródia — procedimentos muito caros aos surrealistas.

#### **4 NONSENSE, FANTÁSTICO E SÁTIRA**

Para além do humor, o artista também utilizou a ficção científica e, genericamente o insólito, sobretudo pela via de um maravilhoso<sup>12</sup> ou de um sobrenatural naturalizados<sup>13</sup>. Para além do maravilhoso, alguns contos enveredam por um regime literário diferente, optando pela via do fantástico, ou seja, reúnem elementos possíveis e impossíveis que, aos olhos do leitor, entram em conflito. Com efeito, enquanto categoria estética, o fantástico pressupõe a irrupção do irreal, do não explicável segundo as leis da natureza, no meio (ou no seio) da ficção verosímil.

Tal acontece na ficção “O lápis”, publicada nos *Novos contos do Gin-Tonic*, na qual, de modo inexplicável, os lápis do Reginaldo começam a “disparatar”, gastando-se desenfreadamente – o que lhe causa inquietação que se ostenta porque ele “estremeceu como quem tem um arrepião” (Leiria, 2017, p. 211). A atmosfera inquietante é corroborada por se dizer

---

<sup>12</sup> Segundo David Roas (2021, § 1-2), “o maravilhoso está empenhado na criação de um mundo autónomo regido por regras de funcionamento radicalmente diferentes das da realidade empírica; por seu turno, o realismo mágico estabelece uma coexistência harmoniosa do natural e do insólito num mundo quotidiano, [ao passo que] o fantástico é construído a partir da convivência conflituosa entre o possível e o impossível”.

<sup>13</sup> Esta naturalização procede por banalização do insólito que não é questionado nem posto em causa, assumindo, à partida, que as situações impossíveis são comuns. Este procedimento de aceitação e banalização do insólito verifica-se desde 1945, pois surge na ficção breve intitulada “Eu e a Luiza [sic] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quase verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (*apud* Datia, 2021).



### Comparem-se estes excertos:

Tudo pode acontecer. Mas o chefe? O doutor Vaz Esteves, sabes com certeza, chamou-me ontem ao gabinete e avisou-me. Não faço a mínima ideia como foi, mas a verdade é que lhe chegou aos ouvidos. E então disse-me, colérico: «senhor Reginaldo, isto não pode ser. Cinco lápis num mês. Onde já se viu uma coisa destas? Tome cuidado, senhor Reginaldo, muito cuidado. Que isto não se repita e, principalmente, que o Presidente não saiba. Tome cuidado, é o que lhe digo.» Francamente, não sei o que hei-de fazer. Se chega aos ouvidos do Presidente... E ainda me perguntas se é grave! (Leiria, 2017, p. 211).

O diabo foi que um dia o bode [...] foi à secretária do chefe e comeu todos os processos em andamento que faziam a cabeça em água aos funcionários. Não deixou senão os agrafos [...].

O chefe agarrou-se à cabeça e chamou o Julião.

– Que é isto? – disse [...] quando Julião entrou [...].

– Parecem restos de agrafos, não parecem, senhor doutor?

– Foi o seu bode, senhor Julião. [...] Não pode ser, isto é impossível – e gesticulava, apoplético.

Aí o Julião não achou bem.

– Desculpe, senhor doutor, mas não tenho nada com isso. Não intervenho, nunca intervim, na vida de bode nenhum nem de qualquer outra pessoa. O bode é livre, fale com ele.

E, pela primeira vez na sua vida de funcionário, virou as costas ao chefe e saiu ofendido (Leiria, 2017, p. 134).

A partir de situações irreais – quer pelo fantástico, quer pelo irreal absurdo –, o artista atinge satiricamente o regime salazarista, baseada em hierarquias de poder, que funcionam por delação e através de um processo insidioso de incutir um medo constante. No conto “O bode imarcescível”, há uma nítida inversão irónica, pois, quando Julião é “chamado à pedra” pelo seu chefe, ele defende-se invocando uma neutralidade de não-intervenção que convinha à relação entre chefes e subordinados, mas que, incongruente, é uma defesa da liberdade individual do bode.

Tudo se resolve, porém, a contento:

O bode comia os processos, os processos ficavam arrumados. Os funcionários estavam encantados, escolhiam os melhores, os mais grossos e chamavam o bode.

Os tempos passaram.

Os chefes sucederam-se, os ministérios mudaram. [...].

Foi então que se deu o acontecimento decisivo.

Poderoso, imarcescível, o bode entrou pelo gabinete do ministro e comeu, logo ali, o decreto de mobilização geral que estava a despacho. Foi eleito deputado pelo povo em delírio (Leiria, 2017, p. 135).

Seguramente, no jogo triádico entre satirista, alvo e público que caracteriza a sátira, este texto atinge alguns dos alvos preferidos da sátira surrealista: a convencionalidade, a burocracia, a hierarquia e a autoridade – marcas que não faltaram na salazarenta sociedade desta época.

## 5 CODA

À laia de coda sintética, é possível dizer que os exemplos selecionados ilustram como o artista acionou mecanismos e procedimentos diversos, mostrando a sua destreza na utilização de diferentes graus e diversos matizes do humor – desde aquele mais inocente e cómico ao mais negro –, quer pelo agenciamento de discrepâncias absurdas em diversas atitudes e variadas situações, quer pela configuração de ambiente insólitos que contrariam as normas e as convenções usuais. Ao acionar diversos matizes de humor, Mário-Henrique Leiria cria situações surreais que visam mostrar o que se esconde por detrás das percepções convencionais, e, por este viés, o escritor alcança fazer uma dura sátira ao mundo que o rodeia.

Resta sublinhar que a sátira, enquanto modo e categoria estética, funciona como um sorvedouro de todos os mecanismo e procedimentos utilizados<sup>16</sup>, orientando-os para os alvos a atingir. A sátira em Mário-Henrique Leiria irrompe como um dos pontos de chegada a descortinar e a decifrar pelo leitor que deve descobrir os seus alvos preferidos: o convencional, o autoritarismo, a vileza e o aprisionamento, no contexto da ditadura portuguesa.

## REFERÊNCIAS

ALESSANDRELLI, Susanna. *Ironie vs humour. Essai de définition typologique*. Perugia: Morlachi Editore, 2006.

BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: J.-J. Pauvert, 1962 (cons. 10-04-2023. Disponível em:

<https://www.poesies.net/andrebretonnmanifestedusurrealisme.txt>.

Acesso em: 21 dez. 2024.

---

<sup>16</sup> A sátira também utiliza a incongruência como procedimento (cf. Feinberg, 2008, p. 102).

- CASTRO, Catarina de. "Humor negro". In: CEIA, Carlos. *e-dicionário de termos literários*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/humor-negro>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- CESARINY, Mário (org.). *Surrealismo/Abjeccionismo*. Lisboa: Edições Salamandra, 1992.
- CESARINY, Mário (org.). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- DATIA, Carla Sofia. *A Engrenagem de Produção de Mário-Henrique Leiria*. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021.
- DUVAL, Sophie; SAÏDHA, Jean-Pierre. *Mauvais Genre. La Satire Littéraire Moderne*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Humor*. Trad. Miguel Martins. Lisboa: Edições 70, 2022.
- FEINBERG, Leonard. *Introduction to Satire*. Iowa: Iowa State University Press, 2008.
- FRANCO, António Cândido. "Introdução breve ao trabalho de Rui Sousa". In: SOUSA, Rui. *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2016, p. 21-26.
- GARCÍA, Patricia. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*. London/New York: Routledge, 2015.
- GIL, Fernando. *Tratado da Evidência*. Trad. Fernando Gil. Lisboa: INCM, 1996.
- KRÜHLER, Maria Manuela Pardal. *Humor Negro e Surrealismo na Obra de Mário-Henrique Leiria*. Tese (Mestrado em Literatura Comparadas Portuguesa e Francesa). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1994.
- LEIRIA, Mário-Henrique. *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria. Ficção*. Introdução, organização e notas de Tania Martuscelli. Silveira: E-Primatur, 2017.
- LEIRIA, Mário-Henrique. *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria. Poesia*. Introdução, organização e notas de Tania Martuscelli. Silveira: E-Primatur, 2018.
- LEIRIA, Mário-Henrique. *Obras completas de Mário-Henrique Leiria. Manifestos. Textos críticos e afins*. Introdução, organização e notas de Tania Martuscelli. Silveira: E-Primatur, 2019.





# MANUEL DE CASTRO, CRÍTICO DO MODERNISMO E DO SURREALISMO

**MANUEL DE CASTRO, A CRITIC OF MODERNISM AND SURREALISM**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p92-109>

Rui Sousa <sup>1</sup>

## RESUMO

Manuel de Castro é essencialmente conhecido pelo seu trabalho poético, coligido em alguns livros raros mas decisivos. O universo poético do autor é um dos mais originais e representativos do seu tempo, explorando alguns dos mais relevantes motivos poéticos associados ao Grupo do Gafé Gelo. Contudo, Castro foi também um prolífero crítico literário, com textos dispersos em vários jornais portugueses dos anos 60 e 70. Neste artigo, proponho uma leitura panorâmica dos textos do autor, tendo como principal tópico de reflexão a relação entre a sua poética e a reflexão em torno do Modernismo e do Surrealismo, sobretudo no contexto da literatura e cultura portuguesas.

## PALAVRAS-CHAVE

Manuel de Castro; *Orpheu*; Surrealismo; Modernismo; Hermetismo.

## ABSTRACT

*Manuel de Castro is best recognized for his poetry work, which is collected in a few uncommon but significant publications. The author's poetic universe is one of the most unique and characteristic of his time, delving into some of the most important lyrical motifs linked with the Gafé Gelo Group. Castro was also a prolific literary critic, with articles published in numerous Portuguese newspapers during the 1960s and 1970s. In this paper, I propose a panoramic reading of the author's texts, with the main topic of reflection being the relationship between his poetics and the reflection around Modernism and Surrealism, especially in the context of Portuguese literature and culture.*

## KEYWORDS

*Manuel de Castro; Orpheu; Surrealism; Modernism; Hermeticism.*

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Este texto propõe-se abordar dois tópicos relevantes na produção ensaística de Manuel de Castro, ainda dispersa, a que se acedeu na recolha elaborada por Ricardo Ventura, preparada para edição próxima.

Em primeiro lugar, pretende-se discutir o problema da interacção entre Manuel de Castro e os vários *ismos* que no seu tempo ainda marcavam presença, na esteira do Modernismo, do Surrealismo e de outros movimentos e correntes estéticas e doutrinárias. A produção crítica de Manuel de Castro pode parcialmente incluir-se numa tradição de assertiva e polémica reacção à sociedade portuguesa e aos vários agentes do meio literário, que tem antecessores em projectos como *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão ou *Os Gatos*, de Fialho de Almeida, seguindo de perto também a compreensão ampla de crítica que António Maria Lisboa propôs em alguns textos fundamentais e tendo como um dos grandes exemplos contemporâneos a obra de Luiz Pacheco, outro continuador da proposta abjeccionista do autor de “Erro Próprio”. Importa, contudo, compreender também de que modo esses textos de crítica literária e cultural documentam também um entendimento preciso de qual o papel específico da literatura, em particular da poesia, e de qual o estatuto do autor perante essa noção de poesia e relativamente à sociedade envolvente.

Associando-se a essa questão, importa pensar de que modo a autonomia idealizada por Manuel de Castro e pela sua geração, assim como o ecletismo que caracteriza a sua relação com diferentes tradições literárias e filosóficas, se conjuga com alguns textos nos quais parece bastante evidente a valorização de uma linhagem que tem na revolução modernista representada por *Orpheu* um verdadeiro pilar estruturante, provavelmente ainda mais expressivo do que a ligação do poeta ao movimento surrealista e à sua manifestação em Portugal. São importantes as lições que Manuel de Castro aprendeu com os modernistas portugueses e a que dá expressão em muitos destes textos, do mesmo modo que são também diversas as passagens em que se dedica a valorizar criticamente esses autores e o seu contributo para uma transformação na poesia portuguesa que, a seu ver, nunca mais foi abalada como nesse período da segunda metade da década de 1910. Em *Orpheu*, Manuel de Castro vê o último grande momento de transformação, não apenas da linguagem poética e dos recursos técnicos colocados ao dispor da criação literária, mas



Não se tratará exactamente de biografismo em Manuel de Castro, mas de uma necessidade de coerência permanente entre uma determinada teoria literária, uma produção criativa que dela deriva e uma experiência vital implicada nesse processo e na qual se repercutem alguns dos elementos centrais dessa concepção englobante. Essa literatura, essa poesia, exige a constituição de um edifício autoral coerente, que se vai exprimindo nas diferentes manifestações do autor.

Em “Notas para Poesia”, que surgiu no terceiro número da *Pirâmide*, Manuel de Castro deixa claros alguns dos propósitos que atribui à poesia no contexto histórico em que viveu. A poesia deveria exprimir a urgência de uma revolta contra um modelo civilizacional esgotado, cujo modelo cultural permanece excessivamente voltado para a catalogação opressiva dos valores e mesmo para um certo prolongamento do espírito totalitário das décadas anteriores, por exemplo ao nível da contenção dos comportamentos. Essa decadência civilizacional exigia uma resposta forte por parte da literatura:

Requere-se a revisão total da linguagem (expressão-convivência), dos mitos que a enformam, e o regresso purificado à TRADIÇÃO. Tradição em que a qualidade mítica nela residente não seja desvirtuada pelo conhecimento circunstancial ou lógico; mas tradição «pela verificação ritual no estilo de vida (poesia) dessa qualidade» (*Pirâmide*, ano II, n. 3, dez 1960, p. 49)<sup>1</sup>.

Para Manuel de Castro, no contexto português, pelo menos, o Modernismo foi o último momento que fez convergir essas duas intenções, habitando criticamente, quer um desejo de revolução civilizacional, quer uma prática poética coerente com esse anseio de intervenção na civilização, que também passa, obviamente, por uma intervenção directa num certo ambiente vivido. Trata-se de uma nova ideia de poesia que deveria ter como alcance fundamental a transformação dos valores de uma sociedade, ainda que não de acordo com qualquer intuito de projecção realista de assuntos imediatamente vividos no quadro político nacional ou internacional. Apesar de Manuel de Castro também deixar claro que, na dúvida, seria preferível uma poesia ao estilo das produções neo-realistas a uma poesia totalmente gratuita e despojada de qualquer intenção interventiva.

---

<sup>1</sup> Para mais directa relação das diversas referências aos textos de Manuel de Castro, optou-se por se manter esta forma de referência (N. do E.).

O texto de Manuel de Castro sobre hermetismo, “Apontamentos sobre Hermetismo e Religião na Poesia”, um contributo notável que se prolongou por vários artigos, revela muita daquela que é uma das grandes matérias-primas da sua obra, a associação entre a poesia e uma certa compreensão do fenómeno religioso, que não tem relações directas com as religiões organizadas, mas que dá proeminência à espiritualidade. Mais uma vez, é de reacção a uma civilização excessivamente materialista, sem qualquer dimensão espiritual profunda, que o poeta se ocupa, argumentando que a poesia é a única manifestação humana que se encontra em todos os tempos, em todas as civilizações, sobrevivendo aos ataques que lhe foram dirigidos por esses valores de ordem mais marcadamente superficial e materialista. Manuel de Castro propõe como hipótese de investigação um estudo compreensivo capaz de responder a uma interrogação determinante:

o «porquê» fundamental da difusão da poesia em todas as épocas, da aceitação incontestada desta ilógica forma de arte – quando afinal se verifica «logicamente» que as actuais civilizações pretendem, sem o conseguir, afirmar-se (?) através de processos dialécticos de pensamento e por meio deles estabelecer «a melhor verdade possível» (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 9-11-61, p. 14).

Apesar dessa natureza aparentemente incompreensível, sobretudo num ambiente social dissuasor, a prática poética é entendida nesse texto como uma necessidade incontornável, mesmo que determine à partida um problema de incompreensão entre a singularidade individual do poeta e a sociedade a que pertence.

A perspectiva de Manuel de Castro associa-se, portanto, à mitologia do poeta maldito<sup>2</sup>, também importante para o entendimento da obra do autor e da sua geração, conforme salientado, por exemplo, no contributo de António Cândido Franco para esse livro, Manuel de Castro relaciona uma certa experiência colectiva da alienação mental e o ataque que é dirigido aos supostos loucos que contestam os valores constituídos:

Talvez por não estarem informados acerca dos vários fenómenos que permitem a criação poética, muitos psicopatologistas não hesitam em classificar os poetas entre os neuróticos, sem considerar que a loucura

---

<sup>2</sup> Quanto a esse assunto, e à sua relação com um outro arquétipo actuante na época, o do libertino, Cf. George (2013) e Sousa (2023).

é um estado cuja designação está dependente de classificações de valor variável, sem escala absoluta; classificações essas que são tão correctas como se os poetas, por sua vez, decidissem considerar loucos todos os psiquiatras (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 22-6-61, p. 14).

Esta questão inscreve a dinâmica do pensamento de Manuel de Castro no contraponto entre a sociedade totalitária e homogeneizadora e os supostos desregramentos associados à condição poética. Ao longo de toda a obra do poeta, torna-se evidente que o seu entendimento do que é ou deveria ser uma genuína tradição poética extravasa a noção de poesia em sentido estrito, para se adaptar a uma série de correntes filosóficas e ocultistas. É esse aspecto que ajuda a compreender por qual motivo, a par de um poeta como Gérard de Nerval, compreensível à luz de uma certa tradição romântica e mesmo modernista, Manuel de Castro salienta como precursores casos como os de um Heráclito ou de um Nostradamus. Castro procura descrever os rumos pelos quais se percebe a centralidade da presença do hermetismo nas obras dos grandes autores modernistas e surrealistas. Um dos aspectos mais recorrentes do seu pensamento é a afirmação de que “dos maiores poetas europeus muitos se ocuparam do estudo da antiguidade e das práticas de carácter exotérico e esotérico que nela tinham origem: Dante, Pessoa, Breton, Artaud, etc.” (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 22-6-61, p. 14).

A inclusão do poeta dos heterónimos num enquadramento plural, a par de dois dos representantes maiores do movimento surrealista, é significativa, denunciando, por um lado, a valorização do Modernismo português e, por outro, a sua incorporação num panorama que transcende as arrumações da historiografia literária tradicional, em termos cronológicos e geográficos. Por outro lado, a menção a Dante exprime um outro traço relevante da proposta de Manuel de Castro, atento não apenas a um contexto de recepção de certos veios heterodoxos da fonte greco-latina – o muito influente Heráclito é representativo<sup>3</sup> – e a uma certa

---

<sup>3</sup> Como salienta Manuel de Castro (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 21-9-61, p. 14-15), Heráclito foi, pela forma particular dos seus pensamentos e ao nível da expressão, um poeta, e não apenas um filósofo pré-socrático: “Motivo de polémicas, das mais diferentes opiniões, a obra de Heráclito, *poética por excelência*, provocou, nos tempos mais recentes, interpretações que tentam enquadrá-la em modernos conceitos artísticos, filosóficos e literários. Nietzsche, Shuré, os Alquimistas, investigadores e eruditos, procuraram e procuram esclarecer (quer em benefício próprio, isto é, justificação de atitudes pessoais, quer tendo como finalidade um novo prisma de

linhagem contemporânea de matriz romântica e vanguardista, mas também a um momento que Pessoa e Cesariny valorizaram bastante, o período situado entre o final da Idade Média e os primeiros tempos da Renascença<sup>4</sup>. Esse período corresponde a um verdadeiro esteio da arrumação histórico-literária promovida pelos modernistas e surrealistas, dado que, segundo eles, antecede o corte civilizacional que institui uma ideia de ordem e de normalização e que remete para as margens uma série de saberes alternativos, que urgia recuperar. A propósito de Nostradamus, por exemplo, Castro afirma:

Não por acaso, a apocalíptica arte de Nostradamus situa-se no período da Renascença, época de tentativa de revalidação de processos e convicções do greco-romanismo, estes mesmos derivados das civilizações orientais e, fundamentalmente, da egípcia (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 12-10-61, p. 14-15).

Essa compreensão da cultura, assente no relevo conferido à tradição hermética, culmina numa noção de poesia como acesso plural ao

---

análise histórica) a posição espiritual dos herméticos segundo o tipo peculiar de civilização a que pertenciam e as determinantes da espécie de prospecção intelectual que promoviam. Heráclito é uma das figuras dominantes dessa preocupação de perspectiva”.

<sup>4</sup> Numa passagem da resposta ao inquérito “Portugal, vasto Império”, publicada em 28 de maio de 1926, Pessoa (2011, p. 268-269) descreve esse período específico e o seu impacto efemeramente positivo na cultura portuguesa: “No fim da chamada Edade Media, e no princípio da Renascença, esboçamos, é certo, um acentuado movimento cultural, que abrange os Cancioneiros, os Romances de Cavallaria, e um ou outro phenomeno como a especulação de Francisco Sanches, aliás formado em outro ambiente; mas em breve o vinco, muito mais typicamente nacional, das Descobertas, arrastava para si toda a vitalidade portugueza, e o Catholicismo, então em periodo de reacção, se encarregou de anular aquella liberdade de especulação, sem a qual a cultura é impossível”. Repare-se na proximidade entre essas observações e a seguinte passagem de uma carta de Mário Cesariny a António Cândido Franco: “Para mim, a História é Outra. E negarmo-nos, em absoluto, aquilo que é admitido como Progresso – admitido é pouco: exigido – nas nações, nas Pátrias, que começam a constituir-se e a delimitar-se como tais – à custa de guerras horrorosas, sabe-se, com, primeiro pano de fundo na Reforma e na Contra Reforma, e tudo o mais que cabe no a partir do I Renascimento (mas há quem lhe chame o II e não goste dele) [...] é, no século XVI, com o fechar de portas do seu quadrado – insisto, não falo em decadência, falo em “morte”, ou melhor, “ocultação, se quiser, – que Portugal conhece o que é para mim o mais alto grado, da sua *presença* no planeta, em obras sem paralelo, ao tempo, e ainda hoje! O XVI é verdadeiramente o nosso ‘século de ouro’, com a ‘Menina e Moça’, do Bernardim, com os ‘Diálogos dos Simples’, de Garcia da Horta, com ‘A Castro’, do A. Ferreira, com a ‘Consolação das Tributações de Israel’, do Samuel Usque, com o ‘Que Nada se Sabe’, do Francisco Sanches, com a ‘Peregrinação’, do Fernão Mendes Pinto, com o ‘Amadis de Gaula’” (Cesariny, 2013, p. 12-13).





científicas, por estatística, mas gnóstica e relativa” (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 6-7-61, p. 14).

Em textos dedicados à discussão da poesia portuguesa sua contemporânea, Manuel de Castro opta por denunciar o predomínio de duas correntes predominantes, ambas contrárias à sua proposta:

um neo-arcadismo «sui generis» comprometido aprioristicamente com diversas doutrinas filosóficas, políticas e morais; e uma outra actividade que, se bem que menos dependente de teorias ou sistemas, se admite, antes de mais nada, como revolucionária” (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 13-4-61, p. 14).

A primeira dessas vertentes corresponde a um virtuosismo linguístico que reduz a poesia a uma actividade puramente estética e formalista; já a poesia paradoxalmente descrita como “«canonicamente» revolucionária” é, segundo Castro, o reflexo acabado de uma certa mitologia do vanguardismo encapsulado em si mesmo, dando continuidade às práticas dos movimentos poéticos fundadores, mas sem o carácter revolucionário que estes haviam representado ao inaugurarem uma nova época poética.

É nesse quadro que Manuel de Castro sinaliza aquele que, a seu ver, foi o último grande momento de desenvolvimento poético:

Desde Fernando Pessoa e o «Orfeu», a nossa poesia não sofreu qualquer movimento suficientemente renovador das regras de execução e a linguagem tem sido usada através de fórmulas e palavras admitidas preconcebidamente como poéticas. [...] Uma das questões vem a ser que poema está a ser realizado por e para uma determinada concepção literária e foge assim à sua condição de exprimir uma situação – o poeta no mundo tal como o encontra – passando acieitemente a fazer parte de um «puzzle» de actividades intelectuais com sua moralidade variável de bem e de mal (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 13-4-61, p. 14).

Castro conduz a sua proposta de acordo com um dos grandes pilares da atitude poética modernista e surrealista, a desconfiança profunda relativamente a agrupamentos literários. A exigência de um permanente individualismo identitário e criativo, mesmo no contexto de manifestações de sabor grupal ou colectivo, implica a necessidade de constituição de um percurso expressivo inconfundível, que se recusa a



estudantil regional (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 26-10-61, p. 14-15).

Subentende-se, portanto, que o *Orpheu*, apesar de também ter contribuído para a edificação do paradigma em que se estrutura o meio literário com que Manuel de Castro conviveu ao longo da sua vida e que atingira o seu auge na década de 60, acabara por conseguir ser o único movimento capaz de ultrapassar o plano das intenções para ter impactos efectivos junto das elites intelectuais, impondo uma interpretação do labor poético e da sua avaliação por parte da crítica especializada.

Manuel de Castro aproxima-se, em parte, do conteúdo de um célebre ensaio de Eduardo Lourenço, “A Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo”, publicado a 14 e a 28 de Junho de 1960 no *Comércio do Porto*, pouco mais de um ano antes dos artigos em apreço. Castro considera que a *Presença*, ao contrário do que ocorreu com os movimentos nacionalistas constituídos em torno de Teixeira de Pascoaes e de António Sardinha, teve algum impacto, através da ampla difusão das obras dos seus colaboradores, mas também dado que foi no seu seio que se desenvolveram outros movimentos, como o neo-realista. No entanto, o movimento presencista nada trouxera de genuinamente renovador, tendo apenas contribuído para o panorama de “contínua desmultiplicação dos «ismos», das modas, dos tiques, seja na poesia escrita seja na arte duma maneira geral”, problema que ajuda a configurar um momento histórico submetido a interesses vários, nenhum deles imediatamente de signo poético (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 26-10-61, p. 14-15)<sup>5</sup>.

Como fica claro no já referido artigo “Apontamentos sobre Hermetismo e Religião na Poesia”, o *Orpheu* que Manuel de Castro tem em mente é particularmente notável pelo facto de ter conseguido conferir a devida importância a manifestações do património cultural de índole

---

<sup>5</sup> O ataque à obsessão cultural pelos ismos encontra-se aprofundado na terceira parte do ensaio “Crítica, Poesia e Literatura”, publicada no *Diário Ilustrado* de 15 de Março de 1961. No elenco presente neste texto, encontram-se também integrados os ismos propostos pelo movimento de *Orpheu*, nomeadamente por Pessoa: “Classificadorismo: a febre do rótulo invadiu de tal modo a actividade artística e a fabricação serial de escolas artísticas que é um louvar o diabo. Surrealismo, cubismo, concretismo, letrismo, intimismo, objecionismo, interseccionismo, signismo, futurismo, saudosismo, integralismo, expressionismo, impressionismo, dadaísmo, neo-realismo, supernaturalismo, simbolismo, etc., etc., etc... [...] Como se uma obra de arte se realizasse em função de arquétipos filosófico-doutrinário-estéticos e como se, em verdade, as teorias, em arte, não surgissem de maneira inversa, isto é, como resultantes e não como propulsoras da criação artística” (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 15-3-62).

hermética. É nesse sentido que se associam ao ambiente da icónica revista modernista portuguesa vários autores profundamente implicados na experiência do hermetismo, antecipando aquele que, para Castro, é o nome maior do Surrealismo português, António Maria Lisboa:

Componentes do Grupo «Orfeu»: F. Pessoa, Ângelo de Lima, Raul Leal, Sá-Carneiro, Almada Negreiros; todos abordaram, por vezes superficialmente e apenas no que respeita a aparências literárias, problemas relacionados com o conhecimento hermético. F. Pessoa: interpretação teosófica, religiosidade hermética. Raul Leal: o profeta Henoah. Almada: a *Invenção do Dia Claro*, as chaves pictóricas, a ordenação dos elementos plásticos. Ângelo de Lima: evocação, sacratização. Sá-Carneiro: os números, os símbolos. Mais recentemente: António Maria Lisboa: o que foi publicado dos seus escritos expende uma teoria do conhecimento gnóstico e poético original no quadro das experiências surrealistas (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 20-7-61, p. 14).

É esse o panorama que Manuel de Castro assume como o seu passado mais imediato, mesmo que se perceba nesta observação a crítica a alguma superficialidade das pesquisas desenvolvidas pelos poetas modernistas, demasiado vocacionados para uma compreensão essencialmente literária da poesia.

Num inquérito sobre Fernando Pessoa organizado e apresentado por Henrique Lima Freira para o jornal *Notícias de Chaves*, publicado no dia 4 de Novembro de 1961, ao qual responderam Ernesto Sampaio, António Barahona da Fonseca, José Carlos González, Alfredo Margarido e Manuel de Castro, percebe-se melhor a dimensão da obra pessoana que mais interessou a Castro:

Abandonando o habitual âmbito literário onde se tem vindo a situar a obra de Fernando Pessoa e procurando reflectir antes na importância dela em relação a uma conquista do espírito no plano geral das suas realizações, encontro na multiplicidade de perspectivas que ela oferece um desdobramento dos cânones tradicionais da poesia em todos os processos que até ao seu aparecimento existiam e uma refusão posterior desses cânones num objecto renovado (32 In «Atrium – Artes e Letras», *Notícias de Chaves*, 04-11-61).

É o confronto do espírito plural de Pessoa com os cânones poéticos anteriores e a sua capacidade de os relativizar evidenciando a necessidade

de renovação permanente dos paradigmas que merecem o maior destaque. Na sua pluralidade, entendida como gesto crítico com alcance literário, ético e estético, a obra pessoana denuncia uma invulgar capacidade de resistir a classificações simplificadoras e unilaterais, mesmo quando se dedica a propor uma variada gama de grelhas de leitura. Trata-se de uma assumida “tentativa individual” de intervenção num conjunto determinado, apesar das circunstâncias pouco adequadas a essa manifestação e dos esforços póstumos de apropriação da sua obra “para beneficiar sociedades de recreio duvidoso e mal intencionado, também elas repugnantes” («Atrium – Artes e Letras», *Notícias de Chaves*, 04-11-61). De algum modo, o ataque que Mário Cesariny foi dirigindo a Fernando Pessoa ao longo de décadas, culminando na publicação de *O Virgem Negra* (1989), participa dos mesmos argumentos de Manuel de Castro, que insiste na exemplaridade da atitude pessoana, mas recusa qualquer identificação com os exageros da exegese póstuma e do mito Pessoa que gradualmente se começou a edificar.

Uma década depois desse inquérito, o exemplo de Pessoa é também convocado no quadro de um outro debate, dessa vez a propósito da noção de autor maldito. Manuel de Castro opõe-se à reflexão de Luiz Pacheco, que, no *Diário de Lisboa* de 1971, esboçara alguns rudimentos de contextualização do assunto, procurando aparentemente defender-se dos ataques que lhe eram dirigidos e visavam defini-lo como maldito, mas fazendo-o de modo a deixar implícita a sua pertença a uma tradição de autores marginalizados pela mundividência dominante, apesar do seu relevo na cultura portuguesa. Castro reage para distinguir Pacheco daqueles que poderiam, de facto, considerar-se malditos, como Cesário Verde, Fernando Pessoa ou António Maria Lisboa, autores que se encontravam fora do circuito do seu tempo, prejudicados por esquemas vários e que, por isso mesmo, pouco ou nada publicaram em vida (*Diário de Lisboa*, 25-2-1971).

Deve salientar-se a inclusão de Cesário no panorama histórico-literário que os ensaios de Manuel de Castro, dispersamente, mas com grande coerência e continuidade, procuraram esboçar. Definido em 1962 como “patrono da moderna poesia portuguesa”, é uma vez mais a inteireza do seu exemplo que permite a Cesário afirmar-se como um modelo fundador:

Os surtos da nossa mais recente poesia [...] são tributários de Cesário Verde, o início de um ciclo cujas dimensões e consequências só poderão ser inteiramente medidas com a extinção da vitalidade actualíssima dos versos do poeta; isto é, quando esses versos saírem da vida para entrarem definitivamente nos museus que constituem as histórias de literatura (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 31-5-62, p. 12; *Diário Popular*, 31-5-62).

O essencial do que se tem defendido neste texto poderá ser resumido a partir de uma entrevista que, no dia 5 de Janeiro de 1961, procurou apresentar ao público dois jovens poetas, Manuel de Castro e Henrique Tavares. Nas suas respostas, Castro não deixava dúvidas quanto à sua relação com o movimento surrealista, menos imediata do que a crítica da época já tendia a dar como adquirido, cenário que não se alterou significativamente nas últimas décadas; com efeito, o poeta reagia atacando a pobreza da crítica literária portuguesa e o “desconhecimento quase total dos processos e das intenções do movimento surrealista por parte dos críticos portugueses officiosamente autorizados” (*Diário de Lisboa*, 05-01-61). Para Castro, importava sobretudo equacionar-se a distinção entre o Surrealismo como uma doutrina com contornos estabelecidos, entendida por exemplo como uma manifestação de tipo literário, e uma compreensão da experiência surrealista mais ampla e activa, que indiscutivelmente conduzira a certas descobertas ou pelo menos à recuperação de conhecimentos e pensadores silenciados.

Por outro lado, quando convidado a elencar os poetas portugueses mais importantes, Manuel de Castro resume com grande rigor aquela que é, salvo algumas singularidades, a perspectiva de Cesariny, ao longo das suas antologias e ensaios esboçando questões histórico-literárias, e sobretudo a de Herberto Helder, na antologia *Edoi Lelia Doura*: “Camões, Fernão Mendes Pinto, Nicolau Tolentino, Cesário Verde, Gomes Leal, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, António Maria Lisboa e Ernesto Sampaio” (*Diário de Lisboa*, 05-01-61). Valorizando sobretudo três grandes momentos históricos, o renascentista, o barroco e aquele que culmina no Modernismo e no Surrealismo, este olhar panorâmico de Manuel de Castro conjuga a valorização de autores individuais e a persistência de processos e pesquisas à margem de delimitações estéreis. Um percurso que se constitui através da edificação produtiva de vasos comunicantes entre momentos diversos, incluindo o seu, dada a presença de Ernesto Sampaio. O plano dos movimentos literários, numa perspectiva desse tipo, é

reduzido à sua absoluta inoperância. Devem assinalar-se algumas omissões muito relevantes, em especial os casos de Mário de Sá-Carneiro e de Mário Cesariny, que, para muitos dos contemporâneos de Manuel de Castro, constituem peças operativas, o primeiro dado por vezes como contraponto superlativo ao modelo pessoano, o segundo encarado como o mais representativo poeta surrealista português.

Numa outra entrevista dada ao *Diário Ilustrado*, de 3 de Novembro de 1962, esse elenco é ligeiramente ampliado:

Creio que os poetas portugueses actuais, exceptuando alguns nomes como os de Cesariny, Bettencourt, Herberto Helder e dois ou três outros, estão mais preocupados com um lugar ao sol das belas-letas do que com a arriscada aventura que é progressão do artista no seu trajecto de investigador amoroso das coisas e da sua conexão universal. Essas duas posições são absolutamente incompatíveis.

A leitura do Surrealismo português, contudo, mantém-se coesa, oferecendo uma dimensão superlativa a António Maria Lisboa, verdadeiro mito da Geração do Café Gelo: “Todavia, o surrealismo teve o seu representante íntegro entre nós – António Maria Lisboa – e deu origem ao aparecimento de outro poeta maior: Cesariny [...] Quanto a Cesariny, vai estando vivo; é, pelo menos, o que consta”. Cerca de um mês mais tarde, no mesmo jornal, a relação de Castro com a literatura portuguesa mantém-se entre a desvalorização de manifestações contemporâneas, como *Poesia 61* ou os prolongamentos do Neo-Realismo, e a proeminência da linhagem trans-histórica com que se identifica: “Mais direi: exceptuada a obra magnífica dos nossos cronistas e um grande poeta que foi Fernão Mendes Pinto, mais próximamente apenas Cesariny e Pessoa, a nossa literatura nasceu defunda”. Esse horizonte trans-histórico reflecte-se, por exemplo, nas epígrafes que Manuel de Castro escolhe para alguns destes ensaios, que incluem, entre outros, Fernão Mendes Pinto e Álvaro de Campos, a par de poetas e filósofos de diferentes tradições e nacionalidades, como Fulcanelli, Nerval, Adamov, Carlos Drummond de Andrade, Jean Rostand ou “um poeta negro do Haiti” («A Entrevista do Dia», *Diário Ilustrado*, 18 de Dezembro de 1962).

O teor subtilmente controverso e original das suas propostas também se encontra evidenciado no modo como, quando convidado a pensar em termos de movimentos de carácter literário e não de poetas, opta



por mudar de registo. À prontidão com que apresentara uma trajectória clara e coerente, pelo menos em termos do seu projecto teórico e crítico, segue-se a recusa de cooperar com os procedimentos da crítica oficial: “Não tenciono estabelecer ou incluir-me em qualquer praxe. A literatura ou a poesia – produção escrita – são subsidiárias de uma viagem. Pessoalmente não concebo nenhuma doutrina harmónica para um movimento literário. Penso mesmo que a partir do «Orpheu» tal coisa não aconteceu em Portugal” (*Diário de Lisboa*, 05-01-61). Mais uma vez, portanto, a revista modernista portuguesa aparece como uma espécie de singularidade sem precedentes nem continuidade efectiva, permanecendo como único movimento que merece ser lembrado colectivamente, e não apenas em função de alguns poetas isolados, cujo valor é pessoal, não derivando das escolas ou doutrinas a que tendem a ser associados.

A conclusão da entrevista, que poderia encontrar-se sem grandes alterações em muitos dos textos em que Pessoa reflectiu sobre o futuro da literatura portuguesa e a necessidade de esta exprimir uma ambição de universalidade, é o exemplo acabado do alcance que Manuel de Castro procurava conferir à literatura portuguesa, inserida numa escala mais vasta do que a das estereis disputas regionais: “A literatura portuguesa será universal na medida em que crie nos homens – e não apenas nos Portugueses – interesse pelo seu conhecimento. Neste caso não será apenas literatura portuguesa, mas fará parte de um panorama mais vasto de projecção humana” (*Diário de Lisboa*, 05-01-61).

De modo a concluir este ensaio, importa sublinhar ainda um aspecto associado ao que se tem defendido: a crítica de Manuel de Castro aos excessos de uma certa democratização da actividade literária, que permitiu que qualquer um começasse a poder considerar-se poeta, procurando um lugar à sombra das instituições vigentes e de alguns dos seus consagrados. O ciclo “Hormonas para Sísifo” aborda o problema em pormenor, denunciando um panorama no qual proliferam as publicações, sem que essa abundância represente qualquer progresso em termos de qualidade inequívoca do que é publicado ou em termos de inovação nos processos e nas propostas. Segundo Castro, os valores promovidos pelo meio literário da época conduziam, facilmente, ao triunfo de todo o tipo de arrivistas e de trapaceiros, ao mesmo tempo que reduzem o diálogo entre escritores e leitores ao jugo de um grupo restrito de críticos:


Incapazes de um árduo trabalho solitário de descoberta e conquista, os mentores e pseudocultores das manifestações culturais lançam-se com impudor a ensinar ao restrito e semialfabetizado público das nossas letras e artes o que pretendem conhecer, os segredos do ofício, a panaceia para as inquietações mentais, o «abre-te Sésamo» de todos os problemas do universo; tendo todavia como objectivo apenas a valorização do minúsculo nome literário, a expansão do lugar ocupado num ambiente em que a compita para a obtenção da fama mais parece disputa de bordel que actividade de seres conscientes da condição de intelectuais, participantes de uma elite (que esta palavra não repugne aos humanistas de pacotilha, algibebe da literatura) (*Diário Ilustrado*, “Diálogo – Artes e Letras”, 11-10-62, pp. 12-13).

Essa passagem reafirma todas as singularidades da crítica literária promovida por Manuel de Castro. Combativo e pouco complacente com os vícios do meio literário da época, o poeta recusa alinhar em exercícios de menorização do estatuto da actividade poética. Para Manuel de Castro, a poesia deveria ser entendida como prática milenar com repercussões nas mais diversas civilizações, correspondendo a uma condição que não deveria ser alienada a programas ideológicos ou reduzida a mero passatempo ornamental. Precisamente por isso, a denúncia da uniformidade dos processos e das ideias e a recusa de uma leitura simplista do mote apropriado a Lautréamont – *a poesia deve ser feita por todos* – tornam-se urgentes, para que à opressiva instauração da literatura como labor literário sem coincidência com a profundidade da vida dos escritores possa contrapor-se, com a vitalidade possível, uma outra compreensão do poeta e das suas prerrogativas.

## REFERÊNCIAS

- CESARINY, Mário. *Cinco Cartas de Mário Cesariny [a António Cândido Franco]*. Ed. António Cândido Franco. Évora: Licorne, 2013.
- GEORGE, João Pedro. *O que é um Escritor Maldito? Estudo de Sociologia da Literatura*. Lisboa: Verbo, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Sebastianismo e Quinto Império*. Ed. Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe. Lisboa: Ática, 2011.
- SOUSA, Rui. *Do Libertino: Revisões de um conceito através do caso de Luiz Pacheco*. Lisboa: Tinta-da-china, 2023.


