

ISSN 1646-396X

ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº22

2018

capa

S/ título, (c.1950/51)

Ocultação

Tinta da china sobre imagem impressa, 13,5 x 12 cm

Col. Cristina Azevedo Tavares e filhos

Nota de Agradecimento: a Direcção da revista agradece à Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares a cedência da obra supra referida para a capa deste número.

ISSN 1646-396X

ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº22

2018

$\frac{b}{a}$ belas-artes
ulisboa

$\frac{b}{a}$ cieba belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

El Corte Inglés

ISSN 1646-396X

ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº22

2018

PROPRIEDADE DO TÍTULO

CIEBA _
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS ARTES
SECÇÃO DE CIÊNCIAS DA ARTE E DO PATRIMÓNIO — FRANCISCO DE HOLANDA

FACULDADE DE BELAS-ARTES, LARGO DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES,
1247-058, LISBOA
TELEFONE 213 252 100

FUNDADOR

founder

José Fernandes Pereira

CAPA

cover

Fernando Azevedo

DIRECÇÃO

editors

José Carlos Pereira
FBAUL

António Vargas
UDESC

PAGINAÇÃO

pagination

Fernando Estevens

COORDENAÇÃO GRÁFICA

graphic coordination

Fernando Estevens

EDITOR

editor

Rui Lopo
IFLB

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

graphic coordination

inPrintout

TIRAGEM

edition

150

ISSN

issn

1646-396X

DEPÓSITO LEGAL

legal deposit

495535/22

CONSELHO CIENTÍFICO

advisory board

Luisa Arruda

Universidade de Lisboa

Cristina Azevedo Tavares

Universidade de Lisboa

Fernando António Baptista Pereira

Universidade de Lisboa

João Paulo Queiroz

Universidade de Lisboa

Ilídio Salteiro

Universidade de Lisboa

Vítor dos Reis

Universidade de Lisboa

Eduardo Duarte

Universidade de Lisboa

Pedro Cabral Santo

Universidade do Algarve

Carlos Bizarro Morais

Universidade Católica Portuguesa

Rodrigo Sobral Cunha

Universidade Europeia-IADE

Sylvie Deswartes-Rosa

*Institut d'histoire des représentations et
des idées dans les modernités*

Margarida Acciaiuoli

Universidade Nova de Lisboa

Lúcia Rosas

Universidade do Porto

Daniela Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rosangela Maria Cherem

Universidade do Estado de Santa Catarina

Domingo Hernandez

Universidad de Salamanca

Pedro Duarte

*Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro*

Afonso de Medeiros

Universidade Federal do Pará

Bernardo Pinto de Almeida

Universidade do Porto

António Pedro Pita

Universidade de Coimbra

Francisco de Almeida Dias

Università degli Studi della Tuscia

Salvato Teles de Menezes

Fundação D. Luis I

Sabina de Cavi

Universidad de Córdoba

Anna Maria Guasch

Universitat de Barcelona

Annemarie Jordan

Universidade Nova de Lisboa

António Braz Teixeira

Academia das Ciências de Lisboa

Samuel Dimas

Universidade Católica Portuguesa

ÍNDICE GERAL

P. 9

APRESENTAÇÃO

José Carlos Pereira
António Vargas

P. 11

EDITORIAL

Rui Lopo

I _ ARTIGOS

P. 19

SOBRE O EXPRESSIONISMO EM PORTUGAL
(PROPOSTA DE ESQUEMA PARA UM ESTUDO)

António Braz Teixeira

P. 27

DO NEO-REALISMO EM MÁRIO CESARINY (CRÍTICA,
ARTE, POESIA & MÚSICA)

António Cândido Franco

P. 51

CONTRADIÇÕES LIVRES: ÁLVARO CUNHAL,
ENTRE O NEO-REALISMO COLECTIVO E O
FORMALISMO INDIVIDUAL

Carlos Vidal

P. 69

CRUZAMENTOS OU NÃO: VANGUARDA,
MODERNISMO, NEO-REALISMO, SURREALISMO

Fernando Guimarães

P. 77

LIMA DE FREITAS: UM CAMINHO ARTÍSTICO
E INTELLECTUAL DESENHADO E PINTADO NOS ANOS
40 E 50 DO SÉCULO XX

Ligia Rocha

P. 111

VIRGÍLIO MARTINHO: ENTRE O SURREALISMO
E O NEO-REALISMO

Miguel Real

P. 117

UMA SÍNTESE TRÁGICA: OS TEXTOS CRÍTICOS
DE MANUEL DE CASTRO

Ricardo Ventura

II _ NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

P. 145

"FÓRA OS DOUTORES": NOTA SOBRE O BUREAU
SURREALISTA

Cristina Pratas Cruzeiro

P. 149

O *GUARDADOR DE REBANHOS* DE ALBERTO
CAEIRO: NATURALISMO, SENSACIONISMO,
SURREALISMO E ARTE LITERÁRIA

João Ferreira

P. 187

A OMNIPOTÊNCIA DO SONHO E A REALIDADE SOEZ
— TRÊS CARTAS DE CÂNDIDO COSTA PINTO NO
ESPÓLIO DE MÁRIO DIONÍSIO

Manuel Matos Nunes

P. 199

UM POEMA DO LIVRO *TERCEIRA IDADE*, DE MÁRIO
DIONÍSIO

Manuel Matos Nunes

P. 201

ABJECCIONISMO OU NEO-NEORREALISMO?

Rui Sousa

P. 207

JOAQUIM PEDRO E ARAGÃO (1802-1880) -
LITÓGRAFO DOS "ELEMENTOS DE DESENHO".
CONTRIBUTO PARA A SUA BIOGRAFIA

Alberto Faria

P. 233

AMA COMO A ESTRADA COMEÇA: OS TRÊS
PRIMEIROS ANOS DO MAAT — MUSEU DE ARTE,
ARQUITETURA E TECNOLOGIA

Marta Antunes

P. 247

O XAMANISMO TRANSCULTURAL DE ANA
MENDIETA: AS RUÍNAS HIEROFÂNICAS DO EARTH
BODY WORK

Valeri Carvalho

APRESENTAÇÃO

José Carlos Pereira
António Vargas

Na sequência do anúncio feito no número 18/19, com o qual iniciámos a II Série da revista *Arteteoria*, concretizamos, neste número 22, o desígnio de convidar investigadores e especialistas para assumirem o papel de Editor, alargando as perspectivas e as abordagens científicas e artísticas da publicação. Neste número, e sob a responsabilidade do investigador Rui Lopo, a quem agradecemos, desde já, o competente e dedicado serviço prestado, a revista propõe um dossier sobre as complexas relações entre o neo-realismo e o surrealismo em Portugal, a partir da década de 1930.

Nas Notas de Investigação, e em complemento do referido dossier, publicamos, da autoria do investigador Alberto Faria, doutorando em Ciências da Arte e do Património, um contributo para a biografia e a obra artística do escultor Joaquim Pedro de Aragão (1802-1880); neste artigo, é sublinhada a sua participação, enquanto litógrafo, em manuais de ensino artístico nas áreas do Desenho e da Escultura, como sejam os *Elementos de Desenho Colligidos e Adoptados pela Academia de Bellas Artes de Lisboa para uso dos seus discípulos*, obra datada de 1840, da autoria de Joaquim Rafael (1783-1864), e o *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano*, datado de 1836, data da fundação da Academia de Belas Artes de Lisboa, do punho de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877).

A rubrica integra ainda uma apresentação e interpretação das linhas programáticas e curatoriais que caracterizaram os três primeiros anos do MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia), da autoria da mestre Marta Antunes, na sequência da sua investigação no âmbito do mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte. Por fim, Valeri Carvalho, bolsista na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), problematiza o trabalho de Ana Mendieta, particularmente as suas esculturas *earth body*, a partir da noção de “Xamanismo Transcultural”, em articulação com as dicotomias arte-natureza e história-memória, procurando uma perspectiva para as questões étnicas e de género, sublinhando o irrefragável carácter político da arte.

EDITORIAL

Rui Lopo

I

A revista *Arteteoria* tem permitido revisitar a história da arte, a teoria da arte e a estética em Portugal através da publicação de estudos, ensaios e artigos de investigadores nacionais e estrangeiros. Surgindo o momento de reler à luz de novos dados e perspectivas as transformações ocorridas neste âmbito nos anos 40 do século XX português, pareceu-nos oportuno adoptar uma abordagem diversa das que até aqui mais habitualmente temos visto cultivadas.

Não podemos deixar de saudar a acção dos últimos anos do Museu do Neo-Realismo e da revista *Nova Síntese* (que se vieram somar a projectos mais antigos, como as revistas *Seara Nova* e *Vértice*) que tanto têm contribuído para um novo olhar sobre o neo-realismo. Quanto ao surrealismo, muito se tem beneficiado da acção do trabalho do Centro de Estudos do Surrealismo e da Fundação Cupertino de Miranda, por vezes com o apoio da Fundação EDP. Destaque-se ainda o enorme labor de levantamento de fontes associadas a estes dois movimentos efectuado pela Revista Libertária *A Ideia* e pela Casa da Achada – Centro Mário Dionísio. São diversas as editoras que nos últimos anos se têm destacado na edição de compilações, inéditos, entrevistas, e demais materiais para o estudo destes movimentos em Portugal, esforço que esta revista vivamente cumprimenta.

II

No número que agora se apresenta, e a partir dos estudos nele publicados, é possível observar o ponto de intersecção entre os dois movimentos referidos a partir dos nexos, ligações, complicitades, ressonâncias, afinidades, disputas, incompreensões, mas também das situações sociais e culturais partilhadas, permitindo uma inscrição histórica da relação entre tão importantes posicionamentos culturais, artísticos, estéticos, literários e existenciais. De um ponto de vista conceptual, há em comum a ambos os casos uma tentativa de reflexão sobre o conceito de *real* e de *realidade*, embora no quadro de um diferente posicionamento sobre aquilo que, na diversidade dos movimentos gnosiológicos, se tem chamado *realismo*.

Sendo difícil sair da dicotomizante assunção do real como algo de fixo, imutável e substancial ou, pelo contrário, como aquilo que só é na mudança e na fluidez, surge-nos a questão: “O que me é dado conhecer?”, que obteve historicamente diversas possibilidades de resposta. Ser-nos-ia possível *conhecer tudo* porque seríamos do mesmo estofa que tudo aquilo que existe ou, por outro lado, só seríamos capazes de conhecer uma parte do todo, ainda que pudessemos pensar ou imaginar outras partes dessa totalidade ignota.

As possibilidades são várias, irredutíveis e apenas dialecticamente superáveis com base em pressupostos ontológicos e onto-gnosiológicos bem fundados e, em última instância, determinantes. No processo da chamada modernidade ocidental ocorre a transposição do que originalmente radica nestas questões para o domínio estético: só partindo da possibilidade de que existiria uma realidade cognoscível é que seria possível conceber um realismo estético, de que o surrealismo surgiria como *corrector*, atendendo a dimensões subjectivas, inconscientes, fantásticas do *ser*, aqui indistinguido do *real*. Neste sentido, o surrealismo apresentar-se-ia como um *realismo* que não admite que só possa ser tido por real aquilo que o pensar atesta como tal. Usou-se, aqui, o termo *pensar* na sua acepção habitual, de processo mental, mais ou menos racional, ordenador e cognoscitivo, sócio-historicamente determinado. Mas outras faculdades apreensivas ou construtivas, a intuição ou a imaginação, mais ou menos criadora e a exploração dos mundos subconscientes ou supra-conscientes, dariam acesso a outras dimensões do real. Deste modo, continua a discutir-se o instigante conceito de *realidade*, estranhamente originado no étimo latino *res*, que designa a *coisa*, tentando o nosso pensamento sempre desmentir, ou, pelo menos, matizar e relativizar a identificação do realismo com qualquer forma de *cousismo*.

III

Não virá talvez a despropósito convocar para esta discussão um criador, tido por tributário do neo-realismo, que se dedicou a biografar realisticamente o último ano da vida de um ser tido por irreal: um heterónimo pessoano. Nesse ambicioso romance, carregado de notas reflexivas, ajustam-se contas com um dos momentos tidos por fundadores do *realismo* literário entre nós: referimo-nos à epígrafe de *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, onde se sugere que

*provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações, por exemplo, **Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia**, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar [...].*

José Saramago apresenta-nos assim no seu *Ano da Morte de Ricardo Reis* uma inversão daquela sentença que *parece clara*, que é por muitos tida como mote fundador para uma certa atitude artística de tipo realista: mas outro realismo seria possível, porque outra realidade é apreensível a quem estiver atento. Neste sentido, em vez de se fantasiar de forma realista a partir de uma concretude dada, seria possível concretizar, de forma

igualmente realista, as infindas possibilidades dadas pela fantasia: seja a da existência de um heterónimo pessoano a braços com a consolidação do fascismo, seja a revisitação, noutra lugar, da platónica alegoria da caverna e do presépio num *shopping center* contemporâneo (*A Caverna*).

IV

No primeiro artigo do dossier proposto neste número, António Braz Teixeira apela para a necessidade de se efectuar um *estudo de conjunto* que atenda à *continuidade dos ecos, momentos ou obras de cariz expressionista* na pluralidade própria deste movimento da arte portuguesa, desde Raul Brandão e António Carneiro, até Paula Rego, desvelando as suas *facetas metafísica, lírica, irónico-grotesca, fantástica ou político-social*. Este artigo é, assim, pioneiro ao propor um *esquema* para um futuro *estudo global e sistemático da diversificada e persistente presença* do expressionismo na arte portuguesa.

Braz Teixeira adverte que, *mais do que influências*, mais adequado seria utilizar as categorias hermenêuticas de *encontro, diálogo, afinidades, convergências ou confluências*. Assim, na perspectiva deste autor, a crítica portuguesa, demasiadamente centrada nas vanguardas francesas, teria desvalorizado as *correntes de outras origens*. Fica aqui implícito que muitas das manifestações apontadas como surrealizantes na cultura portuguesa resultariam, afinal, da livre ou inconsciente adesão a uma matriz expressionista.

Por sua vez, António Cândido Franco chega a estas reflexões culminantes partindo de uma pioneira investigação sobre um autor específico, Mário Cesariny, e da sua *adesão* ao neo-realismo, em 1944, altura em que teria aprofundado *a sua ligação, inclusive com a militância no Partido Comunista Português, a Fernando Lopes Graça, ligação que vinha porém de trás, pelo menos de 1942, da Academia dos Amadores de Música onde o jovem Cesariny tinha aulas de piano*. Franco dá conta como o neo-realismo em 1944, sendo recente, já tinha manifestado alguns dos seus *nomes e obras decisivas que marcavam um novo rumo estético que reagia às correntes anteriores, todas marcadas pelo esteticismo modernista*. Para este intérprete, *o neo-realismo desta nova geração lisboeta de 1943 tinha todas as condições para, embora aderindo com entusiasmo às novas ideias que se procuravam impor desde o final da década anterior, se mostrar distinto daquele que estava já consagrado. O grupo tinha uma tradição urbana muito diferente da experiência rural dum Alves Redol e da vivência operária dum Soeiro Pereira Gomes e estava também muito longe do meio académico coimbrão dum Joaquim Namorado, dum Cochofel e dum Carlos de Oliveira*. Nesse sentido, poderá falar-se em *adesão, porque assumia declaradamente o neo-realismo como o movimento que interessava então construir*, mas também, com igual propriedade, se pode referir o seu *afastamento*, na medida em que este grupo se *distanciava conscientemente de tudo o que até aí dera expressão ao movimento entre nós, insistindo em que as verdadeiras obras neo-realistas estavam ainda por criar e que o que até então surgira no domínio das artes plásticas, do romance e da poesia não merecia o nome de neo-realismo*.

Carlos Vidal, intérprete das três fases de construção do pensamento estético de Álvaro Cunhal, recupera uma das questões centrais do realismo socialista, na sua declinação

no neo-realismo português, a saber, a determinação possível do processo estético pela base-estrutura ou produção material; simultaneamente, e em conciliação com uma cartografia do posicionamento estético de Cunhal, enquanto intelectual, romancista e artista plástico – a que não escapa a célebre polémica com José Régio –, convoca diversos contributos de exegetas portugueses e estrangeiros de modo a repensar a relação infra-estrutura-superestrutura.

Delimitando metodologicamente os conceitos de modernismo e surrealismo sob o denominador comum da vanguarda, e atendendo às novas poéticas que deles surgiram, Fernando Guimarães problematiza o modo como a *poética corresponde a uma conceptualização que deriva de uma expressão que pode ser a da poesia ou, mesmo, a das artes plásticas*. Nesse sentido, passaríamos do nível *expressivo para o reflexivo*. Assim, a literatura e as artes plásticas conheceriam *múltiplos cruzamentos*, onde se afirmariam *diferenças ou desvios que criam um dinamismo muito especial nos movimentos de vanguarda desde o Modernismo da geração do Orpheu ao Surrealismo. Atravessado por movimentações que, ocasionalmente, se apresentaram como vanguardas e que viveram à volta de todos estes encontros, contradições, derivas*, definiram-se *poéticas diferentes*, as quais umas vezes se confrontaram e outras *acabaram por se influenciar*. O crítico não opta por atribuir maior peso ao *confronto* ou à *influência*: entre o surrealismo e o neo-realismo, ainda que se reconheçam suas diferentes dimensões, plásticas e literárias, mas uma mesma remissão às fontes das vanguardas modernistas, as possibilidades de cruzamento abrem um campo fecundo de reflexão muito ainda por empreender.

Lígia Rocha propõe-se estudar as primeiras décadas da produção plástica de Lima de Freitas, nos anos 30, 40 e 50 do século XX, procurando detectar uma *simbiose entre a obra escrita, plástica e gráfica*, em diálogo com uma dimensão algo desatendida da obra deste autor: o seu trabalho como ilustrador da *Colecção Argonauta*, dedicada à ficção científica, que se inicia em 1956. Este tipo de ilustração coincide temporalmente com o momento em que o autor procura abandonar a sua primeira fase, dita neo-realista, e encaminhar-se para o momento espiritualista ou simbólico da sua obra tardia. Reconhecendo como o autor parece visitar correntes tão díspares como o neo-realismo, o surrealismo e o expressionismo, deixando-se mergulhar, cada vez mais, nos territórios do fantástico, não deixa de ser significativo que seja a ilustração para ficção especulativa, ou literatura de antecipação, que tenha propiciado essa passagem, pois que neste território literário convive a mais crua e concreta denúncia das facetas distópicas da construção social com os mais espaciais voos da imaginação emancipadora humana.

Miguel Real procura matizar a consensual consideração da obra de Virgílio Martinho como autor que teria participado activamente na corrente surrealista ao longo da sua primeira década, mas que, posteriormente, viria a aderir ao neo-realismo: *a verdadeira interpretação residirá na afirmação de que Virgílio Martinho sofreu de uma inicial, genuína e original pulsão surrealista atenuada, porém, através do convívio com a exploração e repressão das massas populares no tempo final do Estado Novo e a sua participação intensa com o Grupo de Teatro de Campolide/Almada*. Nesse sentido, se no teatro o autor teria manifestado a estética neo-realista, também é neste género que efectua uma releitura de

Ubu Roi, de Jarry. O autor participa na revista *Pirâmide* ao mesmo tempo que cultiva traços literários canonicamente neo-realizantes. Este artigo, em suas minuciosas subtilidades, demonstra bem a falibilidade das etiquetas quando são aplicadas à totalidade de uma obra, amputando-se assim as suas complexidades, ambiguidades e situados tempos de intervenção.

Ricardo Ventura, que tem vindo a preparar a reedição da obra poética de Manuel de Castro, enriquecida de inúmeros inéditos e do estudo aturado do seu espólio, chama a atenção para um lado menos conhecido do autor, situado no centro das nossas preocupações: a dimensão crítica deste poeta que, em artigos de jornal, procurou teorizar a situação e o sentido da figura social do artista visível maximamente numa das *expressões mais óbvias da sua aspiração à liberdade e do seu asco à ordem política vigente* em alusões *catastróficas*: neste sentido, incidindo sobre *o meio artístico, esse forte sentido revolucionário e apocalíptico traduzir-se-ia num balanço negativo da esmagadora maioria das expressões culturais com que se deparava*. Segundo as palavras de Castro, *a contínua desmultiplicação dos «ismos», das modas, dos tiques, seja na poesia escrita seja na arte dum maneira geral* manifestariam um derivante vogar *ao sabor dos interesses económicos dos indivíduos submetidos a um tempo precário e duvidoso que será talvez o indício do fim dum tipo de civilização*.

V

Nas “Notas de Investigação” desta revista procurou-se alimentar o seu tema primacial. Nesse sentido, a breve nota de Cristina Pratas Cruzeiro recupera um peculiar recorte de imprensa de um anúncio publicado durante o Período Revolucionário pelo “Bureau Surrealista”, alegadamente da responsabilidade de Mário Cesariny, em que se equiparava a acção de um crítico de arte como José Augusto França e a Associação Internacional de Críticos de Arte, a que este pertencia, com a NATO e a CIA.

Manuel Matos Nunes assina duas minuciosas notas que dão conta do estudo que tem vindo a desenvolver junto do espólio de Mário Dionísio. Numa, apresentam-se dois conjuntos de cartas enviadas a Mário Dionísio pelos pintores Cândido Costa Pinto e Manuel Filipe em que são patentes as complexas e duradouras discussões então travadas em torno das questões artísticas e estéticas, contextualizadas não só no âmbito das obras destes autores, mas também no quadro epocal que as enforma. Em outra nota, o investigador procura descriptar Bento de Jesus Caraça como dedicatário de um poema de Dionísio, cotejando as palavras usadas nessa peça literária com o teor de uma homenagem efectuada ao *militante da cultura* que foi o editor da Cosmos. Estas notas trazem consigo algumas reproduções de imagens de peças plásticas oferecidas pelos autores a Mário Dionísio e que se encontram hoje depositadas na Casa da Achada que gentilmente as cedeu e autorizou a sua publicação.

Já Rui Sousa procura, de forma concisa mas fundamentada, mostrar como o abjeccionismo, situado por uma certa crítica entre o surrealismo e o neo-realismo, terá afinal surgido como forma de expressar a realidade, na sua mais cruel abjecção. Mais que pro-

curar uma objectividade que não constitui propriamente o desígnio da Arte, haveria que mostrar como o real não só se estatui em objecção aos sujeitos artísticos, mas sobretudo em *abjecção*, cabendo ao artista revelá-lo e assumi-lo como dever ético de sinceridade criativa.

A pedido do autor, integrámos o estudo do filósofo luso-brasileiro João Ferreira nesta secção de “Notas de Investigação”, apesar do seu enorme fôlego e ambição teórica, atendendo à componente deliberadamente tópica, indicativa e sugestional de várias partes deste trabalho que ousa tratar o *Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, como um pequeno tratado filosófico em prosa reconduzindo-o às suas propostas teóricas matriciais, que ecoam formas de realismo onto-gnosiológico que a tradição ocidental consagrou, entre o empirismo e o naturalismo, em diálogo com o nominalismo clássico.

AGRADECIMENTOS

À Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, na pessoa da sua incansável dinamizadora, Eduarda Dionísio, que possibilitou a utilização de algumas obras do centro de documentação, entre pinturas oferecidas a Mário Dionísio e páginas de cartas ou do seu Diário, comentadas por Manuel Matos Nunes.

À Família de Manuel de Castro, na pessoa de Ana Cabrita, que cedeu abundante material inédito ou semi-inédito (desenhos, poemas, dactiloscritos inéditos, recortes de jornal, provas tipográficas do autor).

I _ ARTIGOS

P. 19

SOBRE O EXPRESSIONISMO EM PORTUGAL (PROPOSTA DE ESQUEMA PARA UM ESTUDO)

António Braz Teixeira

P. 27

DO NEO-REALISMO EM MÁRIO CESARINY (CRÍTICA, ARTE, POESIA & MÚSICA)

António Cândido Franco

P. 51

CONTRADIÇÕES LIVRES: ÁLVARO CUNHAL, ENTRE O NEO-REALISMO COLECTIVO
E O FORMALISMO INDIVIDUAL

Carlos Vidal

P. 69

CRUZAMENTOS OU NÃO: VANGUARDA, MODERNISMO, NEO-REALISMO, SURREALISMO

Fernando Guimarães

P. 77

LIMA DE FREITAS: UM CAMINHO ARTÍSTICO E INTELECTUAL DESENHADO E PINTADO NOS ANOS 40 E 50
DO SÉCULO XX

Lígia Rocha

P. 111

VIRGÍLIO MARTINHO: ENTRE O SURREALISMO E O NEO-REALISMO

Miguel Real

P. 117

UMA SÍNTESE TRÁGICA: OS TEXTOS CRÍTICOS DE MANUEL DE CASTRO

Ricardo Ventura

SOBRE O EXPRESSIONISMO EM PORTUGAL (PROPOSTA DE ESQUEMA PARA UM ESTUDO)

António Braz Teixeira

(professor, ensaísta, membro da Academia de Ciências e do IFLB)

À memória de Rui Mário Gonçalves

1

Há meio século, José-Augusto França notava que, dos caminhos da modernidade portuguesa, o mais ignorado era o *expressionismo*¹, situação que, desde então, não registou significativas alterações.

Demasiado ou exclusivamente centrada nas vanguardas francesas, a historiografia de arte portuguesa da primeira metade do século XX tem continuado a ignorar ou a não valorizar correntes ou movimentos de outras origens, apesar daquele seu mais destacado historiador, a propósito de pintores como António Carneiro (1872-1930), Amadeo (1887-1918), Almada (1893-1970), Mário Eloy (1900-1951), Júlio (1902-1983), Sarah Affonso (1899-1983), ou Domingos Alvarez (1906-1942) ou escultores como Francisco Franco (1885-1955), Diogo de Macedo (1889-1959), Hein Semke (1899-1995), Barata-Feyo (1902-1990) ou António Duarte (1912-1998) haver assinado as respectivas obras ou momentos que, visível e inequivocamente, se filiam naquele movimento de matriz nórdica e o diálogo que mantiveram com a obra de Munch, Kokoschka, Kandinsky, Grosz ou Ensor.

Por outro lado, se se tornou quase um lugar comum inscrever no expressionismo peças como *Gladiadores* (1934), de Alfredo Cortez (1880-1946), ou o *O Mundo Começou às 5 e 47* (1946), de Luiz-Francisco Rebello (1924-2011), ou filmes como *Douro, Faina Fluvial* (1930), de Manoel de Oliveira (1908-2015), até hoje, porém, nenhum estudo de conjunto existe que atenda, devidamente, à continuidade dos ecos, momentos ou obras de cariz expressionista, na diversidade de caminhos que este movimento plural comporta, na arte portuguesa do século passado, desde Raul Brandão (1867-1930) e António Carneiro até ao desenho e à pintura de Paula Rego (1935), bem como às facetas *metafísica, lírica, irónico-grotesca, fantástica* ou *político-social* do nosso expressionismo.

1 António Carneiro, Lisboa, FCG, 1973, p. 94. (Cf., igualmente, do mesmo autor, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-2000)*, 4ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2000; *Os Anos vinte em Portugal*, Lisboa, ed. Presença, 1992; *O "Ano X". Lisboa 1936*, Id., 2010; *O "Ano XX". Lisboa 1946*, Lisboa, INCM, 2012 e Rui Mário Gonçalves, *História da Arte em Portugal*, Volume XII - *Pioneiros da Modernidade* e Vol. XIII - *De 1945 à actualidade*, Lisboa, ed. Alfa, 1986.

A intenção deste breve apontamento é, precisamente, a de propor um esquema ou as linhas gerais de um possível estudo global e sistemático da diversificada e persistente presença do expressionismo na arte portuguesa do século XX.

2

Antes de prosseguir, uma advertência se impõe aqui quanto ao que, em nosso entender, devem ser as categorias hermenêuticas adequadas ao trabalho de compreensão das criações culturais e artísticas, atendendo a que trata de um domínio em que o espírito é, essencialmente, activo e criador, e não mero receptor passivo, pelo que aquilo que, ainda hoje, com demasiada frequência, é habitual designar por *influências* mais não é do que a revelação ao espírito criador do artista de algo que nele já habita ou nele se acha latente ou em potência. Daí que, no vasto e plural plano da cultura, mais do que *influências*, noção indevidamente importada do reino da natureza, mas de todo inadequada ao livre e imprevisível domínio do espírito, caiba falar antes de encontro, diálogo, afinidades, convergências ou confluências, termos que exprimem melhor e com mais rigor a realidade e o movimento espiritual próprio de toda a criação cultural, seja esta artística, literária ou filosófica.

3

Afigura-se-nos que, em Portugal, as primeiras manifestações de uma estética de teor expressionista se encontram nas obras de duas figuras maiores da geração finissecular, Raul Brandão e António Carneiro.

A obra singular e perturbadora do autor de *Os Pobres*, *A Farsa*, *Húmus* ou *O doido e a morte*, dominada pelo grotesco, pelo trágico, pelo sonho, e pela denúncia da hipocrisia que se esconde por trás da máscara social, num *carnaval negro*, que não deixa de lembrar o mundo da pintura de James Ensor (1860-1949), assume, inequivocamente, uma feição de inegável expressionismo metafísico e grotesco, de alto e precursor significado e valor estéticos que, no entanto, tardou em ser reconhecido pelas críticas e pelas historiografias literárias².

Quanto ao pintor amarantino se, como o grande escritor portuense, as suas obras se desenvolvem, em boa e significativa parte, no âmbito do simbolismo, mas de um simbolismo, como o de António Patrício (1878-1930), de forte pendor saudosista, não deixou, também, no final da vida, na década de 20, de se abeirar do expressionismo lírico, como o documentam obras como *Paisagem* (1920), *Sinfonia Azul* (1920), *Abstracção (Maria)* (s/d), *Paisagem de Peso da Régua* (1921), *Melgaço* (s/d), *Paisagem de Melgaço* (1921), *Nocturno de Leça* (1922), *Lago Nocturno* (1922) ou *Porto Manso em Ancede* (1927), em que se revela um tácito diálogo ou confluência com a pintura paisagística ou com alguns retratos de Edvard Munch (1863-1944).

2 Cf. Vitor Manuel Viçoso, "Simbolismo e Expressionismo na ficção de Raul Brandão", *Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão*, Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa, Porto, Lello Editores, 2000, pp. 39-47.

Como notou José-Augusto França, o expressionismo de Carneiro *vinha-lhe como uma necessidade oculta – inesperada e temerosa satisfação do convite nocturno da Saudade e do Desterro lírico dos amigos d'A Águia*, embora se nos afigure que aquelas paisagens dos anos 20 se acham na directa continuidade de outras obras do anterior período simbolista do pintor, como *Paisagem* (1897), *Aspecto nocturno de um casario nas águas de um rio* (1908) ou *Aspecto nocturno com casas e lua reflectindo-se no rio* (1911).

4

Precedendo alguns anos o que aquele crítico e historiador designou por *explosão expressionista* do pintor amarantino, dois jovens escultores da geração seguinte, Diogo de Macedo e Francisco Franco, aventurar-se-ão nas sendas do expressionismo, o primeiro nos projectos para os monumentos a Camões (1911) e a Camilo (1913) e, o segundo, no monumento da capital da Madeira, de que era natural, celebrando a primeira travessia aérea do Atlântico Sul. O escultor madeirense continuará ainda a trabalhar segundo a mesma linha estética até ao final da década de 1920, como o testemunham o busto do pintor Manuel Jardim, realizado, em Paris, em 1925 e o bronze *Adão e Eva*, assim como os retratos que desenhou de Diogo de Macedo (1923) e de Veloso Reis (1928).

5

Se, tanto a gente de *Orpheu* (1915) como, mais genericamente, a primeira geração modernista portuguesa pouca ou nenhuma atenção parece haverem dado àquela forma germânica e nórdica do movimento moderno, centrados que estavam, exclusivamente, no horizonte da sua vivência artística parisiense, à excepção de Amadeo de Souza Cardoso que, na insatisfeita demanda do seu próprio caminho entre os rumos cruzados ou contrapostos da expressão artística do tempo, no final da sua breve vida e no retiro familiar de Manhufe, entre 1915-1918, terá precedido de alguns anos o seu conterrâneo António Carneiro na prática expressionista.

Sustentando que, na pintura do malgrado artista amarantino *de certo modo se articulam duas lições, ignorada uma, mal entendida outra*, a que aflora no *hieratismo e na dignidade burguesa* da arte portuguesa de Nuno Gonçalves e aquela que se afirma no nosso barroco, *na sua provinciana grosseria aristocrática*, o seu primeiro e até hoje mais inteligente e compreensivo hermeneuta, entende que, nas obras de Amadeo, o expressionismo assume *uma importância fundamental*.

Esta corrente que, de repente, o pintor português tão bem logrou assimilar, convir-lhe-ia, verdadeiramente, transformando de imediato, nos três anos finais da sua curta e intensa vida, a sua *visão pictural das coisas e das paisagens*.

Havendo partido (1914-1915) de uma forma de expressionismo próxima da dos rusos Kandinsky e Jawlenski (1874-1941), em 1915, o nosso compatriota, ainda segundo José-Augusto França, inicia a procura do seu próprio rumo, tarefa que o ocupará até à sua morte prematura, três anos depois. Deste fecundo caminho darão testemunho, entre

diversas outras obras do mesmo período, os três pequenos estudos de cabeças, o busto de homem, o retrato *Tristezas e Cabeça negra*, todos de 1915, pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea, de Lisboa, as várias *Cabeças de Oceano*, do mesmo ano, *Máscara de olho verde* (1915-16), *Arabesco dinâmico* (1915-16), *Paisagem. Figura negra* (1916), *Ascensão do quadrado verde e a Mulher do violino* (1916), *Trou de la Serrure* (1917), *Brut 300* (1917), [*Entrada*] (1917), [*Coty*] (1917), ou *Retrato de médico* (1917)³,

6

Cumprir ainda notar que, se como é geralmente afirmado pela crítica e pela historiografia da arte portuguesa do século XX, a pintura carnal e vitalista de Eduardo Viana (1881-1967) manteve um diálogo com o fauvismo de André Derain (1880-1954) e, durante um certo período (1915-17), em Vila do Conde, com o casal Robert (1885-1941) e Sonia Delaunay (1885-1979) e Amadeo, não só claramente se distingue do daqueles dois artistas franceses pela sua forte relação com a arte popular portuguesa (que, nesse período, comparece também nalguns quadros do pintor de Manhufe) e pela maior intensidade da sua paleta, como não deixa, igualmente, de apresentar claras afinidades com algum expressionismo germânico, em especial com o de Vassily Kandinsky (1886-1944) e Ernst Ludwig Kirchner, como logo após a morte do pintor, pertinentemente salientou o seu amigo e companheiro Carlos Ramos.⁴

Em nosso entender, o diálogo ou a confluência da pintura de Viana com o expressionismo é patente em obras como *A revolta, Praia, As três abóboras, Barcos, Paisagem, Lavadeiras, Claustro de hospital, Paisagem algarvia*, de 1922 ou na paisagem, de 1955, e em diversas outras paisagens não datadas.

7

Quanto a Almada, segundo o autorizado testemunho hermenêutico de José-Augusto França, apenas numa única pintura, o quadro *Mulher (Lisboa)* (1942), terá acolhido um, *esquema expressionista* que se encontrava fora do seu gosto, e colocando aquele quadro à parte, no conjunto da sua obra⁵.

Deve-se ainda lembrar que o médico e pintor nortenho Abel Salazar (1889-1946), em cuja obra ensaística a reflexão estética ocupa relevante lugar – *Notas de Filosofia de Arte* (1932-33?) e *O que é a Arte?* (1940) –, artista da mesma geração da gente de *Orpheu*, embora arredado dos novos caminhos parisienses da arte do início de Novecentos, na

3 José-Augusto França, *Amadeo de Souza Cardoso, o português à força*, 4ª ed., Lisboa, INCM, 2019, pp. 64-101 e pp. 341-347.

4 Catálogo da exposição retrospectiva do pintor Eduardo Viana, Lisboa, Palácio Foz, Abril de 1968.

5 Almada Negreiros, *O Português sem mestre*, 2ª ed., Lisboa, INCM, 2019.

sua obra de pintor e desenhador permaneceu fiel a uma estética de feição expressionista, numa linha, todavia, bem diversa da dos restantes artistas plásticos que, entre nós, permanente ou episodicamente, adoptaram idêntico rumo.

8

Foi, contudo, com a segunda geração modernista que o movimento expressionista marcou decisiva e influente presença na arte portuguesa contemporânea, não só na pintura, como até aí acontecera, mas agora também na escultura, no teatro e no cinema. No domínio pictórico, o expressionismo não se limitou a constituir um momento isolado ou mais ou menos fugaz na obra de um ou dois artistas, como ocorrera na geração anterior, mas uma fundamental opção estética, que caracterizou, de raiz e integralmente, a obra de um significativo conjunto de artistas. Foi o que aconteceu com o expressionismo lírico-dramático de Mário Eloy, próximo de Hofer e Kokoschka (1886-1980), por quem o pintor português nutria forte admiração, com o expressionismo ingénuo e satírico de Júlio, algo afim de Kandinsky, com o expressionismo fantasmal e dramático de Domingos Alvarez, com o expressionismo de uma Lisboa despovoada e espectral de Carlos Botelho (1890-1982), com o expressionismo intimista de Sarah Affonso ou com o expressionismo crítico e humorístico de Bernardo Marques (1900-1962), em que é visível a lição de Grosz (1893-1959), adoçada, contudo, por um certo pendor lírico, sendo ainda justo lembrar aqui os nomes e as obras de Emérico Nunes (1888-1968) e de Paulo Ferreira (1911-1999), bem como o evidente expressionismo, de cariz dramático, que caracteriza a extensa obra plástica de José Régio (1901-1969).

9

No plano da escultura, o único criador cuja obra se desenvolveu, integralmente, no âmbito do expressionismo foi o alemão Hein Semke (1899-1995) que, tendo vivido, entre nós, em 1929-1930, aqui veio a fixar-se em 1932 e aqui viveu e trabalhou durante mais de meio século, primeiro numa escultura fortemente marcada por uma austera religiosidade luterana e, depois, como notável e inovador ceramista⁶.

Relativamente aos dois restantes, Barata-Feyo e António Duarte, apenas episodicamente se acercaram desta forma nórdica de modernismo, aquele nos dois baixos-relevos para o monumento do Colégio Militar, em Lisboa, e este na cabeça do poeta António Navarro que, na opinião autorizada do já várias vezes referido autor de *Despedida Breve*, seria uma obra de recorte *culo-expressionista*⁷.

6 Cf. Teresa Balté, *Hein Semke. A Coragem de ser rosto*, 2ª ed. Lisboa, INCM, 2009.

7 José-Augusto França, *Os anos Vinte em Portugal*, p. 371.

10

Como se notou já, nos anos 30, entre nós, a presença do expressionismo não ficou limitada às artes plásticas, havendo-se alargado também ao teatro e ao cinema.

Com efeito, um tanto inesperadamente, em 1934, Alfredo Cortez, desviando-se dos rumos que, até então, a sua produção dramaturgica seguira, com o expressionismo irónico e crítico de *Gladiadores*, apontava uma nova via ao nosso modernismo teatral, até então limitada às peças num acto *Antes de Começar* (1909) e *Pierrot e Arlequim* e aos três actos de *Deseja-se mulher* (1928), de Almada Negreiros⁸ e dos actos breves de *A posição da guerra* (1928), *Dois irmãos* (1929) e *Curva do Céu* (1930), de Branquinho da Fonseca, sendo a inovadora experiência do autor de *Zilda* retomada por ele nos fragmentos de duas cenas de *Babel*, de data desconhecida.

11

Quanto ao cinema, dois jovens cineastas, Jorge Brum do Canto (1910-1994) e Manoel de Oliveira, revelar-se-iam, respectivamente, nas curtas metragens, de teor expressionista, *Dança dos paroxismos* (1929) e *Douro, Faina Fluvial* (1930) a que, neste mesmo ano, se viria juntar *Lisboa, Crónica anedótica de uma cidade*, de Leitão de Barros (1896-1967), visão ternamente irónica do modelo ensaiado, dois anos antes, por Walter Rutmann (1887-1941) em *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade*, filme que parece achar-se, igualmente, na génese daquela primeira obra do cineasta portuense, experiências de criação cinematográficas a que talvez não fosse de todo alheio o conhecimento de algumas obras maiores de Fritz Lang (1890-1976), Murnau (1888-1931) e Pabst (1885-1967) que Raul Lino (1879-1974), responsável pela programação do cinema Tivoli, aí dera a ver a partir de 1924.

12

Na geração seguinte, o movimento neo-realista, se, no que respeita à ficção, se inspirou, sobretudo, na obra precursora de Ferreira de Castro (1898-1974), no romance nordestino brasileiro de José Américo de Almeida (1887-1980), Graciliano Ramos (1892-1953), Amando Fontes (1899-1967), José Lins do Rego (1901-1952), Rachel de Queiroz (1910-2003) e Jorge Amado (1912-2001) e em alguns autores norte-americanos, como John Steinbeck (1902-1968) e Erskine Caldwell (1903-1987), no que toca às artes plásticas foi no expressionismo político-social, agora não já na sua original fonte germânica mas principalmente, na visão que, a partir desta, lhe deram os grandes muralistas mexicanos Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1955) e David Siqueros (1896-1974) e no brasileiro Cândido Portinari (1903-1962) que procurou as suas referências mais directas.

8 Almada seria ainda autor da peça em três actos *Portugal* (1924), que permaneceu inédita até 1993.

Foi, assim, sob a inspiração desta nova modalidade latino-americana do expressionismo que, na segunda metade das décadas de 40 e nos primeiros anos da seguinte Júlio Pomar (1926-2018) que, depois, demandaria outros e bem diversificados caminhos em que, por vezes, aflorava ainda um acento expressionista, ora dramático ora irónico, pintou algumas das obras que se tornariam emblemáticas do nosso neo-realismo, como *O gadanheiro* (1945), *Descanso* (1945), *O almoço do trolha* (1946-50), *Ciclo do arroz* (1946-50), *Marcha* (1952), *Maria da Fonte* (1957) e *Cegos de Madrid* (1959-60), em algumas das quais é possível surpreender um diálogo não só com Siqueros mas também com Max Beckmann (1844-1950), a que o mexicano tanto deve: que Marcelino Vespeira (1925-2002), que, em breve, prosseguiria o seu percurso artístico no âmbito do surrealismo, pintou obras como *Apertado pela fome*, em que é reconhecível a presença tutelar de Orozco, ou que Lima de Freitas (1927-1998), que contribuiria para o neo-realismo, que começou por seduzir a sua precoce juventude criadora, com obras como *Pintura* (1946), em que um homem sem rosto carrega um fardo que excede o seu próprio tamanho, *Camponeses* (1946?), *Cabeças de camponeses* (1946?) *Guerra* (1947) ou *Varina* (1946), uma década mais tarde, encontraria a sua própria e original forma de expressionismo, liberta dos pressupostos político-sociais do neo-realismo e em diálogo expresso com Ensor e implícito com Otto Dix (1891-1969), documentada em pinturas como *O fim do mundo* (1958), *Carroça de loucos* (1961-62), *Homenagem a Ensor* (1962), *A queda* (1962), *Procissão* (1963), *Família de camponeses* (1963) ou *Janeiras* (1965).

Um caso à parte foi Júlio Resende (1917-2011) que, havendo sacrificado também nas aras do neo-realismo, pela mesma época que os pintores mais novos do que ele anteriormente referidos, mas com obras de reconhecível e inegável cunho pessoal, como *Fantoches* (1946), *Regresso do trabalho* (1950), *Motivo alentejano* (1951) ou *Ribeira* (1952), encontrará depois o seu próprio rumo, num expressionismo de teor abstractizante.

13

Também no teatro o expressionismo, mas não já de feição neo-realista, teve eco neste período, em Luiz-Francisco Rebello, que, após haver iniciado a sua fecunda obra de dramaturgo, em 1944, sob o signo do surrealismo, com a “comédia impossível” *A invenção do guarda-chuva*, escrita em colaboração com José Palla e Carmo, dois anos depois, na fábula em um acto *O mundo começou às 5 e 47*, de clara intencionalidade política e ainda algo ingénua, se aproximou do expressionismo, numa linha bem diversa, no entanto, daquela em que, uma década antes, se inscreveram *Gladiadores* de Alfredo Cortez.

14

Decorrido mais de um século sobre a realização das obras de António Carneiro, Amadeo, Diogo de Macedo e Francisco Franco, que constituíram as primeiras e originais manifestações de uma visão expressionista na arte portuguesa, esta corrente ou movimento estético moderno continua presente e vivo nas pinturas e nos desenhos de

Paula Rego (1935) que, desde os anos 60 da centúria finda, vem dando corpo e figura a um novo e singular expressionismo, de índole dramática e grotesca, com patentes afinidades com o de Egon Schiele (1890-1918) e Georg Grosz.

Caberá aos estudiosos da arte portuguesa contemporânea procurar determinar as possíveis razões da invulgar permanência, entre nós, desta visão estética, bem como a possibilidade de surpreender alguma directa continuidade ou linha condutora que ligue ou relacione todas estas suas diversas e recorrentes expressões ou manifestações.

DO NEO-REALISMO EM MÁRIO CESARINY (CRÍTICA, ARTE, POESIA & MÚSICA)

António Cândido Franco

(ensaísta, editor da revista *A Ideia*, e professor da UE)

A adesão de Mário Cesariny ao neo-realismo – e a mesma adesão se detecta nos seus colegas e amigos próximos da escola António Arroio (António Domingues, Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Fernando José Francisco, Fernando Azevedo, José Leonel Martins Rodrigues, Moniz Pereira, Vespeira e Júlio Pomar) – deu-se em 1944, altura em que perdeu pela primeira vez o vínculo à Escola António Arroio e em que aprofundou a sua ligação, inclusive com a militância no Partido Comunista Português, a Fernando Lopes Graça, ligação que vinha porém de trás, pelo menos de 1942, da Academia dos Amadores de Música onde o jovem Cesariny tinha aulas de piano. O neo-realismo em 1944 era um movimento recente, mas firmado já ao longo de mais dum lustro, com nomes e obras decisivas que marcavam um novo rumo estético que reagia às correntes anteriores, todas marcadas pelo esteticismo modernista. Mário Dionísio publicava poemas e textos teóricos desde 1938; o romance *Gaibéus* de Alves Redol datava de 1939. Manuel da Fonseca estreava-se em 1940 com o livro de poemas *Rosa dos Ventos* e Soeiro Pereira Gomes dava à estampa no ano seguinte o romance *Esteiros*. Do ano de 1941 é o aparecimento em Coimbra da coleção “Novo Cancioneiro”, que se iniciou com a publicação do livro de versos *Terra* de Fernando Namora. Esta coleção será pouco depois seguida em Coimbra por uma outra, a dos “Novos Prosadores”, onde Carlos de Oliveira publica em 1943 o romance *Casa na Duna*. Ora o neo-realismo desta nova geração lisboeta saída da Escola António Arroio e dum café das suas imediações, o Café Herminius, que ficava na Avenida Almirante Reis, ao pé da Praça do Chile, e que era frequentado pelo grupo desde 1943, tinha todas as condições para, embora aderindo com entusiasmo às novas ideias que se procuravam impor desde o final da década anterior, se mostrar distinto daquele que estava já consagrado. O grupo tinha uma tradição urbana muito diferente da experiência rural dum Alves Redol e da vivência operária dum Soeiro Pereira Gomes e estava também muito longe do meio académico coimbrão dum Joaquim Namorado, dum Cochofel e dum Carlos de Oliveira, pelo qual não sentia qualquer atracção. Nenhum membro do grupo lisboeta foi para Coimbra estudar e foram raros os que prosseguiram estudos superiores.

A primeira manifestação do grupo de Lisboa, sinalizando a sua adesão ao neo-realismo, mas também as suas diferenças para com o neo-realismo existente, foi organizar e manter um suplemento cultural num vespertino do Porto. À cabeça surgia Júlio Pomar, então na capital do Norte, mas sempre em contacto com o restante grupo de Lisboa. Coube-lhe dirigir a folha, “Arte”, que se começou a publicar aos sábados no início de Junho de 1945, integrada no jornal *A Tarde*, quando acabavam de ter lugar em Lisboa

e um pouco por todo o país as manifestações populares de regozijo pela capitulação incondicional da Alemanha. Dos colaboradores, Júlio Pomar era o único que havia já comparecido nas páginas do jornal. A maioria – Pomar, Vespeira, Azevedo, Cesariny, Oom, Fernando José Francisco, José Leonel – saiu do círculo que se reunia no Café da Almirante Reis e vinha dos bancos da Escola António Arroio. A colaboração dada por Cesariny a este suplemento, sete textos entre Junho de 1945 e Outubro do mesmo ano, é da maior importância – é ele o teórico do grupo mais em evidência – embora os textos, sendo a sua estreia em letra redonda de tipografia, sejam ainda incipientes e pouco característicos.

O primeiro linguado de Cesariny surgiu a 30-6-45, no quarto número do suplemento, e a sua presença manteve-se a partir daí regular até ao final da folha. O derradeiro, o sétimo, surgiu quatro meses depois, a 20-10-45, no vigésimo suplemento “Arte”, fechando o jornal seis dias mais tarde, numa sexta-feira, talvez por insolvência. Durou 290 números. Com excepção do último texto, “Nota sobre 3 músicos”, consagrado à música soviética, aquela que Fernando Lopes Graça lhe dava a conhecer nas salas da Academia dos Amadores de Música, todos incidem sobre pintura, embora muitas considerações feitas possam ser aplicadas à arte em geral. Percebe-se que Cesariny tinha então uma formação exigente e possuía um rico e variado chaveiro que lhe dava acesso à compreensão universal dos fenómenos artísticos, o que não significa que estes textos não apareçam manchados por afectações e insuficiências, que levarão a que o seu autor mais tarde os arrume como “bastante maus” (“Tábua”, *Mário Cesariny*, 1977: 45).

Os seis artigos sobre pintura obedecem a uma lógica interna, a um fio pré-estabelecido, e vão-se sucedendo como peças autónomas numa construção que só no final completa o seu sentido. Cada um deles é só um ponto do conjunto mais geral.

Em resumo dizem o seguinte: a arte do presente é individualista e está divorciada do público, que lhe voltou costas (“O Artista e o Público”, 30-6-45); é preciso conhecer os movimentos artísticos do século XX, como o cubismo e o futurismo, que fizeram uma revolução estritamente formal, no campo técnico, sem mexer nas ideias, para se perceber como se chegou à actual situação (“Futurismo e Cubismo” I e II, 21-7-45 e 29-7-45); há que descobrir a realidade, “as verdades do tempo”, abandonando a excessiva preocupação técnica para humanizar a arte e reconciliá-la assim com o público (“Aprendizagem na Arte”, 18-8-45); a obra plástica do mexicano José Clemente Orozco (1883-1949) é para o jovem crítico exemplo numa pintura evoluída, em que as aquisições formais inovadoras vão a par numa interpretação firme da realidade histórica, contribuindo para a libertação da humanidade e para a morte das tiranias divinas e humanas (“Orozco”, 15-9-45); a pintura nova é pois uma realização técnica inovadora que não deixa de lado o carácter humano da realidade – esta pintura nova está já a ser realizada em Portugal por “um neo-realista de Lisboa” (“Carácter numa pintura nova”, 6-10-45).

Acrescente-se que nem surrealismo nem André Breton eram ignorados do jovem crítico, embora o conhecimento que então mostra dum e doutro seja apenas de superfície. No segundo texto dedicado ao cubismo e ao futurismo, alinha outros movimentos artísticos que enfileiram no mesmo erro dos dois – arte formal, sem dimensão

humana e lição histórica. Neles comparece o surrealismo, então chamado nas alusões que lhe são feitas em Portugal, raras e de ocasião, “sobre-realismo”, nome que o jovem crítico d’ *A Tarde* adota.

Também Pedro Oom, em texto publicado na mesma época e no mesmo lugar (“Nota sobre o neo-realismo nas artes plásticas em Portugal”, 25-8-45) alude ao surrealismo. De resto, Mário Cesariny conhecia desde 1943 António Pedro (carta a Cruzeiro Seixas, 1-12-43), que desde 1940 fazia uma pintura de semelhança surrealista, com uma exposição em 1940, na Casa Répe, ao Chiado, com António Dacosta e Pamela Boden, e que parte do grupo da escola do bairro da Estefânia terá conhecido e até visitado. Demais, o décimo primeiro número do suplemento “Arte” (18-8-45) tem na cimalha frase de André Breton – “Trata-se, no entanto, sempre da vida e da morte, do amor e da razão, da justiça e do crime. A partida não é desinteressada!” –, escolhida e traduzida por certo pelo coordenador. Mostra, todavia, que o nome do fundador do surrealismo era dito e ouvido no círculo do Café da Almirante Reis.

Outro ponto que merece atenção nos primeiros textos de Mário Cesariny é a referência a “um neo-realista de Lisboa”. Sucede isso no texto sobre a “nova pintura”, o sexto, em que se define o sentido geral do conjunto, se deixarmos de lado aquele derradeiro sobre os três músicos soviéticos. Não interessa tanto saber quem se escondia sob essa designação capciosa de “neo-realista de Lisboa” – é certo tratar-se de Fernando José Francisco – como perceber que se estava então a desenhar uma escola distinta da de Coimbra dentro do neo-realismo e que a teorização de Mário Cesariny era como que a sua voz pública, o seu primeiro sinal. Isto mostra a consciência que o grupo tinha da individualidade e da diferença dos seus contributos dentro do novo movimento. A folha portuense pode ser vista como o ponto de arranque de artistas como Pomar, Vespeira, Azevedo, Domingues, Moniz Pereira e Fernando José Francisco. É nela que publicam os primeiros textos e dão a ver ao público as primeiras reproduções dos seus trabalhos, antecipando aqueles que exporão na 2.^a Exposição Geral de Artes Plásticas (1947), que marcou a afirmação do neo-realismo pictórico em Portugal.

Ao tempo do suplemento “Arte”, o que existia da escola neo-realista estava acantonado na alta de Coimbra e no sector das letras, com uma colecção de poesia e outra de prosa. Em termos pictóricos e plásticos, o que podia ser inserido dentro da corrente eram só talvez os trabalhos a cor de Manuel Ribeiro de Pavia, vizinhos das velhas gravuras da literatura de cordel, a que se juntavam alguns desenhos de Álvaro Cunhal, que pareciam retomar alguma da estética do Stuart que colaborara no jornal *A Batalha* com caricaturas sociais. Estava ainda por forjar de forma inequívoca a expressão plástica do novo movimento, que só surgirá em força à luz do dia com a exposição atrás indicada.

Mário Cesariny não veio então à liça como pintor ou artista plástico – não há uma só obra sua reproduzida nas páginas do suplemento, embora se saiba que desenhou e pintou vários quadros, um deles, “Quando o pintor é um caso à parte”, perdido e reconstituído em 1970 – mas como o teórico das realizações do grupo que se arregimentava no suplemento. É ele que publica os textos mais densos e consequentes deste novo colectivo. E fá-lo como se viu com um sentido geral da construção, em que cada peça

marca um ponto de avanço sobre a anterior. Escusa-se a ser directo – não fala uma única vez em neo-realismo – e a impressão que temos é que não é tanto a censura exterior e oficial que assim o determina, mas a linha interior do seu pensar. Depois deste primeiro esforço, centrado nas artes plásticas, que são o lado mais formal da experiência humana em arte, não é de estranhar que o jovem crítico tenha procurado desenvolver o seu labor de teorização, abalanchando-se a tomar a literatura por reflexão. Era na literatura que o novo realismo se manifestara até aí de forma mais evidente e ruidosa, com a publicação de versos e de romances em prosa e com o surgimento de nomes que pediam atenção, desejosos de se consagrarem. Era ainda no fio da literatura que o jovem crítico se encaitava e debatia com os versos que lia e escrevia desde pelo menos 1941.

A sua nova reflexão apareceu organizada em sete notas, que deu a lume numa revista efémera (“Notas sobre o neo-realismo português”, *Aqui e Além*, nº 3 e nº 4, Dezembro 1945; Abril 1946). É um texto do maior significado para se perceber o ponto de arranque em literatura de Mário Cesariny. Os textos anteriores, publicados entre Junho e Outubro de 1945, têm alguma certeza de construção – mas têm também o peso dum sistema de ideias na insistente afirmação do humanismo e não da forma ou da técnica como bitola de avaliação em arte. Há neles uma reacção anti-formal muito consciente, depreciando os movimentos de vanguarda do início do século XX, que se lhes dá novidade numa cena artística que vivia desde o final do século XIX saturada de esteticismo, também lhes retira largueza de compreensão.

Os novos textos libertam-se do equívoco do conteúdo, que é disso que se trata quando o jovem crítico falou das premissas do Tempo e da História. São por isso textos mais amplos, mais livres, mais dinâmicos e até mais explícitos, já que assumem logo no título a ligação ao “neo-realismo português”. Assumirem a teorização directa dum movimento artístico recente ajudou-os a darem um pequeno passo para lá do lugar-comum da arte comprometida, pecha que mancha o seu primeiro conjunto. Desta vez o ponto da reflexão desloca-se para fora do campo de observação e os textos surgem numa posição mais ajustada a um terreno pessoal. Ao tomar o neo-realismo como “a expressão e a conquista duma realidade mais geral”, o enunciador não renuncia nem à crítica do individualismo nem à secundarização da forma, mas deixa em aberto um caminho imprevisível, ainda por fazer, e que acabaria por ser, no seu caso pessoal, o surrealismo. O neo-realismo era em literatura demasiado recente para o novel crítico aceitar como definitivas, e até como expressão daquilo que do movimento se podia e devia esperar, as obras até então conhecidas. Essas obras padeciam dum mal: recorriam aos meios e aos processos que em teoria combatiam. Faziam assim uma literatura nova com processos velhos, o que levou a que o crítico lhes negasse o estatuto de neo-realistas, preferindo classificá-las de “populistas”. Assim sendo, estavam por criar as obras representativas da nova corrente, que seriam também as mais maduras.

Mesmo com todas as condescendências, é aqui que pela primeira vez se desenha com clareza um neo-realismo contra o neo-realismo, quer dizer, um neo-realismo desenvolvido e adulto contra um neo-realismo embrionário e visto como insuficiente. Daí a classificação que ele usa para definir essas obras de transição – o “populismo”.

Eis o ponto mais complexo deste primeiro Mário Cesariny. Desenvolvê-lo-á na criação poética a que se entregou nesta época e com uma largueza de meios que faz figura inesperada em meio tão acanhado como o do “novo humanismo” – eufemismo para as linhas de orientação que vinham de Moscovo. Nos textos publicados no Porto começa-se a desenhar uma escola de Lisboa por contraste com a de Coimbra, mais limitada. Como quer que seja, essa nova escola não é de todo explícita nos textos publicados no Porto, ao passo que a situação dum neo-realismo mais avançado que o então existente é o nó crucial deste conjunto vindo a lume na revista *Aqui e Além*.

Não custa tomar estas notas de Mário Cesariny como vizinhas daqueles textos críticos com que Fernando Pessoa se estreou na revista *A Águia* (1912) – e que pela mão de Álvaro Ribeiro acabavam de ser republicados em livro, *A nova poesia portuguesa* (1942), opúsculo que o jovem crítico de 1945 decerto leu e meditou. O papel mediador que ele quis então ter junto da literatura neo-realista parece coincidir com aqueloutro que o autor de *Mensagem* pretendia rasgar no seio da nova poesia saudosista – quer dizer, uma posição ambivalente, de adesão e de afastamento a um só tempo. Adesão porque assumia declaradamente o neo-realismo como o movimento que interessava então construir; afastamento, já que se distanciava conscientemente de tudo o que até aí dera expressão ao movimento entre nós, insistindo em que as verdadeiras obras neo-realistas estavam ainda por criar e que o que até então surgira no domínio das artes plásticas, do romance e da poesia não merecia o nome de neo-realismo.

Enquanto presencistas como José Régio e Gaspar Simões criticavam desde o final da década de 30 o neo-realismo por força da inconsistência estética das suas obras, Mário Cesariny afastava-se dele, neo-realismo, porque o entendia não como uma questão de observação, quer dizer, de real estatuído e estático, mas como “a expressão e a conquista duma realidade mais geral”. Está aqui um ponto que tanto nos leva a pensar que o destino dum tal realismo só podia ser o surrealismo, já que só esse movimento propunha a descoberta dum novo real, o surreal, como nos pode levar a pensar que só na teorização de Cesariny o novo realismo em Portugal ganhava uma complexidade e uma riqueza reflexiva que retirava o real dos lugares estáticos em que até aí vivera, desde a Geração de 70 até Ferreira de Castro, Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes. O entendimento do real do jovem crítico é distinto de tudo aquilo que antes existia. Nele o real não é uma questão de representação, mas de criação. Está aí porventura o salto dialético que a teorização neo-realista deu em Portugal na década de 40.

Observe-se agora a criação poética de Cesariny neste período. O que se conhece só mais tarde veio a lume, pois na época nada transpareceu, quer no domínio plástico quer no da poesia. O autor afirmou-se como crítico de arte e como crítico literário, mas não como criador – embora sem lhe dar publicidade desenhasse, pintasse, escrevesse versos e prosa. Sobretudo a sua produção em verso deste período é muito extensa e nada desprezível. Tanto assim, que o seu autor, embora posteriormente se afastasse de muitos dos postulados que então subscreveu, nunca esqueceu a sua criação poética dessa época, dando-lhe mais tarde publicidade. Alguns dos seus poemas mais conhecidos e representativos são mesmo desse período, o que nos

obriga a olhar para ele como altamente significativo e não apenas como uma fase de passagem que nenhum rasto deixou, uma espécie de juvenília despicienda e que só raramente paga a pena citar.

Essa criação apareceu pela primeira vez, mas só em parte, no livro *Nobilíssima visão* (1959) e no volume antológico *Poesia – 1944-1955* (1961) – quer dizer, foram precisos muitos anos, cerca de 15, para o seu autor a dar a conhecer. No volume antológico apareceu sob o título genérico de “Poesia Civil” – civil pelo compromisso que então teve com as indicações da III Internacional e civil pela adesão ao neo-realismo, que era uma estética de pronta decisão cívica, e daí o tópico anti-formal. A “Poesia Civil”, como surgiu em 1961, era constituída por quatro livros: “Políptica de Maria Klopas, dita Mãe dos homens”, “Nicolau Cansado escritor”, “Um Auto para Jerusalém” e “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”. Ao conjunto destes quatro livros é preciso juntar os poemas de “Nobilíssima visão”, surgidos dois anos antes, e “Romance da praia de Moledo”, este em cruzamento com “Loas a um rio”, vindos a lume numa colectânea posterior, *Burlescas, teóricas e sentimentais* (1972), título que foi usado para cobrir parte da “poesia civil” (“Loas a um rio”, “Romance da praia de Moledo” e “Políptica de Maria Klopas”). Nos arranjos finais da sua obra, já na editora Assírio & Alvim, Cesariny distribuiu a “poesia civil” e as primitivas “Burlescas, teóricas e sentimentais”, que na primeira metade da década de 40 se terão chamado segundo Pedro Oom “Líricas, bucólicas e sentimentais”, por dois livros, *Nobilíssima visão* (1991) e *Manual de prestidigitação* (1981; 2005) – o primeiro contendo os poemas de “Nobilíssima visão” propriamente dita, de “Nicolau Cansado escritor” e ainda “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos” e “Um auto para Jerusalém” e o segundo “Romance da praia de Moledo” e “Visualizações”, onde estão as “Loas a um rio” e poemas dispersos, alguns aparecidos na primeira edição de *Nobilíssima visão* (1959).

Todo este conjunto foi orquestrado entre 1942 e o final de 1946. Há pois duas fases distintas neste primeiro período da criação poética de Cesariny. Um primeiro que vai de 1942 a 44 e onde se incluem “Loas a um rio”, “Romance da praia de Moledo” e “Políptica de Maria Klopas”; e um segundo, de 1944 a 46, onde se incluem os restantes poemas, o último dos quais, “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos” é já do final do ano de 1946. O primeiro subconjunto é o que segundo Pedro Oom se chamou de “Líricas, bucólicas e sentimentais” e foi segundo testemunho do mesmo Oom e de Luiz Pacheco apresentado a João Gaspar Simões para leitura, sem que daí resultasse nada de conclusivo. É anterior à adesão ao neo-realismo e à entrada no Partido Comunista – corresponde ao período final da escola das artes decorativas António Arroio e à fase do Café da Almirante Reis. São poemas em que as palavras giram em órbitas regulares à volta da sua estrela e a forma tende à estabilização. É o período em que o jovem Cesariny aceita o clássico, talvez por influência de alguns dos seus professores da Escola António Arroio, como supremo ideal estético. Isso não se fez porém senão em contradição com a experiência mais funda e pessoal do criador. Por isso, poemas, como “Arte poética” e “Corneta”, integrados no “Romance da praia de Moledo”, e aceitando que os poemas são de feito desse período inicial como tudo

leva a crer, pouco têm a ver com a beleza, com a forma lapidada e fria do clássico. Não há neles nenhuma concepção de harmonia regulada e estável. É antes a crueza mas também a inocência da transgressão, aquilo que se poderá chamar a agressão contra a harmonia e a laceração da forma, que os motiva. A primeira parte do poema "Arte poética", com subtítulo de "métrica", é uma paráfrase ritmada, inspirada talvez nas lengalengas infantis de origem popular, duma oração cristã, o Padre-Nosso, cujo ingénuo efeito musical, fruto dum ouvido treinadíssimo pelo solfejo, não esconde, antes espicaça, um burlesco de infracção, que se ajusta na perfeição ao propósito do poema – restituir o som e o sentido da poética. Leia-se a estonteante abertura (2017: 32): *creio em deus pá/ um dois três quá/ tod' poderô/ um dois dois três (...)*.

O mesmo se deve dizer para "Políptica de Maria Klopas", um conjunto de dez poemas, que representa o momento de passagem para a fase da "poesia civil", pois terá sido já composto em 1944, numa fase vizinha, se não coincidente, com a adesão ao neo-realismo. Este painel de Maria Klopas, uma figura bíblica, citada num versículo do Evangelho de João, surge como o primeiro sinal da capacidade construtiva do poeta. Fizera até aí pequenas composições singulares, com notações lírico-jocosas, mas sem finalidade dramática. Com estes dez poemas cria um primeiro conjunto narrativo, que recria poeticamente um nóculo histórico-bíblico, a mãe de Jesus e a sua ligação a Eva, de que Maria Klopas (ou Maria Klopas) é no poema a dupla hipóstase. Nas várias versões que se conhecem do conjunto – o painel apareceu pela primeira vez na antologia de 1961, foi depois republicado na antologia de 1972 e finalmente integrado nas edições finais de *Manual de prestidigitação* (1981; 2005) – percebe-se uma linha de evolução no sentido duma maior dramatização do conjunto, com a introdução de didascálias de cenografia musical e a atribuição dos poemas a vozes distintas. O conjunto tem alguma coisa dum auto de Natal invertido, primeiro na nudez das suas queixas mudas duma mulher que se vê projectada para um destino que não foi por si escolhido e depois no esquecimento com que o mundo a amortalha. A ideia dum auto natalício às avessas, carnavalesco, acentua-se nas versões finais com "as estridências monocórdicas" da orquestra final e o apêndice burlesco da "Cantiga de São João", cuja missão é dinamitar a seriedade do mundo num momento de assumida loucura ao mesmo tempo que subverte em direcções inusitadas a quadra popular.

Atente-se agora no segundo conjunto desta primeira fase da sua poesia, aquele que com toda a propriedade corresponde à ideia duma "poesia civil". Fazem dele parte os seguintes livros, todos escritos já depois da adesão ao neo-realismo e contemporâneos da publicação dos textos críticos no jornal *A Tarde* (1945) e na revista *Aqui e Além* (1945-46) que o leitor já conhece: "Nicolau Cansado escritor", "Nobilíssima visão", "Um auto para Jerusalém" e "Louvor e simplificação de Álvaro de Campos". Peças maiores na criação do autor, merecem uma observação de pormenor. Esses livros são afinal a expressão prática do neo-realismo evoluído em que o seu autor pensava quando deixou em aberto nas suas notas críticas do final de 1945 o surgimento próximo duma escola neo-realista larga e madura, capaz de superar as limitações do embrião mais populista que neo-realista que então existia em Coimbra.

Mário Cesariny teorizou o neo-realismo de forma literal. Tal como o pensou na conclusão das notas de 45/46, o neo-realismo foi por ele definido como expressão duma “nova realidade”. Daí a forma literal, que não é aqui um sentido único, fechado, linear, mas tão-só fidelidade à letra. Ora a letra é uma incisão, cuja crosta esconde uma vasta antecâmara, onde, além de múltiplas direcções simbólicas, se antecipam muitas realizações futuras. Diz o novel crítico na nota de remate (*Aqui e Além*, n.º 4, Abril, 1946): “Neo-realismo. Traduzimos: expressando uma nova realidade.” Para se expressar uma nova realidade são sempre precisos processos novos. Estes novos meios de captação duma realidade ainda desconhecida que cabia ao neo-realismo dar forma são o coração da nova arte e aquilo que falta aos escritores de Coimbra. Tentam estes captar a nova realidade com meios de natureza individual, típicos da arte do passado, e por isso falham. Observar o real, característica típica dos realismos do passado, não chega; para atingir o neo-realismo é necessário *criar* realidade nova. É muito curioso que a criação poética de Cesariny se tenha fundamentado na constatação dum falhanço. Ele pede à escola de Coimbra meios novos que ela não pode dar e por aí mesmo rasga para si um horizonte novo à criação. A percepção duma falta é o primeiro momento da sua superação; tomar consciência do ausente é a forma mais elementar e talvez até mais adiantada de o concretizar e tornar presente. O mais singular da sua experiência poética é, todavia, o ponto de partida. Em vez de se afastar da poesia praticada pelos coimbrões do Novo Cancioneiro, como se esperaria de crítico que lhes anotou os fracassos, ele encosta-se e aproxima-se o mais possível. Está aqui a primeira cambalhota vistosa da poética cesarinense, que marcará a novidade circense dos seus processos. Trata-se duma estratégia ardilosa, contraditória, mas eficaz, uma aproximação que é afastamento máximo, um plano destinado a saturar e a exaurir os meios usados pelos poetas da época, para melhor expor a sua estreiteza e os seus ridículos, selando assim em definitivo o seu caminho e levando os poetas ulteriores a rumarem a outras paragens. É de paródia que aqui se fala, na linha do burlesco que ainda antes da “poesia civil”, em poemas tão desconcertantes como “Corneta” e “Arte poética”, o poeta já chamara a si na subversão e na agressão das formas do mundo que nos são ingénitas.

Nasceram assim, na transição de 1944 para 1945, por um processo de saturação extrema, os poemas e as prosas de “Nicolau Cansado escritor”. Vieram a público pela primeira vez na antologia de 1961, para em parte voltarem a ser republicados na antologia de 1972, integrando mais tarde, com algumas alterações, embora insignificantes, as duas edições finais de *Nobilíssima visão* (1976; 1991). Tal como apareceu na primeira edição o conjunto é composto por duas notas iniciais, “Nota do fiel depositário” e “Em torno da poesia de Cansado”, assinadas respectivamente pelo “fiel depositário” e por Marília Palhinha, e por nove poemas da autoria de Nicolau Cansado.

Quem é este Cansado? Autor e personagem textual criada por Cesariny – na edição de 1976, fica-se a saber que tem por nome completo Nicolau Rosendo Gastendo Cansado –, de quem a biografia em verso jâmbico da autoria de Papuça de Arrebol se perdeu em 1944. É o “fiel depositário” – a partir da edição de 1976 chamar-se-á Araruta Província – que nos dá esta informação na nota inicial, ao mesmo tempo que informa que a obra

em prosa de Cansado, superior à obra em verso, se perdeu também. Sobraram apenas os poemas que se dão à estampa, havendo suspeita de existir um outro conjunto de versos, “um feixe de ditirambos ao ‘pobre Federico’”, datado do Verão de 1943 e cujo paradeiro se desconhece (a partir da edição de 76 este conjunto ganha o nome de “Ditirambos hispanos”). Segue-se o estudo de Marília Palhinha, que o prefaciador apresenta como “incansável polígrafa e companheira do poeta, D. Marília Palhinha” e que passará a partir de 76 a “incansável polígrafa e amiga do poeta, Professora Doutora Marília Palhinha”. Surgem por fim os poemas conhecidos de Cansado, que se manterão ao longo das edições do livro (1961; 1976; 1991) com pequenas alterações, em que sobressaem a introdução de dois novos poemas – um dado por perdido, “Fantasia gramática e fuga (com eco)”, e outro, classificado por Palhinha em 1970 como “belíssimo”, “Poema bão”, restituído por Francisco José Tenreiro pouco antes da sua morte, ocorrida em 1963.

Estamos diante duma grande construção narrativa, com uma personagem central, Nicolau Cansado, a que se associam duas outras não menos cruciais, Araruta Província – primeiro só “fiel depositário” – e a polígrafa Marília Palhinha, depois “Professora Doutora”. As estas, ainda se juntam Papuça de Arrebol, biógrafa de Cansado, e Crocodilo, “pseudónimo literário do Ex.º Sr. Luís de Oliveira Guimarães”, em cujas mãos estiveram os “Ditirambos hispanos”. É por meio das três personagens principais – Cansado, Araruta e Palhinha – que Cesariny irá por um lado parodiar os poemas do Novo Cancioneiro, assim se aproximando e afastando deles, e a inaniçade dos discursos académicos e críticos. É todo o sistema literário da época, sem excepção, do coração das academias e das editoras até às margens onde o neo-realismo se esforçava por se fazer notado, que assim aparece teatralizado. Se atendermos às dedicatórias dos poemas que uma segunda nota de Marília Palhinha acrescentou à edição de 1976, temos como destinatários Joaquim Namorado, Francisco José Tenreiro, Fernando Namora e Mário Dionísio, quer dizer, alguns dos principais nomes do Novo Cancioneiro, a que se juntam Casais Monteiro e Ruy Cinatti, poetas anteriores, um da revista *Presença* e outro dos Cadernos de Poesia, cujos processos e formas os coimbrões pareciam querer repetir sem renovação.