Recebido em 13 de março de 2024  
Aprovado em 15 de novembro de 2024

Licença: 

Rui Sousa

Investigador do Grupo 1 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Mestre em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e Doutor em Estudos de Literatura e de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Contato: [ruidnsousa@gmail.com](mailto:ruidnsousa@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-2810-0092>

# A CONDIÇÃO INICIÁTICA NA POÉTICA DE MANUEL DE CASTRO

*THE INITIATIC CONDITION IN THE POETICS OF MANUEL DE CASTRO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p110-125>

António Cândido Franco <sup>1</sup>

## RESUMO

Tradições espirituais ocidentais e orientais. Gnosticismo e dualismo indo-iraniano. A via de Gurjieff: sufismo, embriaguez e viagem na procura espiritual de M. de Castro.

## PALAVRAS-CHAVE

Manuel de Castro; Condição Iniciática; Gnosticismo; Gurjieff; Surrealismo.

## ABSTRACT

*Western and Eastern spiritual traditions. Gnosticism and Indo-Iranian dualism. The Gurjieff Way: Sufism, Drunkenness, and Travel in M. de Castro's Spiritual Quest.*

## KEYWORDS

*Manuel de Castro; Initiatic Condition; Gnosticism; Gurjieff; Surrealism.*

---

<sup>1</sup> Universidade de Évora, Évora, Portugal.

Manuel de Castro publicou apenas dois livros em vida – um em 1958 e outro em 1960. Antes disso, conhece-se um caderno, *Zona*, de 1957, que não chegou a ser encapado. O primeiro finalizado, *Paralelo W*, é um livro pequeno, sem lombada, insignificante em termos de volume. Para bem dizer, trata-se de um caderno. Ao que se sabe, apenas em 1967 a edição foi resgatada da tipografia onde jazia, em Sintra, por falta de pagamento, o que significa que em 1958 terão circulado apenas alguns exemplares. Dois anos depois, em 1960, saiu *A Estrela rutilante*, um livro mais composto do ponto de vista do número de páginas. Essas duas obras são os pontos marcantes de uma vida breve, vivida entre 1934 e 1971, e de uma obra também breve, constituída por esses dois títulos e por uma série de dispersos publicados em jornais e em revistas, com destaque para os textos do suplemento literário do *Diário de Lisboa*.

## A GERAÇÃO DE MANUEL DE CASTRO

A geração de Manuel de Castro, ou aquilo que podemos considerar ser a sua geração, não aqueles que nasceram nos anos de 1930 em Portugal, mas um nicho especial desse conjunto, tem um perfil muito próximo daquele que nele encontramos.

Penso em António José Forte (1931-1988), que viveu um pouco mais do que ele, Castro, mas publicou também muito pouco, estreando-se em 1960, quase aos 30 anos, com um livro que é um folheto publicado por Mário Cesariny na colecção “A antologia em 1958” – *40 noites de insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas*. Foi preciso esperar mais de 20 anos para ele publicar depois outro livro, *Uma faca nos dentes* (1983).

É ainda o caso de Henrique Tavares, um dos grandes diálogos directos de Manuel de Castro. Nasceu em 1925, ano de nascimento de Luiz Pacheco, e teve uma vida longa, que se prolongou até 2003, mas publicou apenas três livros: *O missal do aprendiz de feiticeiro* (1959), *Os livros sibilinos da lusitânia* (1960) e *Ódio de bacante (Uma gesta orgânica)* (1962). Esse poeta, também conhecido por Varik ou por Henrique Varik Tavares, editou os seus livros no momento em que Manuel de Castro publicou os seus. São dois poetas próximos, em diálogo um com o outro, que se conheceram muito bem em vida.

Lembro ainda José Manuel Pressler (1938-1965), que se suicidou ainda antes dos 30 anos e não publicou nenhum livro. Foi preciso esperar pela sua

morte para que o próprio Manuel de Castro se responsabilizasse pela edição do livro deste seu amigo – *Filipa* (1967). Posso prolongar este panorama a outros amigos de Manuel de Castro, como José Sebag (1936-1989), que apenas publicou um livro em vida, *O planeta precário* (1959), do qual sobreviveu apenas ao que parece um único exemplar, o enviado por correio postal de Ponta Delgada ao crítico João Gaspar Simões, depois do autor ter atirado ao mar todos os outros exemplares no decurso de uma viagem de barco entre Ponta Delgada e Lisboa. A história é contada por Mário Cesariny na antologia *Surreal-abjeccionismo* (1963), na qual teve o cuidado de recolher poemas de Sebag extraídos por certo do exemplar que sobreviveu.

Posso lembrar-me também de José Manuel Simões (1934-1999), colaborador da revista *Pirâmide* (1959-1960), que nunca chegou a publicar nenhum livro em vida e que foi dedicatário do primeiro livro de Manuel de Castro – “com amizade e admiração ao José Manuel Barrento Simões”. Lembre-se ainda João Rodrigues (1935-1965), outra vida breve, que nunca concretizou qualquer exposição em vida e teve de esperar pela Revolução do 25 de Abril para que se realizasse uma mostra da sua obra plástica.

Todos esses autores tiveram a obra reunida postumamente, começando com Sebag, *Cão até setembro* (1991), por intervenção de José Carlos González; depois veio *Uma faca nos dentes* (2003), de António José Forte, o *Bonsoir, madame* (2013), de Manuel de Castro, e por fim a *Obra completa* (2018) de Henrique Varik Tavares, reunida por Luiz Pires dos Reys. Também José Manuel Simões viu os seus dispersos reunidos em livro por Helder Macedo (2016) e José Manuel Pressler e teve o seu livro póstumo reeditado por Emanuel Cameira (2020).

O que quero com isto dizer é que essa é uma geração que não pretendeu publicar, aparecer, fazer literatura, ter prestígio por meio da arte e da poesia. Autores que nem sequer publicaram, ou que publicaram pouco, são autores que se ocultaram e que não pretenderam deixar uma obra à literatura.

A geração de Manuel de Castro só se entende como um grupo que teve um conjunto de afinidades que começam na renúncia a qualquer carreira literária no contexto português das décadas de 50 ou de 60. O que não significa que as suas obras, por mínimas que sejam, não possam ter valor literário. É evidente que de um ponto de vista literário ou estético podemos ler essas obras e aferir do seu valor. Mas o que interessa é que as obras de todos esses autores partem de um mesmo sentido de recusa e de ocultação.

Embora com uma carreira literária, que implicou uma publicação regular e uma longa vida, Herberto Helder tem claras afinidades de idade e de intenções com esses autores. Não é por acaso que se trata do único poeta do meio literário português que nunca quis receber um prémio. Isso revela que Herberto Helder conseguiu conjugar uma certa preocupação literária com o sentido de ocultação e de aventura interior que partilhou com esta geração.

Trata-se de uma geração para a qual a avaliação em termos literários ou estéticos se revela insuficiente. O melhor meio para os abordar e compreender não é através do recurso aos procedimentos próprios aos estudos literários tal como estão academicamente consagrados. Para se captar o sentido mais fundo a que eles aspiram, somos obrigados a deixar de lado esses mecanismos, ou pelo menos a não lhes conferir primazia. Para os compreender, é necessário procurar uma dimensão que não passa pela literatura. Tal tarefa coloca-nos perante alguns problemas. Que instrumentos utilizar para compreender o sentido que levou estes autores a escrever e a publicar?

A palavra “surrealismo” pode-nos ser útil, já que muitas vezes esses autores foram e são ainda classificados como uma segunda geração surrealista. A verdade, porém, é que a palavra “surrealismo” já se encontra hoje muito ligada ao âmbito estético-literário. Quando nela se fala convoca-se sobretudo um movimento estético-literário que contribuiu para a arte e a literatura no século XX. Raramente se convoca a sua importância ética – vertente que raramente nos ocorre.

Se associarmos o Surrealismo a autoconhecimento, então sim, a palavra pode ser de grande utilidade para compreender o significado da vida e da obra desses poetas, para os quais tenho reticências em recorrer a movimentos estético-literários. A abordagem da sua singularidade fica comprometida se os lermos apenas desse ponto de vista. A obra de Pressler lida do ponto de vista estético faz figura pobre. O mesmo se diz para a de José Manuel Simões. Têm ambas, porém, uma dimensão velada que foge ao domínio da arte e da literatura e lhes dá um interesse e um vigor que muitas obras mais afinadas esteticamente não conhecem.

Para se perceber o quanto está ainda por fazer no conhecimento de autores e obras, veja-se, por exemplo, o caso do Modernismo em Portugal. Há muito ainda para esclarecer – mesmo só em termos estéticos. Basta pensar o caso de Eugénio de Castro. O que chamamos Modernismo é para





começa por ser uma realidade literal, um ponto cardeal e fixo no espaço e na geografia, mas que a partir de um determinado momento se torna um símbolo, o emblema de algo que está para lá da dimensão literária. Já em Gomes Leal ou mesmo em Eugénio de Castro, essa dimensão orientalizante se leria em termos de alguns referentes maçónicos, mais que não fosse, no caso do segundo, por via duma tradição literária.

Para um autor como Manuel de Castro, o Oriente é um símbolo da luz, da realidade suprassensível, com ligações ao mundo imaginal, de acordo com a expressão que Henry Corbin vulgarizou em muitos dos seus estudos sobre o Islão esotérico. Para Manuel de Castro as duas realidades, matéria e espírito, são reais. Existe a possibilidade de se viver em termos espirituais como se vive no mundo material. O mundo imaginal é a possibilidade de se conceber um outro mundo, duplicado deste primeiro em que vivemos.

É isso que se passa com Manuel de Castro. Nele o Oriente pode ser simultaneamente concebido como um ponto geográfico e como um outro plano, em que todos vivemos sem termos consciência disso. Nesse outro plano também sentimos, gritamos, amamos e vivemos. Trata-se daquilo que no Ocidente se chama alma, ou psique, onde têm lugar os sonhos, actividade central no contexto do Surrealismo e da sua exigência de uma ponte entre os dois domínios. No sonho temos ocasião de perceber a realidade e a potência que o suprassensível tem. Quando se fala de Surrealismo em termos de aventura pensa-se antes de mais na descoberta desse outro mundo.

A viagem é outro tópico fundamental na experiência de Manuel de Castro, já que o Oriente é o horizonte profundo e inequívoco, o lugar da luz, para o qual todos se dirigem. Esse impulso parece já estar presente em autores anteriores como Gomes Leal, Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro. Essa viagem para o Oriente representa uma totalidade, uma experiência do interminável, que pressupõe a dimensão física, através do transporte marítimo e terrestre, mas também implica a dimensão espiritual, a viagem psíquica interior, de olhos fechados, como autodescoberta.

Esse segundo nível da viagem pode ser associado ao conhecimento da morte e do renascimento. Significativa a este propósito a nota que Manuel de Castro escreveu sobre o seu amigo José Manuel Pressler depois da sua partida e que serve de apresentação à edição póstuma em livro dos



recuperou, e onde nasceu o mazdeísmo e o maniqueísmo, quer dizer, a tradição gnóstica, que tanta importância tem para Manuel de Castro e para a sua geração. É na ideia de dois planos distintos e até antagônicos, matéria e espírito, que radica a ânsia pela viagem que encontramos disseminada em quase todos estes poetas. Em Manuel de Castro é sempre itinerário para as fontes ocultas do espírito. Está aqui a superação da tradição cultural do Ocidente que vem pelo menos desde o Renascimento – mas também a superação da religião enquanto resíduo ou mesmo escória de um conhecimento anterior.

Num poema de 1962, a que dou muita importância, “A serpente hibernal” (Março, 1962), recuperado em *Bonsoir, Madame* (Castro, 2013, p. 228), surge a ligação à tradição bíblica, evidenciando uma afinidade forte à Ofiúsa, à tradição serpentina e até ao satanismo, que tanta voga literária teve desde o meado do século XIX.

Mas reduzir o quadro desse poema a uma moda estético-literária, que parece ter o seu ponto de partida em Goethe e Baudelaire, ou até na célebre narrativa de Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772), não permite compreender o sentido profundo e o vigor dos seus referentes. O satanismo de Manuel de Castro passa pela tradição da serpente, presente num texto de Fernando Pessoa, *O caminho da serpente*. Mesmo desconhecendo esse texto, o que por ora não sabemos com toda a certeza, Manuel de Castro estabelece com ele uma intertextualidade evidente, partindo de fontes comuns.

A espiritualidade em Manuel de Castro parece ser o melhor caminho para conhecer e compreender a sua experiência poética. Essa espiritualidade sai dos trilhos hoje mais conhecidos, os da religião, e privilegia uma outra lógica, a que podemos chamar uma via oculta, iniciática, selvagem, desligada de qualquer liturgia ou culto, e que se assume como um caminho perigoso, desde logo pela solidão que implica e até em certos casos e momentos pela autodestruição a que se entrega.

A poética desse autor só com este enquadramento se compreende. Reconduzi-la aos esquemas com que a literatura costuma abordar as obras estéticas, procurando estabelecer o seu lugar numa história literária, de pouco serve. Isso pode ser feito, mas é sempre secundário em relação à sua abordagem como experiência de viagem interior.

Importa, finalmente, explicar a relação entre o caso de Manuel de Castro e o do filósofo russo George Gurdjieff. Não parece existir qualquer





de Castro não podia, obviamente, alinhar em qualquer corrente política dominante na sua época, todas elas com uma grande base economicista, materialista, racionalista, que a sua tendência espiritual não poderia aceitar. É acima de tudo um contexto político marcado pelos autoritarismos. Ora, a experiência da liberdade é fundamental para se perceber a sua experiência e até a dos seus companheiros de geração. É a via da mão esquerda. A religião, que é uma das vias da mão direita, exige obediência, não liberdade. Ao invés na via da mão esquerda, a liberdade é essencial – e daí o perigo e a solidão dessa assunção. Qualquer regime que condicionasse a liberdade era imediatamente recusado em nome de uma ideia libertária que tem a liberdade por centro absoluto. Isso era válido para Castro como para todos os outros, chegando mesmo à exigência de uma liberdade que comportasse a autodestruição. É uma liberdade *anárquica* nesse sentido. Não me parece, porém, que seja evidente a dimensão social dessa pulsão anárquica. A tradição *serpentina* é em si mesma um reflexo dessa anarquia; convoca para uma ideia de continuidade profunda entre uma série de *origens* sem princípio nem fim. Não se trata da serpente bíblica que nos é dada como um princípio absoluto, situado na única origem admissível. A palavra “anarquia” remete precisamente para essa recusa de um princípio, que é também a recusa do encerramento. A vida é uma continuidade infinita e nessa medida a própria vida é anárquica. A tradição da serpente é essencialmente um encadeamento de uma série de elos que se perderam mas que existiram. A própria visão que Manuel de Castro tem da maldição, conforme pode ler-se num texto sobre Luiz Pacheco, convida à aceitação abjeccionista da maldição (essa recusa profunda da matéria) de uma sociedade que fundamenta todos os seus pressupostos numa sociedade material que perdeu o contacto com o espírito. Essa circunstância obriga a uma ruptura que vai da conquista da liberdade à experiência da magia. Esse texto reafirma o primado do gnosticismo em Manuel de Castro. O poeta está obrigado a ser maldito numa sociedade que continua a exigir dele apenas a entrega à matéria. Tal obrigação é concorde com uma linha que já vem de António Maria Lisboa, outro exemplo muito relevante de uma experiência gnóstica profunda. Foi ele, Lisboa, o primeiro a falar de abjecção e a relacionar esta com uma experiência interior, com a necessidade de o poeta para se exprimir em pleno necessitar de abandonar a vida social. Tem de dizer merda à Pátria, à Família e ao Estado,













# POESIA E MAGIA: O ESPANTO COM MANUEL DE CASTRO

***POETRY AND MAGIC: THE ASTONISHMENT WITH MANUEL DE CASTRO***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p126-140>

Lucas Rodrigues Negri<sup>1</sup>

## RESUMO

Como era comum entre os poetas ligados à experiência surrealista em Portugal, Manuel de Castro sustentou uma ideia de poesia como um tipo de atividade mágica. No seu caso, essa atividade estava ligada ao que ele mesmo chamava de sua “situação espiritual” e ao uso de diferentes tradições simbólicas do Oriente. Neste ensaio, algumas faltas e problemas inerentes a tal entendimento de poesia são identificados. Argumenta-se que, para reconhecer a verdadeira natureza mágico-mítica dessa poesia, é preciso levar em conta essas faltas e problemas como o seu próprio núcleo.

## PALAVRAS-CHAVE

Manuel de Castro; Poesia portuguesa; Surrealismo.

## ABSTRACT

*As it was common among poets connected to the Surrealist experience in Portugal, Manuel de Castro expressed the idea of poetry as some kind of magical activity. In his case, this activity was bound to what himself has called his “spiritual situation,” and to the use of different symbolic traditions from the East. In this essay, some gaps and problems inherent to such understanding of poetry are identified. It is argued that, in order to recognize the true magical-mythical nature of this poetry, one has to consider those gaps and problems as its very core.*

## KEYWORDS

*Manuel de Castro; Portuguese poetry; Surrealism.*

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

Há uma questão que assombra a poesia próxima da chamada segunda geração do surrealismo português, ou aqueles poetas próximos ao Café Gelo: a possibilidade (ou impossibilidade) de a poesia ser aquilo que, nas obras de tantos desses poetas, está reiteradamente escrito que ela é. Lembremo-nos, por exemplo, de Máximo Lisboa, na revista *Pirâmide*, a reivindicar uma existência aventureira para o poeta, que é apenas entrevista através da poesia – ele diz que “escrever poemas não é o fundamental do poeta! Escrever é apenas um ramo em flor, da sua maravilhosa e terrífica Aventura”, e completa: “A poesia pratica-se heròicamente” (Lisboa, 1959, p. 18). Ou António Maria Lisboa, ainda antes, em sua problematização de filiações a nomes como “surrealismo”, a proclamar a ideia de um acto-palavra, que depois seria convocada por outros, como Mário Cesariny – “É aos actos-palavras e não às palavras que supõem actos, que me dirijo” (Lisboa, 2022, p. 213) –, noção que antecipara uma ideia semelhante à de Máximo Lisboa: palavras que não se encerram em si, mas que são parte orgânica de outras aventuras; palavras que não supõem ações à parte, mas que se conectam organicamente a ações; enunciações que realizam algo. Ernesto Sampaio estava lá, a asseverar que “a tentação literatizante é a mais absurda de todas as misérias espirituais” (Lisboa, 1959, p. 18), evocando para a poesia um estatuto alheio à instituição literária e defendendo que o fazer poético é uma espécie de ato destrutivo, numa revolta contra a circunstancial condição humana – “Destruição que sobretudo diz respeito e sobretudo põe em perigo as normas, os valores, as trocas sociais que criam ao homem um número, um espaço, uma experiência própria, a meio das nossas brilhantes sociedades de produtividade” (Sampaio, 1985, p. 269). Para ele, a poesia pode ser “Um acto livre [que] põe em perigo esse armazém de estruturas, porque o seu objetivo será a provocação, a destruição dessa sociedade de limitações conforme for ou não densa a ambiência ética que lhe deu origem e o seu conseqüente sentido revolucionário” (Sampaio, 1985, p. 269). Ou ainda Herberto Helder, a evocar para o poeta um parentesco com os feiticeiros, os xamãs, os hierofantes, com “os pés colocados sobre a linha sísmica que atravessa a terra” (Helder, 1990, p. 30), aventando (não sem uma ubíqua ironia, que talvez mais reforce do que anule) a possibilidade de a poesia ser “um acto explosivo no próprio centro do mundo” (Helder, 2017, p. 45).

Manuel de Castro, por sua vez, publicou um texto no terceiro número da revista *Pirâmide*, em 1960, chamado “NOTAS PARA POESIA”<sup>1</sup>. Evoca-se ali, para a poesia, uma função fundamental para os “valores do espírito”: seu nome deve remeter “à existência no plano do espírito, individual e universal”. Defende-se que a atenção a esse plano, dito “sagrado”, deve ser introduzida no cotidiano, uma vez que é de suas “qualidades vitais” ter “participação imediata na existência”. A escrita poética seria, então, um dos modos de se promover essa atenção. O autor tem o cuidado de diferenciar tal propósito do que seria a poesia como mero gênero literário a subsistir em formas de convivência nas quais esse sentido se perde<sup>2</sup> – vilania da instituição literária que é afirmada em chave semelhante, por exemplo, à acusação de Sampaio acerca da “tentação literatizante”, que aparece em Manuel de Castro como a atenuação ou a completa anulação das “qualidades vitais da participação imediata na existência”. Seria preciso então, para ele, extrair do poético enquanto “tipo de produção escrita” seu sentido superior como POESIA (em maiúsculas). Esse é, portanto, o objetivo que o poeta explicitamente propõe: introduzir no cotidiano a atenção ao sagrado, qualificando essa ação como uma “atividade mágica”. A poesia é tomada como meio para essa atividade, que se opõe frontalmente ao que seria o cotidiano tacanho da literatura.

Para realizá-lo, segundo o autor, seria necessária uma revisão *total* da linguagem em seu aspecto de “expressão-convivência”, o que iria a par com uma revisão dos mitos que enformam essa linguagem e com o que de Castro chama de “regresso purificado à tradição”. A tradição a que ele se refere seria aquela que possuiria uma “qualidade mítica” independente de qualquer conhecimento circunstancial ou lógico (e considere-se que a lógica já é um modo de avaliação bastante não-circunstancial), a qual haveria de ser acessada por uma “verificação ritual no estilo de vida”. Esse

---

<sup>1</sup> As citações a seguir remetem todas ao texto de Castro (1960, p. 49), salvo indicação contrária.

<sup>2</sup> Sobre as formas conservadoras (porque pacíficas e consequentemente tacanhas) de convivência no meio intelectual, pode ser interessante ver também o ensaio “Convivência e Polêmica”, de Luiz Pacheco, publicado pouco tempo antes do texto de Manuel de Castro – para se ter um quadro mais amplo do clima de inconformismo intelectual do momento. Entretanto, é preciso observar que Pacheco, ainda que manifestasse em crítica uma atitude contestatória muito próxima do que estamos considerando entre os poetas da geração, talvez justamente por sua atuação como crítico (mas com certeza não apenas por isso), tinha uma postura bem menos propensa a apostar em simbolismos e magias como formas de oposição à convivência tacanha. Seu inconformismo era histórico e progressista, enquanto o de Manuel de Castro e outros poetas mencionados aqui tendiam a ser transcendentalizantes ou místicos.

é um ponto delicado, pois se assinala que tal “estilo de vida” pode ser compreendido como...: “(poesia)”. Ou seja, não seria equivocado concluir, de seu texto, que o que se requer é um retorno à tradição que se purifica de tudo o que não é, precisamente, poesia. É o poema que faz as vezes de estilo de vida, de ritual, de mito, de tradição – pois é assim que pode se isolar de qualquer relação com circunstâncias, expressão ou convivência de qualquer tipo: como se tais coisas (rituais, mitos, tradições, poemas) fossem alheias a circunstâncias, convivências, formas expressivas comunitárias. Portanto, projeta-se a grande solidão de uma imagem autônoma das formas puras.

Essa solidão era uma marca comum da poesia nesse momento-e-lugar em que o sonho vanguardista se confrontava com a própria impossibilidade. A solidão do poeta e da poesia é evocada por muitos autores ligados ao surrealismo em Portugal – até porque, como se sabe, ele se deu em um dos momentos mais duros do salazarismo, foi inviável manter qualquer vanguarda surrealista organizada no país e o confronto com a inocuidade da criação artística foi a sina comum dessas obras. Essa solidão, porém, tanto em geral como no texto de Manuel de Castro, não assinalava senão uma situação provisória – o seu sentido está ligado ao sonho de uma futura convivência, a utopia de um reencontro transformado. Tendo o objetivo de revisar totalmente a linguagem em seu aspecto de expressão-convivência, era necessário, claro, que ela partisse para outros lugares, fizesse-se sobre outras bases, alheia à convivência e às circunstâncias que a enformavam; mas isso raramente significava que seu objetivo – justamente como declarado por Manuel de Castro – não fosse o de poder provocar um retorno ao cotidiano (inevitavelmente estruturado em algum modo de expressão-convivência), agora provisionado de novas formas, para provocar nele a transformação mágica engendrada pela atenção às possibilidades espirituais liberadas pela poesia. A qualidade mágica da poesia, portanto, para Manuel de Castro, concluía-se somente no fato de que a pureza alheia das tradições poéticas pudesse incidir sobre os aspectos cotidianos de que, para existir, precisava se afastar. Por mais avesso que fosse à expressão-convivência, era ela o destino do trabalho mágico da poesia.

Agora, é preciso dar atenção a algumas imprecisões do texto de Manuel de Castro. Na distinção entre poesia (em caixa-baixa) – o que se quer enfrentar, o aspecto baixo da expressão-convivência – e POESIA (em

caixa-alta), o sentido da segunda é bastante indefinido. Da caixa-baixa se compreende que indica “um tipo de produção escrita ou de actividades artísticas”, mas da caixa-alta apenas se entrevê que ela é o objetivo espiritual da poesia – aquilo a que se quer chegar pelos meios limitados da caixa-baixa. Também não é muito claro o que o poeta quer dizer com “fixar o estado poético de atenção”. Nem como articular com a afirmação de que “a contribuição da poesia-produção-artística será um dos módulos dessa actividade mágica” a noção de que não se devem permitir “quaisquer outros modos similares da cultura como fazendo parte dos únicos meios” para fixar aquela atenção – afinal, como diferenciar “quaisquer outros modos similares da cultura”, um conjunto bastante incerto, e os “únicos meios” válidos? Quais são os outros módulos da atividade mágica e como se diferenciam daqueles modos similares? Também se fala em existência no plano do espírito individual e universal, e, embora seja bastante claro como essa existência se pensa em sua individualidade, permanece obscuro como ela pensa tal universalidade.

Para resolver algumas dessas imprecisões – e sustentar, assim, uma consideração mais profunda pelas ideias elaboradas nesse texto – consideremos aquilo que o poeta, em outro momento, chamou de sua “situação espiritual”. Em uma carta a Helder Macedo datada de 17 de maio de 1960 (uns seis meses, portanto, antes da publicação na *Pirâmide*), ele escreveu: “Perguntaste se era budista. Não. Mas creio que no livro encontrarás uma resposta aproximada duma situação espiritual minha, que, mais do que poderias adivinhar, demonstra a involuntária pertinência da tua pergunta” (Franco, 2015, p. 25). Essa citação foi analisada por António Cândido Franco em um texto publicado na revista *A Ideia* em 2015, no qual ele nos explica que o poeta, nessa passagem, referia-se ao livro *A Estrela Rutilante*, que publicara em abril de 1960, e que a pergunta acerca de seu budismo fora despertada pelo poema “Varouna”, que aparecera numa separata da revista *KWY* em dezembro de 1959. Franco investiga as componentes dessa “situação espiritual” de Manuel de Castro indicando os elementos arcaicos indo-iranianos, védicos e cabalísticos que ela mobiliza, os quais se resumiriam na generalização de um “regresso ao oriente”, ou seja: o “regresso à tradição”, do texto da *Pirâmide*, mostra-se nesse exemplo como um regresso a uma tradição dita oriental.

É notável o jogo que se estabelece entre essa evocação de formas míticas arcaicas e a função que se delega à poesia, pois esses mitos



tradicionais – por sua própria qualidade mítica – estão enraizados em formas e práticas sociais específicas. Quero dizer: se quisermos evocar a mesma distinção traçada por Manuel de Castro e não deixarmos as qualidades vitais de participação imediata na existência se perderem, nem o sentido espiritual dos mitos, então precisaremos reconhecer a conexão que existe entre eles e certos “estilos de vida”. E o fato é que, para quem vivia em uma sociedade arcaica indo-iraniana, caminhar pelas formas do zoroastrismo era diferente do que pode ser para o poeta português dos anos sessenta, ou mesmo para seu leitor dos anos dois mil e vinte. Algo semelhante acontece com Herberto Helder, por exemplo, quando evoca para a própria obra a afirmação de uma palavra sísmica e mágica associada a xamãs, sacerdotes e magos – é óbvio que se trata de um jogo imagético, mas ao mesmo tempo é ignorado com frequência suficiente para voltar a causar espanto o quanto é estranho que se afirme que publicar poemas através de editoras ou em revistas especializadas, trocar cartas com críticos e pesquisadores universitários, ou mesmo participar da cena *underground* dos suburbanos portugueses no café dos malditos possa equivaler a sistemas míticos que surgiram como o próprio tecido social e existencial de comunidades profundamente diferentes dessa. A questão pode ser reformulada nos seguintes termos: como é possível que a “situação espiritual” de um poeta seja formulada pelos signos que ele evoca, mas não pelos signos (mesmo tácitos ou ocultos) que tornam possível essa mesma formulação?

Junto às referências à “tradição oriental”, por exemplo, devemos poder enxergar signos tácitos que remetem a primórdios românticos, passando pelos desenvolvimentos simbolistas e surrealistas, em uma espécie de história do pensamento poético libertário – pois isso (mais do que, por exemplo, o zoroastrismo) traria à cena a tradição que declara a ideia do poema como forma independente e genesíaca, voz projetiva de mundos novos, partindo da língua comum e de qualquer sistema simbólico que circule por aí para se lançar a possibilidades irreguláveis por determinações prévias. Essa é uma tradição específica (embora múltipla e, sempre que submetida a tais generalizações, muito parcamente resumida – como o que ocorre, por exemplo, com o indo-iraniano em orientalismos e, talvez, em algumas evocações poéticas) que reúne sob o nome *poesia* um conjunto heterogêneo e potencialmente universal de enunciações. Pode-se dizer, portanto, que a possibilidade de a poesia se pensar desse modo tem

raízes em uma tradição específica – que não é, por exemplo, de origem, arcaico-indo-iraniana. Afinal de contas, é o poeta que, às vezes, diz que é como um dervixe, não o dervixe que precisa enfrentar o fato de que sua prática possa ser apenas literatura. Não parece haver bem um equilíbrio entre as tradições evocadas, senão uma a deglutir a outra – e a que engole é justo aquela que não figura tão explicitamente nos textos: pois fala-se de Varuna e pensa-se diretamente nele, mas não se deve esquecer que se fala dele *em um poema* e por isso, de certo modo, *fala-se de poesia* na mesma medida (ou, talvez, em uma medida ainda maior).

Essa questão não é ignorada por António Cândido Franco quando escreve sobre a situação espiritual de Manuel de Castro. Em seu artigo, ele dá destaque para aquilo que chama de *re-ocidentalização do oriente* – o fato de que o movimento realizado pela poesia de Castro claramente se afunda em pressupostos “ocidentais” na mesma medida em que se aprofunda em seu “regresso ao oriente”<sup>3</sup>. É verdade que o resultado disso passa pelo que deve sempre se esperar dessa tão questionável divisão do mundo em metades laterais: que ela perca o sentido, porque sua fronteira não é em nenhum aspecto objetivamente traçável. Somente para uma concepção muito particular de universalidade faz sentido chamar a si mesmo de “ocidental” e a todo o resto de “oriental”. Essa perda de sentido, de qualquer maneira, não anula um conjunto de problemas que deve insistir em nossa análise.

O que é colocado em jogo por Manuel de Castro é uma possibilidade de cisão entre os símbolos e as suas participações imediatas na existência. É isso que suporta a oposição entre a POESIA e a literatura, quando de Castro a lança em uma espiritualidade desvencilhada de toda convivência, expressão e circunstância. Aqui começa a necessidade de se lembrar de um espanto com essa possibilidade: pois é espantoso imaginar que a poesia possa ser o encontro “purificado” de tradições distantes, organizando-se em simbolismos que se movimentem alheios às formas sociais em que surgiram. Por um lado, lá estão língua, publicação de poemas em revistas e livros, pensar-se como poeta, discussão com a literatura e com o cenário português de sua época, práticas a se pensarem para fora dessas mesmas circunstâncias, num plano cujo sentido é espiritual e dialoga com uma

---

<sup>3</sup> Pode ser interessante situar esse caso em um panorama mais largo da questão orientalista em Portugal. Para tanto, ver, por exemplo, trabalhos de Duarte Drumond Braga e Catarina Nunes de Almeida.



sair (de algum modo) de suas próprias circunstâncias para se elevar a uma situação espiritual que transgrida as formas locais de sua vida, também as formas locais de outras vidas poderão se encontrar com ele ali. Sua ideia de poético supõe (ou propõe) uma universalidade espiritual, constituída por uma independência simbólica em relação a suas circunstâncias. Poderíamos dizer que, para Manuel de Castro, existe um território universal do espírito, uma espécie de cosmopolis acessada pela poesia, em que a qualidade de nossos estilos de vida pode ser testada e de algum modo reformulada no diálogo “purificado” com outras tradições, a depender da reinserção posterior das descobertas desse terreno no nosso cotidiano local. Pode-se agora fazer uma ideia melhor também de outras imprecisões que acusei: podemos considerar que o “estado poético de atenção” e a POESIA dizem respeito justamente a essa cosmopolis – uma atenção que se suspende do circunstancial para apreciar as coisas em relação às ricas possibilidades dos simbolismos gerais, e uma poesia que seja o espírito liberado da mundanidade tacanha para nos alçar à aventura que realmente importa, que é essa espiritual da humanidade inteira.

A questão da reinserção no cotidiano, por outro lado, é um ponto das imprecisões que permanece delicado. Ela é exatamente o que Castro chama de “atividade mágica” no texto considerado, porque, se foi possível intuir como a poesia pode nos lançar àquela cosmopolis, permanece ainda difícil intuir como será o retorno à especificidade cotidiana, aquilo que é, para Castro, o objetivo traçado e o destino do poético. E o fato é que esse retorno será, no fim, aquilo que dará todo o sentido da partida. Ele é todo o problema. Até porque – e isso merece destaque – a depender de como for esse retorno é que poderemos avaliar o poder de tornar real a atenção poética que dirigimos para fora de nossas circunstâncias. Se não pudermos reconhecer a realidade da transformação que esse retorno deve causar como atividade mágica, como poderemos dizer que houve mesmo uma partida? Isto é, se a evocação da alteridade simbólica, desse retorno purificado à tradição, da possibilidade de sair das circunstâncias para se lançar a uma espiritualidade universal, não for capaz de realizar a atividade mágica, transformadora, no nosso cotidiano, como poderemos dizer que realmente saímos de onde estávamos – e não apenas deglutimos símbolos dentro de práticas absolutamente locais que nunca realmente acessaram algo fora de si? A poesia faz o que pode para projetar sua fantasia; inclusive a fantasia de ser mais do que “mera” poesia. Contudo, o



via da experiência religiosa ou mística, confiando no abandono de uma forma morta e na entrega das possibilidades corporais a outra ordem.

Essa solução pelo corpo, porém, não resolve a questão que viemos explorando. E o uso final da expressão islâmica, que assinala o cruzamento da situação espiritual com tradições “orientais”, mais reforça o problema do que o soluciona, ao nos dar a forma de uma tradição específica, pois ela traz novamente a questão das fronteiras: esse uso de algum Islã é assumido em totalidade ou é apropriação parcial, ou é diálogo com ele, ou é representação de algo que se quer inserir nessa tradição, ou é retirar dela algo que, fora dela, carrega o quê de sentido? Para que tipo de práticas, afinal, o poema aponta? Para alguma coisa que esteja de fato além do próprio poema?

Essas dúvidas trazem consigo aquilo que apontei acerca da imprecisão das noções de que “a contribuição da poesia-produção-artística será um dos módulos dessa actividade mágica” e de que não se deve permitir “quaisquer outros modos similares da cultura como fazendo parte dos únicos meios para fixar o estado poético de atenção”. Nós nos perguntamos anteriormente: quais são os outros módulos da actividade mágica e como se diferenciam daqueles modos similares? E como, em geral, pode-se reconhecer algo como uma actividade mágica? A resolução dessas dúvidas pode até ser intuída pela referência aos êxtases místico, religioso ou estético, mas, independente da intuição que seguirmos, a assunção de uma falta de clareza por parte do poeta pode desembocar em equívocos perigosos. No poema acima, a indicação acerca de como o corpo deve se dispor (ou predispor) para que possa acessar o que a poesia propõe é dada dentro de um poema (e a marcação de que se trata de um poema é no mínimo reforçada pelo fato de ser a forma clássica do soneto, inclusive como título do texto). Com essa circularidade que parece implicar uma espécie de autoevidência (e que não se resolve em textos mais “teóricos” como o “NOTAS PARA POESIA” considerado), pode-se acabar por levar para a poesia o sectarismo clássico dos mistérios iniciáticos: diante da imprecisão acerca de quais são os modos possíveis de actividade mágica, diz-se: *os iniciados sabem*, já os outros... – pois é como diante do poema: aqueles que têm tais corpos se refletirão ali, já os outros...

Quero dizer: não é raro, em obras que afirmam o retorno a tradições passadas, que se acabe trazendo, com esse retorno, um conjunto de premissas imprevistas, justamente pelo fato de ser tão incerto aquele



tradição de um modo insuspeito e jamais conseguimos sair de onde estávamos. E o fato é que, por isso, mostramo-nos incapazes de conceber o próprio sentido da nossa espiritualidade – porque se não conseguimos precisar o retorno do poético ao cotidiano, não conseguimos precisar se nossa suposta partida a uma universal cosmopolis poética foi de fato o que se deu, ou se não estávamos apenas a fantasiar espiritualidades enquanto nos iludíamos com a instituição literária e tínhamos nossas qualidades vitais “atenuadas ou completamente anuladas”.

As colocações de Manuel de Castro nos lançam para uma postura específica em relação ao poder mágico e essa postura possui certa sustentação do mistério como marca desse poder. Evocara-se a noção de uma “participação imediata na existência”, mas permanece indeterminável qual é essa participação. Com ele, alimentamo-nos dos elementos mais variados, dialogamos com os signos e os símbolos purificados de tradições, mas tudo isso é depurado para conformar uma poesia que dirá respeito, afinal... a quê? Toda resolução que formularmos para essa questão estará à custa das nossas próprias esperanças. A fantasia é livre, nada a prenderá ao imediato da expressão-convivência. Entretanto, a questão aqui – segundo ele mesmo – não é a fantasia, e sim a atividade mágica, isto é, o retorno do espírito universal às suas circunstâncias locais. E o risco de confundirmos fantasia voluntarista e magia é real e não há nada que nos assegure a possibilidade da distinção.

O que estou dizendo é: que essa imprecisão como falha, perigo e ilusão é parte constitutiva dessa obra poética como qualidade mítica. A “re-ocidentalização” de um “orientes” é um processo à beira da alienação, uma máxima riqueza espiritual na borda de ser uma terrível pobreza espiritual. Esse perigo, essa oscilação, está no cerne da obra poética de Manuel de Castro.

Acusar esse perigo, essa falha, se quisermos, não deve figurar simplesmente como o desejo de que fosse diferente, como quem se pensasse na posição de exigir um programa do poeta, ou de esperar dele uma formulação filosófica mais precisa porque mais didática ou qualquer coisa assim – como se fosse a simples conclamação a uma resolução do problema (e, na verdade, problemas semelhantes podem ser encontrados em autores que foram mais longe e mais fundo na elaboração de propostas bastante próximas, como Ernesto Sampaio, por exemplo). O que se deseja aqui é pensar essa obra considerando o inevitável: que os seus silêncios estão a desdobrar sentidos tanto quanto aquilo que é falado. Devemos ainda nos



espantar com a afirmação da possibilidade de a poesia ser o que poetas como este disseram que ela é – pela importância desse espanto, não por ceticismo ou teimosia: em prol de acessar o sentido que essa poesia convoca com sua fantasia. Porque ela se constitui também desses problemas que a atravessam e, por isso, sua qualidade mítica não é adequadamente pensada senão juntando à fantasia tal impasse, que ela carrega. Para isso é necessário dedicar uma boa atenção àquilo que atua contra sua própria possibilidade – é isso que faz com que essa possibilidade não seja banal e, conseqüentemente, indigna de seu próprio mito.

O espantoso é perceber, portanto, que a “qualidade mítica” dessa poesia se constitui, *também*, de sua falha. O que estou chamando de falha é parte da magia – uma parte que precisa ser explicitada para que a fantasia encontre sua “participação imediata na existência”. Sem figurar a contradição entre a poesia como situação espiritual e a sua impossibilidade de o ser, não se figura o caráter mítico da cena poética. Quero dizer que, se defendemos simplesmente que a poesia o é (como até hoje alguns fazem...), ou pior, se nem julgarmos necessário defendê-lo, então perdemos de vista de que modo poetas como Manuel de Castro efetivamente mobilizam um mito: naquilo em que se contradizem, no que falham e no que lançam à memória de uma possibilidade, no espanto com a fúria do esforço condenado (do qual, aí sim, de fato, suas obras não são mais do que um ramo em flor) é que eles vêm, sendo nada, a serem tudo. É pelo possível espanto com a sua força, mas também com a sua derrota irreparável, pela combinação do afirmativo e do negativo do que foram efetivamente, que se realiza a natureza mítica da cena poética desse surrealismo derrotado, com seu alçar-se para fora do contexto literário em que escreveram para um sentido superior e geral. Só assim está em cena, então, efetivamente, algo como o mito da possibilidade ou da impossibilidade da realização poética em sentido espiritual universal.

## REFERÊNCIAS

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTRO, Manuel de. “Notas para poesia”. *Pirâmide*: antologia, Lisboa, n. 3, p. 49, dez. 1960. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Piramide/Piramide.htm>. Acesso em: 17 dez. 2024.

CASTRO, Manuel de. *Bonsoir, Madame*. Lisboa: Língua Morta/Alexandria, 2013.

FRANCO, António Cândido. “A situação espiritual da poesia de Manuel de Castro [sobre uma passagem das cartas de Manuel de Castro a Helder Macedo]”. *A Ideia: revista de cultura libertária*, II série, ano XLI, Évora, v. 18, n. 75-76, p. 25-34, out. 2015. Disponível em: [https://aideiablog.files.wordpress.com/2018/07/a-ideia\\_2015\\_n-75-76.pdf](https://aideiablog.files.wordpress.com/2018/07/a-ideia_2015_n-75-76.pdf).

Acesso em: 17 dez. 2024.

HELDER, Herberto. “As turvações da inocência [autoentrevista]”. *Público*, p. 29-32, 4 dez. 1990. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2015/03/24/ficheiro/as-turvacoes-da-inocencia-20150324-170603>. Acesso em: 17 dez. 2024.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

LISBOA, Antónia Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

LISBOA, Máximo. “Causas do determinismo antropológico”. *Pirâmide: antologia*, Lisboa, n. 2, p. 17-18, jun. 1959. Disponível em:


<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Piramide/Piramide.htm>.

Acesso em: 17 dez. 2024.

SAMPAIO, Ernesto. “Luz central”. In: HELDER, Herberto (org.). *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

Recebido em 8 de julho de 2024


Aprovado em 4 de novembro de 2024

Licença: 

Lucas Rodrigues Negri

Doutorando em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Literatura Portuguesa e Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo.

Contato: [rodriguesnegri@gmail.com](mailto:rodriguesnegri@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-0183-0028>



## 1 PARA LACERAR FRONTEIRAS<sup>1</sup>

Amor, poesia e liberdade: tríade essencial do Surrealismo. Podemos dizer que os poetas desse movimento legaram a toda uma geração deste século a percepção de que já não é possível pensar a vida, o trajeto a ser percorrido, sem a busca pela chave dessas três fontes de iluminação. Nem é possível, portanto, pensar a criação poética senão como consequência desta mesma busca. Para os surrealistas, somente a via do Desejo nos reabilita a viver plenamente: o que importa é sempre a aventura e, para tais exploradores do maravilhoso, nas palavras Sarane Alexandrian (1976, p. 52),

Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma “sobre-realidade”. O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas “como num sonho”.

Unir novamente duas distâncias, Sonho e Realidade, é tarefa árdua: levou Artaud aos Tarahumaras e o pôs em conflito direto contra a segunda; fez com que Desnos se abandonasse ao sono hipnótico em perigosas experiências; apresentou o acaso objetivo em todo seu esplendor a Nadja e André Breton. A união desses dois polos considerados antagônicos possibilita o surgimento da mais-realidade, ou da surrealidade, se quisermos. A explosão gerada por essa fusão transforma o mundo, reencantando-o. Esse mundo reencantado é visível a partir de um olhar apurado e voltado para o maravilhoso que, a todo momento, se instaura em nossas vidas. É necessário estar atento às suas aparições. André Breton já havia dito, no “Manifesto do Surrealismo”, que

O maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam pormenores: as ruínas românticas, o manequim moderno ou

---

<sup>1</sup> O presente artigo é oriundo de minha pesquisa de mestrado em Literatura Brasileira, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira - FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura. Com o título *Da montanha transparente à sintaxe do abismo: escrita automática, collage e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima*, a dissertação foi defendida em 26 de abril de 2023.

qualquer outro símbolo apto a mexer com a sensibilidade humana por algum tempo (Breton, 2001, p. 30).

O maravilhoso está em todas as partes e se deixa vislumbrar através de fendas e brechas que se instauram na realidade quando o Sonho invectiva contra ela. Nessa união explosiva, o olhar toma o lugar de instrumento por excelência e o Surrealismo é a lente pela qual se pode ver o caminho em que se transita livremente de uma esfera a outra. Assim, sem o temor da loucura, sem deixar a bandeira da imaginação a meio mastro, os poetas surrealistas tomaram para si o papel de aventureiros e estão, até hoje, habilmente desbravando o interstício. Dentre eles, devemos reconhecer Sergio Claudio de Franceschi Lima como figura central (Gonçalves Junior, 2019, p. 275-277).

Em atividade desde meados da década 1950, quando começam suas investigações, o poeta e artista plástico natural de Pirassununga possui extensa obra édita e inédita. Tendo trabalhado na Fundação Cinemateca Brasileira (FCB), conseguiu um estágio na *Cinémathèque Française* (Paris). Em suas deambulações parisienses pôde conhecer o movimento surrealista de perto, participando das reuniões do grupo quando ainda liderado por André Breton. Presença ímpar e, no entanto, ainda oculta no panorama da poesia brasileira contemporânea, Sergio Lima destoa completamente do contexto poético da década de 1960 em diante.

Da metade dos anos 1950 ao início dos 1960, Sergio Lima já havia decidido qual caminho seguir tanto no que se refere à criação poética e artística quanto no que concerne à sua atuação no plano da vida. Suas primeiras experiências com a escrita automática, desenhos, pinturas, *collages*, estudos e publicações, toda sua produção, portanto, assume expressivamente o Surrealismo, assim como sua atuação crítica e de pesquisador. Em virtude de uma bolsa de estudos que obteve do Governo Francês e da Cinemateca Brasileira para fins de pesquisa histórica e iconográfica, pôde estagiar na *Cinémathèque Française*, no *Musée de l'Homme* e na *Bibliothèque Nationale*. Durante a sua estadia em Paris, entrou em contato com o grupo surrealista parisiense, para o qual apresentou grande parte da produção que havia levado consigo:

A maior parte dessa produção me acompanhará na viagem a Paris, e será à vista delas que André Breton me convidará para participar do grupo parisiense do movimento surrealista. Também levei os originais de *Amore*, apesar do problema da língua, pois nenhum dos membros



Je vous prierais de m'envoyer votre adresse pour une future correspondance si vous me le permettez (Lima, 2015a, p. 127)<sup>2</sup>.

Dado que as experiências com a escrita automática que resultariam nos oito cadernos dos *Cantos à mulher nocturna* têm início em fevereiro de 1957, é interessante notar que mesmo com as dificuldades mencionadas em sua carta, Sergio já praticava a escrita automática há pelo menos dois meses, daí sua afirmação de que “o automatismo, sobretudo por escrito” lhe “interessa muito”. Sergio deixa transparecer que a carta não é apenas um meio de estabelecer um primeiro contato, mas também uma forma de declarar suas afinidades e também buscar novas informações acerca desse método, que previa já ter evoluído ou tomado outros contornos.

Uma segunda carta, de 1961, é de quando Sergio já se encontra em Paris. Nela, busca marcar um encontro em que possa se apresentar pessoalmente e conversar acerca dos rumos do movimento:

Paris, le 20 Octobre 1961

Monsieur Breton

Je vous écris pour demander un rendez-vous, parce que, les activités du groupe surréaliste ayant pris une place fondamentale dans ma formation et sa position étant aussi la mienne, je suis certain qu'est de toute importance pour moi d'avoir un contact direct et participante.

Après une série de circonstances favorables et étant à Paris, je crois arrivé le moment de me mettre à la disponibilité absolue de ceux qui se meuvent dans le même sens que moi.

J'espère avoir l'honneur d'être introduit jusqu'à vous et de faire la connaissance de mes amis.

Veillez recevoir, cher monsieur, mes hommages les plus respectueuses,

Sergio Claudio De F. Lima.

Esta é uma declaração mais contundente de adesão ao Surrealismo que já vinha se formulando há um bom tempo. É a partir desta carta que se inicia o encontro com Breton e os surrealistas no café La Promenade de Vénus, onde Sergio pôde apresentar sua obra escrita e plástica e, finalmente, atuar junto ao movimento por meio de discussões e publicações.

---

<sup>2</sup> As cartas de Sergio Lima, provenientes da Biblioteca Jacques Doucet, estão reproduzidas no número da revista *A Ideia* organizado por Franco (2015), que contém um dossiê dedicado à vida e obra do autor. Ao transcrevê-las, seguimos a grafia original.







A expressão por meio de paradoxos, da qual O trovão – Intelecto perfeito é um exemplo, está em doutrinas e correntes filosóficas que precedem o gnosticismo: pode ser associada ao mito do andrógino de Platão e, precedendo-o, a religiões arcaicas e cultos tribais. Reaparece no misticismo ocidental. O Ser perfeito se expressa ou é descrito por meio da antinomia por estar além da compreensão humana. Só pode ser objeto do “entendimento não discursivo” (Willer, 2010, p. 95).

De fato, versos e expressões do poema aludido por Willer (2010, p. 94), tais como:

Sou eu a primeira: e a última  
Sou eu a venerada: e a desprezada  
Sou eu a meretriz: e a santa  
Sou eu a esposa: e a virgem  
[...]

podem ser comparados a versos de Baudelaire, de Rimbaud e Lautréamont de modo a verificar como a modernidade recupera e atualiza textos arcaicos. Com efeito, as “doutrinas herméticas” já postulavam a identidade dos contrários e não faltam livros em que se encontre formulada a máxima atribuída a Hermes Trismegisto: “O que está em cima é como o que está em baixo”. Os poetas da modernidade, portanto, retomam esse pensamento desenvolvido pelos filósofos ocultistas e o transformam numa poética.

Lembre-mo-nos de Swedenborg. O místico sueco, segundo Anna Balakian, estabelece que as correspondências ocorrem entre um plano terreno (o mundo físico, a natureza etc.) e um plano transcendente: o céu (Balakian, 1985, p. 33). Trata-se, portanto, da observação de relações verticais, entre o alto e o baixo, como nos referimos logo acima. Tal relação de planos é inclusive perceptível na obra de Baudelaire, já que diversos de seus poemas buscam ou apresentam uma ascensão espiritual de um ser terreno, como em “Bênção”. Porém, não é o caso de aceitarmos ou mesmo afirmarmos que os poetas tomam somente essa visão verticalizada e a desenvolvem. O que alguns poemas de Baudelaire, como o próprio “Correspondências”, e essa percepção da imagem nos demonstram é um processo de “horizontalização” dos planos (Gonçalves Junior, 2018, p. 187-188). A identidade não se dá mais entre o alto e o baixo, mas entre uma coisa e outra, entre o sujeito e o objeto.









## 4 CANTOS À MULHER NOCTURNA

Para ilustrar o percurso traçado por Sergio Lima, vamos nos deter primeiramente na composição dos *Cantos*, marco inicial de sua poesia. De acordo com a nota da edição portuguesa,

CANTOS À MULHER NOCTURNA é uma edição artesanal DEBOUT SUR L'OEUF realizada em janeiro de 2009 em Coimbra, composta por 88 cadernos manuscritos com escrita automática em prosa poética, acondicionados numa caixa de puros com *collages* originais, sendo todo o conjunto fac-similado a partir de um exemplar único e original de Sergio Lima. A impressão é feita sobre Vynil Gloss para a caixa em PVC 5mm e sobre papel de 100g para os 8 cadernos. A tiragem consta de 60 múltiplos numerados e autenticados pelo autor e editor.<sup>3</sup>

É interessante que nos detenhamos em alguns detalhes esta obra. A princípio, Sergio não tinha em vista a publicação desses cadernos como um livro. Mesmo assim, ao longo das noites em que se entregou à investigação da escrita automática, descobriu como que uma fonte inesgotável de poesia:

numa banheira de fogo seu esqueleto toma banho comendo espelhos de mão as toalhas enrolam-se num cachecol de febre suas feridas são marcadas com cruces azuis e durante a noite um grupo de escoteiros fuzila o número de lata de sua casa no quintal na densa neblina (Lima, 2009, p. 12).

De acordo com o próprio autor, na entrevista ocorrida quando do lançamento dos *Cantos*,

Estes textos eles ocorrem realmente no início de minha escrita e eles não foram realizados para um dia virar isso aqui. Contudo havia um maravilhamento e encanto de tal ordem que eu os guardei, digamos assim, como memória da infância dessa experiência tão marcante que foi para mim... eu montava esses caderninhos. Anos atrás, houve uma proposta de realizar uma edição desse material. Eu decidi transformar isso num livro objeto, nessa caixa e manter o cuidado com que isso foi feito. Daí o fac-símile e a ideia de manter esses cadernos separados, porque não havia em nenhum momento a ideia (intenção) de transformar isso em aventura literária; ou de melhorar e de apumar para transformar num livro comercial. Por quê? Porque ele partia

---

<sup>3</sup> Coimbra: Debout Sur L'oeuf, 2009. Trata-se de uma folha avulsa, com página de crédito e especificações gráficas da caixa.





poderiam figurar como legendas para pinturas como as de Max Ernst ou Dalí. Por exemplo, nos deparamos com “A descoloração das máscaras na floresta de alumínio”, a “Operação da vista na clareira paralítica” e o “O catavento de gelo no campo de trigo”. Eles, por si só, são imagens poéticas de acordo com a conhecida acepção do Surrealismo: aproximação de realidades distanciadas.

## 5 AMORE

*Amore* é uma obra classificada pelo próprio autor como uma “Trilogia Romântica”, escrita entre 1958 e 1960 e composta por três tomos: *MA*, *AMADOR* e *AAMADA*. Um grande obstáculo ao analisar *Amore* é sua composição gráfica, tendo em vista que Sergio Lima optou por publicá-lo em forma manuscrita, não com tipos ou fontes preestabelecidas. Vejamos, primeiramente, como se apresenta esta ordem de tomos, rigorosamente datados:

O primeiro tomo, *MA*, escrito entre 1958 e 1959, é composto por: “Introdução”, em prosa, texto datado da primeira semana de julho, 1958; “Os mystérios”, poemas em prosa, narrativos, de I a III, escrito dos fins de 1958 à segunda semana de janeiro de 1959; “Os rituais”, longo poema em prosa, narrativo, escrito entre julho e agosto de 1958; “A vitória negra”, poema em prosa, narrativo, escrito de 8 a 13 de julho de 1958 e “Epígrafe final”, que se trata de uma ilustração, seguida pela notação “Fim do esplendor”.

O segundo tomo, *AMADOR*, escrito em 1960, é apresentado como uma “romança”, sob uma epígrafe de Novalis: “A mulher é o alimento corporal o mais elevado”. É composto por: “Introdução” (de 24 de agosto a 1 de setembro); “Livro primeiro – *Leprosarium*”, dividido em a) “Os monstros”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso e b) “Apêndice – os países”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso, por sua vez também subdividido em capítulos, a saber: “O reino perdido”; “As guardiãs”; “A roda”; “As regiões”; “O losângulo central” e “A Deusa Negra” (escrito de 4 de setembro a 2 de outubro); “Livro segundo – da hierarquia”, longo poema narrativo, com alternâncias para o verso, dividido em capítulos de I a XIII, este denominado “Canto último” (escrito de 19 de fevereiro a 12 de dezembro); “Livro terceiro – a arcáica brancura do sêmen”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso (escrito de 29 de agosto a 3 de



texto, para que não o neguem: a incisão em busca do que incisa; amar com lâminas e escrever com sangue (Gonçalves Junior, 2019, p. 275-277).

*Amore* é um caso que incita interesse no que se refere ao panorama poético brasileiro. No contexto dos anos 1960, principalmente com o advento da *Antologia dos Novíssimos* de Massao Ohno, é possível observar diversos caminhos para a poesia brasileira. Pode-se até dizer que se esboça um ambiente de certo ecletismo de formas e gêneros. Em contrapartida, o Concretismo ainda presente é confrontado pela Práxis e a poesia social de Ferreira Gullar. Nesse âmbito plural, entre a diversidade da chamada “geração 60”, na qual Sergio é incluído (Faria; Moisés, 2000), e a produção poética voltada ao formalismo e ao social, Sergio Lima parecia trabalhar nas sombras, na contracorrente do que se fazia habitualmente, mas sem perder ainda o viés transgressivo e, nesse sentido, sua obra ganha também ao ser devidamente observada em relação aos aspectos da sociedade dos anos 1950-1960.

Ademais, espanta-nos o fato de que sua poesia seja pouco estudada no âmbito nacional sendo que abundam, em Portugal, por exemplo, menções aos seus trabalhos poéticos e plásticos. Para citar apenas um caso podemos lembrar da revista *A ideia* (Franco, 2015), que trouxe numa de suas edições ampla documentação acerca do poeta, com ensaios, resenhas e comentários. No Brasil, encontramos apenas, no que concerne o âmbito acadêmico, o trabalho de iniciação científica de Felipe Favrat (2015). Em sua monografia, Favrat delinea alguns aspectos aqui tratados, embora focando nas relações entre imagem poética e imagem erótica na antologia mencionada acima, *A alta licenciosidade*.

Façamos a ressalva de que viemos falando, sim, de poesia pautada no automatismo, mas não só: não há nos *Cantos* ou em *Amore* apenas o caudaloso fluir das imagens do inconsciente. Já nos oito cadernos, e isso é importante frisar, produzidos em fevereiro, março, abril e outubro de 57, começa a esboçar-se a depuração a que aludimos. Dentre os oito, o oitavo deles (com data mais avançada: 30/31 de outubro 1957), de nome *Os oito coitos sem dor*, assemelha-se muito mais ao que veremos em *Amore* do que ao que percebemos nos sete cadernos anteriores<sup>4</sup>. Ou seja: já em sua obra de juventude Sergio Lima seguia em direção ao processo de depuração que o levaria a sua primeira obra propriamente dita. Sendo assim, é válida a

---

<sup>4</sup> Isso é ainda reforçado pelo fato de que o primeiro tomo de *Amore*, “MA”, data da primeira semana de 1958.

tese de que este oitavo caderno seria como que um prelúdio, tanto pela estrutura (é o único que possui uma introdução, um aspecto narrativo mais bem delimitado etc.) quanto pelas imagens, personagens e descrições que contém. Trata-se de um longo poema que narra um ritual de “mulheres pálidas” numa “floresta noturna”. Aqui, a natureza toda deseja:

a árvore está amorosa de seu corpo e para cortejá-la faz com que as facas atiradas por sua bôca-folhagem-do-paraíso cravem-se exatamente ao redor de seu corpo, brotando em ramos verdes que, em tremulações infantis, acariciam os pontos translúcidos de sua pele valiosa (Lima, 2009, p. ix, grafado conforme o original).

*Amore* dará continuidade a esse viés narrativo-imagético propiciado pela visão erótico-maravilhosa. A chave do livro: sempre a proliferação de fetiches e a transgressão dos interditos proporcionada pela Imagem. Retornando ao medievo, com calabouços, castelos e florestas negras, o poeta parece evocar Walpole, Huysmans e Sade, multiplicando iluminações profanas. Levemos em consideração ainda a resenha anônima da obra presente na revista *La brèche*. Nela, atesta-se que, no livro, “la frénésie sensuelle fait usage de constructions rouselliennes sans quitter la voie de la romança” (in Breton, 1965, p. 127), ou seja: *Amore*, pode ser lido também como um *Locus Solus* do Desejo; o paroxismo descritivo dos mecanismos de Raymond Roussel é deslocado por Sergio Lima em direção ao corpo no ato carnal, numa poética de devoramentos fabulosos e rituais sangrentos em prol da fascinação total. Deparamo-nos assim com paisagens exuberantes, das quais o elemento humano é alimento elevado, como em:

Cada vêz que as flôres venenosas devoram um homem, toda a floresta escurece, e de seu seio tenebroso, num crescer vertiginoso de fibras alucinadas e novas latências sôbre seiva, borbulhantes, um ponto atinge a super-vibração. Então, móvel, a flôr desabrocha-se cinco vêzes, cada vêz maior (Lima, 1963, p. 56, grafado conforme original).

Ou então vislumbramos monumentos em que o elemento humano não é transitório, e sim fundamental: “uma pirâmide humana formada pelo grandioso corpo de uma virgem nua que tem os pulsos e os tornozelos presos juntos num forte círculo de ébano” (Lima, 1963, p. 148).

Note-se, assim, uma grande diferença entre os trechos expostos dos *Cantos* (com exceção do oitavo caderno) e os de *Amore*. Naqueles, não há

uma preocupação no que se refere à composição de uma obra; já neste, o automatismo e as imagens obedecem a outro processo, claramente tão rigoroso e radical quanto: a realização de um longo poema narrativo que se alterna entre a prosa e o verso.

## 6 NOTAS SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA DE SERGIO LIMA EM PORTUGAL

A amizade e cumplicidade surrealistas entre Sergio Lima e Cesariny tem seu início a partir dos anos 60, quando o poeta brasileiro ainda idealizava, com a artista plástica Leila Ferraz, a mostra internacional que culminaria no catálogo-revista *A phala*. De acordo com o “Memorial” de Sergio Lima (2015b, p. 120),

A idealização em fins de 1965 e as subsequentes pesquisas para atender ao planejamento da mostra internacional que realizamos em 1967, revestem-se de extraordinária importância, tanto para o contexto local, brasileiro, do nosso grupo, quanto para o grupo parisiense que via assim sua realização acontecendo no outro lado do Atlântico, fato que não ocorria desde 1949, ano da última mostra internacional promovida fora da Europa – na Galeria Dédalo, Santiago de Chile. Contamos desde o início com o apoio e os aportes de André Breton e de toda a turma de Paris, aos quais logo vieram se somar também os do grupo de Lisboa, liderados por Mário Cesariny.

O contato entre os poetas rendeu muitos frutos. Poderíamos dizer até que a proximidade entre o brasileiro e o português foi ainda maior que a daquele com os membros do grupo francês. Juntos, trabalharam para realizar o número 2 da revista *A phala*, além de exposições e publicações de Sergio Lima em Portugal. A história desse movimento em conjunto ainda está por ser escrita e, de certa forma, as correspondências que os dois trocaram tratam de preencher uma grande lacuna. O trecho a seguir é exemplar e marca a recepção de *Amore* pelo surrealista português:

Lisboa, 5 de Julho de 1967

Sérgio Lima

O seu livro é algo muito extraordinário, mais do que em qualquer caso eu poderia esperar. Não por ser-se o Sérgio Lima ou ser eu: é este um momento que parecia perdido ou a perder-se. Muita repetição, certo didatismo de inteligência que só detém as tintas, além da pinturice e do entusiasmo fácil ou difícil dos que chegam *depois* do deflagar. Consigo, e não sei dizer melhor, tudo deflagra de novo (como no texto,

para mim único, de Artaud entre os taramaras, e em poucos mais); é um poema de importância capital para o surrealismo hoje. Se se chega à exaustão é porque o movimento é esse, acabaram-se as paralelas! O seu livro *AMORE mete medo* por isso. E tantas coisas mais que gostaria de trocar consigo num encontro qualquer que venha a ser possível, aqui ou aí (Cesariny, 2019, p. 19).

A carta em questão é o início de um diálogo que perduraria até 1995. Já no que se refere a uma práxis vital de busca incessante pelo maravilhoso e pela destruição de tudo o que é frágil, o diálogo e a cumplicidade ainda perduram: Sergio permanece conosco, enquanto Mário sonda o outro lado da febre – ainda ardendo, tendo em vista que

A acção surrealista tende constantemente, como no acto amoroso, a fundir num só total delirante, “explosivo fixo”, “solene, circunstancial”, todas as presenças, ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la numa viagem que só se termina quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva mas a locomotiva, a estação de chegada, os rails e os passageiros (Cesariny, 1966, p. 85-86).

Seguindo o exemplo de Cesariny, Ernesto Sampaio dedicou uma bela página a *Amore*, no *Jornal de letras e artes*. Nela, o poeta e tradutor tece grandes elogios à obra e afirma que

Em *Amore*, o desejo é uma sonda que rasga todos os véus da noite e conduz o ser à sua revelação, ao seu início, a esse lugar onde a sombra do homem ainda consegue projetar-se sobre a natureza, liberta das escórias do bem e do mal, da morte e da vida (Sampaio, 1967, p. 21).

O professor António Cândido Franco é mais apaixonado em sua leitura da obra do poeta brasileiro. Conforme seu pequeno artigo para a revista *A ideia*,

Sergio Lima é nosso pelo negro da sua visão. Em nenhum poeta da língua o *nigro* é tão negro e tantas vezes negro. Em *Amore* a deusa é negra, as núpcias são negras, os céus são negros, a rainha é negra, a lua é negra, o homem é negro, a mulher é negra, o amante é negro, o sol é negro, o mundo é negro. *Amore* é um livro escrito num eclipse – a tinta negra. Em nenhum outro poeta a obsessão do negro é tão viva. O magnetismo do negro desenvolve-se nos seus textos teóricos: o romantismo é negro, o cinema é negro, o humor é negro, o romance é



Além de apresentar a obra inicial de Sergio Lima, começamos a preencher uma lacuna presente na história da poesia brasileira contemporânea. É fato que ler esse poeta, conviver com sua obra, é passar pela história do Surrealismo e sua presença transgressora no Brasil. Tarefa árdua essa, que o próprio Sergio ainda empreende com suas iluminações profanas. Para ele,

O Surrealismo é uma luta pelo humano e sua poesia, é uma questão do homem-do-desejo, o que é distante de qualquer nacionalismo ou regionalismo. Vale lembrar que se dá, além disso, de modo diverso dos demais 'ismos' formais e outros sectarismos. Como sublinhou Eunice Odio: “igual ao que acontece em todos os países latino-americanos, o Surrealismo não é um programa, é uma necessidade autêntica (onde não estão agrupados os artistas no sentido formal ou de conteúdo, embora estejam ligados por uma magia profunda”. Isto é, poderíamos dizer que os artistas e poetas do Surrealismo correspondem-se, além de sua situação histórica, por sua militância numa aventura sob ocultação (LIMA, 1993, s/p.)

Esta necessidade autêntica – de Amor, Poesia e Liberdade – continua a se manifestar com toda a veemência. O Surrealismo é o que será.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. “Psychogenèse de l'écriture automatique”. In: ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard, 1974.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP; Lisboa: Editora Verbo, 1976.
- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRETON, André (dir.). *La brèche – Action Surréaliste*, n. 8. Paris: Le terrain vague, novembro de 1965.
- BRETON, André. “El La”. In: BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1989.
- BRETON, André. *O amor louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.







**VÁRIA**

# DOM BIBAS: O BOBO DA CORTE RESPONSÁVEL PELO FUTURO DE PORTUGAL EM *O BOBO*, DE ALEXANDRE HERCULANO

**DOM BIBAS: THE JESTER RESPONSIBLE FOR THE FUTURE OF PORTUGAL IN *O BOBO*, BY ALEXANDRE HERCULANO**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p166-190>

Arlene Rosa Eustáquio<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo versa sobre a atuação do bobo da corte Dom Bibas no romance histórico de Alexandre Herculano denominado *O bobo*, a fim de demonstrar a ironia do autor ao colocar nas mãos de um histrião vingativo o destino político de Portugal, já que a obra trata da resistência lusitana ao domínio espanhol no ano de 1128. Nessa narrativa, Dom Bibas, é responsável pela independência do Condado Portucalense, futura nação portuguesa, pois descobre uma passagem secreta, no castelo de Guimarães, capaz de proporcionar a movimentação dos cavaleiros aliados do infante D. Afonso Henriques, filho da rainha D. Theresa e do falecido rei D. Henrique de Borgonha, e inimigos do Conde espanhol Fernando Peres de Trava, marido da referida monarca. Dom Bibas, através de suas críticas, desafia a Monarquia, sendo açoitado por isso e se dedica, a partir daí, a arquitetar sua vingança contra o Conde, derrotando-o. A fundamentação teórica centra-se, principalmente, nos estudos de Bakhtin sobre o bobo da corte, de Minois acerca da subversão por meio do riso e de Foucault a respeito do poder.

## PALAVRAS-CHAVE

Bobo da corte; Dom Bibas; Riso; Poder.

## ABSTRACT

This article is about the performance of the jester Dom Bibas in the historical novel by Alexandre Herculano called *O bobo* in order to demonstrate the author's irony in placing the political destiny of Portugal in the hands of a vengeful histrion, as the work deals with the Lusitanian resistance to Spanish rule in the year 1128. In this narrative, Dom Bibas is responsible for the independence of the Portucalense County, the future Portuguese nation, as he discovers a secret passage, in the castle of Guimarães, capable of providing movement for the knights allied with Infante D. Afonso Henriques, son of Queen D. Theresa and of the late King Henry of Burgundy, and enemies of the Spanish Count Fernando Peres de Trava, husband of the aforementioned monarch. Dom Bibas, through his criticism, challenges the Monarchy, being flogged for it and dedicates himself, from then on, to planning his revenge against the Count, defeating him. The theoretical foundation focuses mainly on Bakhtin's studies on the jester, by Minois about subversion through laughter and by Foucault regarding power.

## KEYWORDS

Jester; Dom Bibas; Laughter; Power.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

## INTRODUÇÃO

Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo, romancista, historiador, jornalista e poeta romântico português (1810-1877), revela maestria na criação de *O bobo* (1997), publicado pela primeira vez em 1843, um romance histórico “produto do nacionalismo romântico” (Anderson, 2007, p. 208). Inspirado nos romances de Walter Scott e de Victor Hugo, trata-se também da tentativa de reconstituir uma ideia de nacionalidade portuguesa, na época, em decadência. De acordo com Antônio José Saraiva (1966 *apud* Veigas *et al.*, 2014, p. 257):

Seguindo os criadores do gênero [romance histórico], Herculano pretende, nos seus contos, narrativas e novelas evocar uma Idade Média pitoresca, cheia de contrastes, povoada de homens de feições salientes e capazes de grandes paixões – em contraste com o amaneiramento palaciano do classicismo ou com a vulgaridade cinzenta dos tempos modernos. E também uma Idade Média de liberdade e de particularismos, origem das nacionalidades modernas – em contraste com o nivelamento e a centralização impostas pelo absolutismo monárquico.

Ambientado no século XII, o romance aborda os antecedentes da independência portuguesa, ou seja, a Batalha de São Mamede, ocorrida em 1128, época da constituição de Portugal. Essa obra literário-histórica conta com 168 páginas e é composta por 15 capítulos e 1 adendo. Nela, é apresentada uma dupla intriga: a política, associada a um momento decisivo para a formação do país independente, e a amorosa, com relação à dama inspiradora de paixão nos cavaleiros. Neste artigo, será dado enfoque à primeira.

A intriga política centra-se na disputa pelo poder, no Condado Portucalense, entre a rainha D. Theresa e seu marido atual, Fernando Peres de Trava (Conde de Trava), *versus* D. Afonso Henriques, filho de D. Henrique de Borgonha (falecido) e de D. Theresa. Essa disputa resultará na vitória dos partidários do jovem infante, na Batalha de São Mamede (1128). Muitos historiadores portugueses consideram essa Batalha como o momento determinante para o nascimento de Portugal, pois possibilitou a tomada do poder por D. Afonso Henriques, o prosseguimento da política independentista face ao Reino de Leão e Castela e a estratégia

expansionista do território. Tal trama, como se percebe, representa uma tentativa ufanista e utópica de preservar e elevar o sentimento nacionalista que outrora fez de Portugal uma nação grandiosa.

Tendo no castelo de Guimarães (reduto de D. Theresa e seus aliados) o símbolo da força da nacionalidade portuguesa, Alexandre Herculano eleva esse espaço à condição de um personagem do seu romance, símbolo da glória e da autonomia portuguesa, considerando o fato de o país não se sujeitar ao domínio espanhol. Apesar de toda a seriedade que a caracteriza, devido à sua temática histórica entremeada à ficção, a obra é irreverente porque o grande herói do romance não é o rei D. Afonso Henriques – este, na verdade, um personagem coadjuvante –, mas o astuto Dom Bibas, o bobo da corte do castelo. Esse personagem ficcional é primordial para a derrota do Conde de Trava e para o alcance da supremacia portuguesa. Assim, será abordada a forma irônica na qual o bobo se refere aos seus senhores, dizendo verdades brincando e, de modo oposto, será apresentada toda a mágoa de Dom Bibas, que após ter seu corpo fisicamente castigado por açoites e sofrer humilhações por ordem do Conde de Trava, trama de forma inteligente e metódica sua vingança.

## O BOBO E O DESTINO DE PORTUGAL

Em *O bobo* (1997), o truão é o protagonista e mantém a função original do bobo medieval, tão bem explicada por Bakhtin (1987) e Minois (2003): o riso convertido em crítica, capaz de desestabilizar a ordem e revelar a miséria moral da corte e do Clero (poderio religioso à época).

Ao longo do texto, com uma das principais características do romance histórico, as representações de personagens “reais” e personagens fictícios se encontram, gerando as duas intrigas mencionadas, isto é, dois núcleos, que se entrecruzam no desenrolar dos acontecimentos. Ademais, há no romance histórico em estudo a distância de muitos séculos entre o tempo da narrativa “real” e o tempo da escrita “ficcional” – nos moldes, por exemplo, dos já citados romances scottianos – como elemento de composição do romance histórico, um aspecto datado da teoria de Lukács (2011, p. 73):

Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível. Mas, na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...] mas

na revivificação do passado como pré-história do presente, na vivificação daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos.

Dessarte, o historiador indica que tal procedimento está associado à concepção de “passado como pré-história do presente”, na qual é sublinhada a materialização das forças históricas responsáveis pela experiência da vida cotidiana do passado ficcionalizado no presente do romance. Assim, simultaneamente, Herculano oferece ao leitor – por meio de um narrador em terceira pessoa – o melhor do amor romântico, bem como consegue alavancar um dos seus grandes projetos nacionalistas: levar ao conhecimento da burguesia como foi a história dos portugueses, com a finalidade de livrá-la da ignorância política e cultural.

Após traçar, no primeiro capítulo do livro, um panorama histórico, para ambientar o leitor no tempo da trama, o narrador, no capítulo seguinte, revela uma intensa pesquisa historiográfica a respeito dos bobos da corte. A partir daí, o leitor se depara com a descrição de Dom Bibas, no capítulo II:

E não era lá nenhum grande homem: era um vulto de pouco mais de quatro pés de altura; feio como um judeu; barrigudo como um cônego de Toledo, imundo como a consciência do célebre arcebispo Gelmires; e insolente como um vilão de beetria. Chamava-se de seu nome Dom Bibas. Oblato do mosteiro de D. Muma, quando chegou à idade, que se diz da razão, por ser a das grandes loucuras, achou que não era feito para ele o remanso da vida monástica. Atirou às malvas o hábito, a que desde o berço o tinham condenado: e, ao cruzar a porta do ascetério, escarrou ali em peso o latim com que os monges começavam a empeçonhentar-lhe o espírito (Herculano, 1997, p. 23).

Interessante notar como Dom Bibas – a quem o título de “Dom” atribui ares de fidalgo – renuncia, desafortadamente, à vida monástica. Amaldiçoa o monastério, em hebraico, gritando ao porteiro “*racca maranatha*”, expressão que significa “amaldiçoar, rogar praga”, e desaparece de lá para nunca mais voltar. Passa a viver entre a miséria e a fartura, numa típica malandragem que, com o tempo, lhe permitiu adquirir características de artista de rua.

Bastante conhecido e com a chegada do Conde D. Henrique, pai de D. Afonso Henriques, em Guimarães, no passado, havia a necessidade tradicional de se manter um bobo da corte. O trazido de Borgonha morrera













Tlão, tlão, tlão!  
E por isso haver quer uma  
Dom bulrão.  
A Dulce  
É bela  
Donzela;  
Mas flor de aleli  
Não é para ti.  
*Kyrieleison.*  
*Kyrieleison.*  
*Requien aeternam dona eis*  
*Et lux luceat eis.* (Herculano, 1997, p. 45).

As ofensas se dirigiam primeiro ao Conde de Trava, o “parvo aragonês”, o tolo espanhol (da região de Aragão). É, novamente, perceptível o olhar xenófobo de Dom Bibas, tal como ocorreu com Martim Eicha, no horário do sarau. O bobo afirma que as mulheres portuguesas são belas – como D. Theresa – daí o interesse de Fernando Peres – “Dom bulrão” (fidalgo trapaceiro) – e o aconselha a buscar uma donzela em seu próprio país, deixando o futuro Portugal para os portugueses.

Dom Bibas assume, então, a vontade popular: deseja ver, ao lado de D. Theresa, um rei filho da própria terra. Como tal, de acordo com a narrativa, não foi possível assumir o trono aquele a quem a coroa lhe era de direito, o infante D. Afonso Henriques. O bobo assume claramente sua posição, externando-a ao próprio Conde de Trava, sem demonstrar um mínimo de temor ao afrontar o poder real.

Na sequência, suas troças são dirigidas a Garcia Bermudes, também de origem espanhola, enamorado por Dulce (protegida da rainha), mas sendo dono de seu coração o jovem Egas Moniz, militar partidário de Afonso Henriques. Garcia era aliado do Conde de Trava, que mais tarde lhe confere o título de alferes, hoje correspondente, na hierarquia militar, à patente de segundo tenente. Tal ação, por parte de Fernando Peres, demonstrava a profunda admiração e confiança depositada por ele em Garcia.

A donzela de D. Theresa, “flor de aleli”, como denominou o truão, isto é, flor bela e frágil, nunca seria para o cavaleiro. Repudiando também o poderio militar, Dom Bibas, num gesto extremamente debochado, aterrorizava Garcia ao proferir a aclamação da primeira parte da liturgia da missa, “*Kyrieleison*” (“Senhor, tende piedade”), seguida de “*Requien aeternam dona eis / Et lux luceat eis*” (“Dá-lhes, Senhor, o repouso eterno / E



aumentava por esse motivo. No contexto, estão em jogo tanto a disputa amorosa quanto a política, nas quais só poderia haver um vencedor.

O receio de perder o poder, de um lado, e o desejo de conquistá-lo, de outro, levará a uma batalha sangrenta, que mostrará o desejo do povo do Condado Portucalense: elevar ao trono um governante nascido de sua própria terra. Pode-se afirmar que “o poder evoca a ideia de força, capacidade de governar e de se fazer obedecer, império” (Souza; Garcia; Carvalho, 1998, p. 417). E essa concepção embasa a luta travada entre o Conde e o infante: só se admite como vencedor um único homem, pois não era possível uma aliança entre Portugal e Espanha, já que nenhum deles queria perder.

Segundo o *Dicionário de Política*, a palavra “poder”, na esfera social, seja pelo indivíduo ou pela instituição, se define como “a capacidade de este conseguir algo, quer seja por direito, por controle ou por influência. O poder é a capacidade de se mobilizar forças econômicas, sociais ou políticas para obter certo resultado” (Blackburn, 1997, p. 301). Quanto à concepção de “governo”, em Foucault (1979, p. 281),

governar um Estado significará, portanto, estabelecer a economia ao nível geral do Estado, isto é, ter em relação aos habitantes, às riquezas, aos comportamentos individuais e coletivos, uma forma de vigilância, de controle tão atenta quanto à do pai de família.

Nota-se que essa governança vigilante era falha da parte de Fernando Peres. Ele não consegue estabelecer seu poder, em vista de não ser capaz de controlar os próprios súditos e mantê-los ao seu lado. Fica evidente que o povo português, apesar de alguns ricos-homens se manifestarem a favor do Conde, já havia escolhido seu líder: o filho de D. Theresa. D. Afonso Henriques, contudo, apresenta papel secundário, tanto na narrativa ficcional como nos acontecimentos históricos “reais”. O próprio Alexandre Herculano, na condição de historiador, em *História de Portugal*, desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III (1846-1853), relata a ausência do infante e a tentativa do Conde de Leão e Castela (futuro Portugal):

Desconfiado, portanto, da lealdade dos ricos-homens e alcaides de Castela, o novo rei de Leão começou a substituí-los nas tenências dos lugares importantes por aragoneses, o que forçosamente contribuía para aumentar o desgosto e preparar a guerra civil. [...] Fora celebrado o





cavaliços, até que o sangue lhe brote das costas, como da língua vilíssima lhe brotam insolências alheias (Herculano, 1997, p. 61).

O bobo pediu piedade a todos os presentes. Todavia, tanto Fernando Peres como Garcia Bermudes se afastaram do local. Os donzéis – cavaleiros armados – obedeceram à ordem do seu senhor:

Estes, de feito, tinham posto mãos violentas no roliço vulto do respeitável Dom Bibas e, travando-lhe cada qual do seu braço, se assemelhavam a dois mastins pouco dispostos a largar a preá. O bufão com voz truncada de soluços acorreu-se então à tênue e inútil esperança que lhe restava.

– Assassinos, malditos, deixai-me! – gritou ele dando um empurrão aos dois mancebos que levou após si. E, agarrando-se à garnacha de Martim Eicha com toda a ânsia de susto e da desesperação, começou uma ladainha de súplicas:

– Boníssimo e reverendíssimo senhor capelão-mor, que vossa virtuosa reverência valha a um miserável jogral, que a terra de ante vossos pés beija! É dos caridosos e de grande coração perdoar aos que os ofenderam. Eu tenho pecado contra vós. *Peccavi!* Estou contrito. *Contritus sum!* Pedi por mim, santíssimo e venerabilíssimo padre. Ninguém me incitou para dizer o que disse. Foi o diabo que me tentou. *Abrenúncio!*... Podeis asseverá-lo a meu ilustre senhor, o nobre conde de Trava!... (Herculano, 1997, p. 62).