A paródia verbal é a duplicação dum discurso; não existe sem imitação do estilo dum autor ou duma obra. Na paródia há sempre duas realidades discursivas, a original e a glosa que imita. Mas a paródia nunca é só uma duplicação intertextual; é uma duplicação com uma finalidade: produzir o riso, agindo como dissolvente e revelador químico. Para que o riso se instale é preciso que o contraste entre os dois discursos ponha a nu o que há de farsa e de burla, primeiro na glosa e depois, por um efeito de mata-borrão ou de contaminação, no discurso de origem. Toda a paródia é séria até ao momento em que se detecta o seu burlesco. E todo o discurso de origem perde a sua seriedade e a sua inocência a partir do momento em que se detecta a farsa da sua glosa. Nesse sentido os poemas de Nicolau Cansado têm um efeito arrasador. Basta pensar na glosa que é feita ao livro *Terra*, de Fernando Namora, para se medir a dose letal de veneno que o poeta injectou nos seus versos. *Terra* fora o livro de abertura do Novo Cancioneiro e tinha só por isso um alto valor simbólico. Leiam-se alguns versos de Nicolau Cansado no poema “Rural” (2017: 406): *Como chove Cacilda! Como vem aí o inverno, Cacilda! Como tu*

estás, Cacilda!!/ Da janela da choça o verde é um prato/ Que deve ser lavado, Cacilda!/ E o boi, Cacilda!/ E o ancinho, Cacilda!! E o arroz, a batata, o agrião, Cacilda!/ Já cozeste?!! Eu logo passo outra vez,/ Em prosa provavelmente.

Quem era Cacilda? A personagem central do longo poema *Terra* de Fernando Namora, que, em 24 fragmentos numerados sem título, se arvora em gesta dos seres que se sacrificam pela gleba e não vêem compensado o seu esforço. É um dos brotos que enfia no fado frustrado dessa primeira figura arquetípica do neo-realismo português, Manuel da Bouça, que a podão grosso Ferreira de Castro esculpira no romance *Emigrantes* (1928). Ora o modo como Cesariny reduz a personagem a um vocativo monótono, triste e enfadonho, Cacilda, e a forma como anula, por meio do mesquinho aburguesar dos indicadores rurais e caseiros, qualquer saída de grandeza épica à história, ridiculariza de forma fatídica a personagem e o discurso que Namora tecera em volta dela. A duplicação discursiva, óbvia a partir do segundo fragmento, o do “Badalão! Badalão!”, cumpre com eficiência a finalidade de contaminar de burlesco o texto primitivo. A réplica expõe as insuficiências ridículas do original e transforma em beco sem saída o caminho por ele aberto em 1941, mesmo que a sem saída deste beco só muito mais tarde se tenha visto, já que o poema só viu a luz em 1961. Esta mesma eficácia se depara nas restantes composições atribuídas a Cansado, todas magistrais e arrasadoras no uso da intertextualização paródica.

Diga-se ainda o seguinte. No início de 1945 o neo-realismo era uma estética muito próxima de vingar na sua versão coimbrã. Não é aqui o lugar para estudar o seu triunfo. Basta saber que os jovens que o rapaz de Lisboa parodiou nesse ano se estavam a impor em todos os sectores como nomes reconhecidos, alguns com longa e premiada carreira diante si, adentro do fascismo e das suas instituições. O que é hoje desconcertante perceber é que a maior resistência ao neo-realismo tal como ele se afirmou na primeira metade da década de 40 do século XX não veio da direita católica salazarista, nem de poetas conservadores como António Manuel Couto Viana ou Fernando Guedes, mas do interior do próprio neo-realismo. Quem contra ele se levantou com inusitada violência e sarcasmo foram poetas como Mário Cesariny, Pedro Oom, António Domingues e Alexandre O’Neill, que se arregimentavam afinal no mesmo sector político e perfilhavam a mesma orientação estética. É o neo-realismo contra o neo-realismo. Não se julgue que se trata duma guerra de flores e duma disputa surda de influências. É mais sério do que isso. O que se joga é a eficácia dos processos de denúncia que animavam o neo-realismo e eram a sua qualidade essencial. Estes poetas de Lisboa não acreditavam nos meios poéticos usados pelos de Coimbra. Havia mofo a mais para quem se queria *novo*. Era preciso uma operação cirúrgica, um salto mortal que transformasse o mofo em mofa. As notas publicadas em 1945/46 na revista *Aqui e Além* são a primeira consciência desse mal-estar, tal como os poemas de Cansado, coevos das notas, são a denúncia dos limites do neo-realismo que então existia e a primeira tentativa séria de ilustração prática duma nova poesia realista construída segundo processos renovados. Pôr o bafio ao ar parece ser o propósito e o primeiro passo dessa renovação. Nos poemas de Cansado a paráfrase destruidora importa assim menos que uma nova mediação que aí surge testada

pela primeira vez e que os de Coimbra desconheciam em absoluto – o riso. A ironia, o humor, a sátira, o sarcasmo e a produção do cómico estão de todo ausentes – talvez com a excepção do “Coro dos empregados da Câmara” de Manuel da Fonseca – dos nove cadernos do Novo Cancioneiro (dez pondo na conta o de Políbio Gomes dos Santos, já de 1944). Ora o cómico será a partir daqui o meio mais usado por Cesariny para desenvolver e afirmar o novo realismo.

Observem-se agora os poemas de “Nobilíssima visão”, escritos logo de seguida aos de Nicolau Cansado, se é que não em simultâneo, no momento em que dava à estampa as notações sobre o neo-realismo na revista *Aqui e Além*, e que acabaram por baptizar um livro, *Nobilíssima visão*, que teve três edições (1959, 1976 e 1991), além da escolha que integrou a antologia de 1972. Cesariny juntou neste livro, a partir da edição de 1976, a parte mais substancial da sua criação do final da adolescência – os poemas de “Nobilíssima visão”, os de Nicolau Cansado e respectivas notas de Araruta e Marília Palhinha, “Um auto para Jerusalém” e “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”. A edição assim estabelecida, em 1976, apresenta uma nota introdutória que confirma a elaboração dos poemas em 1945/46 e os reduz a quinze. Daí alguns dos poemas que surgiram na primeira edição do livro, a de 1959, terem sido deslocados para uma secção inicial das edições finais de *Manual de prestidigitação* (1981; 2005), “Visualizações”, que recolhe composições do tempo do “Romance da praia de Modelo” e de “Políptica de Maria Klopas”.

Com estes quinze poemas, que acabarão na edição final de 1991 por se reduzir a treze, tocamos no coração da poética de Cesariny. É provável que lhe bastassem estes poemas, ou até alguns deles, para ter direito a um lugar arejado e vistoso na poética portuguesa do século XX. Embora os tenha criado em fase temporã da sua evolução, nem sequer fizera ainda 23 anos, idade boa para titubear frases escritas, alguns, como “Pastelaria”, “Rua da Academia das Ciências” ou “Tocando para a Rua Basílio Teles”, acabarão por se tornar na divisa de marca do poeta, fazendo mais pela sua lenda que muito do que se lhe seguiu. Ainda hoje há quem conheça Cesariny como poeta pelos versos de “Pastelaria” e não há recital seu que não os inclua. O mistério nunca esgotado deste poema vem daquela arte poética tão musical como provocadora em que ele logo de início dera provas de mestria com a paráfrase destemida da oração chamada Padre-Nosso. Que dizer de versos assim (2017: 378): *Afinal o que importa não é ser novo e galantel – ele há tanta maneira de compor uma estante*. E destes: *Afinal o que importa é não ter medo: fechar os olhos frente ao precipício/ e cair verticalmente no vício*. Que são assustadores? Que enfrentam destemidamente o escuro? Até as palavras dos dois primeiros versos parecem tremer de medo do poeta, tanta a firmeza da sua voz e da ousadia em compor com o disparate uma imagem que não podia ser mais certa. Como é que um poeta que tinha a coragem de *chamar o gerente e dizer muito alto ao pé de muita gente: / Gerente! Este leite está azedo* podia querer fazer das letras e das palavras uma carreira certa?! Estava antes disposto a partir a loiça – ou a corromper o alfabeto. Niilismo? Não, já que o niilismo não sabe rir; é só um repelão sério de desespero. Este poeta tem revolta e grita bem alto que não, e até que nunca nem ninguém, mas ri muito. Que são as paródias de Nicolau

Cansado senão comédia e riso?! Por isso fechou a porta da sua “Pastelaria” com aquele *riso admirável de quem sabe e gosta/ ter lavados e muitos dentes brancos à mostra*. “Rir de tudo” foi a receita que ele entregou ao mundo. Ora pintar o sete, expressão acertada para o que há de feliz no carnaval, é como dizer que no fim da estrada está guardado muito oiro para aquele que o não procurar.

Assim como assim, o poema do livro que mais sobressai nem sequer é essa impertinentemente sábia chamada “Pastelaria”. É no poema “Rua da Academia das Ciências” que uma arte superior se destaca. Sem esse poema nada se sabia hoje das meninas que em Lisboa foram as nossas mães e avós, joaninhas pintadas a vermelho, que ouviam rádio e punham chapelinho de fitas no alto do penteado, que calçavam meia de vidro e sapato preto de salto alto e frequentavam a Faculdade de Letras, então a funcionar na Rua da Academia das Ciências, ao pé de São Bento. Assim, com ele, sabemos que as meninas tinham em vez de olhos “plateias no Liz no S. Luís e no Terrasse”, cinemas lisboetas da época, que em lugar de coração “um saco/ com Jean-Paul Sartre e rendas a cinquenta o metro”, juntando a moda e a capelista, e entre as pernas, no lugar do sexo, “um juiz de paz/ arroz licores outro noivo e gritinhos”. Esse poema tem o valor dum osso de Cuvier. É um sinal prodigioso que chegou até nós de outras eras e com o qual podemos fazer reaparecer espécies e indivíduos que as revoluções e os abalos culturais da segunda metade do século XX fizeram para sempre desaparecer. Só um poeta com alma genuína de criador, cuja arte transmutava em humor o lado mais sombrio da existência humana, podia captar um real tão essencial quanto invisível.

“Um Auto para Jerusalém” é uma das criações mais atípicas de Mário Cesariny. Foi a sua única peça escrita para teatro, se é que se pode chamar teatro à apresentação dum olhar. A peça teve por berço um teatro e só isso é já o bastante para marcar um destino. No Outono de 1946 surgiu em Lisboa uma colectânea de poesia, conto e teatro, *Bloco*, coordenada por Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio. Era mais uma das iniciativas da jovem geração lisboeta que acabara de fazer 20 anos no final da guerra e festejara estrondosamente a queda do nazi-fascismo. A colectânea, logo embolsada pela polícia política, fechava com uma densa narrativa de Luiz Pacheco, então aluno da Faculdade de Letras, na Rua da Academia das Ciências, chamada “História antiga e conhecida” e rebaptizada depois “Os doutores, a salvação e o Menino”. Tratava-se dum ardil efabulador, ou duma alegoria cheia de malícia moral, sobre a situação política portuguesa. A chave da salvação, que deitaria pela borda fora o velho tirano Herodes de quem todos se queriam livrar sem que ninguém soubesse como, estava na inocência da geração nova, não na doutrina dos doutos e dos sensatos, que falavam a medo e não se dispunham a perder privilégios. Passada num recanto da Palestina antiga com Romanos e Judeus, a história era afinal uma parábola bem conhecida dos portugueses do presente.

Nada podia agradar mais ao poeta que estava a escrever os versos de “Nobilíssima visão” e que tinha um conflito edipiano com a autoridade do pai e do chefe e para quem a finalidade última da vida era a brancura admirável do sorriso. “Rua Primeiro de Dezembro”, um poema desse seu livro, tem um conciliábulo de pássaros no Café Portugal que parece a versão zoológica que um poeta era capaz de dar da sensatez.

Dois pica-paus picam com entusiasmo na “dita dura dura que não dura” e nós ouvimos nesses versos o picar inane do bico no pau; um senhor avestruz engole uma pratada de ovos, enquanto um pássaro cantor diz que tem pena, o que até era verdade duas vezes. Tudo era escusado para estas aves simbólicas, salvo bicar entre dentes, lastimar-se e comer – como sucedia afinal com os doutores de Luiz Pacheco. Cesariny dedicava-se nesse tempo ao círculo coral de Fernando Lopes Graça, então rebaptizado “Amizade”, e que logo ao fechar da guerra, com a fundação do M.U.D., ganhara grande projecção, fazendo actuações em salas associativas de Lisboa e arredores. Foi numa dessas actuações que Cesariny conheceu, nos primeiros dias da criação do M.U.D., no Verão de 1945, Alexandre O’Neill, nascido em 1924, e que frequentava uma roda de rapazes estudantes e empregados que se juntava num Café da Avenida da República, A Cubana, e que logo confraternizou com o grupo do Café Herminius.

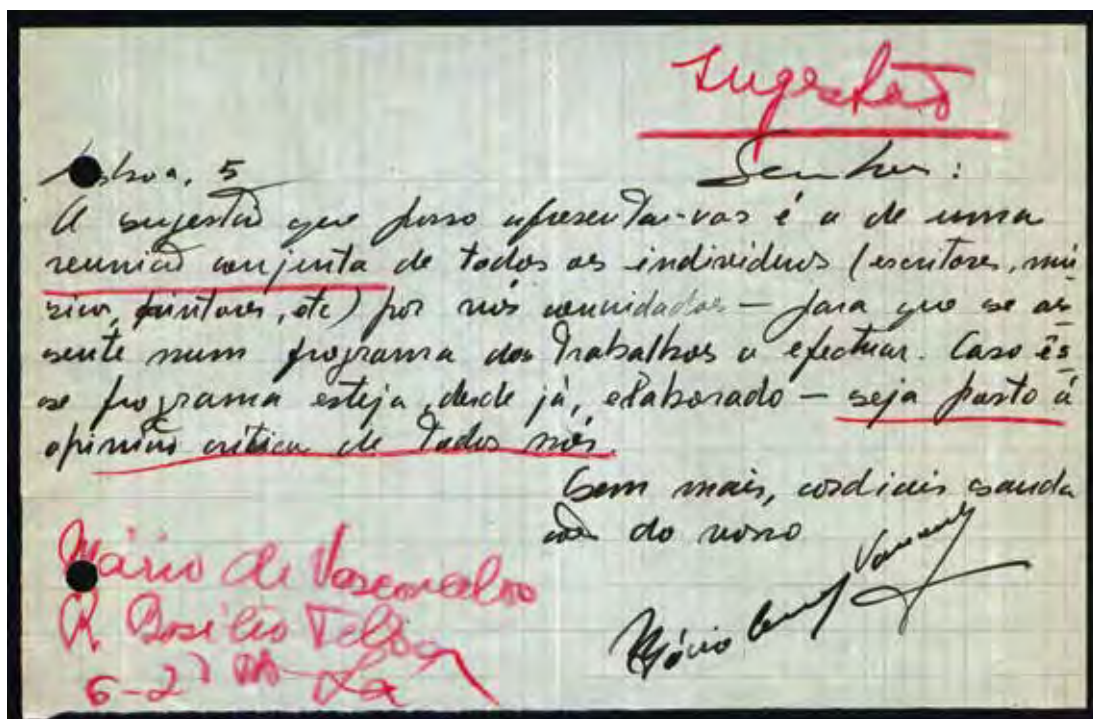


fig.1

Bilhete de Mário Cesariny, com anotações a vermelho de Mário Soares, no contexto do MUD, 1945 (Fundação Mário Soares)

Um dos pontos, até pela localização, onde o grupo coral de Lopes Graça cantava com regularidade era a sala do Grupo Dramático Lisbonense, que tinha sede na Rua Marcos Portugal, não longe do Jardim do Príncipe Real e estava também ligado aos círculos mudistas. A ligação entre os dois grupos tornou-se tão estreita que o grupo coral de Lopes Graça se tornou o Coro do Grupo Dramático Lisbonense. Conhece-se carta de Cesariny para Cruzeiro Seixas (8[18]-9-1946) marcando-lhe encontro, para “sarau”, na sala do grupo cénico. Ora foi nesta sala, pouco depois da saída de *Bloco*, que Mário Cesariny conheceu Luiz Pacheco. Corria nessa noite uma peça em um acto de Pedro Serôdio, pseudónimo de Avelino Cunhal, pai de Álvaro Cunhal, “Naquele banco”, escrita em Março de 1944 e pouco depois vinda a lume na revista *Vértice* (n.º 48, Julho, 1947). Um dos intérpretes era António Domingues, o mesmo que andava no grupo do Herminius e vinha da escola de artes decorativas. Cesariny estava presente e Luiz Pacheco também. No final da representação, Cesariny abordou o jovem editor de *Bloco* e disse-lhe que lera o seu conto do Menino Jesus e que gostara, se revira nele. Sabendo que a colectânea *Bloco* fora apreendida pela polícia política, começara então a escrever uma peça teatral tirada do conto.

“Um auto para Jerusalém” nasceu assim à sombra dum teatrinho, o do Grupo Dramático Lisbonense, e duma pecita de alfaiataria neo-realista, a do velho Avelino Cunhal. Atendendo a que um dos seus amigos próximos, António Domingues, deu corpo a um dos protagonistas do diálogo, é de crer que Cesariny tenha tido algum papel na música que acompanhou a representação. Não é ainda de excluir – a imprensa da época não deu notícia do evento – a intervenção do coro do grupo cénico no espectáculo. Todavia, a peça do jovem Cesariny nada tem a ver com o teatro de Pedro Serôdio e Romeu Correia, exemplos da influência neo-realista, ao menos desse que Cesariny chamava “populismo”, na literatura dramática da época. É até possível que aquilo que tenha agradado ao autor do “Auto” na fábula que fechava *Bloco* fosse a soberana indiferença, que nada perdia de irreverência afirmativa, com que tratava os tópicos da narrativa neo-realista, então em plena afirmação com a colecção coimbrã Novos Prosadores. A trama de Luiz Pacheco, que cruzava uma inteligência simbólica rara com uma atitude de impertinência nada espalhafatosa, era para quem acabara de escrever os poemas de Nicolau Cansado uma atracção irresistível. Ligado por laços de sangue a um grupo teatral no activo, não surpreende que Cesariny tenha então farejado um instinto cénico fatal ao fio da narrativa, porventura na esperança duma representação próxima. Que similitudes e que diferenças se encontram no trabalho de Cesariny e no de Luiz Pacheco? Ambos são um apelo velado mas muito perceptível à luta contra a ditadura de Salazar em nome da verdade e da irreverência da inocência. Daí a mediação que ambos fazem dum ponto da história bíblica, o confronto entre Menino Jesus e doutores da lei. Querem os dois afirmar aí a força irrepitível da juventude, que é pureza, acção, certeza e vitória. E ambas têm um segundo nível de leitura: o psicanalítico. A luta contra o ditador é também a luta contra o pai autoritário e o complexo de Édipo. A novidade está na introdução duma figura marcada pela história recente e por uma carga simbólica iniludível – o Homem da Gestapo, que surge como o representante da ordem patriarcal,

substituindo na peça os meros legionários romanos da narrativa de Luiz Pacheco. Outra novidade é a morte do Homem da Gestapo em palco, varado em cheio pelo porteiro do "Académico-Clube dos sábios de Jerusalém". Essa é talvez a boa nova de Cesariny, já que na fábula de Pacheco a resistência aos centuriões não surte efeito e acabam todos presos. A morte em palco do representante da ordem patriarcal tem assim um efeito catártico e um sentido afirmativo do valor da revolta – isto na versão primitiva, vinda a lume em 1964 (um fragmento, só com a abertura, saíra na antologia de 1961), calcula-se que em forma muito vizinha da que foi escrita no Outono de 1946, sendo de imediato proibida de circular pela censura. Nas reedições, em *Nobilíssima visão* (1976; 1991), já ulteriores à primeira representação da peça pelo Grupo Sete, com encenação de João d'Ávila, em Março de 1975, Cesariny embutiu uma cena nova em que convoca Salomé, a sobrinha de Herodes Antipas, porventura a mais marcante figura do imaginário decadentista, e introduziu algum cepticismo na questão da morte do pai e da autoridade. Enquanto na versão de 1964, escrita no final de 1946, em altura afirmativamente combativa, o Homem da Gestapo cai e não se levanta, em 1976 e 1991, ele cai para no final se erguer e abandonar o palco pelo seu pé ou, pior, nele permanecer erguido, mostrando assim que está pronto para novo episódio. O novo final é um sinal de descrédito na morte do pai autoritário e dos seus representantes.

Assinale-se por fim a presença duma instância dramática inovadora, o Orador, que lá está desde os tempos em que o rapaz do coro de Lopes Graça acompanhou a peça de Pedro Seródio. É uma instância ambígua, que manobra em momentos estrategicamente decisivos a acção em sentido inverso à intenção do autor, criando um efeito de estupefacção e de simpatia no espectador, ao mesmo tempo que deixa suspensa a ideia duma entidade dupla, não autoral, que participa na criação poética. A manobra abre uma parte dos bastidores da construção da peça, que cria assim a ilusão de estar a ser feita no momento em que está a ser representada. O caso mais flagrante e eficaz é aquele em que ele, Orador, proíbe a ordem de prisão que o Homem da Gestapo dá aos doutores, negando e contrariando as indicações e as intenções do autor na peça. Nesse momento o Orador deixa de ser um mero e obediente contra-regra que está dentro da peça enquanto personagem igual a todas as outras para se tornar numa instância dialógica de comando das suas acções. O Orador acaba aqui por funcionar como uma voz das intenções mais fundas do autor, mesmo que à superfície o pareça contrariar. O estratagema desta oposição, autor contra autor, é ainda uma forma de afirmar a força do improviso. A liberdade – o sentido libertário da História contra a autoridade do pai e do tirano – está acima de qualquer guião feito e a todo o momento pode irromper.

"Um auto para Jerusalém" marcou o início das relações entre Mário Cesariny e Luiz Pacheco, relações que virão a ter importância crucial nas duas décadas seguintes. Uma ligação que nasceu tão cativa da criação e tão promissora de admiração mútua não podia senão dar uma grande paixão – ou ódio ou amor. Por ora importa dizer que o melhor fruto dessa relação, a reactivação do abjeccionismo no início da década de 60, tem talvez aqui, no conto e na sua interpretação dramática que puxa ao extremo o sentido anti-patriarcal do original, a sua mais vetusta raiz. Nada há de melhor para perceber

as erupções do abjeccionismo na segunda metade do século XX português que o lema contraditório mas eficaz sob o qual Cesariny então trabalha – o neo-realismo contra o neo-realismo. E com ele alinha toda uma geração lisboense, a da Escola António Arroio, a que se junta depois a do *Bloco*, que aceita os supostos gerais do neo-realismo, antes de mais a denúncia humana, mas se mostra desagradada dos caminhos estéticos que estão a ser traçados e trilhados pela geração já anterior – a do Novo Cancioneiro e a dos Novos Prosadores, firmada na primeira metade da década de 40.

Veja-se por fim o poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”. Dos quatro livros incluídos nas duas edições de *Nobilíssima visão* (1976; 1991) – os poemas de “Nobilíssima visão”, os de Nicolau Cansado e respectivas notas, “Um auto para Jerusalém” e “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos” – a última composição terá sido uma das derradeiras a sair ao papel, embora a primeira a ser dada em letra impressa e uma das mais editadas do poeta (duas edições no ano de 1953, com reprodução facsimilada em 2008; reedições nas antologias de 61 e 72 e em *Nobilíssima visão*, 1976 e 1991, aqui com versos novos no final – 17 em 76 e 19 em 91). Se bem que incompleto, já que os versos finais se perderam, Cesariny tomou este poema com mais de 150 versos como “despedida da teórica neo-realista” (“Tábua”, *Mário Cesariny*, 1977: 46). Daí a ideia de que o poema foi o derradeiro escrito sob o influxo do neo-realismo. Não terá sido tanto assim e tudo leva a crer que a sua data de feitura coincide com a construção do poema dramático tirado da narrativa de Luiz Pacheco, se é que não é anterior até, tendo em atenção que o seu motivo final, o homem que ao virar da esquina cola cartazes com a frase “Vota por Salazar”, se inspira nas eleições para a Assembleia Nacional que tiveram lugar em Dezembro de 1945 e às quais a oposição decidiu não concorrer. Sobre o ano da composição do poema, o quinto verso, “estamos no ano da graça de 1946”, desfaz qualquer dúvida mas nada adianta para o mês ou para a estação. Embora provisoriamente, datamo-lo do final de 1946, período ainda da confecção de “Um auto para Jerusalém”, aqui sem qualquer incerteza, pois a colectânea *Bloco* só foi distribuída no segundo semestre do ano. Outra indicação sobre o momento da feitura do poema encontra-se na “nota do autor” acrescentada em Janeiro de 1953 à primeira publicação, onde diz que “o poema é já antigo”. Por pouco que isto diga, e de feito nada diz sobre a sua datação, chega para se aceitar que sete anos após a sua feitura o autor o publicou tal como o fabricou.

“Despedida da teórica neo-realista” disse dele o autor, juntando que “em realidade abjecta, não há nada para reabilitar, sendo a única estrada de fortuna a da vagabundagem social, moral e política” (idem, 1977: 46). Se é que um tal adeus ao neo-realismo é possível no caso de alguém que esteve sempre sem estar, ou estando contra, esse adeus é também um dar costas ao futurismo e ao que neste havia de exaltação do dinamismo moderno e do movimento urbano. O poema é ou começa por ser um registo do acordar urbano, mas vazio e desprezível, não merecendo qualquer entusiasmo da parte do sujeito, que o vê desfilar ao seu lado com uma displicência e um cansaço que significam negação. Talvez não se tenha ainda entendido o letreiro geral do poema e o que nele a palavra “simplificação” pode querer dizer. Atendeu-se mais ao “louvor” que o poema também é,

mas de forma discreta e até enganadora. E não digo enganadora só em relação ao “martiriológico” de Fernando Pessoa, já então aberto e já então merecedor dalguma desconfiança por parte de Cesariny, mas em relação a essa realidade que todos exaltavam com nota épica. Daí que as leituras realistas do poema, puxando ao deslumbramento de Cesário Verde e o que nele passou para Campos, deixem fugir o movimento de decepção que nele se instala, muito mais escuro e desesperado. É nesta segunda linha que a “simplificação” se manifesta. Aqui simplificar quer dizer negar, secar, esterilizar. Não pode haver lugar habitável numa realidade legada por um colectivo castrador. Nenhuma profissão é possível, nenhuma forma de colaboração aceitável; só a revolta, tal como se vive em “Pastelaria”, é caminho. Depara-se aqui com a situação de Antero depois de concluir o curso de leis em Coimbra mas incapaz, ao invés dos amigos próximos, de se arrumar num emprego, numa família, num nome, numa carreira pública. *Falto ao escritório, pontualmente, todas as manhãs* – afirma o sujeito do poema, para dizer que nunca lá foi nem pensa ir. E não foi. O único trabalho pago que teve e de que até nós chegou notícia foi como monitor num colégio de rapazes em Estremoz, o Colégio Estremocense, no Outono de 1949, e não chegou a durar dois meses, acabando em escândalo e sarilho.

Como ver no poema a “simplificação”? Ela está patente no seu coração, no ponto nevrálgico da circulação do seu sangue que se espalha depois por todos os vasos. Refiro-me aos seguintes versos (2017: 417): (...) *a gente – certa gente – sai para a rua, / cansa-se, morre todas as manhãs sem proveito nem glória! e há gatos brancos à janela de prédios bastante altos! / Contudo e já agora penso! que os gatos são os únicos burgueses! com quem ainda é possível pactuar – / vêem com tal desprezo esta sociedade capitalista! / Servem-se dela, mas do alto, desdenhando-a... / Não, a probabilidade do dinheiro ainda não estragou inteiramente o gato! mas de gato para cima – nem pensar nisso é bom!* Eis o gato em todo o seu rigor! Ele comparece pela primeira vez nos versos de Cesariny para indicar o desprezo que a realidade herdada lhe merece e para sinalizar a desfaçatez que é preciso ter para conviver com ela – a mesma que lhe faz gritar bem alto e sem vergonha, “Gerente! Este leite está azedo!” Cesariny, futuro autor do *Jornal do Gato* (1974), acabou de descobrir o seu totem, a sua máscara, o seu animal de identificação. O gato, do alto do seu silêncio, despreza e goza a sociedade do dinheiro – bicho sobranceiro que repudia as obrigações e os direitos da sociedade patriarcal.

A mediação zoológica é muito significativa da situação de Cesariny e da sua geração lisboeta. Este gato tanto é a consciência da falta de saída da sociedade burguesa, que arrasa a vida autêntica e a subordina à escravatura do trabalho e do lucro, como da situação daqueles que a contestam. Há um poema de Nicolau Cansado, “Raio de Luz”, que começa *Burgueses somos nós todos*, onde nem gato nem rato escapam às malhas do burgo. O poema, o derradeiro da edição de 1961, chegou a ter, na primeira edição de *Nobilíssima visão* (1959), um outro título, “Litania para os tempos de revolução”. Cansado é aquele que, nas palavras da sua estudiosa Palhinha, “abandonou as concepções burguesas sem para isso ter mudado de vida” – ou sem para isso, aqui se junta para melhor esclarecer. Escreveu por isso um poema, “Reabastecimento” em que se atesta de povo, em dia de folga, uma vez por semana. Assim (2017: 405): *Vamos ver o povo! Hop-lá! / Vamos ver o povo! / Já está.* Nos restantes dias, Cansado pode dedicar-se à sua

vida de burguês sem preocupações e sem pensar mais no assunto. O povo é assim uma nova espécie de missa redentora em que se vai comungar ao domingo, dia em que todos os homens são irmãos. Nos outros não faz mal vê-los através da lente de Hobbes – o homem lobo do homem. Este tipo social que se atesta de povo uma vez por semana visa o neo-realista do Novo Cancioneiro, todo de estrato burguês, e tem mediação zoológica num poema de “Nobilíssima visão”, antes citado – é a passarada que se empoleira em Lisboa, nas traseiras do Rossio, no Café Portugal, a matraquear o vazio e a comer pratinhas de ovos. O novo mediador, o gato, está já um passo além deste aviário domesticado. Fala pouco, não come à mão, ataca de surpresa, salta destemido. Desconfiado, crítico, assanhado, dá de costas ao mundo e foge para cimões inacessíveis. É o aristocrata das alturas. “Miando pouco, arranhando sempre, não temendo nunca”, como dele disse um dos seus geniais criadores – Fialho de Almeida.

De resto o bestiário do poema vai além do gato e do aviário. Rastejam por lá uns répteis de patas curtas, pele dura e resistente, cauda adequada à natação, cabeça mais comprida que larga, boca funda e elástica, maxilas fortes e dentes de aço. São os hidrossáurios que ao domingo, de ar satisfeito e feliz, vão à missa e passam os restantes dias a rastejar nos corredores dos bancos da Baixa e das avenidas novas, com a bocarra escancarada e a serrilha ameaçadora dos dentes à mostra. A antropofagia não é um estádio cultural das eras primitivas e transactas, que uma civilização mais benévola e inteligente substituiu por novas e mais humanas formas de convívio. O seu princípio – *homo homini lupus* – nunca esteve tão activo como hoje. A concorrência dos mercados nada mais é do que o instinto antropofágico da humanidade levado ao seu derradeiro estádio de perfeição. A economia de mercado é a forma mais eficaz dos homens se devorarem entre si. Esses sáurios que surgem no poema de Cesariny – “crocodilos a rir em corredores bancários” diz ele – são tão reais como o crítico gato, o ovíparo de café e o insecto proletário.

Percebe-se agora melhor o que o título do poema tem de armadilha. É que nem sequer se louva no seu longo curso um engenheiro formado em Londres e que se aguentou menos mal na vida moderna. Pede-se-lhe tão-só de empréstimo uma toada desenvolta, que ele próprio afinal já pedira ao velho bardo das multidões, Walt Whitman, aqui redivivas numa manhã da Lisboa de 1946 e no voto de um barco para o Barreiro. O louvor vai todo noutra direcção. Se louvor há, esse é para Mário de Sá-Carneiro, a quem é dedicada na íntegra a sétima estrofe do poema, talvez a mais calorosa e exaltante do todo. Quem é Sá-Carneiro? O “Poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos”. É o rei dos gatos, o aristocrata dos cimões, já que foi ele quem, pondo termo à vida, mais desprezou a prova do dinheiro, a “indecorosa licenciosidade comercial”. Merece por isso a vénia funda do sujeito: *bravo e bravo, isso mesmo, tal e qual!! Fizeste bem, viva Mário!, antes a morte que isto.*

O suicídio é uma linha de terra e de fogo que esteve sempre muito cerca da poesia e da vida de Cesariny. Se ficou e não se foi embora bem cedo, como Sá-Carneiro, foi porque tinha no humor um dispositivo de defesa muito afinado. Foi a orgânica do riso que lhe permitiu sobreviver às humilhações paternas e ditatoriais sem perder ardor e agilidade. O riso é o estado de graça da humanidade. Sem o sentido que o provoca, a vida torna-se

um peso tão grande que só a pressa da morte se justifica. Ora Mário Cesariny tinha sentido de humor bastante para brincar com o seu próprio suicídio. A grande e negra tragédia que os amigos sempre esperaram dele, ao modo de Antero e de Sá-Carneiro, nunca chegou a acontecer.

É altura de fazer um balanço geral deste primeiro período neo-realista de Cesariny. A sua criação poética, as palavras que ele escreve são impúblicáveis. Tirando o restrito círculo dos seus amigos, ninguém as aceitaria. Cesariny, que tinha atrevimento suficiente para desafiar o pai e o chefe, parece não ter ousado dar a lume poemas como os de Nicolau Cansado. Só se atreveu a levantar o véu e a mostrar os poemas já na década de 60, quase 20 anos depois de os escrever, numa época em que o vozeado em torno do neo-realismo subira já o tom. O efeito dos poemas de Cansado na vida cultural portuguesa de 1945 teria dado histerismo ou pancada. O seu autor acabaria proscrito nas fileiras de que não queria sair. A sátira seria tomada por calúnia. A sua vida, o entusiasmo de que era capaz e sem o qual não sabia viver, estava no grupo coral regido por Lopes Graça e na militância política que esse círculo desenvolvia. Todo o sentido da vida do jovem Mário se concentrava no trabalho do coro e na acção do anti-fascismo. No seu processo da PIDE que está na Torre do Tombo existe alusão a espectáculo que o grupo deu na Outra Banda, em Almada, na recreativa Incrível Almadense, a 8 de Abril de 1946. No cacilheiro, com o bater das ondas, cantaram a Marselhesa e a Internacional. Este espírito de desafio, este arrojo franco e aberto era a única carta capaz de inebriar um rapaz que só sabia viver quando sentia pulsar o entusiasmo. Nem mesmo a troco dos seus versos, ele estaria então disposto a perder esse trunfo e a cair em desgraça junto do seu grupo.

A militância política e os deveres para com o grupo, mas também a paixão que então tinha pela música, terão por certo sido razão bastante para se aguentar poeta inédito. Não teve nem podia ter pressas, tanto era o perigo que punha nos seus versos. Mais tarde lamentará estas razões e o açaimo que elas lhe armaram. Preferiu assim publicar os textos críticos que o leitor já conhece e que o mostravam um anódino e entusiasta paladino da arte humanista – embora com novidades singulares que podiam deixar de pé atrás os mais avisados e que transformam o seu neo-realismo num momento muito pessoal e genuíno que não se confunde a qualquer outro dentro do movimento em Portugal.

No momento em que concebe o “Louvor e simplificação”, inicia uma carreira de crítico musical na revista *Seara Nova*, que durará de 16 de Março de 1946 a 12 de Abril de 1947 e que no fundo dá continuidade aos textos críticos anteriores. É uma faceta muito mais aceitável para um militante anti-fascista da época e que pode até ser dada por modelo. Desta vez surge debaixo da asa de Lopes Graça, responsável pela secção musical da revista. Publica 13 textos na revista, sete dedicados aos programas de “Sonata”, concertos de música erudita moderna promovidos por Lopes Graça em salas de Lisboa, e os restantes a motivos musicais, entre os quais sobressai o estudo que consagra ao Mestre, “Fernando Lopes Graça e a música portuguesa” (*Seara nova*, n.º 994, 31-8-1946), que chega para provar que na transição de 1946 para 47 a relação de discipulato do autor dos poemas de Nicolau Cansado para com o Mestre se mantinha e podia estar mesmo no auge.

Não tardaria, porém, a declinar e a desaparecer para sempre, o que significou também o fim da música na vida de Cesariny, porque entre Abril e Maio leu por indicação de Alexandre O'Neill o livro então recente de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, que lhe revelou que o movimento de André Breton era o caminho que ele procurava, até quando formulava a sua tese crucial sobre o novo realismo em Portugal enquanto procura e conquista dum novo real, mais absoluto e exaltante do que o real conhecido e sensível. Assinala-se aí pela primeira vez a presença do surrealismo na vida e na criação de Mário Cesariny, que logo desandou nesse Verão de 1947 para Paris, ansioso por bater ao postigo de André Breton. Mas o surrealismo de Mário Cesariny, a sua ida para Paris no Verão de 1947 e o seu encontro cara a cara com André Breton são outros contos, que têm de ficar para outra altura.



fig.2

Corredor da casa da Rua Basílio Teles. Ao fundo: Maria Amélia Vasconcelos, Henriette Cesariny e Maria João Vasconcelos

BIBLIOGRAFIA

LIVROS DE MÁRIO CESARINY

Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano, Lisboa, Contraponto, s/d [1952].

Louvor e simplificação de Álvaro de Campos, Lisboa, Contraponto, 1953; 2ª ed. (com nota de António Ramos Rosa sobre o realismo do poema), Contraponto, Dezembro, 1953 [edição fac-similada das duas edições, Fundação Cupertino de Miranda/Assírio e Alvim, 2008].

Nobilíssima visão, Lisboa, Guimarães Editores, 1959.

Poesia (1944-1955) [contém: "A poesia civil" ("Políptica de Maria Koplas, dita mãe dos homens", "Nicolau Cansado escritor", "Um auto para Jerusalém", "Louvor e simplificação de Álvaro de Campos"); "Discurso sobre a Reabilitação do real quotidiano"; "Pena capital"; "Estado Segundo"; "Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor"], retrato do autor por João Rodrigues, Lisboa, Delfos, 1961.

Um auto para Jerusalém [peça dramática extraída duma narrativa de Luiz Pacheco, 1946], Lisboa, Minotauro, 1964.

Burlescas, teóricas e sentimentais [(antologia) contém: "A poesia civil (1942-1944) – "Burlescas, teóricas e sentimentais" ("Loas a um rio", "Romance da praia de Moledo", "Políptica de Maria Koplas dita mãe dos homens", "Outros poemas"); "Nobilíssima visão" (1945-1946), "Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor" (1947-1954); "Pena capital" (1948-1956); "Planisfério e outros poemas" (1958-1960); "A cidade queimada" (1964)], Lisboa, Presença, 1972.

As mãos na água a cabeça no mar [reunião de artigos, reflexões e notas], Lisboa, edição de autor, 1972; 2.ª ed. [muito acrescentada], Lisboa, assírio & Alvim, 1985; 3.ª ed., Porto, Assírio & Alvim, 2015.

Nobilíssima visão [contém: "Nobilíssima visão" (mexidas significativas); "Nicolau Cansado escritor", "Louvor e simplificação de Álvaro de Campos", "Um auto para Jerusalém" (mexidas significativas)], Lisboa, Guimarães Editores, 1976; 2.ª ed., título alterado [*Nobilíssima visão (1945-1946)*]; os mesmos livros revistos e alterados, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

Manual de prestidigitação [contém: "Burlescas, teóricas e sentimentais" ("Burlescas, teóricas e sentimentais", "Políptica de Maria Koplas dita mãe dos homens", "Cantiga de S. João") (1942-1944); "Visualizações" (1942-1944); "Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano" (1947-1952); "Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor" (1947-1954); "Manual de Prestidigitação" (1949-1956)], Lisboa, Assírio & Alvim, 1981; 2.ª ed. [revista], Lisboa, Assírio & Alvim, 2005; 3.ª ed., Biblioteca Editores Independentes, 2008; 4.ª ed., Porto, Assírio & Alvim, 2017.

Poesia [contém: "Manual de prestidigitação" (ed. 2005); "Nobilíssima visão" (ed. 1991 – com alterações do editor e saída de poemas); "A cidade queimada" (ed. 2000);], edição, prefácio e notas Perfecto E. Cuadrado, fotografia na capa Eduardo Tomé, Porto, Assírio & Alvim, 2017.

DISPERSOS DE MÁRIO CESARINY

"O artista e o público" [assinado Mário Cesariny de Vasconcelos], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 30-6-1945.

"Futurismo e Cubismo I" [assinado Mário Cesariny de Vasconcelos], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 21-7-1945.

"Futurismo e Cubismo II" [assinado Mário de Vasconcelos (sic)], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 29-7-1945.

"Aprendizagem na arte" [assinado Mário Cesariny de Vasconcelos], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 18-8-1945.

"Orozco" [assinado Mário Cesariny de Vasconcelos], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 15-9-1945.

"Carácter duma pintura nova" [assinado Mário Vasconcelos], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 6-10-1945.

"Nota sobre 3 músicos" [assinado Mário de Vasconcelos], Porto, *A Tarde* – suplemento "Arte", 20-10-1945.

"Notas sobre o neo-realismo português" [assinado Mário de Vasconcelos], Lisboa, *Aqui e Além – revista de divulgação cultural*, n.º 3, Lisboa, Dezembro, 1945.

"Notas sobre o neo-realismo português (conclusão do número anterior)" [assinado Mário de Vasconcelos], Lisboa, *Aqui e Além – revista de divulgação cultural*, n.º 4, Lisboa, Abril, 1946.

"XXI Concerto de Sonata" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 16-3-1946.

"XXII Concerto de Sonata" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 20-4-1946.

"XXIII Concerto de Sonata" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 25-5-1946.

"Concerto de Sonata no Instituto Francês e no Salão de Festas "O Século" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 1-6-1946.

"XXV Concerto de Sonata e I Concerto de Orquestra Sinfónica J.U.B. A." [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 13-7-1946.

"Fernando Lopes Graça – Música Portuguesa" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 31-8-1946.

"Gravitação na Música Portuguesa" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 26-10-1946.

"Música" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 30-11-1946.

"XXVII Concerto de Sonata" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 1-2-1947.

"Sociedade Nacional de Belas-Artes – Canções Populares Portuguesas" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 8-2-1947.

"Música de Jazz" [assinado Mário César; é um dos mais curiosos textos da época, a coincidir com a aproximação ao surrealismo], Lisboa, *Seara Nova*, 29-3-1947.

"XXIX Concerto de Sonata no Salão de Festas de "O Século" – Sequeira Costa no Tivoli – No Tivoli: Benjamino Gigli" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 12-4-1947.

"Fernando Lopes Graça em França – XXX Concerto de Sonata na Sociedade Nacional de Belas-Artes" [assinado Mário César], Lisboa, *Seara Nova*, 26-4-1947.

OUTRA DE MÁRIO CESARINY

“Prolegómenos ao aparecimento de dadá e do surrealismo”, in *A intervenção surrealista* [textos, pinturas e fotogramas], orientação gráfica e capa de Cruzeiro Seixas, Lisboa, Ulisseia, 1966; 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

Mário Cesariny [com cronologia inicial elaborada pelo autor, “Tábua”, e textos de Raul Leal, Natália Correia e Lima de Freitas], Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977.

Escola de Artes Decorativas António Arroio, “Processo individual do aluno Mário Cesariny de Vasconcelos (1935/1942)”

PIDE (1945-1972), SC, Reg. 130498, NT 8059; SC, Ci(1), 2884, NT 1252; SC, E/GT 4939, NT 1609; SC, DPI 90-58/59 NT 6650; Del. P, PI 22401, NT 3807.

CONTRADIÇÕES LIVRES: ÁLVARO CUNHAL, ENTRE O NEO-REALISMO COLECTIVO E O FORMALISMO INDIVIDUAL

Carlos Vidal

CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação)

RESUMO

Como é por demais sabido, ou repetido, em Marx – e o neo-realismo tem em Marx um dos seus centros –, o modo de produção da vida material (base-estrutura) determina ou condiciona o processo de vida social, espiritual ou estética. Nestes termos, qualquer forma de arte regressiva, digamos regressiva num plano não apenas formal (e o termo é extremamente duvidoso, como veremos), deve ser superada no entendimento de que o homem não tem uma exterioridade. Podemos afirmar que o neo-realismo, herdeiro da experiência realista-socialista (outro conceito problemático quanto ao “progresso” formal, pois não podemos afirmar que, nesse ponto, Deineka estaria esteticamente adiante de Malevich), ambos rejeitantes do formalismo, ou melhor e apesar de rejeitantes do formalismo, sempre tentaram a inovação estrutural-formal. Na literatura de Redol, Cunhal, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio ou Urbano Tavares Rodrigues, surgem estruturas novas como o narrador ou o protagonista colectivo (ou o “homem sem nome” de Cunhal). Esta despossessão fecha um círculo interessante. Se, como diz Manuel Gusmão, no neo-realismo o formalismo é secundarizado pelo testemunho, este testemunho só pode ser eficaz se, na forma, o novo surgir. Concluindo, nunca Cunhal ou Redol descuram a forma, sendo esta integrante de uma superestrutura indefinida e livre.

PALAVRAS CHAVE

Neo-realismo, Álvaro Cunhal, colectivo, qualidade, forma, autonomia, superestrutura

ABSTRACT

As is well known and repeated, in Marx – and the neorealism has in Marx one of its centers – the mode of production of material life (the base-structure) determines or make the conditions and the process of social, spiritual or aesthetic life. In these terms, any regressive art form, let us say regressive on a plane that is not only formal (and the term is extremely doubtful, as we shall see), must be overcome in the conception that man does not have an exteriority. We can affirm that neo-realism, heir of the realist-socialist experience (another problematic concept regarding formal “progress”, since we cannot affirm that, at this point, Deineka would be aesthetically ahead of Malevich), and both reject formalism, or better and despite rejecting formalism, they have always tried structural-form innovation. In the literature of Redol, Cunhal, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio or Urbano Tavares Rodrigues, new structures appear, such as the narrator or the collective protagonist (or Cunhal’s “man without a name”). This dispossession closes an interesting circle. If, as Manuel Gusmão says, in neo-realism formalism is secondary to testimony, this testimony can only be effective if, in form, the new emerges. In conclusion, Cunhal or Redol never neglect the form, which is part of an indefinite and free superstructure.

KEYWORDS

Neo-realism, Álvaro Cunhal, collective, quality, form, autonomy, superstructure

No seio das sociedades humanas manifestam-se permanentemente dois princípios contrários – o individual e o colectivo – de cuja luta resultará um estado superior dessas mesmas sociedades, em que o primeiro princípio – o individual – chegado a um elevado grau de desenvolvimento, se absorverá no segundo.

Bento de Jesus Caraça, "A cultura integral do indivíduo: problema central do nosso tempo"¹

L'artiste serait souverain: et tellement souverain – souverain au sens le plus radical qui soit – qu'il n'aurait même pas besoin du pouvoir.

Georges Didi-Huberman, *Sur le Fil*

1 Bento de Jesus Caraça, "A cultura integral do indivíduo: problema central do nosso tempo" (1933), em *Conferências e Outros Escritos*, Lisboa [J.M.C.], 1978, p. 36.

2 Georges Didi-Huberman, *Sur le Fil*, Paris, Minuit, 2013, p. 31. [Para as epígrafes, utilizo aqui o sistema nota-bibliografia e não o sistema autor-data, no seio das formas de notação do estilo "Chicago".]



fig.1

Sérgio Tréfaut. *Raiva* (a partir de *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca). 1h 24m. 2018

1

Consideremos a abordagem ensaística de Manuel Gusmão (Gusmão 2018: 79-84) em torno do surpreendente romance de Álvaro Cunhal/Manuel Tiago (autor que é um “homem sem nome”, tal como “O Amigo”, uma das fascinantes personagens deste grande fresco)³, *Até Amanhã, Camaradas* (2005), e consideremos este breve, mas muito arguto, ensaio de Manuel Gusmão (“*Até amanhã, Camaradas: O Livro do Amigo*”), pois nele estão congregados alguns dos tópicos centrais do neo-realismo literário português, algo que Gusmão sublinha ao longo do seu livro de análise comprometida do movimento, *Neo-Realismo: Uma Poética do Testemunho, Alguns Exercícios de Releitura* (e eu, anteriormente, na nota 3):

3 Cunhal está aqui próximo, deste modo, digamos que sem que um e outro o saibam, da psicanálise de Jung e da teorização deste sobre o criador artístico. Para Jung, no seu fulcral ensaio “Psicologia y poesia!” [consultada edição espanhola], do livro *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft* (Jung 2014: 77-97), na obra de arte, ou no seu criador, não pode haver causalidade, ou seja, não há relação entre obra e personalidade, pois quanto maior se revela esta ligação menos conseguida ou “menor”, dependente, é a obra; diz mesmo Jung que se a obra se limita à relação pessoal (ou tema pessoal), ela será sempre da ordem da neurose. Portanto, o artista fala “sem nome” desde um campo anímico colectivo; no entanto, podemos considerar que *Até Amanhã, Camaradas* (anos 50, data-o Gusmão, período em que Cunhal está preso na Penitenciária de Lisboa), não teria sido possível sem a vivência absorvente do seu autor, como político, líder do Partido, militante e resistente – mas nunca há aqui autobiografismo, o protagonista do romance é sempre colectivo; Jung di-lo de outro modo: o autor existe submerso num estado primigénio, o autor não fala por ele, não está aqui – nem na autoria autónoma, isolada do livro – como Álvaro Cunhal; ainda Jung: o autor não fala por ele, o autor fala sempre por um colectivo, mediador do comum (ou todo, quicá relacionado com a “vontade geral” de Rousseau).

Antes de se assumir como Manuel Tiago, na altura da apresentação da obra literária *Estrela de Seis Pontas* (1994), Tiago pretendia-se, sem narcisismos, uma emanação da resistência ao fascismo, um anónimo revolucionário que viveu todo o relatado, embora fosse um “não-autor”, sendo o livro um “espelho” (ver Rorty e o “espelho da natureza”, a propósito de Descartes), uma técnica de espelhar operada pelo seu autor, sendo também o espelho do mundo uma velha acusação ao realismo do século XIX (à geração de Courbet que era, no entanto, também um notável alegorista). Por essa razão, escrevia Cunhal nas edições anteriores a 1994: “O original dactilografado do romance *Até Amanhã, Camaradas* foi encontrado, junto de outros originais, num arquivo formado, no decurso dos anos, ao sabor de incidentes e de acidentes na vida agitada daqueles mesmos dos quais o romance dá alguns exemplos típicos. § Desconhece-se quem é o autor. O único exemplar não tem assinatura. Só, numa pequena folha apensa e agrafada, podia ler-se, em rabisco apressado, o nome de Manuel Tiago, pseudónimo de certeza. § Foram consultadas pessoas que poderiam dar eventualmente indicações conduzindo a uma identificação. Sem resultado. O autor fica assim merecendo o título de **‘homem sem nome’** [sublinhado meu], tal como as personagens do seu romance” (Tiago 2005: 7). Aliás, tal como o narrador, também apresentado como “O Amigo” (Gusmão 2018: 84).

Da clandestinidade, Álvaro Cunhal trouxe, entre outros, um romance e uma novela que dão com clareza, pelas profundas diferenças de intencionalidade, anatomia e singularidade narrativa e estilística, a dimensão do talento do seu autor que, até fins de 1994, se esconde sob o pseudónimo de Manuel Tiago.

O romance *Até Amanhã, Camaradas* é um largo, complexo e ágil texto narrativo, percorrido por um sustentado sopro épico. Este é um dos poucos romances portugueses de herói colectivo e também um dos poucos que tem como matéria narrativa fundamental, a vida, a acção e a luta dos indivíduos que configuram, num dado período histórico de referência, esse singular empreendimento histórico, sócio-político, que é o Partido Comunista Português (Gusmão 2018: 79).

Joaquim Leitão. *Até Amanhã, camaradas*. 3h. 2005

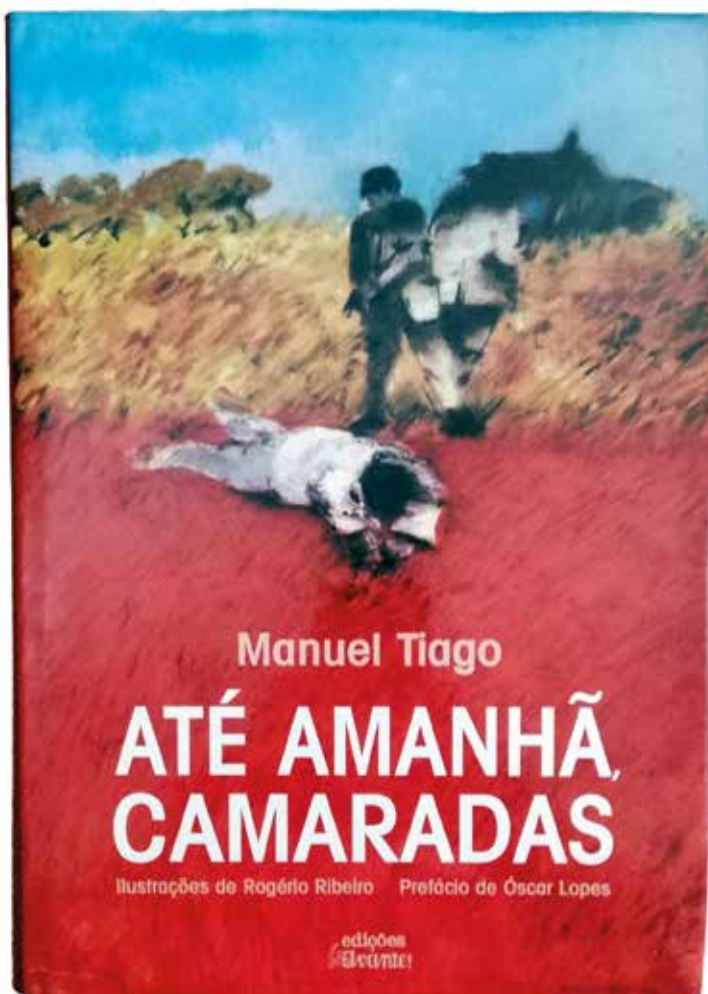


fig.2

Álvaro Cunhal. *Até Amanhã, Camaradas*. Capa de Rogério Ribeiro (2005)

Como disse, em *Até Amanhã*, *Camaradas* e na análise de Gusmão (deveras inovadora), vamos encontrar algo, por correspondência à citação supra de Bento Caraça, que nos fala de um elevado grau de desenvolvimento social em que o individual – que pode ser, de forma radicalizada, o génio ou o ser “original”, termos caros a um autor como José Régio, que Cunhal tomará como adversário político, o que comentaremos – se deixa absorver ou se dissolver no colectivo: recordemos que há dois princípios permanentemente contrários nas sociedades humanas, o individual e o colectivo; repito a sequência: “de cuja luta resultará um estado superior dessas mesmas sociedades, em que o primeiro princípio – o individual – chegado a um elevado grau de desenvolvimento, se absorverá no segundo”. Curiosamente, também Wagner escrevia na sua *A Obra de Arte do Futuro / Das Kunstwerk der Zukunft* (Wagner 2003), que um egoísmo como base social e económica, ou individualismo exacerbado, acarretaria uma separação entre as artes irmãs (a dança, a poesia e a música), e só o comunismo poderia realizar plenamente a *Gesamtkunstwerk*.

Sublinhemos então alguns dos esteios do neo-realismo: o sopro épico (como o da velha Amanda Carrusca que, no final da *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, enfrenta “só ossos” [Fonseca 1979: 253] o guarda de carabina e antes gritara, dando fôlego épico, ou brechtiano, ao “povo alentejano” de Fonseca: “ – Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada!”; ainda o “ceifeiro rebelde” de *Gaibéus*, de Alves Redol [Redol s.d.], o romance que não pretendia ser arte, mas “documento humano”), o narrador, o protagonista ou o herói colectivo (assim descrevia Redol os gaibéus do seu romance: “do alto Ribatejo e da Beira Baixa, eles descem as lezírias pelas mondas e ceifas” [Redol, *ibid*], de novo o “ceifeiro rebelde” ou, como vimos, a organização política sem cedências, o Partido; ou os “filhos dos homens que nunca foram meninos” dos *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes [1974]), herói que, muitas vezes ou quase sempre, o escritor cria (Fonseca e a criação do “povo alentejano”).

Nestes termos, aqui chegados, é evidente que Cunhal partilha do enunciado de Bento Caraça, embora não deixando de escrever o seguinte, no início do seu estudo sobre arte e estética, *A Arte, o Artista e a Sociedade* (Cunhal 1997b: 13): “A arte é uma expressão do Belo e o artista um seu criador”, não sendo um “conteúdo progressista” o “salvador” de uma obra de arte mediana ou mesmo de fraca qualidade. E eis um Cunhal kantiano.

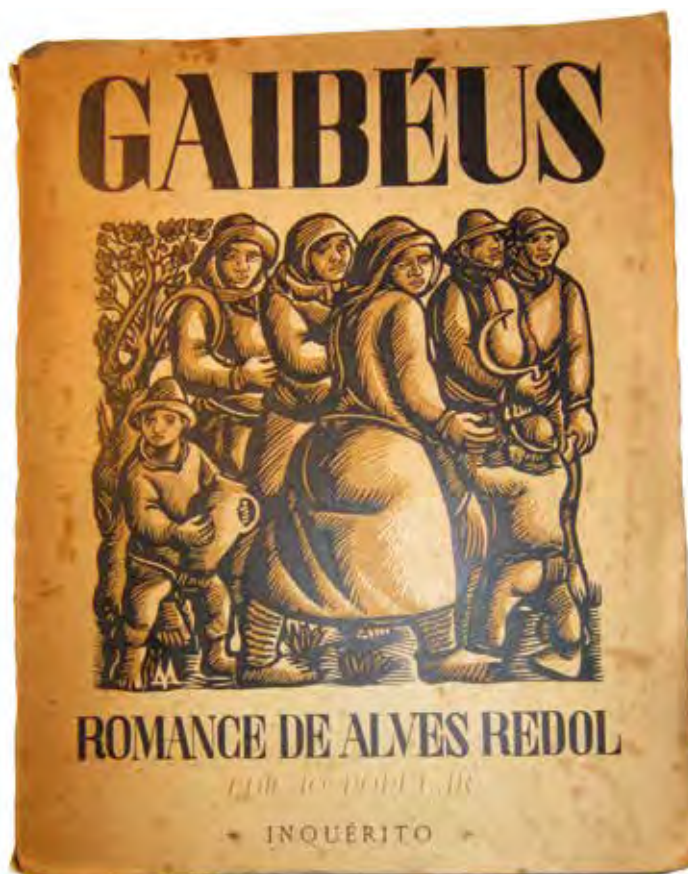


fig.3
Foto C.V.

A polémica, mas também o “entendimento estético” de Cunhal e José Régio, famosa discussão intelectual de 1939 das páginas da *Seara Nova*, provém exactamente daqui: na minha opinião, Bento Caraça nos dá o mote – há comunhão social-estética se o artista (que pode ser Cunhal ou o seu – nosso!! – muito admirado Modest Mussorgski do *Boris Godunov* [a partir da trágica obra de Pushkin], que coloca, no final (Acto IV), um *yuro-diviy-mendigo* a lamentar a tragédia do povo russo, por ter sido obrigado a venerar um assassino, Boris, e a venerar um falso descendente de Ivan, “O Terrível”, Dmitry: o povo é, pois, o protagonista do drama); há então comunhão se o artista enfatiza o colectivo, há polémica se o artista enfatiza o indivíduo; o que Cunhal vê assentar em Régio. Em Régio, o indivíduo pode ser superado – mas pelo divino, pelo génio e pela originalidade, o que o reenvia, de novo e em círculo, ao indivíduo, naturalmente. Mas Cunhal não dispensa a reflexão *sentida*, propondo uma superestrutura móvel, não exactamente equivalente a Marx, digamos, por isso admira a poesia de Régio sem admirar o que chama o seu “umbiguismo” monologal. Que alguma poesia de Régio parece sustentar:

Assim falei. Ninguém, porém, me mostrou ter ouvido.
Meu grito, além, se extinguiu já, perdido...
E eu morro deste ardor, que nada acalma,
Com que aspiro de balde à minha própria alma. (Régio 60: 19)

Ou este diálogo, do mesmo livro poético (*As Encruzilhadas de Deus*):

– Acabaste?
– Meu amor, acabei.
– Apagaste a candeia? Apagaste?
– Meu amor, apaguei.
– E fechaste o postigo? e fechaste?
– Meu amor..., sim, fechei.
– Que rumor é aquele? não sentes?
– Meu amor, que te importa?
É a vida a dar socos na porta.
É lá fora. São eles. É o mundo. São gentes... (Régio 60: 24)

O lá fora opõe-se ao cá dentro, onde o poeta se estuda a si mesmo descomprometidamente.

2

Cunhal é um protagonista das relações entre arte, política e sociedade, ou da arte de intervenção, política, e também do intelectual comprometido e militante que sempre foi, digamos; sendo este o terreno em que para ele se tem de processar a discussão sobre – *tout court* – o intelectual. (Mas o seu não é o plano de Benda, Blanchot ou mesmo Edward Said.) Mas é como intelectual que polemiza a poesia de Régio e, digamos deste modo, como crítico *kantiano* ele sente que a deve admirar. Uma aporia, portanto? Talvez não, porque o dirigente político que, enquanto tal – dirigente político –, não pode deixar de ser um “intelectual” progressista, e eis uma primeira contradição livre, ele sabe que todos somos intelectuais, como o é um professor, um engenheiro, etc., o que sabemos desde pelo menos Antonio Gramsci, autor a que voltaremos. Mas, contudo, se todos somos intelectuais, numa sociedade de classes, dirá o filósofo italiano, não o somos de forma neutra: os grupos sociais, políticos, criam os seus intelectuais (“intelectuais orgânicos”). E é através do seu “intelectual orgânico” que o subalterno pode antever a sua libertação.

Entretanto, regressemos ao homem e à obra deste ensaio (contextualizada no movimento neo-realista). Isto é, como artista, escritor e dirigente político, ainda teórico interventivo (reflectindo sobre essas áreas e, no fundo, na realidade do seu próprio trabalho com as suas faculdades teóricas), Cunhal forneceu-nos material abundante para encetarmos uma discussão não apenas sobre o que é e qual o papel do intelectual na sociedade em transformação (ou numa sociedade a transformar e emancipar), mas também material ou materiais para uma discussão sobre o que é a arte ou, nas palavras de Nelson Goodman, “quando há arte”; ou melhor, numa expressão que Cunhal não desdenharia, “quando há arte política”, admitindo-se a possibilidade de não existirem

(por isso não as podemos facilmente traçar) rígidas fronteiras entre arte e arte política. Deste modo, trabalhemos nessas fronteiras, ao, ou se, julgarmos poder concebê-las.

O ponto de partida poderia pois residir aqui: Álvaro Cunhal não foi só (e este “só” já tem uma enorme vastidão de circunstâncias, como perceberemos) um dirigente político comunista, perante Cunhal não estamos *unilateralmente*, digamos, diante de um dirigente comunista atento ao estudo e ao papel dos intelectuais e artistas na sociedade, um dirigente que *unilateralmente* tenha vindo da política para a teorização (ou diferenciação/interacção) entre arte, política e sociedade, da política para a valorização da arte, estética e mundo social como espaço de luta, luta de classes e libertação. Em suma, *mundo em mudança*, retomando uma expressão fundamental para Álvaro Cunhal.

Assentemos neste ponto: Cunhal não é apenas um estudioso (que, por também o ser, não deixaria de tal valorizar) da condição do pensador, do intelectual e do artista na sociedade. Cunhal é, e nele tal sucede de forma preponderante (vida e legado o confirmam), ele próprio, um intelectual, um escritor e notável tradutor, um historiador (*As Lutas de Classes em Portugal nos Fins da Idade Média*, 1997a) e, sublinhe-se, um importante artista plástico.⁴

Portanto, Cunhal reflecte sobre a condição do intelectual e do artista de dois modos: como “artista episódico” (“Eu gostaria de saber pintar”, inscreve na capa dos seus *Projectos*, reunião de oito reproduções de pinturas, pequeno álbum de 2000); entretanto,

4 Mesmo num estudo recente como o de Luís Andrade (2010), sobre a *inscrição* do marxismo na cultura portuguesa, onde as ideias estéticas ou a “estética política” de Cunhal são detidamente analisadas e, inclusivamente, uma obra pictórica de Álvaro Cunhal figura na capa, mesmo aqui está por aquilatar o lugar do artista plástico Álvaro Cunhal no seio do neo-realismo português, por entre linhas que nos levariam a obras como as de Pomar, Vespeira ou Moniz Pereira, Jorge de Oliveira e Manuel Filipe (e seria mesmo interessantíssimo comparar os desenhos da “fase negra” de Filipe com o, digamos, “utopismo lírico” da linha, sombra e gradação virtuosística da arte pictórica, ou desenhística, de Cunhal) e às sombras tutelares externas de Orozco, Siqueiros, Rivera e Portinari (estudados em *A Arte, o Artista e a Sociedade*, o estudo de Cunhal publicado pela primeira vez em 1996, e um dos temas centrais desta investigação). Note-se que, no capítulo dedicado ao neo-realismo da sua *A Arte em Portugal no Século XX* (1984), José-Augusto França considera mesmo Cunhal um desenhador “amador”, apesar de o identificar como o teórico fundador do movimento. Certamente “amador”, sim, se nos dispusermos a verificar a carreira galerística do artista, mas não “amador” no sentido do alcance plástico da sua firme e original linguagem plástica. Seja como for, escreve França: “Álvaro Cunhal, jovem intelectual e desenhador amador, começava o seu texto [sobre ‘a génese e a universalidade da arte moderna’, depoimento em *O Diabo*, 28/4/1939] afirmando: ‘O desenvolvimento da produção material determina a transformação da realidade humana, do pensamento humano. A produção dos meios de produção do século XIX não podia deixar de conduzir à transformação da arte’. A arte devia ‘exprimir a realidade viva e humana de uma época’ – ou seja, ‘exprimir actualmente uma tendência histórica progressista’. ‘Moderna na forma’ apenas, a arte seria ‘incompleta’, porque ‘formas novas podem conter um significado velho e retrógrado’, enquanto ‘formas velhas – ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista’. A teria do ‘neo-realismo’ nas artes plásticas ficou expressa neste texto, pela primeira vez em Portugal, com a sua base ideológica (...) e o seu corolário estético antiformalista” (França 1985: 355).

além disso, como dirigente comunista e combatente militante da emancipação social, ele pensa desde o *exterior* esse lugar e definição do intelectual, e pensa-o sempre em conjugação com o papel do partido (e nunca olhará para este sem aquele) na resistência antifascista e na luta anticapitalista, na resistência à opressão e na superação dos impasses da sociedade capitalista e sua tendência, cada vez mais evidente, para abafar a (quase) sempre sufocada democracia que agoniza na exclusiva e restrita “representação” (em momentos em que claramente se oponha representação institucional a revolução).

E é precisamente num *além da representação* (parlamentar, estética, esteticizante, etc.) que encontraremos o lugar do intelectual. Este *além da representação* quer dizer que o intelectual (como o partido, as lutas reivindicativas dos trabalhadores, o movimento sindical e cooperativo...) é um elemento decisivo no espaço do que Cunhal chama *luta popular* (e Edward Said dirá não estar ao serviço de nada ou ninguém, mas somente da verdade, errando ou não [1996]), o que deduzimos de um documento endereçado aos elementos do Comité Central, com data de 1972, preparatório para uma próxima reunião do referido Comité.⁵ É na Parte III deste documento (intitulada, como disse, “A luta popular”) que encontramos a seguinte nota acerca das relações entre intelectuais, movimento democrático e o partido (naquele momento específico, 1972, datação que, contudo, podemos e devemos alargar para uma análise ou consideração geral pertença de vários e outros tempos):

Os intelectuais desempenham um *importante papel* no movimento democrático e na luta política em geral. Por isso também as debilidades do trabalho entre os intelectuais se reflectem em debilidades do movimento democrático, da luta política.

Têm-se verificado importantes acções das camadas intelectuais, mas (salvo alguns casos) elas estão longe de corresponder às suas posições antifascistas.

Sente-se *a falta de um trabalho ideológico do Partido*, devendo lembrar-se que, de há muito, nem o Partido como tal aborda os problemas da cultura, da ciência e da arte, como tão-pouco esses problemas são tratados por intelectuais do Partido dentro duma firme orientação ideológica e com nível que repercute, pela força do convencimento, nas camadas intelectuais. Sentem-se resultados da pressão ideológica do inimigo e do oportunismo e revisionismo de todos os matizes. Sentem-se também a deficiência e irregularidade (verificadas nos últimos anos) da direcção e do controlo do Partido a organizações de intelectuais.

Mesmo sem discutir o problema em profundidade, seria útil trocar impressões acerca de direcções gerais do trabalho e de *medidas práticas imediatas*. (Cunhal 2013: 663)

Cunhal diz-nos que a relação entre intelectual, partido e sociedade, em tempo crítico de degradação extrema de um sistema (o fascista em 1972), como em qualquer outro tempo e lugar, requer uma discussão profunda por ser, naturalmente, um tema de extrema complexidade. Esta recomendação ao Comité Central em 1972 é interessantíssima: por um lado afirma-se, de certo modo, não haver luta democrática e política sem intelectuais, o que sabemos desde Zola, Wagner (para quem o “comunismo” como superação

5 Ver “Sobre a situação política e as tarefas do partido”, em Álvaro Cunhal (2013: 629-692).

do “egoísmo” se ligava, como disse, à tese da “obra de arte total”, ou seja, a arte é uma parte de um todo que é o tempo, a sociedade ou o mundo) ou Lissitzky e os cubofuturistas...; por outro lado, o trabalho ideológico do Partido não se efectiva sem um estudo profundo dos problemas da cultura, da ciência e das artes. Há aqui, nesta recomendação, uma dupla crítica – aos intelectuais (sem orientação ideológica) e ao Partido (sem produção ideológica). Este texto (re)conduz-nos à célebre e decisiva questão de Antonio Gramsci num escrito de 1932 nos seus *Quaderni del Carceri*, embora quanto a esta pergunta possamos detectar em ambos, Gramsci e Cunhal, respostas diferenciadas, como se procurará dilucidar. A questão (no original): “Gli intellettuali sono un gruppo sociale autonomo e indipendente, oppure ogni gruppo sociale ha una sua própria categoria specializzata di intellettuali?”⁶ Seguindo-se à pergunta, surgem as categorias do “intelectual orgânico” e do “intelectual tradicional” como resposta; recapitulemos:

Cada grupo social, originário duma função essencial no mundo da produção económica, produz para si, organicamente, um ou mais grupos de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não só no campo económico, mas também no social e político (...). Mas cada grupo social “essencial”, emergindo para a história através da estrutura económica anterior e como expressão dum seu desenvolvimento, encontrou, pelo menos na história até agora conhecida, algumas categorias sociais preexistentes (...). A mais típica destas categorias de intelectuais é a dos eclesiásticos (...).⁷

Este é o fulcro da sociologia gramsciana: a burguesia, emergindo desde o interior do antigo regime, gera os seus intelectuais orgânicos que se deparam e confrontam com estruturas intelectuais preexistentes – os intelectuais tradicionais. Ora, aqui parece-me que Cunhal vem trazer dois outros factores complexos e dinâmicos que, sem rejeitar por completo a linha de pensamento gramsciana, “desfilia” duplamente, por assim dizer, o intelectual desta “filiação” ou representação orgânica tendencialmente estática: para Cunhal há ao mesmo tempo uma autonomia da superestrutura artística e, por outro lado, sente-se, por vezes, nesta autonomia (e apesar de se manifestar como *autonomia* num plano em que a obra pode ter grande qualidade artística e menor “qualidade social”), quer dizer, há, neste plano autónomo da criação, uma necessidade de tomar partido e de o manifestar perante as exigências da história. Refiro-me à conhecida polémica com José Régio nos anos 30 do século XX.

6 Ou seja, serão os intelectuais um grupo produtivo autónomo ou representarão organicamente os seus grupos sociais? Ver Antonio Gramsci (1932), *Quaderni del Cárcere III* (1977: 1513). Ver também excerto deste ensaio de Gramsci em Rita Ciotta Neves (2012), *Gramsci: A Cultura e os Subalternos*, Lisboa, Colibri. 128-141.

7 *Ibid.*, 128, 129.

3

Como também é referido em *A Arte, o Artista e a Sociedade (não era contestado o valor estético e formal da obra de Régio)*, Cunhal distingue entre o “puramente literário” ou “puramente artístico” e o “dever” social, criando uma aporia extremamente interessante, reavaliando mesmo Marx e validando desse modo ambos os pressupostos, ou a função “exclusivamente” estética da obra e a participação social do artista e da (forma da sua) obra. Parece-me ser possível considerar que Álvaro Cunhal defende simultaneamente estas duas posições. Leia-se este excerto de *A Arte, o Artista e a Sociedade*, interessantíssimo:

Constitui um direito à liberdade que um artista concentre exclusivamente o seu talento e a sua criatividade na busca de novos valores exclusivamente formais: o da cor, do volume, da musicalidade, da linguagem. Essa atitude tem conduzido a enriquecimentos e descobertas dando vida à obra por virtude dos novos valores formais conseguidos. Constitui também um direito à liberdade que um artista parta à descoberta de novos valores formais (da cor, do volume, da musicalidade, da linguagem) com o propósito de os tornar adequados e capazes de levar à sociedade, ao ser humano em geral, uma mensagem de alegria ou de tristeza, de solidariedade ou de protesto, de sofrimento ou de revolta, em qualquer caso, como é de desejar, de optimismo e de confiança no ser humano e no seu futuro. (Cunhal 2005: 20-21)

Portanto, ambas as vias são determinantes para a história e para a história da arte em particular, só que, em determinados momentos históricos (1939, por exemplo, a “encruzilhada dos homens” que verá abrir-se a gigantesca ferida da II Guerra, o tempo da polémica com Régio), parece-nos que Cunhal *convida* uma das atitudes a ligar-se à outra, a invenção formal a ligar-se à decisão na ou da “encruzilhada”. Escreveu então Cunhal a propósito das *Cartas Intemporais* de Régio (publicadas na *Seara Nova*, 608-609):

A humanidade chegou a uma encruzilhada. O momento não é favorável a longas hesitações. Cada qual tem que escolher um caminho: para um lado ou para o outro. A história não pára e a humanidade segue. O grande problema é a direcção que ela seguirá. Aos homens cabe escolher e decidir [*supostamente, aos intelectuais cabe escolher e decidir, escolhendo e decidindo e manifestando o seu poder na imperiosidade dessa escolha*]. São inúteis os esforços para libertar do conflito presente certas esferas da actividade humana. O destino do mundo está em jogo. Todas as actividades humanas intervêm numa forma operante na determinação do destino do mundo. Claro que há berros, lutas e oscilações. E, como consequência, homens que se assustam ou horrorizam. Alguns desses homens afastam-se prudentemente, monologando acerca dos horrores da luta travada. Desconhecerão eles os gritos das parturientes? O clamor desorienta-os e leva-os a procurar a solidão. (...) Ficar só, só, só! Adorar o próprio umbigo e cantar!⁸

8 Álvaro Cunhal, “Numa encruzilhada dos homens” (*Seara Nova*, 1939), republicado: *Obras Escolhidas I, 1935-1947* (2007: 51, 52). Ver também o catálogo do Museu do Neo-Realismo, *Numa Encruzilhada dos Homens* (2013).