Ao pedir clemência para quem seria sua última esperança, Dom Bibas continua sendo debochado e irônico. Utiliza-se de adjetivos, no grau superlativo absoluto sintético, como “boníssimo” e “reverendíssimo”, para elevar as qualidades morais do padre; porém, na verdade, o desprezava. Ademais, mistura à sua fala, termos em latim: “*peccavi*”, para confessar que havia pecado; “*contritus sum*”, a fim de se dizer arrependido; “*abrenúncio*”, com a intenção de pedir a Deus o livramento, expressão equivalente a “Deus me livre!”. Por fim, como se pressentisse o castigo, alega ter sido o diabo que o tentou a dizer tais disparates.

Não obstante o desespero diante da aproximação de sua penitência, a súplica de Dom Bibas é bastante engraçada, porque, ainda em uma situação repleta de pavor, o truão não se nega a lançar mão de sua costumeira zombaria. O leitor já poderia prever que Martim Eicha não perderia a chance de se vingar, respondendo ao bobo, em tom escarnecedor, que o castigo era, muitas vezes, o caminho para o arrependimento. E termina aconselhando o truão a aprender a se resignar.



O histrião termina o capítulo VI do romance dirigindo-se a Martim Eicha, pedindo-lhe ajuda. Este ri debochadamente, como a se vingar dos gracejos do histrião, que cerra os punhos e esbraveja. Dom Bibas se retira escoltado e, na sequência, gritos dolorosos são escutados. O texto propicia ao leitor imaginar o que de fato aconteceu com o bobo. Posto isso, não é de se estranhar que ele tenha desaparecido do romance, durante quatro (4) capítulos; somente retorna no capítulo XII, intitulado “O subterrâneo”, cujo substantivo revela um esconderijo. Sumido, o histrião estaria dando vida ao seu projeto de vingança contra os estrangeiros espanhóis responsáveis pelo seu açoite e sua ridicularização.

Nesse hiato quanto à presença do truão, os acontecimentos se restringem às duas intrigas apontadas e analisadas: a disputa pelo amor de Dulce, por parte de Garcia Bermudes e de Egas Moniz; o desespero de Fernando Peres em conquistar e manter aliados *versus* os esforços dos aliados do infante em cercar o burgo, em especial o castelo de Guimarães.

Nesse íterim, numa conversa entre Gonçalo Mendes, o Lidador, e Frei Hilarião, o abade do Mosteiro de D. Muma, na fortaleza do castelo de Guimarães, surge, como num ato mágico – tão comum nos romances românticos (ufanistas) – o bobo Dom Bibas. O Lidador e o abade teciam inúmeros comentários a respeito de uma possível invasão dos aliados de D. Afonso Henriques, principalmente quanto a uma rota de fuga, naquele momento em que o burgo se via tomado pelos homens do Conde de Trava. Nesse diálogo às escondidas, na escuridão da noite, seu riso rompe as trevas da noite. “O monge, o cavaleiro e todos os habitantes dos paços de Guimarães haviam-se completa e profundamente esquecido do truão, como por ventura terá acontecido a mais de um de nossos leitores” (Herculano, 1997, p. 99).

Diante do susto tomado pelos dois cúmplices, o Lidador reage com ira, pronto a desferir um golpe de punhal, quando Dom Bibas responde, em tom escarnekedor:

Não gasteis comigo, nobre senhor, a única moeda com que vós outros, os poderosos, comprais não só o silêncio, mas tudo aquilo de que careceis para satisfazer paixões brutais. Se eu quisesse delatar o que vos ouvi, não fora tão louco que vos falasse (Herculano, 1997, p. 100-101).

Frei Hilarião, diferentemente de Martim Eicha, no episódio anterior ao castigo dos açoites, sai em defesa do bobo, assegurando conhecer um

meio de fuga capaz de permitir ao Lidador sair da fortaleza e anuir a entrada de D. Afonso Henriques e seus homens. O abade pede ao truão uma prova de seu intento, já que este era um simples parvo, humilhado e fraco.

Assim, Dom Bibas admite a fraqueza de seu corpo, pois não conseguiu se desvencilhar dos açoites dos carrascos, e também por trazer o coração em tristeza profunda, diante do castigo sofrido. No entanto, ele não era um homem vil, manteria sua dignidade, comparando-se a uma víbora que, diante do homem, pode parecer fraca e ele forte; quando pisada, ela revida e pica, passando por cima do cadáver do homem, outrora, sinônimo de fortaleza.

O Lidador e Dom Muma ouviam pasmados as palavras do bobo, repletas de ódio e de desespero. Com uma lanterna na mão, como uma metáfora de alguém iluminando o caminho dos aliados do infante, Dom Bibas se expressava com tanto ardor que deixou atônitos o frei e o cavaleiro e, como esse segurava o braço do truão, impedindo-o de se movimentar, logo o soltou.

Devido à fala do bobo, Gonçalo se convence da verdade em suas palavras e se despede, dizendo ter pressa em se desvencilhar da presença do frade, pois a palestra dos dois, no escuro, poderia ser alvo de suspeitas. Sua partida é impedida por Dom Bibas, que segura em sua roupa e lhe diz:

Não saireis sem me ouvirdes! – exclamou o bufão. – Quando os sisudos traçam, como vós, impossíveis, importa que os loucos tenham juízo por eles. Os vossos intentos são vãos; porque antes da madrugada vinte homens de armas da terra da Maia terão sido arrastados aos calabouços deste castelo, e talvez a cabeça de ilustre rico-homem tenha rolado aos pés do algoz. Certo cavaleiro, que há pouco trajava um zorame, deve, se cair nas mãos do conde de Trava, acompanhar o nobre senhor neste transe que o aguarda. O cavaleiro do zorame chama-se Egas Moniz, e o rico-homem chama-se Gonçalo Mendes da Maia (Herculano, 1997, p. 101).

Dom Bibas demonstra conhecer os planos do Lidador e de seu aliado, Egas Moniz, o amado de Dulce. Soube que este se escondera numa vestimenta moura, cujo capuz lhe deixava irreconhecível e tinha conhecimento também dos planos do estrangeiro Fernando Peres. Por fim o Lidador, não encontrando respostas para que um simples bobo da corte pudesse ser tão perspicaz, ouviu as explicações de Dom Bibas.



vivia horas ocioso. Desse tédio nasceu uma curiosidade, quando ao observar a parede, notou os vestígios de uma porta e descobriu o vestígio de uma porta.

Dom Bibas era o dono de um segredo, o possuidor da nova história de Leão e Castela. A vingança, que parecia ser algo pessoal, ganhava um contorno patriótico e histórico, mostrando o projeto literário proposto por Alexandre Herculano em sua época: o sentimentalismo aliado ao nacionalismo e às questões políticas. Conhecendo o passado, através do romance histórico, o leitor poderia refletir sobre o presente, valorizando tanto a importância da arte quanto de ser realmente um cidadão em sua época.

De posse do segredo da passagem secreta, o bobo nada confidenciara a ninguém. Naquela mesma noite, escutando a conversa do Conde, absorto nas reflexões sobre seu projeto de vingança, ouviu, de sua pocilga, o diálogo entre o Lidador e Frei Hilarião. À vista disso, conduziu os dois senhores até a passagem: “– Por aqui – dizia o bobo com um rir diabólico – é o caminho da salvação para vós, e para mim o de ver realizado o que será doravante o único pensamento da minha vida.” (Herculano, 1997, p. 104). Tanto o frei quanto o rico-homem poderiam naquele momento sair do castelo, mas o Lidador se preocupava com seus homens, cogitando em como estes poderiam fugir do burgo. Prontamente, Dom Bibas informou a Gonçalo que livraria os cavaleiros, precisando apenas de um sinal capaz de fazê-los confiar no truão. E o Lidador entregou a Dom Bibas um anel com seu selo de camafeu, dizendo que os cavaleiros lhes obedeceriam indubitavelmente.

Por fim, acreditando na vitória dos leoneses, Dom Bibas pediu a frei Hilarião para despir seu hábito e usar um traje de escudeiro que ora lhe apresentava. Renitente por usar roupas profanas, aceitou a troca ao se lembrar do ódio do Conde, capaz de mataria todos aqueles que estivessem ao lado de Dom Henriques. Após a saída do Lidador e do frei, o bobo correu em direção a Maia, local onde estava o infante e seus cavaleiros.

Garcia Bermudes, obedecendo às ordens do Conde de Trava, cercara cada vez com mais homens as saídas do burgo, tentando evitar a fuga dos aliados do filho de D. Theresa. Aos poucos se desenhava uma guerra civil, que definiria o destino de Leão e Castela: manter-se sob o domínio estrangeiro, na figura do espanhol Fernando Peres, ou estar sob o reinado de quem, para os aliados do infante, eram os verdadeiros donos da terra. Já em Guimarães o Conde tentava cercar seus inimigos, os demais distritos do

Condado de Portugal se posicionavam a favor de Dom Henriques.

Encontrando-se com Dom Henriques, Gonçalo Mendes da Maia relata sua fuga do castelo de Guimarães e a valiosa contribuição de Dom Bibas nesse intento. Diz-lhe também que o bobo fez com saíssem da fortaleza, em segurança, os vinte cavaleiros do Lidador.

Os acontecimentos seguintes contam sobre o casamento forçado de Dulce com Garcia Bermudes, com intenção de satisfazer a ordem do Conde de Trava. Egas Moniz havia sido pego e estava preso na masmorra da fortaleza de Guimarães. Fernando Peres havia proposto o casamento em troca da liberdade de Egas mentira e estava preparando a morte do amado de Dulce, por enforcamento. Como era de praxe, aos condenados era enviado um padre para lhes dar a extrema-unção. Nesse momento da narrativa, se percebe novamente a astúcia de Dom Bibas, a quem servira muito bem o hábito que havia sido do Frei Hilarião.

Habilmente, vestido com o traje monástico, o bobo adentrou a masmorra, e disse palavras em latim, com voz grossa e num tom solene, para que os soldados os ouvissem: “– Dominus salvationem notratibus”, ou seja, “O Senhor é a vossa salvação”. Em seguida, apresentou-se ao prisioneiro dizendo ter sido enviado pelo “nobre” Conde de Trava para lhe ouvir a confissão. Puxando Egas pelo braço, o truão baixou o capuz e se mostrou a face: “– Não me conheces, Egas? Não te lembras de Dom Bibas, do jogral galhardo, com que brincavas na tua infância? Ingrato, que te esqueceste de mim” (Herculano, 1997, p. 139).

Incrédulo, Egas não entendeu como poderia sair daquela prisão. No mais, sabendo do casamento de Dulce com o alferes, não via mais motivos para a sua existência. É Dom Bibas quem o dissuade, fazendo-o crer que pelo menos, poderia viver para se vingar de Garcia.

Sob o delírio da emoção de Dom Bibas ao falar da vingança, Egas, convencido, decide partir. O histrião despe o hábito, trocando-o pela roupa do prisioneiro. Antes de quedar tranquilamente na cela, pede para Egas não colocar a cabeça em risco em vão, porque no outro dia o Lidador, Gonçalo Mendes, iria salvá-lo, e isso realmente aconteceu adiante. Nesse momento, a sós naquele cubículo escuro, olhando o céu proferiu as seguintes palavras:

– Aragonês, aí te envio o meu vingador! Conde de Trava, não tarda Gonçalo Mendes! Um castelo por vinte açoites! O truão é mais generoso que tu. Oh, oh!...

E desatara a rir (Herculano 1997, p. 140).

Nota-se que o riso provocado pelo truão é, na maioria das vezes, permeado pelo próprio medo – no caso, um medo relacionado à verdade relevada por ele. Como bem pontuou Minois (2003), uma verdade dolorosa, incapaz de passar despercebida para quem, como o bobo, conseguia ter sobriedade em meio ao caos. Em decorrência desses fatores, o ato de rir desafia o poder e se coloca como resistência, conquanto frente à tortura. Enfim, a violência sofrida por Dom Bibas alimentou ainda seu desejo de vingança e, terminada a narrativa, sua gargalhada de desforra também expressou alívio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dom Bibas representa, alegoricamente, todos os oprimidos de Guimarães, as pessoas humilhadas, os verdadeiros portugueses, aqueles oprimidos pelo domínio espanhol e desejosos de dele se libertarem. Com essa passagem, o autor do romance quis demonstrar que, na ausência da ação desse povo, um personagem agiu por ele, como faz o coringa do baralho, que funciona como um trunfo,

O Bobo da Corte é o arquétipo mais útil para se lidar com os absurdos do mundo moderno e com as burocracias anônimas e amorfas de hoje, em parte porque ele vê todas as coisas com leveza e em parte porque sua maior felicidade é quebrar regras (Mark; Pearson, 2003, p. 205).

Desafiando o poder do rei através do riso, este vai mudando de tom ao longo da narrativa. O que era riso de galhofa, apesar das péssimas condições de vida enfrentadas pelo bufão quando longe do palco – pois seu destino muito piorara durante o governo de Fernando Peres – torna-se gargalhada de vingança, desesperada, sedenta pela desforra. Já não havia mais lugar para o medo, porque esse já lhe confrontara. A violência sofrida pelo açoite e a humilhação a que a situação o expôs levou Dom Bibas à perda momentânea de sua dignidade de bobo oficial do Condado português.

O riso, então, ultrapassa o medo e a dor da tortura e se torna um meio de resistência à punição. Os açoites sofridos por Dom Bibas deveriam inspirar neste medo, conquanto seriam uma lição por desafiar o poder monárquico, ato comum da parte dos truões. No entanto, Fernando Peres, o estrangeiro, por se sentir traído por parte do seu povo e tendo a posse de



sua coroa ameaçada, não aceitou as palavras de Dom Bibas, não as tomando por brincadeira. Esse bobo, extremamente consciente da tortura que sofreu, humilhado, consegue traçar um plano inteligente. Quando ele surge nas cenas, geralmente seu riso marca sua chegada e identifica seu ofício, mas, após os açoites, esse riso se tornou mais grave, indo ao encontro da afirmação de Minois (2003, p. 516): “Só as pessoas sérias sabem rir: quanto mais um homem for capaz de uma inteira gravidade, mais franco será seu riso... Para rir bem, é preciso ser um homem de convicção, acreditar firmemente em alguma coisa e constatar, de repente, que se estava enganado”.

Apesar da ironia ainda presente nas falas de Dom Bibas, seu riso esconde a dor física e psicológica sofrida por ele, embora ela seja um modo de ele continuar vivendo, como afirmara para Egas Moniz no momento de sua troca de lugar na masmorra. Por conseguinte, temos o riso como resistência ao poder pré-estabelecido (e as injustiças por ele cometido) e como uma tentativa de sobrevivência, como bem descreveu Minois (2003, p. 526): “Nosso humor cotidiano, na maior parte das vezes, é desse tipo: ele nos economiza a cólera”.

Caminhando para o desfecho do romance, no campo de S. Mamede o infante triunfava sobre o Conde de Trava e sua mãe, D. Theresa, que fugiam para o castelo de Lanhoso, a duas léguas da fortaleza de Guimarães. Na sequência, o narrador confere os créditos da vitória à sorte das armas e à vingança de Dom Bibas:

Mas por que não procuraram os vencidos amparar-se dentro dos fortes muros e torres do castelo de Guimarães? É o que não nos diz a história. Pouco importa: di-lo-emos nós. A história não conheceu Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos confere a chave desse mistério. O bobo tornara impossível semelhante arbítrio, e porventura ajudara a descer do céu a benção que cobriu as armas de Afonso Henriques (Herculano, 1997, p. 141).

Enquanto os homens do infante adentravam o castelo de Guimarães, utilizando a passagem secreta indicada por Dom Bibas, este aguardava no cárcere por sua liberdade, assistindo, às gargalhadas, ao espetáculo de seu algoz, o cavaleiro do conde responsável por seus açoites, desfalecer por golpes de espada, coberto de sangue. A vingança se tornava a cada momento mais plena; “o bobo olhava para o besteiro com a voluptuosidade sangrenta de uma besta-fera” (Herculano, 1997, p. 142).

Extremamente satisfeito, o truão ainda presenciou Frei Hilarião, na igreja de S. Salvador, a entoar cânticos e orações para abençoar o príncipe D. Afonso, um importante acontecimento para o povo, que poderia ver tanto o castelo de Guimarães como o mosteiro afirmarem o poder do infante. Fortalecia-se a união do poder da coroa portuguesa e do Clero, o que mais tarde, conforme a historiografia, culminaria na criação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição Católica.

Quem ainda era favorável ao Conde, fugiu sob as vaias e pedradas dos burgueses. Chegavam, então, ao mosteiro, triunfantes, o infante e o Lidador, seguidos por Dom Bibas:

montado em um ginete do conde de Trava e ataviado com as suas louçainhas de bufão, seguia de perto o cavaleiro, rindo e fazendo visagens e momos, sem se esquecer de distribuir golpes de palheta à direita e à esquerda com toda a munificência de um truão real (Herculano, 1997, p. 143).

Nota-se que em *O bobo*, o final feliz é a vitória do povo português, obtida, principalmente, com a vingança e a astúcia de Dom Bibas. Ainda, bem ao gosto romântico, quanto ao desfecho trágico quanto ao triângulo amoroso da narrativa – Garcia Bermudes, Dulce e Egas Moniz – apesar de triste (pois todos morrem), também agradava o público burguês. Isso confirma a fusão entre histórico e ficcional, na intenção de que a literatura preencha aquilo que a historiografia não alcança quando tenta registrar a formação do país.

Encerrando o romance, o narrador comenta que o leitor poderia estar se questionando sobre o fim de Dom Bibas e dos demais personagens apresentados na narrativa. Então, após informar que, depois de fugirem para o castelo de Lanhoso – localizado onde atualmente é a cidade de Braga –, D. Theresa morreu dois após depois e Fernando Peres voltara para o solar de Trava, na Galícia, tem-se notícia do truão:

Dom Bibas reconquistou a paz de espírito com o gosto da vingança; e ainda por muitos anos alegrou os saraus de seu senhor D. Afonso. Morreu velho, deixando o importante cargo que exercitava aos dois célebres truões de Sancho I, Bonamis e Acompaniado (Herculano, 1997, p. 152).

Enfim, Dom Bibas apresenta, para o enredo da obra, um propósito político e social no romance. Através dele, de seu raciocínio rápido e

estratégico, um rei foi derrubado – o Conde de Trava – no intuito de ser elevado ao trono do Condado Portucalense, D. Afonso Henriques – um nativo português, para o povo, o verdadeiro herdeiro do trono, filho do rei D. Henrique de Borgonha e de D. Theresa. Lukács (2011) considera que o romance histórico é subgênero do romance, distinguindo-se dele tão somente quanto às suas raízes históricas, até mesmo porque, assim como o romance, preserva sua origem popular tensionada pelas grandes revoluções europeias ocorridas no século XVIII.

Assim, na narrativa, não ocorre uma simples repetição de relatos – até mesmo porque um bobo, dada sua função na corte, não poderia mudar tão profundamente os rumos da história. É evidente que, bem como os heróis de Walter Scott, Herculano não destaca, em seu romance, as grandes figuras históricas, porque disso a historiografia já se ocupa, tão somente centra-se nos anônimos personagens alheios aos grandes feitos nacionais. Sua especificidade e notoriedade, e por que não dizer “galhofa”, está em romancear a história passada, inclusive seus momentos decisivos – no caso, a Batalha de São Mamede – e colocar nas mãos de Dom Bibas – ironicamente – a responsabilidade pela independência portuguesa, derrotando os espanhóis. O truão alcança uma dupla vitória: consegue salvar o condado portucalense dos espanhóis e ainda vingá-se de seu algoz, o Conde de Trava.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. Trad. Milton Ohata. *Novos Estudos* 77, p. 205-220, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XRts7vvR3XZ6xb8KygWqtDn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 set. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Consultoria da edição brasileira, Danilo Marcondes. Trad. Desidério Murcho. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BRAGA, Bya. “Figuras Bufônicas: cultura material de ator e outros bichos”. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). *O bufão e suas artes: Artesania, disfunção e soberania*. Jundiaí: Paco, 2017. p. 55-100.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.





novo objeto estético *profana* a lei do pertencimento e desloca, confunde, funde os diversos meios de expressão num diálogo polifónico. Mais que um discurso que descreve, há uma inscrição do eu, na medida em que, convocando os diferentes sentidos, percebe-se a formulação de um corpo que se ensaia “da passagem dos animais e dos sons”, como um “paraíso íntimo” que se dá à contemplação, até formar um “lugar próprio”, o do “puro desejo”. Questionar-se-á se este corpo poroso, atravessado pela palavra e imagem, poderá ser uma construção do sentido, não obstante tratar-se de desvio e fratura, num mundo em que, na base da inteligibilidade dos fenómenos, se deve a uma classificação que delimita e anuncia. Seguindo Cluver, Agamben, Garramuño, Orlandi ou Greimas, problematiza-se a convergência dos planos artísticos, uma vez que o verbo não traduz o que vê; o observado é fragmentado no gesto da reposição escrita. Por isso, no seu intento, o texto é sempre uma falha.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Verbo; Imagem; Limite; Porosidade; Diálogo.

*poetics. In a postmodern condition, the new aesthetic object desecrates the law of belonging and displaces, confuses, merges the different means of expression in a polyphonic dialogue. More than a speech that describes, there is an inscription of the self, insofar as, summoning the different senses, one perceives the formulation of a body that is rehearsed “from the passage of animals and sounds”, as an “intimate paradise” that is given to contemplation, until it forms a “place of its own”, that of “pure desire”. It will be questioned whether this porous body, crossed by word and image, could be a construction of meaning, despite being a deviation and fracture, in a world where, based on the intelligibility of phenomena, it is due to a classification that delimits and announces. Following Cluver, Agamben, Garramuño, Orlandi or Greimas, the convergence of artistic planes is problematized, since the verb does not translate what one sees; what is observed is fragmented in the gesture of written replacement. Therefore, in its intent, the text is always a failure.*

### **KEYWORDS**

*Verb; Image; Limit; Porosity; Dialogue.*

Orlandi (1995, p. 11) refere que “há um modo de estar em silêncio” (o olhar), cuja contemplação “corresponde a um modo de estar no sentido”, na medida em que, dessa forma, nos damos à perceção e entendimento das coisas. Pela mesma via, captamos até o que não é visível ou tangível, o som; daí o título que abre a nossa perscrutação à observação do compromisso poético aceite e exercitado, por Maria Velho da Costa (doravante MVC), em “A vista”.

“La Dame à la Licorne”, um conjunto de tapeçarias produzidas entre finais do século XV e início do XVI, período de transição do mundo medieval para uma atitude renascentista, de autor desconhecido, e atualmente presentes na coleção medieval do Museu de Cluny, em Paris, são uma alegoria dos cinco sentidos; e *Poética dos cinco sentidos*, de 1979, é um livro de contos escritos por seis autores portugueses: MVC (A vista), Saramago (Ouvido), Augusto Abelaira (Olfato), Nuno Bragança (Gosto), Ana Hatherly (Tato) e Isabel da Nóbrega (Sexto sentido, ou *a mon seul désir*







possibilidade de trânsito, é porque o mistério não pode ser atravessado. Esta (o *modo de ser*), a condição essencial à continuidade do desejo. Porém, é no tempo das formas verbais imperfeitas, fratura exposta “pela sobreposição de tantos rastros, a duração da deriva” (Costa, 2010, s.p.), que se dá o avanço na intimidade do ser, e o eu, ao “querer dizer o indizível, pintar o invisível”, crê, tal como Greimas (2002, p. 91), “que outra coisa seja talvez possível [...] cujas formas [...] substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre [...] seu papel. [...] [e] nos projeta da insignificância em direção ao sentido”. A noção de fronteira que o gesto insolente convoca corresponde à espera e à suspensão do tato que o olhar prorroga no equívoco dos *atores sintáticos* (Greimas, 2002, p. 33), lugar sem forma onde o não dito consubstancia a dissolução do escrevente no *mundo excessivo* (“mundo [...] do excesso”, Greimas, 2002, p. 44) por si criado, com vista à *conjunção estética do sujeito e do objeto* (Greimas, 2002, p. 34). O desejo, sabido assim, consagra-se, no “luminoso lastro” (Costa, 2010, s.p.), como “evento estético” (Greimas, 2002, p. 30).

Na transferência de uma para a outra há uma mudança de dispositivo, na medida em que, se as figuras desviam o olhar do espectador, na composição verbal domina o recurso da apóstrofe, na reiterada interpelação ao pronome *tu*.

MVC observa o seu objeto como espaço de reflexão sobre a descentração do sujeito e conseqüentemente a salvação pelas relações deslocadas. Há, assim, uma rutura na observação do objeto; este é observado indiretamente, por entremeios e reflexos, portanto, *processos de produção dos sentidos* (“processo de produção de sentidos” — Orlandi, 1995, p. 12); o texto propõe um exercício parafrástico de *conjetura e demonstração*. No jogo voyeurista, relacionam-se, e atravessam-se, dois discursos em *fragmentos de linguagem* que perpetuam, cada um, a sua *existência efêmera* (ideias que Orlandi desenvolverá ao longo da sua *Interpretação*). Neste jogo indefinido das remissões de uma linguagem a outra estabelece-se o carácter de “incompletude de todo o desejo” (Costa, 2010, s.p.), *i. e.*, a falha, a mesma que, no entanto, na relação simbólica entre os sujeitos denunciados, movimentará as estruturas significantes. Essa falha corresponderá, segundo os estudos de Orlandi, à figura central e fundante do silêncio, que permitirá *romper com a absolutização narcísica do eu* (Orlandi, 2007, p. 49) e olhar o outro até que o sentido da constatação periférica e o confronto entre ambos se desvele. Ao propor a dissolução dos limites e





o desligamento afetivo pautado pelo entendimento do mundo que a palavra faz. Assim também a fisicalidade do texto, em jeito ascensional, desterritorializando-se das categorias estruturais de começo, meio e fim, sondando o acontecimento desde o seu interior e informando do abandono ou infinitude com um reconhecimento (“reconhecer-te-ia”), uma suspensão do discurso (“possível” e um lugar desacertado (“Eu queria o meu lugar enorme”)) (Costa, 2010, s.p.).

Entre as duas imagens, quadro e texto, ambas tramas urdidas por quem, na sua adivinhação e condição de sibila, perscruta o som do olhar, não há diálogo. O diálogo pressupõe a comunicação entre dois ou mais interlocutores; neste caso, o trânsito, ainda que se faça em dois sentidos, só tem um condutor, e entre os pronomes e as figuras não há resposta. Vejamos:

A tecelã, narradora do seu acontecimento, ao saber-se, entra na luz do conhecimento (a verdade até então ocultada é desvelada) e percebe um mundo contrário ao das *trevas* da infância, onde “não era feliz”, porque dependente dos prazeres e limitações dos sentidos, presa no próprio olhar-se. Os sentidos, se por um lado permitem a autodescoberta e autoconsciência, por outro é indiscutível a sua relação cega com a vanidade. A natureza (“hastes floridas” “inscritas no tear que me ocupava as mãos”), suspensa das raízes que antes a fixavam num mundo de inverdades, representa a “própria suspensão”, ou espera, do eu, e a “malignidade dum olhar”, porque “intocado da temporalidade das almas”, que é a forma de o “humano ver” ou percecionar o mundo, e destinado ao “desejo além” de todas as restrições temporais; portanto o seu olhar estaria já desligado das “celebrações atendidas vãmente”, e, sem se fixar nesses prazeres terrenos, estaria suspenso e em posição ascensional. O pleonasma “os olhos então viam” realça o contraste com os outros seres que continuavam “impelidos à cegueira”, presos à condição temporal. Precisamente era no espelho que se vislumbrava o “desamor” e a “propagação dos bens” (Costa, 2010, s.p.) materiais, índices da cegueira do ser, voltado sobre a própria imagem.

Mas a tecedeira-criadora “não podia ser vista, como um hímen translúcido, o desenho do meu nome e os contornos da memória do meu corpo fechavam-se sobre aqueles em quem mais me amava” — a memória do seu evento não pode, desse modo, ser reiterada, nem no outro em que se reconheceria, dada a separação da sua condição. Nesse despojamento

afetivo, apesar da exuberância e do prazer que a envolviam, era “a natureza” a “promissão dum outro olhar”, “não havia demónios ou heróis que pudessem infringir-me”, nenhum ímpeto passional a desviaria. “Com o tempo” tudo ruía, até os “corpos julgados imutáveis”, como os “felinos num movimento parado agora sobre escudos apeados”, em alusão à insígnia das famílias poderosas... até os homens mais poderosos ruíam. Tornava-se contundente “o desaparecimento regular dos seres ou amantes”, que causava “lágrimas” e informava-a da “brevidade do meu próprio tempo” (Costa, 2010, s.p.); assim sendo, não descobria prazer na temporalidade ou entrega devocional à aparência e fugacidade dos sentidos. Ou seja, à memória.

Uma vez que “tudo estava feito” — a tecelã empreendera esse percurso — “era chegado o tempo de dar sinal da tua avidez branca”. O leão, “animal do poder [que] [...] empurra [...] os signos crescentes, lunares, os do nosso contrato”, é também ele a instância legitimadora do específico. No entanto, a “caligrafia” do inespecífico desconstruirá e refará, de modo a deixar, pela “ausência”, “marcos” e “lavração em corpos”, porquanto o “olhar táctil” jamais deixa o objeto incólume, pelo contrário, *derruba e esmaga*. Entre as “hastes do poder e do desejo”, o estandarte que lembra a obrigação social e o corno do unicórnio, afirmação do compromisso com o seu eu, “há-de haver a completude do ciclo”; entretanto é ainda tempo da “incompletude de todo o desejo”, texto “que a si mesmo contempla [...] fidelíssimo apenas à visão que te semelha”; assim o unicórnio, que “a donzela oculta [...] aos caçadores ou amos”, numa alusão à narrativa de captura do animal por uma virgem, sentindo-se atraído pela própria imagem aprisionada no espelho, que a figura feminina “no teu bafo vê”. É o unicórnio, “a pura cor rósea do dentro das pálpebras em repouso”, o animal que pelo seu “corno doce” e “vagir pianíssimo”, lhe permite as visões, e o corpo por nascer, isto é, texto que vai adquirindo forma, vai-se desvelando, desde o fundo do mundo, como o seu grande mistério, o ainda “incriado” (Costa, 2010, s.p.), o corpo inespecífico.

“Há, porém, a possível transmutação de toda a cena” quando “exposta [...] [,] a tapeçaria dará sinal aos olhos [...] que sustenta os moradores tenebrosos na contemplação”. As leituras, interpretadas pela contemplação e pelo verbo, transfiguram o objeto observado num perpétuo esforço de rendição e redução do fenómeno até à “fixa razão de ser”, mistério esse cuja verdade poderá ser o “negativo percurso” daquele



# MOVIMENTOS DE PAISAGEM NA POESIA DE HERBERTO HELDER: DESDOBRAMENTOS

**LANDSCAPE MOVEMENTS IN HERBERTO HELDER'S POETRY: DEVELOPMENTS**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p201-213>

Solange Damião<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente artigo tenciona apresentar a paisagem na poesia de Herberto Helder, a partir da análise de alguns poemas do autor. Sendo assim, por meio da concepção de paisagem enquanto percepção de um espaço, do qual o processo acontece na dependência entre sujeito, lugar e representação, cada poema desdobra-se em distintas paisagens a partir do horizonte pelo qual é percebido pelo sujeito lírico. Para as distintas imagens geradas, contribuem referências da estética do poeta que, com as paisagens criadas, consegue manifestar de modo acentuado a intensidade de ser corpo em movimento no mundo.

## PALAVRAS-CHAVE

Herberto Helder; Paisagem; Horizonte; Desdobramentos.

## ABSTRACT

*This article intends to present the landscape in Herberto Helder's poetry, based on the analysis of some of the author's poems. Thus, through the concept of landscape as the perception of a space, of which the process takes place in the dependence between subject, place and representation, each poem unfolds in different landscapes from the horizon through which it is perceived by the lyric subject. For the different images generated, contribute references to the aesthetics of the poet who, with the landscapes created, manages to manifest in a sharp way the intensity of being a body in motion in the world.*

## KEYWORDS

*Herberto Helder; Landscape; Horizon; Developments.*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil.

*A paisagem é [...] um movimento de trânsito dialético  
entre o eu e o outro, o perto e o longe, o subjetivo e o  
objetivo, o visível e o invisível.*  
Michel Collot (2013, p. 27)

*a faca não corta o fogo,  
não me corta o sangue escrito,  
não corta a água.  
e quem não queria uma língua dentro da própria língua?*  
Herberto Helder (2016, p. 553)

A poesia herbertiana faz-se como pedra, sólida, quase inacessível, faca cega, incapaz de cortar o fogo, elemento essencial, que se levanta da terra-mãe no ar enquanto impulso de vida. Fogo, que é substância constituída energicamente na existência mais íntima do corpo e no excesso de suas entranhas, uma vez que a potência da criação alcança a língua, que se move nos espaços internos deste corpo, e efetiva-se num diálogo com as vozes do mundo. Por isso, na poesia do autor há caminhos de abordagem ao conhecimento que se desdobram pela própria natureza da sua poética, uma vez que ela, no seu talento criativo, é tomada sob uma base mítica, entregando-se como um universo fechado e entranhável, possibilitando a mais variada leitura. Esta, que dá sinal de um não acabamento, por haver sempre um elemento novo, contemporâneo, ao despertar novos olhares, movimentos de um “pensamento-paisagem” (Collot, 2013, p. 11).

Nesse movimento poético, a natureza, primordialmente por meio de sua constituição material (a água, o ar, a terra, o fogo e o éter), está vinculada com as experiências do sujeito, as justificativas de sua existência e os significados de sua maneira de estar no mundo. Logo, “a natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares” (Bachelard, 1997, p. 199). Na poética de Herberto Helder, esse vínculo entre humano e natureza desloca-se para o íntimo de sua essencialidade. O poeta identifica-se, como também a seu canto poético (que é à sua maneira de ecoar a sua existência), como participantes da natureza, movendo-se com o fogo, com a água; abrindo ou fechando-se junto com a umidade de outra língua; em conjugação ou sem conjugação no mundo.







viver e do sentir, bem como, aparentemente, um aspecto de pensamento e de conhecimento. Nas paisagens herbertianas, há sempre uma preocupação com o homem, nelas evidentemente subentendido, sendo que sua linguagem se concentra para uma explicação mais espontânea.

A partir da concepção de paisagem<sup>2</sup> enquanto representação do mundo, essencialmente constituída por um lugar, um olhar e uma imagem (Collot, 2013, p. 17), nota-se os desdobramentos dos movimentos da paisagem na poesia de Herberto Helder. Logo, é nesta construção por meio de um olhar subjetivo e não pela identidade do sujeito de ordem objetiva, que os poemas de Herberto Helder podem ser lidos, assim como no trecho de “Vox”, porque:

O que está escrito no mundo está escrito de lado  
a lado do corpo – e tu, pura alucinação da memória,  
entra no meu coração como um braço vivo:  
o dia traz as paisagens de dentro delas, a noite é um grande  
buraco selvagem –  
e a voz agarra em todo o espaço, desde o epicentro às constelações  
dos membros abertos: irrompe o sangue  
das imagens ferozes:  
As rótulas unidas aos dentes e,  
como um sexo trilhado:  
a boca expele por entre os joelhos o seu grito com a fundura de uma  
paisagem [...] (Helder, 2017, p. 112)

A começar pelo título “Vox”, que, para além da audição, aponta para a visualidade, bem como no híbrido *Photomathon & Vox* e *Húmus*: poema-montagem, *Flash* e *Retrato em Movimento* – como o próprio título aponta, não são paisagens estáticas. Percebe-se, assim, o valor que ele confere aos sentidos dos corpos, pois o que está “escrito no mundo” deve possuir voz e ser “escrito de lado a lado do corpo”. Sucessivamente, surgem outras imagens essenciais do ser: o coração, o braço vivo, que vincula a escrita com o corpo, um necessitando essencialmente do outro. Ao longo do poema, a energia solar define o sentimento das paisagens, enquanto o oculto da lua revela “um grande buraco selvagem”, pois toda escrita é uma abertura perceptiva, é sempre um esforço contínuo em que jamais se alcança o fundo do buraco. No entanto, o ofício de criação aceita

---

<sup>2</sup> É uma visão cosmológica, ou seja, “um fenômeno, que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. É o olhar que transforma o local em paisagem” (Collot, 2013, p. 18).



sentido. Quer dizer que se altera a substância dos corpos, e se substancializam as realidades insubstanciais. (Guedes, 1979, p. 145)

Na paisagem, esse lugar por transcendência da percepção, da “iniciação ao mundo” (Merleau-Ponty, 2018, p. 346), o movimento da paisagem herbertiana reflete seu melhor lugar. No poema “Vox”, Helder explora com talento criativo a potência da paisagem, criando dela “uma medida do mundo” (Merleau-Ponty, 2018, p. 205), uma vez que é “o tema das visões e das vozes” (Helder, 2016, p. 601): memórias da infância, da Ilha da Madeira, cidade onde nascera.

A ilha ou arquipélago<sup>4</sup> fala intrinsecamente e para diversos madeirenses, nas (re)presentações que fazem do país e da cidade, expressando um sentido poético. As memórias por ela evocadas têm dimensão potente que transcendem fronteiras. Foi em razões dessas memórias que a Ilha da Madeira é capaz de fazer sonhar, que a própria cidade onde nasceu foi reconhecida pelo poeta Herberto Helder como Paisagem Cultural em sua obra poética. Deixa claro isso quando se referênciava à sua terra natal, porque ela:

É uma ilha em forma de cão sentado com a cabeça inclinada para perscrutar o enigma da água. O cão tem as orelhas fitas porque recebe notícias de vento ao mesmo tempo em que cheira e olha o mar. O cão está sentado no atlântico. A água cai em cordões verticais e vivos, cantando (Helder, 2017, p. 20).

Logo, este canto da água é um som, que também é como uma ilha vinculada ao rolar das pedras e à forma como a água se choca com a natureza. Nisto, percebe-se uma “violência”, bem como a forma da água se transformar com a temperatura, um verdadeiro *Amor em Visita* (1961), nome da primeira obra de Herberto Helder. Tal lembrança mostra que a imagem da infância aparece não como tema, mas como o primeiro modo de perceber o mundo. Esta imagem, então, é um memorial que nunca será esquecido, porque o regresso está sempre ligado ao nascimento, que por meio da linguagem ele procura visitar, num poema em que se tornou contínuo e se renovou, assim como a água e seu ciclo.

---

<sup>4</sup> Etimologia do grego *αρχιπέλαγος* [*αρχι-* (o melhor, o maior, etc) + *πέλαγος* (mar)]. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/arquipélago>. Acesso em: 16 dez. 2022. A palavra vem da designação em italiano para Mar Egeu (“Arcipelago”), que significa “mar chefe”, e que por sua vez deriva do grego *arkhi* (chefe) e *pelagos* (mar) (Ferreira, 1986, p. 167).

Por isso, ao regressar após 40 anos, a presença da água aparece como início da linguagem e da ligação sagrada da palavra – tradição –, contemplação da paisagem de uma ilha. Nesse sentido, a “mutação, transmutação, evolução, metamorfose” são palavras que exprimem a ideia de estar para a vida em permanente mudança, sendo assim, aparecem como “lei da metamorfose” (Guedes, 2010, p. 19). Tal lei rege toda obra herbertiana, visto que ela autoriza as transformações e dá origem a novos sentidos, pois os sentimentos transformam o homem, este que é parte de um mundo caótico (Guedes, 2010, p. 23).

Nesse sentido, o homem é um corpo, um mundo, mantendo-se associados por meio de uma experiência, uma vez que o sujeito da percepção mantém na experiência não um processo de tomada de consciência, mas pela constituição de um mundo que se dá por um estilo de consciência. Tal estilo é uma espécie de pensamento que “se deixa praticar” e o corpo no mundo se reconhece dessa forma, por uma relação vital e anterior às causalidades, por um estilo que antecede uma consciência de estado e que não é um estado de consciência (Merleau-Ponty, 2018, p. 2). Isso porque

O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.[...] eu posso pensar o Outro porque o Eu e, por conseguinte, o Outro não estão presos no tecido dos fenômenos e mais valem do que existem (Merleau-Ponty, 2018, p. 7-8).

Trata-se de restituir o mundo vivido, ou seja, esse mundo primordial antes da reflexão e da ciência. Por isso, o mundo é o que se vive e não o que se pensa, uma vez que o “meu corpo [...] é o meu ponto de vista sobre o mundo. O corpo está no mundo como o coração no organismo”. Percebe-se, portanto, que “não há homem sem mundo nem mundo sem homem” (Merleau-Ponty, 2018, p. 27). E partindo deste pensamento:

O poeta lírico se volta para a paisagem, isto nem sempre acontece para projetar seus sentimentos pessoais, mas, frequentemente, para subtrair-se à sua influência. [...] A viagem e a descoberta de novas paisagens lhe permitem sair de si para se abrir ao mundo (Collot, 2013, p. 89).



autor cria um terceiro elemento, o próprio poema, assim como foi no momento da criação, quando:

...chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... luz selvagem... e terramoto que se enrola de estrelas... e água abalada... inextricável... o sol num saco de vento... e a lua debaixo das ilhas que se moveram... e livros em silício dentro dos mortos verdes... e coração dos figos abertos... maravilha nos grandes lugares por cima... e montes como dentro das águas negras... espaço... separação... e mulheres vermelhas com cúpulas... a antiga colina do firmamento... e homens violentamente... sons cegamente... e seres arrastados do céu da boca para... luz selvagem... (Helder, 2006, p. 218-219).

Verifica-se aqui que não há mais característica dos textos originais, todavia, ainda são águas que brotam da memória cultural (tradição) para o texto original que nasceu da rearticulação da noção de autoria, por meio da leitura criativa de Herberto Helder. É dessa apropriação que origina a concepção de que por meio da escolha minuciosa e inovadora da produção poética, o poeta também cria a si próprio. A obra, portanto, finaliza com imagens poéticas desintegradas do corpo do texto e aparentam estar separadas umas das outras. Exigem ser tratadas por “um nó de sangue [...] um nó apenas duro” (Helder, 2016, p. 693), um pensamento que se faz por desdobramentos, pois são imagens rompidas, que se originam de aberturas subjetivas e cortes irracionais. Dessa forma, “leia-se como quiser, pois, ficará sempre errado” (Helder, 2017, p. 152).

Nesta perspectiva, “o princípio combinatório é, na verdade, a base linguística da criação poética” (Helder, 1964)<sup>7</sup>, sendo a sua poesia produzida de contínuos regressos e durações. Tal combinação também pode ser vista na obra *A Máquina Lírica*, pois há um movimento da paisagem que se revela

---

<sup>7</sup> Citação contida em *Electronicolírica*, obra poética de Herberto Helder, que marca uma importante fase de ruptura na tradição poética portuguesa, pois divulga uma inovação independente, única do autor. Essa criação poética também intitulada de *A Máquina Lírica* foi inserida no Caderno de Antologia da Poesia Experimental I, sendo organizada por Antonio Aragão e pelo próprio Herberto Helder, também alcunhada por Antonio Tabucchi de “Surrealismo Eletrônico”, além da experiência de desdobramento nas viagens do poeta e nos caminhos da própria poesia portuguesa da segunda metade do século XX. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-fournier-maquinas-que-amam-o-principio-combinatorio-em-herberto-helder/#more-5879>. Acesso em: 16 jan. 2023.



a partir da relação entre a lírica e a máquina. É como se nós, leitores, estivéssemos ao redor, transitando<sup>8</sup> à volta dos “temas herbertianos e maquínicos” e, por isso, é necessário atravessar suas máquinas, uma vez que “ler é seccionar atravessando, não rodear” (Eiras, 2002, p. 406).

Helder, então, ao relacionar o pensamento de máquina e de lirismo, sugere um tipo de combinação do movimento criador conectado ao de um equipamento. Para ele, não há, portanto, um simples desejo de se tornar máquina, mas uma norma que cria os dispositivos, para podermos por meio da leitura, manusear o poema. Por isso, “o leitor pode gerar, e gerir, diversas memórias” (Eiras, 2002, p. 405), como se pode perceber em um dos poemas constituintes da obra, já que inicia de forma sequencial, sendo o título, o primeiro verso:

Todas pálidas, as redes metidas na voz.<sup>9</sup>  
Cantando os pescadores remavam  
no ocidente – e as grandes redes  
leves caíam pelos peixes abaixo.  
Por cima a cal com luz, por baixo os pescadores  
cheios de mãos cantando.  
[...]

E Deus metido então nas redes... (Helder, 2006, p. 204).

No início do poema, há um prenúncio de mudanças mágicas e se emaranha no olhar de um “Deus metido então nas redes”, transformando-se num enredo no qual o desfecho é encontrar elementos de natureza dessemelhante: “cima” e “baixo” (o alto e o baixo), “voz” e “redes” (abstrato e o concreto), “Deus” e “pescadores” (o sagrado e o profano). Além disso, também há uma natureza semelhante que transgride os limites entre mito e realidade, cujos vocabulários são circunscritos, repetidos e os temas regidos pela “percepção do corpo”<sup>10</sup>, por devaneios particulares e

---

<sup>8</sup> Exercício de viajar pela paisagem. Segundo Michel Collot (Collot, 2013, p. 176), a transitividade se abre sobre a abertura sem fundo do Ser, sobre um vazio que contém qualquer coisa, e procura dizer, através de suas figuras, um infigurável.

<sup>9</sup> Poema (Categoria Musical: Música de Câmara) interpretado pelo barítono Luís Rodrigues e pelo pianista Jaime Mota, orquestrado por Fernando C. Lapa (Teatro do Campo Alegre: Porto, em 2002). Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra\\_id=506&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=506&lang=PT). Acesso em: 16 jan. 2023.

<sup>10</sup> A percepção se define, como “pensamento de perceber” (Merleau-Ponty, 2018, p. 72). Tal percepção realiza-se sob um lugar de princípios ou um “saber originário” e, por isso, ela ocorre

imagens da morte: “ocidente” (local delimitado), “redes” (desdobramentos de sentidos), “Cantando os pescadores” (para atrair os peixes), “mãos cantando” (cheias de peixes vivos), “grandes redes leves” (como mãos retiram os peixes da água, causando-lhes morte simbólica). Isso revela o porquê de Herberto Helder ora ser designado como poeta surrealista tardio, ora como poeta obscuro, pois seus extensos poemas são movidos por elementos de natureza essenciais<sup>11</sup>. Desse modo, não há mistério nessa voz que circunscreve o poema dialético, pois:

Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos?  
Nem música nem cantaria.  
Foi-se ver no livro. (Helder, 2006, p. 439)

Por fim, pode-se pensar que o ofício da poesia é tão arcaico quanto a relação ausente do homem com seu mundo, preservando assim, como os mitos, uma desumanidade clara, contudo obscura às interpretações. É possível perceber que nos poemas a potência da paisagem enquanto percepção de um espaço revela uma maneira de ser, viver e sentir, manifestando-se também de uma maneira afetuosa. A começar do *Visível*<sup>12</sup>, do que os olhos podem ver, os poemas de Herberto Helder marcam possíveis paisagens distintas e repetidas, ocultadas pela linha do horizonte visível e movimentadas não somente pelo olho, mas principalmente pelo pensamento de desdobramento, pois se revelam e transformam-se. Logo, por detrás das paisagens (poemas), da ilha, da luz, entre (vemos) uma paisagem humana, em particular, como se observa em *Os Passos em Volta e Antropofagias*, por exemplo, constituída pela obscuridade (um grande buraco selvagem), pela errância (a água cai em cordões verticais e vivos, cantando), pela repetição ordenada do fragmento do “Gênesis” que se desdobra e cria (o Dia, a Noite, o verbo, a palavra, a escrita movente), pela referência relativa (cal com luz), por fim, pelo modo de ser corpo em movimento no mundo.

---

por meio de uma “sensibilidade” (sentidos ou afetos) que antecede o pensamento objetivo e lhe experimenta (Merleau-Ponty, 2018, p. 291).

<sup>11</sup> Elementos já mencionados no início do artigo.


<sup>12</sup> É “a imagem especular, a memória, a semelhança: estruturas fundamentais (semelhança da coisa e da coisa-vista). Porque são estruturas que derivam imediatamente da relação corpo-mundo” (Merleau-Ponty, 2018, p. 243).

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad: Ida Alves [et al.]. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EIRAS, Pedro. A menstruação quando na cidade passava. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro. *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.
- GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes, 1979.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- HELDER, Herberto. *Poemas Completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo/Herberto Helder*. SP: A Girafa, 2006.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. R. Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- HELDER, Herberto. *Electronicolírica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura – A crise da arte em Walter Benjamin*. Editora Barracuda, 2006.

Recebido em 23 de janeiro de 2023


Aprovado em 15 de novembro de 2024

Licença: 

Solange Damião

Doutoranda em Letras na Universidade Federal de São Paulo. Mestrado em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de São Paulo, Graduada em Pedagogia pela Faculdade São José e em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Camilo Castelo Branco.

Contato: [solbrisi@gmail.com](mailto:solbrisi@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-8533-7483>

# A POESIA É A RUA: O GRAFFITI COMO MODELO POÉTICO E POLÍTICO PARA E. M. DE MELO E CASTRO

**POETRY IS THE STREET: GRAFFITI AS A POETIC AND POLITICAL MODEL FOR E. M. DE MELO E CASTRO**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p214-226>

Augustto Corrêa Cipriani <sup>1</sup>

## RESUMO

Em seu artigo “Pode-se escrever com isto” (1977), Ernesto de Melo e Castro apresenta e analisa dezenas de graffiti compostos entre 1974 e 1975, que refletem o momento político de Portugal nos fins do Estado Novo. Melo e Castro compreende tal “explosão de visualismo” como uma forma de vanguarda artística em desenvolvimento. Embora geralmente produzidos por militantes de partidos políticos, Melo e Castro propõe uma leitura semiológica dos signos verbais e visuais, vislumbrando formas alternativas de poética e de política no graffiti. Desse modo, em diálogo com perspectivas dos estudos de graffiti, este artigo propõe delinear as maneiras como o graffiti se apresenta como modelo vanguardista de poética e política para Melo e Castro.

## PALAVRAS-CHAVE

E. M. de Melo e Castro; Graffiti; Poesia experimental.

## ABSTRACT

In his article “One can write with this”, Ernesto de Melo e Castro presents and analyzes dozens of graffiti that were composed between 1974 and 1975, which reflect Portugal’s political moment at the end of the Estado Novo. Melo e Castro understands such “explosion of visualism” as a developing form of artistic avant-garde. Although generally produced by political party militants, Melo e Castro proposes a semiological reading of verbal and visual signs, glimpsing alternative forms of poetics and politics in graffiti. Thus, in dialogue with perspectives of graffiti studies, this article proposes to delineate the ways in which graffiti presents itself as an avant-garde model of poetics and politics for Melo e Castro.

## KEYWORDS

E. M. de Melo e Castro; Graffiti; Experimental poetry.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.













mais aprofundadamente no artigo de 1977 –, e explicita, por fim, as motivações pelas quais compreende o visualismo popular enquanto vanguarda: “Todas estas características levam-nos a considerar tais inscrições, e até pela descoberta do novo na sociedade portuguesa (que elas claramente são), como uma manifestação da dialéctica sempre latente entre o poético e o político, e como tal uma manifestação de vanguarda”.

Em nenhum dos dois textos – no capítulo de *As vanguardas portuguesas do século vinte* e no artigo “Pode-se escrever com isto” – o autor evidencia as maneiras com as quais o visualismo português conjuga dialeticamente o poético e o político. Para tanto, é necessário retomar o embate entre o Experimentalismo e o Neorrealismo. Em “PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal”, Edwar de Alencar Castelo Branco (2014, p. 141) salienta as formas alternativas de politização que eram tomadas pelos experimentalistas nos anos 1960:

Os experimentalistas portugueses não serão indiferentes à ditadura e tampouco se omitirão de escavar a sua superação. Mas as suas estratégias de luta passariam ao largo das formas mais convencionais de militância, sendo inconcebível, face ao desejo já mencionado de abrir todas as portas, a ideia, por exemplo, de controleiro que, como visto, era cara à militância comunista. A arena dos experimentalistas, o lugar de experimentação de uma “liberdade experimentadora” e intempestiva, sempre inconclusa e sempre por vir, seria essencialmente a linguagem. [...] Essa compreensão é aquilo que fará com que os experimentalistas se esforcem para deslocar a política da grandiloquência dos partidos, das eleições, das assembleias de sindicato etc., para a micrologia da pesquisa poética voltada para o achamento de novas modalidades de comunicação. A uma sociologia política preferiram uma semiologia poética.

O movimento apontado por Castelo Branco, de um questionamento de ordem sociológica para um de ordem semiológica, não apaga a politização presente nas propostas dos autores da PO-EX, mas a transfere para a escrita. De uma noção de engajamento do escritor, à maneira sartriana, opõe-se uma política da escrita – sendo o próprio fazer escritural um meio de transformar a realidade. Assim, política não é apenas um tema a ser poetizado, dado que escrever é, em si, uma forma de fazer política, ao estabelecer o que e como é possível de se dizer, além de quem é possível de dizê-lo. Como propõe Jacques Rancière (2004, p. 10):

Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing and ways of speaking.

Desse modo, como também argumenta Castelo Branco no artigo citado acima, o experimentalismo português não se absteve das pautas políticas durante a ditadura portuguesa, mas pensaram politicamente a palavra, o signo e a linguagem. Nesse ponto é que o graffiti se apresenta para Melo e Castro como forma alternativa de politização da arte e da literatura. O graffiti faz o movimento do laboratório à rua, ou seja, da pesquisa linguística de uma elite cultural à manifestação do povo. Ao contrapor a noção de arte popular, tanto na sua apropriação pelo aparato estatal durante o salazarismo, quanto nas mitificações à esquerda, o graffiti se apresenta como um discurso transversal, uma “escrita-contra [*writing-against*]” (cf. McDonough, 2018, p. xvii) que antagoniza os discursos correntes na sociedade portuguesa.

O filósofo e sociólogo Jean Baudrillard foi quem mais argutamente compreendeu a política semiológica dos graffiti ao refletir sobre as inscrições em metrô de Nova Iorque nos anos 1970. Trata-se, como é sabido, de um momento de virada na história do graffiti, já que, a partir de sua ligação com o movimento hip-hop, aliado ao barateamento e à acessibilidade às tintas em spray, a prática do graffiti transformou-se radicalmente, tornando-se um paradigma para a arte urbana contemporânea. Ainda nos estágios incipientes dessa grande revolução estética, Baudrillard delineou o jogo político e semiológico de esvaziamento de significado do signo linguístico. Ao comentar o uso das *tags* pelos grafiteiros, Baudrillard (1996, p. 102, grifos do autor) afirma:

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 não quer dizer nada, e sequer é um nome próprio; é uma matrícula simbólica, feita para subverter o sistema comum dos nomes. Esses termos não têm nenhuma originalidade: vêm todos das revistas em quadrinhos em que estavam circunscritos a ficção, mas dela saem explosivamente para ser projetados na realidade como um grito, com interjeição, como antidiscurso, recusa de toda elaboração sintática, poética, política, como menor elemento radical inapreensível por qualquer discurso















O sonho é uma atividade mental sobre a qual não se tem controle e que se manifesta no decorrer do sono. Mas há também o sonhar acordado, a atividade que se desenvolve durante a vigília e que se pode definir como devaneio, fantasia, *rêverie* (termo francês que exprime esse estado de pensamento e imaginação livres); e numa acepção futurante, o sonho se confunde com a quimera ou a utopia. Tanto a acepção literal quanto a figurada servem-nos como ponto de partida na tarefa de analisar um tema fulcral de dois dos maiores livros da ficção portuguesa do século XX: o *Húmus* (1917), de Raul Brandão, e o *Livro do desassossego* (1982), de Fernando Pessoa (Bernardo Soares).

Exclui-se da primeira acepção o sono, já que em ambos os livros o sonho é uma atividade da vigília; mas se mantém a noção de atividade mental, sobretudo se olharmos para o *Livro do desassossego*, onde o sonho nitidamente aparece como uma ocupação do espírito parcialmente dirigida<sup>1</sup>. O sonho de Gabiru, *alter-ego* do narrador de *Húmus*, não deixa de ser uma atividade do pensamento, tal como o é o de Bernardo Soares, mas, como veremos mais adiante, essa atividade assume na diegese o caráter de uma força que, excedendo o indivíduo, torna-se capaz de transformar a realidade<sup>2</sup>.

Seriam os sonhos de Bernardo Soares e Gabiru fantasias, devaneios, ilusões ou utopias? Não é correto dizer que não, mas tampouco se resumem a isso. Quando Gabiru se fecha em suas meditações com o intuito de encontrar uma maneira de pôr em prática seu sonho, está em certa medida no campo da imaginação utópica – quer transformar uma realidade angustiante, marcada pelo signo da morte, através de experiências alquímicas cujo objetivo é fundar um novo mundo: um mundo sem morte. A imaginação utópica, portanto, encontra-se não a serviço de alguma espécie de revolução social, mas da invenção, da descoberta. A crença em mudar o mundo pela via revolucionária, ausente

---

<sup>1</sup> “Quero sonhar-me rei... Num acto brusco, quero-o. E eis-me súbito rei dum país qualquer. Qual, de que espécie, o sonho me dirá... Porque eu cheguei a esta vitória sobre o que sonho – que os meus sonhos trazem sempre inesperadamente o que eu quero” (Pessoa, 2006, p. 405).

<sup>2</sup> “Pouco e pouco o sonho dissolve, a nódoa de oiro alastra. [...] Transforma, volta a existência do avesso, deita o muro abaixo. [...] Mexe em tudo, revolve todas as raízes que se apoderaram da vila” (Brandão, 2015, p. 67).









justamente a falta de brilho do cotidiano que, por contraste, acaba por alimentar a atividade onírica. Sem o ajudante de guarda-livros não haveria o sonhador/escritor: “Monotonizar a existência, para que ela não seja monótona. Tornar anódino o quotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distracção” (Pessoa, 2006, p. 170). Aliás, uma das etapas da técnica de bem sonhar é justamente a percepção das “coisas mínimas”<sup>12</sup>, que podem ser as “costas vulgares de um homem qualquer” (Pessoa, 2006, p. 91-92) que passa na rua ou o vestido de uma rapariga que se sentou à sua frente no elétrico (Pessoa, 2006, p. 255). Tais pormenores do dia a dia são materiais da experiência onírica. José Gil (s/d, p. 144) chega a afirmar, em sua análise do pensamento de Fernando Pessoa, que a oposição sonho *versus* vida é falsa, já que sonhar “é viver mais intensamente e com mais diversidade do que na vida real”. O sonho, prossegue, “realiza tudo o que a vida oferece, mas de modo mais rico e mais verdadeiro”.

Eis um segundo ponto de contato entre os dois livros quando se põe em relevo o tema do sonho: a superação da oposição sonho/realidade através da *substituição da realidade pelo sonho*. Em *Húmus*, isso se torna claro à medida que o “doirado” avança sobre a vila: “Agora o sonho não é um segundo, o sonho vai ser a vida...” (Brandão, 2015, p. 107). Nas páginas finais, ele já tomou conta de tudo: “O que era vida irreal, é agora realidade, o que era vergonha, ninharia e ridículo é a vida agora. O que toma pé são os sonhos, o que se agita são as paixões desregradas” (Brandão, 2015, p. 228). Essa hipertrofia do sonho também pode ser identificada no *Livro do desassossego*, embora de uma maneira diferente. Se na diegese de *Húmus* o sonho toma conta de toda uma vila, sinédoque da humanidade, na “autobiografia sem factos” de Bernardo Soares o sonho apodera-se de uma única existência – a do sonhador –, tornando-se sua própria realidade. Os termos usados são bastante parecidos: “Viver a vida em sonho e falso é sempre viver a vida. Abdicar é agir. Sonhar é confessar a necessidade de viver, substituindo a vida real pela vida irreal, e isso é uma confissão da inalienabilidade do querer viver” (Pessoa, 2006, p. 399). Com isso, Bernardo Soares promove uma inversão dos significados, substituindo os termos pelos seus antônimos: a ação torna-se abdicação, a vida torna-se sonho. É o sonho, em última análise, o “único mundo verdadeiro” (Pessoa, 2006, p. 334), a “única realidade” (Martins, 2008, p. 817).

---

<sup>12</sup> Sentir “as coisas mínimas extraordinária e desmedidamente” é a prova de que o sonhador deu o primeiro passo na arte de bem sonhar (Pessoa, 2006, p. 396).





análise uma etapa fundamental do fazer artístico. Para analisar as sensações, é preciso criar condições para que elas aflorem, induzir estados experimentais; em outras palavras, promover o sonho, meio privilegiado através do qual as sensações se reproduzem, proporcionando ao analista de si mesmo a oportunidade perfeita para levar a cabo sua tarefa.

Há muito a dizer sobre as técnicas do sonho ou a maneira de bem sonhar e produzir estados propícios à atividade onírica. Limitemo-nos, contudo, a demonstrar, seguindo os passos de José Gil, que a atividade de sonhar no *Livro do desassossego*, tal como anunciamos acima, produz metamorfoses. Mas primeiro é preciso saber por que Pessoa/Soares analisa suas sensações; em outros termos: qual a finalidade de seu laboratório? A resposta para essa pergunta está no programa experimental ou princípio poético de Pessoa, resumido no enunciado “sentir tudo de todas as maneiras” (Gil, s/d, p. 20). Cumprir esse programa requer duas coisas: “tornar literários os órgãos dos sentidos; e ser-se capaz de múltiplos devir-outros” (Gil, s/d, p. 20). É esta última exigência do programa experimental de Pessoa/Soares que aqui nos interessa. Definir o sonho de Bernardo Soares como criação ganha agora outro sentido: o de criação de outros sujeitos, aos quais correspondem outros modos de sentir. Assim, sonhar é pôr-se em devir – é tornar-se outro, multiplicar-se, metamorfosear-se. Ou ainda, segundo Gil (s/d, p. 140): “sonhar é ver, sentir, mudar de pele”. É também devir-heterônimo, sendo o heterônimo não um ser qualquer mas também ele um criador/poeta, detentor da capacidade de analisar sensações e de se desdobrar em multiplicidades (Gil, s/d, p. 221). Num dos seus inúmeros apontamentos de autointerpretação, Fernando Pessoa define os heterônimos como “figuras de sonho” (Pessoa, 1966, p. 105).

Vemos assim que o sonho está no centro do programa experimental de Pessoa, na medida em que é através dele que tal programa se realiza. Sonhar é devir-outros e, portanto, sentir as sensações desses outros. É exatamente isso que Bernardo Soares diz nesta passagem do *Livro* em que relata a experiência ao mesmo tempo feliz e cansativa de se abrir ao processo de tornar-se outro:

ao passar diante de casas, de vilas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão. Vivo todas aquelas vidas domésticas ao mesmo tempo. Sou o pai, a mãe, os filhos, os primos, a criada e o primo da criada, ao mesmo tempo e tudo junto, pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo [tempo] várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo – e ao mesmo tempo por fora,

vendo-as, e por dentro sentindo-as – as vidas de várias criaturas (Pessoa, 2006, p. 256).

Mas esse processo pressupõe a existência de um outro tipo de metamorfose: “A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova” (Pessoa, 2006, p. 257). Isso quer dizer que o devir-outro exige uma transformação de si. O verbo “exigir” não é exato, já que existe a dúvida da real posição dos dois termos nessa suposta relação de causalidade: seria o processo de devir-si próprio condição para devir-outro ou justamente o contrário, já que o “sujeito só ‘devém-si próprio’ quando pode devir-outro”? (Gil, s/d, p. 163). Seriam os dois processos simultâneos? Talvez não haja uma resposta definitiva a essas questões, que nos conduzem a caminhos que fogem aos propósitos deste ensaio. Cumpre chamar a atenção para o fato de que uma coisa não existe sem a outra: devir-outro e devir-si próprio coexistem enquanto processos de metamorfose, exigindo-se mutuamente. O devir-si próprio implica, paradoxalmente, uma renúncia à posse de si, isto é, uma renúncia ao eu social, dotado de bagagem cultural (linguística), moral, ideológica e religiosa que estabelece, tal como uma lente, a mediação com a realidade dos seres e das coisas. O devir-si próprio consiste na anulação dessa lente ou, em outros termos, num completo despojamento de si (Gil, s/d, p. 154-157). O “grau supremo do sonho”, para Bernardo Soares, corresponde à etapa decisiva em que o criador vive simultaneamente todas as suas criaturas, experimentando todas as suas sensações, atingindo um grau elevado de despersonalização<sup>13</sup>.

Pretendemos, por fim, expor uma quarta relação que se pode estabelecer entre o *Húmus* e o *Livro do desassossego* quando se focaliza o tema do sonho. Chamemo-la de *resposta ou reação ao mundo*. Não nos parece gratuito o fato de dois livros escritos na mesma época girarem em torno do mesmo tema<sup>14</sup>. No primeiro fragmento do *Livro*, na edição de Richard Zenith, Bernardo Soares refere-se ao seu tempo como um período marcado pelo signo da perda – perda da fé em Deus, na humanidade e na ciência. A

<sup>13</sup> “O mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos *todas elas* ao mesmo tempo – *somos todas essas almas conjunta e interactivamente*. É incrível o grau de despersonalização e de encinzamento do espírito a que isso leva e é difícil, confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal!” (Pessoa, 2006, p. 407).

<sup>14</sup> Segundo Richard Zenith, o período estimado da escrita dos fragmentos que constituem o *Livro do desassossego* seria 1913-1934. A primeira edição de *Húmus* data de 1917, mas, como se sabe, o livro foi sendo revisado até 1926, data da terceira e última versão.

geração a que pertence nasceu “em plena angústia metafísica”, num mundo cujas bases morais, religiosas e políticas foram solapadas pelo “criticismo fruste” da geração anterior (Pessoa, 2006, p. 173). Tal é o *zeitgeist* que circunda o indivíduo Bernardo Soares – uma atmosfera anímica marcada pelo enfraquecimento dos valores tradicionais e pela crise do paradigma cientificista. Sua lucidez o impele à diferenciação, impedindo-o de viver a vida vulgar caracterizada pela inconsciência – ou, para usar uma metáfora recorrente em *Húmus*, pelo jogo da bisca, que mantém seus participantes alheios à angústia diante da falta de sentido da vida e da morte. Restam a Soares o isolamento e a renúncia, bem como a evasão esteticista típica do decadentismo finissecular.

A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino? Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo sabê-lo, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstração do homem, nem sabendo mesmo que fazer dela perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação estética da vida. E, assim, alheios à solenidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente à sensação sem propósito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebrais (Pessoa, 2006, p. 39-40).

Em outro fragmento, Bernardo Soares define a condição do indivíduo do seu tempo utilizando a metáfora do barco que navega sem rumo. Abandonado à própria sorte, o indivíduo busca um porto, seja ele o trabalho de todo o dia ou o “culto da confusão e do ruído” (Pessoa, 2006, p. 262). Bernardo Soares pertence ao pequeno grupo dos que recorrem ao sonho fazendo dele a sua única realidade e o sentido da sua vida<sup>15</sup>. De modo que não nos parece possível compreender o semi-heterônimo sem estabelecer essa ligação com o contexto espiritual da época. Constituindo-se enquanto entidade ficcional num mundo marcado pela desesperança, e diante da ausência de ilusão, resta-lhe o sonho. Para Fernando Cabral Martins (2008, p. 818), Soares é “uma personagem de autor que se define quase exclusivamente pelo sonho”. E sua capacidade incomum de sonhar

---

<sup>15</sup> “Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior. As maiores dores da minha vida esbatem-se-me quando, abrindo a janela para a rua do meu sonho, esqueço a vista no seu movimento” (Pessoa, 2006, p. 110).

é, em certa medida, uma reação à falta de sentido do mundo, funcionando como uma espécie de compensação estética: todo o processo se inicia na “cultura em estufa” das sensações (Pessoa, 2006, p. 396) e se encerra na tentativa de realizar o irrealizável – a literatura. O sonho é, assim, a antessala da literatura, este “fim para que deveria tender todo o esforço humano” (Pessoa, 2006, p. 55).

Elemento central no *Livro do desassossego*, o sonho também é tema dos escritos teóricos de Fernando Pessoa. Num deles, de 1913, define-o como a “característica principal da arte moderna”, cujo desenvolvimento tende à “interiorização cada vez maior – para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho” (Pessoa, 1973, p. 153-154). De notar, nessa série de apontamentos sobre o sonho incluídos nas *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* (Pessoa, 1973, p. 153-157), a distinção que faz, utilizando o critério da exequibilidade, entre o sonho moderno e o sonho do passado (cita como referências deste último a Idade Média e o Renascimento). Não havia no passado diferenciação entre o pensamento e a ação; ou melhor: a realização do sonho estava ao alcance do homem – do grande homem, diga-se – desde que sonhasse com intensidade. E cita o Infante D. Henrique, figura de proa da era dos Descobrimentos, a quem dedica dois poemas em *Mensagem*, um dos quais é iniciado da seguinte forma: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (Pessoa, 1979, p. 57). Contudo, no atual estágio civilizatório, marcado pela democracia, pela industrialização e pelo imperialismo, essa cadeia de causalidade se rompe. O avanço da ciência e o domínio de regiões geográficas até então desconhecidas aniquilam a possibilidade do mistério (Pessoa, 1973, p. 154). O sonho, uma vez inexecutável em termos pré-modernos, individualiza-se, autonomiza-se. “Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusão”, escreve Bernardo Soares (Pessoa, 2006, p. 262). O sonho no sentido pré-moderno, enquanto ideação potencialmente transformadora, e, portanto, com implicações políticas, não está no escopo de quem, como Bernardo Soares, faz da inação um modo de vida e considera errôneas quaisquer tentativas reformadoras ou revolucionárias. Para o artista que encontra no sonho um refúgio para o turbilhão da vida moderna, os grandes projetos, as grandes descobertas, restringem-se aos limites do seu próprio ser: “Vais ser o Colombo da tua alma” (Pessoa, 2006, p. 402); o mais, como já dissemos, é a expressão da contemplação estética, a tentativa em prosa ou verso de transferir o material onírico para o papel.

O sonho na acepção pré-moderna, este a que Pessoa se refere nos seus apontamentos teóricos, vamos encontrá-lo, por exemplo, nos seus escritos sobre o sebastianismo e o Quinto Império, onde, confundindo-se com o mito, surge como potência criadora cuja realização depende de um processo de impregnação coletiva no qual o poeta desempenha um papel fundamental. Neste caso, está na base do sonho uma realidade incômoda a ser superada: o país decadente, muito aquém daquilo que um dia já foi e de sua suposta vocação universal.

Comecemos por nos embebedar d'esse sonho, por o integrar em nós, por o incarnar. Feito isso, por cada um de nós independentemente e a sós comsigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo que dissermos ou escrevermos, e a atmospherá estará creada, em que todos os outros como nós o respirem. Então se dará na alma da nação o phenomeno imprevisivel de onde nascerão as Novas Descobertas, a Creação do Mundo Novo, o Quinto Imperio. Terá regressado El-Rei D. Sebastião (Pessoa, 2011, p. 271).

Também na ficção de Raul Brandão, o sonho é resposta a uma realidade incômoda que visa transformar. No prefácio das suas *Memórias*, ele define a sua época como um tempo de crise, que de resto se assemelha à descrição que faz Bernardo Soares da atmosfera espiritual em que vive: “A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas, à espera...” (Brandão, 1998, p. 36). A angústia do narrador de *Húmus* decorre do sentimento de desamparo que subitamente invade o indivíduo num mundo em dissolução, não mais regulado e protegido por uma força externa. Essa condição, ao mesmo tempo que faz irromper o eu, inaugurando a possibilidade de que se interrogue, faz com que o indivíduo, abandonado a si mesmo, constate a sua completa insignificância num vasto mundo regido pelo acaso (Ferreira, 1991, p. 199-201). Pela primeira vez na posse de si, finalmente livre do Deus dominador, o indivíduo é tomado pelo pavor: “Agora é que eu contemplo a vida – e me perco na vida. Começo a ter medo de mim mesmo e não me posso olhar sem terror” (Brandão, 2015, p. 88).

Joel Serrão (1978, p. 132) afirma que Raul Brandão desenvolve em sua obra “o drama de um tempo absurdo”, mas também aponta para uma saída: a da salvação individual através da salvação dos outros (no caso, os pobres). Se tal drama está presente em *Húmus* mais do que em qualquer

outro livro do autor, o mesmo não se pode dizer do horizonte de expectativas de cariz utópico para o problema da humanidade e, mais especificamente, dos explorados. *Húmus* não é um livro solar. Seu desfecho não aponta para o apaziguamento da crise nem traz uma mensagem de esperança. A realização do sonho impossível de não morrer, ao invés de atenuar a crise, intensifica-a, pois além de não resolver o problema da significação da vida faz com que seu absurdo seja ainda maior: os “mortos misturam-se com os vivos, enquanto estes, privados de transcendência e apossados de uma liberdade irracional, caem numa total abjeção” (Reynaud, 2000, p. 226). Tal abjeção decorre da supuração do recalcado, que por sua vez é provocada pelo desmoronamento da barreira que separava o eu de superfície do eu profundo. Sem a roupagem civilizacional, resta o grotesco em seu estado mais puro: “bichos em frente de bichos” (Brandão, 2015, p. 186).

O advento do sonho só pode ser devidamente compreendido quando se leva em conta a atmosfera espiritual que envolve o *Húmus*. Ela não só explica a inquietação existencial do narrador como justifica a obsessão pelo tema da morte. Além de ser um operador de metamorfose, o sonho funciona como um dispositivo de autodefesa de um indivíduo que repentinamente se vê exilado do seu velho mundo repleto de certezas. Não tem mais a vida eterna diante de si. A existência inconsciente simbolizada pelo jogo da bisca afigura-se-lhe estúpida. A morte, mais ainda. Diante disso, o indivíduo faz a si mesmo uma pergunta na qual está implícito um desejo tão imenso quanto inconfessável: “A morte... A morte é inevitável?” (Brandão, 2015, p. 72). A essa interrogação o eu atormentado do universo brandoniano responde com o sonho, que funciona como um agente de transformação do mundo. Já o sonho do eu solitário da prosa pessoana produz efeitos substancialmente distintos. No *Livro do desassossego* ele é autocriação. A atividade onírica de Bernardo Soares tem a ver com a constituição de si mesmo enquanto indivíduo autônomo, inventor de um modo de ser, criador de pares (heterônimos) e autor de toda uma literatura que, uma vez tornada pública, pode de algum modo transformar a realidade.

Com isso pretendemos demonstrar que a figura do sonho é um elemento chave para a compreensão dessas duas obras monumentais da literatura portuguesa do século XX. O exercício comparativo, além de contribuir com o entendimento de cada uma das obras especificamente, ajuda-nos a perceber afinidades entre dois textos literários que, a despeito

de terem sido escritos na mesma época e tocarem em tópicos similares, salvo engano nunca foram confrontados, daí tal cotejo poder soar, num primeiro momento, um tanto inusitado. Acreditamos, porém, ter demonstrado que a comparação, além de factível, é profícua, e esperamos com isso estimular novos trabalhos que deem continuidade a tal esforço exegético.

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Vol. I. Edição José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição Maria João Reynaud. Obras Completas Vol. X. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- FERREIRA, Vergílio. "No limiar de um mundo, Raul Brandão". In: *Espaço do invisível II*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 171-225.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, s/d.
- GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1993.
- MARTINS, Fernando Cabral. "Sonho". In: *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Coord. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho, 2008, p. 817-818.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1979.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Edição Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Sebastianismo e Quinto Império*. Ed., int. e notas Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda. Lisboa: Ática, 2011.
- REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- REYNAUD, Maria João. "Húmus de Raul Brandão: uma obra em devir". In: BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição Maria João Reynaud. Obras Completas Vol. X. Lisboa: Relógio D'Água, 2015, p. 7-39.
- RIBEIRO, Maria da Conceição. *Raul Brandão: um labirinto trágico*. Lisboa: Alfa, 1990.







## VERSO: DA SAUDADE AO EXÍLIO

A literatura em língua portuguesa nasceu embebida no imaginário do afastamento e da ausência. Forjada a partir da Reconquista Ibérica, localizada num pequeno território na ponta ocidental do continente europeu, premida por estados estrangeiros a norte e a leste, debruçando-se sobre o Atlântico, ao oeste, e o Mediterrâneo, ao sul, Portugal sempre se viu às voltas com fronteiras porosas e movediças. Seus homens rumavam para a guerra ou para o mar, tendo como hábito atirarem-se ao incerto, tendo fomentado, desde o século XIII, toda uma tradição poética sobre a partida do amado e a solidão da amante. Dentre as cantigas de amigo medievais, obras como “Ai flores, ai flores do verde pino”, atribuída ao rei D. Dinis, “Ondas do mar de Vigo”, atribuída a Martin Codax, ou “Metete el-rei barcas no rio forte”, atribuída a João Zorro<sup>1</sup>, foram testemunhas do surgimento da palavra/sentimento mais marcante da cultura portuguesa: a saudade.

Na cantiga do rei-trovador, a jovem busca a natureza, para chorar a falta do amado às árvores e flores: “Ai flores, ai flores do verde pino, / se sabedes novas do meu amigo! / Ai Deus, e u é?”<sup>2</sup>. Por sua vez, os elementos naturais personificados, a partir da metade do poema, contrapõem-se a esse lamento, provendo consolo: “E eu bem vos digo que é viv'e sano / e será vosc[o] ant'o prazo passado”<sup>3</sup>. Essa resposta, colocada na estrofe final, revela que a preocupação da moça não se limitava à ruptura intencional da relação amorosa pelo homem, mas sua inquietação compreendia também a possibilidade de o amado ter sido morto ou ferido. Assim, o ambiente das guerras territoriais de Portugal insinua-se no poema, o que, paradoxalmente, alimenta e corrói as esperanças da amante. Se o abandono

<sup>1</sup> Quanto à autoria das cantigas de amigo, estudos mais recentes defendem que elas “são uma reelaboração literária masculina de uma autêntica tradição oral feminina” (Ferreira, 2018), o que as coloca como criações de caráter coletivo, ao invés de inteiramente concebidas pelos homens identificados como seus autores nos manuscritos medievais. Ao indicarmos o nome dos trovadores, seguimos a tradição de atribuição, mas se faz preciso assinalar que a composição destas obras contou com a ativa colaboração de mulheres, cujos nomes foram apagados, mas cujas vozes ainda podem ser ouvidas como parte essencial da cultura poética lusófona.

<sup>2</sup> Todas as cantigas citadas neste artigo tiveram como fonte a base de dados *online* organizada pelo Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, disponível no *site Cantigas medievais galego-portuguesas* (Lopes; Ferreira *et al.*, 2011).

<sup>3</sup> Uma possível atualização seria: “E eu bem vos digo que está vivo e sadio / e será vosso no prazo acertado”.

for causado por outra mulher, a situação poderia ser mais irremediável do que um ferimento em batalha, por exemplo; porém se ele tiver sido morto, a perda seria irreversível. A aparição da guerra no horizonte da expectativa amorosa aviva a aflição da amante, o que é acentuado pelo refrão da cantiga, que repete de modo aflitivo a pergunta: “Ai Deus, e u é?” (isto é, “Ai Deus, onde ele está?”).

Apesar de o termo saudade não ter sido incorporado ao texto, muitas nuances de seu complexo semântico encontram-se nele: solidão, abandono, aflição pela perda de algo muito querido, anseio pelo retorno. Tudo numa atmosfera de doce melancolia, que brota da junção entre a memória alegre do passado, a amargura do presente e os anseios quanto ao futuro. De modo que a experiência da saudade se dá num amálgama temporal, onde a alegria antiga suaviza a dor presente, enquanto a carência presente lança sua sombra sobre os momentos felizes do passado; por sua vez, essa duplicidade de sentimentos contamina a expectativa de futuro, que oscila entre o desejo de recuperação da felicidade e a possível irreversibilidade da perda. Saudade em português, portanto, não é só tristeza pela falta, mas também a esperança que consola os que aguardam. “A saudade, descida do coração do tempo, para resgatar o tempo – o nosso, pessoal ou coletivo –, é como uma lâmpada que recusa a apagar-se no meio da Noite.” (Lourenço, 1999, p. 15). Tanta amplitude e ambiguidade de sentidos é bastante singular e não admira a fama de ser árdua a tarefa de traduzir plenamente seu sentido para outros idiomas.

Segundo Lamas (2006), a complexidade do *pathos* da saudade deve-se em grande medida à reiterada vivência lusitana de partir, ou de ver partir alguém querido, rumo a um destino impreciso. Em “Ondas do mar de Vigo” (que pertence a um conjunto de cantigas que tem Vigo como cenário<sup>4</sup>), esse horizonte indefinido manifesta-se nas ondas do mar agitado (“levado”), imagem que exprime a vulnerabilidade, a inconstância e a incerteza da vida humana:

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
e ai Deus, se verrá cedo?

---

<sup>4</sup> Registrado no *Pergaminho Vindel*, o ciclo de cantigas de Martin Codax é o único exemplar do cancionero europeu do século XIII que chegou aos nossos dias com a notação musicada original (Lopes; Ferreira *et al*, 2011).

Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado?  
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,  
o por que eu sospiro?  
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,  
o por que hei gram coidado?  
e ai Deus, se verrá cedo?