E porque é que Cunhal critica Régio deste modo, mantendo-lhe *intocado* o seu valor estético? Porque, como lemos num outro texto, defender a arte é também defender algo que não é imediatamente “Arte”:

Aceitando como fundamental e elementar a diferença entre forma e conteúdo, combatendo o formalismo e defendendo uma arte de tendência [algo de que *A Arte, o Artista e a Sociedade* claramente se afasta, mas prossigamos], corre-se o risco de ser tido por intruso no campo sagrado da criação artística e por pessoa insensível às obras de arte. Corremos o risco e não há atestados que nos salvem. Porque, na própria acção de entrarmos no debate [e, note-se, Cunhal não “entra” no debate, pois, *como artista*, é parte do debate], se defendemos alguma coisa que não é apenas arte, defendemos por isso mesmo, com razão reforçada, a própria arte.⁹

Aparentemente é uma crítica da arte formalista, mas não o é de todo: trata-se de um reforço da própria arte. Diz-nos Cunhal que a arte é sempre mais do que ela própria, e quando o consegue ser é a força da arte que está salvaguardada: seja a obra imediatamente política ou não. Seja como for, ela não existe para si. Como nos diz Georges Didi-Huberman, há um *pour-soi* e um *pour autrui* na obra de arte. A arte reclusiva (ou académica) está no primeiro plano, a arte que se liberta para os tempos está no segundo.¹⁰

4

Voltemos, depois desta digressão, a *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Quero sublinhar que este texto de Cunhal, e para tal sugiro atenta releitura, contém, com extrema coerência, uma *ideia-chave* que desdobrarei em dois tópicos, e que essa tese ou *ideia-chave* é sustentada por notáveis análises de obras de arte em particular, de Mantegna a Marcel Duchamp, de Rembrandt às vanguardas, de Mussorgsky a Paul Hindemith, logo análises de obras de todas as épocas que o autor acha necessárias para sustentar o seu ponto de vista, de todas as épocas e de todas as disciplinas artísticas em nenhum caso apresentadas por ordem cronológica tradicional, o que revela que Cunhal das artes tem um conhecer enciclopédico e fluente, bem como da estética, começando mesmo o livro com uma reflexão sobre o Belo e a sua possível definição (Cunhal 1997: 13).

Dizia então haver duas teses centrais em *A Arte, o Artista e a Sociedade*, e elas são: como a obra de arte, mesmo na inconsciência de tal intenção social da parte do artista, é sempre impregnada pelo seu tempo e sociedade, usar por isso a expressão ARTE POLÍTICA é, para Cunhal, uma redundância, pois toda a arte reflecte uma política, produz uma política, tem consequências políticas ou é politicamente apropriada e usada. Por exemplo,

9 Álvaro Cunhal, “Cinco notas sobre forma e conteúdo” enviado da prisão para a *Vértice* (1954), republicado: *Obras Escolhidas II, 1947-1964* (2008: 243).

10 Ver Georges Didi-Huberman, *Sur le Fil*, Paris, Minuit, 2013.

a *Guernica*¹¹ teve consequências políticas, foi uma encomenda política e não tem nenhum elemento explicitamente político ou histórico nela gravado, nenhuma alusão ao tema nem à situação da encomenda.

Neste particular, Cunhal entende perfeitamente que a *Guernica* é o exemplo de uma obra política na medida em que a necessidade política a faz inventar formas que se autolegitimam enquanto formas. É pois a invenção formal que leva a obra ao impacto político, uma vez que na contemplação da obra não lhe divisamos o assunto que é a sua forma e o seu consequimento formal (que Leo Steinberg diz ser a persistência do cubismo mesmo no espaço da figuração explícita).

São então estes os dois tópicos do pensamento estético de Cunhal que desdobram a sua ideia-chave (sobre a autonomia da arte: *seja qual for o juízo sobre uma obra de arte é sobre "arte" que falamos diante da obra; e seja o que for que a obra pretende dizer-nos há sempre nela um discurso político*); assim:

A) Num ponto temos esta tese *natural*: "a realidade social, em toda a sua complexa riqueza, suscita sentimentos, reacções e ideias que estão necessariamente presentes, mesmo que silenciosas e ocultas no acto da criação artística."¹²

B) Noutro ponto Cunhal também é muito claro, pois não deixa de fazer o elogio da forma em primeiro lugar, quando nos diz que seja o que for que o artista quis dizer, mesmo uma mensagem urgentemente revolucionária, uma coisa é o que quis fazer outra aquilo que fez: "Explica um pintor que aquela pincelada verde significa esperança no futuro ou aquela outra vermelha um sinal de revolta. Explica um escritor que aquela personagem representa a insignificância do homem perante o poder divino. Explica um escultor que aquela circunferência metálica que rodeia a haste vertical é a grilheta que visa aprisionar ou coagir a convicção. Tais explicações são úteis para compreender o que o artista pretendeu fazer. Entretanto, em termos artísticos, mais significativo que aquilo que o artista quis fazer é aquilo que realmente fez."¹³ Ou seja, mesmo que toda a arte seja política (e "arte política" é, com recorrência, expressão redundante), toda a obra é também *autónoma*. Porque é o artista que inventa novas soluções formais em novas situações sociais e não estas que moldam o artista para tal. A polémica com Régio é disso exemplo, como amplamente dissecado, pois para Cunhal pode-se criticar o posicionamento político e social de uma obra e de um artista afirmando ao mesmo tempo o valor intrínseco da sua obra.

11 *Ibid.*, 174 ("Guernica de Picasso constitui um caso excepcional de uma mensagem directa à sociedade, um protesto, um revolta e um apelo que se projectou através de processos formais sempre considerados como um fim em si, como o único conteúdo, sempre declarados como não comportando nem podendo comportar um tema, um assunto, uma significação social, uma mensagem").

12 *Ibid.*, 25.

13 *Ibid.*, 62.

E Cunhal vai ainda mais longe – diz ser inadmissível não se distinguir o valor estético de uma obra mesmo provinda de um autor que civicamente pode ser desprezível ou de duvidosa conduta pessoal e humana. A partir daqui é mesmo inconcebível não se dar valor artístico, se o merecer, ao mais radical e impenitente formalismo. Acusando alguns teóricos marxistas de se terem esquecido de que a superestrutura artística tem autonomia na superestrutura social, pois dela se pode atrasar como em relação a ela avançar – imprevisivelmente.

Então, se o formalismo não é um “problema” que problemas detecta Cunhal na história da arte? Dois: o academismo (onde pode acabar o formalismo ou outras opções ainda que de conteúdo progressista) e o anti-humanismo provocatório ou aquilo que apela a um abaixamento da condição humana. É esta a sua única posição crítica a uma forte corrente do século XX, ainda que tal se efective ao mesmo tempo do reconhecimento de alguns de seus valores individuais: “O ‘dadaísmo’ e o surrealismo (chamando-lhe assim porque assim foi crismado por André Breton) tiveram talentosos artistas. Deram, porém, tristes espectáculos da parte dos que se proclamaram seus fiéis. Se um proclama e repete, para ser bem ouvido e se saiba, que ‘escarra na humanidade’ ou se outro convida a imprensa para fazer ribombantes declarações ininteligíveis, ou se outro (R. Mutt, pseudónimo de Duchamp) apresenta como escultura numa Exposição de Artes Plásticas em Nova Iorque (1917) um urinol de fabrico em série – estamos perante iniciativas mais manchando que ilustrando o campo das artes.”¹⁴

Trata-se aqui de um julgamento moral, mas também estético. Pois é largo o espectro da crítica que não aceita o gesto legislativo (“isto é ARTE”) duchampiano como arte (a corrente formalista, precisamente, de Greenberg a Michael Fried).

Resumindo, Cunhal está numa posição privilegiada (artista, teórico das artes e dirigente político) para nos dizer que não há arte política, porque há “Arte”; por outro lado, a arte não pode ser, para usar um termo kantiano, uma conformidade objectiva a um fim. Desde o início de *A Arte, o Artista e a Sociedade* que, como Kant, dir-se-á que Cunhal sabe que a obra de arte não pode ser um objecto de um conceito. Vejamos.

Em Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, há duas definições desta “conformidade a fins”. 1) Ela é o conceito de um objecto que, esse conceito, encerra a realidade desse objecto. Ou seja, deve haver (em arte) uma conformidade subjectiva a um fim, uma “finalidade sem fim” (sendo ao mesmo tempo essa a finalidade do objecto, aquilo que ele cumpre) (*Crítica da Faculdade do Juízo*, Intrad, IV, XXVIII)¹⁵. 2) A obra é o objecto de um conceito, pois este, o conceito, é a causa e a realidade do objecto (e este é dele apenas um efeito: a “representação do efeito é aqui o fundamento determinante da sua causa e precede-a”, CFJ §10). Mas a arte é uma finalidade sem fim. E é aqui que incide o juízo estético de gosto, pois, como vimos, o Belo é uma finalidade sem fim – apraz universalmente sem conceito; seja, não conduz a nenhuma finalidade objectiva nem tem na causalidade – na causa do objecto – uma direcção de finalidade.

14 *Ibid.*, 178.

15 Edição consultada: *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden (1992).

Mas, concluindo e para complexificar, poderia dizer que, para Cunhal, a obra nem é exclusivamente uma finalidade sem fim nem é uma finalidade que se encerre numa conformidade objectiva a um fim ou conceito. A arte transcende esta discussão, pois pode entretecer-se nestes dois planos, entre a finalidade social e a finalidade estética.

Validando uma aparente contradição e desfazendo essa contradição.



fig. 3

Modest Mussorgski. *Boris Godunov* (IV Actos). Direcção de cena: Tarkovsky

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(Opto, exceptuando alguns casos incontornáveis, por apenas indicar os livros citados no texto; outras informações podem surgir por as considerar relevantes).

Andrade, Luís (2010). *Intelectuais, Utopia e Comunismo: A Inscrição do Marxismo na Cultura Portuguesa*. Lisboa: FCT / Fundação Calouste Gulbenkian.

Barata-Moura, José (2014). *Três Ensaios em Torno do Pensamento Político e Estético de Álvaro Cunhal*. Lisboa: Avante!

Caraça, Bento de Jesus (1978). *Conferências e Outros Escritos*. Lisboa: J.M.C.

Cunhal, Álvaro (1989). *Desenhos da Prisão*. Lisboa: Avante!

Cunhal, Álvaro (Manuel Tiago) (1994). *A Estrela de Seis Pontas*. Lisboa: Avante!

Cunhal, Álvaro (1997a). *As Lutas de Classes em Portugal nos Fins da Idade Média*. Lisboa: Caminho.

Cunhal, Álvaro (1997b). *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Lisboa: Caminho.

Cunhal, Álvaro (Manuel Tiago) (2005, 11ª ed.). *Até Amanhã, Camaradas*. Lisboa: Avante!

Cunhal, Álvaro (2007). *Obras Escolhidas I: 1935-1947*. Lisboa: Avante!

Cunhal, Álvaro (2007). "Numa encruzilhada dos homens". *Seara Nova*, 615. (Republicação: *Obras Escolhidas I: 1935-1947*. Lisboa: Avante!)

Cunhal, Álvaro (2007). "Ainda na encruzilhada". *Seara Nova*, 626. (Republicação: *Obras Escolhidas I: 1935-1947*. Lisboa: Avante!)

Cunhal, Álvaro (2008). *Obras Escolhidas II: 1947-1964*. Lisboa: Avante!

Cunhal, Álvaro (2008). "Cinco notas sobre forma e conteúdo". *Vértice*, 131-132. (Republicação: *Obras Escolhidas II: 1947-1964*. Lisboa: Avante!)

Cunhal, Álvaro (2013). *Obras Escolhidas IV: 1967-1974*. Lisboa: Avante!

Didi-Huberman, Georges (2013). *Sur le Fil*. Paris: Minuit.

Fonseca, Manuel da (1979). *Seara de Vento*. Forja.

França, José-Augusto (1985). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand.

Gomes, Soeiro Pereira (1974). *Esteiros*. Mem Martins: Europa-América.

Gramsci, Antonio (1977). *Quaderni del Carcere*, I, II, III, IV. Einaudi.

Gusmão, Manuel (2018). *Neo-Realismo: Uma Poética do Testemunho, Alguns exercícios de releitura*.

Lisboa: Avante!

Jung, Carl Gustav (2014). *Sobre el Fenómeno del Espíritu en el Arte y en la Ciencia*, trad. Cristina García Ohlrich. Madrid: Trotta.

Kant, Immanuel (1992). *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques. Lisboa: IN-CM.

Neves, Rita Ciotta (2012, org.). *Gramsci: A Cultura e os Subalternos*. Lisboa: Colibri, 2012.

Redol, Alves (s.d.). *Gaibéus*. Lisboa: Inquérito.

Régio, José (1960). *As Encruzilhadas de Deus (poema)*. Lisboa: Portugalia.

Régio, José (1962). *Em Torno da Expressão Artística*. Lisboa: Inquérito.

Régio, José (1977). *Páginas de Doutrina e Crítica da "presença"*. Lisboa: Brasília.

Said, Edward W. (1996). *Representations of the Intellectual*. Nova Iorque: Vintage.

Santos, David (2013). *Numa Encruzilhada dos Homens* [Catálogo]. Vila Franca de Xira: Museu do Neorealismo.

Santos, David e António Mota Redol (2011, orgs.). *Alves Redol: Horizonte Revelado*. Lisboa: Assírio & Alvim / Museu do Neorealismo.

VV. AA. (1993). *presença – Edição fac-similada compacta, Tomo I*. Lisboa: Contexto.

Wagner, Richard (2003). *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona.

CRUZAMENTOS OU NÃO: VANGUARDA, MODERNISMO, NEO-REALISMO, SURREALISMO

Fernando Guimarães

(poeta, ensaísta e professor)

Trinta anos depois da publicação, em 1917, da revista *Portugal Futurista* formou-se o primeiro grupo surrealista em Portugal. Teríamos de acrescentar mais dois anos se, em vez desta revista de que saiu um só número, nos reportássemos ao *Orpheu*. São estas as duas revistas que se nos apresentam como a melhor referência para o nosso Modernismo, considerando o seu papel inovador em literatura e também nas artes plásticas. Apontaríamos uma terceira revista, a *Contemporânea* (1922-1926), para demarcarmos o progressivo apagamento daquelas intenções francamente inovadoras que tinham animado antes a cena literária. Agora a distância do Surrealismo em relação ao Modernismo anda já por volta dos vinte anos.

Porquê fazer estas contas? Porque tanto o Surrealismo como o Modernismo se apresentaram como movimentos de vanguarda. E, se a vanguarda representa um tempo de mudança ou o aparecimento de novas poéticas, logo pomos a questão de saber que *outra* vanguarda – sem que haja aqui qualquer intenção de natureza valorativa – representa o Surrealismo em relação ao Modernismo.

Diga-se desde já que uma poética corresponde a uma conceptualização que se deriva de uma expressão que pode ser a da poesia ou, mesmo, a das artes plásticas. Do expressivo passamos para o reflexivo. Quanto ao Modernismo encontramos um alargado testemunho dessa *reflexão*, nomeadamente no caso de Fernando Pessoa e de Almada Negreiros. E quanto ao Surrealismo? Temos de reconhecer que por parte dos próprios surrealistas são raros ou totalmente desviantes quaisquer elaborações doutrinárias. Em 1949, num manifesto de Mário Cesariny, considera-se que a posição dos surrealistas portugueses “decorre” – é a palavra que utiliza – de comunicações, de declarações, de manifestos, das “passagens mágicas” encontrados em textos de autores franceses desde Arthur Rimbaud a André Breton, ou de alguns dos nossos escritores, fazendo-se referência à obra de Mário de Sá-Carneiro, às “alucinações de Raul Brandão, Gomes Leal e Ângelo de Lima” ou – um pouco enigmaticamente – ao “assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis”. Dos colaboradores de *Orpheu* logo ressalta a omissão de Almada Negreiros que, dos outros três que foram citados, talvez seja aquele que está mais próximo de uma expressão surrealizante, nomeadamente em “Saltimbancos” que saiu no *Portugal Futurista*.

Tudo isto pode resultar de alguns equívocos, e as noções de *vanguarda* e de *modernismo*, diga-se desde já, podem concorrer para que tais equívocos surjam se forem entendidos como meros sinónimos. O Modernismo considerado enquanto tal é, com efeito, aquele movimento que nas revistas *Orpheu* e *Portugal Futurista* se evidencia, pois em parte dos três números conhecidos do *Orpheu* e em todo o *Portugal Futurista* esse Modernismo pode ser reportado ao Futurismo (ou, então, ao sensacionismo, que ao lado do paúlismo e do interseccionismo, corresponde aos três movimentos que seriam de vanguarda e que Pessoa teorizou, tendo em vista poemas seus e de alguns dos seus companheiros órficos).

Todavia importa considerar na obra poética dos nossos modernistas um segundo aspeto que corresponde a uma outra face pela qual a modernidade se revela, o que Fernando Pessoa soube muito lucidamente apontar ao longo de vários textos de natureza teórica que publicou em vida (e que, em 1946, Jorge de Sena recolheu em livro com o título de *Páginas de Doutrina Estética*) ou conservou inéditos (sendo apresentados mais tarde por Jacinto do Prado Coelho, Georg R. Lind, etc.), os quais vêm apontar a influência exercida por movimentações literárias anteriores, como é o caso dos simbolistas ou de poetas como Antero de Quental e Cesário Verde, porquanto eles iam ao encontro dessa modernidade.

Sob o nome de Álvaro de Campos, Pessoa enquanto futurista escreveu longos poemas, como a "Ode marítima" e alguns textos sobre poesia (ou seja uma poética, que, quanto ao Futurismo, Marinetti já de certo modo esgotara); mas, ortonimamente, muitos mais foram esses textos e de redobrada importância, explicitando uma poética que se não restringia à de uma vanguarda, dado que ela se alargava àquela modernidade que, como vimos há pouco, não se identificava de modo algum com as manifestações futuristas. Essa poética assenta fundamentalmente em três princípios: o da complexidade ("a ideação complexa supõe sempre uma intelectualização da emoção ou uma emocionalização de uma ideia"), o da redução da subjetividade em poesia (o que se vai traduzir na heteronímia ou multiplicação de sujeitos poéticos conducente a uma objetivação textual) e o da construção.

Ora é este terceiro princípio, o da construção, que nos interessa mais para que se façam algumas extrapolações relativamente ao Surrealismo. A construção consistia, como Pessoa dirá por volta de 1927 em carta dirigida a Teixeira de Pascoaes, num "pensamento formativo, que esculpe a matéria da emoção (impensada ou pensada), ou de uma emoção intensa, que orquestra em unidade a dualidade essencial do pensamento". É um princípio formativo, estruturante, intelectualmente conduzido. Esta diretriz, a qual caracteriza bem a poética da modernidade e que mostra igualmente bem que ela não se reduz apenas à vanguarda, corresponde a uma ideia que foi várias vezes retomada e desenvolvida, chegando mesmo Fernando Pessoa a afirmar que antepunha a Shakespeare (a quem recorria para exemplificar o que era uma poesia dramática firmada pelos heterónimos) o que na obra de Milton se apresentava como um ideal construtivo: o poeta do *Paraíso Perdido* é considerado como o "mestre da construção". Por sua vez, relativamente à "Ode triunfal" publicada no *Orpheu* e assinada

pelo heterónimo Álvaro de Campos na sua fase futurista, Pessoa dirá em 1916 – portanto cerca de dez anos antes da carta dirigida a Pascoaes – que ela revela “um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou. [...] Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspeto tipográfico quase se pode considerar uma espécie de desleixo futurista”.

O que aqui se diz acerca do Futurismo tanto podia aplicar-se ao Surrealismo como se aplicou a um Pascoaes saudosista ou neo-romântico, em cuja obra Cesariny mais tarde iria consagratóricamente divisar algo que seria “surrealista sem surrealismo”. E, no que diz respeito ao Surrealismo, certamente que a tal espécie de *desleixo* não deixa de se fazer sentir no modo como nele se praticou a escrita automática, o “acaso objetivo”, os desvios oníricos, o “cadavre-exquis”, etc.

Em face do que se tem vindo a dizer, o que no Modernismo corresponde a um aspeto de vanguarda derivado da escrita dos futuristas (apesar das reservas postas por Fernando Pessoa a Marinetti, a quem, aliás, eram também postas, como se todas elas pertencessem a um código genético, pelos futuristas russos e ingleses) não tem nada ou muito pouco a ver com as mais tardias movimentações de vanguarda surrealista.

Excluindo uma muito discutível escolha de autores numa antologia que Natália Correia organizou tendo em vista uma espécie de passado surrealizante na nossa literatura, os antecedentes que se poderiam entrever ou apontar relativamente a um passado mais próximo são, consciente ou inconscientemente, outros. Consideraríamos cinco casos, tendo em vista as artes plásticas e a poesia.

Dois deles, Vitorino Nemésio e Edmundo Bettencourt, são poetas que pertencem à geração de uma revista que principia em 1927, a *Presença*. Outro, que é poeta e artista plástico, colaborou também episodicamente nos últimos números da mesma revista. Trata-se de António Pedro e está diretamente ligado à formação do primeiro grupo surrealista. Os dois restantes são também artistas plásticos: Cândido Costa Pinto, que teve contactos em Paris com André Breton, e António Dacosta que em 1947 irá radicar-se também em Paris, mas cujos quadros por essa altura foram conhecidos geralmente com desconforto em exposições pelo nosso público, tendo neste ano assinado com Costa Pinto o manifesto *Rupture inaugurale*.

Edmundo Bettencourt colaborou assiduamente na *Presença*, que editou o seu primeiro livro *O Momento e a Legenda*, reunindo-se aí poemas escritos entre 1917 e 1930. Será precisamente nos anos seguintes da década de 1930 que vai publicando ocasionalmente os seus “Poemas surdos” em várias revistas, reaparecendo tardiamente em 1960 numa revista que procedia de uma nova vaga surrealista, a *Pirâmide*, sendo, depois, todo o conjunto dos referidos “poemas surdos” recolhido em 1963 na edição dos *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, livro esse que foi acompanhado por um prefácio de Herberto Helder que, por sua vez, tinha andado perto dessas movimentações do Surrealismo.

O caso de Nemésio é diferente. A sua colaboração na *Presença* foi significativamente escassa, não tendo os surrealistas, também significativamente, nele reparado sequer.

Em 1938 publica o seu livro *O Bicho Harmonioso* (aí um poema intitula-se “Arte poética” e nele encontram-se versos como estes: “ Uma ideia, / só como sangue de problema; / no mais, não, / não me interessa. / Uma ideia, / vale como promessa, / e prometer é arquear / a grande flecha. / O flanco das coisas só sangrando me comove”). Ora quatro anos antes partira para a França, como leitor de Português e depois para a Bélgica em 1937 também como professor, o que lhe vai permitir ter um contacto direto com a cultura de língua francesa. Daí, naturalmente, o conhecimento que teve do movimento surrealista e, sobretudo, de poetas que, fora desse movimento, apresentam na sua obra aspetos surrealizantes, como é o caso de Jules Supervielle. Isto veio reforçar em Nemésio todo um imaginário que se diria também surrealizante, o qual se vai revelar através da liberdade ou expansão metafórica dos seus versos, de correspondências inesperadas, de uma simbolização que lhe permite, em consonância com a “arte poética” atrás referida, dizer relativamente ao que escreve: “ofereço / minha razão de ser no que deliro”.

António Pedro não foi só poeta e artista plástico. Também foi romancista, historiador de arte, ensaísta e encenador teatral. Esteve em Paris, para onde tinha partido em 1934 e aí pinta *Le crachat embelli*, um quadro já surrealista. No ano seguinte publica um livro intitulado *15 Poèmes au Hasard*, onde o desenho e a poesia se conjugam entre si em várias páginas onde a cor, a textura, os caracteres tipográficos e, numa página, a sua própria caligrafia vão alternando, encaminhando-se, assim, para uma posição de vanguarda que se concretizará mais amplamente no Dimensionismo, um dos muitos “ismos” dessa vanguarda. Nesse mesmo ano, em Paris, é publicado um manifesto dimensionista, que António Pedro assinou conjuntamente com vários artistas plásticos desde Ben Nicholson ou Miró a Picabia ou ao casal Delaunay. Aí diz-se que o Dimensionismo é “um movimento geral das artes começado inconscientemente pelo Cubismo e pelo Futurismo”, de modo que “todos os antigos limites ou fronteiras das artes desaparecem”. No ano seguinte, na revista *Cartaz*, António Pedro irá precisar nestes termos essa nova proposta estética: “pretende ser a prova da possibilidade da expressão poética no espaço”, de maneira que “a poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. Ao encontrarem-se as duas no mesmo caminho nasceu uma nova arte – chama-se a poesia dimensional”. Noutro passo do texto que saiu no *Cartaz*, António Pedro admite que, no caso da poesia, “deve haver uma predominância da sensibilidade sobre o intelecto” e, com estas palavras, parece afastar-se do princípio da complexidade que Pessoa propusera, como se nesta fuga para a emocionalidade se aproximasse agora mais da tal desrazão defendida pelos surrealistas fiéis aos ensinamentos de André Breton, o que, por sua vez, ia comprometer um outro princípio que Pessoa também tinha proposto, o da construção. Mas, como veremos mais adiante, não foi bem isso o que aconteceu...

Em 1942 António Pedro edita a revista *Variante* de que saem dois números (um “sob o signo do mau-gosto e da ironia” e o outro, publicado em 1943, “sob o signo do inconformismo e da fantasia”, o que não deixa de ir ao encontro de uma atitude de vanguarda) e publica um romance surrealizante intitulado *Apenas uma Narrativa*.

No ano seguinte parte para Londres, estabelecendo contacto com o grupo surrealista inglês. Não admira que toda esta actividade fosse ao encontro de uma geração mais nova que principiava a interessar-se pelo Surrealismo, tanto mais que Breton, regressando em 1946 do seu exílio após a Segunda Guerra Mundial (o que foi entre nós noticiado na revista *Seara Nova*) relançava esse movimento.

À volta de António Pedro reuniram-se, como se disse há pouco, alguns poetas ou artistas plásticos, pertencendo a uma mais nova geração, e assim com ele se formou em 1947 o primeiro grupo surrealista de Lisboa, onde aparecem também Mário Cesariny, Alexandre O'Neill, Vespeira, Fernando Azevedo, Cândido Costa Pinto, José Augusto França, etc. Ao mesmo tempo, o interesse pelo Surrealismo aumenta e outros nomes mostram por ele o seu interesse, como é o caso de António Maria Lisboa, Pedro Oom, Artur do Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria. Depois ocorrem dissidências, afastamentos, roturas, até uma expulsão. Em 1948, forma-se um novo grupo conhecido por "Os Surrealistas", onde se vão encontrar Cesariny e António Maria Lisboa.

A adesão de António Pedro ao Surrealismo não impediu que ele, como mais atrás deixamos já entrever, viesse a aceitar todos os pontos de vista de natureza teórica que André Breton tinha defendido. Assim, considera que na criação artística deve fazer-se sentir uma capacidade formal. Para ele a arte tende a apresentar-se como um espetáculo, o que não nos deve surpreender se nos lembrarmos como a forma mais espetacular da arte, a expressão teatral, lhe foi cara. Há a ter em conta o que considerou como sendo a "veracidade psicológica da forma". Numa *Introdução a uma História da Arte* que escreveu refere expressamente que "o conhecimento do significado e da função da técnica é questão indispensável. [...] Esta, entre outras menores, a razão da minha discordância com a tese surrealista ortodoxa". Daí o não aceitar um imediato automatismo na criação artística que era defendido pelo Surrealismo.

À primeira vista pareceria que tal aceitação seria apesar de tudo possível se se considerasse o papel que a imaginação desempenha na poesia. Cesariny definia-o nestes termos: "Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna", de modo que com ela será possível atingir "o objeto real de um irreal conquistado no espírito [...] onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido, intensamente desejado e intensamente temido". Este seria, para Cesariny, o "novo real poético". Deste modo afasta-se daquele princípio de construção que vinha do Modernismo, porque arbatadamente se passa de uma realidade textual, como pretendia Pessoa, ou de uma capacidade formal, como pretendia António Pedro, para algo de vital ou animado, como acontece no "ato amoroso, a fundir num só total delirante"; e, passando-se para um domínio que seria o da ação, reconhecer-se-ia que "toda a imaginação é atuação do mundo". E porquê? Porque, como dirá também, "a Literatura nunca nos ocupará demasiado"...

Tudo isto mostra bem, como na área da literatura e das artes plásticas, se dão múltiplos cruzamentos, se afirmam diferenças ou desvios que criam um dinamismo muito especial nos movimentos de vanguarda desde o Modernismo da geração do *Orpheu* ao Surrealismo. Note-se que o fim da *Contemporânea*, que foi em 1926, quase coincide

com o início de uma outra revista, a *Presença*, cuja publicação se estende até 1940 e que se apresenta como afirmação de uma nova geração, a qual por vezes é vista como se se situasse num segundo Modernismo. Mas verificar-se-ia que, aparecendo a *Contemporânea* já em consonância com aquele estado de espírito de “regresso à ordem” que caracteriza as décadas de 1920 e 1930, a *Presença* não andaria também muito longe de tal regresso, até pelo modo como soube descolar-se dos movimentos de vanguarda, geralmente muito marcados pela provocação ou por um certo histrionismo, exigindo alguns presencistas, no caso da poesia, um sentido por vezes dramático de autenticidade. E *autenticidade* passou a ser a chave de uma poética a que o ensaísmo de José Régio e de João Gaspar Simões davam o seu aval.

Dentro deste enquadramento logo se adivinha que na sua generalidade os presencistas se iriam afastar dos surrealistas. Defendendo a autenticidade como valor estético decisivo, reconheciam que ela não podia derivar para uma transgressão anarquizante, para o tal “automatismo objetivo” que no Surrealismo se defendia, porque, se isso acontecesse, comprometer-se-ia a própria realidade expressiva da criação artística. A autenticidade passava por uma criatividade consciente e não podia limitar-se a uma mera “expressão vital” que os surrealistas iam procurar nas manifestações do nosso psiquismo inconsciente ou empenhando-se por tudo ou por nada em sucessivas contestações.

Régio considera mesmo, numa passagem do seu livro *Em Torno da Expressão Artística*, que são “a expressão vital e a expressão artística tanto mais perfeitas quanto mais afastadas uma da outra”. Seria inadequado um compromisso entre ambas, sobretudo quando se considera que esse “descer à vida” poderia conduzir a outro tipo de expressão que seria o da ideologia. Há aqui uma crítica de Régio a uma “arte ao serviço” e esta crítica, como se sabe, dirige-se agora ao Neo-Realismo, que, afastando-se do Realismo oitocentista se ia aproximando da ideologia marxista. O segundo Modernismo ou, melhor, a geração da *Presença* vai passar assim ao lado tanto do Surrealismo como do Neo-Realismo...

Por sua vez, os surrealistas tomam também a iniciativa de se afastarem dos presencistas e dos neo-realistas. A procura do que é transgressivo, da subversão, do humor-negro, de um imaginário provocador que vinha pôr em questão não só uma autenticidade que a poética presencista elegia, mas também o alinhamento ideológico do Neo-Realismo, tanto mais que até alguns neo-realistas começavam já a criticar posições que consideravam demasiado ortodoxas ou dogmáticas, sobretudo as protagonizadas por A. Jdanov num congresso dos escritores soviéticos, onde falou dos escritores como sendo “engenheiros das almas”.

Numa entrevista de Cesariny publicada no *Jornal de Letras*, são em poucas palavras consideradas todas estas divergências: “Sabíamos de Régio, de Torga, de Casais, mas não gostávamos muito. Sabíamos de um novo movimento poético, o neo-realismo, reivindicador de revolução pela imagem”. Foi deste último movimento poético que alguns dos surrealistas se afastaram em desacordo com o seu cada vez maior rigorismo; mas não causará surpresa o facto de, apesar desse afastamento, eles não terem abandonado de todo um espírito revolucionário que passava ainda pelo pensamento de

Marx – ou de Engels, como se dizia contando com a ignorância da censura política do regime salazarista –, que põem ao lado de Sade, Freud ou Rimbaud.

Seja como for, tanto neo-realistas como presencistas não escaparam à dicacidade de Cesariny, o que acontece num conjunto de poemas seus intitulado “Nicolau Cansado escritor”. Nicolau aparece nestes poemas como uma espécie de heterónimo que se sentia “premidido pela sua bem conhecida fome de autenticidade”, sendo esta, a autenticidade, o fundamental princípio defendido pelos presencistas, mas aqui ridicularizado, como o foi também o empenhamento ideológico dos neo-realistas num poema que principia com uma ridente alusão ao seu populismo: “Vamos ver o povo. / Que lindo é.” Ou, então, denuncia através de sucessivas repetições o que seria uma condição de classe tal como se admitia numa teoria como a do marxismo: “Burgueses somos nós todos / ó literatos. / Burgueses somos nós todos / gatos e ratos. [...] Burgueses somos nós todos / desde pequenos. / Burgueses somos nós todos / ou ainda menos”.

Dentro do que se tem vindo a dizer, o que aconteceu desde 1915 (com a revista *Orpheu*) até à década de 1970 (com várias exposições, múltiplas publicações como os “Cadernos Surrealistas” e a revista que se intitulou sucessivamente *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* (1951-1956), o aparecimento do Abjecionismo de Pedro Oom, certas derivas esotéricas em especial no caso de António Maria Lisboa, reuniões nomeadamente no café Gelo onde se iria formar uma nova vaga surrealista, com a revista *Pirâmide* (1959-1960), a antologia de inéditos *Grifo* (1970) e o “quinzenário cultural” *ETC* (1973-1974) que de um certo modo também anarquizante continua, a partir de 1980, em *Frenesi*) foi atravessado por movimentações que, ocasionalmente, se apresentaram como vanguardas e que viveram à volta de todos estes encontros, contradições, derivas em que se definiam poéticas diferentes. Elas muitas vezes entraram em confronto entre si e, também muitas vezes, acabaram por se influenciar umas às outras. Portanto, cruzamentos ou talvez não...

LIMA DE FREITAS: UM CAMINHO ARTÍSTICO E INTELECTUAL DESENHADO E PINTADO NOS ANOS 40 E 50

Lúgia Rocha

(investigadora integrada do CIEBA-FBAUL, investigadora colaboradora InED-ESE-IPP, docente)

RESUMO

Lima de Freitas (1927-1998) é um reconhecido pintor, ilustrador, tradutor, pensador e criador de imagens, nascido em Setúbal, Portugal. Apesar de o seu trabalho ter ganho uma linguagem mítico-simbólica, sobretudo a partir dos anos 80, na tentativa de um encontro e de uma compreensão sobre a cultura portuguesa, diga-se, lusitana, pretende-se olhar, neste trabalho, para os anos 30, 40 e 50, do século XX, delineando uma linguagem estética, patente ou latente, desde o início do seu caminho artístico e intelectual que progredirá até ao final da sua carreira.

Fazendo uma leitura paralela e atenta da sua obra completa, consegue ler-se uma simbiose entre a obra escrita, plástica e gráfica. O objetivo deste trabalho é olhar as primeiras obras do autor, destacar alguns trabalhos gráficos e plásticos e criar um diálogo com cinco capas ilustradas por Lima de Freitas, na *Colecção Argonauta*, da editora Livros do Brasil. A escolha destas capas deve-se ao facto de constituírem o conjunto das primeiras do autor, todas de 1956.

O desenho que se propõe fazer, neste estudo, convida a pensar sobre as várias influências que fizeram parte da vida e obra de Lima de Freitas, nomeadamente o Neorrealismo, o Surrealismo e o Expressionismo Fantástico.

PALAVRAS-CHAVES

Lima de Freitas; Neorrealismo; Surrealismo; Pintura; Desenho; Colecção Argonauta.

RESUMÉE

Lima de Freitas (1927-1998) était un peintre, illustrateur, traducteur, penseur et créateur d'images bien connu, né à Setúbal, au Portugal. Bien que son œuvre a acquis un langage mythico-symbolique, surtout depuis les années 80, dans une tentative de rencontre et de compréhension de la culture portugaise – disons lusitanienne –, cet essai s'approche des années 30, 40 et 50 du XXe siècle, en esquissant un langage esthétique, patent ou latent, depuis le début de son parcours artistique et intellectuel qui progresse jusqu'à la fin de sa carrière. Une lecture parallèle et attentive de son œuvre complète révèle une symbiose entre son travail écrit, plastique et graphique. L'objectif de ce travail est d'examiner les premières œuvres de l'auteur, de mettre en évidence certains travaux graphiques et plastiques et de créer un dialogue avec cinq couvertures illustrées, par Lima de Freitas, dans la collection de science-fiction *Argonauta*. Le choix de ces couvertures est dû au fait qu'elles sont les premières et qu'elles ont toutes, et uniquement, été fabriquées en 1956. La conception proposée dans cette étude nous invite à réfléchir aux différentes influences qui ont marqué la vie et l'œuvre de Lima de Freitas, à savoir le néo-réalisme, le surréalisme et l'expressionnisme fantastique.

MOTS-CLÉS

Lima de Freitas; Néo-réalisme; Surréalisme; Peinture; Dessin; Collection *Argonauta*.

1. UM CAMINHO ARTÍSTICO E INTELECTUAL EM LIMA DE FREITAS

As representações artísticas desenvolvidas por Lima de Freitas foram, ao longo do seu percurso, múltiplas e variadas¹, sendo a pintura e a ilustração as mais significativas. A pintura de Lima de Freitas engloba uma dimensão intelectual, espiritual, mítica e simbólica, tal como sublinha o próprio:

A pintura só se faz verdadeiramente maravilhosa quando nela pré-existe uma consciência das forças ocultas e prodigiosas que governam a produção da imagem, ou quando essas forças se manifestam, ainda que inconsciente e involuntariamente, na obra de algum pintor «iluminado» (Freitas, 1971, p.188).

Com efeito, a sua pintura fala de figuras imaginárias, míticas, simbólicas e herméticas que modelam as suas ideias e pensamentos: “Pintar é, assim, tornar visível o ser. É não apenas ver o mundo, mas vermo-nos vendo o mundo: visão exponencial; consciência do mundo e consciência da consciência” (Freitas, 1965, p.30). E acrescenta:

A pintura, porém, pode ir mais longe. Se pelo olhar apreendemos coisas essenciais sobre o mundo, sobre as coisas e sobre nós próprios; se o olhar é um sentido «teórico» – o mais teórico dos sentidos; se vemos, em boa parte, apenas o que sabemos, o que conhecemos – e em cada olhar há já uma teoria, nas palavras de Goethe; então a pintura é também uma «coisa mental», uma forma de conhecimento, uma proposta, uma descoberta, um avanço sobre o desconhecido, sobre o invisível. Então um quadro, mais que mostrar, saciar a fome de ver, pode ser ainda uma porta aberta sobre novas perspectivas humanas, uma invisibilidade tornada visível, um entendimento diferente e novo do universo (1965, p.168-169).

Ao ler as palavras do próprio autor, pode antever-se a linguagem estética que surge no seu trabalho gráfico, plástico e intelectual. Trata-se de um ser humano sensível ao invisível, atento tanto às coisas sensitivas como a uma dimensão meta-sensorial.

Assim, as ilustrações de Lima de Freitas não se apresentam de forma isolada, elas são de uma grandeza e clarividência sem paralelo, mostrando uma capacidade de narrar e interpretar a palavra, de maneira a transmitir um conhecimento profundo sobre a cultura portuguesa e a essência humana. É enriquecedor observar e conhecer cada desenho do autor, do qual ressalta uma entrega total à obra. Vejamos, o que, sobre a ilustração de um livro, afirma:

Vem isto a propósito da arte de ilustrar um livro – quase sempre levemente considerada – e que se nos afigura semelhante, em muitos aspectos, à da realização de um filme. Em ambos os casos trata-se de pôr em imagens uma história, um texto, um

1 Como complemento sobre o percurso de Lima de Freitas, consultar o trabalho claro e conciso de FREITAS, Lima de & PEREIRA, Fernando António Baptista (1984). *Lima de Freitas: retrospectiva 1946-1984*. Setúbal: Minerva do Comércio.

argumento; de narrar um acontecimento, objectivo ou objectivos, através de formas visíveis (móveis num caso, imóveis no outro); de encontrar as correspondências mais justas e de maior ressonância entre a palavra e a imagem, traduzindo na linguagem desta os significados, a atmosfera emocional e os dinamismos psíquicos daquele. A escolha da situação mais significativa de uma sequência de situações, do momento mais rico em conotações de uma narrativa ou de um ciclo de acontecimentos descritos pela palavra, impõe ao ilustrador um entendimento das conexões que se estabelecem entre o movimento verbal e o movimento das formas visuais, o discernimento das interdependências que ligam as esferas da linguagem plástica e as esferas do verbal, do sonoro, do cinético, do racional, do emocional. Numa palavra, ilustrar um livro, como realizar um filme, constitui uma arte impura, onde se cruzam as trajectórias do literário e do pictural e onde tudo se liga a tudo, num dinamismo de atracções e de repulsões que exclui as separações abstractas de categorias intelectuais e a nitidez racionalizante das definições limitativas (Freitas, 1977, p.137-138).

Ao seguir o pensamento do autor, pode perceber-se esta ligação ímpar entre aquilo que pensa, aquilo que lê e aquilo que interpreta, transmutando em desenhos e pinturas, de forma significativa e profundamente consciente da sua importância cultural, artística e intelectual. Neste sentido, e olhando a atividade artística de Lima de Freitas que decorreu entre os anos 40 e 90, perfazendo meio século de criação, o autor quis assinalar no volume *Lima de Freitas 50 anos de pintura*, Lisboa: 1998, publicado pouco antes do seu falecimento, a compreensão e o vislumbrar da sua sensibilidade e as suas preocupações, também como ser humano.

Tendo em evidência a quantidade das suas produções e a diversidade dos domínios em que se manifestou, considerando ter conseguido manter uma coerência na criação, não deixou de mostrar evolução, cujas fases convém distinguir: a neorrealista, a surrealista-expressionista e o realismo fantástico, embora se reconheça a importância da série *Mitolusismos*, a fase das paisagens visionárias e as pinturas de retratos e autorretratos, como constituintes delineadores da obra plástica do autor. Apesar desta diversidade, apenas haverá lugar, neste trabalho, para uma leitura até aos anos 50 do seu percurso. Para tal irá usar-se bibliografia ativa e passiva, atendendo, sobretudo, aos seus primeiros trabalhos e estabelecendo um diálogo com as cinco primeiras capas ilustradas por Lima de Freitas, para a Coleção Argonauta, uma vez que é um trabalho pouco estudado e que merece atenção, estudo e divulgação pelo seu valor e qualidade artística: não só quanto à aplicação plástica como quanto à operação de hermenêutica pictural da palavra.

1.1 O NEORREALISMO: ATÉ AOS ANOS 50

O Neorrealismo² de Lima de Freitas corresponde a uma preocupação social vivida em Portugal, nos anos 40 e 50. O artista vê que, no contexto da II Guerra Mundial, a preocupação máxima do povo é a sobrevivência. O dia-a-dia do português é marcado por sentimentos de dor, de perda, de sofrimento, de morte, de angústia, de medo e de horror, entre outros estados de alma. Ao seguir esta linha, Lima de Freitas considera as décadas de 1940 e 1950 do seu percurso como uma fase experimental, onde a procura do significado da vida e da arte parece ser uma constante:

A primeira “adolescência” nos tempos da Escola de Belas Artes e os anos dos meados de 50: poderíamos chamá-la a fase da procura, ao nível da forma e da cor e da gramática das linguagens plásticas; e, sem dúvida, de procura ao nível temático. Nesta primeira fase confundíamos tema com ideologia, acreditava-se no progresso da arte (como no progresso da ciência) e as ideias sociopolíticas incendiavam os mais aguerridos (Freitas, 2005, p.24-25).

No decorrer desta procura temática e de afirmação de uma linguagem plástica, Lima de Freitas não fica indiferente ao contexto histórico e político de Portugal e da Europa, essencialmente. O momento sanguinário vivido durante a II Guerra Mundial teve sempre implícito o desejo comum de ser apenas uma passagem, algo utópico que permitisse passar de um lugar indesejado para um lugar outro, diga-se melhor.

Em termos históricos, o enquadramento desta fase está bem demarcado, a sociedade aparece cansada e a cultura degradada. Esta atmosfera de desequilíbrio vai refletir-se na arte portuguesa, através do Neorrealismo e mais, particularmente, junto dos artistas de

2 Stephen Little, de forma sucinta, caracteriza como “Uma tendência, mais que um movimento, o Realismo Social é uma designação usada para descrever a arte realista no estilo mas onde normalmente há referências explícitas, ou críticas, às condições sociais existentes. Atingiu o seu máximo no cinema e na fotografia. O Realismo Social é frequentemente de Esquerda, mas não deve ser confundido com Realismo Socialista, a arte oficial da antiga União Soviética” (Little, 2006, p.126). Mais à frente acrescenta: “O Realismo Social desenvolveu-se a par com o aumento da tomada de consciência da pobreza que atinge algumas comunidades urbanas e rurais. Surgiu no século XIX, embora isso varie de nação para nação, sentimentalizando a condição dos pobres ou preferindo centrar-se na luta política. A obra do século XIX do realista Gustave Courbet constitui uma origem importante para o Realismo Social. As suas representações de pessoas a trabalhar eram moldadas pelos seus pontos de vista políticos. Em geral, o Realismo Social utiliza o realismo com fins políticos e, muitas vezes, subordina as questões respeitantes ao valor artístico e ao método às questões de justiça social. Os movimentos específicos de realismo social incluem a Kitchen Sink School, na Inglaterra, cujos artistas pintavam trabalhos de devassidão e desordem, mostrando o que sentiam ser as misérias da vida britânica, durante o período de austeridade que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. A arte Kitchen Sink era política. Ela confrontava o observador com imagens da «vida real», exigindo mudanças e progresso. O Realismo Social não tem uma teoria definida do Estado. Muitas vezes apela contra o uso da força do Estado, mas com igual frequência exige uma maior intervenção do Estado para resolver os problemas sociais” (Little, 2006, p.126).

pintura figurativa. Rui Mário Gonçalves³ (n.1934) realça a importância e o papel dos artistas de então e contextualiza-os entre 1945-1961, onde diz imperar, em Portugal, o Neorrealismo, o Surrealismo e o Abstracionismo. Lima de Freitas participou em algumas exposições e movimentos importantes de intervenção social e cultural da época:

Mas a pintura figurativa, fortemente defendida pelos neo-realistas, era a que mantinha maior número de adeptos, mesmo entre os modernistas. Entre os artistas figurativos mais valorizados nas Exposições Independentes (1943-1950) e nas Exposições Gerais (1946-1956), encontravam-se Júlio, Avelino Cunhal (1887-1966), Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), Júlio Pomar, Lima de Freitas (1927-1998), [...] (Gonçalves, 1998, p.69).

José Ernesto de Sousa (1921-1988) considera as tendências plásticas de Lima de Freitas, nesta fase, como altamente ligadas à intimidade do Romantismo⁴, podendo realizar-se nas vertentes plástica e literária. Esta relação íntima não é apenas referente a um quotidiano social, mas também relativa às dificuldades de relacionamento com o natural e as preocupações, como ser humano, numa dimensão mais pessoal:

Fugindo à metáfora, à tentação de exprimir a melodia particular de si próprio ou à simples descrição do quotidiano, Lima de Freitas procura uma linguagem comum, que não é só plástica, só pictural (o absurdo da arte pura!), mas também literária e tradicional, deliberadamente comprometida com o avivamento e denúncia das relações dramáticas entre o humano e o natural, entre a multiplicidade dos indivíduos humanos (Sousa, 1998, p.18).

Ernesto de Sousa caracteriza, ainda, a pintura do autor como denunciadora e de catar-se, numa perspetiva de paz e harmonia, capaz de ultrapassar todos os limites:

Em cada objecto, em cada homem, em cada projecto humano, o pintor estabelece pacientemente a morfologia da alienação, trazendo-a à luz ardente da imagem plástica num código raciocinado da catarse e denúncia. É neste caminho que o artista se encontra

3 “Outro marco importante foi a experiência colectiva feita por Pomar, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, António Alfredo, Lima de Freitas e o escritor Alves Redol. Em 1953 partiram em demanda da gente dos arrozais do Ribatejo, num inquérito que procurou registar histórias, tarefas e pessoas, reveladoras da vida camponesa. Esta experiência ficou conhecida por «Ciclo do Arroz» (1953)” (Gonçalves, 1998, p.69).

4 Segundo Stephen Little: “O Romantismo foi um movimento muito amplo que se desenvolveu contra o neoclassicismo. Valorizava as emoções humanas, os instintos e as intuições em detrimento das abordagens racionais e baseadas em regras como resposta a questões sobre o valor e o significado nas artes, na sociedade e na política” (Little, 2006, p.72-73). Mais à frente acrescenta, ainda: “Num sentido mais amplo, o termo «romântico» refere qualquer obra de arte em que os estados de alma subjectivos, como sentimentos, disposições e intuições, são dominantes. [...]. As definições do romantismo normalmente sublinham a rejeição do racionalismo, mas desprezam a sua aversão ao materialismo, nomeadamente as atitudes utilitárias que tiveram um papel tão importante no ataque da Igreja ao Iluminismo. [...] A pintura de paisagem desenvolveu-se enormemente devido ao fascínio romântico pela natureza. O pavor e o sobrenatural também tiveram um papel importante no Romantismo, em parte como resultado do sofrimento causado pela Guerras Napoleónicas, e em parte devido ao significado acordado para privar os mundos do mito e da fantasia. Os temas medievais, fantásticos e da história contemporânea foram dominantes na pintura romântica” (Little, 2006, p.72-73).

com certas correntes do realismo, onde o amor e a piedade humanista é intelectual e ultrapassa os limites da sensibilidade (Sousa, 1998, p.19).

Ainda na perspectiva de Luísa Barahona Possollo, as obras de Lima de Freitas mantêm esta ligação ao Romantismo, como fonte à qual Lima de Freitas foi beber as suas representações artísticas. Este estado de meditação faz com que os grandes mitos, até então enterados, ressurjam, tais como a *alma* do mundo, o *número* arquetípico e o *uno* da Filosofia, de forma a conhecer-se, crescer e libertar-se. A este respeito, Luísa Possollo refere:

A sua atitude passional bebe na fonte de um Romantismo alemão, místico e exaltante. É no Romantismo que se verifica o retorno à meditação de uma experiência interior, um renascimento de uma era metafísica, é ele que irá ressuscitar alguns grandes mitos como o da *Alma do Mundo* e o do *Número* arquetípico e soberano, a ideia de *Uno* da filosofia neoplatónica (Possollo, 1998, p.200).

Por seu lado, Fernando António Baptista Pereira (n.1953) considera o Neorrealismo de Lima de Freitas como sendo uma fase de “afirmação de um lugar artístico próprio” (Pereira, 1998, p.11). Também “a ocupação, por vezes polémica, de um espaço crítico” (1998, p.12), que Lima de Freitas explora com um propósito social em que representa essencialmente o quotidiano português da altura. Baptista Pereira acrescenta que os “(...) longínquos anos quarenta e cinquenta, povoados por imagens do mundo do trabalho ou da conflitualidade e marginalidade sociais (...)” (1998, p.11), são uma realidade na arte de Lima de Freitas perante a qual, tal como já foi referido, não seria possível passar indiferente.

Nesta altura, surgem também novas temáticas de abertura mental sobre o *social* e a cultura em geral que, até então, poderiam ser consideradas “raras ou marginais na Arte Portuguesa, que acabaria por dar lugar à necessidade de uma maior interioridade” (Pereira, 1998, p.12). Lima de Freitas rapidamente ultrapassa esta representação do *real pelo real* e incorpora na representação desse real uma comutação simbólica dessa mesma realidade. A mensagem transmitida pelo autor, através da sua obra, aparece frequentemente de forma implícita, necessitando de um entendimento social, cultural e político do que está a ser vivido, não só em Portugal, mas sobretudo na Europa Central.

Todo este contexto comporta uma linguagem plástica própria em que é possível dar um salto qualitativo em termos de consciência do próprio ser humano, dos seus comportamentos mais interiores e dos seus desejos mais profundos. Baptista Pereira caracteriza esta fase como sendo a descoberta do *Tempo do Corpo* e explica: “foi o Tempo do Corpo, em que a descida às profundezas do corpo do Homem e da língua da Pintura se fez, também, ao nível da escrita, na procura do outro lado do sentido do visível (nomeadamente graças às investigações sobre a longa tradição da geometria secreta)” (1998, p.12). Para Lima de Freitas, a denúncia dos poderes por si só rapidamente deixaria de fazer sentido. O seu caminho consistirá na procura de saídas e não no relembrar exaustivo da dor e daquilo que era sofrido. O início do estudo sobre a geometria sagrada, neste contexto, remete para uma inteligência e um conhecimento muito mais amplo e muito mais profundo.

Lima de Freitas abre portas, nesta altura, para aquilo que será o tempo áureo da sua representação plástica. A respeito da sua ligação ao Neorrealismo esclarece o seguinte: “Pessoalmente, como pintor, distanciei-me tanto do neo-realismo que só cronologicamente poderei ser classificado como um dos seus representantes iniciais” (Freitas, 1971, p.111).

Esta fase da sua pintura é um período intenso em que a figura humana é representada sob as várias fases da vida e sob várias formas do quotidiano, como sejam as profissões ou estados de alma.

1.2. O SURREALISMO DE MATRIZ EXPRESSIONISTA: ANOS 50 E 60

No momento de transição, entre os anos 50 e a década de 60, Lima de Freitas acompanha as mudanças sociais e culturais da época. Ao mesmo tempo que desenvolve o seu trabalho como pintor, também se dedica a outros trabalhos de cariz mais literário a que se liga a sua dedicação como ilustrador.

No trabalho literário, Lima de Freitas dedica-se à tradução e revisão de textos, à coordenação de revistas culturais, à ilustração de capas de livros, de géneros diversos e de diferente acolhimento, como autor único ou em colaboração, em variadíssimas obras literárias⁵. Ainda, no final dos anos 50 e no início dos anos 60, participou na ilustração do conjunto de obras escolhidas por José Régio⁶, juntamente com outros nomes de relevo do mundo das artes, nomeadamente João Abel Manta, Júlio Pomar, Alice Jorge, Manuel Lapa, Rogério Ribeiro e Maria Keil.

Na pintura, por sua vez, subdivide esta fase em dois momentos fundamentais; o primeiro de carácter mais pessimista, a seguir aos meados dos anos 50 e o segundo, de carácter mais luminoso, no fim dos anos 60.

O contacto com a realidade cultural, social e política de alguns países da Europa Central e de Leste, levou o artista a abandonar, desiludido, as convicções ideológicas da fase anterior, vividas no interior do país:

A seguir aos meados dos anos 50 sucedeu, para mim, o abandono da arte “ideológica” e as “vanguardas revolucionárias”. Descobri a mistificação nas viagens que fiz pela Europa, incluindo os países de Leste. Devo à Polónia, em grande parte, e aos artistas polacos, a aceleração do processo de terrível desilusão (...) (Freitas, 2005, p.25).

5 Colaborando com as Edições Livros do Brasil, Lima de Freitas ilustrou livros das *Coleções Vampiro* (policial), da *Coleção Argonauta* (ficção científica) e da *Coleção Miniatura* (literatura de ficção estrangeira).

6 Livros com a publicação de *Artis Editora*.

Consciente desta nova realidade, Lima de Freitas adota uma pintura expressionista⁷, marcada pelo horror, pelo sofrimento e pela angústia, já que o seu pensamento “foi-se transformando numa espécie de meditação pessimista da natureza humana, da estupidez triunfante, dos preconceitos assassinos, da loucura *tout court*” (2005, p.25). Confessa que o expressionismo foi então o veículo para denunciar e desmascarar determinadas aberrações da realidade, e explica: “A minha pintura torna-se mais “expressionista” – de um expressionismo ligado não à “denúncia dos crimes capitalistas” mas à tentativa de desmascarar a estupidez, a grosseria, a bruteza, o horrível caricato dos comportamentos fanáticos” (2005, p.25).

Nos finais dos anos 60, o pensamento e a obra de Lima de Freitas envereda por um caminho mais tranquilo e mais pacífico, o que se reflete na paleta de cores, bem como nas temáticas trabalhadas e desenvolvidas:

No fim dos anos 60 esse expressionismo tinha sofrido modificações. Surgiu um lirismo imprevisto, com o dealbar de um sentido ou de uma esperança. A evolução ulterior, digamos, a partir dos anos 60, foi abandonando o pendor expressionista – (...) – e foi-se ganhando um carácter mais luminoso, uma paleta mais transparente e matutina, uma atmosfera pacificante ainda que veemente (2005, p.25-26).

Esta transformação dá-se por via do encontro com algumas teorias relacionadas com o movimento surrealista⁸, no qual o inconsciente individual e a psicanálise de Sigmund

7 Stephen Little caracteriza-o assim: “O expressionismo emergiu em diferentes ciclos de artistas através de toda a Europa e teve o seu período mais alto entre 1905 e 1920. Não se tratava de um movimento distinto e auto-contido, mas utilizava cor forte, figuras distorcidas e, por vezes, a abstracção para explorar temas de pertença e alienação.” Mais à frente acrescenta: “O Expressionismo é um fenómeno ocorrido no Norte da Europa e que se caracteriza por extremos emocionais que recuam até às obras de Van Gogh, Edvard Munch e James Ensor. O Expressionismo é a arte da agitação e da busca da verdade” (Little, 2006, p.104).

8 Sobre a importância do Surrealismo no pensamento e obra de Lima de Freitas deve consultar-se: FREITAS, Lima de (1982). “O Surrealismo entre «Os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas» e os «grandes transparentes»: notas sobre Breton e Artaud”. Separata da Revista da Biblioteca Nacional N.º 1. Contudo, Stephen Little caracteriza Surrealismo como: “O Surrealismo foi fundado em Paris, em 1924, pelo poeta André Breton e prosseguiu com as experiências do Dadaísmo sobre o irracional e o subversivo na arte. O Surrealismo preocupava-se mais explicitamente com o espiritismo, com a psicanálise freudiana e com o marxismo do que o Dadaísmo. Tinha como objectivo criar arte que fosse «automática», o que significava que era oriunda directamente do inconsciente sem ser moldada pela razão, ou julgamentos morais ou estéticos” (Little, 2006, p.118). Mais à frente acrescenta: “O inconsciente era primordial para os surrealistas. Para eles, o inconsciente era como um grande armazém repleto de uma surpreendente criatividade artística até então reprimida. Profundamente influenciados pelo psicanalista Sigmund Freud, consideravam a razão como um guarda que barrava a entrada do armazém. Eram adoptadas várias técnicas para libertar o inconsciente. A escrita automática (também chamada de automatismo) é talvez a mais famosa dessas técnicas para evitar o controlo do processo artístico por parte da consciência. Eles esforçavam-se empenhadamente por minar as verdades e convenções mais reconhecidas e aceites, rejeitando-as por na sua essência não serem criativas. (...). Os surrealistas também exploravam o imaginário dos sonhos que Ernest e Dali introduziram nas respectivas pinturas com toda a atenção para os pormenores dos pintores realistas. (...). Não é particularmente subversivo dizer que os sonhos, por vezes, parecem reais e bizarros em simultâneo, mas os surrealistas consideravam estas qualidades disruptivas na vida quotidiana como parte do processo artístico, tendo mesmo aberto um escritório em Paris onde as pessoas podiam relatar experiências «surreais»” (Little, 2006, p.118).

Freud (1856-1939), bem como o *Inconsciente Coletivo*⁹ e a psicanálise de Carl G. Jung (1875-1961) tiveram um papel importante¹⁰. Entre elas, teve especial significado, o encontro com a obra de Carl Jung¹¹ que terá sido a grande impulsionadora do novo rumo seguido por Lima de Freitas.

É neste Surrealismo, numa primeira fase muito pessoal, mais dramático e, numa segunda fase, mais idílico, que o autor encontra o caminho para superar a depressão do Neorrealismo. Contudo, abrem-se portas para uma saída e não para uma fuga. Lima de Freitas não foge da realidade que o circunda mas, perante o cenário, sente a necessidade de sair, aceitando-a e tentando ultrapassar os momentos menos felizes da história da humanidade. O encontro de uma outra forma de ver a realidade e de a interpretar transparece nas obras plásticas e gráficas de Lima de Freitas.

No ponto seguinte deste texto tentar-se-á mostrar e interpretar algumas das suas imagens, à luz da obra e pensamento do autor, embora também sob o olhar da hermenêutica da imagem, segundo a proposta de Gilbert Durand (1984;1989) n'*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

9 Carl Jung distingue o Inconsciente Coletivo do inconsciente individual, focando alguns aspetos de grande relevância, tais como a força dos arquétipos: "O inconsciente colectivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo facto de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é considerado essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente colectivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente colectivo é constituído essencialmente de *arquétipos*" (2003, p.53). Carl G. Jung reafirma a sua teoria sobre o Inconsciente Coletivo sublinhando a sua natureza do seguinte modo: "Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de carácter colectivo, não-pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente colectivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência" (2003, p.54). No entanto, Jung reconhece a existência de outros autores, nomeadamente Levy-Brühl, Hubert, Mauss e Adolf Bastian que trabalham com o mesmo conceito usando terminologias diferentes.

10 Rui Mário Gonçalves contextualiza, não só a obra de Lima de Freitas, bem como de outros autores da mesma época: "Mas, além do neo-realismo e do abstraccionismo, uma terceira via foi prosseguida: a do surrealismo. Estando já desistentes os surrealistas de 1940, (Pedro, Dacosta, Cândido), alguns jovens, quase todos oriundos do neo-realismo, compreenderam em 1947 a necessidade de juntar à acção o sonho, o humor, os dados do acaso, e a provocação imediata contra todas as convenções" (Gonçalves, 1998, p.70-71). E acrescenta: "Os surrealistas portugueses não se interessaram apenas pela psicanálise de Freud, mas também pela de Jung, Wilhelm Reich, Lacan e outros. Estes psicanalistas abriram perspectivas que interessaram a Lima de Freitas, Carlos Calvet, Eurico, Areal (1934-1978), Álvaro Lapa e Alberto Carneiro" (Gonçalves, 1998, p.88).

11 Rui Mário Gonçalves observa: "A psicanálise de Jung chamou a atenção para o inconsciente colectivo, onde reinam os arquétipos, e mostrou que, na vida quotidiana, existe geralmente conformidade entre os gestos das mãos e o estado de espírito. Eurico Gonçalves conjugou o seu gestualismo com a contemplação da forma circular" (Gonçalves, 1998, p.88).

2. LIMA DE FREITAS: DESENHO E PINTURA NOS ANOS 40 E 50

O desenho de Lima de Freitas é a linha que ajuda a determinar a sua pintura. O autor pensa lendo, escrevendo, desenhando e pintando. Nos dois subpontos seguintes tentar-se-á dar uma breve visão sobre as linhas e traços mais significativos e determinantes na sua obra e que, no ponto três deste texto, possibilitam abrir uma reflexão à transparência sobre as imagens apresentadas de cinco capas para livros da *Colecção Argonauta*, de 1956.

2.1. O DESENHO

A palavra e o desenho fazem parte do seu processo criativo, fazendo refletir as suas preocupações e aspirações culturais, sociais e intelectuais. Assim, neste momento, iremos olhar para alguns dos seus desenhos já publicados e mais conhecidos, prevenindo para a possibilidade de existirem outros registos, nomeadamente nos seus diários ou no espólio do autor, que se encontra por estudar.

Assim, observemos alguns desenhos realizados durante os anos 40, do século XX:



fig.1

Lima de Freitas, 1946, "Espera na estação". Lápis s/papel. 16x22cm.

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p



fig. 2

Lima de Freitas, 1946, "Mulher e criança chorando".

Tinta-da-china s/papel. 32x22cm,

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p

Nestes desenhos de 1946, podem ler-se traços diferentes, onde se dispõe a interioridade do autor e a intenção pela qual cria e interpreta cada realidade. A figura 1 constitui um esboço, onde se lêem linhas soltas e livres, permitindo alguma interpretação sobre o espaço em redor do cenário, talvez enquanto espera pela viagem que se inicia na estação. a figura 2, por seu lado, apresenta um traço firme e convicto de uma temática e dum momento muito específico de partilha e de dor entre uma mulher e/ou mãe e uma criança, ambos chorando.



fig. 3

Lima de Freitas, 1947, "Figuras de homens".
Lápis s/papel. 32x22cm.

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p



fig. 4

Lima de Freitas, 1947, "Figura reclinada".
Desenho à pena s/papel. 22x32cm.

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p

Nestes desenhos de 1947 observa-se um exercício com algumas semelhanças com as figuras anteriores. Ou seja, na figura 3 há um trabalho livre e descontraído, que podemos ver como um momento de exercício de observação sobre o corpo humano. Na figura 4 o traço apresenta-se de forma limpa mas rígida, numa tentativa de estabilidade e afirmação, mostrando uma interpretação da figura humana, diga-se, de um ser humano em angústia e sofrimento, em estado de autoconhecimento, talvez.



fig. 5

Lima de Freitas, 1948, "Mulher cortando pão".

Desenho à pena s/papel. 22x32cm.

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p



fig. 6

Lima de Freitas, 1948?, "Figura trágica de homem".

Desenho a carvão. 63x48cm.

Exposto na Fundação Calouste Gulbenkian, "os anos 40", col. do autor

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p

Nestes desenhos de 1948 pode fazer-se a mesma leitura gráfica. Na figura 5 vê-se um traço mais livre e na figura 6 lê-se uma afirmação linear, quase em mancha. São temas que se banham no Neorrealismo, relacionados com as tarefas de sobrevivência, a alimentação dos “pobres”, o pão partido e repartido pela mulher, a mãe, a esposa, etc. e, por seu lado, a figura 6 mostra o desespero do homem que nada consegue fazer para ultrapassar a miséria em que se encontra e permanece a família. Mostra o estado de desalento e de entrega a um destino de tragédia de vida, de família, de um povo.



fig.7

Lima de Freitas, 1949, “Nu ao espelho”.

Desenho à pena s/papel. 35x25cm.

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p

Nestes dois desenhos, de 1949, em que a mulher é a figura central, vê-se novamente o tema do pão, a ser cortado e repartido por uma mulher grotesca e rude, resultado de uma vida dura de trabalho e sacrifício enquanto a figura 7 apresenta um outro lado da mulher, ou uma outra mulher, aquela que se permite olhar ao espelho, aquela que consegue cuidar-se e, quem sabe, amar-se. Aqui, interpreta-se uma perspectiva do autor, como sensível ao lado feminino mais arquetípico, o divino feminino (tema que o autor explora, numa fase mais tardia da sua obra, com profundidade e admiração, e que irá observar-se na sua pintura, no subponto que se segue).



fig. 8

Lima de Freitas, 1949, "Mulher cortando o pão".

Tinta-da-china s/papel. 12x7cm.

Fonte: Galeria de São Bento, 1993, s/p

2.2. A PINTURA

Na década de 40 do século XX, as pinturas de Lima de Freitas mostram algumas linhas estéticas que podem ser transversais, tanto nos desenhos, anteriormente apresentados, como nas capas dos livros, apresentados no próximo ponto de estudo e análise.

Nestes dois trabalhos, observa-se uma consciência da realidade da época e das dificuldades do dia-a-dia. Por um lado, a revolta humana face ao estado do mundo e à impotência de modificar ou melhorar seja o que for, por outro lado o trabalho duro, a luta do dia-a-dia, que faz as pessoas fisicamente robustas mas, em que se supõe uma mente enfraquecida ou quase destruída. Está representada a dor, o sofrimento, a angústia, a revolta, mas também, a força e a coragem, a partir dos traços rígidos e carregados.

Na medida em que a obra surrealista de cariz expressionista é fundamental em Lima de Freitas, parece oportuno apresentar algumas temáticas trabalhadas nos anos 50, de forma possibilitar uma leitura mais focada aquando da interpretação das linhas estéticas das capas dos livros da *Colecção Argonauta*, do ano de 1956.

Os dois trabalhos seguintes apresentam contornos de extrema expressão, ou seja, um Expressionismo sufocante de angústia, medo, tortura e sofrimento, características dos anos 50 e 60 na Obra de Lima de Freitas.



fig.9

Homem Revoltado.

Guache sobre papel, 1946

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.17)



fig.10

A Varina.

Óleo, 1948

Museu da Cidade, Lisboa

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.17)



fig.11

Cabeça Amarrada.

Têmpera, 1956

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.29)

Na primeira pintura, *Cabeça Amarrada*, sente-se uma resignação de um ser humano sofrido e de uma vida sem objetivos, para além do trabalho e da luta pela sobrevivência. Na segunda pintura, *O Grito*, por ter sido pintada no final da década de 60, numa fase mais iluminada e positiva, exprime uma tentativa de alívio, de salvação e de libertação desse sentimento sofrido, embora implícito ou discutível, uma vez que os traços vão no sentido interno em vez do sentido externo da vida e da essência humana.

O estado de alma, vislumbrado nestas duas outras pinturas, representa a situação de vida: a forma como se vive e, sobretudo, o modo como se sente tudo o que se está a passar na altura. Sublinhe-se que estamos no início da década de 60, mas as questões temáticas e a expressão do traço vão mantendo a sua narrativa plástica. A perda de identidade, através de rostos mascarados, rostos que não se reconhecem e ao mesmo tempo não querem ser reconhecidos. A máscara¹² é o símbolo do poder mágico. Haverá, portanto, na pintura *A Grande Cegada* um certo poder entre as personagens, parecendo que, no meio da confusão, poderá surgir um estado de alma mais apaziguador. A obra *O Camponês Morto* representa a morte, o sangue, a desumanidade, o modo como se morre e como se vive o sofrimento, talvez: sem dignidade! A morte de um camponês provoca o sofrimento a outras pessoas. É o sofrimento da família, dos amigos e da aldeia toda, porque todos vivem em comunidade e, por conseguinte, sentem em unísono a dor: uma dor individual que é também uma dor coletiva.

O Expressionismo de Lima de Freitas sofre uma evolução, que segue o caminho de um distanciamento ou alívio do lado sofredor da vida e, como tal, ganha um carácter mais alucinatório, de uma embriaguez consciente e ao mesmo tempo inconsciente. A pintura do autor caminha no sentido do Surrealismo, um caminho mais positivo, uma nova forma de ver e de enfrentar a realidade. Trata-se de um Surrealismo com uma expressão figurativa muito vinculada.

12 Veja-se, por exemplo, Chevalier (1994, p.442): “As máscaras reanimam, a intervalos regulares, os mitos que pretendem explicar as origens dos costumes quotidianos. Segundo os símbolos, a ética apresenta-se como uma réplica da cosmogénese. As máscaras preenchem uma função social: [...] As máscaras revestem-se, por vezes, de um *poder mágico*: protegem aqueles que as usam contra os malfetores e os feiticeiros; inversamente, servem também aos membros das sociedades secretas para impor a sua vontade assustando. [...] A máscara preenche também a função do agente que regula a circulação, tanto mais perigosa quanto invisível, das energias espirituais dispersas no mundo”.



fig.12

O Grito.

Óleo sobre tela, 1968

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.78)

Ainda nos anos 60, há uma viragem da linguagem estética e plástica, mais limpa e harmoniosa. Tanto na obra *Anunciação*, como na pintura *A Bela e os Monstros*, a mulher é, de facto, o centro de tudo, centro de todas as atenções, portadora da esperança, da alegria, da festa, de um futuro auspicioso. Se, por um lado, a anunciação do nascimento é motivo de força para acreditar no futuro, por outro lado, enquanto a mulher constrói, os homens destroem, daí a figuração da *Bela* e dos *Monstros*. A mulher é *A Bela*, isto é: aquilo que é representado pela beleza ou que aquilo que a representa. Mas também aponta para a esperança, visto que carrega um filho em seu ventre. Os homens representam a monstruosidade, a embriaguez, a falta de objetivos de vida; sem força para lutar, continuam a ser vítimas da dor e do desespero. Na verdade, a mulher, num plano mais idílico do que real, vivido num passado mais ou menos remoto, estava protegida pelo lar, refugiada junto das crianças, enquanto os homens enfrentavam a grande responsabilidade de alimentar e proteger as suas famílias. O que desta forma, na pintura está representado é a face simbólica de um cenário real ou algo idealizado-projetado.



fig.13

A Grande Cegada.

Óleo sobre tela, 1961

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.53)



fig. 14

O Camponês Morto.

Óleo sobre tela, 1962

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.45)

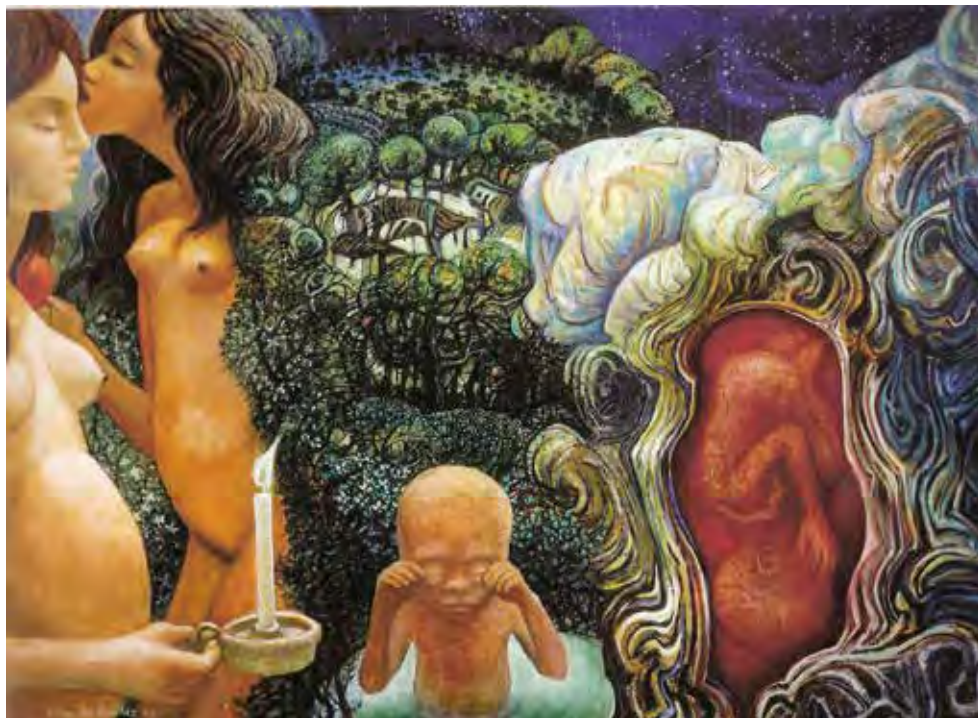


fig. 15

Anunciação.

Óleo sobre tela, 1966

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.97)



fig. 16

A Bela e os Monstros.

Óleo sobre tela, 1963

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998, p.63)

3. LIMA DE FREITAS: AS CAPAS DA COLEÇÃO ARGONAUTA DE 1956

A *Colecção Argonauta* inicia-se com *Perdidos na Estratosfera*, cujo autor é A. M. Low. Este número 1 tem como título original *Adrift in the Stratosphere*, e a sua 1ª edição data de 1937, sendo publicado pela Colecção Argonauta em 1953, com capa ilustrada por Cândido Costa Pinto. Este mesmo ilustrador assumiu todas as capas até ao n.º 32 da *colecção*, que tem como título *Robinsons do Cosmos*. Lima de Freitas assumiu a ilustração de algumas capas a partir do n.º33, com o clássico de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* colaborando até ao n.º 221 *Eclipse Total*. Posteriormente, o n.º 222 foi ilustrado por Manuel Dias, em 1975, com o título *A Cidade do Céu*. A coleção terminaria no seu n.º 563, em julho de 2006 com *Dune* que conta com a ilustração da capa de Rogério Silva¹³.

Assim, tal como já mencionado, este olhar irá destacar apenas cinco capas, ilustradas por Lima de Freitas, em 1956, uma vez que são as primeiras do autor nesta coleção. Pretende-se assim perceber se existe um espelhar das linhas estéticas alinhadas com as preocupações temáticas já expressas nos traços do desenho e nas pinceladas da sua pintura.

Neste contexto, Lima de Freitas aparece circunscrito a um texto literário dado que o seu trabalho parte de uma encomenda de ilustração de capas de livros. Não se pretende aqui explorar os temas e/ou títulos desta coleção, mas antes colocar um olhar sob as linhas estéticas apresentadas anteriormente, especialmente o Neorrealismo e um Expressionismo, de tom mais pessimista.

Os traços apresentados nestas duas imagens coabitam com o tema da obra literária. Contudo, os mesmos vão ao encontro de uma expressividade marcada pela desumanização (a troca do ser humano pela máquina) e, também, de um contexto de guerra e destruição, onde o ser humano se veste de maneira a proteger-se da contaminação ambiente.

13 Informação consultada e recolhida de <http://colecçãoargonauta.blogspot.com/> em 2019, março 21. Recolha e tratamento de informação facultada por João Vagos a partir do referido *blog*.

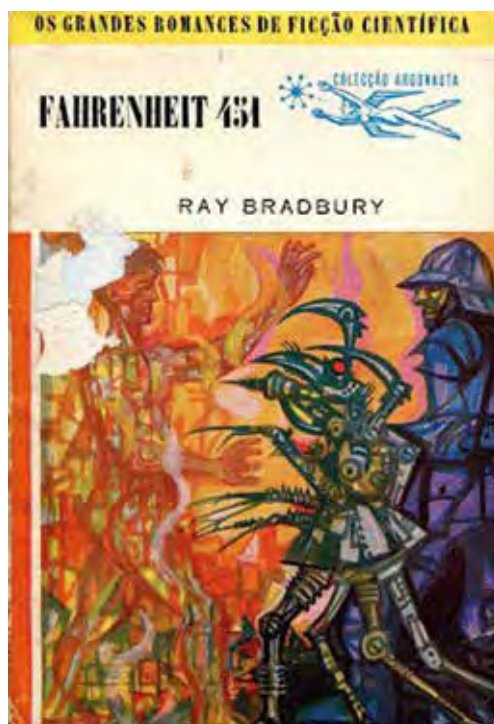


fig. 17

Capa: Lima de Freitas;
Publicado na *Coleção Argonauta* em 1956;
Autor: Ray Bradbury;
Título original: *Fahrenheit 451*;
1ª Edição: 1953;
Tradução: Mário Henrique Leiria
Fonte: <http://colecaoargonauta.blogspot.com/>
Consultado e recuperado em 2019, março 21.

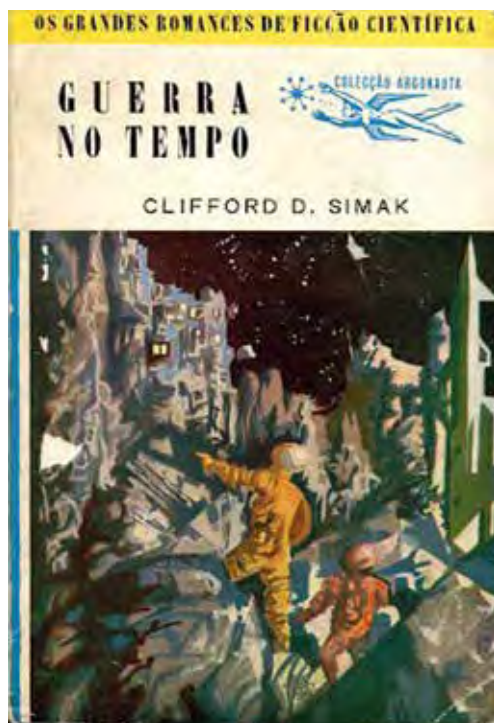


fig. 18

Capa: Lima de Freitas;
Publicado na *Coleção Argonauta* em 1956;
Autor: Clifford D. Simak;
Título original: *Time and Again*;
1ª Edição: 1951
Tradução: Carlos Vieira
Fonte: <http://colecaoargonauta.blogspot.com/>
Consultado e recuperado em 2019, março 21.

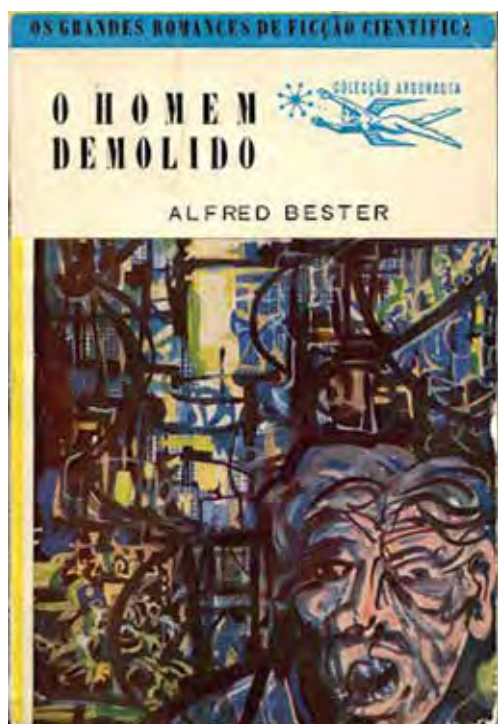


fig. 19

Capa: Lima de Freitas;

Publicado na *Colecção Argonauta* em 1956;

Autor: Alfred Bester;

Título original: *The Demolished Man*

1ª Edição: 1951;

Tradução: Carlos Vieira

Fonte: <http://coleccaoargonauta.blogspot.com/>

Consultado e recuperado em 2019, março 21.



fig. 20

Capa: Lima de Freitas;

Publicado na *Colecção Argonauta* em 1956;

Autor: Paul French (Pseudónimo de Isaac Asimov)

O nome que surge na capa constitui um lapsus dado que no título original Lucky Starr corresponde ao nome da personagem.

Título original: *Lucky Starr and the Pirates of the Asteroids*;

1ª Edição: 1954

Tradução: Mário Henrique Leiria

Fonte: <http://coleccaoargonauta.blogspot.com/>

Consultado e recuperado em 2019, março 21.

Aqui, as linhas e traços mantêm-se no mesmo alinhamento, como linhas de força, em traços grossos, marcados por uma certa rigidez e um negrume como que desesperante e confuso. Na figura 20 apresentam-se traços um pouco mais suaves, mostrando um expressionismo idílico, de esperança e de salvação, o encontro de um mundo melhor, um mundo outro, ainda que extraterrestre.

O tema da caverna, agora trazido, mostrará um olhar limitado sobre a realidade vivida, numa mediocridade involuntária e numa visão ingénua, porque restrita e restritiva da essência humana. Lugares duros como o aço, onde os problemas parecem difíceis de ler e ultrapassar. Enfim, parece um cenário submerso nas linhas do Neorrealismo e do Expressionismo pessimista em que se espera uma luz, ainda que longínqua.

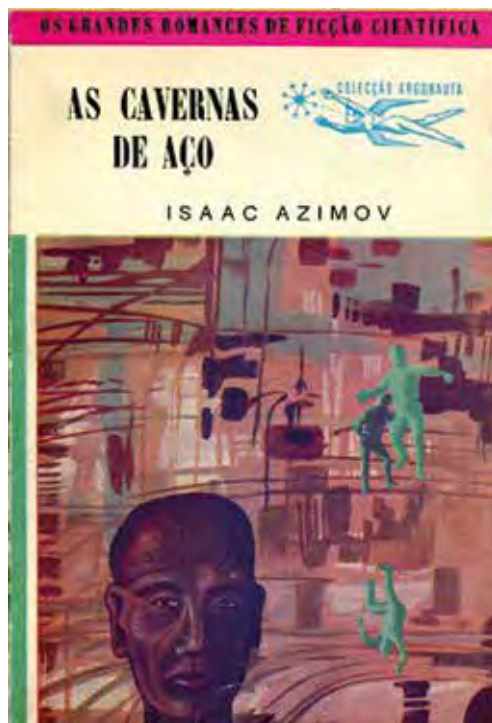


fig. 21

Capa: Lima de Freitas;

Publicado na *Coleção Argonauta* em 1956;

Autor: Isaac Asimov;

Título original: *The Caves of Steel*;

1ª Edição: 1954;

Tradução: Mário Henrique Leiria

Fonte: <http://colecaoargonauta.blogspot.com/> Consultado e recuperado em 2019, março 21.

4. NOTAS CONCLUSIVAS

O caminho percorrido durante a preparação deste texto, a partir das palavras e das imagens escolhidas, faz com que algumas considerações possam ser tidas em conta. Lima de Freitas, de facto, mostra uma coerência temática, estilística e estética que resulta num trabalho unísono e complementar, em simultâneo. Unísono, porque quer nos textos escritos, quer nos desenhos, pinturas ou interpretações de textos literários, em ilustrações, Lima de Freitas consegue manter uma coerência temática e ideológica, dando voz às suas preocupações, efetivas, ao nível social, cultural e intelectual. Complementar, porque cada uma das formas em que se expressa dá relevância e anuência às características, igualmente temáticas e ideológicas, que mostra ao longo de todo o seu percurso.

Trata-se de um autor consciente do seu trabalho artístico, que mostra a sua responsabilidade como ser humano *no e para o mundo* e, também, revela estar atento ao seu lugar e caminho *espiritual*, diga-se, de crescimento interior, transformando-o num trajeto de construção do *eu*, do *nós* e do *outro*.

O contributo da obra de Lima de Freitas comporta estas valências que integram um poder de mostrar, identificar, manifestar e conservar parte da história da humanidade, da arte e da interioridade, como caminho de autocrescimento e autoconhecimento.

Neste sentido, vê-se cumprido o objetivo primeiro deste texto, convidando todas as comunidades, artística, intelectual e outras, à reflexão e debate de ideias que se mantêm e se mostram de portas abertas.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV (1998). *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores, Números*. Trad. De Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- DURAND, Gilbert (1984). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. 10ªed. Paris. Dunod.
- DURAND, Gilbert (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença.
- FREITAS, Lima de (1965). *Pintura Incômoda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FREITAS, Lima de (1971). *A Voz Visível: ensaios*. Lisboa: Edição de Autor.
- FREITAS, Lima de (1977). *As Imaginações da Imagem*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1982). *O Surrealismo entre «Os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas» e os «grandes transparentes»: notas sobre Breton e Artaud*. Revista da Biblioteca Nacional, vol.2, n.º1 (há separata).
- FREITAS, Lima de & PEREIRA, Fernando António Baptista (1984). *Lima de Freitas: retrospectiva 1946-1984*. Setúbal: Minerva do Comércio.
- FREITAS, Lima de (1987). "Mitolusismos". In *Mitolusismos de Lima de Freitas*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, pp. 125-128.
- FREITAS, Lima de (2005). *Um caminho secreto: Ensaio inédito* Fernandes, Maria João (Org.). Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- GALERIA DE SÃO BENTO (1993). *Lima de Freitas: anos 40-50-60*. 17 Abril a 14 Maio (Catálogo)
- GONÇALVES, Rui-Mário (1998). *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- JUNG, Carl G. (2003). *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, 3ª edição, Petrópolis: Editora vozes.
- LITTLE, Stephen (2006). *...ismos para entender a arte*. Lisboa: Lisma Editora.
- PEREIRA, Fernando António Baptista (1998). "Os Tempos do Pintor". In *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- POSSOLO, Luísa (1998). "A Arte Analógica de Lima de Freitas" in *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- SOUSA, Ernesto de (1998). "Um Artista Íntimo do Romantismo" in *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- VAGOS, João (s.d.). <http://coleccionaargonauta.blogspot.com/> consultado em 2019, março 21.

VIRGÍLIO MARTINHO: ENTRE O SURREALISMO E O NEO-REALISMO

Miguel Real

(CLEPUL-FLUL)

Tendo em conta a história da literatura do século XX e as correntes estéticas dominantes entre as décadas de sessenta e setenta, é consensual situar-se a obra de Virgílio Martinho (1928-1994) entre uma participação activa na corrente surrealista ao longo da primeira década e uma adesão posterior ao neo-realismo, sobretudo através da sua intensa colaboração com a Companhia de Teatro de Campolide/Almada, dirigida por Joaquim Benite, membro do Partido Comunista Português.

Esta tese foi pela primeira vez acentuada no livro de Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal* (Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987), no qual afirma ter a obra de Virgílio Martinho sofrido uma evolução do surrealismo para o neo-realismo: “Virgílio Martinho toca dois pontos fundamentais na sua produção poética: alguns textos são claramente influenciados pela estética surrealista, enquanto outros se ressentem muito dos princípios que norteiam as obras neo-realistas” (p. 281). Fátima Marinho assenta a sua visão hermenêutica da obra de Virgílio Martinho seguindo a versão de Pedro Oom que, em carta a Mário Cesariny, de 1968, afirma ter Virgílio Martinho sofrido um desvio neo-realista (*Idem*: 107).

Porém, o seu livro mais neo-realista da década de sessenta, o romance *O Grande Cidadão*, de 1963, é anterior à participação do autor na antologia *A Intervenção Surrealista*, de 1966, bem como da sua colaboração com a antologia de inéditos surrealistas intitulada *Grifo*, de 1970, e é justamente do mesmo ano da sua participação na antologia organizada por Cesariny intitulada *Surrealismo – Abjeccionismo* (1963).

Porventura, a verdadeira interpretação residirá na afirmação de que Virgílio Martinho sofreu de uma inicial, genuína e original pulsão surrealista atenuada, porém, através do convívio com a exploração e repressão das massas populares no tempo final do Estado Novo e a sua participação intensa com o Grupo de Teatro de Campolide/Almada.

Com efeito, o seu primeiro livro é genuinamente surrealista, *Festa Pública*, de 1958 (ed. Gráfica Portuguesa), com frontispício de Mário Cesariny. A novela é protagonizada por um “Fenómeno”, o “Mestre de Cerimónias” da festa, 100 quilogramas em cada perna, evidenciando o peso mastodôntico da pressão social sobre o indivíduo. História mirabolante e assombrosa, Virgílio Martinho aplica nela um vasto conjunto de técnicas surrealistas, trocadilhos, paradoxos, exageros caricaturais, inverosimilhanças tratadas como reais e como afirmações sérias, elementos satíricos, conteúdo alimentado por uma escrita de certo modo humorística. Uma belíssima estreia.

No ano seguinte, o autor participa no segundo número da revista *Pirâmide*, revista organizada por Carlos Loures e Máximo Lisboa.

Em 1961, é publicado o conjunto de contos *Orlando em Tríptico e Aventuras*, em que se destaca o primeiro, "Alegre Folião", narrando a subversão surrealista de um episódio circense, *nonsense* total. Escreve Virgílio Martinho, num evidente propósito surrealista: "Nesta história – sabemos – a convulsão sem limites, os tremeliques, os fliques, com a atmosfera saturada de expedientes, de tenentes, de cabos, de nabos, de cadeiras, de gaiteras, para que os objectos [isolados, singulares] deixem de o ser e se integrem [no texto]" (p. 23).

Porém, no segundo conto, "Encontros de Jácome" detectam-se pela primeira vez sinais de contestação social, não apenas alimentando a sátira e a jocosidade, como em *Festa Pública* ou no conto anterior, mas de evidente crítica política directa contra o "espírito dos generais, dos sacerdotes e dos políticos" (p. 30). Jácome, profeta, protagonista do conto, escreve um "código que intitulou Leis da Abjecção Quotidiana" (p. 32).

Em 1963, sai o seu primeiro romance, *O Grande Cidadão*, que será convertido em peça de teatro, em 1976, e levado à cena pela Companhia de Teatro de Almada com encenação de Joaquim Benite. Este, evidenciando o estilo e teor da peça, escreve: "*O Grande Cidadão* é, fundamentalmente, um fresco sobre o fascismo e sobre a resistência dos homens à tirania" (Virgílio Martinho, *O Grande Cidadão*, Lisboa, Plátano, 1976, p. 166).

A personagem O Grande Cidadão (citada mas nunca interveniente no texto) representa o tirano que, de certo modo, simboliza Hitler, Mussolini, Franco, Salazar e, na peça de teatro, Pinochet. Nele reside o centro de uma ditadura que ordena a cidade do ponto de vista de uma moral política dogmática. Um homem é libertado após uma longa estadia na prisão, o Alquimista, quer abraçar Benvinda, mas os abraços estão proibidos excepto para os pares de casados, o Grande Cidadão proibira todos os toques físicos entre homem e mulher. Na cidade existem grupos de Indesejáveis, excluídos de todas as relações sociais, presos e mortos em câmaras de gás. Benvinda, para sobreviver, tinha tido uma relação sexual com Miliciano, sequaz da elite totalitária no poder e sicofanta do Grande Cidadão. O Alquimista mata-o quando Miliciano vai ao quarto em busca de Benvinda e se encontram. O Alquimista é perseguido e torna-se chefe da resistência. A polícia busca o Alquimista, mata a mãe deste (Mamá), mata o dono do albergue onde aquele se recolhe (Salomão). Benvinda compromete-se com a resistência, mata, em conjunto com o Alquimista, o Homem-Caveira, outro sequaz do Grande Cidadão. Benvinda é presa e torturada e denuncia o local onde o Alquimista e os seus companheiros da resistência se vão reunir.

Dividido em três partes (títulos: Mamá, Salomão, Benvinda), o texto dramaturgicamente evidencia com nitidez um paralelismo entre aderentes e defensores do regime do Grande Cidadão e as personagens que, moralmente impolutas, se revoltam contra a sua política. Sintetizando a moral do regime, o Homem-Cartaz ecoa pela cidade frases do Grande Cidadão, como, por exemplo: "os cidadãos são responsáveis pela higiene moral e física da cidade. Só os Indesejáveis sujam, mutilam e deterioram. Para estes, o desprezo absoluto [isto é, a condenação à morte] e as sanções purificadoras. Para os limpos e cumpridores, a recompensa de uma respeitável cidadania". O grupo de Os Indesejáveis é constituído por todos aqueles cujas acções individuais perturbam a ordem e o equilíbrio

da cidade: os vagabundos, sem casa permanente, os noctívagos, os vadios que não trabalham, os homossexuais, as mulheres que praticam o aborto clandestino, os adúlteros, os leitores obsessivos ou compulsivos (os homens cultos), os que defendem a possibilidade de outra moral, mas também os que sofrem de doenças incuráveis, que se tornam um autêntico peso para a cidade e as famílias. A descrição da prisão, da tortura e da morte da velha Mamã é copiada do testemunho de actos idênticos aterrorizantes praticados pela PIDE, a polícia política do Estado Novo. O Estado do Grande Cidadão é igualmente cópia fiel, ainda que hipostasiada, do regime de Oliveira Salazar. Os Milicianos assemelham-se aos Legionários salazaristas. O Alquimista tinha estado 10 anos preso por ter matado Sállico, um "informador da polícia política", e era chamado por esta alcunha por ter acreditado em criança ser capaz de "fabricar moedas de ouro", alusão indirecta à sua extraordinária capacidade de resistência e de uma vigorosa esperança na luta contra a injustiça. A frase supracitada do Grande Cidadão é clamada pelo Homem-Cartaz como prenúncio da possibilidade de os elementos da resistência tomarem de novo o poder e é ironicamente ressaltada (é a última frase da peça) com o significado oposto quando um cartaz sobe do fosso ao palco afirmando: "Cuidado, não os deixem passar outra vez!"

Em 1976, o leitor ou o espectador tinha imediata consciência de quem e do que se tratava: eram de novo os fascistas, que já tinham passado uma vez, tinham entrado em Madrid e tomado conta da cidade contra o grito de Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, "No Passarán". Em Portugal isso não poderia ser de novo permitido.

Combinando cenas emotivamente chocantes, *O Grande Cidadão* contém a mensagem política explícita de denúncia de campos de concentração nazi, do Tarrafal, das torturas pidescas, da censura, do afunilamento cultural, das prisões indiscriminadas, da rigidez moral da antiga Inquisição.

Seria neste romance de 1963 que se teria dado, segundo Pedro Oom, o desvio neo-realista de Virgílio Martinho, de que Maria de Fátima Marinho se faz eco. Com efeito, o romance logo a seguir publicado pelo autor, *A Caça*, datado de 1973, apresenta-se como um texto de certo modo tradicional, uma história realista com princípio, meio e fim e um léxico semanticamente usual, sem subversões de sentido, narrando a posse de coutadas de caça pelo morgado Lourenço e por Abílio contra os quais, no meio de uma tempestade, se revoltam os caçadores pobres e os caçadores furtivos (igualmente pobres). Trata-se de um realismo grotesco, expressionista, já que as figuras dos dois proprietários das coutadas são representadas de um modo excessivo, desfigurado.

No mesmo ano de 1973, são publicados *Filopópulos* e *Relógio de Cuco*. A primeira versão de *Filopópulos* (Lisboa, Plátano Editora, 1973; citamos da 2ª ed. de 1984) é inspirada em *Ubu Roi*, de Alfred Jarry e foi escrita em 1960, não como peça de teatro, mas como narrativa, em plena influência surrealista na obra de Virgílio Martinho (*Idem*: 177). Após uma tentativa de publicação na Ulisseia em 1965, acaba por ver a luz do dia na antologia *Grifo*, em 1970. Finalmente, em 1973, o Grupo de Teatro de Campolide/Almada decide levar o texto à cena e a editora Plátano publicá-lo. Texto semi-surrealista e semi-realista, as personagens evidenciam-se como "símbolos, títeres, seres ridículos, por vezes cómicos e sempre sinistros. Com uma excepção, Mercedes, a revolucionária

(*Idem*: 182). De certo modo, o nome das personagens indicia, mais do que a aplicação do registo alegórico, um estilo surrealizante: Alice no País das Maravilhas, Bocamel e Bocafel, Cândido, Filopópulos (que significa “o amigo do povo”, mas “amigo” no sentido hipócrita de interesseiro), Polónio (o intelectual hesitante, “entre “o oportunista e o idealista”, *Idem*: 184). Prepara-se uma revolução contra o poder de Ana de Áustria e o General Vitorino. Entre as forças do progresso (Mercedes, o povo) e as instituições reaccionárias, situa-se Filopópulos, intriguista e demagogo, ditador, que, com apoio do banqueiro Constantino, anseia por assumir o poder.

Filopópulos é, assim, uma história realista com personagens e situações surrealistas.

Em momento histórico vivido de um modo intensamente ideológico, como o das décadas de sessenta e setenta, o estilo realista de Virgílio Martinho é designado por “neo-realista”, menos por se ter tornado um seguidor ou discípulo de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes ou Manuel da Fonseca, mas mais por representar nos seus contos e peças de teatro personagens da população pobre: trabalhadores agrícolas, meninos sonhadores porque lhes falta o pão, oposicionistas presos no Aljube... Porém, em verdade, a obra de Virgílio Martinho, se evolui de facto para um estilo realista não aplica, porém, as directivas ideológicas de bem escrever um texto neo-realista: personagens sórdidas como opressoras, personagens puras como oprimidas, figuração da luta de classes em todos os capítulos, dialéctica de elementos contraditórios em cada capítulo, mensagem final esperançosa, herói positivo. Porém, ainda que não obedeça ao cânone neo-realista, Virgílio Martinho não deixa de sofrer, neste período, uma inspiração neo-realista, como na década de sessenta sofreu uma inspiração surrealista.

Relógio de Cuco (Lisboa, Estampa, 1973) é um bom exemplo da escrita de Virgílio Martinho na década de setenta. Constituído por quatro contos, tematiza o crescimento de uma criança. O primeiro, “Quatro Caminhos”, figura a família (o pai, a mãe e o menino); o segundo, “A Árvore”, descreve as férias do menino em Grândola; o terceiro, “A Praia”, o menino na praia do Barreiro, e o último “A Estátua”, a chegada do menino, já jovem, a Lisboa. São, assim, contos realistas sobre a infância de um menino pobre, embora sejam introduzidos por um texto de Breton: “O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da sua infância” (*Idem*: 9).

Em 1976, Virgílio Martinho publica *O Concerto das Buzinas* (Lisboa, Seara Nova), o seu texto de teor mais explicitamente não só realista, mas mesmo neo-realista. Narra-se a vivência de um conjunto de presos (cerca de uma trintena) no interior de uma prisão, certamente o Aljube, já que a sua localização é identificada como estando perto da “Sé”, em Lisboa (*Idem*: 11, 30, 39, 42, 84, 174). Com passados diferentes, evidenciam-se as relações dos presos entre si, a solidão, os sacrifícios, as torturas e humilhações, um preso tenta suicidar-se, todos anseiam por liberdade, fala-se do remorso dos traidores que denunciaram companheiros, prepara-se e executa-se uma greve de fome... até que, finalmente, conseguem furtar a pistola a um guarda. A política é assim assumida como centro da narrativa, a política como arte da penalização e da opressão, contra a qual, por simples senso de justiça, os presos se revoltam.

Em 1980, é publicada a peça *A sagrada família* (Lisboa, Morais Editora / Secretaria de Estado da Cultura), decorrida num “país imaginário” em época de pós-revolução (*Idem*:

7). Nela há referências ao Dr. Botas (alrunha popular do ditador Oliveira Salazar), há personagens como o General Espinha, que usa monóculo, evidente referência ao general Spínola ("Espinha" é corruptela sarcástica de "Spínola"). Se *O Concerto das Buzinas* reúne revolucionários presos, a peça *A sagrada família* reúne um grupo de contra-revolucionários, as senhoras Olímpia e Patrícia, o Dr. Seta, a Madame Bambinela, o Banqueiro Chapas (capitalista financeiro), o Industrial Beer (capitalista industrial), o Dr. Filhodealgo (a aristocracia).

Composto por dois actos, no primeiro realça-se a esperança de reassunção do poder pelo grupo contra-revolucionário. No segundo, o grupo perde a esperança, ouvem-se vozes de "uma manifestação popular": "Nacionalização da Banca! Viva o Controle Operário! Viva a Reforma Agrária!" (*Idem*: 57). O General Espinha tinha perdido o golpe contra-revolucionário (o 11 de Março de 1975), o país divide-se em dois, o Sul está perdido, clamam as personagens, a esperança reside no Norte. Efectuam-se eleições para a Presidência da República, ganha um candidato enigmático de direita (general Ramalho Enes), o grupo de contra-revolucionários ganha de novo esperança. A peça finda com o povo a sair à rua.

Sim, nesta peça não há dúvidas – trata-se da aplicação do modelo dramaturgico neo-realista. É, assim, no teatro, que o neo-realismo é realçado na obra de Virgílio Martinho, porventura por colaborar intensamente com a Companhia de Teatro de Almada, dirigida por Joaquim Benite.

Em 1981, Virgílio Martinho publica *O herói chega da guerra e outros textos em teatro* (Lisboa, Caminho). Escreve o autor na contracapa: são textos baseados na imaginação, como "O herói chega da guerra", "António José da Silva" e "Os vampiros", a que acrescentam "textos baseados nos factos concretos, vividos para uma revolução, maneira prática que tive de pôr os trabalhadores do meu tempo (...) em luta pela vida, pela transformação do mundo, pelo futuro. Escrita acusatória, porém não de todo minha, dado que extraída de cartas, de entrevistas e crónicas de jornais, de comunicados, de conversas havidas". Como se constata, é de facto no teatro que a sua obra se afirma como neo-realista.

No ano seguinte, em *Rainhas Cláudias ao Domingo*, com ilustrações de Eurico (Lisboa, Contexto, 1982), descreve-se numa ida às putas do narrador, a puta Sofia, que aceita dormir com ele sem pagamento. O texto é eivado de traços românticos, descrevendo uma noite de amor não abjecta, sórdida, de um homem a comprar o corpo de uma mulher, mas uma noite de encantamento mútuo.

Finalmente, em 1988, Virgílio Martinho dá à estampa, em edição de autor, *O Menino Novo*, três contos unidos pela vivência do narrador numa cooperativa agrícola do Alentejo em tempo de contra-reforma agrária. Frase de um operário agrícola: "Os agrários não fabricavam a terra, e nós ficámos com elas (...). Agora andam a tirá-las à gente e roubam tudo" (*Idem*: 13). No conto "Uma estranha máquina" é descrito realisticamente como a introdução do tractor alterou radicalmente o trabalho da terra e no conto "De cortiça as mãos" evidencia como os trabalhadores agrícolas viviam em total harmonia com a terra, faziam um com a natureza; falando de Manuel, o corticeiro, é descrito, num registo igualmente realista, "como se o velho corticeiro

[ele, as suas mãos, banhados pela sombra do sobreiro] naquele momento fosse um ramo mais da árvore grande" (*Idem*: 36). "O menino novo" nasceria como fruto da reforma agrária, seria educado de um modo livre, liberto da exploração e da opressão que seus pais e avós tinham sofrido e desprovido dos valores da moral burguesa anteriormente dominante.

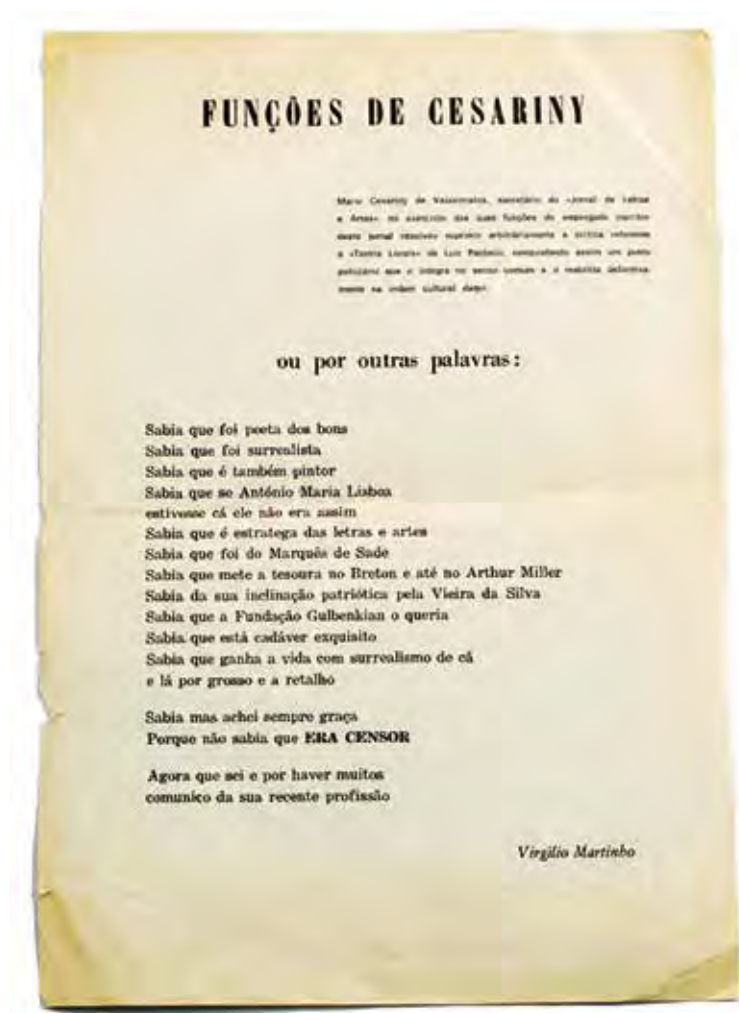


fig.1
"Funções de Cesariny". Folha volante

UMA SÍNTESE TRÁGICA: OS TEXTOS CRÍTICOS DE MANUEL DE CASTRO

Ricardo Ventura

(CLEPUL – FLUL)

RESUMO

A obra escrita do poeta Manuel de Castro é ainda pouco conhecida, apesar das várias alusões que são feitas à sua figura nos estudos acerca do que poderíamos chamar segunda vaga do surrealismo português ou grupo do café Gelo. No presente estudo abordamos a sua obra crítica publicada na imprensa, em duas fases principais: 1960-1963, período em que o autor expõe o seu conceito de poesia e de arte a partir de um balanço crítico das correntes artísticas antecedentes; 1970-1971, período em que Manuel de Castro desenvolve um feroz retrato social do meio artístico português.

Divulgando uma faceta pouco conhecida da obra de Manuel de Castro, este percurso permitirá refletir sobre o significado de alguns conceitos e posturas estético-políticas decorrentes do surrealismo português, nas duas primeiras décadas da segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Surrealismo; Abjecionismo; Manuel de Castro; Café Gelo; Poesia.

ABSTRACT

The work of the poet Manuel de Castro is not enough read and acknowledged, despite several references made to his figure in the studies about the so-called second wave of Portuguese surrealism or the *Café Gelo group*. In the present study we approach his critical work published in the press, in two main phases: 1960-1963, a period in which the author exposes his concept of poetry and art developing a critical balance of the antecedent artistic movements; 1970-1971, a period in which Manuel de Castro developed a ferocious social portrait of the Portuguese artistic milieu. While disclosing a less known portion of Manuel de Castro's work, this trajectory will allow us to reflect on the meaning of some aesthetic-political concepts and postures developed within the Portuguese surrealism, during the first two decades of the second half of the 20th century.

KEYWORDS

Surrealism; Abjectionism; Manuel de Castro; Café Gelo; Poetry.



fig.1

Panfletto divulgativo do 5.º número da revista Kwy

1. A SITUAÇÃO DA OBRA DE MANUEL DE CASTRO

Até há poucos anos, a obra de Manuel de Castro (MC) encontrava-se muito pouco acessível e como que encoberta por um véu de esquecimento. Depois da morte prematura do autor, em 1971, aos 36 anos de idade, os dois livros que publicou em vida, *Paralelo W* (edição de autor, 1958) e *Estrela Rutilante* (edição de autor, 1960), não foram reeditados durante décadas. A restante obra publicada dispersou-se por revistas (de que são exemplos a *Pirâmide*, *KWY*, *Cadernos do Meio-Dia*, *Grifo*, *Ê Etc.*), suplementos artísticos de jornais diversos e antologias literárias (E. M. de Melo e Castro e Maria Alberta Menéres (orgs.), *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, Livraria Moraes, 1961; Mário Cesariny (org.), *Surrealismo Abjeccionismo*, Minotauro, 1962; *Antologia do humor português*, Afrodite, 1969). Vale ainda a pena recordar diversos títulos da Livraria Moraes, da Arcádia e da Editorial Estampa traduzidos por MC¹. Intrometeram-se no relativo esquecimento deste autor a antologia *Edoi lelia doura*, organizada por Herberto Helder (Assírio & Alvim, 1985), que inclui poemas de MC, para além de diversas evocações mais ou menos pontuais e de planos de edição que não chegaram a bom porto.

Da aparição fugaz de MC, restam também poucos testemunhos nos estudos literários. Na incontornável monografia *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*, Maria de Fátima Marinho (1986) dedica especificamente a MC um breve parágrafo em que desvaloriza as suas "imagens que pretendem ser semelhantes às surrealistas, mas que nem sempre são bem sucedidas" (p. 275). Noutros casos, MC é apenas referido em conjunto com outros autores do seu tempo em alusões ao grupo do café Gelo.

A publicação de *Bonsoir Madame* (2013), volume que reúne uma parte significativa da obra poética de MC, veio revitalizar o interesse do público literário e académico sobre a obra deste autor, ao mesmo tempo incentivando e convergindo com novas abordagens.

Para além dos artigos de imprensa que testemunham uma muito positiva receção desta publicação e uma importante valorização da sua escrita poética, os trabalhos académicos de Rui Sousa (2016) e de Paula Pereira (2016) sobre o tema do abjeccionismo trazem já à colação a obra de MC de forma claramente diferenciada. Nuno dos Santos Sousa (2017) analisa poemas de MC, de António Barahona e de João Carlos Raposo Nunes, desenvolvendo um esforço relevante de compreensão do ambiente social e artístico em que estes autores se moveram, bem como de traços comuns da espiritualidade dos seus escritos.

1 Graham Green (1967). *Teatro*; trad. de Jorge Feio, Manuel de Castro. Lisboa: Arcádia, 1967. Hans M. Enzensberger (1968). *Anatomia social do crime*; trad. Manuel de Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1968. Evgenia Ginzburg (1969). *A vertigem na política das depurações*; trad. Máximo Oliveira e Manuel Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1969. Yvan Simonis (1969). *A paixão do incesto: introdução ao estruturalismo*; trad. Manuel de Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1969. Espinosa (1970) *Tratado político*; trad. de Manuel de Castro. Lisboa: Estampa, 1970.

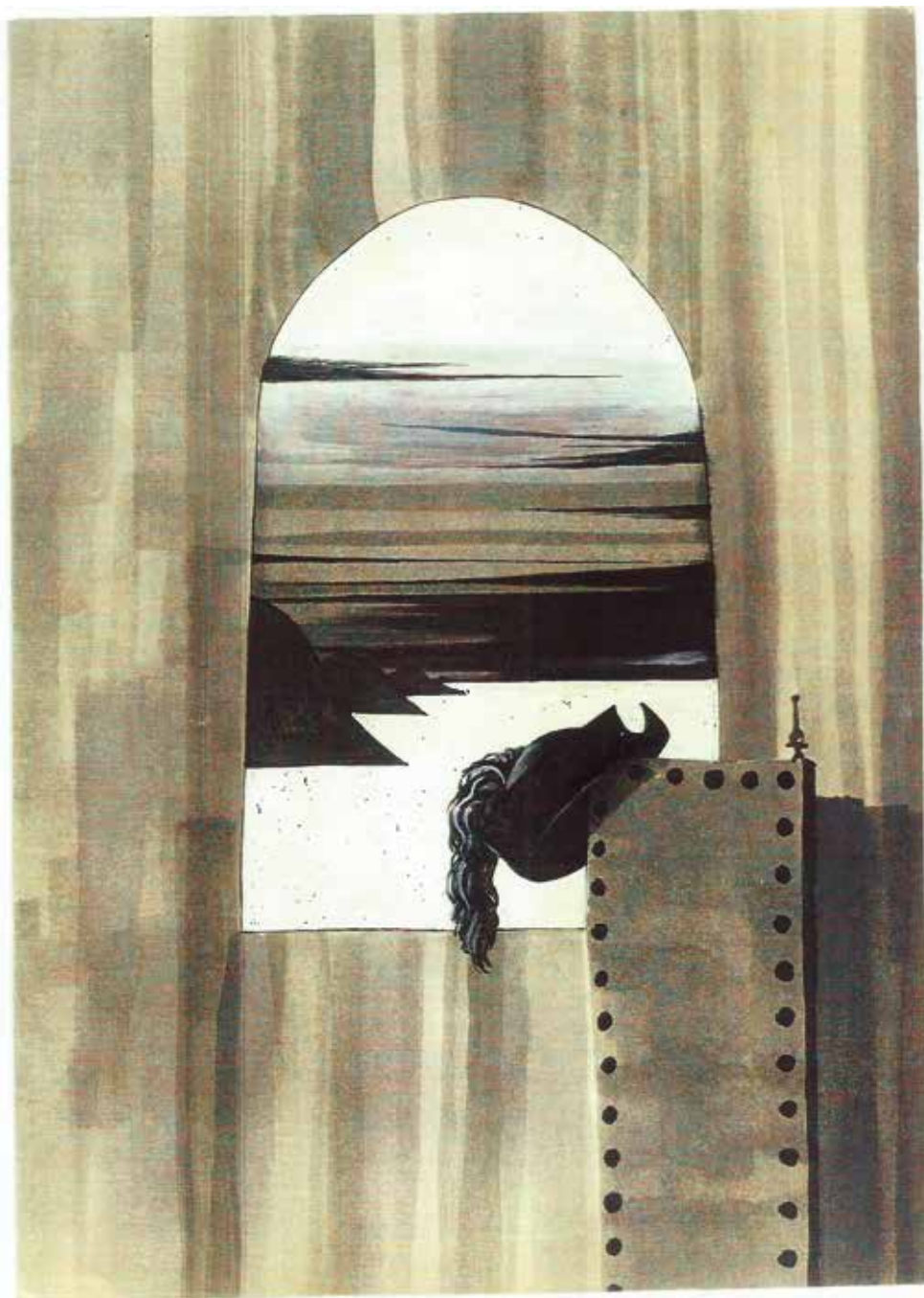


fig.2
Reprodução do desenho original de João Rodrigues adotado na capa de *Paralelo W* (1958)

Em dezembro de 2018, André Marçal defendeu aquela que será, muito provavelmente, a primeira tese de mestrado especificamente dedicada à obra poética de MC. Neste estudo, a sugestão dos editores de *Bonsoir Madame*, de pensar a poesia de MC como um percurso de conhecimento e preparação para a morte, foi claramente influente. Apesar disso, o trabalho de André Marçal não prolonga a fábula do escritor-suicida (Ventura, 2019) nem se detém em demasiadas considerações biográficas: é um exercício de leitura atenta, inspirada pela reflexão de Maurice Blanchot, que permite compreender e recuperar virtudes diversas da escrita poética de MC enquanto relato e proposta de uma aventura espiritual.

A publicação dos volumes 73/74 d'*A Ideia - revista de cultura libertária*, sob a direção de António Cândido Franco, representou um importante marco da reavaliação da obra de MC. Dedicado ao grupo do café Gelo, este volume reúne diversos contributos (artísticos, exegeticos, memorialísticos) de diversos autores sobre a obra e a figura de MC, dando a conhecer também vários textos inéditos ou menos conhecidos do autor.

O trabalho de recolha e organização do espólio de MC que temos vindo a desenvolver nos últimos anos, com vista a uma edição da obra do autor tão completa quanto possível, teve início em 2013, poucos meses antes da publicação de *Bonsoir Madame*. Partindo dos papéis que se encontravam na posse de Maria Natália Cabrita, viúva de MC, ampliámos a recolha a outros arquivos, públicos e privados. Composto por materiais diversos, este acervo compreende não apenas poemas, mas também prosa literária, prosa crítica, epistolografia e tradução. A edição, que pretendemos trazer a público ainda durante o presente ano, centrar-se-á na poesia, prosa literária e prosa crítica, na medida em que os materiais de que dispomos ainda não nos permitem compor um volume de epistolografia suficientemente coeso e coerente. Este projeto converge, em certa medida, com o apelo lançado por Luiz Pacheco no artigo publicado um ano depois da morte de MC, "Poetas sonogados" (in *República*, 19 de outubro de 1972), com vista à publicação não apenas dos seus poemas inéditos, mas também dos seus textos críticos publicados na imprensa. Pretendia, assim, o escritor evitar o esquecimento a que MC acabaria por ser entregue durante décadas.

A relativa obscuridade de MC enquanto figura literária parece poder explicar-se facilmente, se tivermos em conta a sua passagem meteórica pela vida, a sua recusa de se integrar em qualquer movimento literário, bem como alguma inconstância da sua escrita, comumente atribuída ao quotidiano boémio ou ao alcoolismo. Porém, pensamos que, ao mesmo tempo que é indispensável ter em conta a biografia do autor para compreender o seu projeto literário, é mediante uma cuidada observação deste projeto, e do conceito de arte a ele subjacente, que podemos vislumbrar o seu verdadeiro significado, bem como a sua profunda relação com a vida do autor.

No presente estudo, a obra crítica de MC, observada em duas fases principais, será um ponto de partida para pensarmos alguns conceitos e posturas estético-políticas decorrentes do surrealismo português, nas primeiras décadas da segunda metade do século XX.

2. PRIMEIRA FASE (1960-63): UM EXIGENTE CONCEITO DE ARTE

A obra crítica de MC pode ser dividida em dois núcleos principais, correspondentes a duas diferentes fases da sua vida e presença em Portugal. A primeira, que vai de meados de 1960 a fevereiro de 1963, é a mais prolífica e corresponde ao período que sucede à publicação de *Estrela Rutilante*. Nesta fase, o autor redigiu textos para catálogos de exposições de Benjamim Marques e manteve uma colaboração estável e frequente com o suplemento "Diálogo – Artes e Letras", do *Diário Ilustrado*. É também deste tempo a sua colaboração com as revistas *Pirâmide* e *KWY*. A segunda fase, por seu turno, compreende o período entre o começo de 1970, cerca de dois anos após o seu regresso a Portugal, e a sua morte, em setembro de 1971, correspondendo à manutenção, em conjunto com Vítor da Silva Tavares, da coluna "À Lupa", no "Suplemento Literário" do *Diário de Lisboa*.

Observando os textos desta primeira fase no seu conjunto, pode considerar-se que é neles que MC reflete e comunica mais prolixamente acerca do seu conceito de poesia. Um dos textos mais significativos a este respeito será "Notas para poesia", publicado no n.º 3 da revista *Pirâmide*². Neste breve manifesto, os ecos surrealistas são óbvios: a crítica aos valores da "civilização", "em putrefação evidente"; a reivindicação de um conceito de poesia, que a equipara "à existência no plano do espírito, individual e universal" e a pondera simultaneamente como um meio de conhecimento e uma prática mágica. Porém, MC não deixa de assinalar a diferença que este manifesto representava em relação a manifestos anteriores. Isto é, se, por um lado, o seu conceito de poesia/arte é declaradamente herdeiro da tradição surrealista, por outro lado afirma-se profundamente atento ao tempo histórico específico em que o autor vivia – "no período e no episódio medíocres decorrentes" – bem como à forma como as condicionantes socio-políticas influíam sobre a criação artística. Nessa medida, ele assinala não só a "mesquinhez" do meio cultural português do seu tempo, como também os sucessos e insucessos dos movimentos antecedentes, nomeadamente, os do neo-realismo e os do surrealismo português.

Desde cedo, MC procurou distanciar-se do surrealismo, apesar de reconhecer a dívida a algumas "descobertas" deste movimento. No terceiro de uma curiosa série de oito artigos intitulada "Apontamentos sobre hermetismo e religião na poesia", lemos:

Ao breve surto surrealista português, que sob muitos aspectos assumiu o ar de mais uma das capelinhas literárias que enformam a sobrevivência pacata e coscuvilheira das nossas letras, se devem no entanto: mais um susto ao burguês literato e consequente limpeza ambiental (ainda que de diminutas proporções como requer o "meio") e a revelação de dois dos mais importantes poetas das últimas gerações portuguesas: Mário Cesariny e António Maria Lisboa.
("Referências". *Diário Ilustrado* [Diálogo – Artes e Letras], 20 de julho, 1961, p. 14).

2 Publicado também em anexo a Ventura (2019).

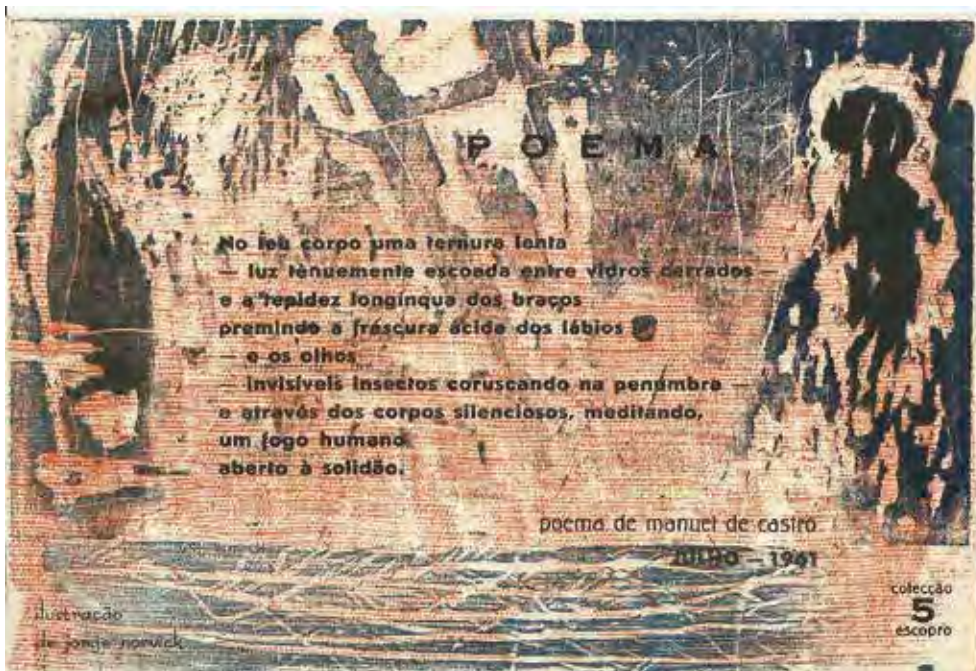


fig. 3

Postal da autoria de José Sebag, com poema de Manuel de Castro (julho de 1961)

Com efeito, MC afirmava-se herdeiro do sentido político libertário e anti-burguês do surrealismo, via virtualidades diversas nas suas ligações ao hermetismo e repercutia, em termos muito semelhantes aos dos surrealistas, o seu conceito vivencial e mágico de arte. Porém, o autor observava com desagrado a expressão social do surrealismo como um "ismo" do seu abominável tempo. Por exemplo, no terceiro texto da série "Hormonas para Sísifo", que MC partilhou com Carlos Loures, lê-se:

Acontece frequentes vezes assistir-se à defesa do surrealismo vozeada por fulano de hábitos refinadissimamente burgueses, ou ao elogio da arte revolucionária por um admirador de Júlio Dinis, ou à definição dum estilo de vida poético por qualquer gastrónomo amante de dinheiro.

Estas incongruências entraram de tal forma no exercício diário da pesporrência e da presunção que já a ninguém espantam, caindo na platitude como acréscimo normal. ("III". *Diário Ilustrado* [Diálogo – Artes e Letras], 25 de outubro de 1962, pp. 12, 14)³

3 Para um balanço de MC acerca do legado surrealista, ver também: "Se considerarmos as intenções e excluirmos os resultados, o surrealismo foi (tem sido) uma Grande Tentativa Frustrada... [incipit]", recentemente publicado em "Dois inéditos e poema de Manuel de Castro", in *A Ideia – revista de cultura libertária*, 73/74, 2014, p. 22.

A reclamação de formas de vida coincidentes com um exigente conceito de arte e de artista vai-se, assim, revelando um dos tópicos mais salientes do postulado crítico de MC. Numa destas formulações, na sexta "Hormona para Sísifo", encontramos uma alusão ao neorrealismo bastante ilustrativa:

Se a aventura poética, consoante os propugnadores duma pesquisa espiritual que ultrapassa os domínios da lógica, não pode enquadrar-se na literatura, já porque a excede como processo de experiência, já porque se manifesta de forma completamente diversa, torna-se difícil compreender como tantos militantes dessa nova causa que tenta identificar a vida e a poesia dão exemplo da mais submissa sujeição ao comum modo de viver, quer participando dos usos sociais, quer usufruindo com apetite desenfreado dos prazeres da boa gente burguesa. Neste sentido, muito mais correcta é a posição dos neo-realistas, pois que, colocando ao serviço de certas ideias tradicionais acerca do bem comum as suas obras, mas não conseguindo no entanto mais que textos panfletários de medíocre factura, estão contudo próximos do falar acerca dos preconcebidos fins, embora a forma populista que utilizam restrinja o âmbito da sua expressão e lhes limite os temas. O facto de haver uma dissociação nítida entre o que dizem os intelectuais e o seu "modus vivendi" transforma as suas ideias em inautênticas, por mais forte que seja o brilho de que as revistam ou por maior que seja a aparente correcção formal com que as declarem; vivemos num tempo em que ao escritor se exige, quase tanto como ao poeta, a coerência entre o pensamento, a acção e a sua projecção no meio em que eclodem. ("VI". *Diário Ilustrado* [Diálogo – Artes e Letras], 29 de novembro de 1962, p. 13.

Assim, ainda que MC depreciasse, à semelhança do que fizeram boa parte dos surrealistas portugueses, a estética neorrealista, valorizava a sua capacidade de "falar acerca dos preconcebidos fins". Mas, que fins eram esses? Compreensivelmente, MC não poderia enunciá-los de forma muito mais clara na imprensa do seu tempo, visada pela censura.

Uma das expressões mais óbvias da sua aspiração à liberdade e do seu asco à ordem política vigente poderá encontrar-se nas alusões frequentes ao fim da civilização. Vertido sobre o meio artístico, esse forte sentido revolucionário e apocalíptico traduz-se num balanço negativo da esmagadora maioria das expressões do seu tempo. No terceiro texto da série "Alguns aspectos da actual poesia portuguesa", denuncia:

A contínua desmultiplicação dos "ismos", das modas, dos tiques, seja na poesia escrita seja na arte duma maneira geral, clarificam bem o sintoma dum período histórico no qual as escalas de valores vogam ao sabor dos interesses económicos dos indivíduos e se submetem a um tempo precário e duvidoso que será talvez o indício do fim dum tipo de civilização. ("III", *Diário Ilustrado* [Diálogo – Artes e Letras], 26 de outubro de 1961, p. 15).

O exigente conceito de arte que veicula nos primeiros textos da sua obra crítica testemunha, assim, a tentativa de superação de um impasse, face às restrições e amesquinamento impostos pelo Estado Novo ao meio artístico e à sociedade portuguesa em geral, e à necessidade de aprofundamento e de compromisso com as possibilidades emancipadoras que a vivência artística encerra.

Perante estas dificuldades, algumas das soluções adiantadas por MC passavam pela conservação da integridade da criação e pela sua isenção em relação a movimentos, à

fama e aos interesses económicos. São essas, aliás, as virtudes genéricas que MC reconhece nos textos sobre a arte de Gonçalo Duarte⁴ e de Benjamim Marques. É também essa isenção e capacidade de afrontamento que são valorizadas em outros autores homenageados em artigos dispersos, como Céline, no elogio redigido por altura da sua morte⁵, e Apollinaire⁶, autores dignamente malditos.

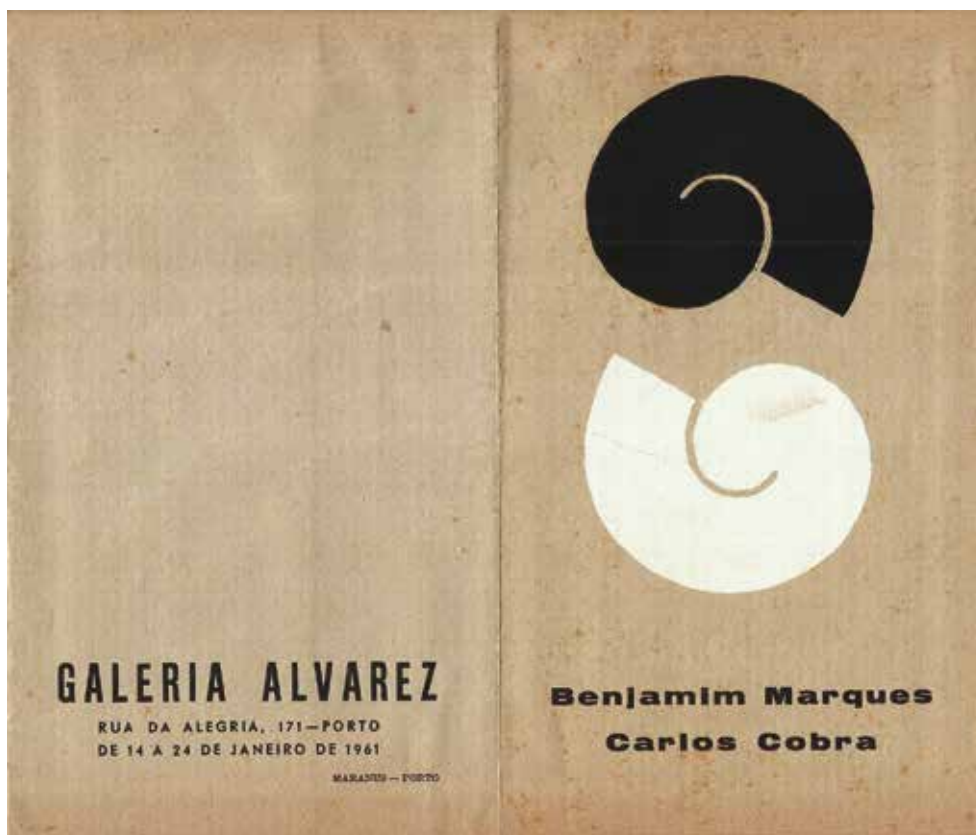


fig.4 / 5 (página seguinte)

Catálogo de exposição de Benjamim Marques e Carlos Cobra, com texto de Manuel de Castro sobre Benjamim Marques (março de 1961)

4 "Gonçalo Duarte, Pintor de Monstros", in *KWY*, n.º 6, Abril de 1960, pp. 4-5. Republicado em *A Ideia - revista de cultura libertária*, 75-76, p. 40.

5 MC (1962). "Céline, ciclone". *Jornal de Letras e Artes*, 11 de abril de 1962, p. 1-14.

6 MC (1962). "Nótula sobre Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzki". *Diário Ilustrado* [Diálogo], 20 de dezembro de 1962, p. 1.

BENJAMIM MARQUES

DESENHO

FICHA PESSOAL

Nasceu em 1938. 22 exposições colectivas. Principais exposições: III Salão do Convento dos Capuchos; I Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa (que organizou a pedido da Imprensa); I Salão do Desenho Moderno (igualmente organizada nas mesmas condições e no mesmo salão); II Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa; I Exposição dos Independentes; I Exposição de Poemas-objectos; I Exposição do Desenho Fantástico; Exposição de Arte Moderna no Porto, Galeria Alvarez, de 21 de Janeiro a 7 de Fevereiro de 1959; Exposição da Biblioteca-Museu de Vila Franca de Xira, etc.

Tem feito desde 1959 crítica de arte em jornais e revistas, sendo desde 1960 (Janeiro) crítico de Arte do jornal «Diário Ilustrado» e recentemente, a partir de 7 de Julho de 1960 crítico de Arte na Radiodifusão Televisão Francesa.

Habita em França.

Ilustrador, tradutor, capista, orientador gráfico de várias publicações em Portugal, Espanha, França e Brasil. Foi igualmente desenhador e colorista publicitário em França, sendo ainda correspondente neste país de várias publicações portuguesas.

Dois aspectos essenciais da personalidade de Benjamim Marques: a honestidade humana da sua pesquisa e a originalidade artística da sua obra.

Do primeiro é o artista solitariamente responsável. Do segundo seremos usufrutários, se estivermos preparados, e possuírmos suficiente liberdade de espírito.

Dos desenhos:

Utilização do próprio material sobre o qual trabalha (suas cor, dimensão, volume), como elemento fundamental de composição, (concepção que o aproxima dos artistas orientais e seus processos técnicos, e o afasta singularmente dos desenhadores ocidentais).

Elegância, concisão, disciplina — eis os três aspectos que me aparecem nos desenhos — digo, nos desenhos — objectos independentemente de prospecções psicológicas. O que desejo é, mais do que apresentar uma exposição plástica — o que me parece fátuo e pretensioso — facilitar uma isenção imediata por parte de qualquer público que casualmente para ela olhe, e não estou certo que a mereça.

MANUEL DE CASTRO

Lisboa, 22 Janeiro 1961

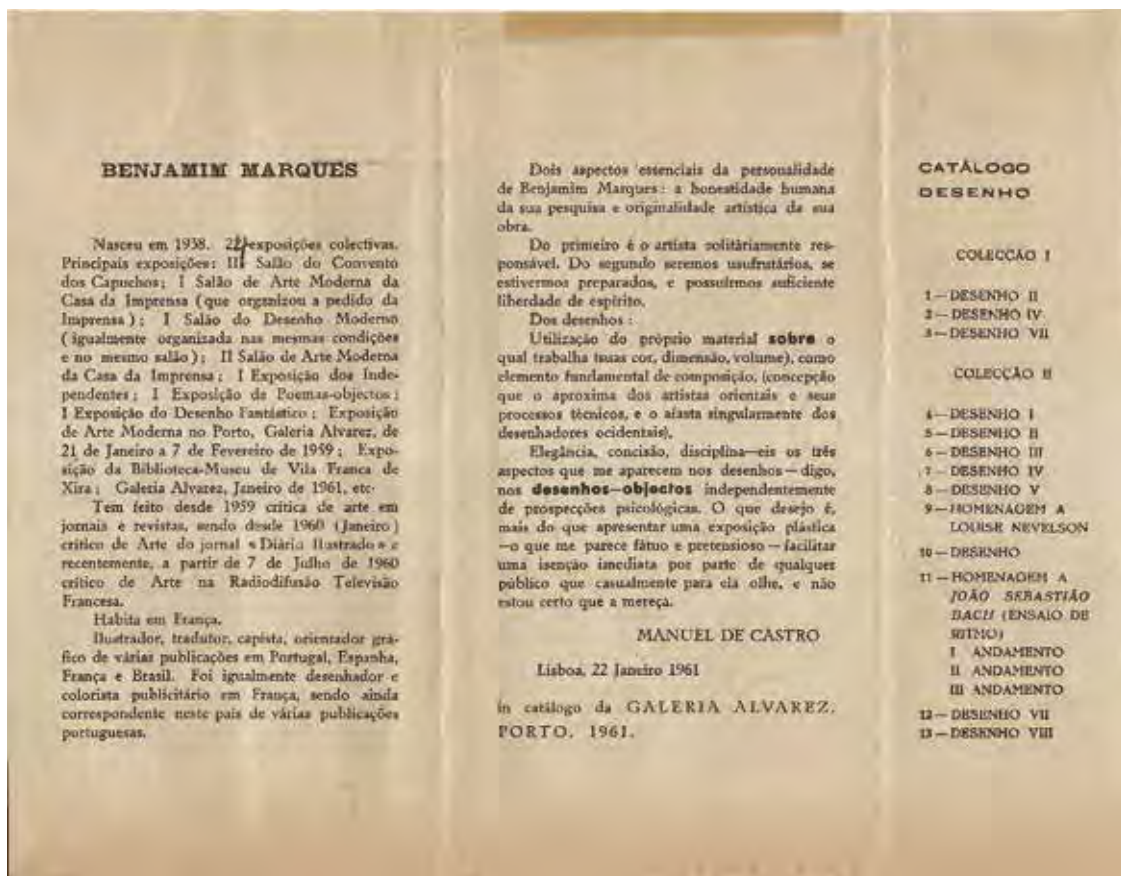


fig.6 / 7

Catálogo de exposição de Benjamin Marques, com texto de Manuel de Castro sobre o autor (1961)

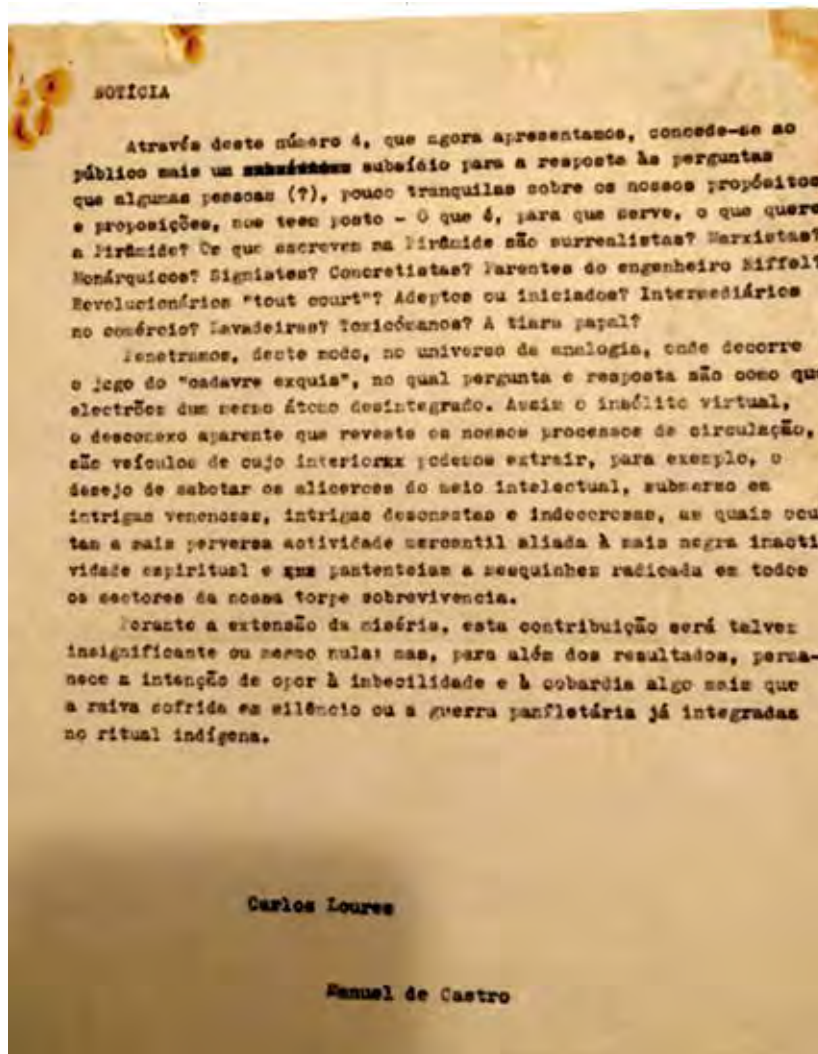


fig.8

Texto de apresentação do 4.º número da revista *Pirâmide*, assinado por Carlos Loures e Manuel de Carlos (dactiloscrito, inédito)

Esta postura traduzir-se-ia, aos olhos de muitos, em indefinição estética e política. Na "Notícia" de apresentação do quarto volume da revista *Pirâmide*, Carlos Loures e MC parecem divertidos com esse estatuto:

Através deste número 4, que agora apresentamos, concede-se ao público mais um subsídio para a resposta às perguntas que algumas pessoas (?), pouco tranquilas sobre os nossos propósitos e proposições, nos teem posto – O que é, para que serve, o que quer a Pirâmide? Os que escrevem na Pirâmide são surrealistas? Marxistas? Monárquicos? Signistes? Concretistas? Parentes do engenheiro Eiffel? Revolucionários "tout court"? Adeptos ou iniciados? Intermediários no comércio? Lavadeiras? Toxicómanos? A tiara papal?

O volume não viria a ser publicado, mas os seus organizadores teriam, nos anos seguintes, ocasiões de, como nos dizem no final do texto, "opor à imbecilidade e à cobardia algo mais que a raiva sofrida em silêncio ou a guerra panfletária já integradas no ritual indígena". Com efeito, a denúncia da crise dos "ismos" de meados do século XX e o apelo à necessidade de repensar a obra artística como ato de conhecimento e de transformação da realidade teriam, em MC e em autores que lhe eram próximos, expressões e conseqüências peculiares, muitas vezes dolorosas para os seus protagonistas.

3. SEGUNDA FASE (1970-71): A SÍNTESE TRÁGICA

Num dos vários balanços do surrealismo em Portugal que realizou ao longo da sua longa vida, Mário Cesariny afirma que os autores do café Gelo "votar-se-ão mais a um "abjeccionismo" conjuntural do que à proposta surrealista, e, por exaltantes que tivessem sido para mim a adesão e a companhia, recuso continuar a experiência, algo fútil, do primeiro grupo e a, algo trágica, do segundo." (Cesariny, 1997, p. 280).

O trecho é particularmente feliz e elucidativo, não só por apresentar o grupo do café Gelo como algo distinto da "proposta" surrealista, como também pelas expressões cirúrgicas, cortantes, com que o caracteriza: "abjeccionismo" conjuntural" e "experiência [...] trágica". O significado destas expressões ainda não é, todavia, absolutamente claro.

O café Gelo, a sua ambiência, membros e legado aguardam ainda estudos mais detalhados. Os preciosos relatos de Cesariny, de Helder Macedo (1978) ou de António José Forte (2017) são, sem dúvida, ótimas portas de entrada neste universo. Porém, pensamos que uma abordagem conjuntural dependerá, talvez, de desenvolvimentos diversos no que respeita ao conhecimento das obras e biografias de cada um dos seus membros. Tornar-se-ão, assim, mais claros os tons de um quadro até hoje entendido vagamente como uma tragédia coletiva, e iluminar-se-ão as figuras ainda nele difusas.

Centrando-se na obra crítica de MC, a presente reflexão tem, precisamente, o intuito de colocar em evidência algumas das suas características mais específicas, para que, depois, possa ser devolvida, ao conjunto normalmente designado por grupo do café Gelo, a parte que lhe pertença.

A segunda fase (1970-71) que identificamos coincide com os últimos meses da vida de MC. Dois anos antes, o autor chegara da Alemanha já bastante debilitado. Como referimos acima, a coluna que assumiu, com Vítor da Silva Tavares, no *Diário de Lisboa*, intitulava-se "À Lupa".

Na primeira crónica, intitulada "Subprodutos", MC dá a entender que haveria uma continuidade entre o que escrevera outrora e o que viria a escrever nesta nova coluna: "Se retomo um dos temas que se me foram tornando obsessivos é porque ele constitui um dos elementos para um possível diagnóstico da enfermidade comum. Refiro-me à IMBECILIDADE actuante, eficiente e dominadora." (*Diário de Lisboa* [Suplemento Literário], 5 de fevereiro de 1970, p. 2).

Porém, mesmo que, no seu conjunto, pareça existir uma franca continuidade entre a série "À Lupa" e séries anteriores como a "Hormonas para Sísifo", a leitura atenta dos textos permite perceber que há mudanças significativas não só de estilo, mas também na seleção e modo de abordagem dos temas tratados.

Uma das características evidentes dos textos "À Lupa" é a atenção prestada a tipos sociais, normalmente observados no meio cultural português daquele tempo. Observem-se alguns títulos: "Os á" (23 de abril de 1970, p. 2); "Os bonzos e os novitários" (20 de agosto de 1970, p. 2); "Os iluminados" (3 de setembro de 1970, p. 2); "Os mandarins" (1 de outubro de 1970, p. 2); "Os importantes" (5 de novembro de 1970, p. 2), entre outros: figuras dominantes que MC destrata, umas vezes mais elegantemente que outras, denunciando os procedimentos através dos quais alcançam poder, fama e dinheiro.

Se, nos textos do começo da década de 60, MC se preocupava ainda em enunciar o seu conceito de arte, a par das acusações de aburguesamento que dirigia a outros agentes do meio cultural português do seu tempo, nas crónicas "À Lupa", o autor parece limitar-se a retratar mordazmente estas figuras, em descrições realistas, por vezes minuciosas, de práticas de negócio. O humor corrosivo, a rapidez e o desembaraço da prosa não podem deixar de lembrar algumas das peças que Luiz Pacheco compilou nos seus *Textos de guerrilha* (1979/81). O panorama traçado é arrasador, como se quase nada acontecesse de bom nas letras e nas artes portuguesas daquele tempo. No seu realismo brusco, os textos "À Lupa" são, como os textos de Luiz Pacheco também foram em certa medida, testemunho de uma atitude de afrontamento do meio cultural do seu tempo e de discussão estético-política, acerca do estatuto e da função social do artista e da obra de arte.

Visivelmente irado e cansado, MC não reserva, nos textos "À Lupa", muito espaço para considerações estéticas ou reflexivas. Por exemplo, num texto intitulado "O que é poeitar" (5 de novembro de 1970, p. 2), o seu intuito é unicamente expor um terrivelmente serôdio texto de Nariade Galvão, recentemente publicado no *Correio de Coimbra*, escusando-se a comentários.

Em suma, a maior parte dos textos "À Lupa" revelam uma atenção quase estrita à realidade quotidiana, sendo neles escassos os vestígios da aventura poética surrealista. Esta ambiência tem afinidades com a de algumas composições poéticas – como "O cerco" ou "Parlamento", que surgem amputadas em *Bonsoir Madame* (pp. 131, 158), ou "Calcutá", ainda inédito – em que se verifica uma brusca e convulsiva concentração de alusões à realidade concreta, na sua feição mais grotesca. Interage também com alguma prosa ainda inédita, como "História moral em um intróito, três monólogos e uma conferência subversiva", sobre as quais paira, inevitavelmente, o vulto de Alfred Jarry.