No lugar das guerras, são as navegações marítimas que formam o contexto da partida nesta barcarola. O simbolismo do mar na cantiga é tão fundamental que as ondas assumem função dupla de serem interlocutoras da mulher, mas também a fonte de seus temores. Ela lhes dirige sua súplica e ao final das estrofes, desafoga, quase em prece: “e ai Deus, se verrá cedo?”. Como em “Ai flores, ai flores do verde pino”, cabe ao refrão enfatizar a angústia e a esperança que compõem a “saudade como ausência degustada” (Pereira Júnior, 2014, p. 92). Especialmente, a cantiga se divide em dois polos: o mar à frente, ao qual o eu-lírico volta o seu olhar e sua expectativa, e a cidade galega de Vigo por detrás, como pontos de referência da partida e da espera. Essa divisão oferece a melhor fruição do contraste entre as perigosas ondas, para onde rumou o amado, e a segurança do lar que ele deixou e onde a mulher aguarda saudosa.

De forma que a saída arriscada para o alto mar adiciona outra modulação ao semantismo da saudade: o abandono da terra que, na cantiga, acumula as funções de ser terra firme e terra pátria, configurando um desterramento, um duplo desgarramento, em que o viajante vai do elemento estável (terra) para o instável (água), trocando o acolhimento do lar pela aventura marítima. A mulher amada, a terra, o lar e a pátria se interpenetram, num núcleo denso de imagens do repouso e da intimidade, de que nos fala Bachelard (2019a) e Durand (2002); ao passo em que as águas violentas, o mar e o horizonte aberto são imagens do risco, da adversidade e do desafio, ou seja, do mundo como provocação (Bachelard, 1989).

Outro conjunto de cantigas, o “ciclo das Barcas Novas” ou “ciclo de Lisboa”, intensifica a rede imagética da partida do amado para o mar, enquanto João Zorro trata das barcas que D. Dinis teria mandado construir para navegar no estuário do Tejo. Há muita discussão sobre o sentido desse

grupo de oito cantigas, que tem como personagens centrais a moça (principal eu-lírico), seu amigo (sempre a partir nas barcas do rei), a mãe da moça (geralmente como interlocutora, às vezes como eu-lírico) e o rei (que também atua como eu-lírico na única cantiga de amor do ciclo). A figura do rei assume uma ambivalência que instiga várias interpretações; se é fato que seu poderio – dado pela capacidade de construir e enviar as barcas – é exaltado, por outro lado, ele também parece ser responsabilizado por separar os amantes apaixonados<sup>5</sup>.

Certamente o trovador teve D. Dinis como patrono, mas a duplicidade com que este é representado na cantiga também sugere algum nível de questionamento do domínio exercido pelo rei sobre seus súditos, sobretudo por conta da forçada separação que as navegações a serviço do rei imporiam aos portugueses. E é nesse ponto que o des-terramento, que caracterizamos na leitura de “Ondas do mar de Vigo” como o afastamento da terra/casa rumo ao mar, vai se aproximando aos poucos do sentido dicionarizado de desterro, isto é, do sentido de partida forçada da terra natal, de expatriação. Não nos parece, assim, puro acaso que uma das primeiras aparições registradas da palavra saudade ocorra no contexto do “ciclo das Barcas Novas”, quase ao meio da sequência de cantigas – naquela que ocupa a quarta posição, “Mete el-rei barcas no rio forte”, onde vem anotada como “suidade”: “Mete el-rei barcas no rio forte; / quem amig'há, que Deus lho amostre; / alá vai, madre, o[n]d'hei suidade. // Mete el-rei barcas na Estremadura; / quem amig'há, que Deus lho aduga; /alá vai, madre, o[n]d'hei suidade.”.

É possível considerar essa cantiga (pela ordem em que aparece e pelo assunto) como um sumário que ajuda a articular a narrativa formada pelo ciclo de cantigas; o que pode ser verificado ao se observar como todos os elementos centrais do conjunto estão nela apresentados: as personagens, as barcas, o cenário da Estremadura portuguesa, com o Tejo em destaque e Lisboa ao fundo, a partida do amado e o sofrimento de quem fica. Olhando em pormenor, pode-se notar ainda que “Mete el-rei barcas no rio forte”

---

<sup>5</sup> Em “Cabelos, los meus cabelos”, há quem entenda que o rei teria desejado desvirginar a moça, tendo por isso mandado o amigo dela para as barcas. Já em “Os meus olhos e o meu coração”, a moça lamenta sua decepção à mãe, em linguagem cifrada: é possível entender que ela chora pelo amado que partiu, mas também é possível entender que ela foi desprezada, após ter se deitado com um homem cuja identidade não pode ser revelada (seria o rei?) (Cunha, 2004; Araújo, 2018). As cantigas seguintes compõem um quadro das idas e vindas do amigo nas barcas, o que torna a ribeira do Tejo não só o lugar da separação, mas também dos reencontros ardentes do casal.





Meu Brasil!  
Que sonha com a volta do irmão do Henfil  
Com tanta gente que partiu  
Num rabo de foguete  
Chora  
A nossa Pátria mãe gentil  
Choram Marias e Clarices  
No solo do Brasil

Mas sei que uma dor assim pungente  
Não há de ser inutilmente  
A esperança  
Dança na corda bamba de sombrinha  
E em cada passo dessa linha  
Pode se machucar (Regina, 2009).

A saudade nem precisa ser nomeada em “O bêbado e a equilibrista” para que a reconheçamos em seu complexo semântico, longa e arduamente forjado. A “corda bamba” – fio inconstante onde a esperança-acrobata se equilibra sobre o abismo da dor presente e a incerteza do futuro – é uma figuração que evoca o imaginário da saudade, representada como estado de suspensão oscilante sobre o tempo, como encontramos nas cantigas medievais. Cabe ainda acentuar que a similaridade entre obras de épocas tão distintas se estende até aos elementos menos óbvios. Do ponto de vista factual, é certo que homens e mulheres se viram na contingência de abandonar o Brasil após o endurecimento do Regime de 1964, assim como homens e mulheres ficaram e choraram. Contudo, poeticamente, a canção de Blanc e Bosco se alinha ao legado da tradição lusófona e replica a imagem que entrelaça a terra, a pátria e a mulher, vista nas cantigas de amigo<sup>8</sup>. São as mulheres (“Marias e Clarices”) que choram “No solo do Brasil”; enquanto cabe ao homem (“o irmão do Henfil”) sofrer a partida incerta e angustiada (“Num rabo de foguete”).

Não se trata de coincidência, mas de sincronicidade visto que a rede de arquétipos em atuação é a mesma: a mulher (como *anima*) aparece como símbolo do repouso e da intimidade, enquanto o homem (como *animus*) surge como símbolo do desgarramento e do dinamismo, em polos

---

<sup>8</sup> A canção ter sido consagrada na voz de uma das maiores cantoras brasileiras, Elis Regina, concorre ainda mais para aproximá-la das vozes femininas que nos falam da saudade desde as cantigas de amigo – expressiva manifestação da persistência deste imaginário na cultura lusófona.



complementares. No entanto, cumpre destacar que a canção de Blanc e Bosco amplia mais o caráter feminino da terra natal, ao atribuir-lhe um caráter materno que não estava tão evidenciada nas cantigas de amigo. Além de retomarem a letra do *Hino Nacional Brasileiro*, apropriando-se da expressão “mãe gentil” para caracterizar a pátria, os autores inseriram no texto uma mãe saudosa. O irmão do cartunista Henfil, citado na canção, era o sociólogo Herbert José de Sousa, que precisou deixar o Brasil em 1971, por conta da violenta repressão aos movimentos de oposição à Ditadura. A mãe de ambos era a D. Maria da Conceição Figueiredo Souza, transfigurada na canção em “Marias”, numa metonímia das mães que choravam pelos filhos desterrados. Sendo Maria o nome mais comum adotado na comunidade de língua portuguesa, visto que remete ao principal símbolo da maternidade e do feminino na cultura cristã – Maria, a mãe de Jesus Cristo – obtém-se adicionalmente o efeito de uma *Pietà* do exílio político.

A relação entre a mãe e a terra natal é uma elaboração ancestral de notável permanência: “Essa crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas, de qualquer modo, uma vez consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis” (Durand, 2002, p. 230). Imagem acalentada de um mundo em repouso, a *terra mater* funciona como “terra natal sólida” (Cohen, 2008). A pátria é, pois, uma figuração da Grande Mãe: “Na interpretação feminina, a terra-mãe é vista como um seio quente, abundante, do qual os povos sugam seu sustento como coletividade” (Cohen, 2008, p. 522). Então, a volta do exilado tem o valor de retorno ao colo materno, apontando para as estruturas místicas do Regime Noturno, conforme propõe Durand, com suas imagens de descida ao ventre, onde se (re)encontram refúgio e proteção.

O equilíbrio inicial do filho estável junto à terra-mãe teria sido rompido pela partida forçada, a qual se segue uma arriscada jornada por terras estranhas, até que a volta ao lar possa repor o equilíbrio ideal, baseado numa perfeita congruência entre o retornado e a pátria. Portanto, o retorno à terra natal comporia um ciclo narrativo básico, em que o exilado que regressa é inteiramente assimilado à pátria, que um dia o viu partir. Esse movimento de volta, ao ser imaginado como um reingresso no ventre materno, exerce considerável sedução sobre o inconsciente, visto que aponta para os sonhos mais primordiais da mente humana. No entanto, dá-se aí um fechamento do ser, uma vez que o ideal de futuro se torna um sonho de regressão. Por isso Bachelard assinala o valor letárgico dessa

contextura imagética: “Nessa direção, com efeito encontramos as imagens do ser adormecido, as imagens do ser de olhos fechados, sempre sem vontade de ver, as próprias imagens do inconsciente estritamente cego que forma todos os seus valores sensíveis como suave calor e bem-estar.” (Bachelard, 2019a, p. 42).

Desse modo, a idealização da casa natal como lugar de descanso final pode ir ao extremo da fantasia paralisante do feto reabsorvido – o que pouco se diferencia da morte. Porém, o imaginário tem pulsões contraditórias e complementares, de forma que a passividade dessa disposição termina por ser perturbadora ao espírito (Bachelard, 2019a). Observando cuidadosamente, vemos que a canção de Blanc e Bosco não se detém em imagens do regresso passivo, no qual a pátria-mãe engole e paralisa os filhos: há no texto diversas imagens que se abrem para o movimento e a instabilidade, impossibilitando a fixação involutiva do ser. Além dos passos incertos do bêbado, da dança sobre a corda bamba e do *show* que precisa continuar, a outra figura feminina que chora (“Clarices”) também expressa incompletude e mobilidade.

Clarice Herzog, viúva do jornalista Vladimir Herzog<sup>9</sup> é a homenageada nesta outra metonímia, que evoca os brasileiros em luto pelos mortos nos porões da Ditadura; de modo que passamos da maternidade à viuvez. O luto é muitas vezes considerado como o lamento final por uma ausência irrecuperável e, desse ponto de vista, pode parecer um contrassenso falar em dimensão esperançosa da saudade. Viu-se, por exemplo, que nas cantigas medievais a falta de notícias da morte do amado, mesmo que implicasse no desconhecimento de seu paradeiro, alimentava a espera da mulher. Entretanto, no caso de uma viúva, que expectativas poderia haver? Ainda assim, os versos colocados logo a seguir (“Mas sei que uma dor assim pungente / Não há de ser inutilmente”) apregoam essa absurda esperança, personificada pela equilibrista, que obstinadamente prossegue com seu espetáculo de alto risco.

Mitologicamente, o arquétipo maior da viuvez é a deusa egípcia Ísis, que partiu em jornada para recolher os restos mortais de seu esposo-irmão Osíris (escondidos pelo assassino Seth, irmão invejoso de Ísis e Osíris) até conseguir, por meio de rituais, ressuscitá-lo. Ela então passou a conhecer os

---

<sup>9</sup> Herzog foi torturado e morto pelo aparato repressivo do governo em 1975. Em 1978, a Justiça responsabilizou a União, mas só em 1996 a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos oficializou seu assassinato na prisão.



ideal, no qual o retorno ao lar implica em renovação da vida e vice-versa – a volta do filho pode regenerar a casa materna. A conjunção simbólica entre exílio e renascimento na canção não gerou, pois, perplexidade, pois ela está entranhada no imaginário lusófono. Por um lado, cumpre lembrar que o mito de Ísis em busca de Osíris ecoa claramente no mito cristão, dadas as semelhanças com o drama da paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo. A dor da *Pietà* é um instante provisório neste ciclo de vida-morte-vida e, neste sentido, as “Marias” igualmente prenunciam um devir regenerador, em que a aflição presente se converte em celebração pela volta dos que partiram, mas especialmente pelo (re)alinhamento da pátria brasileira à qualidade ansiada de uma “mãe gentil”. Por outro lado, o elo entre a saudade e o exílio de “O bêbado e a equilibrista”, bem como os valores metafísicos conferidos a ambos, são parte essencial da poesia em língua portuguesa desde seu mais honorável poeta exilado, Luís de Camões, como se verá.

## REVERSO: DO EXÍLIO À SAUDADE

Tendo saído de Portugal ainda jovem, Camões levou a maior parte da sua existência vagando pelas extensões que compunham o Império Português no século XVI, só retornando a Portugal nos últimos anos de vida. Foi como poeta do exílio que Camões pôde ser também o poeta do épico *Os Lusíadas*, por meio de sua obra a diáspora portuguesa do Quinhentos:

foi expansão, conquista, descoberta, gesta desmedida de pequeno povo convertido em ferro de lança da burguesia empreendedora e mundialista do Ocidente [...]. É desta “emigração” planetária que Camões foi o cantor patético e violento, o *cruzado* intelectual e moral consciente de sê-lo, mesmo se nela não foi humanamente mais, como a poetas pode suceder, que um marginal de génio, codilhado e mal pago (Lourenço, 2016, p. 150, grifo no original).

A mais elaborada reflexão que ele compôs sobre o exílio é o poema conhecido pelo primeiro verso “Sôbolos rios que vão” ou pelo título atribuído “Babel e Sião”. Não se tem certeza de quando o poema foi escrito (sua primeira publicação é de 1595), porém, a maioria dos especialistas atuais têm defendido que a obra foi escrita na maturidade de Camões, pois seu conteúdo indica um autor com visão experimentada da vida (Moura,

2016). Muitos acreditam, inclusive, que passagens da obra descrevem certos percalços que o vate português teve em sua atribulada existência. A riqueza de análises sobre a condição de exilado – o que inclui uma ampla gama de imagens e múltiplas camadas de sentidos conferidos ao exílio – é forte indício de que o poeta já haveria lidado muito com tal condição e meditado bastante sobre a vida em desterro, quando escreveu os 365 versos de “Babel e Sião”, inspirando-se no Salmo 137<sup>11</sup>, que se lê abaixo:

<sup>1</sup>À beira dos canais de Babilônia nos sentamos, e choramos com saudades de Sião;

<sup>2</sup>nos salgueiros que ali estavam penduramos nossas harpas.

<sup>3</sup>Lá, os que nos exilaram pediam canções, nossos raptores queriam alegria: “Cantai-nos um canto de Sião!”

<sup>4</sup>Como poderíamos cantar um canto de Iahweh numa terra estrangeira?

<sup>5</sup>Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que me seque a mão direita!

<sup>6</sup>Que me cole a língua ao paladar, caso eu não me lembre de ti, caso eu não eleve Jerusalém ao topo da minha alegria!

<sup>7</sup>Iahweh, relembra o dia de Jerusalém aos filhos de Edom, quando diziam: “Arrasai-a! Arrasai-a até os alicerces!”

<sup>8</sup>Ó devastadora filha de Babel, feliz quem devolver a ti o mal que nos fizeste!

<sup>9</sup>Feliz quem agarrar e esmagar teus nenês contra a rocha!

Esse Salmo foi composto por um poeta judeu<sup>12</sup>, cujo nome não chegou aos nossos dias, mas que deve ter escrito a obra logo após o final do período do Cativo Babilônico, isto é, depois de 538 a. C., quando teve fim a dispersão forçada da população judia pelas regiões do Império Neobabilônico ou Caldeu<sup>13</sup>. Essa experiência de desterro repetia a

---

<sup>11</sup> O salmo recebe o número 137 na *Bíblia* hebraica; nas católicas, ele é o 136. A diferença de números surgiu na *Septuaginta*, tradução grega *Bíblia* feita pelos sábios de Alexandria entre III-I a. C., que foi modelo para a tradução latina da *Vulgata*, realizada por São Jerônimo na Idade Média. As versões católicas da *Bíblia* mantêm a numeração da *Vulgata*. Optamos aqui por usar a tradução ecumênica da *Bíblia de Jerusalém* e sua numeração, que segue a *Bíblia* hebraica, embora saibamos que Camões usou a *Vulgata* (Carreira, 1981).

<sup>12</sup> É comum atribuir os salmos ao rei-cantor Davi, mas essa é uma forma legendária de lidar com a autoria, numa época em que esta não era uma questão de sentido legal como o é em nosso tempo. A poesia de Davi foi modelar para os demais salmistas, mas a autoria do Salmo 137 não lhe pertence, por impossibilidade histórica (Hamlin, 2004). Davi não foi às regiões da Babilônia e havia falecido quatro séculos antes do Cativo Babilônico.

<sup>13</sup> O desterro coletivo se deu após o Reino de Judá ter se rebelado contra o imperador Nabucodonosor, em 589 a. C. Derrotado na guerra, Judá foi dissolvido, a capital Jerusalém e seu templo (construído sobre o monte Sião) foram arrasados. A população foi deportada para outras



parte, a voz em primeira pessoa do plural compartilha as lembranças do exílio; na segunda parte, a voz em primeira pessoa do singular admoesta a si mesma a não se esquecer da pátria e, na última parte, a voz em primeira pessoa convoca o castigo sobre os responsáveis pelo exílio. As variações dos tempos verbais acompanham a mesma articulação: “O arco vai do passado vivido ao futuro que se desejaria viver, passando pelo presente/futuro da jura e do pedido” (Carreira, 1981, p. 335). Configura-se assim o gênero misto do Salmo, mas Carreira prefere destacar-lhe a qualidade de obra poética baseada na memória coletiva:

Sl 137 não se enquadra rigorosamente em nenhum dos gêneros literários do saltério. [...] A verdade é que parece espelhar uma situação vital comunitária. A experiência de miséria e abandono plasmou-se em fórmulas próprias de lamentação colectiva, que se impregnaram nos indivíduos e desembocaram no estilete do poeta de Jerusalém. A lamentação sobre a miséria vivida (v. 1-2), a acusação implícita dos inimigos (v. 3-4), a súplica (“lembra-te” v. 7) são elementos formais da lamentação colectiva. As maldições (v. 8-9) aproximam-se da súplica. Para além do poder quase mágico da palavra, remete-se o castigo para as mãos de Deus (Carreira, 1981, p. 333).

Diante da forte presença dos judeus sefarditas na Península Ibérica de seu tempo, há uma possibilidade bastante razoável de que Camões tivesse uma boa noção do significado que este salmo assume na cultura judaica. Afinal, fazendo ponte entre a cultura ibérica e a cultura do Oriente Médio (então sob controle dos mulçumanos), até o final do século XVI, os Sefarditas contribuíram notavelmente para a hermenêutica dos textos bíblicos em Espanha e Portugal:

A Península Ibérica possui uma rica e multifacetada herança histórico-cultural judaica à qual, durante muitos séculos, os Sefarditas contribuíram com investigações no campo científico, literário e jurídico, assim como naquele religioso, linguístico e filosófico, com a pesquisa filosófica e a exegese bíblica a reinarem sublimes nas demais disciplinas do saber humano. [...] Graças à secular coexistência com o mundo islâmico, Judeus e Gentios tiveram a oportunidade de poder ter acesso a todos os documentos, científicos assim como literários, que lhes chegavam do Oriente/Médio Oriente muçulmano, incluindo as traduções e os melhoramentos baseados nas últimas e mais actualizadas descobertas científicas do momento (Levi, 2004, p. 218).

Portanto, é bastante crível que Camões tenha conhecido o viés sagrado e místico com que os judeus pensavam seu exílio entre os povos; sentido que está em parte conservado no seu poema, conforme se verá. A relação das redondilhas camonianas com o salmo geralmente é tida como uma paráfrase (Menegaz, 2013; Moura, 2016), no entanto, há os que discordam, uma vez que o poeta alterou consideravelmente o sentido da obra original (Carreira, 1981). A verdade é que o poema traz outras referências, para além do saltério, plasmando uma síntese da cultura teológica e filosófica que formou o pensamento camoniano:

Essas redondilhas – forma ligada à tradição medieval – parecem representar na verdade uma tentativa de síntese entre tradição poética peninsular e as novidades do Renascimento e da influência italiana. Note-se que, a despeito de Platão ter irrompido tão fortemente na cultura renascentista, já havia uma tradição platônica que remontava à Idade Média. Teria ocorrido uma revalorização do platonismo no Renascimento, mas pode-se falar numa tradição platônica europeia contínua, chegando-se a admitir o pensamento da alta Idade Média como forma cristianizada de platonismo. Essa persistência liga-se ao fato de nunca se terem perdido as matrizes platônicas dos autores da patrística, sobretudo de Santo Agostinho, veiculadas através de comentários de determinadas passagens das Escrituras e de certos Salmos (Menegaz, 2013, p. 102).

A composição camoniana modificou o conteúdo original rumo a uma elaboração particular, de modo a possibilitar ao escritor português expressar sua visão do exílio. A transformação mais notável é o abandono da perspectiva comunitária, dando lugar à voz poética que fala em primeira pessoa do singular, pensando o desterro como uma posição de uma posição de isolamento. Outra alteração importante, embora menos debatida, é a ruptura com o equilíbrio entre os gêneros que compõem as partes do Salmo, já que Camões dedica espaço bem menor às pragas<sup>14</sup>. Concordamos com a hipótese de que: “O conteúdo moral é que parece ter embaraçado Camões. As explosões de raiva do salmista não interpelavam o cristão e o humanista da mesma maneira e no mesmo grau que as saudades de Sião” (Carreira, 1981, p. 355). A dificuldade de lidar com a ferocidade do salmista poderia

---

<sup>14</sup> Além das partes introdutórias e conclusivas, seriam 80 versos tratando das pragas, para 275 feitos a partir da lamentação (Carreira, 1981). Os versículos finais do Salmo estão sendo suprimidos das leituras congregacionais cristãs na atualidade (Verluis, 2020), revelando a sintonia de Camões com a sensibilidade moderna.



ser o motivo pelo qual ele optou por seguir muito de perto a interpretação que Santo Agostinho faz do Salmo, nesta passagem:

Quais são os filhinhos de Babilônia? As concupiscências, logo ao despertarem. Existem os que combatem velha cupidez. Ao nascer a cupidez, antes que se fortaleça contra ti, pelo mau hábito, enquanto é pequenina, não receba de modo algum o reforço de um mau costume. Enquanto é pequena, esmaga-a. Mas se receias que esmagada não morra, esmaga-a contra a “pedra”. Essa rocha era Cristo (Agostinho, 1998, p. 382)<sup>15</sup>.

Nos seus versos, Camões replica a hermenêutica alegórico-profética do teólogo, na qual Babilônia é vista como símbolo do mundo perdido, seus filhos são o pecado e os vícios, os quais estariam destinados a serem corrigidos pela ética cristã, quando essa se revelasse. Daí porque, em seu poema, as pragas lançadas aos inimigos se tornam uma metáfora da renúncia aos pecados; o poema considera bem-aventurado: “Quem com eles logo der / na pedra do furor santo, / e, batendo, os desfizer / na Pedra, que veio a ser / enfim cabeça do Canto.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 25-26). A semelhança da estrofe com o texto de Santo Agostinho deixa claro que o poeta se guiou pela visão agostiniana do Salmo. Tal proximidade irrompe em várias outras imagens do poema, sobretudo na própria lógica que o mito de Babel e São assume. A perspectiva platonista-cristã do teólogo espiritualiza esses espaços, não havendo mais uma localidade física que corresponda à pátria almejada. Nessa visão, as duas cidades se opõem espiritualmente, mas se sobrepõem espacial e temporalmente, só se discernindo uma da outra no fim dos tempos:

Ouvistes dizer e estais cientes de que existem duas cidades, por enquanto materialmente interpenetradas, mas separadas pelo coração e que percorrem uma quantidade de séculos até o fim do mundo. Uma delas tem por fim a paz eterna e se chama Jerusalém. A outra põe sua alegria na paz temporal e se chama Babilônia. Se não me engano, guardais na memória o sentido desses nomes: Jerusalém se traduz por visão de paz; e Babilônia, por confusão (Agostinho, 1998, p. 373).

---

<sup>15</sup> Santo Agostinho e Camões usaram a *Vulgata*, cuja tradução mais fiel em português é dada pela *Bíblia Ave Maria*, que traz assim o versículo final: “Feliz aquele que se apoderar de teus filhinhos, para os esmagar contra o rochedo!”

Segue-se que tal exílio é de natureza metafísica, visto que se trata uma condição da alma, e não de uma posição do corpo. É a alma que se situa na dimensão da confusão (Babel) ou de uma visão de paz (Jerusalém), segundo a interpretação etimológica do teólogo. Camões pode não ser inteiramente platônico ao longo de seu poema (Moura, 2016), no entanto sua concepção de Babel e de Sião é altamente tributária desse platonismo cristianizado. Em “Babel e Sião”, ambas as localidades são figurações de verdades transcendentais, assim como o exílio que nele se lamenta também é espiritual. Apesar da historicidade do exílio camoniano e de termos notícias várias da angústia do poeta pelo afastamento da terra natal, em sua reelaboração do Salmo 137, o poeta não faz de Sião uma alegoria de Portugal. Sião aparece nas primeiras estrofes do poema como um passado contente, que ficou na lembrança:

Ali o rio corrente  
de meus olhos foi manado,  
e tudo bem comparado,  
Babilónia ao mal presente,  
Sião ao tempo passado.

Ali, lembranças contentes  
n’alma se representaram,  
e minhas cousas ausentes  
se fizeram tão presentes  
como se nunca passaram. (Camões *apud* Moura, 2016, p. 15).

Um dos assomos da saudade se reconhece neste rememorar de momentos felizes, com tal força que “minhas cousas ausentes / se fizeram tão presentes / como se nunca passaram.” A saudade faz o passado reviver, o que é uma de suas propriedades: “A saudade pode, assim, ser a saudade de um espaço num tempo de que se tem lembrança. Mas é de igual modo certo poder ser a saudade de um tempo passado num espaço presente.” (Patrício, 2012, p. 47). Porém as estrofes seguintes vão rumo à desilusão: “vi que todo o bem passado / não é gosto, mas é mágoa” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 15). A tristeza presente sufoca as memórias felizes, de modo a desanimar o eu-lírico; a face esperançosa da saudade não se mostra: “E vi que todos os danos / se causavam das mudanças / e as mudanças dos anos; / onde vi quantos enganos / faz o tempo às esperanças.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 15). Esta imagem inicial de

Sião não evoca uma pátria natal afetuosa à qual se deseja retornar, mas remete às alegrias transitórias da existência humana. Neste caso, a saudade como regresso involutivo a uma fase anterior da vida é logo renegada pelo eu-lírico.

No entanto, outros sentidos vão sendo dados a Sião ao longo do poema, como se o eu-poético fosse contemplando novos horizontes de significação à medida em que medita sobre o Salmo 137. O desenvolvimento dos versículos 3 e 4 (“Lá, os que nos exilaram pediam canções, nossos raptos queriam alegria: ‘Cantai-nos um canto de Sião!’ Como poderíamos cantar um canto de *Iahweh* numa terra estrangeira?”) instiga Camões a propor uma reflexão metalinguística, afinal a metáfora do canto foi sempre a preferida do poeta para se referir à poesia e ao fazer poético. Boa parte do poema discorre sobre a natureza e função da poesia, o que tem gerado muitos interessantes estudos, mas para o tema que investigamos aqui, focalizaremos a discussão do sujeito lírico sobre a adequação de se cantar no exílio.

Na abertura do poema, as imagens aquosas antecipavam o elo entre o canto de Babel e o tumulto do cantor: “Bem são rios estas águas, / com que banho este papel; / bem parece ser cruel / variedade de mágoas / e confusão de Babel.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 16). Durand (2002, p. 98) aponta a relação das lágrimas com a água maléfica: “A água estaria ligada às lágrimas por um caráter íntimo, seriam umas e outras a ‘matéria do desespero’. É nesse contexto de riqueza, de que as lágrimas são o sinal fisiológico, que se imaginam rios e lagos infernais”. O caráter hídrico de Babilônia é, pois, danoso e comporta a perdição que ela representa, ligando-se à falta de firmeza moral e existencial. Mais à frente, esta atitude é frontalmente recriminada:

Que não parece razão  
nem seria cousa idónea,  
por abrandar a paixão,  
que cantasse em Babilónia  
as cantigas de Sião.

Que, quando a muita graveza  
de saudade quebrante  
esta vital fortaleza,  
antes morra de tristeza  
que, por abrandá-la, cante (Camões *apud* Moura, 2016, p. 20).

É a primeira vez em que o termo saudade aparece no poema, mas ele está adjetivado como “saudade quebrante”, como um sentimento enfraquecedor, que mina o vigor de quem a ela se entrega. Reforçado pelo verbo “abrandar”, que é empregado duas vezes (em “por abrandar a paixão” e em “que, por abrandá-la, cante”), esse amolecimento da vontade é prontamente recriminado nessas estrofes. Se, no início do poema, os elementos líquidos estão negativados, agora é negativada a maleabilidade, a acomodação. Essa mutabilidade é justamente o que contamina o deportado que, por aceitar cantar em Babilônia, perde sua identidade. A não conformação é o preço necessário para quem quer se manter livre: “Não cativo e ferrolhado / na Babilônia infernal, / mas dos vícios desatado, / e cá desta a ti levado, / Pátria minha natural.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 23). Neste ponto do poema, a memória da pátria é positivada, por constituir uma “vital fortaleza” para o exilado – imagem de rigidez que se opõe à fluida Babilônia.

Uma provável origem da palavra Sião é o de “fortaleza”, como derivação do árabe *saweh* (Mendonça, 2012). Camões evoca esta etimologia, a qual se refere à topologia e à história do local. O monte Sião não se destaca tanto por sua altura, sua importância decorre de ele ter sido propício para a edificação de uma cidadela que deu origem à Jerusalém. Construída antes do século XIV a. C., ela se tornou o refúgio onde os jebuseus mantiveram-se protegidos, enquanto os israelitas derrotavam os demais povos cananeus. A posição do monte favorecia a observação de longas distâncias e os vales ao redor, além de dificultarem o ataque inimigo, ainda guardavam um reservatório de água, que um canal fortificado levava para dentro da fortaleza:

a isolada e remota cidade de Jerusalém, a 48 quilômetros do ponto mais próximo da costa, longe de todas as rotas comerciais, erguia-se em meio à desolação de rochas douradas dos penhascos, desfiladeiros e pedras soltas dos montes da Judeia, exposta a invernos gélidos, por vezes nevosos, e a verões de calor escorchante. Apesar disso, havia segurança no topo daqueles montes hostis, e embaixo, no vale, havia uma fonte suficiente para abastecer uma cidade (Montefiore, 2013, p. 45).

Davi conquistou-a e ampliou-a, transformando-a na capital de Israel. Mais tarde, Salomão construiria o primeiro Templo de Jerusalém, centro da religião judaica no alto do monte. Todo o Saltério é repleto de

cantos de reverência a Jerusalém e seus montes, como símbolo central da nacionalidade judaica, expressa pelo símbolo adensado de dureza e resistência. Uma cidade fortificada sobre um monte rochoso é, em si mesma, toda uma lição de firmeza, afinal, “o rochedo é um dos mestres da coragem”, dirá Bachelard (2019b, p. 159), para mais à frente refletir: “Quantas obras que contam a glória do castelo inserido no rochedo e conferem valentia àqueles que vivem entre as pedras” (Bachelard, 2019b, p. 162). As lembranças da cidadela de Sião fazem com que ela se interiorize na alma do exilado, vindo a constituir-se como fonte de força espiritual, impedindo sua assimilação: “O rochedo é também um enorme moralista” (Bachelard, 2019b, p. 159). Essa não é uma saudade que desanima, mas uma saudade-em-exílio que fortalece a vontade moral do desterrado, não permitindo que ele desista da terra-mãe.

Não sendo mais o passado juvenil, e sim uma cidadela interior, Sião vai se espiritualizando cada vez mais, e sua sede passa ser a alma do eu-lírico: “Terra bem-aventurada, / se, por algum movimento, / d’alma me fores mudada, / minha pena seja dada / a perpétuo esquecimento.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 21). O desterro de Portugal, o qual Camões padeceria por tantos anos, foi sublimado em “Babel e Sião”, tornando-se um mirante a partir do qual foi possível ao poeta descortinar o exílio como símbolo da condição humana, tema caro ao pensamento ocidental: “Que la existencia es un exilio constituye un lugar común de Occidente, y ello hasta tal punto que podría resumir por sí solo una buena parte de nuestra tradición greco-judeo-cristiana (en esto, menos romana y menos árabe sin duda)” (Nancy, 2001, p. 116). Pensar o exílio como metáfora da existência facultou ao poeta debater questões metafísicas que o moviam. O eu-poético busca uma elucidação para essa saudade-em-exílio, concluindo: “Não é, logo, a saudade / das terras onde nasceu / a carne, mas é do Céu, / daquela santa cidade, / donde esta alma descendeu.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 22). Sem entrarmos na discussão sobre as doutrinas da alma que Camões articula no poema, interessa-nos aqui destacar como a saudade camoniana agora passa a operar como conexão entre passado, presente e futuro; pois se a alma provém de um mundo transcendente, é para lá que ela almeja regressar. Superada a “saudade quebrante”, ligada aos deleites juvenis, vive-se uma saudade expectante. O que nos lembra:

O sentimento saudoso não é por princípio escapista. Mais do que uma fuga para um passado idealizado, ele permite ao sujeito saudoso, via



cativeiro: “A ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, a ‘viagem mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (Durand, 2002, p. 128).

A potência imaginante de Camões ao longo do poema não deixa dúvida sobre a força criativa deste poeta, definidor da cultura lusófona. Reconfigurando uma tradição mítica, filosófica e teológica que lhe era anterior, ele deixou com “Babel e Sião” um legado admirável, que moldaria o imaginário dos que falam “a língua de Camões”. Séculos depois, ainda nos primeiros tempos do Romantismo no Brasil, seria a vez de Gonçalves Dias, com “Canção do exílio”, publicado em 1846, agregar mais um elo incontornável à corrente literária e imagética do exílio e da saudade na literatura em língua portuguesa. Mesmo com dimensões bem mais modestas do que “Babel e Sião”, apenas 3 quadras e 2 sextilhas realizadas em redondilha maior, o lamento de Dias por estar distante do Brasil viria a se tornar um verdadeiro *leitmotiv* da literatura brasileira.

O desterro de Gonçalves Dias não era compulsório, visto que o maranhense estava em Coimbra para estudar e, no entanto, a distância da terra natal se fez sentir como ausência dolorosa a ponto de ele empregar o termo exílio. Seu poema estabelece comparações hiperbólicas e subjetivas (“Mais prazer encontro eu lá”), em que o “lá” (a terra natal) é sempre melhor que o “cá” (o exílio), no entanto, os elementos comparáveis provêm todos da natureza. Compõe-se uma imagética circadiana que se alterna entre a colorida agitação do dia (o verde das palmeiras, o amarelo do sabiá, o canto das aves, as flores do campo) e a melancólica grandeza da noite (o céu estrelado, a solidude noturna propícia à meditação do eu-lírico). No poema, o Brasil se manifesta como pura natureza, de tal modo que a vitalidade do ambiente (“Nossos bosques têm mais vida”) é que contagia o mundo dos homens (“Nossa vida, mais amores”).

Embora a maior parte do poema traga o eu-lírico em primeira pessoa, na segunda estrofe, a voz lírica vai à primeira pessoa do plural, sem prejuízo da emotividade, o que convida o leitor a se sentir participante do canto poético. Uma nação só faz sentido enquanto identidade compartilhada, já sabia o escritor do Salmo 137. Neste aspecto, Dias não embarca na ruptura moderna de Camões em seu “Babel e Sião”, onde o canto comunitário deu lugar a uma posição reflexiva e pessoal. Além disso, o poeta brasileiro troca a especulação metafísica camoniana pela sentimentalidade lírica e, mesmo assim, ainda deve muito a Camões

quanto ao amálgama exílio-e-saudade, a partir do qual a pátria é concebida numa dimensão mais espiritual do que física.

A terra natal da “Canção do exílio” mostra-se como um paraíso perdido pelo eu-lírico ausentado, que se revela saudoso não de uma cultura ou história, nem de uma identidade étnica ou religiosa, muito menos de um projeto social. A saudade é toda dirigida a uma imaginada comunhão entre mundo natural e devaneio poético, que ali se faria possível como em nenhum outro lugar: “Minha terra tem primores, / Que tais não encontro eu cá; / Em cismar – sozinho, à noite – / Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá.” O Brasil surge como supremo *locus amoenus*, onde o homem poderia estar mais achegado à natureza e assim fruir os prazeres e as virtudes que dela provém. É um novo Éden, tocado pelas sugestões iluministas de Rousseau, que conjuga natureza ilustrada e sensibilidade poética. Ou seja, nada mais é do que uma modulação da perfeita pátria romântica: “No campo literário, os sentimentos voltados para a natureza, presentes no poema, têm raízes mais profundas, na medida em que mostram o poeta em sintonia com tendências artísticas de seu tempo, como as do movimento romântico inglês, com eixo na razão e na sensibilidade” (Fonseca, 2017, p. 198).

Não é por acaso que Dias coloca sua obra sob uma epígrafe retirada da *Canção de Mignon*, de Wolfgang Goethe. Por este recurso, Dias sinaliza o caráter idealizado com que seu poema apreende o Brasil, equiparando sua imaginação com a de Goethe, que havia sonhado por muito tempo a Itália como uma terra ideal, mesmo sem ter ido lá. A falta condensou o desejo e a personagem de Goethe, a garota andarilha Mignon, expressa o mesmo anseio que seu criador, entoando os versos que Dias usa, a seu modo: “Conheces tu a terra onde os limões florescem / Na rama escura brilha o ouro do laranjal; / Tu a conheces bem? Lá, sim, lá... / Quisera eu ir” (Goethe, 1906, p 9). Mergulhado no imaginário lusófono, Carlos Magalhães de Azeredo, o tradutor brasileiro do poema, analisa a emoção goethiana sob a ótica de uma certa “saudade futura”:

A pátria de “Mignon”, a terra ideal a que se referem os versos, todos sabem que é a Itália. Goethe ainda a não visitara quando os escreveu; mas já a conhecia pela imaginação, e sentia um agudo desejo de abraçá-la na realidade com todos os laços do seu ser. Tão agudo que, como elle conta nas suas “Memórias”, se tornou pouco a pouco em obsessão, em idéa fixa, até que enfim elle compreendeu que adoeceria ou enlouqueceria se o não satisfizesse logo, e partiu a toda a pressa para a



Italia. Tão agudo que a “Canção”, escrita justamente nessa época, liga na mesma intensidade a *aspiração presente* com a *saudade futura...* (Goethe, 1906, p. 5, grifos nossos).

Observe-se que o indicador “lá” de Dias proveio de Goethe e demarca não um local físico, mas um espaço metafísico de pleno acolhimento, a projeção de um colo materno cósmico. Conclui-se que não é bem de uma civilização, de um país ou de um povo que Dias se sente distanciado. Seu desterro não é sentido em relação a um território geográfico, e sim, a um território deformado pela imaginação poética: “Pretende-se sempre que a imaginação seja faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes da faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo da faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (Bachelard, 2001, p. 1). Por isso, não há que se preocupar com a antiga discussão sobre o poeta ter errado ao colocar o sabiá cantando em palmeiras: está-se diante de uma versão mitificada do Brasil, impulsionada pelo *pathos* da saudade, mesmo que a palavra não esteja no poema: “se há uma idealidade no poema, essa é a do próprio sentimento de saudade, quer dizer, se saudade significa tornar presente algo que se encontra ausente, seja no tempo ou no espaço, a ‘Canção do exílio’ a exprime, inclusive sem nomeá-la” (Soares, 2013, p. 3).

As primeiras cinco estrofes explicitam a forma particular com que a saudade aciona o tempo, fazendo a relação entre o presente no exílio (“cá”) e o passado na terra de origem (“lá”), de modo tal que a pátria do eu-lírico de “A canção do exílio” transcende a noção de uma pátria como sociedade histórico-geográfica. Dias demonstra a afirmação segundo a qual: “Com a saudade, não recuperamos apenas o passado como paraíso: inventamo-lo” (Lourenço, 1999, p. 14). Caberá à última estrofe expressar a saudade enquanto anseio de futuro, que vinha anunciado desde a epígrafe goethiana. Nela, o eu-lírico canta seu desejo de retornar à terra de origem na forma de uma prece-desabafo, que remete aos refrões femininos das cantigas de amigo: “Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá; / Sem que desfrute os primores / Que não encontro por cá; / Sem qu’inda aviste as palmeiras, / Onde canta o Sabiá”.