Toda esta negatividade encerrava um manifesto. Mais explicitamente, nos "À Lupa" intitulados "Os negros" (5 de março de 1970, p. 2) e "Da negritude literária: um documento" (9 de abril de 1970, p. 2), MC denuncia a precariedade e a exploração do trabalho dos tradutores, condição que conhecia na pele por esta altura, e preocupa-se em dar espaço a reivindicações de um tratamento mais digno. Compreende-se também que a mesquinhez, as burlas, a exploração e a arrogância retratadas noutros textos são, não só uma denúncia dos vícios do meio artístico português, mas também um grito de revolta contra a ordem dominante.

A melhor expressão da dificuldade ou impasse a que MC chegara, na sua postura exigente, encontra-se num dos últimos "À Lupa": "O que é um escritor maldito: à guisa de resposta a Luiz Pacheco". O texto é, todo ele, uma poderosa interpelação a Luiz Pacheco, acusando-o de não ser um escritor maldito, mas sim alguém que já estabeleceu laços comprometedores com o meio literário do seu tempo. Impunha-se, portanto, a definição expressiva do escritor maldito, convergente com o seu conceito exigente de artista:

Maldito é o escritor que está fora do circuito, que não sabe o preço que pode valer o que faz, que não aceita vénias, compromissos e sabujidades adstritas; cuja obra vai para a gaveta à espera de uma posteridade incerta e aleatória. Quantos livros publicou Cesário em vida? E Pessoa? E António Maria Lisboa? Deu-lhes sequer pró pitróil o que escreveram? Qual o convívio que tiveram com os mentores da intelectualidade do seu tempo? Nenhum instalado quer que se façam ondas no charco onde coaxa com a aprovação geral. E os verdadeiros malditos, por não estarem presos a nada, criam sempre o perigo de fazer reflectir acerca dos valores do tempo. Modernamente fabricou-se já um processo de dissolução desses marginais: é dar-lhes uma profissão que os integre na bela sociedade do atavio e consumição. Há computadores para avaliar as possibilidades de tais subversivos e para os levar ao bom caminho. O pior é que frequentemente não resulta. Os caturras não se deixam levar senão depois de bem esbordoados, prontos para a distribuição de pedaços das suas sempre anedóticas (e "combien" pitorescas também) vidas. Defuntos, servem optimamente para classificar, explorar, antologiar, obras completas, fotografias quando eram estudantes (sonsos), quando eram crianças (olhar inerte e todavia já meditativo), quando estavam a dar o badagaio se possível. (25 de fevereiro de 1972, p. 2)⁷

7 O texto foi republicado na íntegra em Manuel de Castro, "Dois textos", in *A Ideia – revista de cultura libertária*, 75/76, 2015, p. 257-8.

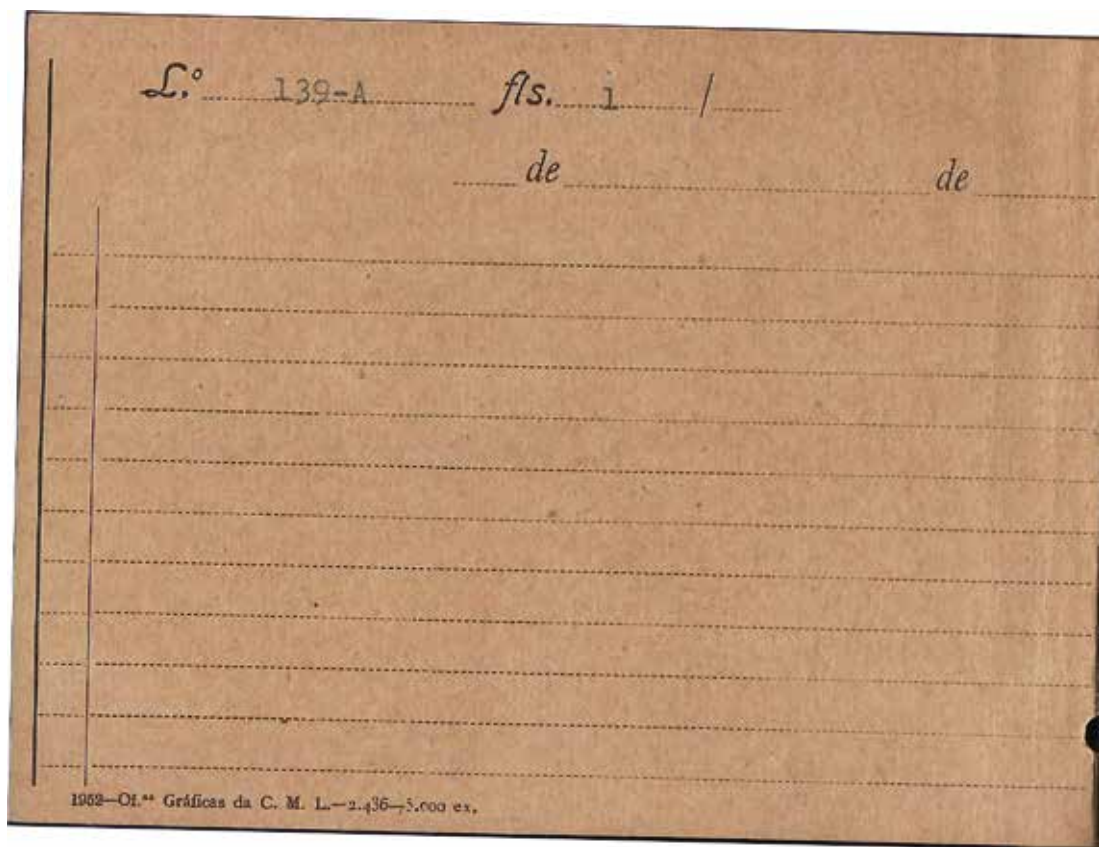


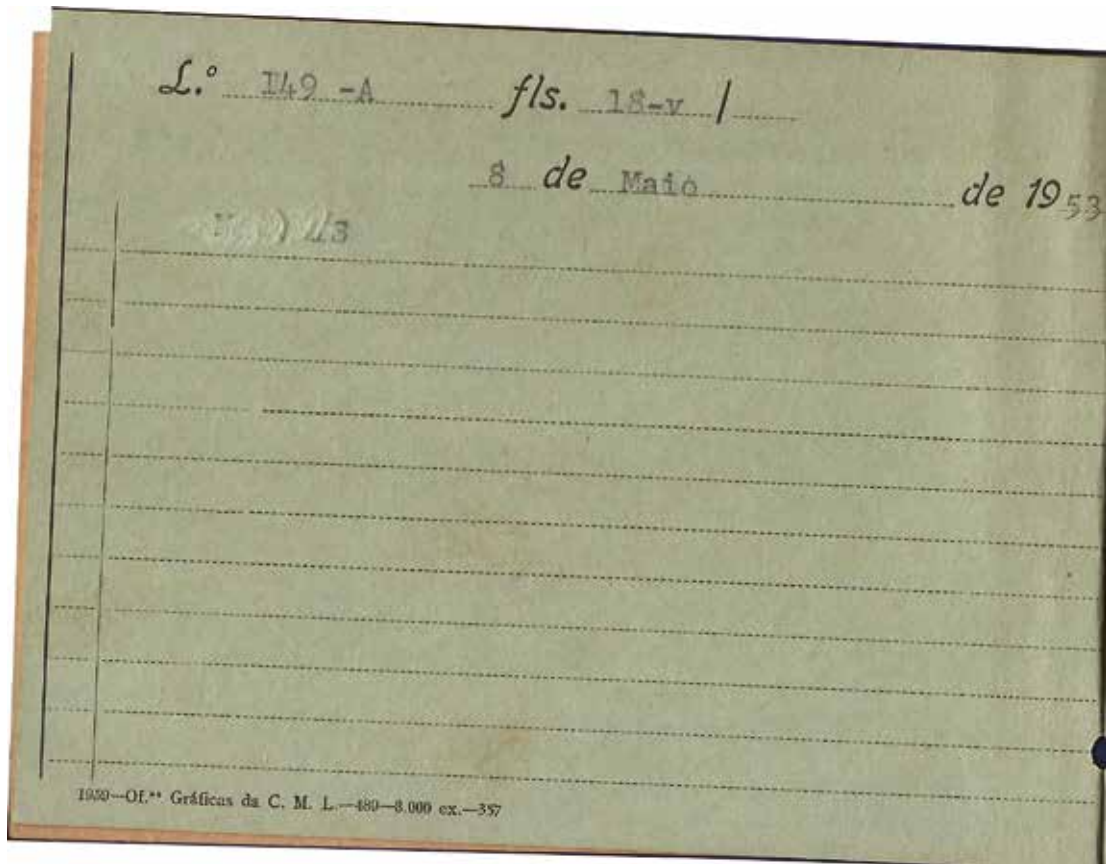
fig.9 / 10 / 11 / 12

Dactiloscrito do poema "Calcutá", novembro de 1959, (inédito)

CALCUTÁ

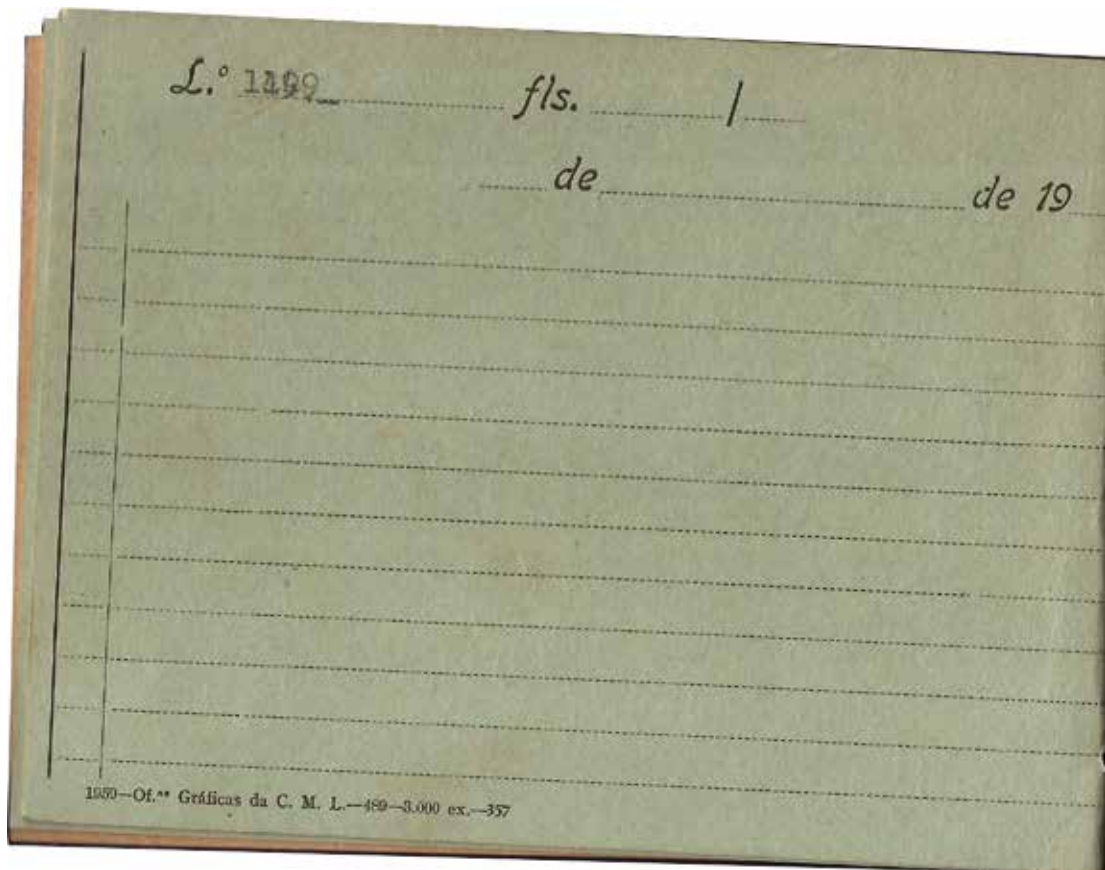
Manuel de Castro

Estamos no lugar onde pontualmente a manhã
vem aí o ministro este é o sr. ministro
boa tarde a vossa excelencia senhor ministro
este é que era o ministro
o ministro da agricultura o do decreto dos vegetais
tem sido um ministro detrás da orelha
cada vez que penso neste ministro
e aquela que vem com ele é a filha do ministro
quer dizer a filha da mulher do ministro
a mulher do ministro é detrás da orelha
lá em casa é de tradição
são todos detrás da orelha
orelha de porco tão bem portuguesa
e muito melhor que o molho espanhol
o ministro não come outra coisa que orelha de porco
aproveita nas férias a orelha de porco
e vem mais ministro



Desde quarta feira que penso no ministro 2
dizem que os ministros vão ser aumentados
mais gordos mais gordos e bem mais ministros
e pôr nas varandas gardénias e rosas
e o nível de vida e a vida em almada
trompete do claustro da virgem da hora
e padres e padres de ~~bicicleta~~
croquetes de prata e de dois tostões
e muito ministro meu filho vais ser
porquanto depois se muito treinares
tiveres um crido vestido em cáqui
que acende charutos nas pastelarias

Está a chegar a noite de natal'
a noite bela de neve e boa vontade
e o ministro mandou enfeitar
os polícias sinaleiros por causa dos estrangeiros
ele jámais esquece o asseio tradicional da marinha
é o que se chama um esplêndido ministro
a esposa diz-lhe no leito meu rico ministro
meu ministrozinho meu amor de ministro
não há ministro como o meu amorzinho



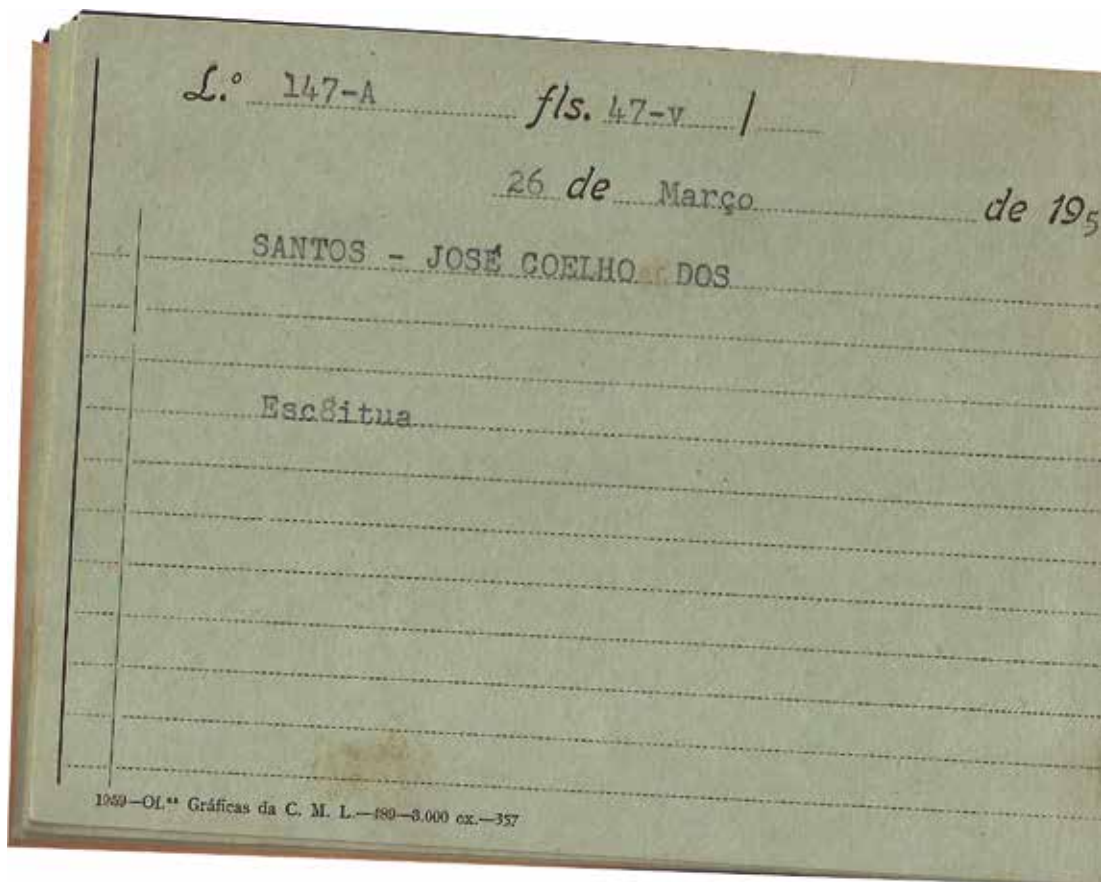
3

Depois lá em casa pequenos ministros
constroem casinhas e espadas de rei
com vários pedaços de ofícios e leis
que graça que graça parecem ministros

A prima que há cinco anos
no tempo da beira baixa
mas teve que vir cá baixo
não é todos dias
ministro ministro

Olha para ele ministro
o nosso ministro
tem ar de ministro
foi bem escolhido
ministro chapado

É raro um ministro
assentar tão bem
estava talhado
para ser ministro



4

Boa tarde senhor ministro
vosselencia manda senhor ministro
às ordens de vosselência senhor ministro
imediatamente senhor ministro
com certeza senhor ministro
evidentemente senhor ministro

Nov. 59

Nota - Um operário: este gajo é o ministro.

Como adiantamos num breve texto de apresentação da série "À Lupa" (Ventura, 2014, p. 256), este conceito de artista é eminentemente trágico ou sacrificial: a sua obra só se confirma verdadeiramente subversiva mediante o não-reconhecimento pelo *establishment* literário do seu tempo, o que conduz o artista a uma condição difícil ou marginal.

Na "Nota inútil" que Herberto Helder redigiu para a edição de *Uma faça nos dentes*, publicação que reúne os textos dispersos e em boa parte inéditos de António José Forte (2017), o poeta alude, em certo ponto, ao tema da obscuridade:

A força peremptória capaz de construir um universo de mitos e símbolos particulares que uma linguagem identificável sustenta, só a mostra a singularidade; quanto mais contrabandeada, melhor se verá nela, na singularidade, a sua força natural. E percebe-se, pelo nexó entre a superfície das leituras e esse afã adúltero, que alguns poetas se tenham queixado do equívoco. Eles pediram às vezes, como benevolência e pausa destas coisas, a misericórdia da obscuridade. Pois todas as pequenas festas e celebrações, embora pequenas por serem pequenas e pelos resultados pequenos, introduzem a desavença entre aquilo que é e aquilo que não pode ser e todos parecem desejar que seja." (in Forte, 2017, p. 15)

O tema não lhe era, de todo, estranho e há uma forte componente irónica e autorreferencial na alusão ao pedido da "misericórdia da obscuridade", que parece remeter para o texto "Poeta Obscuro": "Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro." (Helder, 2014 [1.^a ed., 1963], p. 163) No mesmo texto, Herberto Helder refere-se a esta obscuridade como uma "arma", uma "tremenda força", "orgulho" e "inocência", que dispensa a existência de Deus e dos outros (p. 165). O poeta revela, assim, o refúgio ou a "pausa" que permite a continuação de uma "aventura, de condenação, de expiação social, uma aventura destinada às câmaras de gás" (in Forte, 2017, p. 16). A experiência retratada não deve, todavia, ser vista como um isolamento do artista, escolhido pelo próprio ou imposto externamente, mas sim como um momento da relação dialética entre este e o meio, que lhe permite conservar um mínimo da sua integridade e desenvolver uma intervenção subversivamente mais eficaz.

A abjeção, por sua vez, pode entender-se como postura que coloca em evidência esta relação dialética entre o artista e o meio circundante. A pergunta colocada por Pedro Oom no supostamente desaparecido manifesto do abjecionismo – "Que pode fazer um homem desesperado, quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?" (Cesariny, 1991, p. 293) – supõe essa mesma relação. Sob esta perspectiva, o abjecionismo supunha, desde o começo, uma postura de enfrentamento da situação ou da conjuntura. O "abjecionismo conjuntural" referido por Cesariny poderá ser entendido, assim, mais do que como uma expressão redundante, como um conceito que sublinha o radicalismo e a originalidade com que o conjunto dos autores normalmente referidos como grupo do café Gelo, ou segunda vaga do surrealismo português, assumiu as premissas estético-políticas surrealistas e abjecionistas.

Pela sua virulência e quase completa ausência de diplomacia literária, os textos "À Lupa" podem também ser lidos, em parte, como resposta à questão de Pedro Oom, isto é, enquanto textos de abjeção. Ainda que, surpreendentemente, *não* encontremos, em toda a

obra de MC, uma única ocorrência do termo *abjeccionismo* ou *abjeção*, este ser-lhe-ia bastante familiar, como familiares também lhe seriam as intervenções coevas de Luiz Pacheco, de quem era muito próximo no período em que escreveu os textos "À Lupa".

Quase duas décadas após os manifestos de Pedro Oom e de António Maria Lisboa, Luiz Pacheco, em "O que é o neo-abjeccionismo" (1973, p. 161-3), faria a apresentação de si em termos crus, realísticos, encerrando o texto com um pedido de bens essenciais, procurando mostrar-se, ele mesmo, uma concretização radical do projeto abjeccionista. MC concretizaria esse projeto de forma substancialmente diferente, através de uma obra na qual os textos "À Lupa" são um mero episódio, e da sua "autodestruição sistemática, premeditada" (Helder, 1985, p. 255).



fig.13

Artigo "Os pavões" *Diário Ilustrado* [Suplemento Literário], 23 de abril de 1970, p. 2. Idem

BIBLIOGRAFIA:

AAVV (2014). *A Ideia – revista de cultura libertária* (ed. António Cândido Franco), 73/74, outono de 2014.

AAVV (2015). *A Ideia – revista de cultura libertária* (ed. António Cândido Franco), 75/76, outono de 2015.

Castro, Manuel de (2013). *Bonsoir Madame*. Lisboa: Alexandria / Língua Morta.

Cesariny, Mário (1997). *A intervenção surrealista* [1.ª ed. 1966]. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cesariny, Mário (org.) (1992). *Surrealismo / Abjeccionismo* [fac-símile: 1.ª ed. 1963]. Lisboa: Edições Salamandra.

Forte, António José (2017). *Uma Faca nos Dentes*. Lisboa: Antígona.

Helder, Herberto (1985). *Edoi lelia doura*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Helder, Herberto (2014). *Os Passos em Volta* [1.ª ed. 1963]. Porto: Porto Editora.

Macedo, Helder (1978). "Introduction", *Contemporary Portuguese Poetry*. Manchester: Carcanet.

Marçal, André Tavares (2018). *Vogar: em todas as línguas saber saudar a morte*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

Marinho, Maria de Fátima (1986). *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Pacheco, Luiz (1973). *Exercícios de Estilo*. Lisboa: Editorial Estampa.

Pacheco, Luiz (1979/81). *Textos de Guerrilha*. Lisboa: Ler Editora.

Pereira, Paula (2016). *De Pedro Oom a Luiz Pacheco: o (Neo-) abjeccionismo como insubmissão*. Dissertação de mestrado em Estudos Comparados – Literatura e outras Artes, apresentada à Universidade Aberta.

Sousa, Nuno dos Santos (2017). *Je Vit Dans Un Autre. Alteridade, Oriente, Sagrado e Transcendência na Poesia de António Barahona da Fonseca, Manuel de Castro e João Carlos Raposo Nunes*. Dissertação de mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, Estudos Românicos apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

Sousa, Rui (2016). *A presença do abjecto no surrealismo português*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.

Ventura, Ricardo (2014). "Manuel de Castro à Lupa". In *A Ideia – revista de cultura libertária*, 75/76, pp. 254-7.

Ventura, Ricardo (2019). "Insurreição e fábula. A propósito de dois textos de Manuel de Castro". *Revista Triplo V*, Verão de 2019 (<https://triplov.com/revista-triplov/manuel-de-castro/>).

II _ NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

P. 145

“FÓRA OS DOUTORES”: NOTA SOBRE O BUREAU SURREALISTA
Cristina Pratas Cruzeiro

P. 149

O GUARDADOR DE REBANHOS DE ALBERTO CAEIRO: NATURALISMO, SENSACIONISMO,
SURREALISMO E ARTE LITERÁRIA
João Ferreira

P. 187

A OMNIPOTÊNCIA DO SONHO E A REALIDADE SOEZ — TRÊS CARTAS DE CÂNDIDO COSTA PINTO NO
ESPÓLIO DE MÁRIO DIONÍSIO
Manuel José Matos Nunes

P. 199

UM POEMA DO LIVRO *TERCEIRA IDADE*, DE MÁRIO DIONÍSIO
Manuel José Matos Nunes

P. 201

ABJECCIONISMO OU NEO-NEORREALISMO?
Rui Sousa

P. 207

JOAQUIM PEDRO E ARAGÃO (1802-1880) - LITÓGRAFO DOS "ELEMENTOS DE DESENHO".
CONTRIBUTO PARA A SUA BIOGRAFIA
Alberto Faria

P. 233

AMA COMO A ESTRADA COMEÇA: OS TRÊS PRIMEIROS ANOS DO MAAT — MUSEU DE ARTE, ARQUITETURA
E TECNOLOGIA
Marta Antunes

P. 247

O XAMANISMO TRANSCULTURAL DE ANA MENDIETA: AS RUÍNAS HIEROFÂNICAS DO EARTH BODY WORK
Valeri Carvalho

“FÓRA OS DOUTORES”: NOTA SOBRE O BUREAU SURREALISTA

Cristina Pratas Cruzeiro

(investigadora de Pós Doutoramento no IHA-FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal, com o projecto ‘Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte’, financiado pela FCT - SFRH/BPD/116916/2016)

Da “chancela selvagem” (Franco, 2019, p.87) que Mário Cesariny criou a partir de 1975 – o Bureau Surrealista – saiu este anúncio divulgado na imprensa portuguesa em Julho de 1975, redigido em tom de manifesto: “Fóra os Doutores. O França é pior do que a NATO. A A.I.C.A. é pior do que a C.I.A. A «Arte» é pior do que tudo.”. O Bureau Surrealista, tal como afirmado por Cesariny, não existia (Cesariny, 2015, p.67). Foi criado pelo próprio para assinar comentários, sempre sarcásticos e de acutilância política, notas, pensamentos e opiniões acerca da actualidade. Fê-lo geralmente em composições gráficas – como esta – ou acrescentando ao texto colagens e fotografias.

Nesta nota impressa, o Bureau Surrealista dirige-se a José-Augusto França e à AICA, dirigindo-se por esta via à arte e a quem sobre ela escreve ou exerce actividade – a crítica de arte.

É sabido que pouco tempo depois da fundação do Grupo Surrealista de Lisboa (1947) – do qual Mário Cesariny e José-Augusto França fizeram parte – se deu uma cisão e vários dos fundadores saíram do grupo (1948). Entre eles estava Cesariny, que desde aí seguiu um percurso ligado à linguagem surrealista mas sempre com manifesta vontade de independência.

Cesariny e França mantiveram ao longo de décadas uma relação pública crispada. José-Augusto França desvalorizava a componente plástica do trabalho de Cesariny, mencionando sobretudo a sua criação literária e afirmando a certa altura que o mesmo praticava uma “pintura amadorística” (França, 1985, p.397). Mário Cesariny menosprezava a actividade crítica de França e, relativamente ao movimento surrealista, considerava que ele, juntamente com António Pedro, teriam “liquidado o surrealismo (burocraticamente)” (Cesariny, 2020, p.103). Mário Cesariny reportou-se a França por diversas vezes como o “Dr. França”, assim como a outros críticos e artistas que exerceram crítica de arte como Mário Dionísio e Delfim Santos¹ ou Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira².

1 Ver o folheto produzido por Mário Henrique Leiria e Mário Cesariny em Outubro de 1951, distribuído no cinema Tivoli durante uma sessão J.U.B.A. dirigida por José-Augusto França. In: Cesariny, 1997, p.166.

2 Ver entrevista de Afonso Cautela a Mário Cesariny («A aventura de um poeta: “Morri duas vezes, à terceira é de vez”, *A Capital*, 19-8-1989). In: Cesariny, 2020, p.232.

Se Mário Cesariny manifestava desprezo e tinha uma relação complexa com a crítica de arte, não estava sozinho. A relação tensa entre artistas e críticos de arte está bem documentada na imprensa, em cartas e outros documentos. A AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), com uma secção portuguesa desde 1948, foi por diversas vezes protagonista dessas críticas: sobretudo depois da sua reestruturação e durante as presidências de José-Augusto França (1969-1972), Rui Mário Gonçalves (1972-1974) e Salette Tavares (1974-1977), que foram períodos de intensa actividade, a animosidade tornou-se bastante visível e o poder dos críticos relativamente ao destino e reconhecimento dos artistas, linguagens ou movimentos, foi muitas vezes evocado.

Não é por isso de estranhar que no Portugal de 1975, com o processo revolucionário em curso e o Verão Quente a decorrer em pleno, a associação entre a crítica de arte (José-Augusto França e AICA) e organizações militarizadas, bélicas e de espionagem (NATO e CIA), ligadas ao domínio imperialista dos EUA e cujo papel político se discutia intensamente no país, não fosse inusitada. Pelo contrário, era uma associação metafórica com uma carga ideológica e mensagem clara, que acusava José-Augusto França, a AICA e a crítica de arte portuguesa de agressão, repressão, interesses encaipotados e utilização de uma estratégia de confrontação com os artistas.



fig.1

Publicado na imprensa em julho de 1975

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cesariny, M. (1997) *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, M. (2015) “Carta de Cesariny a Alberto de Lacerda” (1978). In: *Um sol esplendente nas coisas, cartas para Alberto de Lacerda*, Portugal: Documenta/ Fundação Cupertino de Miranda.
- Cesariny, M. (2020) *Uma última pergunta. Entrevistas com Mário Cesariny*, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
- França, J-A. (1985) *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Franco, A.C. (2019) “Quatro cartas de Mário Cesariny a M. S. Lourenço”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, 202, pp. 85-95.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO ACERCA DE *O GUARDADOR DE REBANHOS* DE ALBERTO CAEIRO: NATURALISMO, SENSACIONISMO, SURREALISMO E ARTE LITERÁRIA¹

João Ferreira

(Universidade de Brasília)

Datado de 1911-1912, *O Guardador de Rebanhos* do heterônimo pessoano Alberto Caeiro é composto por 49 Poemas. É globalmente um poema em prosa, escrito em verso livre, em estrofes livres: “Ele escolheu, como se vê [diz Ricardo Reis], um verso que embora fortemente pessoal – como não podia deixar de ser – é ainda o verso livre dos modernos”². Caeiro escolheu o verso livre, isento dos preceitos da rima e das demais preocupações formais: “Não me importo com as rimas / Raras vezes há duas árvores iguais uma de cada lado / Penso e escrevo como as flores têm cor /mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me / porque me falta a simplicidade divina de ser todo eu o meu exterior” (Poema XIV)³.

1 O texto que se segue apresenta algumas marcas do estado *em curso* em que se encontra. Optámos por publicá-lo nesta secção de *notas de investigação* chamando assim a atenção do leitor para o carácter deliberadamente inacabado e inconcluível, processual e aberto deste conjunto de reflexões, algumas das quais figurando autênticas descobertas hermenêuticas, outras meras anotações indicativas para posterior desenvolvimento. A partir de determinado momento é visível que estamos perante os elementos para a construção dum comentário, quase verso a verso, da totalidade do texto de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Nestes andaimes e fundações de um vasto trabalho de interpretação filosófica, o Autor optou por quase nunca assinalar as mudanças de verso. Respeitámos essa opção que, apesar de sacrificar a peculiar musicalidade dada pela cadência versificatória caeirina, visa revelar a componente tética, e mesmo argumentativa, expondo o cariz filosófico do texto, desnudando-o como um conjunto de trechos de prosa poética ou, como na introdução assume, levando mais longe a expressão caeirina *a prosa dos meus versos*: eis um *poema em prosa*. Amputar uma das dimensões constitutivas da forma textual caeirina justifica-se aqui instrumentalmente como modo de manifestar uma possibilidade de actualização do original ou de (re)construção da sua performatividade teórica. Mantivemos as citações repetidas, que se justificam pelos diversos quadros interpretativos em que ocorrem. Mantivemos em itálico os sublinhados do autor, que destacam alguns pontos do seu texto próprio, ou do texto de base que irá mais tarde retomar ou desenvolver. [Nota do Ed.]

2 Cf. Pessoa, F., *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. “Introdução”. In: Volume I. *Obra Poética*. Nova Aguilar, 4ª edição. Rio de Janeiro, 1977, 202. [Dada a quantidade de citações e a variedade de edições disponíveis optámos por indicar entre parêntesis apenas o número, em romano, do *Poema* citado em cada momento deste trabalho. Nota do Ed.]

3 Neste caso, optou-se por transcrever a versão do documento manuscrito que aqui reproduzimos [Nota do Ed.].

1. POEMA NATURALISTA

O projeto principal de *O Guardador de Rebanhos* é o naturalismo: “Minha alma é como um pastor, conhece o vento e o sol e anda pela mão das estações a seguir e a olhar. Toda a paz da Natureza sem gente vem sentar-se a meu lado” (Poema I). “Por mim *escrevo a prosa dos meus versos* e fico contente porque sei que compreendo a Natureza por fora e não a compreendo por dentro porque a Natureza não tem dentro: senão não era Natureza” (Poema XXVIII).

Este naturalismo tem algumas características que importa ressaltar. Em primeiro lugar, trata-se de um naturalismo essencialmente sensacionista: “Sou um guardador de rebanhos. *O rebanho é os meus pensamentos e os meus pensamentos são todos sensações. Penso com os olhos e com as mãos e os pés e com o nariz e a boca.*” (Poema IX). “*O essencial é saber ver, saber ver sem estar a pensar, saber ver quando se vê*” (Poema XXIV). Um naturalismo que reduz os pensamentos a sensações e no qual, portanto, a sensação tem um protagonismo fundamental: “E assim escrevo querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem mas como quem sente a Natureza e mais nada” (Poema XLVI).

Em segundo lugar, importa observar que o naturalismo de *O Guardador de Rebanhos* é caracterizado também por uma insistente epistemologia que privilegia a existência positiva e objetiva das coisas conhecidas pelo seu exterior: “Por mim escrevo a prosa dos meus versos e fico contente porque sei que compreendo a Natureza por fora e não a compreendo por dentro porque a Natureza não tem dentro: senão não era Natureza” (Poema XXVIII).

Em terceiro lugar, manifesta-se neste naturalismo um insistente desejo do estado natural puro: “Fôssemos nós como devíamos ser e não haveria em nós necessidade de ilusão” (Poema XLI).

Perante o desejo do estado natural puro, o eu narrador reage contra as projeções subjetivas dos poetas místicos e dos filósofos “doidos”: “Os poetas místicos são filósofos doentes e os filósofos são homens doidos. Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem e dizem que as pedras têm alma e que os rios têm êxtases ao luar. Mas as flores se sentissem não eram flores, eram gente e se as pedras tivessem alma eram coisas vivas não eram pedras: os rios seriam homens doentes” (Poema XXVIII). Caeiro se insurge contra as projeções líricas e místicas de caráter inteiramente imaginativo e subjetivo por parte de místicos e filósofos, na tentativa de preservar e defender o estado natural das coisas. Na construção dialética desta couraça para proteger o *estado natural das coisas*, o poeta vira determinista assumindo uma posição que o coloca nas raízes da filosofia positivista: “Graças a Deus que “as pedras são só pedras e que os rios são só rios e que as flores são apenas flores” (Poema XVIII). Analisado em seus detalhes, parece que este naturalismo assume bases filosóficas de várias formas. Assume não apenas a forma da defesa da Natureza em si, mas ainda a própria valorização da Natureza como ponto de partida: “A Natureza é bela e antiga” (Poema XII). “O melhor é ter ouvidos e amar a Natureza” ou “A luz do sol vale mais que os pensamentos de todos os filósofos” (Poema XI).

Coligada com a ontologia naturalista que defende o ser ao natural, corre no bolo do conjunto uma epistemologia naturalista e sensista que se baseia na supervalorização dos

sentidos do olhar e do ver: “Meu olhar é nítido como um girassol. [...] E o que vejo a cada momento é o que antes nunca tinha visto [...], creio no mundo como num malmequer porque o vejo. Mas não penso nele porque pensar é não compreender... (Poema II)” [...] Se “o que vejo a cada momento é o que antes nunca tinha visto”, constata-se aqui a enunciação de um princípio epistemológico que enraíza na própria concepção dinâmica do ser. Deste naturalismo epistemológico participa não apenas o conceito de “ser”, em sentido universal e abstrato, mas também o “ser-ente”, ou o ser particular individualizado, numa epistemologia que é também uma ontologia onde o conceito de ser se desdobra em “ser” e “estar sendo” – princípio que se anuncia, pela primeira vez, no *panta rei* (tudo flui) de Heráclito, que admite que tudo flui, tudo é devir, tudo se torna, tudo se transforma, pois nunca passam as mesmas águas debaixo da mesma ponte.

Cumprir observar, entretanto, que no âmago do naturalismo há uma variante que necessariamente temos de apresentar. É o contraste que existe entre a alma de cada ser humano que, segundo o narrador, “já nasce vestida” e a alma puramente natural, a qual para atingir tal grau tem de iniciar uma aprendizagem de desaprender: [...] “Tristes de nós que trazemos a alma vestida”. Isso exige um estudo profundo, uma aprendizagem de desaprender e uma sequestração na liberdade daquele convento de que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas e as flores as penitentes convictas de um só dia” (Poema XXIV). Em outra passagem importante, o eu narrador volta a dizer que “trazemos a alma vestida”, e que procura despir-se do que aprendeu: “Procuro despir-me do que aprendi. Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, e raspar a tinta com que me pintaram os sentidos. Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, mas um animal humano que a Natureza produziu” (Poema XLVI).

É penoso cumprir a rota para alcançar o naturalismo puro ou o estado natural: “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir. O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar” (Poema XLVI). [...] “E assim escrevo querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem mas como quem sente a Natureza e mais nada” (Poema XLVI).

Esta passagem daria pano para muitas mangas. Atendo-nos, porém, ao argumento, notamos que ele mostra os limites do desejo e a mescla que a condição humana registra em relação aos anseios. Caeiro, entretanto, insiste em declarar a raiz de seu naturalismo que são as coisas tal como estão: “Graças a Deus que as pedras são só pedras, E que os rios são só rios e que as flores são apenas flores” (Poema XXVIII).

A tese central da epistemologia sensista assenta na afirmação da supremacia dos sentidos e das sensações no conhecimento do real. Esta supremacia dos sentidos e das sensações sobre outras formas de conhecimento mostra-se soberana no poema de Caeiro: [...] “Sou do tamanho do que vejo” (Poema VII). “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la e comer um fruto é saber-lhe o sentido” (Poema IX) Ou, como se disse, “Trazemos a alma vestida. Isso exige [...] uma aprendizagem de desaprender” (Poema XXIV).

Outra específica característica deste discurso poético é negar a Natureza como um todo e considerá-la apenas em suas partes e em suas individualidades: “Vi que não há

Natureza, que Natureza não existe, que há montes, vales, planícies, que há árvores, flores, ervas, que há rio e pedras, mas que não há um todo a que isso pertença, que um conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias" (Poema XLVII).

Esclarecer o conceito de natureza foi uma obsessão já entre os gregos. Empédocles (ca. 492-432) escreveu *Sobre a Natureza*, e Anaxágoras (ca. 500-428) escreveu um tratado com o mesmo título. A Filosofia da Natureza foi reassumida na Escolástica medieval e posta novamente em foco pelos filósofos empiristas e sensistas ingleses dos séculos XVII e XVIII. Entre os vários ângulos do debate está a questão dos universais, do qual derivaram o realismo crítico e o nominalismo.

Em todo o percurso da narratividade, encontraremos sempre o Naturalismo: "Toda a paz da Natureza sem gente vem sentar-se a meu lado [...]" (Poema I). "Não tenho ambições nem desejos. Ser poeta não é uma ambição minha. É a minha maneira de estar sozinho" (Poema I). "Quando me sento a escrever versos ou passeando pelos caminhos ou pelos atalhos, escrevo versos num papel que está no meu pensamento, sinto um cajado nas mãos e vejo um recorte de mim em cima de um outeiro, olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias [...]" (Poema I). "Creio no mundo como num malmequer porque o vejo. Mas não penso nele porque pensar é não compreender..." (Poema II). "Sou um guardador de rebanhos. O rebanho é os meus pensamentos e os meus pensamentos são todos sensações. Penso com os olhos e os ouvidos e com as mãos e os pés e com o nariz e a boca. Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la e comer um fruto é saber-lhe o sentido" (Poema IX).

2. O SENSACIONISMO

O sensacionismo faz parte do naturalismo e representa a chave de abertura da obra que analisamos. O fato de Alberto Caeiro ter dado a seu poema um rosto naturalista e sensacionista serve para nos dizer ao que veio verdadeiramente *O Guardador de Rebanhos*. Fazendo parte de um projeto original de Fernando Pessoa, a linha estética escolhida pelo narrador vai no sentido de encontrar uma saída que traduza em literatura a oposição ao intelectualismo e racionalismo que dominava o pensamento europeu no final do século XIX e princípios do século XX. Esta linha estética servirá, em primeira mão, para caracterizar a obra e será exportada também para inovar no grupo de *Orpheu*, que adotará em sua expressão mais avançada o rótulo sensacionista.

É certo que o sensacionismo poético já vinha se desenhando no final do século XIX e se aninhando nas mensagens estéticas das vanguardas europeias surgidas no primeiro quartel do século XX.

É muito provável que Fernando Pessoa tenha se inspirado na linha sensista dos filósofos empiristas ingleses dos séculos XVII e XVIII, com mais probabilidade nas linhas básicas da filosofia de Thomas Hobbes e David Hume. Este empirismo, ou sensismo, nasceu como reação contra o racionalismo de Descartes e sua escola. Sua característica principal é a opção que faz pelo *homo sentiens* (o *homem sensitivo*, ou o homem dotado da *faculdade de sentir*) contra o *homo cogitans*, ou o homem racional, destacado pela filosofia cartesiana.

Ao decidir se despersonalizar para escrever *O Guardador de Rebanhos*, escondido sob o manto de Alberto Caeiro, Fernando Pessoa tenta virar a página do racionalismo, passando a dar ao sentir, ao ouvir, e às demais sensações, um novo destaque. Tenta, em parte, ressuscitar a parte naturalista do paganismo. Em *Prolegômena*, escrito por volta de 1916, Pessoa mostra a convicção de que “não havia vago, indeciso, penumbra na poesia de alma dos gregos e romanos. Tudo está detalhado e detalhado em plena luz. A sensação da realidade – diz ainda – era direta nos gregos e romanos, em toda a antiguidade clássica. Era imediata [...]”⁴.

Ao delimitar os contornos do sensacionismo, Fernando Pessoa fala do naturalismo pagão e o opõe ao cristianismo. Para sermos mais objetivos, ao conversarmos sobre paganismo greco-latino, seria oportuno pesquisar também, em escala paralela, a verdade histórica da mitologia, os mistérios de Elêusis, o culto aos deuses, e o orfismo, amplamente difundido na Grécia antiga, onde encontramos uma mistura de mística e de ascética, o culto às almas e esperanças no além. A história mostra também que na Grécia de ouro, a alma já não é matéria, mas espírito. Desde Anaxágoras, a Grécia proclama que o *nous* (o espírito) é algo diferente da matéria. Em Sócrates, a origem da alma é explicada como vinda do além. De observar que a *paideia grega* é um sistema organizado, todo baseado em atos de cultura anímica e social. Abrange a formação básica e cultural, política e moral do cidadão como mostram os *diálogos* de Platão, sobretudo no *Fédon*, no *Górgias* e na *República*. A educação pela virtude (*aretê*) é tida como ideal. Na *polis*, a justiça deve ser a forma de conduzir as ações dos cidadãos. No plano individual, a *enkratéia* ou o domínio de si próprio, a firmeza e a moderação devem orientar o cidadão nobre. A valorização do universal e dos arquétipos, ou ideias universais, nasce aqui com Sócrates, e vai ser difundida por Platão e consagrada por Aristóteles.

Achamos cabível ajuntar uma nota crítica ao texto “Sensacionismo” relativo à convicção subjetiva que Pessoa tinha do mundo pagão, convicção que transferiu para a escrita de *O Guardador de Rebanhos*. E isso, tanto pelos detalhes que aponta relativamente ao espírito pagão dos gregos como pela noção que ele tinha da realidade vivida pelo Ocidente após a chegada do cristianismo. Para melhor esclarecimento, acompanhemos este texto de Fernando Pessoa: “Passada pelas almas a longa doença chamada cristianismo, esmiuçado doentamente o espírito por si próprio, a clareza da sensação perturbou-se. *A presença no pensamento das ideias de espírito, de Deus, de outra vida, concebidas como o eram, levava a uma decomposição da Realidade, qual os gregos a haviam concebido*. Entre a sensação e o objeto dela – fosse esse objeto uma coisa exterior ou um sentimento – intercalara-se todo um mundo de noções espirituais que desvirtuava a visão direta e lúcida das cousas [...]”⁵. Mais tarde, Fernando Pessoa mostrará, em *Apontamentos para uma estética não aristotélica*, publicado em 1924, nos números 3 e 4 da revista *Athena*, sua identificação com a *estética não aristotélica* ou “*estética não racionalista, não intelectualista*”.

4 Cf. “O Sensacionismo”. In: Pessoa, Fernando. *Obras em Prosa*. Volume único. Primeira Edição. Rio de Janeiro: Aguilar editora, 1974, pág. 424.

5 Pessoa, F., “O Sensacionismo”, ed. cit. p. 424.

A história convida-nos a pesquisar a verdade pagã e cristã para equilibrar o sentido crítico abafado por Pessoa. Naturalmente, a história, por sua natureza, ultrapassa, pelos dados que apresenta, o simples sentimento idealista subjetivo, que alguém pode imaginar em favor da glória naturalista pagã. A história é mais do que um simples idealismo subjetivo no recorte de uma época. Na história da Grécia, e de Roma, há um rosto cultural concreto que define a vida destes povos. Esse rosto é documentado em sua mitologia, em seus rituais sacros, em suas crenças, em seus símbolos e mistérios, em suas obras monumentais: *Iliada*, *Odisseia*, *Eneida*, em suas variadas e numerosas obras da filosofia, com os nomes de Platão, de Aristóteles, de Marco Aurélio ou de Epicteto servindo de vitrine. O que é, na verdade, o paganismo? Podemos afirmar que é um sistema de ideias, de valores e de comportamentos puramente naturais? Uma obediência cega à natureza? Na voz da história real, esse conceito nunca existiu. Desde que o homem conscientizou sua evolução, o progresso lhe pede que ele alie, como ajuda à natureza, as invenções auxiliares de que dispõe para facilitar sua sobrevivência e sua expressão social. São poucas as situações de natureza pura. O comportamento social mostra a textura complexa do sistema que o homem adota para sobreviver. Parte habitualmente de normas, de conceitos, de crenças, de leis. Isto era a realidade greco-latina. Sócrates era um grego dos tempos áureos do paganismo. O que a maioria não sabe é que ele era um fervoroso devoto de Apolo. Para avaliar este debate com maior objetividade seria importante pensar que o paganismo defendido por Fernando Pessoa é apenas um paganismo literário, subjetivo de idealidade literária. Um paganismo de desejo literário, radical, puro. Parece ser isso. Dizemos que parece, porque a história real do paganismo greco-romano e a história do cristianismo como ideologia plantada durante a expansão do império romano têm dimensão diferente da apresentada por Fernando Pessoa. O texto de Pessoa sobre o Sensacionismo só pode ser considerado como puro idealismo. O cristianismo não entrou na história como uma “doença”, mas como uma nova filosofia de vida encarada pelos adversários pagãos como pura heresia. É, portanto, como guerra cultural que a história literária registra a reação dos filósofos pagãos contra o cristianismo. No século II d.C., por exemplo, registra-se a defesa científica da nova fé em forma de discussão apologética. Naquela época entraram em grande número, na igreja cristã, homens acostumados à investigação científica. A verdade que eles haviam reconhecido iria exigir deles o debate com a filosofia pagã.

Ao elaborar os princípios em que assentava o movimento modernista de *Orpheu*, Fernando Pessoa colocou a “*sensação como realidade primordial*”. A *sensação* é catalogada como primeiro princípio modernista: “todo o objeto é uma sensação nossa” e “*toda a arte é a conversão duma sensação em objeto*”, sendo que “*toda a obra de arte é a conversão duma sensação numa outra sensação*”⁶. Torna-se importante, para compreender melhor o movimento sensacionista português, a leitura de alguns textos básicos produzidos por Fernando Pessoa nos tempos de *Orpheu*. Entre eles, além dos *Prolegômena*, já citado, é fundamental ler “O Sensacionismo, uma nova cosmovisão”⁷;

6 Pessoa, F., ed. Nova Aguilar, II, p. 426.

7 Ib. 429-433.

“Sensacionismo, forma de arte moderna”⁸; “Sensacionismo, o Capítulo sobre relação entre arte moderna e vida moderna”⁹; “Sensacionismo”¹⁰, “Sensacionismo base de toda a arte”¹¹; “Sensacionismo. A primordialidade da sensação”¹²; “Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas”¹³. Esses textos explicam e mostram a natureza e as bases de “Os fundamentos sensacionistas” publicados em *Obras em Prosa* de Fernando Pessoa¹⁴. A ideia central desses textos, é muito clara: “*Nada existe, não existe realidade, mas apenas sensações. As ideias são sensações, mas de coisas não colocadas no espaço e, por vezes, nem mesmo no tempo. A lógica, o lugar das ideias, é outra espécie de espaço. Os sonhos são sensações com apenas duas dimensões. As ideias são sensações com apenas uma dimensão. Uma linha é uma ideia. Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são imagens interiores (da natureza de sonhos-bidimensionados), delimitados das mesmas por linhas (que são ideias, de uma dimensão somente). O sensacionismo pretende, cômico desta realidade real, realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos. A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana [...] Quanto mais decomposmos e analisamos nossas sensações em seus elementos psíquicos tanto mais aumentamos nossa autoconsciência. [...] Uma doutrina específica de Aristóteles perdura ainda hoje com autoridade: Nada existe no intelecto sem que primeiro tenha passado pelos sentidos (nihil est in intellectu qui prius non fuerit in sensu)*”¹⁵.

A doutrina de que os sentidos são a primeira porta de entrada dos dados do mundo exterior para a percepção das coisas passou da filosofia de Aristóteles para os filósofos medievais e empiristas ingleses dos séculos XVII e XVIII, e permaneceu na história da filosofia para servir de opção em várias fases do pensamento e da arte, incluindo o sensacionismo de Fernando Pessoa.

8 Ib. 433-438.

9 Ib.438-441.

10 Ib. 444-447.

11 Ib. 448.

12 Ib. 449 ss.

13 Ib. 450-454.

14 Op. cit. p. 434 e segs.

15 Cf. Aristóteles. *De anima*, edição latina, III, a 8-7.

3. O LASTRO DO SENSACIONISMO NOS FILÓSOFOS INGLESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII

A análise detalhada do sensacionismo de Caeiro levanta a hipótese concreta da aproximação teórica deste tipo de poesia com os filósofos empiristas ingleses dos séculos XVII e XVIII.

O primeiro filósofo empirista que nos merece especial atenção é Thomas Hobbes (1588-1679). Sua obra se caracteriza pela forte oposição ao racionalismo de Descartes, e em consequência à adoção de uma atitude empirista em suas obras *De Corpore* (*Sobre o Corpo*, 1655) e *De homine* (*Sobre o Homem*, 1658). Para Hobbes “*se a filosofia se ocupa das propriedades dos corpos e de sua origem, não há filosofia onde estes dados tocantes aos corpos estão ausentes*. Portanto, da filosofia fica excluída a teologia, a doutrina sobre Deus, sobre o eterno, sobre o incriado, *sobre o incompreensível* (sublinhado nosso) pois, em tudo isso, “nada pode conhecer-se de composição, divisão nem geração. Igualmente fica excluída a doutrina sobre os anjos e *sobre todas as coisas que não são tidas como corpos* nem como afecções de corpos”¹⁶.

Uma segunda base é colocada na *concepção sensista* que Hobbes tem da experiência sensível. Este sensismo leva Hobbes também ao *nominalismo*. Sensismo *significa vinculação monística à pura aparição fenomênica e com ela, toda a oposição à metafísica, a essências internas das coisas, a ideias e verdades imutáveis e eternas*. Ficamos no *fenômeno puro e o que por detrás dele pode haver não o sabemos*¹⁷.

No *De homine*, o homem é apresentado como *um ser sensitivo*. Sendo sua antropologia, portanto, além de sensitiva, tipicamente *materialista*: “O Homem é corpo. Entre homem e animal só há diferença de grau... Suas ações obedecem a um jogo de forças e estímulos sensíveis e reações dos sentidos. *O homem não é livre. É um prisioneiro do mecanismo dos seus sentidos, como o animal*”¹⁸.

Outro autor que merece atenção para o estudo de possível inspiração sensista de *O Guardador de Rebanhos* é David Hume (1711-1776), empirista puro, cético, anti-metafísico e agnóstico. Suas obras: *Tratado sobre a Natureza Humana*, *Uma Investigação sobre o entendimento humano* (1748) e *Diálogos sobre a Religião Natural* (publicação póstuma) são importantes no quadro da filosofia empiricista inglesa, e contêm tudo o que importa estudar em Alberto Caeiro: Natureza, entendimento humano das coisas, religião natural, nominalismo.

“De Hume – diz Hirschberger –, data toda a filosofia que renunciando ao dever ser, *toma apenas em consideração o puramente fático: o positivismo e o empirismo do século XIX*”¹⁹.

Na obra de Caeiro sobrevive toda esta atmosfera do sensismo inglês como forma única e exclusiva do conhecimento humano, graças ao império dos fatos e dos dados, que

16 *De Corpore* I, cap. I, 1.

17 Cf. Hirschberger, J. [Trad. espanhola], *Historia de la Filosofía* (Tomo II) *Edad moderna. Edad contemporánea*. Barcelona: Editorial Herder, 1956, 78.

18 Cf. Hirschberger, op. cit., 78.

19 Ccf. Hirschberger, Johannes, *Historia de la Filosofía*. (Tomo II), Barcelona: Editorial Herder 1956, pág. 115.

carrega como consequência o positivismo, o materialismo, a repulsa pela metafísica, o agnosticismo e o ceticismo. Todos esses elementos estão lá caracterizando a estrutura ideológica do texto de Caeiro. Olhando a proximidade que havia entre Fernando Pessoa e a cultura inglesa, admitimos como probabilidade que essa base empírica e sensista tenha sido inspirada e bebida junto dos filósofos ingleses, tese que competirá aos estudiosos interessados na crítica genética de Fernando Pessoa esclarecer com base em fontes textuais expressas e na ressonância desses filósofos nas entrelinhas dos versos assinados por Caeiro. Nossa posição, de momento, é a de uma simples hipótese no universo dos teóricos sensistas, empiristas e positivistas da história da filosofia.

4. TRAÇOS SURREALISTAS

Entre as demais tentativas de caracterizar a ideologia ou a base teórica que estrutura o fio narrativo de *O Guardador de Rebanhos* está o Surrealismo. Para tirarmos alguma conclusão a respeito, achamos conveniente partir da análise das principais características teóricas atribuídas ao surrealismo para cotejarmos depois esses princípios com o texto de Caeiro. Em primeiro lugar, é unânime entre os autores a afirmação de que o movimento surrealista se originou como reação ao racionalismo e ao materialismo da sociedade industrial europeia de fim de século XIX. Suas principais características são: 1. livre expressão de pensamento e escrita automática; 2. influência das teorias de Freud; 3. valorização do inconsciente e do sonho.

Para André Breton, surrealismo é o “automatismo psíquico puro pelo qual se pretende, exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. *Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão*, para além de qualquer preocupação estética ou moral”²⁰.

Na análise do manifesto de Breton, datado de 1924, encontramos vários destaques que completam ou ajudam a entender essas características. O primeiro deles é o de que nós “vivemos ainda no reino da lógica”²¹. O segundo de que “*O espírito do homem que sonha satisfaz-se plenamente com o que lhe acontece*”²². Breton fala também da *vaga do antirracionalismo assentado na sensação e no naturalismo*. Fala da desmoralização do racionalismo ao tempo do *Manifesto*, destacando *a solidão do homem contemporâneo* que se refugia na fantasia: “É realmente ao sabor da *nossa fantasia* que vivemos quando lá estamos”²³. “Voltar às fontes da imaginação poética” é sua proposta,²⁴ “Quero que se calem quando deixem de sentir”²⁵.

20 Breton, A. *Manifestos do Surrealismo*, trad. Pedro Tamen. 4ª edição, Lisboa: Edições Salamandra, 1993, pág. 34.

21 Breton, [Primeiro] *Manifesto*, p. 21.

22 *Ib.* 25.

23 *Ib.* 28.

24 *Ib.* 28.

25 André Breton, *Manifesto*, p. 19.

A pesquisa textual do Poema de Caeiro nos leva a observar que o antirracionalismo baseado na sensação e no naturalismo são a grande força do texto. O sonho praticamente ausente tem uma bela exceção no *Poema VIII*. A amoralidade e o *aeticismo* são claras características também. O que mais falta ao poema é o *indeterminado*, a *imaginação poética*, o *desejo* e a *fantasia*. É tudo muito objetivo e positivo. As coisas são coisas, os rios são rios e as pedras são pedras. Tudo determinado sem espaço para a incursão do leitor, para a subjetividade. Esta é a toada repetitiva que soa como positivismo puro. Por outro lado, se a grande força conceitual do surrealismo consiste em defender que o funcionamento real do pensamento é regido pelo automatismo psíquico e que neste processo da criação verbal são excluídas a preocupação estética e moral, então poderemos dizer que também há algo surrealista importante no plano textual de Alberto Caeiro, em texto onde o eu narrador surpreende pela variação que apresenta no Poema XLVI:

“Deste modo ou daquele modo, conforme calha ou não calha, podendo às vezes dizer o que penso, e outras vezes dizendo-o mal e com misturas, *Vou escrevendo os meus versos sem querer*, como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos, como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse como dar-me o sol de fora. Procuo dizer o que sinto *sem pensar em que o sinto*. Procuo encostar as palavras à ideia e não precisar dum corredor do pensamento para as palavras” (Poema XLVI).

Verificamos que as passagens citadas são uma demonstração clara da presença do princípio do *automatismo psíquico no ato da escrita* e da aplicação do mesmo dentro do poema de Alberto Caeiro. Mas há outros elementos a destacar. A julgar pelas teorias expressas por André Breton em seu *manifesto* destacar *o sentir e a sensação* é um produto natural válido no surrealismo: Imaginação, liberdade, loucura são temas queridos²⁶. “A intratável mania que consiste em reconduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, atormenta os cérebros. O desejo de análise predomina sobre os sentimentos”²⁷. *O Guardador de Rebanhos* é uma obra que se opõe radicalmente ao pensar racionalista, colocando, como temática que movimenta toda a prosa dos versos, a *sensação*: “o mundo não foi feito para pensarmos nele mas para olharmos para ele” (Poema II) ou: “Pensar é fechar os olhos” (Poema V).

Se a prevalência da sensação sobre o pensar vale como peso real de afirmação surrealista, então as coisas mudam de figura e só resta dizer que o poema é fundamentalmente surrealista. Por outro lado, sua oposição ao racionalismo é uma força essencial também para afirmar de vez o teor surrealista do livro de Alberto Caeiro.

26 Breton, ed. cit. p. 16.

27 Breton, ed. cit. p. 20.

5. DISCURSO POÉTICO, NARRATIVA POÉTICA, FILOSOFIA, IDEOLOGIA E VOZ DO NARRADOR DESDOBRADA EM VÁRIOS EUS POÉTICOS

Para analisarmos e discutirmos o problema de *O Guardador de Rebanhos* como um livro de *literatura*, cumpre acompanhar com atenção a variedade dos poemas singulares, as metamorfoses do eu narrador, o fixismo e o determinismo mandante no texto de Alberto Caeiro. É fundamental – para equacionarmos os vários problemas apontados – ler com muita atenção o Poema XLVI d’*O Guardador*, pelas perspectivas que abre.

Em primeiro lugar, há, no poema, a sensação de *um eu plural*, que varia, se desdobra e se multiplica em *eus reais* e *eus ideais*, em *eus do ser* e *eus do dever ser*. Como primeira manifestação desta volatilidade, registra-se a grande intensidade da manifestação do *desejo idealista* do narrador em buscar *o natural em grau zero*. Submetidos a análise, os versos mostram que *no eu narrativo há variações e desdobramentos: o eu ideal*, de um lado; e *o eu real*, do outro. Correspondentes a este *duplo eu*, há um duplo sentir: *aquele que o eu idealmente deveria sentir* e *aquele que o eu em sua circunstância realmente sente*, o que, em síntese final, significa que há o *eu do sentir real* e o *eu do sentir ideal*: “Nem sempre consigo *sentir o que sei que devo sentir*. O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado *porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar*” (Poema XLVI). Mais do que um duplo eu, diríamos melhor se falássemos de *um eu complexo e variado* que importa colocar diante do leitor para avaliação. No fundo, um eu complexo, variado, com desdobramentos, de um lado, e contraditório, de outro, por vezes. Acompanhem algumas variações importantes para entender a obra, que não é unitária, nem sistêmica nem lógica nem em sua estrutura nem em sua ideologia nem em sua natureza literária: “Nem sempre sou igual no que digo e escrevo... mas sou sempre eu” (Poema XXIX). Eis *algumas formas da mutação deste eu* complexo, variado e desigual:

1 – O eu mais frequente e claro que atravessa a obra é *o eu naturalista*, empírico, fisicista, sensacionista e imediatista (Poema II): Um eu que dá prioridade aos sentidos e anula o pensar diante da imediatidade do sentir: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la” (Poema IX).

2 – A par desse eu há também *um outro eu que diz não ter filosofia* (Poema II), e que aplica em relação a este mundo uma visão apenas naturalista e sensitiva: “O mundo não se fez para pensarmos nele (pensar é estar doente dos olhos) mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...; eu não tenho filosofia, tenho sentidos” (Poema II). Na realidade, porém, o narrador que diz não ter filosofia mas apenas sentidos, não faz outra coisa senão escrever filosofia poética com princípios rígidos e absolutistas desenvolvendo também uma epistemologia naturalista.

3 – Há *um eu panteísta* também: “Mas se Deus é as flores e as árvores e os montes e sol e o luar, então acredito nele a toda a hora e a minha vida é toda uma oração e uma missa e uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos (Poema V);

4 – Há *um eu sensista e antirracional* em oposição ao eu racional: “Pensar é estar doente dos olhos” (Poema II); “Pensar é não compreender” (Poema II);

5 – Embora o eu do narrador seja constante na fidelidade de aceitação do fisicismo cousal, encontramos *textos onde a mutação do eu admite a elaboração do desejo* como instrumento de identificação naturalista: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois que vem a chiar de manhãzinha cedo pela estrada [...] (Poema XVI); “quem me dera que fosse o pó da estrada e que os pés dos pobres me estivessem pisando [...] (Poema XXVIII);

6 – Para compreensão deste *misterioso e problemático desdobramento de eus* somos alertados de que

“As quatro canções que seguem *separam-se de tudo o que eu penso, mentem a tudo o que eu sinto, são do contrário do que eu sou... Escrevi-as estando doente e por isso elas são naturais e concordam com aquilo que sinto, concordam com aquilo com que não concordam... Estando doente devo pensar o contrário do que penso quando estou são* (senão não estaria doente). Devo sentir o contrário do que sinto quando sou eu na saúde, devo mentir à minha natureza de criatura que sente de certa maneira... devo ser todo doente – ideias e tudo. Quando estou doente, não estou doente para outra coisa. *Por isso essas canções que me renegam não são capazes de me renegar e são a paisagem da minha alma de noite, a mesma ao contrário...*” (Poema XV).

As tais quatro canções que *se separam de tudo* o que Caeiro pensa seriam os poemas XVI, XVII, XVIII, XIX. Dito de maneira genérica, elas não são do mesmo tipo de naturalismo desenvolvido nos restantes poemas. Imaginar, porém, porque este parêntesis voluntário mais parece um *post scriptum* para explicar algo que não coincide com a toada geral do livro, e que é necessário descartar no campo da coerência geral naturalista que Caeiro assume como tônica geral do livro. Coerência aparte, veja-se a inclusão de um *eu social* com sentimentos fraternos no Poema XVII;

7 – no coração do professado naturalismo e sensacionismo da obra, arrola-se *um eu que admite a desigualdade entre as árvores* (Poema XIV);

8 – e também um eu que não se importa com as rimas, mas que se comove: “Comovo-me quando a água corre quando o chão é inclinado” (Poema XIV);

9 – e ainda *um eu seletto* que define que “*o essencial é saber ver, saber ver sem estar a pensar, saber ver quando se vê* (poema XXIV);

10 – e ao mesmo tempo, *um eu crítico que embora diga que é contra a filosofia*, na realidade *usa o discurso filosófico para definir sua posição*: “o único sentido íntimo das coisas é elas não terem sentido íntimo nenhum” (Poema V).

11 – *Um eu contraditório que a toda a hora reafirma o estado natural estático das coisas e, por outro lado, admite a felicidade e a infelicidade*, que são estados dinâmicos do espírito (Poema XXI);

12 – *Um eu puro que fala como proceder para definir o natural em ponto zero*: “*o que é preciso é ser-se natural e calmo*” (Poema XXI);

13 – *um eu que sendo contra a metafísica admite entretanto “que há metafísica bastante em não pensar em nada”* (Poema V);

14 – *um eu agnóstico e cético* quando fala em mistério das coisas, em criação do mundo, constituição íntima das coisas ou em Deus: “*o único sentido íntimo das coisas é elas não terem sentido íntimo nenhum*” (Poema V). “Pensar em Deus é desobedecer a Deus,

porque Deus quis que não o conhecêssemos, por isso se nos não mostrou" (Poema VI);

15 – Um eu *que embora seja geralmente positivista e fixista pode admitir o sonho* como exceção: "Tive um sonho como uma fotografia" (Poema VIII); um sonho que mostra um menino Jesus todo humano, um menino mestre: "A mim ensinou-me tudo, ensinou-me a olhar para as coisas. Aponta-me todas as coisas que há nas flores, mostra-me como as pedras são engraçadas" (Poema VIII). Este poema é uma ficção, um sonho, uma modelação narrativa onde há imaginação, aproveitamento de elementos culturais religiosos, desejos, aspirações, e religiosidade natural. Uma ficção literária em estilo fluente que revela um feliz encontro de aspirações e desejos:

"Pega-me tu ao colo, leva-me para dentro da tua casa, despe o meu ser cansado e humano e deita-me na tua cama e conta-me histórias caso eu acorde para eu tornar a adormecer e dá-me sonhos teus para eu brincar" (Poema VIII);

16 – Um eu *naturalista que reage em termos de projeção subjetiva* contra os poetas místicos, que considera "filósofos doentes" e contra os filósofos, que considera "homens doidos" (Poema XXVIII);

17 – Um eu *cheio de contrastes transnaturais*, o qual, repetidamente diz, por um lado, que "graças a Deus que as pedras são só pedras, e que os rios não são senão rios, e que as flores são apenas flores", no poema XXVIII, e que, de outro lado, no poema VIII, admite *haver formas de olhar* as coisas e vê graciosidade nas pedras

"quando a gente as tem na mão e olha devagar para elas: [o menino Jesus] ensinou-me a olhar para as coisas, aponta-me todas as coisas que há nas flores. Mostra-me como as pedras são engraçadas quando a gente as tem na mão e olha devagar para elas." (Poema VIII).

Os versos citados mostram como Caeiro excepcionalmente se desvia do naturalismo habitual e encarna e dá mobilidade ficcional à narração incluindo elementos antropológicos e a projeção subjetiva que faz do texto um belo trecho literário.

18 – Um eu *surreal, desigual, dinâmico e mutante na fala e na escrita*:

"Nem sempre sou igual no que digo e escrevo. Mudo mas não mudo muito. A cor das flores não é a mesma ao sol de que quando uma nuvem passa" (Poema XXIX);

19 – Um eu *poético* que precisa de usar por vezes a

"*linguagem dos homens* que dá personalidade às coisas e *impõe nome às coisas*. Mas as coisas não têm nome nem personalidade" (Poema XXVII);

20 – Um eu aparentemente identitário *com variações* para a direita e para a esquerda *mas que é sempre o mesmo quando*

"pareço não concordar comigo, Reparem bem para mim: se estava virado para direita, voltei-me agora para a esquerda, mas sou sempre eu [...]" (Poema XXIX);

21 – Um eu solitário e agnóstico, de natureza materialista, *quicá projetado numa alma simples que não pensa* e que admite ser místico "mas só com o corpo":

"O meu misticismo é não querer saber. É viver e não pensar nisso. Não sei o que é a Natureza: canto-a. Vivo no cimo dum outeiro numa casa caiada e sozinha e essa é a minha definição." (Poema XXX);

22 – *Um eu de propósito naturalista puro, com projeções subjetivas sobre as coisas:*

"Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares. Parecem ter medo da polícia... Mas tão boas que florescem do mesmo modo e têm o mesmo sorriso antigo que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem que as viu aparecidas e lhes tocou levemente para ver se elas falavam..." (Poema XXXIII);

23 – *Um eu que contrariando o naturalismo puro admite a ilusão dos sentidos e se reparte entre o ser e o dever ser ideal:*

"Ah os sentidos, os doentes que vêem e ouvem! Fôssemos nós como devíamos ser e não haveria em nós necessidade de ilusão... Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida e nem repararíamos para que há sentidos..." (Poema XLI);

24 – *Um eu que admite imperfeições no mundo:*

"Mas graças a Deus que há imperfeição no mundo porque a imperfeição é uma coisa e haver gente que erra é original e haver gente doente torna o mundo engraçado. Se não houvesse imperfeição haveria uma coisa a menos e deve haver muita coisa para termos muito que ver e ouvir." (Poema XLI);

25 – *Um eu que levanta o problema do "ser" e do "dever ser":*

"Fôssemos nós como devíamos ser e não haveria em nós necessidade de ilusão... Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida e nem repararíamos para que há sentidos" (Poema XLI);

26 – *Um eu com manifestação de desejos:* "Oxalá a minha vida seja sempre isto"; (Poema V); Então acredito nele a toda a hora e a minha vida é toda uma oração e uma missa [...] (Poema V). "Esta minha quotidiana vida de poeta" (Poema VIII). Ou: *Minha casa e Minha aldeia*; Um eu que mostra desejo de que sua vida seja sempre natural, "isto: o dia cheio de sol, ou suave de chuva, ou tempestuoso como se acabasse o mundo". (Poema XLIX);

27 – *Um eu com projeções subjetivas de comiseração ("sinto pena") e vestígios surrealistas na expressão:* "E eu sem querer sinto pena como uma dor no corpo". (Poema XLVIII);

28 – *Um eu que se pronuncia sobre escala de valores falando dos "falsos poetas" e se apresentando como alguém interessado na verdade:*

"A Natureza é partes sem um todo. Isto é talvez o tal mistério de que falam. Foi isto o que sem pensar nem parar acertei que devia ser a verdade que todos andam a achar e que não acham e que só eu porque a não fui achar, achei". (Poema XLVII);

29 – *Um eu que coloca todo o protagonismo na visão:* "porque nossa única riqueza é ver" (Poema VII);

30 – *Um eu poético tentando "despir-se do que aprendeu", "se esquecer do que lhe ensinaram", "raspar a tinta com que lhe pintaram os sentidos", "desencaixotar suas emoções verdadeiras",*

“desembrulhar-se” dos hábitos sociais e ser ele próprio: ”desembrulhar-se e ser seu próprio eu, “não Alberto Caeiro mas um animal humano que a natureza produziu”. (Poema XLVI);

31 – *Um eu poético que faz questão de se identificar como naturalista puro* no qual a intencionalidade estética tenta realizar a escrita não como um poeta que é homem social, mas “*como quem sente a Natureza e mais nada*”. (Poema XLVI);

32 – *Um eu consciente de suas variações, que oscila entre o querer ser original e natural* – sem mácula social e apenas produto da Natureza – e o vergar-se à realidade de poeta produto da cultura social *que lhe conferiu a possibilidade da escrita, da cultura poética, da visão de mundo, da elaboração de seus pensamentos, inclusive de dar testemunho das variações culturais, místicas, filosóficas e literárias que lhe permitem todas estas elucubrações.*

33 – *Um eu que tem a percepção do ato da escrita que desejaria ser simplesmente natural* “*como quem sente a Natureza*” mas que sente que *a idealidade por vezes falha*

“é assim escrevo ora bem ora mal ora acertando com o que quero dizer ora errando, caindo aqui levantando-me ali mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.”
(Poema XLVI);

34 – *Um eu poético que tenta apresentar o caminho real que preside à lavratura do ato de escrever seu poema:*

“Deste modo ou daquele modo, conforme calha ou não calha, podendo às vezes dizer o que penso e outras vezes dizendo-o mal e com misturas, vou escrevendo os meus versos sem querer como se escrever não fosse uma coisa que me acontecesse como dar-me o sol de fora.” (Poema XLVI).

Em conclusão, parece podermos dizer que o poema XLVI, em seu conjunto, se apresenta como um espelho que Alberto Caeiro usa para refletir *o plurifacetado modus* aplicado na escrita de seu poema. *Parece uma tentativa desesperada de mostrar que a escrita de modo geral é um ato inconsciente, um acontecimento que o poeta ou o escritor nem sempre domina.* No decorrer da escrita, vai confessando *a impotência de ser exclusivamente isto ou aquilo.* Por isso, com naturalidade e humildade, vai configurando variações. Diz querer escrever *uma poesia simplesmente natural* com um eu natural como “um animal que a natureza produziu”. Em virtude disso, ao jeito surrealista, diz que *nem sempre consegue sentir o que deve sentir. É como se dentro sentisse que há dois eus se digladiando: o eu do ser e o eu do dever ser.* O *eu do ser* é o eu real e social com os hábitos que “os homens o fizeram vestir”, e o *eu do dever ser* é o eu naturalista idealista puro que tenta despir-se “do que aprendeu” e procura “*esquecer-se do modo de lembrar o que lhe ensinaram*”, e que procura “raspar a tinta com que lhe pintaram os sentidos” (poema XVI), assim como “desencaxotar suas emoções verdadeiras”, “desembrulhar-se” e *ser ele próprio*, não Alberto Caeiro, mas “*um animal humano que a Natureza produziu*”.