O ir e vir entre a saudade do passado e a saudade do futuro leva o exílio de Gonçalves Dias a se estender tanto para trás (projetando sobre o Brasil uma variação do tempo de origem arquetípico, como o Éden ou a Idade de Ouro), quanto para frente (numa intuição desejante da superioridade que

o Brasil poderia atingir). Assim, a pátria é idealizada tanto ao que foi, quanto ao que virá a ser. É intrigante pensar como um poema concebido na saudade-em-exílio, uma obra que vê e inventa o Brasil, deslocando-o para fora da realidade física – no tempo e no espaço – converteu-se em pedra fundamental da identidade nacional brasileira. Ao longo das tantas versões da obra existentes na literatura brasileira, geralmente realizada por autores que não lidaram com o desterro geográfico, pode-se perguntar o que prevalece nesse caso: a pátria é que motiva o sentimento do exílio, ou o sentimento do exílio é que concebe a pátria?

É factível supor que a pregnância da “Canção do exílio” confirme a intuição de que os brasileiros “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.” (Holanda, 1995, p. 31). É revelador como essa conhecida declaração sobre um desterro essencialmente brasileiro ecoa a declaração de Lourenço sobre a relação do exílio e da saudade entre os portugueses: “Sem dúvida que o nosso destino de errância conferiu a essa nostalgia, esse afastamento de nós mesmos, o seu peso de tristeza e de amargura, a sua coroa de bruma. E a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito [a saudade] dos portugueses sugere” (Lourenço, 1999, p. 12). Neste caso, seriam o exílio brasileiro e o exílio português duas esfinges irmãs, que se miram por sobre o Atlântico? No fim das contas, o Brasil, como pátria imaginária, talvez seja o maior de todos os mitos operantes sob a égide da saudade portuguesa.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO. *Comentário aos Salmos: Salmos 101-150*. Trad. Monjas Benedictinas do Mosteiro de Maria Mãe do Cristo de Caxambu. São Paulo: Paulus, 1998.

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. “João Zorro e marcas de sua individualidade poética”. In: FERNANDES, Geraldo Augusto (org.). *Abordagens interdiscursivas no contexto da cultura medieval*, Série Estudos Medievais, 5, Fortaleza, 2018, p. 54-66.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, 2019.




- LAMAS, Maria Paula. "Reflexões sobre a saudade". *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 98-101, 2006.
- LEVI, Joseph Abraham. "Identidades judaicas em terras alheias: o caso do Brasil". *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Lisboa, ano 3, n. 5/6, p. 217-230, 2004.
- LOPES, Graça Videira. "'Em Lisboa sobre lo mar': Imagens de Lisboa na poesia medieval". In: Oliveira, Luís Kruz; FONTE, José Luís (orgs.). *Lisboa medieval: os rostos da cidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 422-432.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. *Cantigas medievais galego-portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: FCSH/NOVA, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- MENDONÇA, Élcio V. S. de. *Monte Sião extremidade do Safon: Estudo da influência da mitologia cananeia na Teologia de Sião a partir da análise exegética do Salmo 48*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Faculdade de Humanidades e Direito: Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2012.
- MENEGAZ, Ronaldo. "A oposição Sião-Babilônica em Camões e outros autores". *IDIOMA*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 96-111, 2013.
- MONTEFIORE, Simon Sebag. *Jerusalém: a biografia*. Trad. George Schlesinger e Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MOURA, Vasco Graça. "Sôbolos rios que vão". In: MARNOTO, Rita (org.). *Comentário a Camões*. v 3. Genebra: Centre d'Études Lusophones; Coimbra: CIEC, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. "La existencia exiliada". *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 8, p. 116-118, 2001.
- NASCIMENTO, Adriano R. A.; MENANDRO, Paulo Rogério M. Memória social e saudade: especificidades e possibilidades de articulação na análise psicossocial de recordações. *Memorandum*, Belo Horizonte, 8, p. 5-19, 2005.
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira. "Mitologia, fenomenologia, ontologia da saudade: Um itinerário ascendente e aprofundante". In: TEIXEIRA, António Braz et al (orgs.). *Sobre a saudade*. Sintra: Zéfiro, 2012.
- PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. "Mitos da língua: o caso da palavra 'saudade'". *International Studies on Law and Education*, São Paulo, Porto, n. 18, p. 89-92, 2014.

- REGINA, Elis. *Essa mulher* [CD]. Rio de Janeiro: WEA Music, 2009.
- SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. “Romances de exílio: *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e *O país do carnaval*, de Jorge Amado”. *Anais do SILEL*, Uberlândia, v. 3. n. 1, 2013.
- STOWE, David W. *Song of exile: The enduring mystery of Psalm 137*. New York: Oxford University, 2016.
- TOPEL. Marta F. “Terra Prometida, exílio e diáspora: apontamentos e reflexões sobre o caso judeu”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 43, 2015.
- VERSLUIS, Aries. “Knock the little bastards’ brains out: Reception, history and theological interpretation of Psalm 137:9”. In: RUITEN, Jacques van; BEKKUM, Koert van. *Violence in the Hebrew Bible*. Leiden, Netherlands: Brill Academic, 2020.

Recebido em 26 de fevereiro de 2023


Aprovado em 31 de agosto de 2024

Licença: 

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora e Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa POEIMA - Poéticas e Imaginário e do GT da Anpoll - Imaginário, Literatura e Deslocamentos Culturais. Realizou estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Contato: [elzimar.fernanda@ufu.br](mailto:elzimar.fernanda@ufu.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-7973-2292>

# UMA IMAGINAÇÃO CONCRETA

## A CONCRETE IMAGINATION

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p272-292>

Aline Leão do Nascimento<sup>1</sup>

### RESUMO

Os poemas de *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes, desde que o livro foi publicado em Portugal, em 1959, chamam a atenção dos críticos pelo direcionamento ao *concreto* que aparentam indicar, tanto na forma, como no conteúdo. A dimensão objetiva da linguagem como formante da expressão da experiência das viagens é lida como instância definidora da poética de Murilo Mendes praticada durante a sua residência europeia, em que a escrita de poesia passa a ocorrer em concomitância à escrita da prosa memorialística, ambas voltadas para o universo cultural-geográfico. Este artigo propõe cercar a noção de *concreto* atribuída aos poemas de Murilo Mendes, com referências que apontam para certa tradição poética em Espanha, da geração modernista que mesclou inspiração gongórica e vanguarda. Tais núcleos permitem-nos compreender como a experiência concreta da linguagem em *Tempo Espanhol* se realiza indissociada do processo imaginativo do autor diante da matéria hispano cultural que se revela nos elementos da terra, do fogo, da água e do ar. Nesta direção de leitura, cabe considerar o *pensar* e o *sentir* como dimensões conciliáveis, assim como o concreto e o abstrato na projeção de uma Espanha muriliana.

### PALAVRAS-CHAVE

Murilo Mendes; Espanha; Concreto; Imaginação.

### ABSTRACT

Since the book was published in 1959 in Portugal, the poems in *Tempo Espanhol* by Murilo Mendes have attracted the attention of critics because of their focus on the concrete, both in form and content. The objective dimension of language as a means of expressing the experience of travelling are read as defining instances of Murilo Mendes' poetics practised during his European residence, in which the writing of poetry takes place concomitantly with the writing of memorial prose, both focused on the cultural-geographical universe. This article proposes to surround the notion of concrete attributed to Murilo Mendes' poems with references that point to a certain poetic tradition in Spain, as well as the modernist tradition, also conceived under the influence of the surrealist avant-garde. These different nuclei allow us to understand how the concrete experience of language in *Tempo Espanhol* is realised inseparably from the author's imaginative process in the face of Hispanic cultural matter, which reveals the materialities of earth, fire, liquid and air. In this sense, it is appropriate to consider thinking and feeling as reconcilable dimensions in this direction of reading.

### KEYWORDS

Murilo Mendes; Spain; Concrete; Imagination.

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

## 1 LIÇÃO DE ESPANHA

O livro de poemas *Tempo Espanhol*<sup>1</sup> foi publicado em Lisboa, em 1959<sup>2</sup>, quando Murilo Mendes vivia sua estadia europeia iniciada na década de 1950<sup>3</sup>. A dedicatória é endereçada ao sogro Jaime Cortesão, “Ao grande ibérico”, historiador português, escritor e pai da poeta Maria da Saudade Cortesão, com quem Murilo Mendes se casara. A dimensão do tempo reforçada desde o título revela-se na matéria histórica dos poemas, mas essa direção temporal não implica um compromisso com a representação dos fatos. A matéria histórico-cultural eleita, e que percorre todos os poemas, revela escolhas afetivas do autor. Além disso, parece ser na paisagem cultural, geográfica e humana, que se manifesta o substrato espiritual de que o tempo de Espanha é formado, sendo o tempo, segundo o poeta, “uma dimensão do espírito” (Mendes, 1994, p. 869). Essa dimensão espiritual, no livro, assume figuração concreta na linguagem, ilumina as matérias elementares que encarnam Espanha e revela-nos o sublime que ressoa, mesmo no silêncio duro, seco, áspero, comprimido, mineral do *ser espanhol*, uma grandiosidade explosiva de seu interior.

A correspondência<sup>4</sup> de Murilo Mendes com intelectuais e escritores espanhóis e a presença deles no acervo de sua biblioteca demonstram, de

---

<sup>1</sup> Anos depois, duas séries de poemas foram traduzidas para o espanhol e circularam, uma em 1962 e outra em 1965, na *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por Ángel Crespo.

<sup>2</sup> Nesse mesmo ano, Murilo Mendes publicou em Roma o livro *Siciliana*, poemas que dialogam com a paisagem italiana. O artigo “Arquitetura da memória”, de Davi Arrigucci Jr., em *O cacto e as ruínas* (2000), oferece-nos um aprofundado estudo analítico sobre o poema “As ruínas de Selinunte”.

<sup>3</sup> Na época em que escreveu o livro, Murilo Mendes morava em Roma desde 1957, quando foi nomeado professor pelo Itamaraty para a Cátedra de Estudos Brasileiros da Universidade de Roma, La Sapienza. Viviu em constante trânsito por outros países, a passeio ou a trabalho, até 1975, quando veio a falecer em Portugal. É conhecido o fato de que Murilo Mendes, antes de lecionar na universidade italiana, teria sido inicialmente designado para o cargo de professor de cultura brasileira na Universidade de Madri, mas que por efeito de seu posicionamento contrário a regimes autoritários, fora considerado “*persona non grata*” pelo governo franquista, tendo seu visto recusado, sendo impedido de lecionar no país.

<sup>4</sup> Ricardo Souza de Carvalho demonstra em “Murilo Mendes escreve cartas aos espanhóis” ter localizado sessenta documentos enviados para seis destinatários espanhóis: Ángel Crespo, Dámaso Alonso, Gabino-Alejandro Carriedo, Jorge Guillén, Rafael Alberti, e Rafael Santos Torroella (2008, p. 58). Em 2011, o pesquisador publica o importante estudo *Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34), fornecendo inúmeros dados que elucidam a significativa relação dos poetas com a Espanha e os intelectuais espanhóis, além de analisar a fundo a matéria histórica e cultural de Espanha nos poemas dos autores.

partida, o interesse do poeta brasileiro pela cultura e literatura hispânicas. Na biblioteca do poeta, a presença de títulos de autores espanhóis do século XVII, como Góngora, e da Geração de 27, como Federico García Lorca, informa o interesse de Murilo Mendes como leitor de literatura espanhola. Como crítico de arte, pintores da arte românica, e também de tempos posteriores, como El Greco, Velázquez e Goya, assim como Picasso e Juan Gris, despertaram fascínio no poeta, de modo que alguns poemas partem diretamente de motivos ou cenas presentes em suas pinturas. Provas desse contato podem ser encontradas em *Tempo Espanhol* e no seu par em prosa, *Espaço Espanhol* (1966-1967). Como veremos, figuram no livro, em títulos de poemas e nas temáticas abordadas, toda uma matéria histórico-cultural de Espanha, desde a Idade Média à Modernidade<sup>5</sup>. Portanto, não há dúvidas de que o país sempre ocupou posição de destaque no mapa cultural-afetivo de Murilo Mendes, o que fica claro em depoimento ao *Jornal do Brasil*, em 1959, quando, ao tratar do término da escrita de *Tempo Espanhol* – sobre poetas, santos, artistas, lugares –, o próprio autor declara:

Desde os 18 anos, quando li o livro (hoje superado) de Maurice Barrés sobre Greco e Toledo, que a Espanha passou a me interessar de modo particular, jurando aos meus deuses que não morreria sem visitá-la. Minha cultura é profundamente impregnada de Espanha. Góngora, mestre do barroco, e, no pólo oposto, Jorge Manrique, mestre clássico da simplicidade e do despojamento, deixaram traços marcados no meu espírito. De todos os meus livros é este *Tempo espanhol* o mais rigorosamente pensado e ordenado (Mendes, 1959, p.5).

Cleusa Rios Pinheiro Passos, em “‘Cosas de España’ em Murilo Mendes” (2006), destaca o aproveitamento e a reelaboração, pelo poeta brasileiro, de motivos poéticos da tradição hispânica extraídos de Garcilaso, Cervantes, El Greco, Lope de Vega e Góngora, demonstrando,

---

<sup>5</sup> Em capítulo de *Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, Ricardo de Carvalho (2011) propõe analisar o livro em cinco partes, sendo cada parte a figuração de períodos da história hispânica. A 1ª, representada por onze poemas, é desenvolvida em torno de imagens da Idade Média e arte românica; a 2ª parte, formada por vinte poemas, adentram o *Siglo de Oro*, com ênfase na cultura e história de Castela; a 3ª parte, verifica-se nos oito poemas o aproveitamento de episódios em um arco de dois séculos, da decadência imperial, passando pela invasão napoleônica, até a guerra com os Estados Unidos; a 4ª parte gira em torno da cultura e história Andaluza e as cidades Granada, Sevilha e Córdoba; e, por fim, na 5ª parte, os treze poemas acenam à modernidade nas artes espanholas, com a presença de Picasso e Juan Gris, por exemplo, e aludem às tensões da guerra civil e da história espanhola no século XX.









a 1971 notabiliza a convivência dos poetas com o flamenco e o *cante*, pintores e poetas, conforme indica a pesquisa epistolar realizada por Carlos Mendes de Sousa e apresentada em “Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes” (2019).

Se no início de carreira João Cabral aderiu ao conceito muriliano de imagem<sup>13</sup>, os poetas teriam, na década de 1960, invertido os papéis firmados nos anos 40 segundo a hipótese da crítica portuguesa Joana Matos Frias (2000, p. 72):

João Cabral, imerso na lição concretizante de Francis Ponge e na pintura abstraccionista de Piet Mondrian, oferece a Murilo Mendes um aproveitamento muito complexo da mistura constante entre o abstracto e o concreto.

Seria sob esse clima de correspondência intensificada entre os poetas nos anos de 1950 em diante que Murilo Mendes, em *Convergência* (1970), deixaria registrado em verso: “Joãocabralizei-me”.

Sobre a dimensão objetiva na poesia de Murilo, alguns críticos brasileiros, como Júlio Castañon Guimarães em artigos como “Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes” (1997) e “Em Torno de *Tempo Espanhol*” (2002), reconhecem que, a partir deste contexto de produção, é intensificado o interesse de Murilo em explorar as possibilidades construtivas do texto<sup>14</sup>, em que se evidencia a passagem do “mundo adjetivo” para o “substantivo” tal como apontada por Haroldo de Campos em seu famoso texto “Murilo e o mundo substantivo”, de 1963<sup>15</sup>. O exame dos elementos formais do livro, segundo indica Castañon Guimarães, torna observável desde a eleição de vocabulários do campo semântico concreto à presença de poemas com dimensões reduzidas, com predomínio de estrofes com dois

---

<sup>13</sup> João Cabral declarou, em depoimento bastante conhecido, que Murilo Mendes lhe ensinou a importância da visualidade sobre o conceito; ensinou-lhe o valor poético da “palavra concreta”, mais que da “palavra abstrata”. Informação fornecida em 1976, em entrevista para Arnaldo Estrela do jornal Zero Hora, reproduzida em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Félix de Athayde (1998, p. 137).

<sup>14</sup> Essa passagem à dimensão do concreto não se dá enquanto ruptura, conforme aponta Júlio Castañon (2002), uma vez que é possível reconhecer poemas em obras anteriores que apontam para esta dimensão.

<sup>15</sup> Esse artigo foi publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 1963, posteriormente, passou a integrar a coletânea de textos críticos, *Metalinguagem & outras metas* (Perspectiva, 1992).

versos, os dísticos, e a incorporação, pelo vocabulário, da matéria imediata, proveniente do universo do qual as imagens se originam (2002, p. 213)<sup>16</sup>.

Esta apresentação sumária da recepção crítica de *Tempo Espanhol*, em Portugal, onde foi publicada, e no Brasil, a partir da década de 60, importa a fim de enfatizar a presença do concreto como palavra de ordem atribuída à dicção do autor e, também, a curiosa reincidente aproximação de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto em algumas das leituras apresentadas<sup>17</sup>. Entretanto, a vinculação do concreto a João Cabral é tradicionalmente alimentada pela eleição de uma chave de leitura crítica que encara os seus poemas como resultado de uma racionalização ou objetificação, conforme demonstra o estudo da professora Cristina Henrique da Costa, *Imaginando Cabral imaginando* (2014). Essa tomada de posição problemática diante dos poemas de Cabral exclui a sua dimensão subjetiva e afetiva. Logo, o concreto, o racional e o objetivo que predicam as leituras dos poemas de Cabral e, no contexto de *Tempo Espanhol*, os de Murilo, carecem do reconhecimento de que a linguagem em sua clareza objetiva não é desprovida de gesto imaginante. Há por meio da linguagem a captação de uma experiência que não é dicotômica, ou seja, nem subjetiva, nem objetiva, mas imaginativa “Em que sonho e realidade / Ajustam seu contraponto” (Mendes, 2001, p.131).

Desse modo, *Tempo Espanhol*, considerado pelo próprio poeta como o livro “mais rigorosamente pensado e ordenado” (Mendes, 1959, p.5), acolhe a presença da tradição literária espanhola, tem Espanha como grande tema e o experimenta numa forma de expressão que os críticos

---

<sup>16</sup> Importante destacar que o livro, em certa altura da produção poética de Murilo Mendes, iniciada com *Poemas* (1930), pareceu indicar, para o próprio autor, a manifestação do domínio estilístico. Qualidade que, nos anos 30, pareceu aos críticos brasileiros um aspecto ausente de sua criação poética e que, nos anos 60, obteve reconhecimento de Haroldo Campos, cuja leitura o próprio Murilo fez questão de elogiar em carta datada de Roma, em 1967, reproduzida no volume comemorativo de cem anos do poeta, *Murilo Mendes: 1901-2001*, do Centro de Estudos Murilo Mendes, organizado por Júlio Castañón Guimarães (2001, p. 137).

<sup>17</sup> Conforme apontado por Joana Matos Frias (2000, p. 73), cuja visão é representativa de certa atitude crítica assumida sobre a poesia de Cabral e Murilo sobretudo a partir da década de 1960, “O fascínio pela qualidade sensorial das palavras concretas, que esboça em João Cabral uma morfologia do sensível a partir de *O Engenheiro*, e que no caso de Murilo Mendes será o factor decisivo para o papel marcante que a nitidez de *Tempo Espanhol* desempenha na globalidade da sua obra, inscreve os dois poetas numa linhagem que, passando pelo realismo da visão objectivante de Cesário Verde, pela incisão cirúrgica da pena de Marianne Moore, e pelo *partis pris des choses* de Francis Ponge, tem contudo o mais importante ascendente no lugar onde ambos os escritores se encontraram em absoluta sintonia: a Espanha”.

tenderão a nomeá-la como concreta, seja pelo reconhecimento desse aproveitamento da tradição de poesia espanhola (Simões, 1960; Torres, 1966; Passos, 2006; Carvalho, 2011), seja pelo diálogo mais amplos com as artes plásticas abstracionistas e a literatura de diversos autores do século XIX e XX para os quais a linguagem teria de incorporar a dimensão concreta das coisas do mundo (Haroldo, 1963; Frias, 2000). Embora a dimensão do concreto tenha sido a mais destacada, é importante considerar também a forma por meio da qual ela é reveladora da imaginação do poeta (Costa, 2014) e da intensa experimentação poética que atravessa a sua trajetória (Guimarães, 1997; 2002). Considerar essa posição de leitura implica ver em convergência o concreto e o abstrato, participantes do processo imaginativo que, por sua vez, abole as dissonâncias entre essas dimensões como forma de produzir imagens com concentrada força simbólica.

### 3 CONCRETO ABSTRATO / ABSTRATO CONCRETO

A mobilização de referências extraídas da tradição poética de Espanha, que tem Góngora como pilar de expressão, é um dos aspectos que pode ser importante para a compreensão da construção das imagens no livro. Como vimos, Góngora atuou sob a atmosfera letrada do século XVII, mas foi retomado pelos modernistas espanhóis da Geração de 27, cujo interesse foi reacendido pela importância que os valores reconhecíveis na produção seiscentista passaram a assumir entre eles. O poeta Jorge Guillén<sup>18</sup> define Góngora a partir da ideia de junção dos polos intelectual e sensorial. Chama-o de poeta “conceitualista” e “príncipe da luz”. Diz ainda que “é a inteligencia con los sentidos quien tiende una red de relaciones entre los objetos. Relaciones de carácter muy racional entre los objetos sensibles [...] Lo abstracto y lo concreto viven contiguos o fundidos” (Guillén, 1999, p. 318-319 *apud* Maldonado, 2015, p. 118). Essa definição aponta para um importante referencial da tradição a ser considerado na leitura dos poemas de *Tempo Espanhol*, tendo em vista essa “radicação” na cultura espanhola identificada pelo crítico português Pinheiro Torres.

Dámaso Alonso, ao tratar de Góngora e sua poesia sinestésica e metafórica, também diz:

---

<sup>18</sup> *Psicologia da composição*, de João Cabral de Melo Neto, de 1947, traz como epígrafe o verso “Riguroso horizonte”, de Jorge Guillén.

Góngora tenía un sentido exacto; y más aún que exacto: nítido, transluciente; en su poesía estaba la realidad como exaltada a hiperrealidad: los colores exhalaban una atmósfera que era como su densidad, como la densidad del color emanando de los objetos; en sus poemas, los aromas adquirirían cualidad de color o de nostalgia, los movimientos se expresaban aún más, quedándose como cinematográficamente descompuestos en la retina; y en la selva confusa de su poesía se entremezclaban estupendamente las más distintas realidades por medio de la metáfora. Pero la inteligencia del lector y la del poeta lo presidían todo ellos, el lector y el poeta tenían todos los hilos, de tal modo que por debajo de lo que primero parecía selva fantástica y borrosa surgía la ilusión de una realidad realísima (Alonso, 1962, p. 60).

“Sabeis irradiar as cores”, descreve Murilo Mendes em “Aos pintores antigos de Catalunha” (2001, p. 35). O processo da “matéria da vida não transposta, antes exposta com lucidez didática” (Mendes, 2001, p. 35) poderia ser aproximado ao da “color emanando de los objetos” dos poemas gongóricos, uma cor densa que as impressões abstratas adquirem, expostas em sua concretude. O “aroma” que se apreende pelos sentidos assume realidade material, concreta (“color”), ao mesmo tempo que abstrata (“nostalgia”). A leitura que os modernistas espanhóis fizeram de Góngora é conjugada à formação surrealista da geração modernista de Espanha; uma forma de recepção da tradição à luz daquele presente histórico de valores vanguardistas.

Veremos, então, nesta seção de leitura de alguns poemas do livro *Tempo Espanhol*, que a experiência estética pensada em versos pelo sujeito poético lança luz às imagens ambivalentes, que são simultaneamente concretas e abstratas, em que sentir e pensar, interior e exterior, são dimensões que interagem e convergem por meio da imaginação que recorre à transmutação das matérias elementares, terra, fogo, água e ar, como figuração de Espanha. As imagens elementares fundam a experiência humana em Espanha de forma concentrada, nuclear, atômica, para usar o léxico adotado pelo poeta em seus inúmeros versos. Imagens centrípetas assumem força no limite imposto pelo corte, golpe, silêncio, rigor, fome, sede. “Para vir a ser tudo, é preciso ser nada”, diz o último verso de São João da Cruz (Mendes, 2001, p. 55).

Há uma “didática” térrea na produção imagética dos poemas. “Numancia”, “Dama de Elche”, “Cabeça de touro maiorquina”,

“Montserrat”, “São Domingos” – respectivamente: ruína arquitetônica, escultura, artesanato, paisagem – são lidos segundo os elementos de que são formados: a terra.

Vamos ao poema que abre o livro:

### Numancia

Prefigurando Guernica  
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida  
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea  
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe  
No seu sangue, e que a consome (Mendes, 2001, p. 23).

O poema dá o tom da direção a que seremos levados ao longo da leitura do livro, em que matéria elementar da paisagem é o substrato da experiência humana na cultura e história de Espanha. Murilo Mendes também fala sobre Numância<sup>19</sup> em *Espaço Espanhol*, descortinando alguns sentidos:

Descortino o horizonte de Numância, deserto, imensurável a olho nu. Observo a vegetação rasa onde um ou outro resto de coluna se salienta, algum marco a assinalar o episódio da grande resistência aos romanos; recuando nos séculos descubro a atualidade de Numância na sua gesta épica. Resistência; não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não. (Mendes, 1994, p. 1144).

A coluna<sup>20</sup> apresentada em “Numancia” é aquilo que resiste “na paisagem térrea” como sentimento de “dura memória da fome”. O sujeito

---

<sup>19</sup> O título do poema “Numancia” sem o acento circunflexo reproduz em espanhol a grafia do nome do sítio arqueológico, o antigo cerco. Em *Espaço Espanhol*, o autor faz uso da palavra em português, incluindo o acento gráfico. Ao longo do artigo, a referência ao nome da cidade obedecerá a grafia em português, Numância.

<sup>20</sup> A imagem da coluna é recorrente na produção de Murilo Mendes: “colunas da ordem e da desordem” e “colunas polidas do tempo” (1994, p.98) em “Os dois lados”, do livro *Poemas* (1930) e “colunas de suspiros” (1994, p.241), em “Poeta nocaute” de *O visionário* (1941), são alguns de



poético encontra na imagem da coluna um objeto correlato – segundo noções eliotianas – para expressar, pela arte, a emoção de resistir. A história de Numancia é lembrada pelo cerco romano que ocupou a região. O contexto é da guerra Celtíbera, século II a.C., marcada pela ambição dos romanos em dominarem o local que hoje pertence à Espanha. O episódio é trágico, relatos históricos contam que os habitantes da região se suicidaram como reação à invasão romana, atitude que marcou heroicamente a narrativa histórica do país. Miguel de Cervantes, no texto teatral *O cerco de Numancia*, dramatizou este evento, adaptado depois, em 1937, por Rafael Alberti durante a Guerra Civil Espanhola. Guernica é prefigurada em Numancia por ter vivido semelhante experiência catastrófica quando foi destruída pelo bombardeio alemão em 1937.

Claramente, a forma do poema, em octossílabos, alude à forma hispânica assumida pela tradição épico-lírica medieval. O ritmo é marcado pela sonoridade das rimas ora fechadas (Guernica - mantida) ora abertas (espanhola - outrora), do primeiro par de dísticos, e pela sonoridade das rimas ora abertas (térrea - recebe) ora fechadas (fome - consome) do segundo par dos dois versos finais. Essa quebra na direção que vai da ideia da contenção para a da dilatação e, depois, da dilatação para a da contenção, manifesta o movimento de dentro para fora e de fora para dentro alternativamente, encenando o que recebe e o que consome.

Duas cidades destruídas, Numância e Guernica<sup>21</sup>, deixam como lição aquilo que é “dura memória”, coluna que o poema reconstrói em movimento ascensional inverso ao da queda das ruínas, tornando-a mito. A hipálage, tropo que adiciona a uma imagem características extrínsecas a ela, mas que pelo uso passa a pertencer-lhe, é empregada claramente neste e em outros poemas do livro, atuando como recurso que corrobora para interpenetração dos polos concreto e abstrato. É por ela, a terra, que Espanha humanizada recebe no seu sangue isso que é ao mesmo tempo vida e consumação, fome e resistência<sup>22</sup>, por sua vez considerada uma das

---

muitas outras aparições que poderíamos trazer como exemplos. Verifica-se que a imagem adquire, em *Tempo Espanhol*, uma qualidade concreta, com clara referência à paisagem arquitetônica, mas não isenta da imaginação que anima a matéria via analogia ao dizer, em outro poema do livro, das pernas das mulheres, cujo corpo “sustentado por duas colunas / De pórfiro e granito” que são, ao mesmo tempo, “colunas do templo de Córdoba” que, por sua vez, “formaste Góngora” (Mendes, 2001, p.73).

<sup>21</sup> No livro, encontramos também o poema “Guernica” dedicado à região.

<sup>22</sup> Segundo a pesquisa de Carvalho (2011, p. 218), “o adjetivo numantino entrou para a língua espanhola com o significado: ‘que resiste com tenacidade até o limite, geralmente em condições precárias’”.

palavras-chave do livro (Carvalho, 2011), já se revelando desde o primeiro poema. A resistência, em termos físicos, pode se manifestar na capacidade que uma matéria tem de aguentar uma força exercida contra ela, sem que a tensão lhe cause alterações. Contudo, os elementos podem ser resistentes a alguns materiais e pouco resistentes a outros. No plano da concepção da resistência como imagem poética, a transmutação da matéria elementar que percorre todo o livro atua como forma de resistência pela ideia de metamorfose. Nesta inversão de valor, o poeta, ao transformar uma coisa em outra, ensaia formas de resistência adversas à estagnação, fixação, inação, mas ligadas à ideia de movimento, transformação. A movimentação não exclui a produção de memória, é uma imagem “prefigurando” a outra. A memória se atualiza no presente da imagem da coluna, presente este demonstrado pelos verbos “fica”, “recebe”, “consome”. A eleição pelo tempo presente é evidente na obra, o tempo que se espacializa e para o qual todos os outros convergem.

No segundo poema do livro, “Dama de Elche”, a escultura simbólica da cultura ibérica, feita em pedra calcária, é gerada por uma “força em silêncio resumida” (Mendes, 2001, p. 25). O silêncio também é condição originária da criação assim como o espaço nulo. Aquilo que falta é positivado como atributo de força inventiva. O silêncio gerou, a arte lhe deu sua natureza muda, de ibérico “rigor e melancolia”. Das “antigas terras trabalhadas” vem o touro de vime cuja cabeça é a parte que resta. No poema “Cabeça de touro maiorquina” o poeta olha o artefato, uma parte do todo, em sua integridade mítica e primitiva, cúmplice do rito tauromáquico na arena real e ao mesmo tempo onírica, a de fora e a de dentro: “O espanhol acredita nele, mata-o dançando/ No tempo do sonho da arena” (Mendes, 2001, p. 27). Lemos o verso como síntese da luta do espanhol que resiste com sonho e ação à força oposta. Faz isso dançando, em estado constante de movimento, assumindo formas e forças.

No poema seguinte, “Monteserrate”, dedicado a Jorge Guillén, os “Ásperos cumes desarticulados” é imagem que nos revela a gênese da paisagem antes da cultura, cujos índices são: “O prumo, signo, oliveira”. No seu “território disforme” o “espírito sincopado / Tenta escalar Deus e pedra” (Mendes, 2001, p. 29). Deus e pedra justapõem-se como partes dos cumes, se escala um, escala-se o outro, continente ou conteúdo, imagem síntese da “Espanha a se construir”. Em Monteserrate, o local, a “Virgem negra”, que “românica / preside o caos”, do alto “Intervém com sua



sejam eles terra e ar, sejam eles fogo e água, não aparecem estanques, são transmutados na paisagem como imagens dinamizadas pela imaginação do poeta, trocando propriedades entre si. Alguns poemas revelam esse dinamismo. Em “São João da Cruz”, diz sobre “Obedecer a esse fogo frio / Que se resolve em ponto rarefeito” (Mendes, 2001, p. 55). Nessa imagem, o fogo é resolvido em ponto de rarefação, propriedade híbrida das nuvens, entre a aquosidade e a solidez, e é frio, aspecto oposto à qualidade natural do elemento, semelhante ao “incêndio congelado” que se lê em “O sol das ilhescas”. É também, em “Pueblo”, o sol de poeira que predica o ar onde “O *pueblo* subsiste”. Ou, em “Segóvia”, quando adquire ação aérea em “Cai o sol em Segóvia atrás dos dedos”, em vez da ação de se pôr. Nesta imagem, o longínquo solar é elemento próximo aos dedos análogos aos montes agudos, ou às torres, atrás dos quais ele cai sob o domínio da imaginação do poeta. Há inúmeros exemplos de quando o fogo adquire características extrínsecas a ele, como em: “Metal: inaugura o povo espanhol / seu fogo aberto, específico” (Mendes, 2001, p. 93) ou “Ainda se comunica à terra / Pelo fogo comprimido de Toledo” (Mendes, 2001, p. 65).

A menção ao fogo aparece pela primeira vez em “São Domingos” quando diz do fogo formador e anunciador, “de alta linhagem”, associado ao Verbo, palavra criadora, e à “força lúcida” (Mendes, 2001, p. 31) daquilo que se manifesta com luz e por meio dessa projeção adquire visibilidade, nitidez. Já em “Santa Teresa de Jesus”, o poeta inquirir a destinatária que dá título ao poema: “Teresa, decifras o ‘mistério’ masculino de Espanha / Teu íntimo substrato é o fogo: / Convida-te a elidir o supérfluo” (Mendes, 2001, p. 51). Como se, munida do fogo, queimasse a forma bruta, dando-lhe forma artefacta, semelhante ao processo da queima cerâmica que extrai a água da terra argilosa, seus excessos, alterando as suas características físicas. Processo material análogo ao espiritual. A imagem do fogo é contígua à ideia de interioridade que emana vida. O fogo, como no poema “São João da Cruz”, deve ser obedecido devido ao seu poder de conhecimento, de decifração e de transformação física e espiritual. Em “Ávila”, o sujeito é “Nutrido pelo sol interior que acende o esqueleto” (Mendes, 2001, p. 49). Ou aquele que cultiva “um sol vermelho” em “O chofer de Barcelona” (Mendes, 2001, p. 139), com clara alusão à força da luta popular que pode irromper.



Os ângulos vivos do vento.  
A água que não repousa,  
Água delgada e comprida.  
O toque da água percute

Nas torres da mouraria.  
Água de som.  
Sincopada,  
Rebentando de Granada.  
Água que cumpre seu rito.

Água de sol e magnólia.  
O canto contínuo da água  
Dita o tempo à mouraria.  
Água de torres vermelhas.

Vejo as estradas da água  
No centro do Generalife.  
Água que não cessará.  
Água de fogo e de frio. (Mendes, 2001, p.129).

A água é o “canto objetivo da Arábia”, simboliza a tradição musical herdada dos Árabes, o flamenco, além do canto que ressoa do ritmo vocabular ibérico. Por meio dela, o vento adquire “ângulos vivos”, sendo “a água que não repousa”. A água adquire densidade material, espessura. É um instrumento sonoro: é tocada e também toca. É aquilo que percute, no sentido de causar vibração, “Nas torres de mouraria”, reduto mouro em território espanhol e português. Em outro verso o seu canto também “Dita o tempo à mouraria”. Então ouvimos a “Água de som. / Sincopada”, porque quebrada, “rebentada” de Granada, cumprindo um rito, imagem cíclica. A água de sol sugere água quente, sobre a qual as magnólias assentam. Metonimicamente dispostas aludem à eleição do poeta dos elementos na paisagem. Trata-se de uma vila ajardinada em palácio mourisco, construída no século XIV. O devaneio espacial do poeta, diante da realidade sonora que as águas do palácio produzem como “canto alto do Alhambra”, é convertido em imagens concreto-abstratas em que a sensibilidade auditiva assume, no poema, simbologias históricas e culturais. É temporal o ritmo do seu “canto contínuo”, dessa “Água de torres vermelhas”, como o som dos ponteiros dos relógios, adquirindo

também a propriedade ígnea do calor. A água forma estradas, não cessa, porque cíclica, “Água de fogo e de frio”, porque flui transformada.

**Juan Miró**

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.  
Também sabes deixar em liberdade  
O roxo, qualquer azul e o vermelho.  
Todas as cores podem aproximar-se  
Quando um menino as conduz no sol  
E cria a fosforescência:  
A ordem que se desintegra  
Forma outra ordem ajuntada  
Ao real - este obscuro mito (Mendes, 2001, p.147).

A mobilidade das imagens que se sucedem na leitura de “Juan Miró” nos propicia a experiência aérea desde o início em que se descreve: “Soltas a sigla, o pássaro e o losango”. Sublimam-se os elementos díspares, são deixados em liberdade como também são as cores “roxo, qualquer azul e o vermelho”. Em síntese, o sujeito aponta a possibilidade de reunião desses elementos pelo gesto do menino que os levanta, põe-nos ao alto, ao sol. O desejo do voo é performado pelo gesto ascensional do sujeito, um menino cuja imaginação ainda é livre e mobilizadora de imagens novas. As figuras móveis diante do sol absorvem a sua luz, projetam-na, tornam-se visíveis: luz colorida no espaço. A fosforescência é fenômeno que não se reproduz, mas se cria pela interação devaneante do sujeito com a matéria, desintegrando uma ordem pré-estabelecida, e dando origem à novidade no real: “este obscuro mito”. O poema não fala condicionalmente do quadro ou do artista espanhol, apenas. A sua linguagem nos dá acesso à sublimação das imagens, libertas e móveis, possibilitada pela criação humana.

Murilo Mendes, nos poemas de *Tempo Espanhol*, performa uma experiência estética de imersão na matéria e na forma de Espanha, dando a ver o seu exercício de pensamento imaginativo na produção do concreto simbólico térreo, ígneo, líquido e aéreo. A leitura não pretendeu ser extensa e nem a análise amplamente aprofundada, mas mobilizadora de um modo alternativo de ler os poemas do livro, imaginativamente, destacando os acessos oferecidos pelas imagens às dimensões simbólicas, em que se fundem concreto e abstrato, criadas pelo domínio da imaginação do poeta ao escrevê-los.

## 4 SÍNTESE

A vinculação imediata dos poemas de *Tempo Espanhol* ao espaço geográfico e cultural da Espanha nos incita a analisar a linguagem realisticamente, ou seja, como expressão de certa visão do poeta sobre o real referencial, condicionada a ele. Mas esta escolha não dispensa o reconhecimento de que há o deslocamento dos poemas desta mesma realidade referencial pelo processo imaginativo do poeta que faz revelar na linguagem, por meio das imagens criadas, a expressão da sua afetividade simbólica. E então, superamos o obstáculo que a leitura realística nos impõe.

Desse modo, o concreto, predicação atribuída aos poemas do livro, parece poder ser lido como a manifestação da imaginação material do poeta sobre este *real*, ou *vice versa*, que se origina na própria linguagem. Trata-se de efeito retórico conciliado ao devaneio, em que pensar e sentir aparecem indissociados, tributários do repertório de procedimentos surrealistas do autor, seu conhecimento das técnicas da vanguarda, e da sua radicação da tradição de poesia espanhola. Vale terminar essa leitura com as impressões de um dos primeiros leitores de *Tempo Espanhol*, o poeta e amigo João Cabral. Ao comentar sobre o livro, no ano de 1959, cuja data indica ser antes mesmo da sua publicação em Portugal, o poeta de *Quaderna* estabelece uma comparação das Espanhas, a dele e de Murilo, dizendo que a do amigo deixa a dele “humilhada” e a justificativa é a de que Murilo entrega uma visão total do país, provedor de uma sensibilidade que integra dimensões física e espiritual, ao passo que ele, Cabral, só se interessa pela Espanha “realista”, “materialista”, das coisas”<sup>23</sup>.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Dámaso. “Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)” In: *Cuatro poetas españoles*, Gredos, Madrid, 1962, p. 49-77.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes. Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. “Arquitetura da memória” In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 95-123.

---

<sup>23</sup> Carta de João Cabral de Melo Neto, enviada a Murilo Mendes, de Monte Carlo, 22 de janeiro de 1959, apresentada por Laís Corrêa de Araújo em *Murilo Mendes. Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência* (2000, p. 375).







# ENTREVISTAS



contato com Perfecto Cuadrado, que nos passou seu número de telefone, e nos informou que você vivia em Crosne, uma pequena e muito bonita cidade situada nos arredores de Paris. Pronto: comecei a provocar o Rui para que ele fosse a Paris e fôssemos juntos visitá-la, para, quem sabe, conseguirmos fazer algumas filmagens na ocasião. Algo desprezioso, caseiro, informal. E o Rui, “pau para toda obra” (como dizemos aqui no Brasil), topou o desafio de se perder comigo nesse empreendimento que logo nos entusiasmou enormemente. Ual: depois de termos ambos privado com Cruzeiro Seixas e com Raul Perez, tínhamos a chance de conhecer A DRAGÃO COM SEU CACHIMBO! Lembro – entre alguns lapsos de memória, devo assumir (embora eu não seja uma nonagenária, as intensidades acabam se misturando nas minhas narrativas do passado...) – do primeiro telefonema que fiz a Crosne, em que pude conversar com a querida Emilienne, antes que ela me direcionasse a você. Lembro ainda da hospitalidade com que vocês duas disseram que poderiam nos receber, lembro dos chás e dos bolinhos que partilhamos, das risadas e da companhia constante e carinhosa do felino que nos escutava a todos, no seu silêncio de ouro. Lembro de como a Virgínia Boechat, grande amiga apaixonada pela poesia portuguesa (como todos nós), que já vivia em Paris há muitos anos, rapidamente se mobilizou para integrar o projeto, convidando também a videomaker Diana Gandra para registrar nossa segunda visita. Mas lembro, sobretudo, de como tudo confluía de forma tão afetuosa para que partilhássemos bonitas conversas e muito boas risadas, lembro do aprendizado da história entre as tantas estórias, e lembro da generosidade imensurável com que você e a Emilienne nos acolheram no lar de vocês. Para que tudo isso não seja jamais esquecido, e possa ser transmitido a mais pessoas, é que decidimos transcrever parte da entrevista gravada naqueles dias frios, que encerravam o fatídico ano de 2021. A você e à Emilienne, toda a nossa gratidão, nossa amizade e nossa admiração: que a vida siga nos brindando com encontros tão magníficos como este. EVOÉ!