Ao tentar desenhar a escrita de uma poesia naturalista pura em *O Guardador de Rebanhos*, dá a impressão que Alberto Caeiro, ”poeta pagão”, acarinhou a ideia de lidar com realidades imaginárias. O poeta ideal e puro, vislumbrado pela caneta de Fernando Pessoa em nome de Alberto Caeiro, surge como ideal num contraste com a situação real da mente do poeta

comum formado num ambiente social e cultural próprio. Para superar essa condição e evoluir até chegar a esse *status* de poeta puramente natural e usufruir o *status* de um “animal humano que a Natureza produziu”, o poeta social comum terá de percorrer algumas etapas. Na primeira delas terá de “raspar a tinta com que lhe pintaram os sentidos”. Terá depois de “despir-se do que aprendeu” e desencaixotar suas emoções verdadeiras [naturais]”. Finalmente terá de “desembrulhar-se e ser ele próprio”. De que maneira poderá ele fazer esse percurso? Se de maneira ideal ou real, não podemos adivinhar. Mas tudo é possível em termos imaginários. De qualquer maneira fica registrado o nível idealista com que Fernando Pessoa pintou o percurso poético do poeta naturalista puro. No fundo, trata-se de uma projeção subjetiva e sonhadora do poeta Fernando Pessoa. O que não pode deixar de ser observado é que um poeta naturalista puro e, sobretudo, “um poeta animal humano que a Natureza produziu”, como o narrador de *O Guardador de Rebanhos* descreveu, *é simplesmente uma quimera* sem efetividade à vista. Pelos ensinamentos que a antropologia nos dá, para um poeta elaborar e escrever uma poesia naturalista pura, *teria de ser um poeta evoluído, alfabetizado e apetrechado por uma cultura adquirida na sociedade dos homens*. É a sociedade *que habilita* os poetas a escrever depois de os educar dentro de um sistema que possui *um alfabeto e uma língua cultural* que lhes permite escrever versos e compor poesia. O simples “animal humano que a Natureza produziu” não parece estar habilitado a assumir esta tarefa de ser um poeta puro, *autor de poesia escrita*. No estágio atual do ser humano, *tem acesso à escrita poética quem possui um mecanismo psíquico que lhe permita ver e ouvir, pensar, elaborar e escrever, usando uma língua literária, seu variado jogo de emoções e sensações e um raciocínio que o leva a produzir um poema que só consegue estético em fase avançada de desenvolvimento mental, cultural e social humano*, e que não está ainda ao alcance do simples animal humano inculto. O que sabemos é que um “animal humano”, simplesmente animal humano, sem cultura letrada, *não entra na realidade do sonho poético escrito*. É mais natural que pensemos no simples animal humano não compondo poemas naturalistas puros, mas sim centrando seus interesses existenciais na busca da comida, na proteção contra o frio e contra o calor, na sexualidade reprodutiva, na rivalidade animal contra outros pretendentes à sua fêmea, na defesa de seu habitat e coisas similares. Esta seria a rotina. *O verdadeiro “animal humano que a natureza produziu” e a quem a sociedade fez evoluir dando-lhe meios de pensar, de observar, de experimentar e de escrever, esse, sim, é um animal humano evoluído e preparado para produzir poesia*. Pertence a um grupo social evoluído, tem uma língua própria para expressar-se.

6. A LITERARIEDADE

Temos a impressão que a imaginação não é o instrumento preferencial utilizado por Alberto Caeiro em *O Guardador de Rebanhos*. Como já foi dito, a tônica forte de Caeiro é a de uma poesia naturalista e sensacionista, fixista, nada imaginativa, nada metafórica, o que, em termos de avaliação, foge ao figurino apresentado pelas teorias da clássica estética literária. Bem ao contrário da clássica obra literária, *O Guardador de Rebanhos* tende mais para uma ontologia e uma epistemologia positivistas. *Olhar, ver, ouvir, sentir, não pensar, é o substrato desta poesia*. Aparentemente, a característica anti-racionalista e a adesão à sensação, vistas em si mesmas, pareceriam garantir a literariedade do texto. Mas isso é apenas aparência. Ao cultivar o sensacionismo *tout court*, Caeiro termina por matar a literariedade com a fixidez rotineira do positivismo. Repete até à saciedade que “as flores são flores”, que “os rios são rios”, “que as pedras são pedras”, matando a imaginação do leitor e a subjetividade da leitura, impedindo que o leitor possa imaginar algo nas pedras, algo nos rios, algo mais nas flores, além da sua presença física fixa constatada. Impede, por isso, a co-autoria da leitura e o diálogo oferecido na oferta linguística do texto e da narrativa. Um texto para ser literário deve proporcionar a leitura inventiva como arte dialógica. Só será literário se não for travado pelo autor. Só será literário se for imaginativo, e metafórico, se permitir a dinamização dialógica e a co-criatividade do leitor. A narrativa se alimenta da inventividade, da oferta da dinâmica da palavra ao leitor. O texto de Caeiro, em sua estrutura básica, diz *não* ao pensar do leitor, corta-lhe a atividade racional, corta-lhe a emoção. É neste aspecto que o texto atrelado basicamente à fórmula ontológica e à epistemologia positivista, objetivista, e cousista, acusa, na maioria dos poemas que compõem a obra, a falta de literariedade, no sentido acadêmico, definida pelos grandes autores da teoria da literatura como *palavra artística*.

Observada como grave esta carência de dotes literários no sentido acadêmico do termo, achamos entretanto que estes buracos não chegam para deslustrar a grandeza da obra de Caeiro, apesar de falhas notórias, e de íntimas contradições, na multiplicação do *eu narrador*, já apresentadas.

A obra não é tudo o que dizem, mas é uma grande obra. Tem variedade de poemas e é nisso que ela se engrandece. Por essa variedade, a poesia de Caeiro se torna plural também, cabendo nela muitos mundos. Entre eles, os aparentes poemas objetivistas e positivistas que caracterizam boa parte do livro. No âmbito de *O Guardador de Rebanhos* há a tocante história do Menino Jesus humano narrada no poema VIII. Esse poema, sozinho, valeria tudo o que poderíamos dizer da grandiosidade da obra de Caeiro. Em grande destaque aparece também o poema XLVI, que oferece o interessante discurso sobre o eu poético e suas variações, e ainda em outros poemas onde a variedade de eus poéticos e de temáticas, tentam se ajustar para dar o recado de uma poesia diferente, autônoma, livre e sem regras de escrita.

Sendo um livro de literatura, torna-se natural insistir na busca da literariedade, entendendo como literariedade o nível artístico do discurso ou o nível poético da obra.

7. UM PROJETO PERFEITO

Se fôssemos a julgar a obra pelo modo como é apresentado o seu projeto, diríamos que ele tem todas as aparências de um projeto perfeito. *Abre com uma metáfora abrangente e, portanto, cria no leitor a expectativa de um desenvolvimento literário em que a metáfora irá ditar o nível da literariedade:*

“Minha alma é como um pastor. Conhece o vento e o sol e anda pela mão das estações a seguir e a olhar. Toda a paz da Natureza sem gente vem sentar-se a meu lado [...] Quando me sento a escrever versos ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos, escrevo versos num papel que está no meu pensamento. Sinto um cajado nas mãos e vejo um recorte de mim no cimo dum outeiro olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho” (Poema I).

8. FUNDAMENTOS DO PROJECTO

“O meu olhar é nítido como um girassol. Tenho o costume de andar pelas estradas olhando para a direita e para a esquerda, e de vez em quando olhando para trás... E o que vejo a cada momento é aquilo que nunca antes eu tinha visto, E eu sei dar por isso muito bem... Sei ter o pasmo essencial que tem uma criança se, ao nascer, reparasse que nascera de veras... Sinto-me nascido a cada momento para a eterna novidade do mundo. *Creio no mundo* como num malmequer *porque o vejo. Mas não penso nele porque pensar é não compreender*” [...] O mundo não se fez para pensarmos nele (Pensar é estar doente dos olhos) mas para olharmos para ele e estarmos de acordo... (Poema II).

9. EU NÃO TENHO FILOSOFIA: TENHO SENTIDOS

No *Poema II*, além de projetar os fundamentos poéticos de sua visão de mundo, Caeiro ainda reforça as bases da *tese naturalista e sensacionista* que vai permear a obra: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos... Se falo da Natureza não é porque saiba o que ela é mas porque a amo, e amo-a por isso...” (Poema II). No poema IV, se inspira na trovoada como fenômeno da Natureza para reforçar a tese naturalista: “esta tarde a trovoada caiu pelas encostas do céu abaixo como um pedregulho enorme” (Poema IV). Aproveita assim para colocar em contraste a realidade natural e física da trovoada chamando ao discurso a figura de Santa Bárbara que o povo lembra nas aflições para terminar por naturalizar tudo: “Que sabem as flores, as árvores, o rebanho, de Santa Bárbara... Um ramo de árvores se pensasse nunca poderia construir nem santos nem anjos” (Poema IV).

O foco do naturalismo continua na sequência no Poema V. Aqui tenta derrubar, de uma vez por todas, a metafísica, Deus, a alma, o mundo, a visão filosófica das coisas, o pensar racional, o mistério das coisas, a *constituição íntima das coisas* com a defesa do conhecimento natural apenas: “Para mim pensar nisso é fechar os olhos. É não pensar. É correr as cortinas da minha janela (mas ela não tem cortinas), como se lê no Poema V: “Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos de todos os filósofos e de todos os poetas” [...] “(Isto é talvez ridículo aos ouvidos de quem, por não saber o que é olhar para as coisas, não compreende quem fala delas com o modo de falar que reparar para

elas ensina)." Este poema é aproveitado por Caeiro para expor seu panteísmo que ele traduz através de uma crença naturalista em Deus:

"Mas se Deus é as árvores e as flores e os montes e o luar e o sol para que lhe chamo eu Deus? Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar, porque se ele se fez para eu ver [...] É que ele quer que eu o conheça como árvores e montes e flores e luar e sol" (Poema V).

Na continuação coerente do projeto, Caeiro aproveita o poema VII para realçar mais uma vez o protagonismo do olhar ao afirmar que "nossa única riqueza é ver" (Poema VII). Embora sempre dentro da linha do naturalismo, o poema VIII cria uma fissura na narrativa. Digo fissura porque o poema nasce de um "sonho como uma fotografia". Inicia-se o poema com a desconstituição da figura de Jesus apresentada pela Igreja Católica como segunda pessoa do dogma da Trindade. Em seguida, a narrativa é retomada com a montagem literária e ficcional da figura humana de Jesus e de sua oportuna familiaridade humana para aproximar e ensinar os homens, tornando-se um poema de alto nível de literariedade (Poema VIII).

10. DECODIFICAÇÃO DOS SÍMBOLOS SENSACIONISTAS

Marcada com o selo do naturalismo sensacionista, a obra opta pelo *jogo explícito da epistemologia sensista*. A opção fica clara a partir do poema II, sendo consagrada no poema IX mediante a explicitação das linhas simbólicas dessa epistemologia: "Sou um guardador de rebanhos. *O rebanho é os meus pensamentos e os meus pensamentos são todas sensações*" (Poema IX). A importância deste poema é flagrante. Ele se constitui *como chave de leitura* da principal mensagem do livro.

No poema X, o naturalismo prossegue como motor da narração poética. Tomando *o vento* como referência, o referido poema busca deixar claras *as fronteiras entre o naturalismo puro e os discursos sociais e imaginários*: [...] "O vento só fala de vento. O que lhe ouviste foi mentira. E a mentira está em ti." (Poema X).

11. AMAR A NATUREZA

Ao abraçar o naturalismo como tese central a explorar em *O Guardador de Rebanhos*, a narrativa busca a lógica de selecionar uma palavra-chave a favor do naturalismo: *o amor da Natureza*: "O melhor é ter ouvidos e amar a Natureza" (Poema XI).

Obedecendo ao projeto inicial, o poeta usa a tática bipolar de realçar o contraste entre fatos culturais humanos em uso social e a Natureza:

"*Aquela senhora tem um piano que é agradável mas não é o correr dos rios nem o murmúrio que as árvores fazem...*" (Poema XI). "Os pastores de Vergílio tocavam avenas e outras coisas e cantavam de amor literariamente [...] Mas os pastores de Vergílio, coitados, são Vergílio, e a Natureza é bela e antiga" (Poema XII).

12. PROBLEMAS DA ESCRITA E DA COMPOSIÇÃO DO VERSO

Cumpramos observar neste momento que na sequência da narrativa apresentada até aqui, feita uma exceção para o poema VIII, o narrador mostrou que sua *atenção está voltada prioritariamente para as coisas da natureza, intocáveis, e absolutas em si, tais como são*. Dentro desta lógica, o naturalismo e o sensacionismo ocuparam todas as atenções da narrativa apoiada numa filosofia objetivista e cósica, e numa epistemologia sensista que dá prioridade absoluta aos sentidos do ver e do ouvir: "Creio no mundo como num malmequer porque o vejo" (Poema II). Vista pelo ângulo da análise literária, essa tendência objetivista de teor positivista, coloca em causa e contradiz em grande parte a expectativa de literariedade numa obra que se diz poética e que, por essa razão, deveria primar em sua base, pela linguagem plástica, ficcional e metafórica. Ao se verificar que, apenas em ocasiões raras, a narrativa se comporta como obra poética de imaginação e de ficção literária, *O Guardador de Rebanhos* consegue deixar-nos, por vezes, a dúvida se estamos diante de um texto literário naturalista ou, mais propriamente, diante de um texto filosófico naturalista.

No tocante à composição do verso e à forma da escrita, há um detalhe a favor da literariedade. Trata-se da espontaneidade da escrita e da não escravização sistêmica do autor aos mandamentos da tradição literária. Destacamos, a propósito, esta passagem do poema XIV:

"Não me importo com as rimas. Raras vezes há duas árvores iguais uma ao lado da outra. Penso e escrevo como as flores têm cor mas com *menos perfeição no meu modo de exprimir-me porque me falta a simplicidade divina* de ser todo só o meu exterior

"Quando me sento a escrever versos ou passeando pelos caminhos ou pelos atalhos escrevo versos num papel que está no meu pensamento, sinto um cajado nas mãos e vejo um recorte de mim no cimo dum outeiro olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias" [...] "Saúdo todos os que me lerem, tirando-lhes o chapéu largo quando me veem à minha porta mal a diligência levanta no cimo do outeiro" (Poema I)

13. O POEMA XV. UMA VIRADA COMPOSICIONAL. O NATURALISMO DO AVESSE.

Entra-se aqui, no poema XV, numa virada composicional que chamaríamos adequadamente o avesso do naturalismo e o naturalismo do avesso. O poeta faz um *stop* na narratividade e introduz uma novidade na dimensão conceitual de naturalismo. Diríamos que Alberto Caeiro suspende momentaneamente a toada naturalista positivista e passa a fazer conviver o naturalismo, em si, com uma subjetividade social e com a cultura que as sociedades estabelecem no decorrer do tempo em torno da natureza e de suas formas.

Eis como ele anuncia a mudança no poema XV, e avisa em quais poemas essa mudança está presente:

“As quatro canções que seguem separam-se de tudo o que eu penso, mentem a tudo o que eu sinto, são do contrário do que eu sou... Escrevi-as estando doente e por isso elas são naturais e concordam com aquilo que sinto, concordam com aquilo que não concordam. Estando doente devo pensar o contrário do que penso quando estou são. [...] Por isso essas canções que me renegam não são capazes de me renegar” (Poema XV).

Parece que a intencionalidade poética desta mudança e da intercalação de quatro poemas, que são, concretamente, os poemas XVI, XVII, XVIII e XIX, diferentes da tônica naturalista usada até aqui, diz respeito ao alargamento do conceito naturalista à natureza doente.

A esses poemas, Caeiro chama-lhes *canções*. Elas têm as seguintes características que vêm introduzir profundas mudanças na estrutura conceitual do tipo de naturalismo presente em *O Guardador de Rebanhos*: 1. “separam-se de tudo o que eu penso”; 2. “mentem a tudo o que eu sinto”; 3. “são do contrário do que eu sou” (Poema XV).

No mesmo poema, Caeiro pormenoriza: “Escrevi-as estando doente e por isso *elas são naturais* e concordam com aquilo que sinto. Concordam com aquilo que não concordam... Estando doente *devo pensar o contrário* do que penso quando estou são (senão não estaria doente). Devo *sentir o contrário* do que sinto quando sou eu na saúde. *Devo mentir à minha natureza* de criatura que sente de certa maneira... *Devo ser todo doente* – ideias e tudo. Quando estou doente, não estou doente para outra coisa. Por isso *essas canções que me renegam não são capazes de me renegar* e são a paisagem da minha alma de noite, a mesma ao contrário” (Poema XV).

No poema em debate, Caeiro trabalha essencialmente com os seguintes conceitos: em primeiro lugar utiliza a aplicação filosófica dos contrários. Ao falar da filosofia lógica das quatro canções que escreveu quando “estava doente” desenvolve um conceito duplo de naturalismo: o naturalismo do poeta são e o naturalismo do poeta quando está doente. Partindo do princípio de que os contrários se tocam, conclui que são e doente são estados da natureza, são estados naturais. São estados naturais mas diferentes. E têm um ponto em comum: são da natureza, são naturais (concordam com aquilo que não concordam). Convém destacar também na dialética de Caeiro a aplicação lógica do paradoxo. Ele mostra como essas quatro canções, explanando os contrários, o doente e o são, o igual e o diferente, terminam por adotar a logicidade onde os contrários se tocam e as afirmações paradoxais “concordam com aquilo que não concordam” e “quando se está doente não se está doente para outra coisa” (Poema XV).

O que parece claro é que através desta linguagem de contrários e altamente paradoxal, Caeiro quer, de alguma maneira, realçar aqui o naturalismo visto do avesso. Ao compreender isto, começamos a admitir que *a naturalidade abrange todo o ser e todos os seus estados naturais*, mesmo que divergentes, quer sejam conceitos aparentemente inconciliáveis quer sejam estados anímicos ou estados ontológicos, a natureza termina por ser o último reduto onde todos os fenômenos se dão. O são e o doente são da natureza, são estados naturais. O *afirmativo* e seu *contraditório* são operações da natureza. Assim, conceitos contrários ao que uma pessoa sente, ou mentiras que vão de encontro ao que uma pessoa sente, ou atitudes ao contrário do *eu* que uma pessoa é: fica tudo dentro da natureza. A diferença é toda no aspecto

interno do pensamento, do sentimento ou da ordem de ser. Diferenças de conceitos. Mas na realidade são estados diferentes no seio de uma natureza que se desdobra em atitudes, comportamentos, sensações e ideias. A saúde é um estado da natureza. A doença também. Pensar é um estado da natureza. Sentir e ser são igualmente manifestações da natureza: a diversidade de conceito, de sentimento, de pensamento, tudo se passa dentro dos meandros da natureza. Esses poemas, portanto, não serão a renegação do naturalismo. Serão apenas uma outra face do naturalismo e do sensacionismo. Caeiro quis fazer *isto* para que o leitor se conscientizasse e não incorresse no erro de julgar a obra sem olhar os contrários e os paradoxos que aqui se desenvolvem com habilidade e destreza.

Caeiro mostra assim, de forma hábil, o avesso (o verso) da medalha da natureza. É uma variação da escrita, que subtrai o poeta, em boa hora, daquele positivismo insistente e inócuo de que “pedras são pedras”, “flores são flores” e “rios são rios”, de que “ideias são sensações”, sem deixar ao leitor um espaço para que ele desenvolva sua concriação, que é uma tese descoberta pela moderna teoria dos teóricos acadêmicos da escola de Konstanz.

14. REAFIRMAÇÃO DO NATURALISMO FRENTE À CONJUNTURA DO NATURAL COM O SOCIAL

Recomposta a estrutura da nova narração, com confissão de Caeiro de que estava em pauta, além do naturalismo de caras, também um naturalismo oculto ou escondido no avesso que passa ser o outro rosto do naturalismo, agora o poeta irá mostrar, a partir do poema XVI, como é esse aspecto do novo naturalismo presente nas quatro canções em questão (poemas XVI, XVII, XVIII e XIX). Essas canções (poemas) escritas, se avaliadas em relação ao “*poeta são*” (“escrevi-as estando doente e por isso elas são naturais” poema XV), “separam-se de tudo o que eu penso, mentem a tudo o que eu sinto e são do contrário do que eu sou...” (Poema XV). Se avaliadas pelo lado do *poeta doente* que as escreveu, “são naturais”, “concordam com *aquilo que sinto*”: estando doente devo pensar o contrário do que penso quando estou são”, “devo sentir o contrário do que sinto, quando sou eu na saúde”, “devo mentir à minha natureza de criatura que sente de certa maneira...”, “devo ser todo doente – ideias e tudo. Quando estou doente não estou doente para outra coisa. Por isso *essas canções que me renegam não são capazes de me renegar* e são a *imagem da minha alma de noite*, a mesma ao contrário”. (Poema XV).

15. A NOVA FORMA NARRATIVA

Seja como for, agora temos a noção de um naturalismo amplo que abrange os poemas escritos em estado de boa saúde ou em estado de doença. A aparente diferença entre discursos aparentemente contrários dissolve-se na plataforma do natural, já que tanto o estado de saúde quanto o de doença se passam na natureza.

Superado este aparente estado de contrários e de renegação, a narrativa continua a partir do poema XVI com o leitor atento às novas mensagens. De novidade, agora não é mais o conceito positivista de natureza que se narra. Existem já aspirações (“quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois que vem a chiar manhãzinha cedo pelas estrada”). Existem esperanças, com outras imagens móveis e metáforas literárias, sem sair do naturalismo.

16. NATUREZA, FRATERNIDADE E NATURALISMO

No poema XVII a Natureza fica em destaque, são exaltadas as plantas “companheiras das fontes e santas a quem ninguém reza”, e o poema ganha vida misturando observações naturais que se destacam pela dinâmica do verso.

17. ASPIRAÇÕES NATURAIS RURAIS E PANTÉISTAS

Reforçando a mudança do canto poético, o poema XVIII, catalogado entre os que foram escritos na doença do poeta, oferece-nos novas aspirações, desta vez inteiramente naturalistas, e em contraste com sentimentos existenciais do “ser que atravessa a vida”, olha para trás e tem pena de si (Poema XVIII).

18. O LUAR BATENDO NA RELVA E AS LEMBRANÇAS DE PESSOAS E TRADIÇÕES

Contrariamente aos poemas iniciais, o último poema do ciclo do “poeta doente”, consegue trazer fatos naturais, como o luar batendo na relva, e fá-los conviver com lembranças e tradições culturais populares, sem deixar de reafirmar, ao fim, a tônica naturalista.

19. O TEJO E O RIO DA MINHA ALDEIA. VISÃO SOCIAL E CULTURAL E VISÃO NATURAL

No poema XX, o poeta retoma a narrativa do “poeta são”. A temática é a lógica dos contrários explorada por Caeiro, pondo em confronto o *Tejo* e o *rio da minha aldeia*: “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia, mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia” (poema XX). A narrativa oferece memórias, dados geográficos, abertura para o mundo e outras relações. Para além de tudo, a crítica dos que veem tudo o que lá não está... Mas “Ninguém nunca pensou no que há para além do rio de minha aldeia. *O rio da minha aldeia não faz pensar em nada. Quem está ao pé dele está só ao pé dele*”, conclui o poeta, usando um refrão de fórmula já conhecida bem naturalista (Poema XX).

20. É PRECISO É SER-SE NATURAL E CALMO

Há desejos e aspirações neste poema:

“Se eu pudesse trincar a terra toda e sentir-lhe um paladar, seria mais feliz um momento... Mas eu nem sempre quero ser feliz, é preciso ser de vez em quando infeliz para se poder ser natural...” [...] “*O que é preciso é ser-se natural e calmo na felicidade ou na infelicidade, sentir como quem olha, pensar como quem anda, e quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre e que o poente é belo e é bela a noite que fica... Assim é e assim seja...*”.

Desta vez o poeta não diz que pensar é *estar doente dos olhos* como disse atrás, mas que é preciso [...] “pensar como quem anda” (Poema XXI).

21. A FORÇA DA NATUREZA

“Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa na cara dos meus sentidos e eu fico confuso, perturbado, querendo perceber não sei bem como nem o quê... Mas quem me mandou a mim querer perceber? Quem me disse que havia de perceber?”

Trata-se de um poema que consegue registrar as sensações físicas do calor, as perturbações físicas e biotérmicas registradas pelos sentidos e a natural vontade de tentar entender esses fenômenos. O poeta naturalista reage à vontade de querer perceber a razão desses fenômenos e reage a essa vontade de querer entender: “Mas quem me mandou a mim querer perceber? Quem me disse que havia de perceber?” (Poema XXII). E responde:

“Quando o verão me passa pela cara a mão leve e quente da sua brisa, só tenho que sentir agrado porque é brisa ou que sentir desagradado porque é quente, e de qualquer maneira que eu o sinta, assim, porque assim o sinto, é que é meu dever senti-lo...”

O poeta conclui e acha que é razoável aceitar o determinismo da natureza ou seja, as sensações reais que o sujeito tem o dever de admitir como prioridade.

22. TUDO É COMO É

A cada passo o determinismo da natureza avança e se estabelece no poema. Fixismo, determinismo, intocabilidade, contemplação:

“Meu olhar azul como o céu é calmo como a água ao sol. É assim azul e calmo porque não interroga nem se espanta. Se eu interrogasse e me espantasse não nasciam flores novas nos prados nem mudaria qualquer coisa no sol [...] *Porque tudo é como é e assim é que é, e eu aceito e nem agradeço, para não parecer que penso nisso...*” (Poema XXIII).

23. O QUE NÓS VEMOS DAS COISAS SÃO AS COISAS

“*O que nós vemos das cousas são as cousas.* Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra. Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos se ver e ouvir são ver e ouvir? O essencial é

saber ver. Saber ver sem estar a pensar [...] (Tristes de nós que *trazemos a alma vestida!*), Isso exige um estudo profundo. Uma aprendizagem de desaprender e uma sequestração na liberdade daquele convento de que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas e as flores as penitentes convictas de um só dia" (Poema XXIV):

Neste poema, o autor afirma com insistência e se fecha dentro do determinismo cou-sista, subordinando a inquietação e diálogo natural oferecido pela natureza humana a um esquema de frio e inoperante imobilismo determinista: "*O que nós vemos das cousas são as cousas*" e: "As estrelas não são senão estrelas [...] as flores senão flores" (Poema XXIV).

24. SER E PARECER

"As bolas de sabão que esta criança se entretém a largar de uma palhinha *são translucidamente uma filosofia toda. Claras, inúteis e passageiras como a Natureza*, Amigas dos olhos como as coisas são aquilo que são com *uma precisão redondinha* e aérea e ninguém, nem mesmo a criança que as deixa, *pretende que elas são mais do que que parecem ser* [...]" O poeta explora a transitoriedade, o tom passageiro da Natureza, o ser e o parecer, uma tese de filosofia: "*as bolas de sabão [...] são translucidamente uma filosofia toda* [...]" (Poema XXV).

25. AS COISAS NÃO TÊM BELEZA: SIMPLEMENTE EXISTEM

"Às vezes, em dias de luz perfeita e exata em que as coisas têm toda a realidade que podem ter, pergunto a mim próprio devagar porque sequer atribuo eu *beleza às cousas*. Uma flor acaso tem beleza? Tem beleza acaso um fruto? Não: *têm cor e forma e existência* apenas. A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão. Não significa nada. Então porque digo eu das cousas: são belas? [...] *as coisas que simplesmente existem*" (Poema XXVI).

26. A DIVINA NATUREZA QUE NÃO É DIVINA

"Se falo dela como de um ente é que, para falar dela, preciso usar a linguagem dos homens que dá personalidade às coisas e impõe nome às coisas. Mas as coisas não têm nome nem personalidade. Existem, e o céu é grande a terra larga e o nosso coração do tamanho de um punho fechado... Bendito seja eu por tudo quanto sei. Gozo tudo isso como quem sabe que há sol." (Poema XXVII).

27. GRAÇAS A DEUS QUE AS PEDRAS SÃO SÓ PEDRAS

"Li hoje quase duas páginas do livro dum poeta místico e ri como quem tem chorado muito. *Os poetas místicos são filósofos doentes e os filósofos são homens doidos* Porque *os poetas místicos* dizem que as flores sentem e dizem que as pedras têm alma e que os rios têm êxtases ao luar. Mas as flores se sentissem não eram flores, eram gente; e se as pedras tivessem alma, eram coisas vivas, não eram pedras; e se os rios tivessem êxtases ao luar, os rios seriam homens doentes.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios para falar do sentimento deles. Falar da alma das pedras, das flores, dos rios é falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos. Graças a Deus que as pedras são só pedras e que os rios não são senão rios e que as flores são apenas flores" (Poema XXVIII).

Este poema assume uma exposição completa e um resumo arquetípico do pensamento naturalista defendido por Caeiro, que contém em si, com toda a clareza, a tese naturalista e sua antítese, mostrando definidas as linhas essenciais do naturalismo e tudo o que essas linhas excluem.

28. NEM SEMPRE SOU IGUAL NO QUE DIGO E ESCREVO... MAS SOU SEMPRE EU

“Nem sempre sou igual no que digo e escrevo. Mudo mas não mudo muito [...] Por isso quando pareço não concordar comigo reparem bem para mim: se estava virado para a direita voltei-me agora para a esquerda *mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés...*” (Poema XXIX).

29. MINHA DEFINIÇÃO: SOU UM POETA QUE CANTA A NATUREZA.

“Não sei o que é a Natureza: canto-a. Vivo no cimo dum outeiro numa casa caiada e sozinha, e essa é a minha definição” (Poema XXX).

30. O HOMEM URBANO E SEUS PROBLEMAS. DRAMÁTICO NATURALISMO

“Um homem das cidades [...] falava da justiça e da luta para haver justiça [...] Que me importam a mim os homens e o que sofrem ou dizem sofrer...” (Poema XXXII).

Este poema é chocante para a sensibilidade social não formal e extra-literária que pensa e sente para além dos muros da intencionalidade do poema. Neste poema, Caeiro apresenta um dos mais fortes indícios do indiferentismo naturalista positivista. É uma demonstração formal que se coloca além da dor e da justiça social. Uma tese fria, formal, tocando as raiais do naturalismo anti-social, quando defende que “as coisas são como são e basta”, naturalismo insensível aos apelos humanos da solidariedade que é engolida simplesmente pelo egoísmo natural a exemplo dos seres da natureza espelhado no “egoísmo das flores” que *apenas são*, e vivem indiferentes aos sentimento do mundo, poema humanamente absurdo, que não pode entrar no rol comparativo da natureza irracional exemplar, se pensarmos na diferença que há entre os seres biológicos da natureza e o homem dotado de racionalidade e sensibilidade social e orientado por valores sociais. Uma demonstração poética de pouca valia axiológica quando seres humanos são seres humanos e seres irracionais e materiais são seres irracionais e materiais, simplesmente.

31. SENTIMENTOS ACERCA DAS FLORES... ELAS QUE MANTÊM A MESMA IDENTIDADE. NATURALISMO

“*Pobres das flores* – parecem ter medo da polícia – mas tão boas que florescem do mesmo modo”.

32. ACHO TÃO NATURAL QUE NÃO SE PENSE

Que pensará o meu muro da minha sombra? (Poema XXXIV)

A imutável identidade das flores: "E têm o mesmo sorriso antigo que tiveram para o primeiro olhar" [...] (Poema XXXIII). [...] E então desagrado-me e incomodo-me como se desse comigo com um pé dormente..." (Poema XXXIV).

33. O LUAR ATRAVÉS DOS ALTOS RAMOS. NATURALISMO

Os poetas e o luar visto através dos altos ramos. A identidade imutável do luar através os altos ramos (ver Poema XXXV).

34. "HÁ POETAS QUE SÃO ARTISTAS E TRABALHAM NOS SEUS VERSOS" [...] "A ÚNICA CASA ARTÍSTICA É A TERRA TODA". NATURALISMO

"Há Poetas que são artistas e trabalham nos seus versos como um carpinteiro nas tábuas!... [...] Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro e ver se está bem e tirar se não está!... [...] olho para as flores e sorrio... Não sei se elas me compreendem nem sei se eu as compreendo a elas, mas sei que *a verdade está nelas e em mim e na nossa comum divindade* de nos deixarmos ir e viver pela Terra [...]" (Poema XXXVI).

35. EXEMPLO DAS BOLHAS NA ÁGUA: A ILUSÃO E A REALIDADE. NATURALISMO

"O sol-posto": "Desejo que aparece e desaparece": Desejos que vão e vêm.
O Sentido natural das coisas (Poema XXXVII).

36. O SOL QUE IRMANA TODOS OS HOMENS. NATURALISMO

"Bendito seja o sol de outras terras que faz meus irmãos todos os homens"
(Poema XXXVIII).

37. O MISTÉRIO DAS COISAS. EXISTÊNCIA E SIGNIFICAÇÃO. NATURALISMO

"Que sabe o rio disso e que sabe a árvore [...] E eu que não sou mais do que eles que sei disso? [...] Porque o único sentido oculto das coisas é elas não terem sentido oculto nenhum [...]. É mais estranho do que todas as estranhezas e do que os sonhos de todos os poetas e os pensamentos de todos os filósofos que as coisas sejam realmente o que parecem ser e não haja nada a compreender. Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: as coisas não têm significação, têm existência". (Poema XXXIX).

38. A BORBOLETA É APENAS BORBOLETA E A FLOR É APENAS FLOR. NATURALISMO

“Passa uma borboleta diante de mim e pela primeira vez no universo eu reparo que as borboletas não têm cor nem movimento [...] A borboleta é apenas borboleta e a flor é apenas flor”. (Poema XL)

39. ILUSÃO DOS SENTIDOS QUANDO LHES PARECE QUE PASSA UMA BRISA [...]. SER E DEVER SER. IMPERFEIÇÃO NO MUNDO. HÁ GENTE DOENTE

“Ah os sentidos. Os doentes que vêem e ouvem! *Fôssemos nós como devíamos ser e não haveria em nós necessidade de ilusão...* Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida e nem repararíamos para que há sentidos...” (XLI 224).

40. AÇÃO HUMANA PELO MUNDO FORA. NADA POMOS NADA TIRAMOS. NATURALISMO

“Passou a diligência pela estrada e foi-se; E a estrada não ficou mais bela, nem sequer mais feia. Assim é a ação humana pelo mundo fora. Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos; *E o sol é sempre pontual todos os dias.*” (Poema XLII)

41. O QUE FOI NÃO É NADA E LEMBRAR É NÃO VER. NATURALISMO

“O voo da ave que passa e não deixa rastro [...] a passagem do animal que fica lembrada no chão [...] A recordação é uma traição à Natureza. Porque a Natureza de ontem não é Natureza. O que foi não é nada e lembrar é não ver” (Poema XLIII).

42. ACORDO DE NOITE SUBITAMENTE. SENSACIONISMO

“Acordo de noite subitamente e o meu relógio ocupa a noite toda. Não sinto a Natureza lá fora [...] a única coisa que o meu relógio simboliza ou significa enchendo com a sua pequenez a noite enorme *é a curiosa sensação de encher a noite enorme* com a sua pequenez” (Poema XLIV).

43. UM RENQUE DE ÁRVORES LÁ LONGE. NOMINALISMO

“Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas. Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes” (Poema XLV).

44. A ESCRITA AUTOMÁTICA E OUTROS PROBLEMAS. NATURALISMO E SURREALISMO

“Deste modo ou daquele conforme calha ou não calha [...] procuro dizer o que sinto sem pensar em que o sinto. Procuro encostar as palavras à ideia” (Poema XLVI).

45. O GRANDE SEGREDO. A NATUREZA É PARTES SEM UM TODO. NATURALISMO

“Vi que não há Natureza, que Natureza não existe, que há montes, vales, planícies, que há árvores, flores, ervas, que há rios e pedras, mas que não há um todo a que isso pertença, que um conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias. A Natureza é partes sem um todo. Isto é talvez o tal mistério de que falam. Foi isto o que sem pensar nem parar, acertei que devia ser a verdade que todos andam a achar e que não acham, e que só eu porque a não fui achar, achei” (Poema XLVII).

46. DESPEDIDA. DIZ ADEUS AOS VERSOS. NATURALISMO

“Com um lenço branco digo adeus aos meus versos que partem para a Humanidade [...] Ei-los que vão já longe [...] Quem sabe quem os lerá? Quem sabe a que mãos irão? [...] Ide, ide de mim. Passa a árvore e fica dispersa pela Natureza. Murcha a flor e o seu pó dura sempre. Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua. Passo e fico, como o Universo!” (Poema XLVIII)

47. O ÚLTIMO POEMA: UM DEUS QUE DORME

“Meto-me para dentro [...]. E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso, sem ler nada nem pensar em nada, nem dormir, Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito. E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.” (Poema XLIX)

48. O ASPECTO POÉTICO, IMAGINATIVO E LITERÁRIO

“Eu nunca guardei rebanhos
mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
conhece o vento e o sol
e anda pela mão das estações
a seguir e a olhar.
Toda a paz da natureza sem gente
vem sentar-se a meu lado.
[...] Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.” (Poema I)

Este é o hall de entrada do grande poema. Soa assim, solene, utilizando uma metáfora que aproxima a função do poeta com a função do pastor. Assim como o pastor frequenta o sol e o vento, e acompanha e olha o rebanho durante o desenrolar das estações, da mesma forma o poeta acompanha e olha a natureza como observador, tendo em seu olhar a base fundamental para recolher e captar suas sensações registradas de maneira poética, ficcional, imaginativa:

“Quando me sento a escrever versos [...] sinto um cajado nas mãos e vejo um recorte de mim no cimo dum outeiro olhando para o meu rebanho [...] (Poema I) “Sou um guardador de rebanhos. O rebanho é os meus pensamentos e os meus pensamentos são todas sensações. Penso com os olhos e os ouvidos e com as mãos e os pés e com o nariz e a boca”. (Poema IX).

O Guardador de Rebanhos é, por isto, uma obra onde os pensamentos correspondem a sensações e as sensações representam toda a vida psíquica e a forma de entender o mundo com o qual o narrador se defronta.

49. A ESCRITA COMO CATARSE

Estas confissões supõem uma intenção de profunda mudança e as metamorfoses indicam a intencionalidade do processo catártico do poema que navega em direção a um discurso isento baseado na mais pura autenticidade. Na descrição explícita dessas metamorfoses encontramos a confissão clara de um *sujeito poético puro*, que identificamos nas melhores passagens e microtextos de *O Guardador de Rebanhos*.

50. UM CAPÍTULO EPISTEMOLÓGICO

A poesia de Alberto Caeiro mexe não apenas com o conceito de Natureza, mas simultaneamente com a questão dos universais. O nominalismo é expressamente adotado na poética de Caeiro: “A Natureza é partes sem um todo.” (Poema I). “Há um renque de árvores lá longe [...] mas o que é um renque de árvores?” Ao assumir o conteúdo poético do verso seguinte: “Renque e o plural árvores não são coisas. São nomes”, Alberto Caeiro assume claramente *a interpretação nominalista*, valorizando a individualidade de cada coisa, o objeto particular e singular, *rejeitando a universalização*. Defende a particularização, a parte da Natureza, não o todo. O indivíduo é abertamente destacado. É nesta toada que se desenvolve todo o discurso poético ao longo do *Guardador de Rebanhos*: “A borboleta é apenas borboleta. E a flor apenas flor” (Poema I). Ou então: “Vi que não há Natureza, que *Natureza não existe*, que *há montes, vales, planícies, que há árvores, flores, ervas, que há rio e pedras*, mas que *não há um todo a que isto pertença*, que um conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias” (Poema I).

Concomitantemente a este destaque, sabemos que muitas outras pesquisas se oferecem no andamento da leitura, tais como alguns traços estruturais da genética cultural da obra, expressos e insistentes indícios panteístas, um claro e fundamental naturalismo, traços de adesão à teoria nominalista de Roscelino em contraposição à teoria dos Universais que ocupa a escolástica medieval, o problema da individuação também discutido na Idade Média por João Duns Escoto, a alusão à teoria budista da senda ou do caminho, além de sérias dúvidas que pairam sobre alguns textos nos quais parece emergir, real ou provável, influência empiricista da filosofia inglesa do século XVII e XVIII e positivista de Augusto Comte em versos que aparentam um absolutismo dogmático dos dados. As sensações ocupam o topo da caracterização literária do poema de Alberto Caeiro:

“Sou um guardador de rebanhos. O rebanho é os meus pensamentos. E os meus pensamentos são todas sensações. Penso com os olhos e com os ouvidos e com as mãos e os pés e com o nariz e a boca. Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la. E comer um fruto é saber-lhe o

sentido [...] *Sou o Argonauta das sensações verdadeiras* [...] "E assim escrevo querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem mas como quem sente a Natureza e mais nada."
(Poema I)

51. POESIA, SENSACIONISMO E TEORIA DO CONHECIMENTO

Alguns dos elementos centrais do poema oferecidos pela leitura levam-nos frequentemente à *Filosofia, metafísica, teoria do conhecimento e sensacionismo*. O debate histórico entre pensamento e sensação, o destaque poético da sensação, do sentir, do olhar, do ver e do ouvir formam a opção principal de Alberto Caeiro com a clara adesão do poeta à *sensação em arte*: "Procuo dizer o que sinto sem pensar em que o sinto. Procuo encostar as palavras à ideia e não precisar dum corredor do pensamento para as palavras" (Poema XLVI).

Esta atitude direta e sensacionista afasta o poeta da busca de razões transcendentais presentes ao drama humano existencial na terra. Ao apelo da plateia que pergunta sobre *filosofia, metafísica* e a *natureza íntima das coisas*, a resposta será invariavelmente esta: "Eu não tenho filosofia: tenho sentidos..." (Poema II). "A luz do sol vale mais que os pensamentos de todos os filósofos". (Poema IV). "Os poetas místicos são filósofos doentes e os filósofos são homens doidos. Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem e dizem que as pedras têm alma e que os rios têm êxtases ao luar" (Poema XXVIII). Insistir em perguntas de cunho filosófico, metafísico e transcendental como: *Onde fica a ideia das coisas? Causa e efeito, meditação sobre Deus e a alma, sobre a criação do mundo, mistério das coisas, metafísica, constituição íntima das coisas, sentido íntimo do Universo, pensar em razões e fins* (cf. Poema IV) levará sempre a uma resposta que dá preferência à realidade visual, ao que está diante dos olhos como o raiar da manhã, o espetáculo das flores, da luz do sol, das árvores?

Merece análise um texto que é a raiz epistemológica de todo o processo sensista de *O Guardador de Rebanhos*:

"O meu olhar é nítido como um girassol. Tenho o costume de andar pelas estradas *olhando* para a direita e para a esquerda, e de vez em quando *olhando* para trás... *E o que vejo a cada momento é aquilo que nunca antes tinha visto* e eu sei dar por isso muito bem... *Sei ter o pismo essencial* que tem uma criança se ao nascer, reparasse que nascera deveras... *Sinto-me nascido a cada momento* para a eterna novidade do Mundo." (Poema II)

Primeiro dado de análise

A primeira etapa do conhecimento começa pelos sentidos externos em contato com os fenômenos. *O olhar* é apresentado como instrumento e janela do conhecimento. Efeito: ver. Área: conhecimento.

Segundo dado de análise

A sensação do olhar provoca o conhecimento interior, a visão de mundo, uma *visão nova de um mundo* que a toda a hora se revela e se renova.

Terceiro dado de análise

O texto nos mostra uma teoria dinâmica do conhecimento na visão de Alberto Caeiro:

“Vejo a cada momento aquilo que nunca antes tinha visto”.

Quarto dado de análise

Ao revelar que sabe ter o *pasmo* essencial, Alberto Caeiro alinha na mesma convicção de Aristóteles, que dizia que o primeiro momento da vocação filosófica se revela no momento em que o indivíduo se espanta ou se maravilha (*thaumázein*) diante de alguma coisa que chega à sua consciência, como toque para se perguntar e interessar pelos segredos do Universo.

52. A QUESTÃO DOS UNIVERSAIS

Nesta passagem “Vi que que não há Natureza, que Natureza não existe [...]”, há filosoficamente uma falha epistemológica no discurso do narrador. O Poeta pode pensar que quando afirma que *Natureza não existe* consegue driblar a existência do universal e tirar um bilhete de trânsito limpo para o particular, que lhe permita desembarcar no nominalismo... O poeta escreveu, mas não é bem assim. Ao dizer

“Vi que que não há Natureza, que Natureza não existe, que há montes, vales, planícies, que há árvores, flores, ervas, que há rios e pedras, mas que não há um todo a que isto pertença, que um conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias” (Poema I)

O poeta pratica uma incoerência teórica. Talvez por desatenção, o poeta saiu do ofício poético para dar preferência e se imiscuir numa teoria filosófica, passando com isso a comprometer a verdade do poema. Esqueceu Caeiro, ou Fernando Pessoa, que ao falar de montes, vales, planícies e árvores, o narrador poético está entrando num debate dialético-filosófico que vem dos gregos e teve seu apogeu na escolástica medieval e seu reflexo nos empiristas ingleses. Esse debate tem como tema central o problema dos universais de um lado e o nominalismo

de outro. Ao nos referirmos a conjuntos, arquétipos e ao conceito de natureza, entramos no debate sobre os universais e no nominalismo. Dizer que Natureza não existe, que há montes, vales, planícies, que há árvores, flores, ervas, que há rios e pedras, é só parte da verdade. Na realidade, quando se fala de flores, de pedras e rios, no plural, fala-se de conjuntos, e de universais e não de particulares. Sendo esse tema um assunto especificamente filosófico, não é interessante o poeta colocar-se poematicamente na situação de um professor tentando dizer qual é a verdade, numa questão filosófica que é um campo a ser discutido, mais por especialistas do que por um poeta comprometido com a qualidade da poesia.

53. LITERATURA E FILOSOFIA

Tudo isto nos leva a um novo capítulo que seria a relação entre filosofia e literatura no *Guardador*.

Epistemologia sensista

“Eu não tenho filosofia: tenho sentidos” (Poema II).

“E os meus pensamentos são todos sensações. Penso com os olhos e com os ouvidos e com as mãos e os pés e com o nariz e a boca” (Poema IX).

Império dos fatos e dos dados

“O essencial é saber ver. Saber ver quando se vê. Saber ver sem estar a pensar. Saber ver quando se vê e nem pensar quando se vê nem ver quando se pensa” (Poema XXIV).

Ou, lembre-se a sua identificação:

“Sou o Argonauta das sensações verdadeiras”

O conceito dinâmico de ser

Entre outras teorias há o *conceito dinâmico de ser*, presente em Heráclito. Em seguida temos o conceito aristotélico de ser e ente (*esse et ens*), um conceito clássico mantido pelas universidades medievais e transmitido pela cultura clássica ocidental. Podemos interpretar que ao defender a dinâmica teoria epistemológica, Caeiro se aproxima do conceito heraclítico e do *sein und seiend* (o ser e o ente, o ser e o estar sendo) de Martin Heidegger (1889-1976) repetindo Aristóteles e os medievais.

A questão dos universais

Também a *questão dos universais* renasce no poema ao ser questionado o universal e o particular, e ao optar pelo *nominalismo* representado no Ocidente principalmente por Roscelino (1070-1120) e por Guilherme Ockham no século XIV.

Vestígios teóricos do positivismo

Causa certa estranheza também a defesa das *coisas* apenas por serem coisas, parecendo aproximar-se do conceito positivista que vigorou no século XIX e do coucismo combatido por Leonardo Coimbra e principais expoentes do Movimento da Filosofia Portuguesa.

Materialismo sensista

“Meus pensamentos são todos sensações” (Poema IX)

Determinismo ontológico

Há uma incessante repetição taxativa sobre o dado objetivo que beira o determinismo: “O que nós vemos das coisas são as coisas” (Poema XX). “As coisas simplesmente existem” (Poema XXVI). “Pedras são só pedras e os rios não são senão rios”. “As estrelas não são senão estrelas” (Poema XIV), Do lado da análise afirma-se que, num intertexto cultural, quando *o ser se esgota no fenómeno ou no dado* estamos diante duma formulação positivista, à moda de Augusto Comte. Será? É um ponto de dúvida ainda a investigar.

A Individuação

Ao querer passar para o leitor a ideia de que não há Natureza como universal abstrato, mas apenas natureza em entes concretos, o narrador entrou num debate filosófico que é próprio de quem esqueceu que “os montes, os vales, as planícies, as árvores, as ervas e as pedras”, no plural, tal como foram citados, são “todos”, são “conjuntos” e portanto, *grupos de universais*. O particular é diferente. Não é todo. É parte. É singular. Individual. É *este monte, este vale, esta planície, esta árvore, esta flor, este rio, esta erva, esta pedra*. Em rigor *só há particularização quando se individualiza e se nomeia singularmente*. No texto de Caeiro há uma aparente particularização, de significação conflituosa, ao exemplificar *a espécie* (montes, vales [...]). Não se particulariza quando não se individualiza. Da maneira como foi editado o texto poético, os termos “montes, vales, planícies”, em termos de análise lógica, passam a ser “conjuntos”, “totalidades”, “grupos”, “aglomeração de indivíduos” e, *nesse sentido, representam mais legitimamente o universal do que o particular*. Taxativamente, o poeta dita que, quando escreve:

“há montes, vales, planícies [...] não há um todo a que isto pertença, um conjunto real e verdadeiro é uma doença de nossas ideias.”

O que achamos importante aqui é a atitude de Fernando Pessoa em suscitar no discurso de Alberto Caeiro a velha *questão dos universais*, centralíssima no debate do problema do conhecimento, entre *filósofos da filosofia*, desde os gregos da Antiguidade até hoje. No fim de contas, ficamos perplexos com estas e outras passagens do poema.

E não sabemos se o exagero é da poetização que vira doutrinação e ideologia se da análise crítica que constrangedoramente se sente provocada para passar adiante sem uma observação. Há base para se afirmar que entre os dogmas do poema está determinismo ontológico.

A existência sem essência

Acresce ainda chamar a atenção para o destaque dado à tese da valorização da existência antes da essência.

Uma poesia *cousista* e vitalista

Por outro lado, também, a opção vitalista adotada pelo poema virará, mais tarde, uma posição declaradamente anti-racionalista ou anti-intelectualista em *Apontamentos para uma estética não aristotélica* de Álvaro de Campos.

Uma teoria panteísta para o mundo

Destacamos também no poema o lado panteísta em termos de naturalismo filosófico, teológico e cósmico:

“Mas se Deus é as árvores e as flores [...] *chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar*” e [...] *e penso-o vendo e ouvindo e ando com ele a toda a hora*” (Poema V) “[...] *Penso e escrevo como as flores têm cor mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me porque me falta a simplicidade divina de ser todo só o meu exterior*” (Poema XIV). “*Sejamos simples e calmos como os regatos e as árvores e Deus amar-nos-á*” (Poema VI). Falando ele das flores refere-se à “*nossa comum divindade*” (Poema XXXVI).

Ao panteísmo teológico, o poeta narrador junta o misticismo naturalista:

“*No meu prato que mistura de Natureza! As minhas irmãs as plantas as companheiras das fontes, as santas a quem ninguém reza*” (Poema XVII). “*Só a Natureza é divina e ela não é divina [...]*” para falar dela preciso de falar a linguagem dos homens que dá personalidade às coisas e impõe nomes às coisas.” (Poema XXVII).

Naturalismo, ponto de partida

“Só a Natureza é divina, e ela não é divina. Se falo dela como de um ente é que para falar dela preciso usar da *linguagem dos homens* que dá personalidade às coisas e impõe nome às coisas, mas as coisas não têm nome nem personalidade” (Poema XXVII).

O autor opõe *naturalidade* e ação humana (poema XLII) e aborda o tema da *Terra Inocente* (poema XLV)

Vestígios budistas

A partir daqui, o sujeito-poético assume o caminho

“ora acertando ora errando, caindo aqui, levantando-me acolá, mas *indo sempre no meu caminho* como um cego teimoso”. (poema XLVI),

ficando claro o *tom heróico do narrador*:

“Ainda assim sou alguém, *sou o Descobridor da Natureza, sou o argonauta das sensações verdadeiras*, trago ao Universo um novo Universo porque trago ao Universo ele próprio.” (Poema I)

Roupagem panteísta no Poema

“Mas se Deus é as flores e as árvores e os montes e o sol e o luar [...] E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes e amo-o sem pensar nele e penso-o vendo e ouvindo e ando com ele a toda a hora” (Poema I).

54. A AJUDA DA CRÍTICA GENÉTICA

O lado sensacionista torna-se portanto a primeira característica da obra. Ao lado dela, porém, ou conjuntamente com ela, corre uma específica ontologia positivista, cousista, verista e objectualista que estrutura várias passagens textuais e parece não ter nenhuma relação com a razão estética da obra, de tão taxativa que é:

“Amanhã virás, andarás comigo a colher flores, pelo campo, e eu andarei contigo pelos campos ver-te colher flores. Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos pois quando vieres amanhã colher e andares comigo no campo a colher flores, isso será uma alegria e uma verdade para mim”.

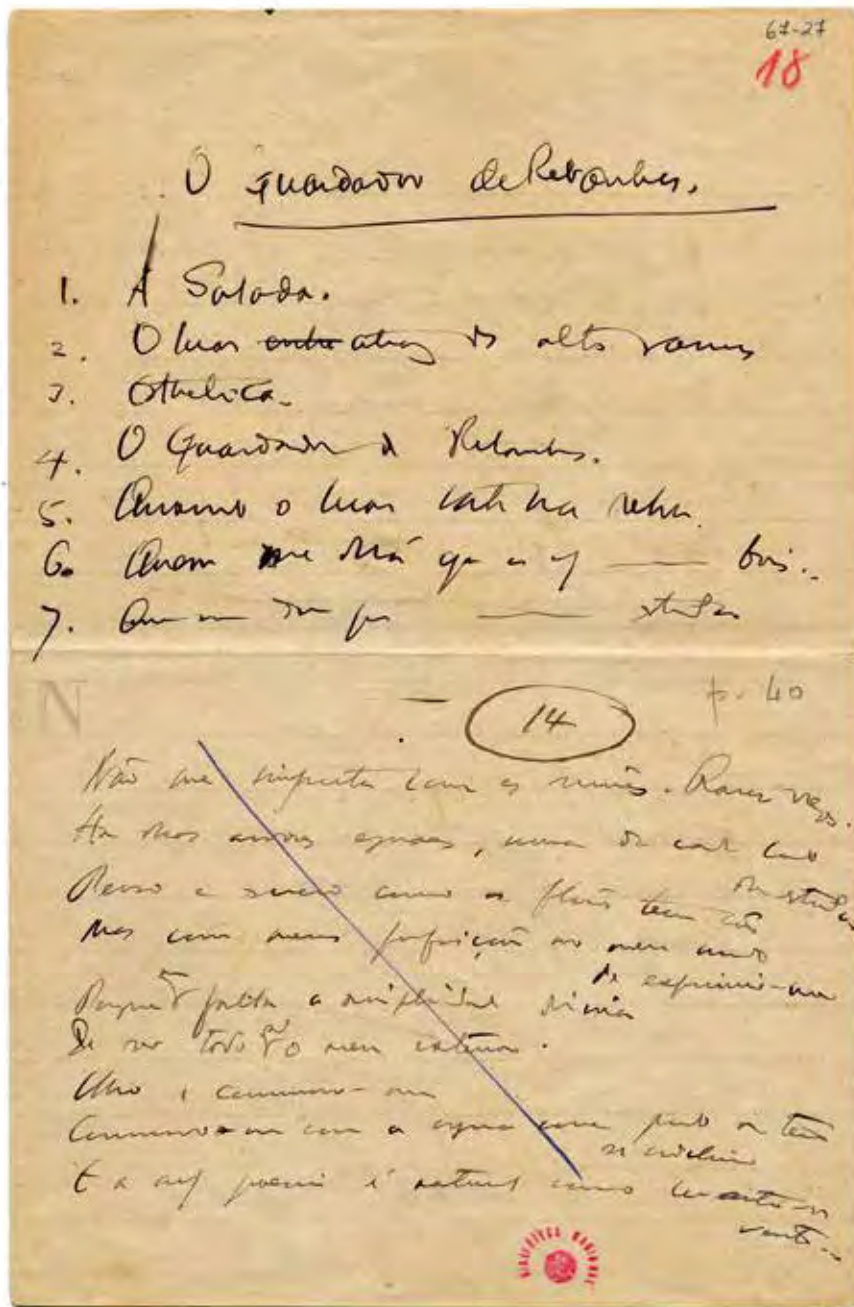


fig.1
bn-acpc-e-e3_67_27r_t-24-C-R0200

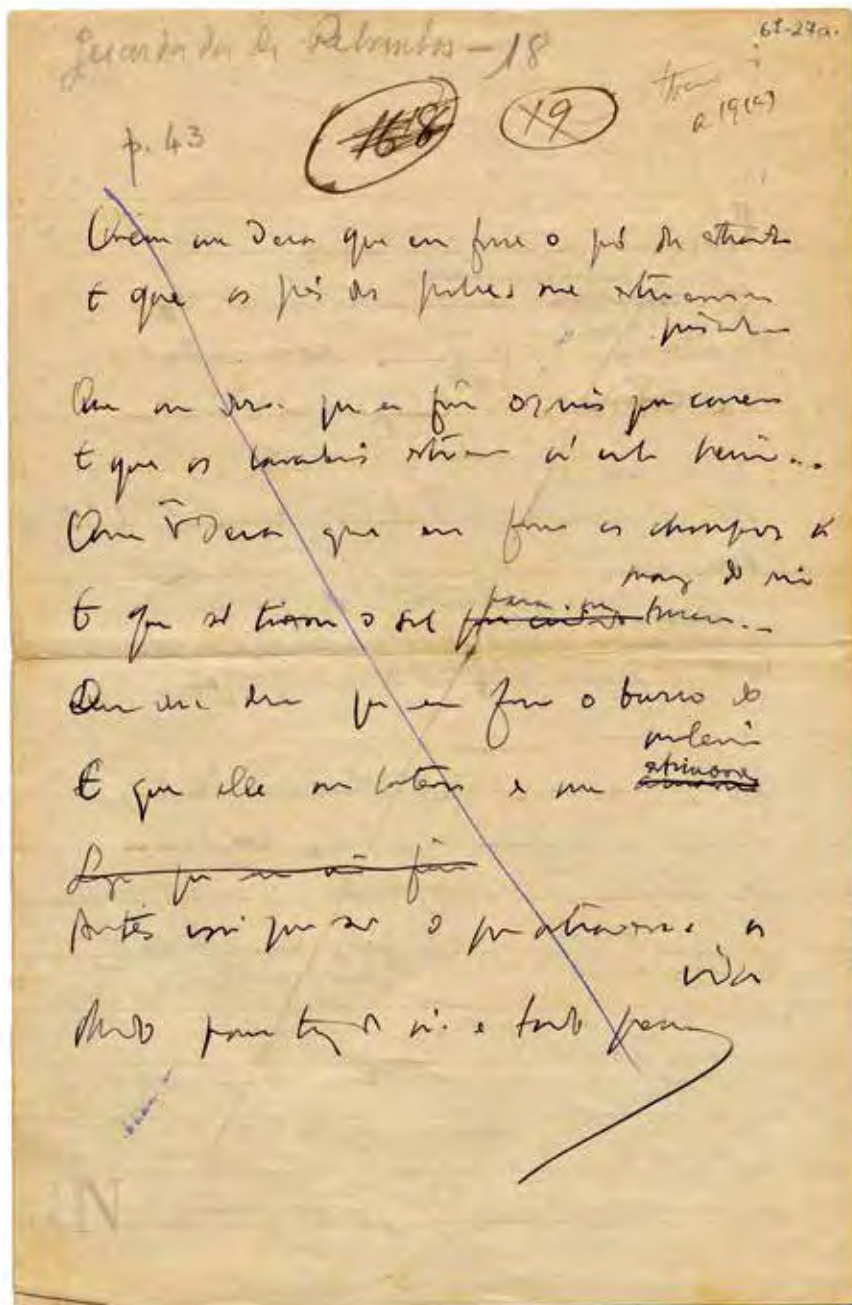


fig.2
bn-acpc-e-e3_67_27ar_t-24-C-R0200

A OMNIPOTÊNCIA DO SONHO E A REALIDADE SOEZ – TRÊS CARTAS DE CÂNDIDO COSTA PINTO NO ESPÓLIO DE MÁRIO DIONÍSIO

Manuel José Matos Nunes

(CER - Centro de Estudos Regianos e Casa da Achada - Centro Mário Dionísio)

1

No espólio literário de Mário Dionísio – Casa da Achada – há três cartas de Cândido Costa Pinto: duas para o autor de *A Paleta e o Mundo*, datadas de 11 de Março e 1 de Junho de 1945, e a cópia duma terceira com data de 25 de Agosto de 1947 dirigida à Comissão Central do MUD por intermédio da respetiva Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos (CEJAD). Com interesse para a apreciação destes documentos, dadas as repetidas alusões a Costa Pinto, encontra-se igualmente no espólio um conjunto de três cartas do pintor Manuel Filipe: duas datadas de 16 de Fevereiro e 20 Março de 1945 e a terceira sem data mas pelos temas tratados de altura próxima das anteriores.

Mário Dionísio (1916-1993) destacou-se como artista multimodo nos domínios da poesia, da narrativa literária, do desenho e da pintura, sendo considerado pela crítica como o principal teorizador da corrente neorrealista. Nas páginas de *O Diabo*, *Vértice*, *Sol Nascente*, *Seara Nova*, *Jornal do Comércio*, *Ler* e em várias entrevistas concedidas a jornais, na obra *A Paleta e o Mundo* e na sua conferência de 1957 *Unidade e Conflito da Arte Contemporânea*, o poeta do *Novo Cancioneiro* e artista das Exposições Gerais de Artes Plásticas foi uma personalidade interventiva com contributo decisivo no debate desenvolvido a partir dos anos trinta na afirmação da corrente neorrealista. Neste quadro, não esquecer as polémicas com João Pedro de Andrade em torno de marxismo e idealismo na conceção crítica da arte (“Ficha 13” e “Ficha 13A” na *Seara Nova* – nº 832, de 27-7-1943 e nº 833, de 31-7-1943 – e depois a “Ficha 14” cuja publicação foi recusada por Câmara Reis) e com António Vale (aliás, Álvaro Cunhal), na *Vértice*, a partir do seu artigo “O Sonho e as Mãos” (nº 124, Janeiro de 1954 e nº 125, Fevereiro do mesmo ano) a que o dirigente comunista, então sob prisão, respondeu com “Cinco notas sobre forma e conteúdo” (nº 131-132, Agosto-Setembro de 1954).

Cândido Costa Pinto (1911-1976) foi um artista plástico e gráfico ligado desde os anos quarenta ao modo de expressão surrealista. Interessou-se pelas ideias do pensador indiano Krishnamurti (1895-1986), tendo proferido em Lisboa, a 27 de Junho de 1945, a conferência *O Complexo Conceptual*, dedicada à doutrina daquele mestre (FRANÇA: p. 258). Em 1947, contacta em Paris com André Breton, preparando-se

para participar na II Exposição Internacional Surrealista (Galeria Maeght) com o quadro *Le Désir ou le Désir du Désir* que, embora figurando no catálogo, não foi exposto no certame por ter sido considerado «mais obsceno do que erótico» pelo próprio Breton. Costa Pinto reagirá a esta exclusão em carta a Cesariny: «O meu quadro é tudo quanto possa imaginar-se de menos erótico ou erotizante. Não se compara com os livros do Marquis de Sade que Monsieur Breton cita com insistência nem com o *Amante de Lady Chatterly* de Lawrence, etc. É uma opinião própria de um grande senhor da corte de Louis XV, beijador de mãos de damas putas» (FRANCO: p. 18) Ainda em 1947, é expulso do Grupo Surrealista de Lisboa em formação dada a sua determinação em participar nas exposições do SPN/SNI. José Augusto-França reconheceu-lhe «uma pintura de grande habilidade técnica, algo daliniana», ainda que «irregular» e depois de «tendência geometrista no seu sistema “gráfico-plástico”» (FRANÇA: p. 258).



FIG. 1

Mastros, Manuel Filipe, 1968
Óleo e areia sobre platex, 84 x 67 cm
Casa da Achada: EA-OT-P-012



FIG. 2

Caligrafia, Manuel Filipe, s. d.
Pintura sobre aglomerado de madeira, 63,5 x 48,5 cm
Casa da Achada: EA-OT-P-013

Manuel Filipe (1908-2002), natural de Condeixa-a-Nova, foi um pintor e desenhador ligado ao movimento neorrealista, tendo lecionado no ensino secundário as disciplinas de Desenho e Geometria Descritiva. Apontam-se-lhe diversas fases criativas como a neorrealista e a expressionista, onde Joaquim Namorado viu, em artigo da *Vértice*, uma «saudável e bem assinalada influência de Orozco» (GONÇALVES: p.37). Segundo Mário Dionísio, foi um dos artistas interrogados pela PIDE na sequência da apreensão de quadros na II Exposição Geral de Artes Plásticas (*Diário de Notícias* de 5-3-1975, artigo “Para a história da resistência portuguesa”).



FIG. 3

Aurora biante, Cândido Costa Pinto, 1942

Óleo sobre madeira, 56 x 48 cm

MNAC: Inv. 1499

2

A primeira carta de Costa Pinto para Mário Dionísio é enviada da Pensão Central da Malveira onde o pintor convalescia de uma doença que não tivera «consequências de maior». Agradece o interesse manifestado pelo destinatário em relação ao seu estado de saúde e refere as condições de alojamento que não lhe eram completamente satisfatórias. O vocativo «Meu caro Amigo» estabelece um clima de proximidade que tendo algo de protocolar não deixaria, certamente, de ser sincero.

O pintor acabara de ler o livro de contos *O Dia Cinzento*, publicado por Mário Dionísio no ano anterior (coleção Novos Prosadores), e diz: «Gostei francamente. Tenho pena que fora necessário conhecer pessoalmente o autor para romper a penumbra, anticonvidativa parede do seu título... Não me leve a mal. É título que lembra as penumbras

monótonas de Raul Brandão.» Costa Pinto parece não ter compreendido a metáfora do título, porque cinzentos eram afinal aqueles dias que a arte dos neorrealistas procurava tornar claros. No entanto, diz ter gostado de todos os contos, acrescentando: «Alguns parecem-me pouco minuciosos na sua mecânica psicológica, o que não admira visto o autor ser ainda muito novo.» De facto, com vinte e oito anos de idade, esta era, depois de algumas experiências não conseguidas, a estreia de Mário Dionísio no domínio da ficção narrativa, e o livro, como é referido no prefácio autoral de Janeiro de 1977, teve uma receção crítica pouco favorável. Porém, apesar da sua idade, o autor levava já dez anos de crítica e teorização literárias em periódicos como *Gleba*, *O Diabo*, *Sol Nascente* e *Seara Nova*. Nesta folha havia publicado, de 21-2-1942 a 31-7-1943, as suas quinze “Fichas” (numeradas até 13, mas com os desdobramentos 7A e 13A) – primeiro grande contributo teórico para a arte do neorrealismo –, e n’*O Diabo*, colaborando entre 1937 e 1939, um estudo em três números sobre Jorge Amado, além de diversos artigos sobre princípios e práticas da nova corrente em formação.

Relativamente ao conto “Assobiando à vontade”, Costa Pinto enaltece-o como «totalmente perfeito», além de ver nele «uma directriz neo-realista de óptima qualidade, que seja a de fazer regressar o homem civilizado à sua naturalidade de homem». Sem embargo da diretriz assinalada, a sua explicitação parece filiar-se sobretudo nas ideias de Krishnamurti e não na consideração dos princípios teóricos do neorrealismo. Porque o homem do assobio, na sua insubmissão estritamente individual, nada mais faz do que perturbar, sem resultados decisivos, a ordem social estabelecida – esta, sim, objeto de crítica contundente pelo discurso do narrador. No entanto, segundo diz Manuel Filipe na carta de 16 de Janeiro de 1945, o artista estaria inteiramente integrado no movimento neorrealista, apenas com algumas «discordâncias quanto a processos de criação». O pintor de Condeixa-a-Nova diz ainda que o autor de *Aurora Hiante* é, às vezes, «inconsequente e pouco firme nos seus querereres», mas que é «são e honesto, cioso de acertar e com a mente sempre a trabalhar no sentido da perfeição», lamentando as condições da sua vida, como a de «ter de fazer publicidade que lhe dá, apenas, umas poucas horas vagas para a arte». Pelo que, num acesso de proselitismo, recomenda a Mário Dionísio não o perder de vista, dizendo: «Creio-o e agora talvez mais do que nunca, susceptível de vir a trabalhar connosco.»

Finalmente, nesta carta para Mário Dionísio, Costa Pinto comunica ter enviado à revista *Vértice*, para possível publicação, uma conferência de Krishnamurti, não estando certo de como seria acolhida. E aproveita para pedir a opinião do correspondente sobre versos seus que oportunamente lhe mostrará.

3

A segunda carta de Costa Pinto para Mário Dionísio, datada de 1 de Junho de 1945, vai diretamente ao assunto da *Vértice*: «Escrevi-lhes, mandando, ao mesmo tempo, uma conferência de Krishnamurti que me parecia particularmente interessante e oportuna, e eles não me deram qualquer resposta!» É clara a intenção de pedir ajuda a quem sabia ligado ao novo espírito da revista que desde o nº 4/7 de Fevereiro daquele ano tinha a participação de personalidades como João José Cochofel, Joaquim Namorado e o próprio Mário Dionísio. Este, enviara para aquele número o artigo “A Paleta e o Mundo”, título dado nos anos cinquenta ao seu *opus magnum* que em 1963 receberia o Grande Prémio de Ensaio da Sociedade Portuguesa de Escritores. Diz Costa Pinto: «Gostava de colaborar em qualquer coisa, quer escrevendo, quer desenhando – e não tenho onde!» E aproveita para mandar a Mário Dionísio um artigo que lhe fora devolvido por Jaime Brasil, d’*O Primeiro de Janeiro*, sob a alegação de que não lhe convinha «publicar artigos doutrinários». «Lembrei-me de o mandar, agora, à *Vértice*», diz, «mas acho preferível que ele seja mandado por si – se com ele concordar – pois isso basta para o recomendar a quem me não conhece.»

Manuel Filipe, na carta de 20 de Março de 1945, alude à entrevista de Mário Dionísio dada a *O Primeiro de Janeiro* de 3 de Janeiro de 1945, entrevista em que o autor de *A Paleta e o Mundo* declara: «Os neo-realistas repelem vivamente a lenda do seu desinteresse pelos assuntos estéticos. Essa, como a da construção de romances sem psicologia ou o estreito convencimento de que no mundo só há problemas económicos, é uma ideia superficial que não resiste ao mínimo exame.» (DIONÍSIO, 2010: p. 16) Estas lendas comuns aos adversários da nova corrente, via-as Manuel Filipe em Costa Pinto, embora o desculpasse: «O C. Pinto (...) teima em que o que desejamos somente, é a luta, focando o aspecto social da coisa; panfletar em vez de fazer arte. Má intenção, no C. Pinto, não creio. Antes má informação, ou nenhuma informação.»

DOS-5-21-doc 2-001

Rua R. Alcunça, 6 - B. 2.º
1. VI. 45.

meu caro Mário Dionísio:

Uma das razões que me levaram a esta casa era esta: falar a respeito da religião. Escrevi-lhes, mandando, ao mesmo tempo, uma conferência de Krishnamurti que me parece particularmente interessante e oportuna, e elas não me darão qualquer ~~resposta~~ resposta!

O último a.º. tem um artigo inesperado às péssimas capas de Paulo Ferreira, ultraburguez e péssimo ~~carácter~~ carácter (conjuncto com...). Desafio colaborar em qualquer coisa, quer escrevendo, quer desenhandos - e um tempo oufe!

Mando-lhe este artigo, saído por um dos J. J. J. de há tempo no "Jornal" e que o "Jornal" deime Brasil me devolver, alegando

FIG. 4 / 5

Carta de Costa Pinto para Mário Dionísio, 1 de Junho de 1945 [p.1-2]

Casa da Achada: DOS.5-21-2-001 e 002

DOS-S-21-002-002

do que me usava publicar artigos
contribuções. Lambri-me de omar-
da, apor, à Virtice. Mas acho prefe-
4 rével que de si já usafado por si
— e com de concertar — pois isto
lasta para o recomendar a que me
há conhece.

Perfome o tempo que me poubo
e aceite as cartas saídas do
afunir de mt. jato.

Cândido Costa Pinto

P.S. — O Casais vai comentar, no
"Jornal" a sua chamada ao São Dias

4

A terceira carta do pintor surrealista existente no espólio da Casa da Achada não se dirige a Mário Dionísio mas à Comissão Central do MUD por intermédio da CEJAD, e é uma cópia datilografada. De notar que à data – Agosto de 1947 –, Mário Dionísio era militante do Partido Comunista e encarregado de fazer a ligação entre o partido e aquela comissão do MUD, sendo natural que lhe fosse dado conservar em seu poder uma cópia do documento.

Logo no primeiro período da carta, diz Costa Pinto: «Tenho a honra de comunicar ao MUD por vosso intermédio, que resolvi participar em todas as exposições de pintura para que for convidado e atender todas a encomendas que me dirigirem, abstraindo-me completamente das entidades que as subscreverem.» E apresentava algumas das «muitas causas» que o levavam à tomada de tal resolução, nomeadamente o facto de viver exclusivamente da pintura e ser um pintor ainda em formação, impelindo-o a necessidade e o dever de não recusar nenhuma das oportunidades que lhe surgissem. Procedendo de outro modo, cometeria um erro prejudicial aos «objetivos ideológicos últimos» do seu trabalho constituídos pela «libertação integral do homem». Assinalava ainda estar disponível para voltar atrás com a sua resolução caso «aqueles que contribuem para a realização, expansão ou propaganda do E.N. [Estado Novo] (decoradores, arquitectos, engenheiros de todos os ramos, professores idem, funcionários públicos, etc.)» suspendessem tal contribuição. Costa Pinto apontava para o imperativo do «ganha-pão de cada dia», o que, como pintor, não o tornava diferente das outras profissões referidas.

Foi assim que no Salão de Lisboa do SNI (1947), realizado no quadro das «Festas do 8º Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros», o pintor veio a apresentar um quadro com o título *Em Lisboa Há Bacalhau*. Uma notícia no *Diário Popular*, de 24-10-1947, dizia: «Admitindo todos quantos ali se apresentam certos, destaquemos Mestre Armando de Lucena e Cândido Costa Pinto, tão díspares e ambos a abarrotar de sensibilidade estética, (...)». O SPN/SNI, ainda sob a batuta de António Ferro, era visto pelos surrealistas como o «quartel-general da demagogia a cores», sendo entendido por eles que depois da musculada intervenção governamental na II Exposição Geral de Artes Plásticas nenhuma tolerância seria permitida face a situações de colaboração com as instituições do regime. A expulsão de Costa Pinto do Grupo Surrealista de Lisboa era inevitável, tendo-lhe sido comunicada em carta assinada por F. Azevedo, A. Domingues, O'Neill e Vespeira (GONÇALVES, 1992: p. 47).

5

A expressão “omnipotência do sonho” pertence ao *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, de André Breton, e é título dum capítulo da quinta parte de *A Paleta e o Mundo*. Mário Dionísio mostra nesta parte da sua obra como os limites da inteligência e a crescente importância da intuição se foram afirmando a partir de Henri Bergson até aos contributos da psicanálise de Freud e à eclosão do movimento Dada com a denegação da inteligência e de tudo o que era considerado social e intelectualmente válido. Aragon, num dos seus manifestos, diria: «Basta de pintores, de literatos, de músicos, de escultores, de religiões, de republicanos, de realistas, de imperialistas» etc. «basta de todas essas imbecilidades, mais nada, nada, nada» (DIONÍSIO, 1973: p. 184). O surrealismo surgia assim dos destroços dum mundo pretensamente ideal «durante as grandes tempestades» (outro título de Mário Dionísio) que abalaram o princípio do século XX.

Anos depois, na *Autobiografia*, aludindo às diferenças dos percursos históricos entre o surrealismo de França e o de Portugal (em França, surrealistas que se tornaram comunistas; em Portugal, alguns neorrealistas que passaram ao surrealismo) dirá o seguinte: «A luta entre neo-realismo e surrealismo foi em parte um equívoco a que o nosso gueto forçosamente nos levou. (...) Aqui, ao contrário do que aconteceu em França, é a poesia de carácter diretamente social que adoptará métodos criativos que só o surrealismo poderia fornecer-lhes. Não foi o que eu próprio fiz n’*O Riso Dissonante*, por exemplo, ou no *Feu qui dort*: “une pluie de taureaux est tombée sur la ville”?» (DIONÍSIO, 1987: p. 28).

Unidos na “Frente Popular da Arte” (expressão do *Diário da Manhã*) constituída pelas Exposições Gerais de Artes Plásticas, surrealistas e neorrealistas separaram-se no lançamento da III Exposição, em Maio de 1948, quando inopinadamente foi imposta a censura prévia às obras. Quarenta e um trabalhos que constituíam a participação do Grupo Surrealista de Lisboa não foram enviados, embora figurassem já no catálogo da exposição (GONÇALVES, 1992: p. 47).

Cândido Costa Pinto ficou à margem da “frente unida”. E seria lançado «fora da carroça», como disse O’Neill (FRANCO, 2015: p. 22). O mesmo O’Neill que em carta de 16 de Setembro de 1947 a Cesariny vaticinava sem hesitações sobre o controverso pintor: «Não acredito que ele possa colaborar connosco na obra que temos de fazer. É possível que contribua com algo, pois tem, com certeza, aspectos positivos. Ficará pelo caminho... Isso não tenho dúvidas. Formalista como é (penso eu) e com os condicionamentos já apontados, não aguentará o transe» (FRANCO, 2015: p. 19). De facto, não aguentou. Retirado para Brasil (São Paulo) em 1962, ali participou em diversas exposições individuais e coletivas até 1974 sem voltar a trabalhar em Portugal.



FIG. 7

Sem título [Mulher com filho ao colo],
Cândido Costa Pinto, 1936
Lápis de cor sobre papel, 41,5 x 25 cm
Casa da Achada: EA-OT-P-013

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO-FRANÇA, José – *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*, 4ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2009.

CENTRO MÁRIO DIONÍSIO-CASA DA ACHADA, Cartas de Cândido Costa PINTO e Manuel FILIPE para Mário DIONÍSIO. Documentos DOS-5-21-doc 1-001/005, DOS-5-21-doc 2-001/002, DOS-5-21-doc 3-001, DOS-3-15-doc 2-001/002, DOS-3-15-doc 10-001/003 e DOS-3-15-doc 11-001/003.

CESARINY, Mário – *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1977.

DIONÍSIO, Mário – *A Paleta e o Mundo*, 2ª edição, volume V, Mem Martins, Publicações Europa América, 1973.

IDEM – *Autobiografia*, 1ª edição, Lisboa, O Jornal, 1987.

IDEM – *Entrevistas (1945-1991)*, Lisboa, Casa da Achada, 2010.

IDEM – *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, edição bilingue (português-francês) com preâmbulo de Maria Alzira Seixo. Lisboa, Casa da Achada, 2015.

IDEM – *Poesia Completa*, Coleção Plural, Lisboa, IN-CM, 2016.

FRANCO, António Cândido – *História e Mito do Surrealismo em Portugal-I [O Grupo Surrealista de Lisboa]*, 1ª edição, Lisboa, Apenas Livros, 2015.

GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e Escultura em Portugal – 1940/1980*, 3ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve-vol. 44, 1992.

PINTO, Cândido Costa – *O Complexo Conceptual*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1946.

UM POEMA DO LIVRO *TERCEIRA IDADE*, DE MÁRIO DIONÍSIO

Manuel José Matos Nunes

(CER - Centro de Estudos Regionais e Casa da Achada - Centro Mário Dionísio)

Terceira Idade, publicado em 1982, é o último livro de poesia de Mário Dionísio. Numa entrevista dada na altura ao *JL* (nº 33, de 25 de Maio a 7 de Junho de 1982), perguntando o entrevistador se se tratava de um livro de «desesperança ou desencanto», o autor responde: «Eu chamar-lhe-ia antes espanto magoado, ou espanto em ferida. Como uma ferida que nascesse de as coisas serem assim, de as coisas terem sido assim».

Percebem-se as referências de Mário Dionísio: o rumo por que enveredara a política do país depois da «fase eufórica, apaixonante, do 25 de Abril.» A este respeito, veja-se o poema XXXIX, datado de Janeiro de 1981:

Foi hoje a enterrar
o velho torcionário
com honras militares

Terceira Idade tem destes poemas de «espanto magoado» ou de «espanto em ferida», mas aquele em que nos vamos deter é o poema II, com um dedicatário implícito, à semelhança do primeiro poema do livro cuja fórmula de dedicatória se limita a «*quase uma dedicatória*». Veja-se então o poema II:

Outra [dedicatória] quase também

Obceco-me de ti que mesmo aqui vivias sempre na floresta
algures não entre livros mas com livros de todas as idades e países
que ao ar livre o pão comum amassavas também e o comias
e marchando connosco foste sempre só tu

Contigo a luta tinha um ar lúgubre e de festa
Eras um touro rompendo alegremente na clareira
Encostado a um roble absorto e tronco nu
inverno e verão sob os ramos seculares escrevias
e tudo o que escreveste são raízes

Da tua dor fizeste uma bandeira
da tua raiva e riso uma espingarda
da tua própria carne uma fogueira
alvoraçando os confins da rectaguarda

que nos homens erguendo-se não querias
nem última fila nem primeira
Como um punho cerrado é que nos vias
avançando

De lá de entre altas árvores chamavas
e cantavas domando as bestas fabulosas
coroadas de balas e de rosas

Sob o rumor das águas alterosas
de lá da selva de nós mesmos estás chamando»

Tentemos perceber a quem é dedicado o poema. Em primeiro lugar, não há dúvida de que se trata de um companheiro de luta política. Tal se depreende dos versos da segunda e terceira estrofes: «Contigo a luta tinha um ar lúgubre e de festa / Eras um touro rompendo alegremente na clareira»; e «Da tua dor fizeste uma bandeira / da tua raiva e riso uma espingarda». O emprego dos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo sugere tratar-se de alguém que à data do poema já não pertence ao número dos vivos. Na última estrofe, a utilização do gerúndio do verbo chamar – «Sob o rumor das águas alterosas / de lá da selva de nós mesmos estás chamando» – significaria então a continuação da luta, a evocação dos que nela pereceram como guias dos que lhe dão continuidade.

Arriscamos o nome: Bento de Jesus Caraça, matemático, falecido de doença cardíaca em 25 de Junho de 1948 depois de ter sido preso pela polícia política e demitido do lugar de professor catedrático do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras. A sua morte, pelas condições em que se deu, foi consequência das perseguições sofridas.

Mário Dionísio tinha por Bento de Jesus Caraça grande admiração, referindo-se-lhe na *Autobiografia* a propósito das conferências de 1943 no Grémio Alentejano (atual Casa do Alentejo), interrompidas violentamente pelos «mastins» do regime quando, na segunda delas, discursava Fernando Lopes Graça. No Centro de Documentação Mário Dionísio - Casa da Achada, guardam-se onze cartas do professor do ISCEF que atestam a amizade e a cumplicidade política existentes entre ambos.

Além do mais, há passos do poema que lembram a intervenção pública de Mário Dionísio no 30º aniversário da morte de Bento de Jesus Caraça, em 1978. Disse nela o poeta de *Terceira Idade* (texto “Evocação de Bento de Jesus Caraça”, publicado na revista *Vértice* nº 412-414 daquele ano): «Este professor de matemática e de muitas coisas mais, que vivia entre livros e tudo fazia para pôr livros nas mãos de toda a gente (...)» – discurso concordante com os dois primeiros versos da primeira estrofe do poema: « (...) mesmo aqui vivias sempre na floresta / algures não entre livros mas com livros de todas as idades e países». A expressão «pôr livros nas mãos de toda a gente» é uma alusão às edições da Biblioteca Cosmos, tentativa de democratização da cultura lançada em 1941 e para a qual Bento de Jesus Caraça chegou a pedir a colaboração de Mário Dionísio para um livro sobre “Poesia Portuguesa Contemporânea”. Tal edição, por impossibilidade do escritor, não chegou a concretizar-se.

«Como um punho cerrado é que nos vias /avançando» – estes dois versos da quarta estrofe do poema traduzem bem as condições da luta e o reconhecimento do lutador. Bento de Jesus Caraça, como Mário Dionísio referiu na evocação do 30º aniversário da sua morte, foi um homem que teve como campo de ação «a reivindicação da cultura para a sociedade inteira». Foi, por isso, como disse e é comumente aceite, um «militante da cultura».

Assim, sendo o poema II de *Terceira Idade* uma homenagem inominada, ele traduz talvez a ideia de que o mais importante não serão os nomes, mas as ações em que os homens se empenham em prol do bem comum e do progresso.

ABJECCIONISMO OU NEO-NEORREALISMO?¹

Rui Sousa

(CLEPUL - Grupo 1, FCT - Projecto UIDP/00077/2020)

Muito se tem escrito sobre as singularidades da manifestação do Surrealismo em Portugal, nomeadamente em função das circunstâncias sociais e políticas vividas e do seu impacto na literatura e nas artes plásticas. De facto, a grande maioria dos nomes fundamentais do movimento surrealista português, quer se trate do *Grupo Surrealista de Lisboa*, quer se pense no mais emblemático grupo *Os Surrealistas*, começaram por ter ligações ao Neo-Realismo.

Muitos dos grandes manifestos e polémicas dos surrealistas portugueses no final da década de 40 são marcados por uma tentativa de distanciamento face a uma juvenília neo-realista passada em convívio entre jovens da Escola António Arroio cujo percurso não conduziria ao Surrealismo, caso de Júlio Pomar, e com alguns testemunhos em artigos de jornal da autoria de Mário Cesariny ou de Pedro Oom, com o incentivo de Pomar, não esquecendo a ligação de Cesariny a Fernando Lopes-Graça, do qual foi aluno.

Por outro lado, as primeiras incursões de Luiz Pacheco no âmbito plural da escrita e da edição são também devedoras de um ambiente neo-realista que em meados da década de 40 era notório e determinava muito do circuito artístico, sobretudo no que concerne à oposição ao paradigma do SNI, que absorveu inclusive alguns surrealistas, como Cândido Costa Pinto, que expôs as suas obras nas Exposições de Arte Moderna e por esse motivo foi considerado inapropriado pelos membros do *Grupo Surrealista de Lisboa*. A revista *Bloco*, primeira publicação colectiva de Pacheco, por ele recordada em várias ocasiões para enquadrar a sua amizade com José Cardoso Pires, é bastante marcada por esse tempo de transição entre movimentos, que, no caso de Luiz Pacheco, acabaria por ser uma imagem de marca persistente na sua obra, dado que nunca aderiu propriamente ao Surrealismo, mantendo um distanciamento crítico singular em relação às várias escolas da época e esforçando-se por assinalar a originalidade dos seus exercícios de exploração autobiográfica e também de síntese de vocabulários alheios.

No entanto, esse primeiro momento não foi o único no qual o jogo de aproximação e distanciamento entre neo-realistas e surrealistas se fez sentir, num contexto em que, como as entrevistas e memórias dos protagonistas dão testemunho, qualquer ruptura ou oposição mais expressiva de modo algum seria bem acolhida pelo regime. É esse, de resto, um dos grandes equívocos de André Breton e do seu grupo surrealista de Paris na compreensão do caso português: foi sempre evidente a pouca empatia dos franceses por um conjunto de jovens perdidos entre movimentos dos quais divergiam mas que eram formas de resposta a um regime que a todos oprimia e condicionava.

1 Título da responsabilidade do Editor.

Os esforços de síntese historiográfica do percurso do Surrealismo em Portugal tendem a convergir na descrição de um conjunto de momentos que servem como etapas estruturadoras, marcando rupturas, dissidências, dispersões dos membros dos grupos, revisões críticas do passado, tentativas de transformação da expressão surrealista portuguesa em correntes com alguma autonomia e especificidade. Assim, a cronologia estabelece-se em função de episódios, como a ruptura face à juventude neo-realista, acompanhada por encontros afins de uma atitude dadaísta totalmente desprovida de consciência programática; a criação do *Grupo Surrealista de Lisboa*, com figuras de relevo como Cesariny, O'Neill, Fernando Lemos, Vespeira, António Pedro, entre outros; a dissidência de Cesariny, em desacordo sobretudo com Pedro e com o balanço das actividades surrealistas proposto por José-Augusto França; a gestação de um novo agrupamento marcado por outra irreverência e atenção à actividade poética experimental, fortemente impulsionado pela personalidade de Cesariny, e no qual despontam António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Mário-Henrique Leiria, Pedro Oom, entre outros, e que conta com a colaboração de Luiz Pacheco como editor de alguns livros fundamentais; um período de indefinição, no qual os membros de *Os Surrealistas* compreendem as dificuldades de uma manifestação surrealista completa no contexto nacional e começam a optar pela demarcação de percursos criativos pessoais, de que a *Metaciência* de António Maria Lisboa ou os esboços de Abjeccionismo propostos por Lisboa e Oom são sintomas; a emergência de novos agrupamentos com fortes laços de continuidade em relação ao exemplo de *Os Surrealistas*, sobretudo em torno do mítico Grupo do Café Gelo; derivando desse contexto do Gelo, a construção de duas narrativas do que de facto teria representado esse período entre meados da década de 50 e a publicação de *Grifo* (1970). Uma das narrativas opta por acentuar a vertente mais caseira do Gelo, afecta à experiência surrealista e próxima de algumas personalidades marginais de uma certa boémia contraposta ao Estado Novo, contando com nomes como Cesariny, Pacheco, Ernesto Sampaio, Virgílio Martinho, António José Forte, José Sebag, Manuel de Lima, Natália Correia, entre outros, dando abrigo a nomes excêntricos do Modernismo português, como Raul Leal, e tendo alguns prolongamentos em figuras mais jovens, como Carlos Loures, António Barahona da Fonseca, António Gancho e Vítor Silva Tavares, cuja carreira à frente do projecto plural *é etc.* seria um dos grandes esteios destes autores mas também dos representantes da outra via do Gelo. Essa outra via pretende-se mais distanciada do Surrealismo e tem repercussões internacionais, por exemplo na revista parisiense *KWY*. Além de Manuel de Castro e de Herberto Helder, por vezes associados também ao primeiro núcleo, são relevantes os casos de Helder Macedo, José Escada, Manuel Vieira, D'Assumpção, Gonçalo Duarte e outros artistas plásticos.

Ora, um dos aspectos que os autores associados ao Gelo recuperaram de *Os Surrealistas* foi o discurso e o questionamento ontológico do Abjeccionismo, com a sua interrogação fundadora sobre o que pode fazer um homem num contexto em que *o ar é um vômito e todos se tornam seres abjectos* (Oom). Mote para a diversidade de projectos autorais e de formas de resistência às circunstâncias contingentes, o Abjeccionismo tem suscitado alguma polémica, como de resto já ocorrera entre os próprios surrealistas portugueses,

dado que tem sido definido como uma de três coisas: uma manifestação específica do Surrealismo português; uma repercussão do ambiente vivido na época por personalidades de diversas escolas e correntes, não necessariamente derivada do Surrealismo, embora alguns surrealistas possam ter tido incursões abjeccionistas; uma mera *blague* ou capricho de alguns autores como Oom ou Pacheco, mas sem qualquer conteúdo distintivo relevante.

Importa sublinhar sobretudo o debate entre a primeira e a segunda destas interpretações, dado que o Neo-Realismo volta a ser determinante para a compreensão histórica do Surrealismo em Portugal. De facto, é em função dos episódios críticos em que o Abjeccionismo andou, como personagem heterogénea, em busca de um autor capaz de o definir com amplitude adequada, que se percebem as permanências de uma experiência neo-realista na vida e na obra destes autores, não necessariamente em termos de alguns tópicos recorrentemente associados aos romances e poemas neo-realistas, mas sobretudo ao nível de uma consciência comum da miséria vivida em Portugal e de como esta poderia ser expressa através de um quotidiano muito concreto e experimentado em vivências comuns, abandonadas ao vazio e ao gradual afunilamento dos horizontes, que não precisava de filiações partidárias específicas para ser sentida e que podia ser artisticamente representada de acordo com as linguagens próprias, não de escolas literárias ou de atitudes estéticas programáticas, mas do modo como cada um constrói as condições para a manifestação livre e resistente possível, de resto a forma mais adequada de ler o mote abjeccionista basilar.

Perfecto E. Cuadrado, o grande mestre dos estudos do Surrealismo em Portugal, atenta precisamente na complexa estrutura de associações e simbioses algo inesperadas que resultaram na circunstância abjeccionista em Portugal:

Em relação ao tema do "Abjeccionismo", proclamado por muita crítica como um movimento "original" (um – ou o – surrealismo "autenticamente português") devemos manifestar também o nosso desacordo, não tanto sobre a verdade do adjetivo ("português") mas quanto à do substantivo ("surrealismo"): pensamos que mais propriamente deveria falar-se de uma síntese entre a denúncia neo-realista (um neo-realismo que mostrasse a sua face anti-heróica sem o querer nem desejar), a angústia de uma interrogação quase existencialista sobre o sentido e o poder da literatura e da arte (Sartre, sim, mas também, e antes, a pergunta de Hölderlin) e o que poderíamos chamar "exibicionismo miserabilista" (uma espécie de "narcisismo negativo" que poderíamos talvez apreciar na literatura de Henry Miller e que poderia levar-nos ao ponto em que o primeiro expressionismo alemão se transformou na gritaria de um certo dadaísmo, na mais próxima versão deformante do "esperpento" hispânico).

Esta descrição oferece alguns elementos preciosos, desde logo essa ideia de uma recepção do Neo-Realismo que contudo opera algumas alterações na sua forma de compreender as condições utópicas e que lhe retira o horizonte teleológico consciente, ou a sugestão de que entram no debate autores e correntes literárias e filosóficas próprias de um outro tempo, também elas dependentes de uma certa deriva face a uma juventude neo-realista, como ocorre com Vergílio Ferreira, e que necessariamente adensam o espírito sincrético que tem tão amplas raízes no discurso dos vários grupos literários portugueses desde, pelo menos, o *Orpheu*. É também esta a perspectiva do poeta e ensaísta Fernando Guimarães:

É nesta direcção que se afirmará o abjeccionismo, que poderia parecer em alguns dos seus aspectos uma recidiva da experiência neo-realista, marcada pelo seu interesse por uma realidade quotidiana aviltada ou pela alienação do indivíduo nessa realidade. A sua principal marca foi a procura de uma via anti-poética de que o Surrealismo francês, tal como se definiria ao longo da linha bretoniana, nem sempre se aproximou. Guimarães remete, também, para um certo ambiente de recuperação da ruptura dadaísta e de confluência com a contracultura internacional, dando aos contornos do Abjeccionismo a sua dimensão apropriada, um quase panorama metacrítico a partir do qual várias propostas são parcialmente recuperadas, num gesto que ao mesmo tempo recusa alguns aspectos e sobretudo a pretensão à exclusividade própria do espírito das várias ortodoxias programáticas. É esse, de resto, o nexó da mais radical manifestação de ruptura das várias vidas do Abjeccionismo, a proposta por Luiz Pacheco de um Neo-Abjeccionismo que ajudaria a localizar a sua teoria da libertinagem num cenário de múltiplas associações e diálogos polémicos com quase todos os seus contemporâneos, do Neo-Realismo ao Existencialismo.

Em síntese, parece-me que o mais exemplar e incatalogável exemplo do que poderia ser uma produção editorial abjeccionista se encontra na antologia de Cesariny, datada de 1963, num tempo em que o grande antólogo do Surrealismo português não entrara em ruptura aberta com Pacheco e, derivando dela, numa recusa gradual de reconhecer no Abjeccionismo qualquer propriedade e sobretudo qualquer ligação ao Surrealismo e aos seus valores. Em *Surreal-Abjeccionismo*, Cesariny propõe um dos mais heteróclitos conjuntos de autores de todo o panorama editorial português do século XX, reunindo nomes representativos do arco temporal que vai do *Orpheu* (Almada, Amadeo) ao Grupo do Café Gelo, passando por todos os agrupamentos surrealistas portugueses e contendo uma galeria aparentemente inadequada ao que poderia ser uma apresentação muito pessoal de uma tradição modernista-surrealista. É a presença do Abjeccionismo nesta atmosfera vasta que ajuda a justificar esses nomes, como também a explicar por que motivo os nomes do Grupo Surrealista de Lisboa normalmente ignorados nas outras antologias e volumes colectivos organizados por Mário Cesariny podem ser aqui contemplados. Temos, assim, Afonso Cautela a abrir com o seu texto, que tem o Neo-Realismo doutrinário como alvo principal, um conjunto organizado não pela cronologia mas pela ordem alfabética dos nomes dos autores contemplados, entre os quais fazem sentido as inclusões de António Areal, António Porto-Além, António Quadros, Irene Lisboa, Joaquim Namorado, Luís Veiga Leitão, mas também as de Alexandre O'Neill,

António Domingues, Fernando de Azevedo, José Leonel Rodrigues, Vespeira, nomes quase esquecidos de um percurso que desembocou no Gelo e no Abjeccionismo.

Como se percebe pela epígrafe escolhida, a proposta icária de André Breton já não era adequada ao que Portugal vivera entre 1947 e 1963. Provavelmente, entre nós, nunca poderia tê-lo sido. A correcção de Pedro Oom, numa entrevista ao *Jornal de Letras e Artes* datada desse mesmo ano de 1963, que é o documento que mais se preocupa em pensar os laços e as divergências entre a via surreal e a via abjectante, é clara: as aporias e as diversas alternativas e soluções são condição necessária para qualquer compreensão da realidade humana. O Abjeccionismo, pesem todas as tentativas de o ignorar ou menori-zar, é um dos grandes motores dessa reflexão no contexto português. E, no quadro que vivemos, arrisco dizê-lo, um dos mais complexos apelos à democracia no controverso e conflituoso palco de exigências que é o reino das letras.

JOAQUIM PEDRO DE ARAGÃO (1802-1880) LITÓGRAFO DOS ELEMENTOS DE DESENHO. CONTRIBUTO PARA A SUA BIOGRAFIA

Alberto Faria

(Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa)

RESUMO

Joaquim Pedro de Aragão (1802-1880), escultor do século XIX, artista agregado, académico de mérito e Professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa, destacou-se como litógrafo em periódicos da época, e numa faceta menos difundida, de manuais de ensino artístico – Escultura e Desenho. A presente nota de investigação, dividida em três partes, analisa o percurso deste artista de Oitocentos, em particular a sua contribuição na litografia dos *Elementos de Desenho...* (1840) – manual de ensino do desenho da autoria do Professor de Desenho da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Joaquim Rafael (1783-1864). A primeira parte é dedicada à formação de Joaquim Pedro de Aragão – da Aula Pública de Desenho à Aula e Laboratório de Escultura – no qual analisamos a sua prova em desenho, apresentada no concurso de 1829 para Professor Substituto da Aula e Laboratório; a segunda parte detém-se no seu percurso na Academia de Lisboa, para onde entrou em 1836, como artista agregado de 1.^a classe à Aula de Escultura; candidatura em 1838 para Professor Substituto de Escultura e a sua presença nas Exposições Trienais da Academia de 1840, 1843, 1852 e 1861; por último, estuda-se a sua contribuição na litografia dos *Elementos de Desenho*.

PALAVRAS CHAVE

Academia de Belas-Artes de Lisboa; *Elementos de Desenho*; Joaquim Pedro de Aragão; Joaquim Rafael; Litografia.

ABSTRACT

Joaquim Pedro de Aragão (1802-1880), sculptor, aggregate artist, academician of merit, and Professor of the Lisbon Academy of Fine Arts, stood out as a lithographer in periodical publications, and in a less widespread facet in works related to artistic teaching – Sculpture – and Drawing such as *Elementos de Desenho...* (1840) by Joaquim Rafael (1783-1864), Professor of the Academy of Fine Arts. This research note, divided into three parts, analyzes the trajectory of this nineteenth century artist, in particular his contribution in the lithography of *Elementos de Desenho...* (1840). The first part is dedicated to the training of Joaquim Pedro de Aragão – from the Public Drawing Class to the Sculpture Class and Laboratory – in which we analyze his drawing proof presented in the 1829 in the contest for Substitute Professor for the Sculpture Class and Laboratory; the second part focuses on his journey at the Lisbon Academy where he entered in 1836 as an aggregate artist to assist the 1st Class of Sculpture; candidacy in 1838 for Substitute Professor of Sculpture, and his presence at the Academy's Triennial Exhibitions of 1840, 1843, 1852 and 1861; finally his contribution in the lithography of *Elementos de Desenho* is studied.

KEYWORDS

Elementos de Desenho; Joaquim Pedro de Aragão; Joaquim Rafael; Lisbon Academy of Fine Arts; Lithography.

INTRODUÇÃO

Joaquim Pedro de Aragão¹, escultor, artista agregado, académico de mérito e Professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa, distinguiu-se como litógrafo e um “artista de grande prestígio” (Castilho; Leal, 1841, p. 30). A presente nota de investigação estuda este artista do século XIX, que dividiu a sua atividade entre a escultura, o ensino e a litografia. Analisamos a sua colaboração na litografia dos *Elementos de Desenho Colligidos e Adoptados pela Academia das Bellas Artes de Lisboa para uso dos seus discípulos*² (1840), obra desenhada pelo Professor Proprietário da Aula de Desenho Histórico da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Joaquim Rafael (1783-1864), cuja Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), enquanto herdeira das coleções artísticas da antiga Academia (Pereira, 2011, pp. 157-172), possui um exemplar na sua coleção de litografia antiga³.

Filho de Manuel Pedro Tomás Pinheiro de Aragão e de Luísa Aragão, nasceu em Lisboa, na freguesia de S. Vicente de Fora, no dia 6 de março de 1802 (A.N.T.T., 1795-1810, fl. 103)⁴. Faleceu, viúvo,⁵ deixando três filhos maiores e sem fazer testamento, pelas quatro horas da tarde do dia 12 julho de 1880, no 1.º andar do n.º 28 da Calçada do Carmo, em Lisboa (Freguesia do Santíssimo Sacramento). Foi sepultado no Cemitério dos Prazeres (Lisboa) no dia 13 de junho de 1880 (A.N.T.T., 1870-1888, *Livro de Óbitos*, fls. 201- [201v]).

Os catálogos das Exposições Trienais da Academia de Belas-Artes de Lisboa, em que Joaquim Pedro de Aragão participou, constituem as primeiras fontes impressas que nos informam sobre a sua produção artística enquanto artista agregado da Academia de Belas-Artes de Lisboa (Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1840, pp. 9-10; 1843, pp.16-17, 19; 1852, pp.15, 17, 19, 23; 1862, pp.18-19).

1 No seu registo de matrícula, no *Livro de Matrícula dos Discipulos da Aula d'Esculptura*, é mencionado como Joaquim Pedro e Aragão (A.N.B.A, 1813, fl. 4); no *Livro da Matrícula dos discípulos da Aula Publica de Desenho...*, reproduzido por Ernesto Soares é referido como Joaquim Pedro Caldas e Aragão (1935, p. 20). Na maioria da bibliografia que consultámos, verificámos que é citado como Joaquim Pedro de Aragão, o que se conjuga com o seu registo de batismo (A.N.T.T. 1795-1810, fl.103). Ao longo do nosso texto será tratado como Joaquim Pedro de Aragão e, por vezes, de forma abreviada, como Aragão.

2 Doravante citado como *Elementos de Desenho*.

3 O nosso interesse pelo estudo de Joaquim Pedro de Aragão, data do ano de 2003, altura em que nos encontrávamos no Gabinete de Desenho (atual Reserva de Desenho da FBAUL) a realizar o inventário preliminar da coleção de litografia antiga da FBAUL, sob a orientação da Prof.ª Doutora Luísa Arruda, que nos sugeriu estudar o percurso de Aragão, devido à sua colaboração na litografia dos *Elementos de Desenho*. Retomamos a investigação, em virtude de estarmos a desenvolver na atualidade, como tema da nossa tese de Doutoramento em Ciências da Arte na FBAUL, o estudo da coleção de litografia antiga da FBAUL – orientada pela Prof.ª Doutora Luísa Arruda (FBAUL); Coorientação do Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira (FBAUL) e do Prof. Doutor João Brigola (Universidade de Évora) – financiado através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com a bolsa de Doutoramento SFRH/BD/135664/2018.

4 Batizado no dia 26 de abril, na freguesia de S. Vicente de Fora.

5 Casado com Maria Isabel do Carmo.

É referido na Historiografia da Arte pela primeira vez por um autor estrangeiro, o Conde polaco Athanasius Rackzynski (1788-1874), em *Les Arts en Portugal...* e no *Dictionnaire Historico-artistique...* (Rackzynski, 1846, pp.104,115; 1847, p.14); na segunda década do século XX, por outro estrangeiro, no *Dictionnaire critique* (Bénézit, 1924, Tomo 1, p. 207). Entre nós, no século XIX, um ano antes da sua morte, Joaquim de Vasconcellos, no âmbito de um breve estudo sobre os *Elementos de Desenho*, faz referência ao nome de Aragão (Vasconcellos 1879, p. 129). No contexto da biografia do pintor Joaquim Rafael, Henrique de Campos Ferreira Lima refere-se a Joaquim Pedro de Aragão, como litógrafo da edição de 1852 dos *Elementos de Desenho* (Lima, 1923, p. 37). A identificação desta obra nas coleções artísticas da FBAUL, e o início do seu estudo, foi assinado por Luísa Arruda (Arruda, 2012; 2016, p. 350).

No contexto da história da fundação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Varela Aldemira (1937, p. 209) e Fernando de Pamplona (1943, p. 200) fazem alusão ao nome de Joaquim Pedro de Aragão ao se referirem aos primeiros artistas agregados da Academia. Alberto Meira, no Índice Bibliográfico dos Artistas Plásticos em Portugal publicado na revista Museu, divulga uma nota sobre Aragão (Meira, 1949, pp. 184-185); José-Augusto França em *A Arte portuguesa no século XIX*, faz referência à participação de Aragão na primeira Exposição Trienal da Academia de 1840 (França, 1990, vol. I, p. 228). É mencionado no âmbito de estudos sobre a história das instituições de ensino artístico do século XVIII que frequentou: Aula Pública de Desenho (Soares, 1935, p. 20) e a Aula e Laboratório de Escultura (Faria, 2001, pp. 104, 121; 2008a, p. 46); monografias sobre obras que coadjuvou como escultor, caso da decoração do Teatro de D. Maria II (Sequeira, 1955, vol. I, p.95); artigos sobre a história de sociedades, como a Assembleia Britânica (Araújo, 1987, pp. 41, 44); enciclopédias (AA. VV, [195-], vol. III, p. 65); dicionários de artistas (Pamplona, 1987-1988, vol. I, p.131) e de Escultura Portuguesa (Duarte, 2005a, p. 517); dissertações de Mestrado (Araújo, 2002, vol. I, p.153; Faria, 2011, pp.116, 180, 237, 263) e teses de Doutoramento (Queiroz, 2002, vol. 1, tomo 1.º, pp. 697-698, 821; Lisboa, 2005, pp. 145, 209, 262;⁶ Duarte, 2007, vol. 2, pp. 415, 437, 459; Almeida, 2012, pp. 34-35,129,136,160; Bernardo, 2013, vol. I, p. 193; Mendonça, 2014, vol. I, pp. 144, 235, 241, 261, 282, 283) em torno do tema do Ensino Artístico, do Desenho, da Escultura portuguesa e da coleção de Escultura da FBAUL.

A sua obra litográfica foi inventariada, na sua generalidade, por Henrique de Campos Ferreira Lima (Lima, 1917, pp.15-16), A. Tibúrcio Vasconcelos (Vasconcelos, 1931, p. 96) e Ernesto Soares (Soares & Lima, 1950, 3.º vol., p. 478; Soares, 1975, 1.º vol., inv: 627, 1100, 1101, 1116-1119 e 1156), enquanto a Sociedade Martins de Sarmento publica no seu website as obras que possui no seu

6 O nome Joaquim Pedro de Aragão surge abreviado como «J.P. Aragão». A autora associa as iniciais «J.P.» a José Pedro. Não conseguimos identificar nenhum artista da Academia / Escola de Belas-Artes de Lisboa, com o nome de José Pedro Aragão.

acervo de Joaquim Pedro de Aragão (www.csarmento.uminho.pt)⁷. A atividade de Aragão como litógrafo em publicações periódicas do século XIX foi estudada por João César Mesquita (Mesquita, 1997, vol. I, pp.77-129).

A partir do estado da fortuna crítica, concluímos, que a bibliografia sobre Joaquim Pedro de Aragão, se encontra dispersa, e as contribuições se resumem a citações lacónicas sobre o seu percurso e a sua obra.

A nota de investigação que apresentamos, divide-se em três partes. A primeira ocupa-se da formação de Joaquim Pedro de Aragão, desde a sua entrada na Aula Pública de Desenho, em 1816, ao seu lugar na Aula e Laboratório de Escultura em 1820, no qual fazemos menção aos projetos escultóricos em que colaborou, e abordamos a sua prestação no concurso de 1829 para o lugar de Professor Substituto da Aula e Laboratório. Na segunda parte, analisamos o seu percurso na Academia de Belas-Artes de Lisboa, para onde entrou em 1836 como artista agregado de 1.^a classe à Aula de Escultura; registamos a sua participação no concurso de 1838 para Professor Substituto de Escultura, e a sua participação nas exposições Trienais da Academia (1840-1861). A terceira parte estuda o seu contributo na litografia dos *Elementos de Desenho*.

1. FORMAÇÃO: DA AULA PÚBLICA DE DESENHO À AULA E LABORATÓRIO DE ESCULTURA

Iniciou a sua formação artística na Aula Pública de Desenho de Figura e Arquitetura Civil, fundada por Alvará da Rainha D. Maria I, de 23 de agosto de 1781, onde foi matriculado, como discípulo ordinário do escultor Faustino José Rodrigues (1760-1839), em desenho de Figura ou História, a 16 de novembro de 1816 (Soares, 1935, p. 20); em 19 de Abril de 1817, iniciou a sua aprendizagem em desenho de Arquitetura Civil, na classe do Professor Germano António Xavier de Magalhães (c. 1767-?), arquiteto responsável pela reedificação da Igreja da Sé de Guimarães (Machado, 1823, pp. 244-245). Frequentou a Aula Pública por um espaço de quatro anos, onde recebeu, no ano de 1819, o 1.º prémio no valor de 30\$000 réis, e no ano seguinte o prémio da 2.^a classe no valor de 20\$000 réis (A.N.T.T.,1828, maço 995, caixa 1117). Seguindo o plano de estudos da Aula Publica (Faria, 2008b, pp. 198-200), terá executado na classe de Desenho de Figura cópia de desenhos, estampas ou pinturas; na classe de arquitetura, estudou as Cinco Ordens de Arquitetura. Em 16 de novembro de 1820 foi matriculado na Aula e Laboratório de Escultura, fundada por Joaquim Machado de Castro (1731-1822) como discípulo do Professor Substituto Faustino Rodrigues, que aceitou a sua matrícula mesmo não tendo completado os cinco anos de frequência em Desenho, por ter alcançado dois prémios na Aula Pública de Desenho (A.N.B.A., 1813, fl. 4; A.N.T.T.,1828, maço 995, caixa 1117). Em virtude do falecimento de Faustino Rodrigues, a 11 de fevereiro de 1829, foi aberto um concurso para a sua substituição (Pereira, 2005, p. 515). Foram

7 São dez as obras de Joaquim Pedro de Aragão: 1648, 1851, 1972, 1973, 1976, 1977, 1982, 1983, 199 e 2069.

candidatos: Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) – filho do falecido; Constantino José dos Reis (1778-1865); Nicolau José Possolo e Joaquim Pedro de Aragão, Ajudantes da Aula e Laboratório de Escultura, com exceção de Aragão, que era Praticante (Faria, 2001, p. 121; 2008a, p.46; Almeida, 2012, vol. I, p.35; Bernardo, 2013, vol. I, p. 193). O concurso considerou três provas: 1) desenho em papel de cor do *Grupo do Laocoonte* a ser realizado no espaço de três dias; 2) invenção de um modelo de acordo com um tema sorteado a ser executado em três horas e 3) Memória sobre o método e processo dos trabalhos na pedra. As provas iniciaram a 7 de abril e concluíram a 4 de maio de 1829. O júri foi formado por Arcângelo Fuschini (1771-1834)⁸, José da Cunha Taborda (1766-1836) e Joaquim Rafael (Faria, 2008a, p. 46; Almeida, 2012, vol. I, p.35).

No Gabinete de Desenhos e Gravuras do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)⁹ conservam-se as provas em desenho do *Grupo do Laocoonte* apresentadas pelos quatro candidatos: Francisco de Assis Rodrigues (Inv. 3439 Des), Constantino José dos Reis (Inv. 3440 Des), Nicolau José Possolo (Inv. 3441 Des) e Joaquim Pedro de Aragão (Inv. 3442 Des)¹⁰. Estes desenhos foram publicados pela primeira vez por Susana Jorge, no âmbito da sua tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Jorge, 2011, vol. II, pp. 52-53). O desenho de Assis Rodrigues foi estudado por José Viriato Bernardo na sua tese de Doutoramento em desenho apresentada à FBAUL (Bernardo, 2013, vol. II, pp.193-194). Todos os desenhos foram executadas em carvão, grafite, e giz branco sobre papel de cor castanha, e possuem, no canto inferior esquerdo¹¹, letras maiúsculas (de A a C)¹²; na margem superior, um texto a tinta contém informações sobre as datas em que foram executados, nome dos candidatos e o seu cargo na Aula e Laboratório de Escultura, seguido do propósito da realização do desenho.

Francisco de Assis Rodrigues foi o primeiro candidato que deu início ao desenho do *Grupo do Laocoonte*, tendo-o executado entre os dias 7 e 9 de abril de 1829; seguiu-se Constantino José dos Reis, que fez o desenho entre 10 e 13 de abril; Nicolau José Possolo dá início ao seu desenho a 14 de abril e terminá-lo-á no dia 18. O último candidato – Joaquim Pedro de Aragão – realizou a prova em desenho nos dias 21, 22 e 23 de abril, conforme se lê na inscrição a tinta no seu desenho: “Desenhado nos três dias, 21, 22 e

8 Em vez do escultor João José Aguiar (1769-1841).

9 Agradecemos à Doutora Alexandra Markl do MNAA, o acesso à consulta destes desenhos.

10 Disponível para consulta na plataforma Matrizpix : <http://www.matrizpix.dgpc.pt>. Na ficha técnica das obras, verificamos que estes apresentam como título: *Estudo do Nu – Laocoonte*. É exceção o desenho de Francisco de Assis Rodrigues que tem: *Academia*. Nas legendas dos desenhos do nosso texto, optámos por adotar o título – *Grupo do Laocoonte* – pelo facto de este corresponder à designação do grupo escultórico, mas também da prova, como fez José V. Bernardo (2013).

11 É exceção o desenho de Nicolau José Possolo, que possui a letra «C», escrita próxima do canto inferior direito da folha.

12 As letras inscritas vão de A a D. Supomos que serviriam para identificar a prova de cada candidato, sob anonimato, perante o júri do concurso. Relativamente à inscrição a tinta, somos da opinião que esta foi colocada após os desenhos terem sido votados, uma vez que a prova de Francisco de Assis Rodrigues tem a informação que ele foi o candidato vencedor, o que só poderia ter sido colocado na obra após a votação do júri.

23 de Abril de 1829, por Joaquim Pedro de Aragão, Praticante da Aula D'Escultura, no concurso que se fez para o Provimen.^{to} do Lugar de Professor Substituto da mesma Aula." (margem superior). Aragão desenha o grupo escultórico ligeiramente a três quartos, realça a musculatura das figuras, optando por acentuar os valores claros, nomeadamente a tonalidade branca do modelo de gesso da estátua, através do uso de giz branco. Apesar desta solução gráfica, a sua prova demonstra fragilidades no registo das proporções, expressões e movimentos das figuras do grupo escultórico [Fig. 1].



FIG. 1

Joaquim Pedro de Aragão, *Grupo do Laocoonte*, 58,5 x 43,5 cm, grafite, carvão e giz branco sobre papel castanho, 21 a 23 de abril de 1829, Inv. 3442 Des, MNAA © Créditos Fotográficos. Luísa Oliveira, Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

O concurso é ganho por Francisco de Assis Rodrigues, que assim sucede ao pai, e assume funções a partir de maio de 1829. A terceira prova de Assis Rodrigues, a *Memória*, foi publicada nesse ano (Rodrigues, 1829), devido ao seu caráter pedagógico (Faria, 2008a, p. 46; Bernardo, 2013, vol. I, pp. 191-193).

A informação sobre os trabalhos de escultura, que Joaquim Pedro de Aragão realizou até 1829 ao serviço da Aula e Laboratório de Escultura, chega-nos através de um documento assinado e datado pelo próprio, de 17 de junho de 1829, no qual pede um de aumento do seu ordenado como Ajudante efetivo da Aula e Laboratório de Escultura. Neste requerimento refere que fora incumbido da realização de três bustos em pedra de proporções naturais: retrato do *Heresiarca Ário*; *Imperador Marco Aurélio* e do *General grego Ajax*, mais um busto colossal para o Real Tanque da Bemposta da *Primavera* e outro em curso que representa o *Outono* (A.N.T.T., 1829, maço 995, caixa 1117). Inácio Vilhena de Barbosa (1811-1890) escreve em 1863 sobre os Palácios Reais, no *Archivo Pittoresco*, onde menciona a construção de quatro bustos maiores que o natural das quatro estações do ano para um tanque em mármore da quinta da Bemposta¹³ da autoria do escultor Faustino Rodrigues (Barbosa, 1863, p. 15)¹⁴. Augusto Pinho Leal (1816-1884), sensivelmente dez anos depois, refere-se a esta obra de Faustino Rodrigues, no *Portugal Antigo e Moderno* (Leal, 1874, vol. IV p. 133; Rodrigues, 2011, p. 146)¹⁵. As descrições destes dois autores, não sendo exaustivas, condizem com a informação que Aragão apresenta no seu requerimento de 17 de junho de 1829 a respeito dos bustos da *Primavera* e do *Outono* para o tanque da Bemposta. O maior registo da produção escultórica de Joaquim Pedro de Aragão é notado quando entra, em 1836, para a Academia de Belas-Artes de Lisboa como artista agregado de 1.ª classe à Aula de Escultura.

2. ACADEMIA DE BELAS-ARTES DE LISBOA: ARTISTA AGREGADO, ACADÉMICO DE MÉRITO E PROFESSOR

Por decreto de 25 de outubro de 1836 é fundada a Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde Joaquim Pedro de Aragão é contratado como artista agregado de 1.ª classe à Aula de Escultura (*Estatutos*, 1843, p. 43; Aldemira, 1937, p. 209). No ano de 1838, e em virtude da saída de Constantino José dos Reis, é aberto um concurso para Professor

13 Joaquim Pedro de Aragão no seu requerimento datado de 17 de junho de 1829 refere que o busto do *Outono* estava em curso. Como vimos, Faustino José Rodrigues faleceu em abril de 1829, tendo sido substituído, por concurso, pelo seu filho, Francisco de Assis Rodrigues, que assumiu funções a partir de maio desse ano. Supomos que o busto do *Outono* foi iniciado sob a direção de Faustino Rodrigues, e concluído sob a orientação de Francisco de Assis Rodrigues.

14 Este tanque encontra-se na atualidade no jardim de São Pedro de Alcântara, em Lisboa (Rodrigues, 2011, p. 167).

15 No acervo da Academia Nacional de Belas-Artes existem diversos projetos de alçados, plantas e desenhos relativos ao Palácio da Bemposta, do qual destacamos desenhos de um chafariz e planta da Real Quinta da Bemposta da autoria de Francisco de Assis Rodrigues e um desenho a lápis, datado do século XVIII de autoria desconhecida, de uma fonte. Agradecemos a Luísa Arruda a informação sobre a existência destas obras.

Substituto da Aula de Escultura da Academia de Lisboa para ocupar o lugar de Professor Proprietário de Escultura na Academia Portuense de Belas-Artes (Lisboa, 2007, p. 206; Almeida, 2012, vol. I, p. 35). Foram candidatos ao concurso os artistas agregados à Aula de Escultura: Joaquim Pedro de Aragão, Pedro de d'Alcântara da Cunha Eça (?-?) e Francisco de Paula Araújo Cerqueira. A prova do concurso consistiu na representação de *D. João, Mestre de Aviz, consultando o ermitão da Barroca* (Santos, 1856, p. 8; Duarte, 2005b, p. 135; 2016, pp. 200-201; Mendonça, 2014, p.235). A partir da leitura da ata da sessão ordinária da Academia de Belas-Artes de Lisboa, de 9 de agosto de 1838, em que ficou registada a votação do júri do concurso, sabe-se que o modelo apresentado por Joaquim Pedro de Aragão, marcado com o n.º1, mereceu quatro votos a favor e dez contra; o n.º 2, de Pedro d'Alcântara da Cunha teve um voto a favor e treze contra e o de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, marcado com o n.º 3, obteve onze votos a favor e três contra – levando-o a ser selecionado para ocupar o lugar a concurso. O júri, contudo, entendeu que o empenho demonstrado pelos outros dois candidatos eram merecedores de uma recompensa, sendo-lhes votado o título de Académico de Mérito (A.N.T.T., 1838, Academia de Belas-Artes de Lisboa, fls. 117-118).

Na Reserva de Escultura da FBAUL existem as provas de Francisco de Paula Araújo Cerqueira – Inv.: FBAUL / ESC / 825 (Duarte, 2005b, p. 135; 2016, pp. 200-201; Mendonça, 2014, p. 235) e de Joaquim Pedro de Aragão – Inv.: FBAUL / ESC / 824¹⁶. A prova de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, um alto-relevo¹⁷ em terracota, destaca-se pela correção anatómica das figuras, registo pormenorizado das expressões dos rostos das figuras, e a descrição das vestes, que remetem para a época (século XVI) do episódio representado (Duarte, 2016, p. 200).

A prova de Joaquim Pedro de Aragão refere-se a um baixo-relevo¹⁸ em terracota [Fig.2]. Na parte da frente, junto ao canto superior esquerdo tem inscrito: “Nº 1”; ao centro, por baixo do braço direito da figura de pé (Mestre de Aviz), observa-se uma inscrição em que se lê – “Modelado p.^r Joaq.^m Pedro e Aragaõ no concurso q’sse abriu p.a o provim^{to} do logar de Subs.^{to} da Aula d’Esculptura no anno de 1838.” – o que confirma que estamos diante da prova de concurso apresentada por Joaquim Pedro de Aragão em 1838 [Fig.3]. A figura do Mestre de Aviz surge ao centro da composição, representado de pé, voltado para o espetador, com o braço esquerdo ligeiramente fletido; do lado esquerdo, em segundo plano, observando a cena, estão três soldados que parecem falar entre si. O ermitão, situado do lado direito, está sentado sobre um banco e segura um

16 Ricardo Mendonça sugeriu a possibilidade da obra marcada com o Inv. FBAUL / ESC / 824 ser da autoria de Pedro d'Alcântara da Cunha Eça.

17 “O alto-relevo tem formas em saliência que aderem a um fundo plano, côncavo ou convexo, e que representam mais da metade do volume real de um corpo ou de um objeto sem exceder os 3/4 do seu volume.” (Carvalho, 2004, p.29). Agradecemos ao escultor e Prof. Doutor José Viriato Bernardo o esclarecimento sobre a diferença entre baixo-relevo e alto-relevo.

18 “Um baixo-relevo é aquele cujas diferentes formas em saliência, aderindo a um fundo plano, côncavo ou convexo, representam menos de metade do volume real de um corpo ou de um objecto.” (Carvalho, 2004, p.29).

livro aberto na mão esquerda, enquanto a outra aponta em direção ao Mestre de Aviz; por cima do ermitão, está um nicho com uma ampulheta, um crucifixo e uma caveira – uma *Vanitas* – alusivo à efemeridade da vida terrena; do lado direito, uma estante, com um candelabro e quatro livros. O baixo-relevo de Aragão exhibe insuficiências na forma como o Mestre de Aviz é representado – proporção esguia e sem definição anatómica; enquanto o ermitão apresenta uma dimensão atarracada. A ausência de expressão nos rostos das figuras é outro aspeto que deprecia a obra.



FIG. 2

Joaquim Pedro de Aragão, *D. João, Mestre de Aviz, consultando o ermitão da Barroca*, 41 x 53 x 8 cm, baixo-relevo em terracota, 1838. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Inv. FBAUL / ESC / 824. Foto: Alberto Faria. 2019

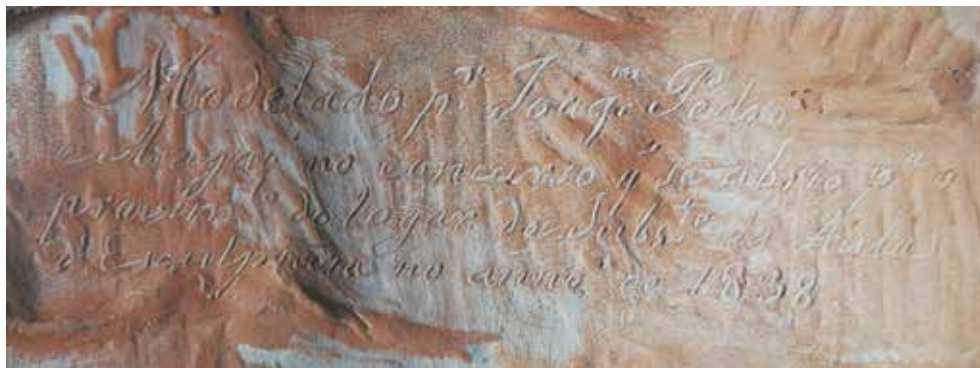


FIG. 3

Fotografia com luz rasante da inscrição do baixo-relevo em terracota de Joaquim Pedro de Aragão (Inv. FBAUL / ESC / 824). Foto: Alberto Faria. 2019

Apesar de Aragão ver gorada a sua candidatura para Professor de Escultura, foi nomeado interinamente para o cargo na década de 1860, altura em que também foi incumbido de lecionar o estudo da cópia a partir de estampas, na Aula de Desenho Histórico (Lisboa, 2007, pp. 145, 209; Faria, 2011, pp. 116, 237). Na Academia teve a oportunidade de dar a conhecer o seu trabalho e as suas colaborações, não só como escultor, mas também no plano da arquitetura e do desenho, nas exposições trienais da Academia de 1840, 1843, 1852 e 1861:

1840 | Expõe na 1.^a Exposição Trienal da Academia um baixo-relevo representando *Afonso de Albuquerque com os Embaixadores Persas*; dois vasos no gosto antigo; estátua de *Náiade* (ninfa das fontes) destinada para a cascata do Jardim de S. Pedro de Alcântara, em Lisboa; quatro bustos em pedra para o mesmo jardim de *Camões*, *Vasco da Gama*, *Afonso D'Albuquerque* e *João de Barros*. Estas últimas executadas com outros artistas agregados à Aula de Escultura (Academia das Belas-Artes de Lisboa, 1840, pp. 9-10);

1843 | Apresenta na 2.^a Exposição Trienal um baixo-relevo em barro representando *D. Bernardo Coutinho Cavaleiro Ilustríssimo da antiga casa de Marialva, ameaçando e prendendo El-Rei de Lamo, no centro da sua Corte, e levando-o à presença de Thomé de Souza Coutinho, comandante da Armada portugueza surta nos mares de Melinde, no ano de 1582*; estátuas completas de *Náiade*, *Camões*, *Vasco da Gama*, *Afonso D'Albuquerque* e *João de Barros* para o Jardim de S. Pedro de Alcântara (Academia das Belas-Artes de Lisboa, 1843, pp.16-17, 19);

1852 | Na 3.^a Exposição Trienal, na Aula de Escultura, são apresentados os modelos de toda a obra escultórica que decora o frontão do Teatro de D. Maria II, em que Aragão colabora juntamente com outros artistas agregados à Aula de Escultura. Do Teatro foram apresentadas as figuras de *Apollo* e as *Musas*, em alto-relevo, e as estátuas de *Gil Vicente*, *Comédia* e da *Tragédia*. Expõe ainda uma alegoria de meio-relevo, modelada em barro, representando *Demócrito* e *Heraclito*; dois vasos no estilo grego, ornamentados por João

Henriques Cezarino (?-?); bustos em lioz e diferentes modelos executados com outros artistas agregados à Aula de Escultura. Na Aula de Arquitetura Civil foi exposto o projeto de um Monumento em honra do Infante D. Henrique para ser colocado na Praça de Belém e uma planta, alçado e corte de uma pequena casa de campo. Na Aula de Gravura Histórica foi exibido um desenho de sua autoria, feito a pena, copiado a partir do desenho original de Vieira Lusitano, que representa *S.^{to} António pregando aos peixes* (Academia das Belas-Artes de Lisboa, 1852, pp.15,17,19, 23; Duarte, 2007, vol. II, p. 459).

1861 | Na 5.^a Exposição Trienal, na sala de Arquitetura, expõe o projeto de um *Tumulo* para uma grande família e uma *memória ao Marquês de Pombal* (Academia das Belas-Artes de Lisboa, 1862, pp.18-19).

No plano da encomenda pública coadjuvou obras para espaços e edifícios da capital, como o jardim de S. Pedro de Alcântara e a decoração do frontão e ático do Teatro de D. Maria II, respetivamente. Numa escala mais reduzida dedicou-se à escultura de baixos-relevos e jazigos.

As estátuas de *Náiade* e os bustos de *Camões*, *Vasco da Gama*, *Afonso D'Albuquerque* e *João de Barros*, para o Jardim de S. Pedro de Alcântara, foram realizadas debaixo da direção e o programa de inspiração clássica de Francisco de Assis Rodrigues, Professor Proprietário da Aula de Escultura da Academia de Belas-Artes de Lisboa (Almeida, 2012, vol. I, pp. 146-148). A decoração do Teatro de D. Maria II, de pendor classicista, iniciado em fevereiro de 1845 e finalizado em maio de 1848, foi igualmente dirigido por Assis Rodrigues, que fez os modelos das estátuas, enquanto o desenho foi assinado pelo pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890), Professor da cadeira de Pintura Histórica na Academia. Neste projeto, além de Aragão, colaboraram os artistas agregados à Aula de Escultura: Pedro d'Alcântara da Cunha Eça, António Onofre Schiappa Pietra (1796-18??), João Gualberto Rodrigues (?-?), João Henriques Cezarino, José Maria Caggiani (1816-1891) e Manoel José Rodrigues Lata (?-?) (Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1852, pp.15,17; Barbosa, 1863, p. 55; Sequeira, 1955, vol. I, p. 95; Duarte, 2005a, pp.516-517; Almeida, 2012, vol. I, pp. 129, 160). No plano da encomenda privada dedicou-se à escultura de jazigos, como é o caso de um desenho riscado em 1851 para um monumento sepulcral (jazigo n.º 739) para o Cemitério do Alto de S. João (Lisboa) em memória de uma recém-nascida que faleceu a 31 de agosto de 1850, filha de M. N Augusto de Almeida e de Isabel C. Bolhman (Queiroz, 2002, vol. I, tomo 1.º, pp. 697-698). Na década de 1860 é autor do projeto de um *Tumulo* para uma grande família, cujo nome se desconhece, apresentado na sala de Arquitetura da Exposição de Trienal de 1861 (Academia das Belas-Artes de Lisboa, 1862, pp.18-19). Além da escultura, manteve uma atividade profícua como litógrafo em periódicos e de obras voltadas para o ensino das Belas-Artes.

3. LITÓGRAFO DOS ELEMENTOS DE DESENHO

A litografia foi introduzida em território nacional no ano de 1823, por intermédio de Luís Mouzinho de Albuquerque (1792-1846) e do pintor e desenhador Domingos António de Sequeira (1768-1837; Costa, 1925, pp. 27-85; Soares, 1971; Markl, 2013, vol. 1.º p. 203).

Joaquim Pedro de Aragão conciliou a atividade de escultor e de artista agregado na Academia de Belas-Artes de Lisboa, com a de litógrafo. Foi litógrafo de diversas ilustrações para periódicos, como o *Passatempo* (1837-1838), *O Ramalhete* (1837-1844) e o *Museu Pitoresco* (1840-1843), onde reproduziu temas de retrato, paisagem, arquitetura, cenas religiosas, cenas de costumes, história e registos de santos [Figs. 4 e 5]. Como vimos, através da sua prova em desenho no concurso de 1829 para Professor Substituto da Aula e Laboratório de Escultura, demonstrou dificuldades no desenho de figura. Esta fragilidade foi de alguma forma compensada pela sua destreza técnica como litógrafo, onde demonstrou possuir um sólido conhecimento do processo litográfico, fazendo parte de alguns dos melhores litógrafos que trabalharam em Portugal na ilustração de periódicos, a par de artistas como Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), Maurício José Sendim (1786-1870), José Maria Caggiani (1816-1891), entre outros (Mesquita, 2002, vol. I, pp.77-105).



FIG. 4

Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo),
*Agora fresca e caramello: continuação da collecção dos
trajos uzos e costumes mais notaveis dos habitantes de
Lisboa e provincias de Portugal*. 22,7x16 cm (imagem
com letra), tinta litográfica sobre papel, 1835,
Oficina: Litografia da Rua Nova dos Mártires.
Fonte: <http://purl.pt/29777>



FIG. 5

Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo), *Morte Gloriosa de Gonçalo Mendes da Maia*, 19,1 x 26,8 cm (dimensões da composição); 24 x 28 cm (papel), tinta litográfica sobre papel, c. 1840? Oficina: Lith. de Santos. Fonte: <http://purl.pt/1103>

A competência técnica de Aragão conduziu artistas e professores a procurarem-no para litografar obras de cariz didático, como aconteceu com o *Methodo das Proporções...* (Rodrigues, 1836) da autoria do escultor e Professor, Francisco de Assis Rodrigues, que conhecia Aragão desde a Aula e Laboratório de Escultura, primeiro como condiscípulo, e em 1829 como seu discípulo. No seu *Methodo...* Assis Rodrigues resume os conhecimentos teóricos necessários aos seus alunos para a prática escultórica e a representação da figura humana (Pimenta, 2003, vol. I, p. 68-69; Silva, 2017, p. 31). Aragão encarregou-se de litografar um desenho de Assis Rodrigues para o *Methodo...*, que representa uma figura masculina de pé, com o braço esquerdo perpendicular ao corpo, que possui semelhanças com o modelo apresentado na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (Duarte, 2007, vol. II, p. 437). A figura representa as proporções do corpo humano, conforme se pode ler na base do plinto – “PROPORÇÕES.”. Na subscrição

da litografia lê-se: “F.d’Assis.des. JPAragão Lithg. no anno de / 1836 / Lisboa Off. Lithg. de Santos”¹⁹. É uma obra que se destaca pelo desenho seguro, que Aragão teve o cuidado de reproduzir na impressão, para servir como exemplo de estudo para os discípulos de Assis Rodrigues [Fig.6].



FIG. 6

Francisco de Assis Rodrigues (desenhador) /
Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo),
Proporções, tinta litográfica sobre papel, 1836,
Oficina: Lith de Santos.

Fonte: Rodrigues, Francisco de Assis (1836). *Methodo das
Proporções...*, s.p. [litografia situada entre as páginas 4 e 5]¹.

1 Agradecemos à Joana Souto Mateus da Biblioteca da
FBAUL a digitalização da imagem.

Foi, no entanto, nos *Elementos de Desenho*, que Aragão exibiu a sua destreza técnica como litógrafo. Desenhado pelo pintor e escultor Joaquim Rafael, Professor Proprietário da Aula de Desenho Histórico da Academia de Belas-Artes de Lisboa (Lima, 1923), os *Elementos de Desenho* foram criados com o objetivo de auxiliar o ensino do desenho nos primeiros níveis da Aula de Desenho da Academia. É uma obra que se filia na tradição dos manuais de ensino do desenho gravados com representações do corpo, iniciada pelo pintor e gravador Odoardo Fialleti (1573-1638). Entre nós, segue a tendência das obras criadas por artistas como Francisco de Assis Rodrigues, José da Costa

19 Francisco de Assis Rodrigues desenhou. Joaquim Pedro Aragão litografou no ano de 1836 na Oficina Litográfica de Santos.

Sequeira (1800-1872) e Maurício J. Sendim, que dentro das suas áreas disciplinares publicaram livros didáticos (França, vol. I, p.403). Trata-se de uma coleção de princípios do Desenho, baseada numa metodologia de ensino clássica, que se inscreve, segundo Joaquim de Vasconcellos (1849-1936), na categoria dos compêndios portugueses que "(...) tratam do desenho applicado á figura" (Vasconcellos, 1879, p. 126; Pimenta, vol. I, pp. 46-49). Publicado em Lisboa no ano de 1840, foi impresso na Oficina Litográfica da Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde também era vendida (Arruda, 2012, p. 140). Em 1852 foi realizada uma segunda edição, composta por dezoito estampas litografadas por Joaquim Pedro de Aragão, que Vasconcellos refere que viu na Biblioteca da Academia, e que estava, segundo as suas palavras: "exhausto" (Vasconcellos, 1879, pp. 125-129; Lima, 1923, p.37; Duarte, 2007, vol. II, p. 415). Em 2008, consultámos na Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes – herdeira da biblioteca da antiga Academia²⁰ – uma edição (cota: CC-5-34) dos *Elementos de Desenho* (Faria, 2011, p. 155) – que não excluimos poder tratar-se do exemplar observado por Vasconcellos. Para além deste último, são conhecidos outros dois, o primeiro, na Biblioteca Pública Municipal do Porto (Pimenta, 2003, vol. I, pp. 46-49) e o segundo, praticamente desconhecido, na FBAUL (Arruda, 2012, 2016) [Fig. 7].



fig. 7

Joaquim Rafael, *Elementos de Desenho* [frontispício], 35,9 x 55,8 cm, litografia sobre papel, Oficina Litográfica da Academia? 1840. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Inv. FBAUL/1/ LA. Foto: Alberto Faria

20 A Biblioteca Histórica da Academia Nacional de Belas-Artes conserva obras provenientes da extinção dos conventos em 1834, bibliotecas das Aulas Régias e da Casa do Risco, doações, legados de artistas e livros considerados essenciais ao ensino na antiga Academia de Belas-Artes de Lisboa (Campos, 2017, pp. 13-19).

Os *Elementos de Desenho* dividem-se em lições dedicadas ao estudo da cabeça, com litografias representando pormenores dos olhos, do nariz, da boca e da orelha a par de estampas de modelos da estatuária clássica (*Vénus de Milo*, *Vénus de Médicis* e o *Antinoo*), numa alusão aos ideais neoclássicos ditados por Winckelmann (1717-1768) e Mengs (1728-1779). É uma obra que segue as ideias e etapas de aprendizagem descritas no passado por Leonardo da Vinci (1452-1519) no seu *Trattado della Pintura* (Vinci, 1651)²¹, e da geometria das formas do corpo de Albrecht Dürer, no seu *Tratado de Proporção do corpo humano* (Dürer, 1528). Em território nacional, Francisco de Holanda (1517/18-1585) e o seu tratado *Da Pintura Antiga* (Holanda, 1984a; 1984b)²² deve ser observado quando se estuda esta obra de Joaquim Rafael (Arruda, 2012, p. 143).

A cópia de gravuras e litografias constituía um exercício da seção da Aula de Desenho de Histórico – Desenho de Cópia a partir de Estampas – cujo estudo compreendia os primeiros níveis da aprendizagem do desenho, no sentido de preparar os alunos para a representação de modelos do natural (Faria, 2011, pp.114-116).

São dezasseis as “lições”²³ dos *Elementos de Desenho*²⁴, em que a rubrica de Joaquim Pedro de Aragão é notada, sendo a primeira 2.^a LIÇÃO - FBAUL / 7B / LA – um exercício do domínio da linha. O desenho da litografia é da autoria de Joaquim Rafael: “Rafael D^z (Rafael desenhou); ao centro, temos a indicação da oficina litográfica: “Off^a. Lith da Academia.” (Oficina Litográfica da Academia); do lado direito: “J. P. Aragão. Lith.” (Joaquim Pedro de Aragão litografou). A lição n.º 2 seria introduzida depois de os alunos conhecerem os diferentes tipos de linhas (linha reta, curva, perpendicular, horizontal, oblíqua e paralela) e as formas elementares do desenho (triângulo, quadrado, retângulo, círculo, elipse e oval), descritos na lição n.º 1. Enquanto obra de litografia, 2.^a LIÇÃO, regista com precisão as espessuras das linhas e a intensidade do seu traçado, que apesar de serem subtis, são possuidoras de informação gráfica, relevante, para quem as copia [Fig. 8].

21 Primeira edição.

22 O tratado *Da Pintura Antigua* foi concluído por Francisco de Holanda em 1548; no ano seguinte foi acrescentado um segundo tratado, *Do Tirar Polo Natural*, dedicado ao Retrato, em que esta implícito o estudo da cabeça. Os dois tratados chegaram aos nossos dias através de uma cópia manuscrita do século XVIII, que Monsenhor Joaquim José Ferreira Gordo (1758-1838) trouxe de Madrid, e que se na conserva na atualidade na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa - cota: Azul 650.

23 Inventário: FBAUL/7B/LA, 8A, 8B, 10, 11A, 11B, 12A, 12B, 13, 14, 15, 15A, 16, 18A, 19A, 20A.

24 Exemplar não encadernado formado por litografias avulsas. O facto de se encontrarem soltas facilitava a circulação, manuseio e consequente cópia por parte dos discípulos da Aula de Desenho.



FIG. 8

Joaquim Rafael (desenhador) / Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo),

2.ª LIÇÃO., 35,8 x 55,9 cm, tinta litográfica sobre papel,

Oficina Litográfica da Academia, 1840 / 1852 (?). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Inv. FBAUL / 7B / LA. Foto: Alberto Faria

A obra *12.ª LIÇÃO.*, FBAUL/20A/LA, é a última litografia dos *Elementos de Desenho* em que surge a rubrica de Joaquim Pedro de Aragão. Esta lição refere-se à representação de um estudo anatómico da cabeça – do lado esquerdo observamos a vista lateral do crânio com a indicação dos seus ossos em legenda (canto inferior esquerdo); do lado direito, uma cabeça de perfil, em que lhe subjaz a representação do crânio a tracejado. A rubrica de Joaquim Rafael encontra-se do lado esquerdo: “Rafael D.^{zo}”; ao centro: “Lith. Nacional Academica”; do lado direito: “JP. Aragão Lith.” (Joaquim Pedro Aragão litografou). No contexto da aula de desenho de cópia a partir de estampas, a cópia desta litografia representava o primeiro confronto dos discípulos com o estudo da anatomia, antes de passarem ao desenho de modelos anatómicos tridimensionais, de esqueletos e esfolados²⁵. É uma obra que se pauta pela nitidez da impressão litográfica, que auxilia a leitura dos pormenores anatómicos [Fig.9].

25 Aragão foi responsável, em 1863, por ter sugerido a inclusão dos estudos de Anatomia nas provas de concurso (Lisboa, 2007, p. 145), o que contribuía para aferir os conhecimentos dos discípulos nesta classe.

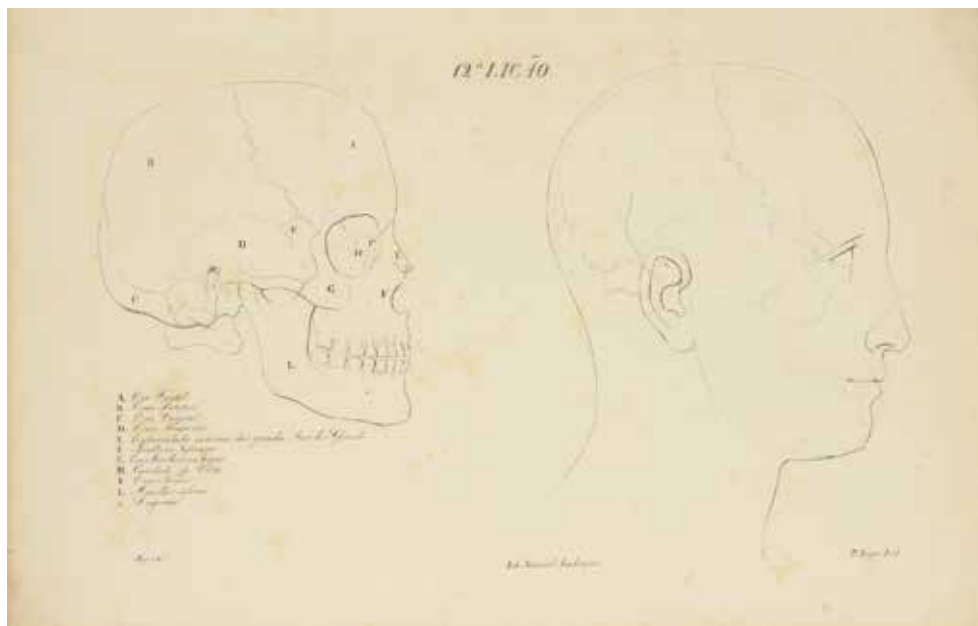


FIG. 9

Joaquim Rafael (desenhador) / Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo),
12.ª LIÇÃO., 35,9 x 55,8 cm, tinta litográfica sobre papel, 1840 / 1852 (?).

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Inv FBAUL/ 20A / LA. Foto: Alberto Faria

O mesmo primor é aplicado no *Estudo de olhos*, FBAUL/31/LA, em que observamos quatro sequências de três vistas de olhos, em claro escuro e outras só em linha. Na parte superior, três detalhes em claro escuro de olhos; por baixo, outros três em simples contorno. Trata-se da cópia de uma litografia do *Cours de Dessin* (c. 1850) de Bernard-Romain Julien (1802-1871) pintor, desenhador e litógrafo francês (Julien, 2021, p.6). O facto de se tratar de uma cópia da litografia de Julien comprova a adoção por parte da Academia do curso deste artista francês como modelo para o ensino do desenho [Fig. 10].

O mesmo nível de clareza da reprodução litográfica é observado em *Estudos de Desenho* – FBAUL/28/LA. Não conseguimos reunir informação até ao momento, de maneira a saber se esta litografia, à semelhança da anterior, resulta de uma cópia de uma das litografias do curso de Julien, embora seja uma possibilidade [Fig. 11].



FIG. 10

Bernard-Roman Julien (Desenhador. A partir do *Cours de Dessin*); Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo), *Estudos de olhos.*, 35,9 x 55,8 cm, tinta litográfica sobre papel, S/d. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Inv. FBAUL / 31 / LA. Foto: Alberto Faria



FIG. 11

Joaquim Rafael (desenhador) / Joaquim Pedro de Aragão (litógrafo), *Estudos de Desenho*, 35,9 x 55,8 cm, tinta litográfica sobre papel, S/d.