Um grande beijinho saudoso,

Ana Cristina Joaquim e Rui Sousa

São Paulo, 21 de dezembro de 2024.



Figura 1: Isabel Meyrelles e sua escultura em processo – gesso. Crosne, novembro/2021.  
Créditos: Ana Cristina Joaquim.



Figura 2: Escultura finalizada em bronze. Setembro/2024.  
Créditos: Rui Sousa.









de aprender escultura, eu encontrei um escultor que a Universidade gostava bastante e ele aceitou-me como aluna e eu fui aprender com ele escultura felizmente. Foi o melhor aprendizado para mim. Antes disso fazia uma escultura a cada semestre, sem saber, não é? Era uma idade mal [trecho incompreensível]. Tinha visto no Porto uma violonista francesa, Le Ginnete, que morreu de acidente de avião nos Açores americanos, lembra? Que morreu também [trecho incompreensível]. Que tinha uns movimentos extraordinários a tocar. Enfim... E eu fiquei fascinada com aquela mobilidade e aquela coisa. E no dia seguinte, fui comprar barro, pus em cima da minha mesa de estudante e fiz cinco estatuetas. E tentei fazer os movimentos que eu tinha visto. E não sabia escultura. Não tinha aprendido nada. E o que eu fazia antes, coisinhas... brincadeiras, nem eram brincadeiras, não eram nada, eram coisas para ocupar as mãos. E nesse ano havia a exposição de artes plásticas, daquelas que eram “Sua visão sem controle”... E eu pus minhas esculturas todas lá num cantinho, todas empilhadinhas assim num cantinho. E no dia seguinte recebi uma carta que dizia “não gostamos” assinada por Mário Cesariny e por Cruzeiro Seixas. Na altura tinha o telefone do Mário e telefonei-lhe a dizer que se não gostou que me fale. Então marcamos encontro na secretaria... E ele esteve a explicar o problema da pessoa que não sabia escultura e que queria fazer escultura, faz arte bruta, que era o mais adequado, o que se chama arte bruta.

*RS:* É quase a experiência deles nos cafés, os relatos deles na António Arroio que se juntavam todos a fazer...

*IM:* Quer dizer, eles tinham já uma educação surrealista. Tinha visto o Breton, tinham falado com este, tinham falado com aquele... Eu não conhecia nada. Vinha do Porto, um anjinho, não sabia coisa nenhuma sobre a arte surrealista, portanto, nem sabia que aquilo podia ser considerado arte bruta e que estava enquadrado dentro de uma sala do surrealismo. E daí eu fiquei muito espantada quando eles disseram que eram surrealistas e que achavam que aquela arte era surrealista. E “e o que é o surrealismo?”. E então ficamos numa longa conversa. Eu contei um pouco da minha vida e eles contaram um pouco da deles. Tivemos aí quase três hora na conversa. E ficamos muito amigos. Isso foi, portanto, em 49, eu passei quase todo os anos 50 em Lisboa onde fiquei uma pessoa célebre

simplesmente porque andava com os cabelos cortados, porque eu tinha carapinha. [trecho incompreensível], mas uma carapinha que tinha ser cortada com aquelas coisas que os barbeiros usam porque a tesoura não havia e eu estava muito contente porque cortava a 25 tostões. Eu ia ao barbeiro cortar o cabelo. Então era horrível. Ninguém podia imaginar o escândalo que aquilo foi, uma mulher ir ao barbeiro cortar o cabelo. Depois correu o rumor que eu andava de calças. [trecho incompreensível] etc., etc. Eu estava-me nas tintas. Mesmo assim conheci as pessoas mais interessantes de Lisboa aquelas que não tinham preconceitos anticabelo cortado e anticalças e todas as artes plásticas, literárias, tudo... Uma meia dúzia de pessoas inesperadas. Porque não foi eu que as escolhi, foram elas que escolheram a mim. E ficaram minhas amigas e eu fiquei amiga delas.

*ACJ:* Isabel, você estava contando que as pessoas se escandalizam porque você andava de calças, não é?

*IM:* Eu não andava de calças!

*ACJ:* Você não andava de calças? Isso é uma expressão?



Figura 4: Isabel Meyrelles e Ana Cristina Joaquim. Crosne, novembro/2021.  
Créditos: Diana Gandra.

*RS:* É um mito urbano. Eu acho que isso é muito como as pessoas começaram a associar uma atitude que considerava provocatória e depois a reunir uma série de questões, não é? Mas também é dentro deste contexto que veio o nome de guerra, o Fritz?

*IM:* Isso foi de uma amiga alemã que dizia que eu tinha cara de Fritz.

*ACJ:* E o que é ter cara de Fritz?

*IM:* Eu não sei. Uma cara alemã, certamente, porque ela era alemã. E, portanto, achava que eu tinha cara de Fritz. Portanto, como não queria dar o meu nome porque eu era do Porto de uma família muito chata que, se soubesse o que se passava em Lisboa, morriam todos com um enfarte. Então eu fiquei Fritz. E depois, de fato começou a girar as coisas com meu nome muito mais tarde escrevia Meireles com um “i” e um “l” como se faz. O meu nome de batismo escrito no registo civil na cidade de Matosinhos está Maria Isabel Soares Meyrelles com “i” grega e dois “eles”, isso foi em 1929. Portanto, eu assino meu nome.

*RS:* Não é nome artístico, nem nada.

*IM:* Meu nome artístico, que é este, o meu nome. Esta história já acabou. Mas em todos os casos foi divertido.

*ACJ:* Eu te ouvi falar de andar de calças... Eu não conhecia essa expressão portuguesa...

*IM:* Não é expressão nenhuma. Uma ideia.... Como eu era uma rapariga assim, com o cabelo cortado assim, devia andar de calças. Primeiro porque não as tinha. E, depois, se as tivesse eu podia ser apanhada pela polícia. Se fosse apanhada... uma mulher nunca punha calças em Lisboa. Se uma mulher fosse apanhada de calças em Lisboa ia [trecho incompreensível].

*ACJ:* Tinha que estar sempre de saia. Uau.

*IM:* Sim, sim e isso em 49.



















Figura 5: Isabel Meyrelles e Emilienne Paoli. Crosne, novembro/2021.  
Créditos: Virgínia Boechat.



Figura 6: Emilienne Paoli e Isabel Meyrelles, retratos antigos.  
Créditos: Rui Sousa.



*RS:* A poesia e a imaginação podem estar aí.

*IM:* Qual poeta se vê imaginação? A parte do Mário, a maior parte dos poetas usa a imaginação por igual.

*ACJ:* O Herberto.

*IM:* Eles criam coisas mas sem imaginação, percebe? A imaginação é outra coisa. A imaginação vem para além da realidade. A realidade pode conduzir a certas coisas. Mas tudo muito limitado. E os vários poetas portugueses que fizeram isso tiveram seus caminhos próximos da imaginação, mas não passaram... Mas esta é minha opinião. Eu não estou a pregar (ri).

*ACJ:* Por outro lado, é muito notável no teu trabalho tanto na poesia, n' *O Livro do tigre*, quanto na escultura, esse lugar que você falou das mitologias, que você foi buscar, e tal, e até pela parte dos animais também.

*IM:* De tudo que é dos animais. Eu fui criada numa quinta com minha avó e minha tia. Eu tinha cinco anos e passava o dia sozinha na mata que havia atrás da casa, com as cabras. Então eu andava com as cabras e sozinha e depois toda a minha vida era naquela mata e tudo que havia na mata era vivo, vivia comigo. Os bichinhos, as cabras, as lagartas eram minhas primas. E via diretamente nas cabras e elas achavam que eu era um cabrito, que eu fazia parte da família. Abraçava-lhes o pescoço, fazia-lhes festinhas, sentava com elas. Eu era o cabrito e elas eram família. Eram absolutamente como minha família. Quando eu via uma cabra eu dizia "olha uma prima".

*ACJ:* Tanto que teu autorretrato é um dragão. A escultura em que você se retrata.

*IM:* Sim. Quer dizer, eu fiz o dragão. Depois é que olhei para ele e ele olhou para mim e eu "isso é meu retrato, isso sou eu". Não fiz para ser meu retrato. Foi por acaso depois de pronto que eu achei que era o meu retrato.





Figura 7: Isabel Meyrelles assina a primeira edição de *Le Livre du Tigre* para oferecer ao Rui Sousa.

Créditos: Virgínia Boechat.











apenas um gosto pela poesia, mas também uma capacidade de análise, de aproximação, eu achei isso muito interessante.

IM: É porque sempre tive aquele gosto. Como se pode dizer em português... *inné*...

RS: Inato...

IM: O gosto inato que tenho pela poesia, que tive sempre. A única coisa que eu comprava quando eu ia a Portugal eram livros de poesia. E falar com os poetas.

ACJ: Isabel, você toparia ler ou leria alguns poemas do teu *Livro do Tigre*?

IM: Em que língua?

ACJ: Nas duas.

[Um tempo procurando os livros e conversando. Neste momento, não chegam a ler os poemas]

IM: Este foi um livro que desapareceu. Gallimard não tem mais. Não quis reeditar.

RS: E qual foi o contexto dessa antologia?

IM: Foi uma história muito gira. Eu tinha um amigo francês que conhecia Henry Michaux e [trecho incompreensível], enfim... conhecia vários intelectuais franceses e estava interessado pela poesia portuguesa. E ele dizia que é uma pena que o povo francês não conheça realmente o que é a poesia, porque nós portugueses fazemos poesia – não lembro bem o termo – como quem mija. Qualquer português é capaz de fazer uma cantoria. Peça a um francês para fazer qualquer coisa... Ninguém é capaz de o fazer, não têm, porque tem que ter espírito para isso. E ele disse: “eu não sei fazer o que é necessário para fazer poesia” o que era poesia portuguesa. Eles eram todos publicados pela Gallimard. Então falaram com o diretor da Gallimard “ah, não quer fazer uma antologia da poesia portuguesa? Por que há aqui uma pessoa que era muito capaz de fazer”. E falaram da obra de tal maneira que ele começou a fazer de graça. E o único tradutor que



RS: Este corte com a cultura Europeia, com a novidade, com o mundo...  
Essa deve ter sido uma experiência. Aliás, essa experiência que parte, pelo  
menos de tudo que tenho lido, do grito de revolta do abjeccionismo.  
[...]



Figura 9: Emilienne Paoli. Crosne, julho/2024.  
Créditos: Rui Sousa.

[...]

*IM:* Através da Sorbonne... que tinha estudos portugueses, enviaram essa Antologia. E eu recebi cartas “que ideia genial que eu tinha tido”.

*RS:* É mesmo muito bem conhecido. Por exemplo, mais próximo do que costume trabalhar. As observações sobre Fernando Pessoa são muito bem-feitas. Diz aqui nessa apresentação que o “Fernando Pessoa mais do que ser um poeta muito alinhado com os modernistas constrói um universo poético muito próprio e é ele próprio uma outra forma de modernidade”. Daí isso a pergunta que eu fazia a pouco, das poéticas pós-Pessoa era mais sentido do Pessoa...

*IM:* Eu queria colocar Surrealismo.

[Conversa de café]

*RS:* O que levou a Isabel a querer voltar para Portugal nos anos 70 quando foi a altura do Botequim. Já era vinte e tal anos de França...

*IM:* Eu tinha fechado a livraria que eu tinha de ficção científica, eu estava um bocado desnorteada, estávamos um bocado desnorteadas... Se vocês querem fazer [trecho incompreensível]. Eu me preparei para ficar um tempo em Portugal e eu tinha ficado na Natália Correia e pensava assim num café literário com coisas de comer... Então chegamos à conclusão que o espaço seria Botequim e que a cena gira era de Lisboa, no Botequim, ela se encarregou da sala e eu encarreguei-me da cozinha.

*RS:* Ela tinha alma de relações públicas, quase.

*IM:* Eu não tinha. Tinha alma de cozinheira. E fui para cozinha.

*RS:* Era a dupla perfeita.

[Conversa sobre o marido da Natália que era picuinhas com a comida dos empregados]



Manifestos do Breton em 47 e eles resolveram fazer o Grupo e depois entretanto juntaram-se na casa do António Pedro e depois o Mário e os outros se chatearam, porque o António Pedro era mais velho e queria ser ele a chefiar o Grupo. E depois o que o José Augusto França me contou era que na altura em que o Mário esteve em França e foi preso, o Mário não quis que essa história fosse pública em Portugal e segundo consta terá sido o António Pedro a espalhar a notícia.

*IM:* Tenho certeza que não... Eu não sei... O António Pedro era um homem corretíssimo, eu acho que ele seria incapaz de fazer isso.

*RS:* A Isabel lembra desse período em que o Mário esteve em Paris?

*IM:* Aquele parvo ao invés de me telefonar e dizer que foi preso... Ele não me disse nada. Eu havia de arranjar um advogado ele saía. Ele não disse nada.

*RS:* O Cruzeiro Seixas também contou essa história. Era a primeira vez que ele tinha vindo a Paris, o Mário já estava, e ele já cá estava aqui há dois dias quando aconteceu isso e...

*IM:* O Cruzeiro Seixas fez uma coisa muito feia. Achei e continuo a achar. Ao invés de dizer a mim o que tinha acontecido ao Mário, fez a malinha e meteu-se a Portugal sem dizer nada a ninguém. Não prestar assistência. Depois ele ofereceu-me os desenhos que fez na prisão. E depois ficamos com ele... Um ano... Quatro anos depois... E foi a última vez que o vi, que nós o vimos foi na casa dele e ele me acusou de não o ter ajudado. De não ter feito nada por ele. E saímos as duas furiosas.

[...]

*ACJ:* O Mário Cesariny ganhou uma grande repercussão na mídia e o Cruzeiro sempre se queixou de ser obscurecido e tal.

*IM:* Não era bem assim... O Mário era uma pessoa pública, mas era pública por ele mesmo.





*ACJ*: E o critério de junção com os outros? Foi a partir de proximidade? Ou que achava que tinha temáticas parecidas? Por datas... Estava tudo sem datas, não é?

*IM*: Eu tenho impressão de que ele me disse só para me chatear.

*RS*: Ele, para mim, o que me disse foi que no fundo nunca tinha saído de África. Ele me disse que só voltou porque não queria participar da guerra. Mas em espírito estava lá. E ele contou-me histórias muito curiosas, que teve uma altura em que ele teve muita sorte, porque ele foi de jipe para o meio do nada e o jipe avariou e ele três dias e três noites perdido no meio de África sem ajuda. De repente, quando ele pensava que já ia ficar ali, passou uma caravana e salvou-o. Porque ele foi para ali sozinho. E o mais engraçado foi que das últimas vezes que o visitei que foi na Casa do Artista, ele mostrou-nos um livro que tinha dedicatória de um rapaz que ele tinha conhecido em África quando era miúdo e acho que foi o Cruzeiro Seixas que ensinou o miúdo a ler ou havia começado a ler e a escrever. E o miúdo não sei quantas décadas mais tarde andou a procura dele para oferecer aquele livro e mostrar que afinal havia aprendido.

*ACJ*: Ó, que bonito!

*IM*: Já contou quando quase se afogava? Quando ele ia nadar eu tinha que ir para tomar conta dele para ele não ir ao fundo. Era uma chatice. [trecho incompreensível]

[Falam da inabilidade do Artur Cruzeiro Seixas para nadar]

*IM*: São cópias. Há certas peças de que gostei, desenhos dele que poderia se transformar em escultura. Eu dizia “que pena que não dá para ver do outro lado”. Para o escultor tem que ter três faces ou quatro ou cinco, ou quantas que quiserem por. Se tiver só uma é uma tristeza. Eu ficava muito triste e pensava e então “o que está do outro lado”. Então eu pegava no desenho e fazia a arte [esculturas da Isabel a partir dos desenhos de Cruzeiro Seixas].

*RS:* Mas algumas que se percebem que dialogam. Há uma compreensão artística ali muito forte. Porque o Cruzeiro Seixas tem um universo... a obra dele tem um universo reconhecível a distância.

*IM:* Ah, isso tem. Mas o curioso que nunca reconheceu que eu fiz esse trabalho de poesia. Ele nunca me agradeceu. O diário dele... Chegou a mim num estado miserável. Eu passei o outro ano tentar pôr uma certa ordem naquilo.

*RS:* É um diário/não diário, não é?

*ACJ:* São muito cadernos.

*IM:* São vinte e cinco volumes. Vinte, vinte e cinco...

*ACJ:* Estão agora lá na Fundação Cupertino.

*IM:* A coleção queria comprá-los. A Fundação dava vinte e cinco mil euros.

[Os assuntos seguem adiante (e poderiam se seguir infinitamente, em infinitas outras visitas...): sobre a falta de dinheiro do Cruzeiro Seixas; sobre o medo de que ele se suicidasse...; sobre as cartas trocadas entre Cruzeiro Seixas e Cesariny; sobre o momento em que brigam entre si; sobre Sérgio Lima ser pouco conhecido no Brasil; sobre o contexto do surrealismo no Brasil; sobre Cláudio Willer... Assuntos que merecerão uma transcrição completa e cuidadosa num futuro próximo. Seguimos!].

Agradecemos à editora do presente número, Lúcia Liberato Evangelista, pelo trabalho cuidadoso na transcrição da entrevista.



Figura 10: Rui Sousa, Ana Cristina Joaquim e Virgínia Boechat. Montmartre, a caminho de Crosne, novembro/2021.  
Créditos: *selfie*.



Figura 11: Diana Gandra e Virgínia Boechat. Paris, 2022.  
Créditos: *selfie*.





















pena suspensa, por ter publicado uma *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965). Para se defender em Tribunal Plenário escreveu o poema “A defesa do poeta”, que terminava com dois versos incrivelmente provocatórios: “Ó subalimentados do sonho!/ a poesia é para comer”.

TL: Qual a importância e a repercussão das revistas surrealistas — a exemplo de *Unicórnio* e *Pirâmide* — para a divulgação do movimento em Portugal e também para a construção de uma consciência crítica e estética por parte dos leitores?

CCR: A revista *Unicórnio* foi um projecto de José-Augusto França, pouco antes da dissolução do Surrealismo enquanto movimento organizado. Teve um papel relevante na medida em que conciliava o espírito vanguardista e a vocação crítica, reunindo um conjunto de poemas, textos de ficção, inquéritos aos intelectuais (sobre o “homem revoltado”, o conceito de modernidade, etc.), balanços literários e ensaios críticos (a cargo de nomes como Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, David Mourão-Ferreira e o próprio França), além de colaboração de artistas plásticos como Almada Negreiros, António Pedro, Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira. Artigos sobre Sade, Freud, Henry Miller, Lewis Carroll e o Surrealismo não deixavam dúvidas sobre as suas referências, mas a revista estava também atenta às novas correntes europeias do pós-guerra e foi um marco no panorama cultural português da época.

*Pirâmide* (1959) foi a única publicação colectiva do grupo do Café Gelo e nela colaboraram Mário Cesariny (com uma revisão crítica do Surrealismo intitulada “Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista”), Pedro Oom, Luiz Pacheco, Herberto Helder e Edmundo Bettencourt. Incluía também textos de Antonin Artaud, Raul Leal e Mário de Sá-Carneiro.

Já nos anos 70, outras revistas recuperaram o movimento, como *Grifo* (1970), *& etc.* (1973) e *Sema* (1979), situando-se na linha das vanguardas e da contracultura, e divulgando a obra de surrealistas portugueses e estrangeiros.

TL: Ainda sobre os grandes autores do movimento, a Professora prefaciou a edição das *Poesias Completas* de Alexandre O’Neill. Qual o fascínio dessa poesia sobre si?

CCR: Conheci Alexandre O'Neill em 1977, num Encontro de Poetas promovido pela Casa de Mateus, no qual participaram também Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Miguel Torga, Fernando Guimarães, Vasco Graça Moura, Pedro Tamen e Alberto Pimenta. Era um conversador extraordinário, com uma verve, uma melancolia sarcástica e uma criatividade verbal surpreendentes. O seu retrato está bem traçado por Maria Antónia Oliveira em *Alexandre O'Neill – Uma Biografia Literária* (2007), um livro escrito com graça e que se lê de um fôlego. Em 1982, a Imprensa Nacional convidou-me a prefaciá-las *Poesias Completas*, que reuniam pela primeira vez os volumes dispersos e tiveram três edições até 1990.

O'Neill tinha-se afastado logo em 1951 do Surrealismo, procurando uma poesia mais implicada no real (a sua faceta interventiva acompanhou as tomadas de posição ideológicas e a sua aproximação ao PCP — temporária, porque, como ele próprio disse, nunca foi homem de fés políticas, mais de “fezadas”). Mas as marcas surrealistas nunca abandonariam a sua poesia: técnicas, jogos, imagens, uma forma mental que a tornam inconfundível. Tem-se dito que Alexandre O'Neill é “o mais realista dos poetas surrealistas”, e uma das razões do fascínio da sua poesia é precisamente essa conjugação do real (sempre questionado com a acutilância do humor e da sátira) com a força simultaneamente destrutiva e criativa da imaginação. Mas há muitas outras razões, por exemplo, o recurso frequente à paródia como forma de diálogo com a tradição literária e de transcontextualização irónica — por vezes puro divertimento, outras vezes dinamitação da instituição literária, outras ainda modo oblíquo de *engagement*, mas sempre com uma hiperconsciência crítica muito própria. O'Neill desinveste a poesia da sua condição de “haut langage”, de acordo com o projecto de “dégonfler” (“desimportantizar” ou “aliviar”, na sua própria tradução) que caracteriza a sua obra. Um bom exemplo é o poema “Albertina ou o ‘insecto-insulto’ ou ‘o quotidiano recebido como mosca’”, uma divertida paródia que retoma o tema da visitação poética, substituindo a figura da musa por uma provocante e irritante mosca que distrai o poeta e atrapalha o acto criador (e se torna, no fim de contas, a musa casual que o “inspira”).

Vale a pena referir também “Um adeus português”, um dos grandes poemas de amor dos anos 50 em Portugal. É dedicado a Nora Mitrani, uma jovem búlgara radicada em Paris e ligada ao grupo de Breton, que em 1950 proferiu em Lisboa uma conferência intitulada “La Raison Ardente (du Romantisme au Surréalisme)”, no âmbito das actividades do







# **OUTROS DESASSOSSEGOS**

# O NOVO FUNCIONÁRIO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p341-346>

Emerson Patrício de Moraes Filho<sup>1</sup>

Aristides era um daqueles funcionários exemplares. Sempre o primeiro a chegar e o último a sair da pequena empresa de material de construção. Na boca dos demais colaboradores ele era um bajulador e dedo-duro. Sempre disposto a dedurar ao patrão, seu Inácio, qualquer deslize dos demais. Com sua postura, ganhou a confiança de seu Inácio e o descrédito dos colegas de trabalho. Era ele quem abria a loja todas as manhãs e a fechava ao final da tarde.

Sentia-se satisfeito por cumprir todos os dias seu ofício e nutria especial respeito e consideração por seu Inácio por tê-lo confiado aquela função. Os dois, amigos de infância, tinham se reencontrado quinze anos atrás, quando Aristides encontrava-se na sarjeta por conta do alcoolismo. Inácio, compadecido do amigo, ofereceu-lhe ajuda e lhe propôs de trabalhar com ele em sua loja. Após aquele evento, Aristides pôde se restabelecer e se libertar do vício. Passou a frequentar uma igreja evangélica perto de sua casa, para a felicidade de sua esposa, dona Ivete. Jesus o havia libertado, dizia ela.

Tudo corria bem naquela pequena empresa. Dona Odete, esposa de seu Inácio, se ocupava do caixa. Vinícius, sobrinho-neto de dona Odete, se ocupava do estoque. Carlos Antônio, por sua vez, era responsável pelas entregas e Aristides fazia as vendas. Havia um segundo vendedor, Dirceu, que chegara há pouco mais de um mês. Entrou para substituir Vicente, que se demitira para abrir seu próprio negócio. Esse sujeito em particular, Dirceu, começava a causar certo incômodo em Aristides, talvez ciúmes, diriam alguns, pois mal chegara e já demonstrava certa intimidade com dona Odete, cochichando em seu ouvido e arrancando dela alguns sorrisos confidentes.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, Paraíba, Brasil.

A clientela, já habituada, cumprimentava Aristides e dona Odete a cada entrada e saída da loja. Dirceu, por ainda ser novato, era apresentado por dona Odete aos clientes que ainda não o conheciam. Este, por sua vez, sempre os saudava com cortesia. Não demorou muito para que Dirceu se tornasse conhecido da clientela e se habituasse ao novo ofício. Antes de ocupar esse posto, havia trabalhado em uma grande empresa, na qual, após ter passado por várias funções, tornou-se gerente de vendas. Porém, um episódio de choque em sua vida o fez abandonar o cargo de forma repentina. Em um dia de diversão no final de semana perdeu sua esposa em um acidente de carro. Após beber algumas doses de whisky, decidiu pegar a estrada. Em uma curva em alta velocidade, tendo perdido um pouco os reflexos, foi parar no fundo de um precipício. Escapou com algumas escoriações, mas sua esposa, infelizmente, não teve a mesma sorte. O sentimento de culpa o fez entrar em uma depressão profunda, tendo que abandonar todas as atividades laborais e vivendo à base de remédios controlados. Foram anos a fio de isolamento e de tratamento, até que, finalmente, conseguiu encontrar forças para reconstruir sua vida. O emprego que agora ocupava representava para ele uma etapa importante de superação. Decidiu dedicar-se integralmente ao trabalho. Em uma das terapias das quais participara, ouvira uma frase citada de algum grande filósofo, cujo nome não mais se lembrava, mas de cujas palavras havia guardado com muito afago: “O trabalho nos livra de três grandes males: o vício, o tédio e a necessidade”. Fez daquilo seu lema de vida.

Após alguns meses de empresa, Dirceu já conquistara a amizade da clientela e a admiração do patrão e da patroa. Desta última talvez de forma particular. É preciso dizer que além de educado e gentil, Dirceu também possuía atributos físicos que atraíam atenção dos olhares femininos. Com seus 1m80, de físico um pouco esportivo e aparência elegante, desfrutava da gentileza de algumas clientes que sempre deixavam alguma gorjeta. Aristides, que não deixava de observar esses galanteios, desconfiava das intensões espúrias do colega: “um homem viúvo, tão jovem, não deve estar com boas intensões”.

O fato é que, com o passar do tempo, Dirceu se tornou protagonista naquele comércio. Os clientes já entravam perguntando por ele e davam preferência ao seu atendimento. Aristides, coitado, parecia ter ficado escanteado. Alguns clientes nem se lembravam mais dele e passavam sem

cumprimentá-lo. Isso, logicamente, só fez aumentar sua inveja em relação ao colega. Porém, o fato mais marcante ainda estava para acontecer.

Naquele dia de fim de mês, ao final do expediente, seria o tão esperado dia do pagamento. Dispensada toda a clientela e baixada as portas de rolar, seu Inácio chamou um a um os funcionários em sua sala em particular para fazer o pagamento da labuta mensal. Como era ele quem fechava a loja, Aristides sempre ficava por último. Então, após o ritual com todos os funcionários, é chegada a hora de Aristides de entrar na sala. Seu Inácio pede que entre e se sente um instante, enquanto ele vai rapidinho no banheiro. Como Aristides era um funcionário de muita confiança, seu Inácio não hesitava em deixar sobre a mesa todos os documentos e alguns rolos de dinheiro contados. Certamente, nada daquilo atrairia a cobiça do velho funcionário, mas uma coisa em especial atraiu sua curiosidade. Sobre o birô havia também um computador ligado: teria ali alguma planilha com o salário dos funcionários? Aristides não conteve sua curiosidade e rapidamente esticou a cabeça sobre o birô, a fim de descobrir do que se tratava. Sua suspeita foi certa, era justamente a planilha de despesas com os funcionários que estava aberta. Lançou imediatamente os olhos sobre a linha que mostrava o salário de Dirceu: R\$ 1.800,00.

Retornou subitamente para o seu acento, antes que seu Inácio o surpreendesse naquela posição. Ficou pensativo por alguns instantes sobre aquela cifra: 1.800, 1.800, como assim. Eu estou aqui há 15 anos e nunca ganhei mais de 1.300. Isso é uma... Quando foi arrancado dos pensamentos com o aparecimento de seu Inácio de trás da porta.

Voltou sobressaltado dos pensamentos, como quem é surpreendido no flagra em situação constrangedora. Percebendo o susto provocado, indagou seu Inácio:

- Está tudo bem, Aristides?
- Sim, seu Inácio. Tudo em ordem.
- Você me parece um pouco assustado.
- Não é nada, eu estava só distraído nos meus pensamentos.

Enquanto passava a quantia que lhe era devida, seu Inácio lhe perguntou sobre a família e questões de ordem pessoais.

Ao regressar para casa, Aristides ficou encafifado com aquela informação. Mal entrou em casa e já abordou sua esposa com a seguinte indagação:

— Tu não vais acreditar no que eu descobri hoje, Ivete!

— O que foi, homem? (Responde a esposa espantada)

— O Dirceu ganha mais do que eu: MIL E OITOCENTOS.

— Mas como assim, homem? E como tu ficaste sabendo disso?

— Eu vi com meus próprios olhos, Ivete. Estava lá no computador de seu Inácio: R\$ 1.800,00. Agora, para tu ver, né, eu que já estou há 15 anos lá ganho R\$ 1.300,00 e esse conversador galanteador, que mal chegou na empresa, já está ganhando 1.800. É de lascar mesmo. E eu não duvido nada que ele dá até em cima de dona Odete.

— Tu achas mesmo?

— Conversador como ele é?

A discussão se desdobrou sobre os acontecimentos daquele dia e Aristides ficou resoluto de que tinha que conversar no outro dia com seu Inácio sobre aquela situação injusta, segundo ele.

No dia seguinte, Aristides chega para abrir a loja impecavelmente às 7h30, como de costume. No entanto, as visíveis olheiras em seu rosto denunciavam a noite em claro que passara, atormentado com as ideias do dia anterior.

Determinado a conversar sobre aquelas questões com seu Inácio, aproveitou a primeira oportunidade que teve para ter em particular com o chefe. Seu Inácio normalmente só chegava às 10h, mas naquele dia, talvez por intuição do destino, chegou às 9h30.

Aristides, de imediato, ficou inquieto e meio agitado. Precisava encontrar uma forma de conversar com seu Inácio sem que os demais percebessem, sobretudo Dirceu. Assim, em um momento de bastante movimento na loja, fingiu ir ao banheiro, que ficava nos fundos da loja, por trás do balcão, bem ao lado do escritório do patrão. Então, bateu sutilmente na porta. Quase instantaneamente, respondeu o velho:

— Quem é?

— Sou eu, seu Inácio, Aristides.

— Pode entrar.

Ao entrar na sala, é imediatamente indagado com curiosidade:

— O que lhe traz aqui, Aristides? Alguma coisa errada?

Aristides, por sua vez, já um pouco constrangido e menos encorajado do que há poucos instantes, responde em tom baixo:

— Eu gostaria de conversar uma coisa com o senhor?

— Sente-se!




Estando surpreso com aquela afirmação e um pouco confuso pelo fato dele ter dito que não estava ali para pedir um aumento de salário, prosseguiu seu Inácio avidamente:

— Seu Aristides, eu não sei como o senhor ficou sabendo disso. E isso é o que menos importa, no momento. Mas eu gostaria de saber: se o senhor disse que não está aqui para pedir um aumento de salário e está dizendo que não acha justo que o Dirceu ganhe R\$ 1.800 por mês, o que o senhor está querendo, então?

— Que o senhor diminua o salário dele!


Recebido em 30 de julho de 2022  
Aprovado em 22 de março de 2023

Licença: 

Emerson Patrício de Moraes Filho

Doutorando em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande. Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande. Graduado em Letras Francês pela Universidade Federal da Paraíba.

Contato: [epmf.fr@hotmail.com](mailto:epmf.fr@hotmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0003-3401-4542>



# DO QUINZE AO VINTE E UM

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p347-348>

Edi Rodrigues<sup>1</sup>

O texto insubmisso tece  
(...) outras voragens:

Na Prefeitura Adélia Prado,  
Marília, agora de Helena, leva  
A filha adotiva à Escola.  
No Hospital Maria Deodorina da Fé,  
Cordulina faz cesariana em Maria Bonita.  
Na Conceição Evaristo com Ana Maria Machado  
Capitu, em estado de ressaca,  
Ler – *Menina bonita do laço de fitas*.


O texto insubmisso tece  
(...) outras voragens:

No sinal que vermelhece,  
Clarice e Fagundes, aflitas, tecem  
teorias da existência, sobre Ana Terra.  
Na astúcia da mimesis  
Cora Coralina borda  
o fardão de posse de outra  
Carolina, de Jesus.  
Convidas à festa do belo:  
Amélia, Bojunga, Piñon e Penha  
elegem a Metáfora e suas medidas,  
como mulher insubmissa e de verdade.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil.


Recebido em 11 de junho de 2023  
Aprovado em 22 de novembro de 2024

Licença: 

Edi Rodrigues

Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense, Mestrado em Políticas Públicas e Graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Professor do Centro de Ciências de São Bernardo/MA de língua e literatura Espanhola. Líder do Grupo de Pesquisa AXOLOTL. Realizou estágio pós-doutoral nas Universidade do Porto (Portugal) e Universidad de Navarra (Espanha).

Contato: [em.rodrigues@ufma.br](mailto:em.rodrigues@ufma.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-1404-4381>



sobre recente e vasto império ultramarino  
o Desejado Sebastião  
que, manifestando grande fervor religioso e militar,  
se lança na ignominiosa cruzada ao Marrocos,  
da qual jamais retornará.  
mundo forjado em guerra e orações:  
renascido e prenhe de luz.

||  
milnovecentosestrinta e quatro.  
nada mais como antes:  
mundo refém do medo  
de agora.

França e Inglaterra  
afiançam e avalizam bela época  
após o qual  
terror da guerra lacrimosa  
após a qual  
mundo equilibrado  
na navalha chamada Europa.

pulula o grito dos vencidos  
fácil  
partido e unido  
*fascio*  
marcham coturnos  
ítalos, hispanos, alemães.

e Portugal?  
rosto de esfinge que fita o passado do presente pelos olhos de  
um estado novo  
estado mofo

velho novo: mundo!

## III

milquinhentosesetentaedois  
Portugal  
A grande potência  
domina  
de domingo a domingo  
de sol a sol  
do Paraíso Perdido e revelado  
a lendária China  
ou quase  
ou caso

milnovecentosetrintaequatro

Portugal  
país convulso  
abalado

pela morte da secular caduca  
monarquia em  
milnovecentosedez

pelo o aborto da infante  
república em  
milnovecentosevinteseis

pelo atestado de óbito  
sonserino de  
milnovecentosetrintaetrês

## IV


do palco  
a plateia  
daí para a praça

no hiato de quatro séculos  
sentam-se a mesa do bar

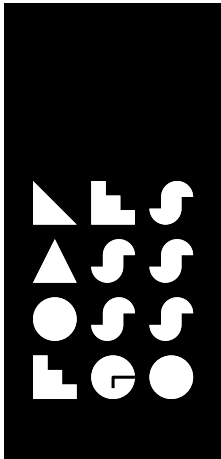
a beira mágoa  
Antero, Antônio e Ricardo Reis  
contemplam o sol que se deita nesse mar que já foi portuguez

e esperam o Encoberto retornar  
para que seja Portugal  
mais que saudade

Recebido em 28 de fevereiro de 2023  
Aprovado em 15 de novembro de 2024

Licença: 

Lucas Emanuel Soares Meira  
Mestre em Literatura Brasileira, Bacharel e Licenciado em Letras-Português e Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor de língua portuguesa na rede pública de Ensino Básico do Município de Cajamar, na Grande São Paulo.  
Contato: [lesm.autor@gmail.com](mailto:lesm.autor@gmail.com)



**USP**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**DLCV**

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

---

Desassossego – v. 16, n. 32 (2024.2) – Semestral  
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Portuguesa  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900  
ISSN: 2175-3180  
CDD 869  
Licença: BY-NC

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

---

## **EDITORES-CHEFES**

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORES RESPONSÁVEIS**

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORES CONVIDADOS**

### **DOSSIÊ: SURREALISMOS EM PORTUGUÊS e ENTREVISTAS**

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANNIE GISELE FERNANDES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LÚCIA LIBERATO EVANGELISTA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
RUI SOUSA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)

## **EDITORES DA SEÇÃO VÁRIA**

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)  
TALITA LILLA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA**

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)

## **PARECERISTAS DO NÚMERO**

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA ISABEL SANTOS (UNIVERSITY OF COLORADO, EUA)  
ANA ISABEL SOARES (UNIVERSIDADE DO ALGARVE, PORTUGAL)  
ANNIE GISELE FERNANDES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ANTONIO AUGUSTO NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
CARLOTTA DEFENU (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
DANIEL VECCHIO ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
DANILO RODRIGUES BUENO (FACULDADE ESEG – GRUPO ETAPA, BRASIL)  
DUARTE DRUMOND BRAGA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
EDUARDO STERZI (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
FÁBIO LUIZ FAZILARI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FELIPE MARCONDES DA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FERNANDO VELASCO (UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL)  
FLAVIA MARIA CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FREDERICO VAN ERVEN CABALA OLIVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
GEISE KELLY TEIXEIRA DA SILVA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE,  
BRASIL)  
GUSTAVO SILVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BRASIL)  
HARALD PINHEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, BRASIL)  
HELDER MARIANI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
JERONIMO PIZARRO (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLÔMBIA)  
JOANA MEIRIM (UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA, PORTUGAL)  
KAROLINA VALOVÁ (CHARLES UNIVERSITY, REPÚBLICA TCHECA)  
LEONARDO CHIODA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LILIAN JACOTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LÚCIA LIBERATO EVANGELISTA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)



LUCIANA DOS SANTOS SALLES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, BRASIL)  
MÁGNA TÂNIA SECCHI PIERINI (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO", CAMPUS ARARAQUARA, BRASIL)  
MARCELO CORDEIRO DE MELLO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA CATARINA RABELO BOZIO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA DO SOCORRO FERNANDES DE CARVALHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA SILVA PRADO LESSA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MAURO DUNDER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)  
MÔNICA MUNIZ DE SOUZA SIMAS (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA, ITÁLIA)  
NICIA PETRECELI ZUCOLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, BRASIL)  
PHABLO ROBERTO MARCHIS FACHIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
RAQUEL GONÇALVES (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
ROBERTO BEZERRA DE MENEZES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, BRASIL)  
ROBIN DRIVER (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
RUI SOUSA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
SANDRA GUERREIRO DIAS (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FREITAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
SHEILA MOURA HUE (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
TALITA LILLA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
TANIA MARTUSCELLI (UNIVERSITY OF COLORADO, EUA)

#### AUTORES DO NÚMERO

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ALINE LEÃO DO NASCIMENTO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANDRÉ LUIZ DO AMARAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, BRASIL)  
ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO (UNIVERSIDADE DE ÉVORA, PORTUGAL)  
ARLENE ROSA EUSTÁQUIO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)  
AUGUSTTO CORRÊA CIPRIANI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)  
CARLOS CONTE NETO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
ELI RODRIGUES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, BRASIL)  
ELVIO FERNANDES GONÇALVES JUNIOR (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)  
EMERSON PATRÍCIO DE MORAIS FILHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE, BRASIL)  
GABRIEL FALLACI FERNANDO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LUCAS EMANOEL SOARES MEIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LUCAS RODRIGUES NEGRI (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
MARIA JOÃO SIMÕES (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
RAPHAEL FELIPE PEREIRA DE ARAUJO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
RUI SOUSA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
SOLANGE DAMIÃO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SUSANA VIEIRA (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
TALITA LILLA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

#### CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO / ASSIS, BRASIL)  
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)  
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)  
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)  
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)  
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)  
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)  
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

## REVISORES

COORDENAÇÃO: MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## EQUIPE:

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ALINE PASQUOTO PERISSINOTTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ANDRÉ SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)  
CAROLINE HENRIQUE DUDA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
GABRIEL FALLACI FERNANDO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LARISSA FONSECA E SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LEONARDO ZUCCARO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JR. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
TALITA LILLA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
VIVIANE RODRIGUES ZEPPELINI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## DIAGRAMAÇÃO

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)  
GABRIEL FALLACI FERNANDO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

## PROJETO GRÁFICO

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## CAPA

VENERSON CARDOSO CAPUANO FONTELLAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)