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa,

Inv. FBAUL / 28 / LA. Foto: Alberto Faria

Contudo, excluimos a hipótese de fazer parte dos *Elementos de Desenho*, com base em dois fatores: 1) não está inscrita informação do número da lição, e 2) inexistência do nome de Joaquim Rafael como desenhador – como acontece com as restantes lições dos *Elementos de Desenho*. Na subscrição, a rubrica de Joaquim Pedro de Aragão encontra-se do lado esquerdo: “JP Aragão Lith.” (Joaquim Pedro de Aragão litografou); ao centro, lê-se: “Estudos de Desenho.”; do lado direito: “Off. Lith. da Academia”. Em primeiro, vemos desenhado o contorno e as linhas principais de uma mão esquerda semiaberta; do lado oposto, a mesma mão é representada com os valores de claro escuro. É um exemplo da aprendizagem faseada do desenho académico, em que seriam desenhados, em primeiro lugar, os contornos e as linhas principais, para, em seguida, serem representados os valores da luz e da sombra do modelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atividade de Joaquim Pedro de Aragão como escultor manteve-se na penumbra, sobretudo por ter desempenhado funções auxiliares nos projetos dirigidos pelos seus mestres, ou artistas responsáveis pelas obras, caso dos escultores Faustino José Rodrigues e o seu filho Francisco de Assis Rodrigues. A execução de obras apresentadas nas exposições trienais da Academia permitiram a sua afirmação como autor, a que se juntam os projetos que delineou para jazigos, litografias na imprensa periódica e colaboração em obras didáticas, como o *Methodo das Proporções...*, e os *Elementos de Desenho*. Numa altura em que a Litografia constituía um processo recente em território nacional, Aragão adquiriu pleno domínio dos processos desta técnica de gravura, o que conduziu artistas e professores a procurarem-no para litografar as suas obras, como aconteceu com os *Elementos de Desenho*. Esta obra desenhada por Joaquim Rafael, publicada em 1840 (com uma segunda edição em 1852), foi criada para auxiliar a sua atividade didática na Aula de Desenho Histórico, onde foi copiada e estudada por várias gerações de discípulos da Academia. Acreditamos que Joaquim Pedro de Aragão, indicado como Professor de Desenho da Academia de Belas-Artes de Lisboa na segunda metade do século XIX, terá seguido a lição de Joaquim Rafael, optando por continuar a dar aos discípulos da Aula de Desenho, litografias dos *Elementos de Desenho* para copiar. Supomos que para esta escolha terá contribuído o facto de Aragão conhecer de perto a metodologia de matriz neoclássica, fixada por Joaquim Rafael na sua obra, que litografou com afinçado rigor técnico, para servir de exemplo aos alunos de Desenho da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Supomos também que o conhecimento que Aragão desenvolveu na litografia dos *Elementos de Desenho* conduziu-o a colaborar na litografia de outros manuais de ensino do desenho para a Academia, como o *Cours de Dessin* do francês Bernard-Romain Julien.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. [195-]. «Aragão (Joaquim Pedro de)», in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. III, Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, p.65.
- A.N.B.A. (1813). *Livro de matrícula dos discípulos da Aula d'Escultura*, Ms. Cota: XX-9-13. Biblioteca Histórica Academia Nacional de Belas Artes.
- Academia das Belas-Artes de Lisboa (1840). *Descrição das Obras apresentadas na primeira Exposição triennial da Academia das Bellas Artes de Lisboa*. [Lisboa : s.n.].
- Academia das Belas-Artes de Lisboa (1843). *Exposição do anno de 1843*. Lisboa : [s.n.].
- Academia das Belas-Artes de Lisboa (1852). *Exposição do anno de 1852*. Lisboa : Na typographia de José Baptista Morando.
- Academia das Belas-Artes de Lisboa (1862). *Quinta exposição. Descrição das Obras de Bellas-Artes*. Lisboa : Typographia de Castro & Irmão.
- Aldemira, L. V. (1937). *Um ano trágico: Lisboa em 1836: a-propósito do centenário da Academia de Belas-Artes: impressões, comentários, documentos*. Lisboa : Academia Nacional de Belas-Artes.
- Almeida, S. V. L. de (2012). *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. URL: <http://hdl.handle.net/10362/8393> (2019-09-07)
- A.N.T.T. 1795-1810. *Livro de registos de baptismos*, fl. 103. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4821114>
- A.N.T.T. (1828). [Atestado de Faustino José Rodrigues e Germano António Xavier de Magalhães anexo ao requerimento de Joaquim Pedro de Aragão, datado de 21 janeiro de 1828, para passar de Praticante a Ajudante da Aula e Laboratório de Escultura.], Maço 995, Caixa 1117.
- A.N.T.T. (1829). [Requerimento de Joaquim Pedro de Aragão pedindo aumento de ordenado como Ajudante efetivo da Aula e Laboratório de Escultura, datado de 17 de junho de 1829], Maço 995, Caixa 1117.
- A.N.T.T. (1838). Academia de Belas-Artes de Lisboa, Ata de 9 de agosto de 1838, fls. 117-118. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4611631> (2019-09-04)
- A.N.T.T. (1870-1888). Registos Paroquiais, Freguesia do Sacramento, *Livro de Óbitos*, fls. 201-[201v]. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4816364>
- Araújo, A. (1987). A Assembleia Britânica em Lisboa e a sua Sede (1771-1819). Sep. *Lisboa-Revista Municipal*, 21, 2.º Trimestre, Lisboa : [s.n.], 1987 (Venda Nova-Amadora: Heska Portuguesa), pp. V-XX.
- Araújo, S. (2002). *Artificie ou Artista? Uma problemática que acompanha o ensino artístico em Portugal no século XIX* [Dissertação de mestrado não publicada]. Mestrado em Teorias de Arte. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Arruda, L. (2012). Imagens do corpo na Academia de Belas-Artes : método de aprender o desenho. In Cristina de Azevedo Tavares (org.). *Representações do corpo na ciência e na arte*. Lisboa : Fim de Século, pp. 139-151. URL: <http://hdl.handle.net/10451/6486> (2019-09-08)
- Arruda, L. D. C. (2016). A coleção de Litografia da Academia das Belas-Artes de Lisboa e o ensino do desenho. In Maria João Baptista Neto e Marize Malta (Eds.), *III Colóquio internacional "Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As academias de belas-artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: ensino, artistas, mecenas e coleções"*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 345-353.
- Barbosa, I. V. (1863). Fragmentos de um roteiro de Lisboa (inédito). Palácios Reas. *Arquivo Pittoresco*, Vol. VI, 6.º ano, n.º 2, Lisboa, pp. 13-15. URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1863/TomoVI/N02/N02_item1/index.html (2019-09-08)
- Bénézit, E. (1924). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Tomo 1, Paris: Ernest Gründ.
- Bernardo, J. V. A. (2013). *A Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes: A formação do*

gosto e o ensino do desenho [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em Belas-Artes (Desenho). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. URL: <http://hdl.handle.net/10451/10797> (2019-09-09)

Campos, F. M. G.de (2017). A Biblioteca Histórica da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Um projecto, uma realidade. In Natália Correia Guedes (Coord.), *Catálogo da Biblioteca Histórica da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Scribe.

Carvalho, M. J. V. de / Direção de Serviços de Inventário / Instituto Português de Museus (2004). *Escultura. Normas de Inventário*. [Lisboa]: Instituto Português de Museus. URL: http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP_AD_Escultura.pdf (2019-09-07)

Castilho, António Feliciano de; Leal, José Maria da Silva (1841, 14 de outubro). Uma prova do nosso adiantamento lithographic. *Revista Universal Lisboense*. tomo 1, n.º 3, Lisboa: Imprensa Nacional, p.30. URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/1841-1842/Outubro/N.%C2%BA%20003/N.%C2%BA%20003_master/RULN3.pdf (2019-09-02)

Costa, L. X. da (1925). *A obra litográfica de Domingos António de Sequeira, com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal*. Lisboa : Tipografia do Comércio.

Duarte, E. (2005a). Francisco de Assis Rodrigues. In José Fernandes Pereira (Dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa : Editorial Caminho, pp. 515-520.

Duarte, E. (2005b). Francisco de Paula Araújo Cerqueira. In José Fernandes Pereira (Dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa : Editorial Caminho, pp. 135-137.

Duarte, E. (2007). *Desenho romântico português: Cinco artistas desenham em Sintra* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. URL: <http://hdl.handle.net/10451/8277> (2019-09-08).

Duarte, E. (2016). O escultor Francisco de Paula Araújo Cerqueira, entre o Classicismo, o Academismo e o Romantismo. In Maria João Baptista Neto e Marize Malta (Eds.), *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX : as Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto (1816-1836) : Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções*. Casal de Cambra : Caleidoscópio, pp. 199-207.

Dürer, A. [1528]. *Vier bücher/von menschlicher Proportion, durch Albrechten//Düren,... erfunden vnd be//schriben,...*[S.l.] : [Gedruckt zu Nüremberg durch Jeronymum Formschneyder//auff verlegung Albrecht Dürers verlassen wittib im jar.../...] URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb419048308> (2019-09-11)

Estatutos da Academia das Bellas-Artes de Lisboa. Lisboa : Na Imprensa Nacional, 1843.

Faria, A. (2011). *A Coleção de desenho antigo da FBAUL (1830-1935): tradição, formação e gosto*. Lisboa: Fim de Século.

Faria, M. F. de (2001). O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia – I - A Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa (1772-1836). *Anais, Série História*, Volume V-VI, Lisboa: EDIUAL, pp. 95-139. URL: <http://repositorio.ual.pt/handle/11144/2478> (2019-09-07)

Faria, M. F. de (2008a). *Machado de Castro (1731-1822) - Estudos*. Lisboa: Livros Horizonte.

Faria, M. F. de (2008b). Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal. In Natália Marinho Ferreira-Alves (coord.), *Artistas e Artífices no mundo de expressão portuguesa*, Lisboa: CEPES, pp. 193-207. URL: <http://hdl.handle.net/11144/2472> (2019-09-11)

França, J.-A. (1990). *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.ª Edição (1.º ed.,1967), 2 vols., Venda Nova : Bertrand Editora.

Holanda, F. de (1984a). *Da pintura antiga*. Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. [Lisboa] : Livros Horizonte.

Holanda, F. de (1984b). *Do Tirar polo natural*. Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. [Lisboa] : Livros Horizonte.

Julien, B-R. (2021). *The Julien Drawing Course*. New Zealand : Burst Books.

Leal, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho (1874). *Portugal Antigo e Moderno : Diccionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias*. Vol. IV, Lisboa : Livr. Ed. de Mattos

Moreira & Companhia, p. 133. https://archive.org/details/gri_33125005925595 (2019-09-02)

Lima, H. de C. F. (1917). *Costumes portugueses (ensaio bibliographico)*. Lisboa : Empreza da Historia de Portugal.

Lima, H. de C. F. (1923). *Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense: breves notas biográficas e compilação dos seus escritos*. Coimbra : Imp. da Universidade.

Lisboa, M. H. (2007). *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa : Colibri : IHA - Estudos de Arte Contemporânea - FCSH Univ. Nova de Lisboa.

Jorge, S. A. V. (2011). *O desenho de Figura no Ensino Artístico em Portugal na primeira metade do século XIX* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Machado, C. V. M. (1823). *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, E dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. Lisboa : Na Imp. de Victorino Rodrigues da Silva. URL: <http://purl.pt/28030> (2019-09-07)

Markl, A. R. G. (2013). *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em Belas-Artes (Desenho). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. URL: <http://hdl.handle.net/10451/11981> (2020-09-06)

Meira, A. (1949). Artistas plásticos em Portugal. Índice Bibliográfico, *Museu*, Vol V, Abril, n.º 12, pp.184-191.

Mendonça, R. J. dos R. (2014). *A recepção de Escultura Clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em Belas-Artes (Ciências da Arte). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. URL: <http://hdl.handle.net/10451/15630> (2019-09-07)

Mesquita, João C. de V.a e C. (1997). *A ilustração nas publicações periódicas portuguesas : 1820-1850* [Dissertação de mestrado não publicada]. Mestrado em História da Arte. Faculdade de Letras Universidade do Porto. URL: <https://hdl.handle.net/10216/19448> (2020-09-08)

Pamplona, F. de (1943). *Um século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*, Porto : Livraria Tavares Martins.

Pamplona, F. de (1987-1988). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.ª Edição (edição atualizada), 5 vols, Lisboa : Livraria Civilização.

Pereira, F. A. B. (2011). O património artístico da Faculdade de Belas-Artes: o edifício e as suas memórias, as colecções, o arquivo, os legados, um projeto de museu, in Lourenço, M., Neto, M. J. (coord.), *Património da Universidade de Lisboa: ciência e arte*, Lisboa: Tinta-da-China pp. 157-172.

Pereira, J. F. (2005). Faustino José Rodrigues. In José Fernandes Pereira (Dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa : Editorial Caminho, pp. 512-515.

Pimenta, J. A. B. (2003). *Desenho, Manuais do século XIX de autores Portugueses* [Dissertação de mestrado não publicada]. Mestrado em História da Arte. Universidade do Porto.

Queiroz, F. (2002). *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Doutoramento em História da Arte. Universidade do Porto.

Raczynski, C. A. (1846). *Les Arts en Portugal : lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris : Jules Renouard et C^{ie}, Libraires-Éditeurs. URL: <http://purl.pt/6390> (2019-09-05)

Raczynski, C. A. (1847). *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à laouvrage ayant pour titre : les arts en Portugal, lettres adressées à la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard et C^{ie}, Libraires-Éditeurs. URL: <http://purl.pt/6391> (2019-09-05)

Rafael, J. (1840). *Elementos de Desenho colligidos e adoptados pela Academia das Bellas Artes de Lisboa para uso de seus discípulos, de Joaquim Rafael*. Lisboa [Reserva de Desenho da FBAUL].

Rodrigues, A. M. N. A. D. (2011). *A escultura de jardim das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodrigues, F. de A. (1829). *Memória D'esculptura*. Lisboa : [s.n.].

Rodrigues, F. de A. (1836). *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, Dedicado á Mocidade Estudiosa, que se Applica ás Artes do Desenho*. Lisboa : Typographia de A. S. Coelho & Comp^a.

Rodrigues, F. de A. (1875). *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa : Imprensa Nacional.

Santos, J. J. dos (1856). *A Academia das Bellas-Artes de Lisboa, no dia da Sessão Solemne e exposição trienal de 1856, oferece este discurso fúnebre, em memoria do Senhor Francisco de Paula Araujo Cerqueira*. Lisboa : Typographia de G.M. Martins.

Sequeira, G. de M. (1955). *História do Teatro Nacional Dona Maria II*. 2 vols. Lisboa : [s.n.]. Publicação comemorativa do centenário 1846-1946.

Silva, J.C. (2017). Camões de Francisco de Assis Rodrigues. *Revista Gama, Estudos Artísticos*. Vol. 5, n.º 10 (julho-dezembro), pp. 30-37. URL: <http://hdl.handle.net/10451/31218> (2019-09-09)

Soares, E. & Lima, H. de C. F. (1950). *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal)*. 3.º Volume, Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

Soares, E. (1935). *Livro da Matrícula dos Discípulos Ordinários da Aula Pública de Desenho de Desenho a qual principiou a ter exercicio no 1.º de Dezembro do ano de 1781*. Lisboa: Bibliion.

Soares, E. (1971). *História da gravura artistica em Portugal: os artistas e as suas obras*, Nova ed., vol. I, Lisboa : Livraria Samcarlos.

Soares, E. (1975). *Inventário da Coleção de Estampas. Série Preta*, 1º volume. Lisboa : Biblioteca Nacional de Lisboa.

Sociedade Martins Sarmiento. URL: <https://www.csarmiento.uminho.pt/site/s/sms/item-set/2196> (2020-09-07-)

Vasconcelos, A. T. (1931). *Coleção de Estampas e índice de gravuras*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento.

Vasconcelos, J. de (1879). *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III. Reforma do Ensino de Desenho. Seguida de um plano de organização das escolas e coleções do ensino artisticos com os respectivos orçamentos*. Porto: Imprensa Nacional.

Vinci, L. da (1651). *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*. In Parigi, Appresso Giacomo Langlois... URL: https://archive.org/details/gri_33125008484301 (2020-01-09-).

“AMA COMO A ESTRADA COMEÇA”: OS PRIMEIROS TRÊS ANOS DO MAAT – MUSEU DE ARTE, ARQUITETURA E TECNOLOGIA*

Marta Antunes

(mestre em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte)

“Como é que nos vêm as ideias? Eis uma pergunta relevante.¹

[“De repente deixamo-nos dominar/ por uma ideia/ e perseguimos essa ideia/ e não conseguimos deixar de ir atrás dessa ideia”]²

O início de uma estrada é frequentemente um sítio difícil de definir. Onde acaba uma estrada e começa outra? Qual o início exato de um caminho? O título desta dissertação apropria o nome de uma exposição de 2019 da dupla João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira que, por sua vez, surge de um poema-colagem de um só verso de Mário Cesariny, datado de 1955. Este texto aborda também o início de um caminho, os primeiros três anos do MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, desde o verão de 2016 até ao final do ano de 2019³.

Como Gonçalo M. Tavares pergunta em *Dicionário da Fé*: “como é que nos vêm as ideias?” As ideias dominam-nos e, de repente, estamos presos numa espécie de areia movediça de ideias. Isto acontece muito em museus e galerias. Os museus e as galerias são pântanos de ideias e é por isso que às vezes ficamos muito quietos a ver um quadro. Não nos conseguimos mexer, porque estamos presos em areias movediças de ideias.

Tal como tudo, esta dissertação partiu de uma série de ideias que me dominaram nos últimos dois anos, ideias que se refletiram em questões e que, ao início, não se concentravam em nenhum espaço em concreto, nenhum museu ou galeria. Tais questões giraram, mais ou menos em torno de: *O que é que um museu de arte contemporânea quer dizer ao público?* Quais são as suas intenções? Que impacto pretende ter no espectador? Será que os conteúdos dos museus de arte contemporânea, ao serem alvo de cada vez mais atos de mediação, dão menos espaço de interpretação ao espectador? E se sim, que consequências poderá isto ter na experiência dos objetos de arte contemporânea? No entanto, todas estas questões resultaram numa, mais importante, e que se tornou, digamos, o mote do trabalho: Como é que as intenções de um museu podem ser entendidas através do estudo das suas linhas programáticas ou curatoriais?

1 Tavares, 2020, p. 47.

2 Thomas Bernhard citado por Gonçalo M. Tavares em *Dicionário da Fé*, 2020, p. 47. Bernhard, Thomas *Minetti seguido de No Alvo*, 1990, p. 76, Cotovia.

3 Todas as afirmações e análises feitas neste texto referem-se apenas a esse intervalo de tempo, podendo algumas delas estar desatualizadas, ou, de algum modo, alteradas, a partir de 2020.

Também houve questões, talvez mais ontológicas, sobre a linguagem na arte que me interessaram, as quais entendi que, talvez numa primeira fase, as tivesse de pensar do ponto de vista de um museu: o que vemos quando olhamos para uma obra de arte contemporânea? Vemos uma imagem ou vemos linguagem? O que vemos primeiro, os valores e conceitos que motivaram a obra ou a qualidade imagética da obra? É possível ler uma obra de arte? O que esperamos da arte? O que esperamos da nossa relação com uma obra de arte? Como público: o que é que esperamos de uma exposição? De uma ida ao museu?

Para responder a estas perguntas rapidamente se tornou imperativo escolher um objeto de estudo. O MAAT surgiu da vontade de pensar estas questões do ponto de vista de um museu cuja programação incidisse, principalmente, na temática do futuro, da tecnologia – de uma mundividência pós-revolução tecnológica. Interessou-me também o facto de o MAAT ter nascido de um museu que já existia – o Museu da Eletricidade – e em perceber de que forma é que este facto constitui uma condição no momento presente, especialmente sendo que a exposição original do Museu da Eletricidade continua patente; foi necessário, portanto, compreender como é que estas duas vertentes: arte e ciência, se contaminam.

Assim, numa primeira fase, foi importante definir o MAAT. Um museu com dois edifícios – um deles, datado do século XIX, caracterizado, em parte, pela arquitetura do ferro e do vidro, que funcionou como Central Elétrica até 1972 e, posteriormente, reabriu como Museu da Eletricidade nos anos 90; e o outro com um desenho distintamente contemporâneo, inaugurado em 2016. Um museu, que, para muitos, ainda são dois museus, mas que é um, apenas com dois edifícios. Como é que isto afeta o público? E, como é que isto afeta a identidade do MAAT? Curatorial, programática e dentro do sistema de arte contemporânea português? Tornou-se então fundamental clarificar que muita da sua programação assenta no objetivo de redefinir a identidade de um museu antigo e, simultaneamente, definir a identidade de um novo museu. Isto é, por um lado fala-se de redefinição, porque se realizou aqui a tarefa de reabilitar um museu já existente. Digo *reabilitar* porque o MAAT não nega a sua identidade original, daí manter a exposição original sobre eletricidade. No entanto, dá-se uma adição de temáticas e abordagens, que são agora dominantes. Em segundo lugar, falo de definição, pois apesar de parte do museu já existir e de ter um passado – o que cria o pressuposto de que este já está inserido no sistema cultural português e, como tal, seria conhecido pelo público – dá-se a construção de uma nova parte do museu que é completamente nova. Se, por um lado, há uma junção dos dois espaços, sem negar, por completo, o passado daquilo que foi o Museu da Eletricidade, por outro, há uma necessidade de criar uma nova identidade para este museu.

Assim, partindo das questões que já foram mencionadas, a partir de uma programação de sessenta e três exposições, procurei estabelecer linhas de afinidade e valores comuns entre as exposições, de forma a poder definir uma política curatorial do museu. Para começar, dividi as exposições em grupos temáticos, de acordo não só com os seus temas, mas também com os valores, conceitos e abordagens curatoriais que partilharam.

O objetivo deste estudo foi determinar se estes grupos temáticos compunham linhas programáticas antecipadamente definidas, e depois selecionar as exposições que me pareceram sintetizar melhor essas linhas, de forma a fazer uma análise programática do museu. Estes foram os grupos temáticos encontrados:

Arquitetura e design: *Lightopia* (2016); *Trienal De Arquitectura De Lisboa '16: A Forma da Forma* (2016); *O Mundo de Charles e Ray Eames* (2016-2017); *Dimensões Variáveis – Artistas e Arquitetura* (2017); *Carlos Garaicoa. Yo Nunca He Sido Surrealista Hasta El Día De Hoy* (2017); *Stefan Sagmeister. The Happy Show* (2018); *Haus Wittgenstein* (2018-2019); *Ficção e Fabricação* (2019); *Trienal de Arquitectura de Lisboa '19: Economia de Meios* (2019).

Tecnologia, ecologia e ambiente: *Artists' Film International 2016* (2016); *Dominique Gonzalez-Foerster. Pynchon Park* (2016-2017); *Liquid Skin: Apichatpong Weerasethakul e Joaquim Sapinho* (2016-2017); *Utopia/Distopia* (2017); *João Onofre. Untitled (Orchestral)* (2017); *Ana Pérez-Quiroga. Apqhome – Maat* (2017); *Héctor Zamora. Ordem E Progresso* (2017); *Tensão & Conflito: Arte em Vídeo Após 2008* (2017-2018); *Bill Fontana. Shadow Soundings* (2017-2018); *Electronic Superhighway* (1966-2016) (2017-2018); *Artists' Film International 2017* (2017-2018); *João Fonte Santa. Bem-Vindos à Cidade do Medo* (2018); *Tomás Saraceno. Um Imaginário Termodinâmico* (2018); *Eco-Visionários: Arte e Arquitetura Após o Antropoceno* (2018); *Gary Hill. Linguistic Spill in The Boiler Hall* (2018); *Tadashi Kawamata. Over Flow* (2018-2019); *Jonah Freeman & Justin Lowe. Scenario in the Shade* (2018-2019); *Artists' Film International 2018* (2018-2019); *Hello, Robot* (2019); *Pedro Tudela. Awditrju* (2019); *Jesper Just. Servitudes - Circuits (Interpassivities)* (2019); *Playmode* (2019); *Angela Bulloch. Anima Vectorias* (2019-2020); *Artists' Film International 2019* (2019- 2020).

Identidade e autorreferência: *Segunda Natureza* (2016); *Rui Calçada Bastos. Walking Distance* (2016-2017); *O Que Eu Sou* (2017); *Fernanda Fragateiro. Dos Arquivos, à Matéria, à Construção* (2017); *Eduardo Batarda. Misquoteros – A Selection of T-Shirt Fronts* (2017-2018); *Prémio Novos Artistas Fundação Edp* (2017); *Quote/Unquote. Entre Apropriação e Diálogo* (2017-2018); *José Carlos Teixeira. On Exile* (2017-2018); *Ana Jotta. Bónus* (2017-2018); *Grada Kilomba. Secrets to Tell* (2017-2018); *Supergood | Diálogos Com Ernesto de Sousa* (2018); *Miguel Palma. A – Z* (2018); *Susana Mendes Silva. Vida e Trabalho: Não Como Antes Mas de Novo* (2018); *Ângela Ferreira. Pan African Unity Mural* (2018); *Germinal. O Núcleo Cabrita Reis na Coleção de Arte Fundação Edp* (2018); *André Príncipe. Elefante* (2018); *Carlos Bunga. The Architecture Of Life. Environments, Sculptures, Paintings And Films* (2019); *Prémio Novos Artistas Edp* (2019); *Carla Filipe. Amanhã Não Há Arte* (2019); *Vasco Araújo. Momento à Parte* (2019); *João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira. Ama Como a Estrada Começa* (2019-2020); *Vasco Barata. Tidal* (2019-2020);

Projeto, pesquisa ou experiência: *Edgar Martins. Silóquios e Solilóquios Sobre a Morte, A Vida e Outros Interlúdios* (2016); *José Maçãs de Carvalho. Arquivo e Democracia* (2017); *João Louro. Linguistic Ground Zero* (2018-2019); *Ana Santos. Anátoma* (2019);

Xavier Veilhan (2019); Mariana Caló e Francisco Queimadela. Meia-Noite (2019); Basim Magdy. M.A.G.N.E.T. (2019).

Estudar as exposições também me ajudou a entender como os espaços foram adaptados, sendo que a curadoria dispunha sempre de dois edifícios. Portanto, como é que essa divisão foi utilizada? A programação selecionada para cada edifício foi diferente? E, se sim, o que é que isso poderá querer dizer para a restante análise da política curatorial do museu?

Deste modo, o estudo de cada exposição ajudou também a caracterizar as intenções programáticas para cada edifício e a chegar mais perto daquilo a que se poderiam chamar linhas, ou caminhos, programáticos do museu. Por exemplo, tornou-se claro que, no edifício da Central, as galerias eram destinadas, quase exclusivamente, a exposições de artistas portugueses, coletivas ou a solo, com a exceção de uma das salas que, em diversas situações, foi espaço para exposições itinerantes, colaborações com outros museus europeus (frequentemente o Vitra Design Museum), não necessariamente sobre arte (na sua definição mais tradicional), altamente mediáticas, e para públicos mais generalizados (em termos de idades, interesses, etc.), tais como *Lightopia* (2016), *Electronic Super-Highway 1966-2016 (2017-2018)*, *Stefan Sagmeister. The Happy Show* (2018) e *Hello Robot* (2019). A curadoria contou com a colaboração de vários curadores portugueses externos ao museu, especialmente nas exposições de artistas portugueses, e dos curadores internos do museu nas exposições mais mediáticas, como as referidas no exemplo acima. No edifício novo existiram mais exposições coletivas e com mais artistas internacionais, com a exceção de uma sala que foi projetada especialmente para projetos inéditos *site-specific* de artistas portugueses. A curadoria foi regularmente assinada pelos curadores internos do museu em colaboração com pessoas de fora, tanto nacionais como internacionais.

Assim, para responder à pergunta, acima já mencionada: haverá, no programa do museu, denominadores comuns nas suas exposições, a partir das quais se possam estabelecer linhas programáticas, que possam definir uma política, ou estratégia curatorial do museu nos seus primeiros três anos? – Todas as exposições foram analisadas de acordo com o seu conteúdo, tema, enquadramento e valores principais; público-alvo; tipo de linguagem empregada; *media* mais utilizados nas obras expostas; se foram exposições a solo ou coletivas; se foram constituídas por mais artistas nacionais ou internacionais; se foram exposições criadas pelo MAAT, por outro museu, ou resultado de uma colaboração e, por fim, o modo como foram recebidas pelo público.

As conclusões do estudo das exposições levaram-me a propor duas linhas programáticas principais.

A primeira exposta no capítulo III deste trabalho, *Arte e Tecnologia*, toma o momento presente como ponto de partida e é caracterizada pelo desejo de propor ideias sobre a configuração atual e futura das coisas. Hans Ulrich Obrist refere-se a este género de abordagens como a tentativa de criar e dar resposta à *equação* curatorial do séc. XXI. As exposições aqui contidas propõem o museu como um espaço de denúncia, de exposição de inquietações e de educação, centrando-se numa

dimensão eminentemente política da arte. Pedem referências de fora, ao mundo. Possuem frequentemente uma abordagem descrita pelos curadores do museu como orientada para o público (*public oriented*). Desta forma, estas exposições, e as suas obras, são regularmente formas de *statement*, intervenções ou manifestos que revelam os impulsos, os desejos e os desafios da contemporaneidade. Aqui considerarei enquadrarem-se mais as exposições integradas nos grupos temáticos “Arte e design” e “Tecnologia, ecologia e ambiente”.

Muitos dos temas tratados nas exposições desta linha programática enfocam, principalmente, o tempo passado, o tempo presente e especialmente as possibilidades que o futuro pode trazer. Estas ideias são frequentemente ilustradas através de dispositivos tecnológicos e de exposições em que a curadoria e as obras exploram as possibilidades interseccionais entre a arte e a tecnologia, materializando-se, inevitavelmente, em exposições nas quais os objetos têm *media* mais atuais (ou até tecnológicos), como a instalação, a vídeo-instalação, a instalação sonora, a fotografia e as possíveis expansões destes campos.

Esta linha programática propõe o museu como meio para o mundo, em que este é anunciado, avaliado e refletido. Deste modo, as abordagens artísticas, e consequentemente expositivas, aqui mostradas, focam-se na discussão e difusão de valores urgentes e atuais, que exigem e convocam um discurso crítico e uma posição ativa por parte do espectador, tais como a identidade, a presença, a imersão, as minorias e a sua emancipação, a cultura, o género, a democracia, o colonialismo e pós-colonialismo, o capitalismo, a agencialidade, a participação, entre outros. As obras de arte são tão importantes como os conceitos e valores nelas discutidos.

Estas exposições foram maioritariamente mostradas no edifício novo do museu. A sua curadoria foi, na maior parte, feita em formato de colaboração, muitas vezes com um curador do museu e um externo (internacional ou nacional). Foram exposições, geralmente, coletivas, com uma vasta seleção de obras e com artistas de diferentes gerações e estilos, sendo notória, no entanto, uma seleção mais vasta de artistas internacionais e uma maior projeção junto do público internacional. Estas exposições foram também geralmente mais mediáticas, tanto nos canais tradicionais, como nas redes sociais, e por, frequentemente, tratarem temas que não têm, necessariamente, que ver com arte, sendo mais abrangentes, atraíram, na sua maioria, mais público.

Na apresentação e análise destas duas linhas programáticas, apresentei uma série de exposições que considerarei paradigmáticas de cada uma, de modo a ilustrar melhor os meus argumentos. A exposição que gostaria aqui de referir como um exemplo síntese desta primeira linha programática, que gira em torno da ideia do espaço do museu como veículo para o mundo exterior, é *Eco-visionários: Arte e Arquitetura Após o Antropoceno*. Esta trata-se de uma exposição emblemática para o MAAT, a nível de atração de público e de projeção do museu no meio internacional e, principalmente, foi fundamental no estabelecimento de certos aspetos chave da identidade programática do museu, numa fase inicial ainda, sendo que a mostra é de 2018.

Eco-visionários: Arte e Arquitetura após o Antropoceno foi uma exposição que teve como ponto de partida o estudo do Antropoceno. O conceito da mostra surge, em primeiro lugar, com o objetivo de mediar a informação que existe sobre as alterações climáticas, o aquecimento global e o impacto do ser humano na terra, de forma a fazer uma mediação entre o público não especialista na matéria e toda a comunicação que é feita por cientistas, filósofos e outros profissionais. Deste modo, o MAAT, o Bildmuseet (Suécia), o HeK (Suíça), o LABoral (Espanha), e outros, montaram várias exposições independentes ao longo de um ano, oferecendo uma justaposição de várias visões curatoriais em torno do tema.

Considero esta exposição um ótimo exemplo desta linha programática, na medida em que resultou de uma colaboração entre vários museus internacionais, coletiva, maioritariamente com artistas internacionais, resultante de uma colaboração interdisciplinar entre cientistas, arquitetos, artistas e investigadores, em torno de temas atuais como o Antropoceno e a ecologia/ambiente. Foi uma exposição projetada para o público (*public oriented*) e com intenções claras de se apresentar como uma chamada de atenção a nível ambiental e social. A curadoria foi uma colaboração entre um curador no museu, Pedro Gadanho e uma curadora externa, Mariana Pestana.

Eco-visionários foi um ótimo reflexo do poder global da arte e dos museus e de como o espaço museológico pode ser um local de educação. Contando também com a ação emocional da arte, com a sua possibilidade empática, para mediar assuntos que já conhecemos, dos quais lemos, vemos e ouvimos novas coisas todos os dias, mas cujo conhecimento factual, por vezes associado com um excesso de informação, parece por vezes não ser tão impactante. Foi uma exposição que tomou partido da potencialidade da arte contemporânea de promover diálogos transdisciplinares, expandindo as suas áreas de incisão, atuando e estabelecendo relações com a ciência, a sociologia, a tecnologia e a arquitetura. Esta expansão temática permite aos artistas, e à sua prática, chegarem a mais públicos, e tratarem assuntos de urgência global que se traduzem num apelo à mudança do nosso comportamento como sociedade, a nível político, social e económico.

Esta exposição apresentou também uma reflexão sobre a própria relação entre a arte e a natureza. A arte que sempre lidou com a natureza. Até meados do século XX, inúmeras obras artísticas serviram como testemunho, re-criação e reverência à maravilha da natureza, *efabulando-a*: epítome do belo, do virginal, sinónimo daquilo que é original, simultaneamente começo e fim de tudo, a natureza encarou várias facetas nas suas representações ao longo história da arte. Mas a arte sempre admirou a natureza, vendo-a como a sua primeira musa, aquilo que poderá ser verdadeiramente belo e puro. Esta relação mudou, especialmente a partir dos anos setenta do século XX. A natureza tornou-se algo *infabulável* para a arte. A natureza tem de ser salva, os artistas têm de alertar e de estabelecer a ponte entre os factos científicos e o público não especializado. É insensível, e desnecessário, pintar ou fotografar a beleza da Amazónia, se a Amazónia está a arder. O artista reinventou o seu lugar, enquanto inventa possibilidades para um novo mundo e, entretanto, traz o fogo da Amazónia para dentro do museu.

É nesta exposição também que os curadores, na publicação, se referem muito pela primeira vez ao termo “orientado para o público” (*public oriented*) e isso demonstra um objetivo claro por parte do MAAT de comunicar e educar um público sobre um determinado número de assuntos, dentro de uma comunidade. Isto informa também sobre a possibilidade lúdica destas exposições mesmo em contexto de públicos, com as escolas a serem um grande público-alvo.

O apelo à mudança e à reflexão é, no contexto desta exposição e da publicação desenvolvida, apresentado de forma ambivalente. Se se torna claro que há uma declaração de urgência na alteração dos comportamentos face às mudanças climáticas que afetam o nosso planeta, é também decifrável uma reflexão sobre os dispositivos tecnológicos, muitas vezes apresentados a propósito destes âmbitos. Um exemplo é a exigência de um exercício crítico sobre os vários mecanismos que têm vindo a ser desenvolvidos, pela engenharia, por exemplo, para colmatar a inviabilidade futura da Terra, como as cidades inteligentes (*smart-cities*), cidades auto-reagentes que usam vários tipos de sensores eletrónicos para recolher dados e assim colmatar as suas falhas, tornando-se, no limite, autossustentáveis. Deste modo, a exposição enfatiza que não devemos deixar de pensar no nosso comportamento para com o planeta, só porque temos uma hipotética solução para a nossa forma de viver daqui a cinquenta anos. Até porque esse pensamento – o de arranjar soluções para quando a Terra for inabitável – no limite, não é um pensamento sobre a Terra, nem é uma redenção do nosso comportamento para com a Terra, é um pensamento sobre nós e o nosso bem-estar. Isto não invalida a sua importância, mas questiona o seu posicionamento ético na questão ambiental.

Um outro perigo deste género de arte a ter em atenção é que talvez também coloque o artista na posição complicada de criar objetos que salvem o mundo. E, enquanto não há problema nenhum em querer mudar o mundo para melhor, talvez possam surgir problemas com querer, ou ter a responsabilidade de salvar o mundo, principalmente porque pode levar a aferir um valor totalitário das obras de arte e dos artistas, que contraria valores de liberdade que regularmente são associados à arte. Surge aqui também quase uma sensação de dever: estaremos a exigir demasiado dos artistas? Terão os artistas o dever de nos educar, de salvar o mundo? De nos explicar o mundo? E principalmente, qual é a nossa posição, como espectadores, neste género de exposições que têm muitas vezes um carácter lúdico? Será uma posição crítica? Ou será uma posição alienada no *playground* do artista? Pois com a crescente interatividade dos objetos artísticos, muitas obras que possuem um conceito forte, talvez até trágico, são materializadas em instalações imersivas e interativas que muito rapidamente se tornam numa obra que prima pelo impressionante e pelo extraordinário e cuja experiência é tão intensa, ou até por vezes divertida, que talvez o seu mote original possa ficar em segundo plano.

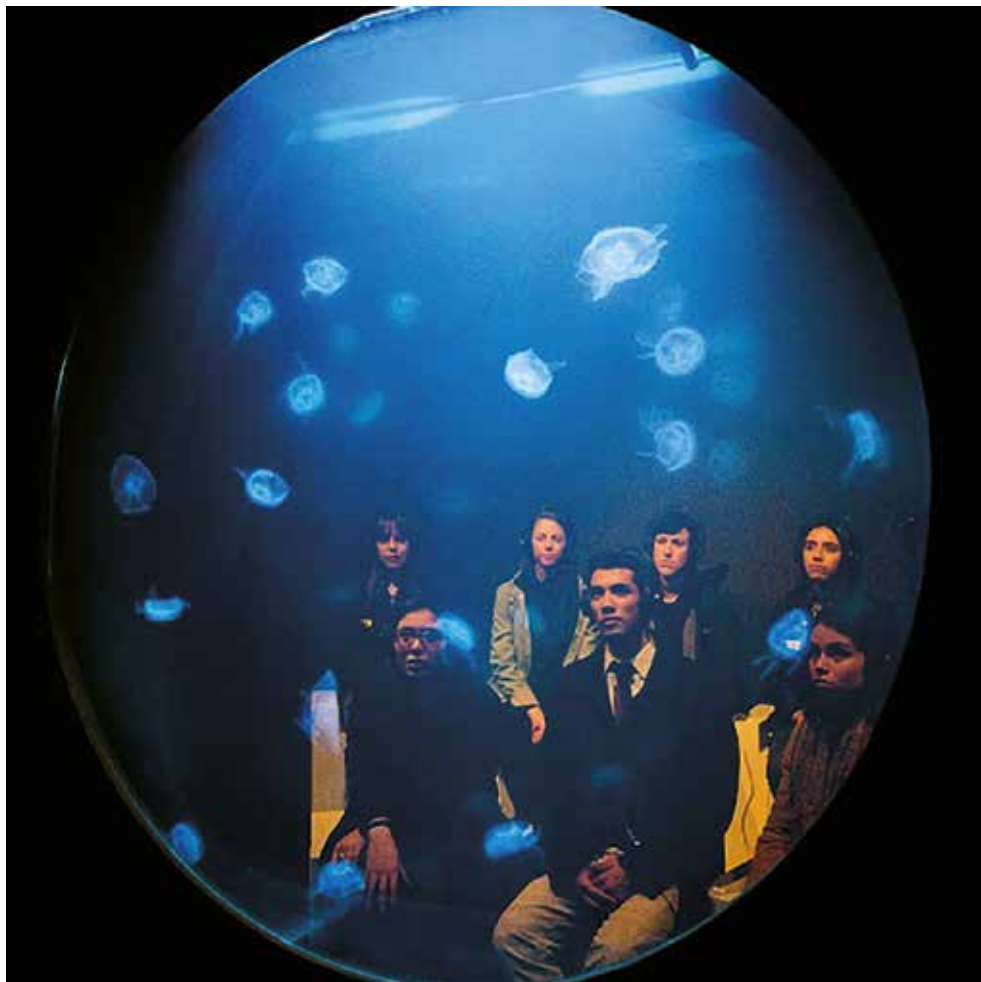


FIG. 1

Pormenor da exposição *Eco-Visionários: Arte e Arquitetura após o Antropoceno* (2018). Obra: *win > < win*, Rimini Protokoll, 2017. Fonte: Vox Media

A segunda linha programática, que trabalhei no capítulo IV, *O Que Eu Sou*, integra exposições em torno de objetos que exploram o universo interior do artista, da sua identidade, do seu espaço físico e metafísico, do seu atelier e das suas reflexões. Neste contexto, a arte propõe-se como um meio para transmitir o mundo interior do artista (que certamente será contaminado pelo mundo exterior). As exposições aqui contidas foram maioritariamente constituídas por artistas portugueses, a solo ou coletivas. Em termos de curadoria, estas exposições foram, quase sempre, pensadas por curadores nacionais, exteriores ao museu, salvo certas exceções, em que curadores do museu trabalharam com curadores externos.

Embora em termos curatoriais, estas exposições tenham uma abordagem ao espaço expositivo talvez mais próxima daquilo a que se pode chamar tradicional, até mesmo através da exposição de objetos cujos *media* são mais tradicionalmente associados à arte, como a pintura ou a escultura, as suas temáticas, por serem mais do domínio da introspeção e da contemplação, tornam-nas menos acessíveis ao público em geral. Temas explorados recorrentemente nas exposições desta linha programática compreenderam a autorreferência, a identidade, a representação, a morte, a memória, o quotidiano, o registo, o arquivo e a experiência. Considero mais presentes nesta linha programática os grupos temáticos: Identidade e autorreferência, e Projeto, pesquisa e experiência.

Um aspeto muito claro desta linha programática foi a forte presença de exposições com artistas portugueses, tanto consagrados – com mostras antológicas de meio de carreira – como novos artistas. Estas exposições não podem deixar de ser remetidas à ligação do museu com a Fundação EDP, à Coleção de Arte Portuguesa Fundação EDP, e às dinâmicas que ambas promovem, nomeadamente o Prémio Novos Artistas Fundação EDP e o Grande Prémio Fundação EDP Arte. A importância das exposições no âmbito da Coleção de Arte Portuguesa Fundação EDP e de ambos os prémios (Grande Prémio Fundação EDP Arte e Prémio Novos Artistas Fundação EDP) é notória, e a sua inserção nesta linha programática, mais focada na identidade e no mundo interior do artista, é clara, talvez porque muitas vezes estas exposições tratam trabalhos de projeto, focados na prática pessoal do artista, na sua vida e no seu percurso, por vezes servem até como uma forma de apresentação da prática do próprio ao público ou trazem à luz um tema que seja particularmente do interesse do autor, fatores que são representativos do artista, da sua identidade e do seu percurso pessoal e profissional. O próprio título do capítulo em que esta linha programática é proposta e estudada (*O Que Eu Sou*), é apropriado de uma exposição de 2017, com obras da Coleção de Arte Portuguesa Fundação EDP, em torno da questão de o que é ser-se artista, partindo de uma dimensão predominantemente autobiográfica e autorreferencial, por vezes, até íntima, esta exposição apresenta visões subjetivas e flexíveis em torno da noção de identidade.

Um exemplo particularmente importante desta linha programática, que explora mais as possibilidades autorreferenciais e autobiográficas da arte, partindo do mundo interior do artista, foi, a exposição homónima desta dissertação, *João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira. Ama Como a Estrada Começa*, de 2019, que teve a curadoria de Inês Grosso, curadora do museu.

Como já foi dito, a exposição apropriou o nome de um poema-colagem, de um só verso, de 1955, de Mário Cesariny, mas “Esta exposição não é sobre o Mário Cesariny”, afirmaram os artistas numa entrevista feita pelo museu. É, sim, o resultado de uma longa investigação/residência em França, durante a qual os artistas viveram no Marais, bairro onde o escritor também viveu, no qual os artistas reconheceram muitos paralelos entre aquilo que pretendiam dizer com este projeto e a vida do autor. Deste modo, gradualmente, a exposição que não é sobre Mário Cesariny talvez se tenha tornado num tributo ao escritor.

A exposição materializou-se numa instalação ambiental. De fora, o espectador encontra, no meio da galeria que estava totalmente às escuras, uma casa que parece ter sido desenterrada do seu local de repouso original, algo que foi transposto (à força, como que arrancado do seu território de forma ilícita) de um outro sítio para o espaço expositivo. Todo o espaço é um cenário remanescente do tempo de clausura de Mário Cesariny, em Fresnes, acusado de atentado ao pudor. No entanto, a instalação não procura ser a reprodução da cela, tampouco de uma casa, de uma torre, de um castelo, de uma prisão ou de um convento, mas do espaço mental, que pode ser evocado por estes locais. O espaço é quente, húmido, escuro e sem janelas, o que reforça a sensação iniciada fora da instalação, sugerida pela escuridão da galeria, já que este é um espaço onde a luz do dia não chega: aqui é sempre de noite. Essa noite eterna, essa escuridão que nunca é iluminada, como uma noite sem lua, é também aqui alusiva à ideia de que tudo isto é secreto, quase ilícito. Tudo isto acontece na sombra. Desta forma, a instalação de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, cria uma experiência poderosíssima no espectador, colocando-o neste estranho ambiente, isolado, sufocante, quase claustrofóbico.

Durante o curso da exposição, existiram, ocasionalmente, performances de Guilherme Leal e Duarte Melo, encenadas por João dos Santos Martins. Estes acontecimentos acrescentaram ao espectador a sensação de estar a ver alguém aprisionado, frágil, acusado de algum crime ou pecado, apenas pela sua própria natureza, dentro deste espaço inesperado, uma casa desenterrada, no meio de uma galeria de museu, cujo telhado quase toca o teto.

Foi uma exposição importante. Partiu de um trabalho de investigação, não encerrou as várias formas de arte nas suas destinadas gavetas (como, neste caso, a literatura, a instalação e a performance), fazendo da obra algo transdisciplinar, que dilui fronteiras e propõe a obra de arte *objetual* como algo que pode ser lido, performatizado e experienciado. Foi um projeto que pôs em diálogo inúmeras referências gráficas, literárias e culturais, em articulação com o legado do poeta português, construindo, no seu todo, uma obra profundamente expressiva e autorreferencial, tanto em relação ao corpo de trabalho de João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira, como aos “primeiros movimentos políticos *queer* e de libertação sexual” (Grosso, 2019).



FIG. 2 / 3

Vista exterior e interior da exposição *João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira. Ama como a estrada começa* (2019). Fonte: site da Fundação EDP © Bruno Lopes

Esta dissertação foi motivada pela vontade de pensar um museu de arte contemporânea e partiu de questões, teóricas e práticas, relacionadas com arte e museus de arte contemporânea. Com elas tornou-se importante estudar, efetivamente, um museu de arte contemporânea e perceber a sua programação, entender como foi pensada, dividida, o que a motivou, que objetivos é que o museu tem para com o público, a comunidade (especialmente porque o Museu pertence à Fundação EDP) e como se distingue no sistema de arte e cultura português.

Deste modo, foi fundamental analisar todas as exposições que o MAAT realizou, desde a sua abertura no verão de 2016 até ao final de 2019, e delinear aquelas que faria mais sentido integrar no texto de forma a entender os objetivos programáticos do museu e a contextualizar o enquadramento das suas linhas programáticas e estratégias curatoriais.

Isto levou-me a propor, como expus no início do texto, que o MAAT dividiu principalmente a sua programação em duas linhas, uma com maior enfoque na dimensão estética da produção museológica, e outra na dimensão artística, no sentido de esta se constituir como expressão individualizada do artista. Cada uma destas duas linhas foi estudada, respetivamente, nos capítulos III e IV, reunindo as exposições que considere mais adequadas na caracterização e distinção não só destas duas linhas programáticas, mas, igualmente, dos objetivos do Museu.

Ao longo do tempo, tornou-se claro que as duas linhas programáticas estavam, na sua maioria, cingidas a duas distinções: a primeira assenta no facto de cada uma das linhas se destinar privilegiadamente a um espaço autónomo, sendo a primeira linha programática tratada no capítulo III, *Arte e Tecnologia*, mais exposta no edifício novo, e a linha programática explorada no capítulo IV, *O Que Eu Sou*, mais exibida no edifício da Central. Em segundo lugar, tornou-se claro que a primeira englobava mais artistas internacionais e a segunda integrou, quase exclusivamente, artistas nacionais.

Em termos de conteúdo, os temas da primeira linha programática acredito terem origem, como já mencionei, num universo que excede a mera produção artística. Nesta linha programática encontramos mais exposições coletivas, por norma, em torno de um tema principal que não se relaciona necessariamente com arte, mas, sim, mais comumente com dispositivos e preocupações sociais, culturais, económicos, políticos ou ecológicos. Deste modo, há, de uma forma geral, a sensação de que dentro desta linha programática surgem exposições em que os objetos mostrados transcendem a forma física ou material, e são mais focados nos valores, conceitos ou pesquisa que os sustentam. Ao se focarem em temas que não têm necessariamente que ver com arte, evocam, normalmente, temáticas e linguagens mais amplas e, por conseguinte, são mais abrangentes em termos de público.

Relativamente à segunda linha programática, explorada no capítulo *O Que Eu Sou*, testemunhamos exposições mais auto-referenciais, poéticas e metafóricas e, por isso, inevitavelmente, por vezes, mais impenetráveis. Originárias do universo interior do artista, do seu atelier, do seu espaço físico e metafísico, e das obras que o incluem, transpõem e representam. Considero incluírem-se nesta linha programática todas as exposições criadas a partir da Coleção de Arte Portuguesa Fundação EDP, do Concurso Prémio Novos Artistas e Grande Prémio Fundação EDP Arte.

No catálogo da exposição *Momento à Parte*, uma exposição antológica de meio de carreira de Vasco Araújo, Ana Cristina Cachola, a curadora da mesma, afirma que o trabalho de Araújo reverbera a conclusão de Stuart Hall de que a identidade só é possível no campo da representação (Cachola, 2019, p.18). Na realidade, isto parece-me aplicável à maioria das exposições desta linha. É verdade que a maioria delas não estão tão alinhadas com a linguagem e as abordagens teatrais, como o trabalho de Vasco Araújo, mas parece quase impossível olhar para a maior parte destas exposições e não ver uma representação do artista, do seu percurso, da sua biografia, da sua prática, quase uma projeção do seu eu artístico. Mas essa representação, essa projeção não deixa de ser de um artista que faz parte do mundo, que vive nas suas condições, com as suas experiências e, portanto, esse mundo do artista é afetado pelo mundo exterior também. Deste modo, pode dizer-se que, no limite, as duas linhas programáticas do museu não são assim tão distintas. Sim, a primeira parece representar, mais frequentemente, o mundo exterior do artista e a segunda o mundo interior, mas isso, obviamente, vem de alguém que vive no mundo. Então, talvez, a diferença resida mais numa mudança de linguagem. Uma trata o mundo através de uma linguagem quase jornalística, coletiva e denunciativa, e a outra fá-lo através de uma linguagem mais individual, metafórica e poética.

(*) Resumo da dissertação de mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte, intitulada "AMA COMO A ESTRADA COMEÇA": OS PRIMEIROS TRÊS ANOS DO MAAT – MUSEU DE ARTE, ARQUITETURA E TECNOLOGIA, apresentada na FBAUL.

BIBLIOGRAFIA

CACHOLA, A. C.; GROSSO, I.; MESQUITA, I. - *Momento à parte*. Lisboa: Fundação EDP, 2019. ISBN 978-972-8909-86-4

OBRIST, Hans Ulrich - *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. Berlim: Sternberg Press, 2011. ISBN 978-1-933128-25-2

TAVARES, Gonçalo M. - *Dicionário da Fé*. Lisboa, Portugal, 2020. Inédito, cedido gentilmente pelo autor no âmbito da encenação da peça com o mesmo nome.

O XAMANISMO TRANSCULTURAL DE ANA MENDIETA: AS RUINAS HIEROFÔNICAS DO *EARTH BODY WORK*

Valeri Carvalho

(Unirio_ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES)

RESUMO

Em virtude das relações que a artista cubana-americana Ana Mendieta estabeleceu entre magia, real e poder, nos processos constitutivos de suas obras, me proponho a desdobrar percepções sobre a sua produção no âmbito do pensamento ameríndio. Mediante a experiência de exílio, e o envolvimento com a arte primitiva e arcaica articulo os conceitos de xamanismo transversal, perspectivismo e multinaturalismo, de Eduardo Viveiros de Castro – encruzilhadas que vêm evocar a imagem de uma artista-xamã transcultural. A complexa arquitetura imagética de suas esculturas *earth body* instituídas ritualisticamente, cuja materialidade resiste quase que exclusivamente em fotos e vídeos, tensiona a dicotomia entre cultura e natureza, tal como foi plasmada no cerne da metafísica ocidental europeia. Visto o forte teor político de suas produções, que deram corporeidade a questões étnicas, raciais e de gênero, Mendieta precipitou em seu trabalho fricções entre história e memória numa esfera cósmica, o que venho conceituar como ruínas hierofônicas em função de sua bricolagem de tempos-resíduos intensivos, heterogêneos, reterritorializados em dinâmicas cosmo-sagradas.

PALAVRAS-CHAVE

Xamanismo Transversal; Perspectivismo; Multinaturalismo; Performance; Ruínas; Memória; Corpo; Natureza.

ABSTRACT

Due to the relations that the Cuban-American artist Ana Mendieta established between magic, real and power in the constitutive processes of her works, I propose to unfold perceptions about the production in the scope of Amerindian thought. Through her experience of exile, the involvement with primitive and archaic art, I articulate the concepts of transversal shamanism, perspectivism and multinaturalism, by Eduardo Viveiros de Castro – crossroads that evoke the image of a transcultural shaman artist. The complex imagery architecture of her ritualistically instituted *earth body sculptures*, whose materiality resists almost exclusively in photos and videos, strains the dichotomy between culture and nature, as it was shaped at the heart of Western European metaphysics. Considering the strong political content of her productions, which gave rise to ethnic, racial and gender issues, Mendieta precipitated in her work frictions between history and memory in a cosmic sphere, what I have come to call the hierophanic ruins, based on her bricolagem of intensive, heterogeneous *times-residues* reterritorialized in cosmo-sacred dynamics

KEYWORDS

Transversal Shamanism; Perspectivism; Multinaturalismo; Performance; Ruins; Memory; Body; Nature.

De mis manos crecieron flores rojas
largas y hermosas,
cómo olvidar el miedo con que fui despojada de toda certeza.
Caminé con las manos
y metí mi cuerpo donde había lodo
mis ojos se llenaron de arena fina.
Me llamaron la niña de los nenúfares
porque mi raíz era la superficie del agua.
Elisa Toledo¹



fig.1

Isla - Iowa – Silueta Series- 1981

1 Poetisa zapoteca, disponível em seu blog: <<http://nataliatoledopoesia.blogspot.com>>

Em terra, a artista coagulou a imagem. O barro rodeado por água-céu dá as notas do *Hierus Gamos*² ecoando infinitas linhagens de deuses perdidos, muito anteriores aos pais dos Titãs, Gaia e Urano. Soprou nas correntezas do rio sobre o útero de barro o Grande Espírito, Quetzalcóal, Ámon, Iansá, a santa concepção dos tempos primevos, um tempo sem tempo, de infindas mitologias crivadas. O céu cobre a terra e engendra em seu ventre múltiplas formas de vidas, múltiplos espíritos: o inesgotável mistério vida-morte. Esta imagem se dissolveu, esse corpo-ruína, esse corpo-solitário, fragmento de deusa e mulher, apagou-se cercado por aquosas nuvens num azul imaginado, instigado pela fotografia em preto e branco, que reverbera um passado perdido. A cor está nos olhos da artista, as cores estão nos olhos de Mendieta e estes são tão inexpugnáveis quanto o fundo do rio que engoliu a silhueta com suas correntezas dóceis, arrastando melancolias *Oxumnianas*³ de saudade: “Dor de Cuba/ Corpo eu sou/ Minha orfandade eu vivo/ Em Cuba quando você morre/A terra que nos cobre/Fala/Mas, aqui/ Coberta pela terra da qual sou prisioneira/ Eu sinto morte palpitando debaixo da terra”⁴ (MENDIETA apud VISO, 2008, p. 199).

Vida e morte se relacionam intimamente com a terra. Do ventre, uma pessoa brota e para o solo ela finalmente volta. O ancestral aduba assim o terreno para os seus descendentes, enriquece com sua matéria os alimentos das futuras gerações. A terra é o lugar da ancestralidade que nutre e provê os mais novos num ciclo que não tem início e nem fim. Um solo estrangeiro é uma terra sem laços, incomunicável, sem ancestrais. Justamente por estar diante da mudez do exílio, Mendieta marcou a terra incessantemente, criando ilhas de barro, areia, fogo, forjando um chão para nele criar raízes movediças, reviver mortos e deuses banidos, trazer vozes silenciadas, rumores inauditos de uma natureza esfacelada pelo ideário moderno de progresso. Num processo contínuo de auto resgate, foi revolvendo, esculpindo e corporificando um caleidoscópio relacional de intensidades que envolve política, cultura, arte, natureza, espiritualidade e *fabricação de si*⁵. O *earth body work*, seu *conceito-práxis*, instituiu-se como maquinaria multiplicando seu corpo em presença-ausência – boca, estômago, mãos, pele, vagina. Arte cuja inspiração arcaica⁶ reativou o fogo de uma concepção sagrada da natureza nos inúmeros úteros das silhuetas esteatopégicas que esculpiu, evocando as forças de uma ancestralidade cósmica para realizar seus próprios renascimentos.

2 União ritual sexual entre uma entidade masculina e outra feminina, ou casamento entre um deus e uma deusa, cujo significado é simbólico ou mitológico.

3 Neologismo que utilizo para fazer referência à Oxum, deusa das águas doces e dos rios, que faz parte do panteão de Deuses da *Santería*, religião cubana, de matriz africana, sistematizada pelos negros escravizados, alocados no país caribenho, trazendo em si elementos da cultura Yorubá e sincretismo entre santos católicos e Orixás. Tem muito em comum com o Candomblé brasileiro.

4 Poema de Ana Mendieta: “Pain of Cuba| Body I am| My orphanhood I live| In Cuba when you die| The earth that covers us| Speaks| But, here,|Covered by the earth whose prisoner| I am.I feel death palpitating underneath the earth| [...]”. [Tradução minha]

5 Este termo deriva de um texto de Eduardo Viveiros de Castro, *A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana*, no qual o autor apresenta a concepção Yawalapiti “de que o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação”. (1979, p. 40) Volto a esta expressão mais à frente para explicar melhor esta articulação com a obra de Mendieta.

6 Mendieta (apud VISO, 2008, p. 232) afirmou: “My work is basically in the tradition of a Neolithic artist [...] I’m not interested in the formal qualities of my materials, but their emocional and sensual ones.”



fig.2

Ana Mendieta - *Mirage 1* – 1974

O desterro amalgamou a arte e a vida de Mendieta, deu-se como uma experiência de morte e substituiu a certeza identitária como incerteza relacional. A reapropriação do mesmo instaurou-se como força motriz de sua obra em um processo antropofágico duplo: ao ser consumida pelo exílio, passou a devorá-lo incansavelmente.

Ana Mendieta nasceu no dia 18 de novembro de 1948, em Havana. Partiu para o exílio forçado nos EUA em 11 de setembro de 1961. Assim, aos 12 anos de idade teve esfacelada a configuração de sua realidade autoconstitutiva. A menina que florescia acabou por se instalar num “estado de ser descontínuo”, como indica a expressão utilizada por Edward Said (2007, p. 50) no seu livro, *Reflexões sobre o Exílio*.

As linhagens ancestrais de Mendieta figuram na história cubana desde o século XIX, com atuação nas esferas políticas desde a revolução de independência. Por conseguinte, estabeleceram-se como famílias *de sobrenome*, descendentes de europeus, que desfrutavam de uma situação econômica e social privilegiada, fazendo parte de uma elite educada nos moldes da cultura erudita tradicional ocidental. Em função dos atritos políticos entre Fidel Castro e seu pai, Ignácio Mendieta, foi enviada junto com a irmã mais velha, também adolescente, para os EUA e alocada na cidade de Iowa. Ambas passaram a viver

na orfandade: financeiramente sem o suporte familiar tornaram-se dependentes de programas sociais da Igreja Católica e das famílias que vieram a adotá-las; socialmente e politicamente, deixaram de ser brancas e sim latinas, não exatamente negras, mas *browns*⁷, duas fugitivas do regime castrista, estrangeiras refugiadas.



fig. 3

Untitled – *Siluetas Series* - Oaxaca – 1973

7 Termo utilizado por Lucy Lippard e desdobrado pelo crítico Jose Munhoz, se refere a raça dos não brancos e não negros, denominada também como pessoas de cor. “Lucy Lippard afirma que, embora Ana fosse uma cubana branca, ela era de fato “brown”. Isso quer dizer que, apesar de ter nascido em uma abastada família considerada branca em Cuba, sua vida nos Estados Unidos a fez se sentir tudo menos branca [...]” (MUÑOZ, 2014, p. 192). “Lucy Lippard asserts that even though she was a white Cuban Ana was in fact ‘Brown’. This is to say that even though she was born to a well-to-do family who were white in Cuba, her life in the United States had made her feel anything but white [...]”.

A mentalidade operativa do colonialismo ocidental europeu estava tão presente em Cuba quanto nos EUA, o que mudou foi a *perspectiva-exílio* na qual Mendieta se instalou, onde todas as suas referências sobre si e a alteridade ruíram. E é justamente esta inversão de lugar – do privilégio para a marginalidade – que proporcionou outra percepção de sua cultura natal, em especial a herança afro-ameríndia. Como afirma Eduardo Viveiros de Castro em seu livro *Metafísicas Canibais*: “pois o que toda a experiência de uma outra cultura nos oferece é a ocasião para se fazer uma experiência sobre a nossa cultura” (2015, p. 21).

Mendieta assumiu sua latinidade marginalizada como luta pela própria existência, batalha esta que se deu no campo da cultura, tal como tituló o texto: “GUERRA cultural: A Luta pela vida” (MENDIETA, 1996, p. 171). A artista submergiu, em sua herança cultural latina, uma narrativa tecida por múltiplos atravessamentos a partir de transmigrações violentas que instituíram territórios de hibridizações que visavam alianças de sobrevivência ancestral mesmo que fragmentária e residual. Em consequência perseverou em instalar sua maquinaria imagética no que Carlos Vidal (2002, p. 180) denominou como “sincretismo cultural indefinido”. Não obstante, potencializou em sua arte o esfacelamento cultural, criando campos inventivos onde semeou resquícios das mais diversas tradições, em processos ritualísticos em que o corpo e a natureza negociam as fraturas e os conflitos por meio de dinâmicas relacionais primevas, cíclicas: vida-morte-renascimento.

Mendieta (apud BRETT, 2004, p. 38) comentou: “estou entre duas culturas”⁸; o *entre* (espaço-ruptura) estabelecido pelo trânsito forçado do exílio gerou um *não-lugar* (nem cubana, nem americana) e uma individualidade manca, pois não há possibilidade de aterramento cultural. Este intervalo, esta fratura que descompassou o seu ser, simultaneamente gerou o espaço, o vazio, em que pôde engendrar sua arte nômade transcultural. Afinal, se a auto-identidade deixara de ser algo fixo, e não estava mais presa a nenhum modelo pré-estabelecido interior, entretanto submetida ao campo relacional instaurado na alteridade, é natural que viesse a interessar-se pelas mais diversas culturas, pois todas ofereciam uma outra potencialidade de ser.

Sua formação artística iniciou-se em 1967 ao entrar na Universidade de Iowa, inscrevendo-se no curso de *Artes Plásticas e História da Arte*. A princípio dedicou-se à pintura, ao mesmo tempo voltando-se para a arte primitiva. Contudo, o encontro com Hans Breder⁹ (1969) e a participação no *Intermedia* (1970) foram os vetores definitivos para a sua virada artística – abandonou as telas, intensificou seus estudos sobre civilizações pré-colombianas, variadas culturas ancestrais, a *Santeria*, e empreendeu investigações arqueológicas no México. Entre as leituras de sua preferência destacavam-se os escritores: Mircea Eliade, Octávio Paz, Levi Strauss, Jose Juan Arrom, Carl Gustav Jung, entre outros. Em 1972, inaugurou a sua produção mais famosa, *Siluetas Series*, configurando, assim, o seu *conceito-praxis* – *earth body work*.

8 “I am between two cultures [...]”. [Tradução minha]

9 Hans Breder foi o artista plástico alemão que criou o seminal curso transdisciplinar, *Intermedia*, que reuniu a vanguarda artística americana e europeia na universidade de Iowa. A sua produção artística também se inseria em processos de relação com a natureza. A sua chegada aos EUA está vinculada ao estudo de esculturas cinéticas.

Minha arte é fundamentada na crença de uma energia universal que atravessa todas as coisas: do inseto para o homem, do homem para o espírito, do espírito para a planta, da planta para a galáxia. Meus trabalhos são as veias de irrigação deste fluido universal. Através deles emerge a seiva ancestral, crenças originais, acumulações primevas, os pensamentos inconscientes que animam o mundo. Não há um passado original que deve ser redimido: há o vazio, a orfandade, a terra sem o batismo dos primórdios, o tempo que nos observa do interior da terra. Acima de tudo, há a busca pela origem¹⁰. (MENDIETA, 1996 p. 216)

O texto acima dimensiona a visão xamânica de Mendieta, cuja acumulação de imagens imprime uma cosmografia multidimensional anímica-imanente, onde diversas perspectivas antagônicas e confluentes interagem – “do inseto para o homem, do homem para o espírito”. A partir deste jogo de percepções multi-imagético, que trespassa não somente o seu pensamento, mas a sua obra, evoco os conceitos de perspectivismo, multinaturalismo e xamanismo transversal, de Eduardo Viveiros de Castro, para manejar torções que projetem Mendieta como uma artista-xamã transcultural – primeiramente os apresento para logo depois realizar os desdobramentos propostos.

Viveiros de Castro (2015, p. 35) relata o surgimento do perspectivismo no encontro de suas “investigações sobre as cosmologias amazônicas, que afirmam uma multiplicidade perspectiva intrínseca ao real” com a constatação que o etnocentrismo é “a coisa do mundo mais bem compartilhada”¹¹. O conceito pressupõe que cada ser possui um corpo-perspectiva humano, conseqüentemente, a noção de pessoa não é uma condição privilegiada do homem, que dentro da concepção ocidental é a única humanidade. A acepção ameríndia deduz que as outras espécies podem possuir uma alma, o que as diferenciam são suas vestes-corpos. Importante destacar que neste lastro conceitual não há a dicotomia entre corpo e alma tal como instituída no pensamento europeu, o que complexiza a percepção do outro e da natureza.

10 My art is grounded in the belief of one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy. My works are the irrigation veins of this universal fluid. Through them ascend the ancestral sap, the original beliefs, the primordial accumulations, the unconscious thoughts that animate the world. There is no original past to redeem: there is the void, the orphanhood, the unbaptized earth of beginning, the time that from within the Earth looks up on us. There is above all the search for origin. [Tradução minha]

11 Viveiros afirma que Levi Strauss, em sua obra *Raça e Humanidade*, trouxe à tona a percepção sobre a existência de um *etnocentrismo universal* e o exemplificou por meio da célebre anedota das Antilhas, ilustrando assim o conflito entre antropologias (europeia e originária) durante a conquista das Américas: enquanto os europeus (em comissões de inquérito) investigavam se os índios tinham alma, os últimos afogavam os corpos dos primeiros para averiguar se apodreciam. O relato em questão se repete em *Tristes Trópicos* com outros desdobramentos.

As teorias perspectivistas ameríndias pressupõe uma comparação implícita entre os modos pelos quais diferentes espécies de corpos experimentam “naturalmente” o mundo como multiplicidade afectual (as diferenças entre os corpos específicos são, como argumentei alhures, a fonte da diversidade perspectiva). (VIVEIROS DE CASTRO, 2008a, p. 15)¹²



fig. 4

Imagem de Yagul- *Siluetas Series* – 1973

Posto isto, aventa-se que animais de uma mesma espécie percebem a si mesmos como humanos e aos outros como não humanos. Consequentemente, todo ente possui uma perspectiva própria frente a alteridade que se configura a partir de seu corpo, o que acarreta estar presente em territórios diversificados varados por tensionamentos entre multiplicidades, cada qual com suas forças moventes. Como o próprio Viveiros exemplifica: “Eu sou um ser humano, então vejo as coisas como elas são para mim. Como peixe assado porque, para mim, o peixe é peixe. Eu sei que aquilo que vemos como vermes, os urubus veem como peixe assado.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 100)

12 Este excerto pertence ao artigo, *Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica*, integra o livro, *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Coletânea composta por textos de diversos autores sobre a obra do antropólogo francês, organizada e publicada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A paginação aqui referida é baseada no texto disponível na internet. Para mais detalhes ver as referências bibliográficas.

No processo de libertação do pensamento ameríndio das redes conceituais da antropologia tradicional ocidental, concomitante a negociações com acepções contemporâneas, especificamente no que se refere a dicotomia natureza e cultura, Viveiros coadunou ao perspectivismo o multinaturalismo, assente na apreensão de uma natureza sistematicamente variada e diversa, e “a cultura como multiplicidade” (2008a, p.95). Este, mais do que se contrapor ao multiculturalismo, estabelece uma outra dinâmica apreciativa:

Mas a noção de multinaturalismo não é a simples repetição do multiculturalismo antropológico com os sinais trocados [...] Parafraseando a conhecida passagem de Deleuze sobre o relativismo, diria então que o multinaturalismo amazônico não afirma uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação. (CASTRO, 2008a, p. 95)

O multinaturalismo mina a percepção de uma única natureza, o fundamento da metafísica ocidental eurocêntrica baseada na percepção de uma unicidade da qual originam-se as variações – modelo e cópia – diversificação de um padrão original. A concepção ameríndia indica “epistemologia constante, ontologia variável” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002 p. 240)¹³.

Junto às imbricações apontadas, Viveiros ainda mobiliza dentro do conceito uma outra articulação – “o perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em outros termos” (2000, p. 114):

[...] o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: “o outro existe, logo pensa”. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. [...] só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia, no sentido que este termo recebeu em certo alto momento do pensamento brasileiro, aquele representado pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Lei do antropólogo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2000, p. 117-8)

As formulações referidas acima são resultado de uma intrincada rede investigativa sobre a sofisticada trama intelectual que constitui o pensamento ameríndio – “uma ‘teoria’ cosmopolítica indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 71) – na qual guerra, caça, canibalismo e xamanismo estão entrelaçados.

Nos ritos canibais tupinambás, o guerreiro que matava um inimigo não comia a sua carne, visto que a ação de matá-lo lhe proporcionava a possibilidade de adquirir a angueta¹⁴ de seu opositor, para tal, se punha em isolamento e travava uma batalha espiritual com o morto. Para as sociedades amazônicas a guerra era tão sobrenatural quanto o xamanismo. “O canibalismo, e o tipo de guerra indígena a ele associado, implicava, sustentei, um movimento fundamental de autodeterminação recíproca pelo ponto de

13 Versão resumida de um texto publicado como capítulo no livro, *A Inconstância da Alma Selvagem*, disponível na internet. Ver bibliografia.

14 Uma das cinco almas que os Tupinambás acreditavam que os seres possuíam, esta era a que conferia agilidade e astúcia, por isso era desejada.

vista do inimigo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008a, p. 88). Acontece uma fusão não sintética entre os lados antagônicos, eternamente incompleta, pois o inimigo voltará na forma de um parente para vingá-lo, devorando o próprio ou um familiar.

Para o pensamento ameríndio, a alteridade mesmo que perigosa é potência, pois “o que se visa é essa alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 290). O inimigo, o estrangeiro, é aquele que possibilita uma outra perspectiva sobre si mesmo. Como apontado aqui anteriormente, mesmo sendo uma experiência traumática, o desterro possibilitou que Mendieta construísse novas percepções sobre si e a alteridade, tanto no que se refere ao contexto político-social cubano, quanto americano – antagonismos e confluências em trânsito cultural – *estou entre duas culturas*¹⁵.

[...] a função do xamã amazônico não difere essencialmente da função do guerreiro. Ambos são comutadores ou condutores de perspectivas; o segundo opera na zona inter-humana ou inter-societária, o primeiro na zona inter-específica.
[...] O perspectivismo é uma convenção interpretativa básica da *práxis* indígena, mas ele vem ao primeiro plano no contexto do xamanismo. Este último depende essencialmente da capacidade manifestada por certos indivíduos (humanos e não-humanos) de adotar a perspectiva de corporalidades alo-específicas¹⁶. (CASTRO 2008a, p.96)

O xamã, para além das tradições amazônicas, é aquele que experienciou a morte em vida, o que lhe concede a capacidade de transitar entre mundos e dimensões. Antônio Risério (1993, p. 32) em seu texto *Palavras Canibais* faz a seguinte afirmação sobre a manifestação da vocação xamânica: “a experiência traumática [...] parece marcar universalmente o ingresso nesse mundo poemágico; os rituais iniciáticos; o elaborado teatralismo que caracteriza a cena xamanística nas mais diversas culturas”. Portanto, o trauma de morte em vida pelo qual o xamã passa possibilita um atravessamento liminar – é uma espécie de viagem inaugural, a qual ele passa dominar e fazer regularmente, expandindo a própria compreensão sobre a realidade e suas diversas dimensões, dotado de visão para negociar com o invisível em sua multiplicidade. Ao lidar com matérias oníricas, aprende a tratar com os espíritos, adquire o dom de falar com as outras *humanidades* que compõem o cosmos, por isso se torna um diplomata entre perspectivas e um ser transespecífico, visto que tem aptidão metamórfica para se deslocar entre diversidades multidimensionais.

15 Repetição da citação de Mendieta presenta na página 6 do presente artigo.

16 *Alo* deriva do grego, *állos*, é usado aqui como um prefixo, significa outro. O xamã tem a capacidade de enxergar e perceber o mundo como outros seres – entes de natureza distinta, que possuem outros corpos e formas de relação com a alteridade. Castro defende que tanto o xamanismo, como a guerra em seus ritos de antropofagia, seriam processos de autodeterminação, auto percepção, a partir do outro, incluindo os não humanos.

Para diferenciar o xamanismo amazônico, Viveiros de Castro utiliza o termo transversal, realizando a apropriação de um vocabulário *deleuze-guattariano* que “designa um modo de comunicação entre heterogêneos característico das multiplicidades intensivas ou rizomáticas, aqueles sistemas acentrados e não-totalizáveis” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008^a, p. 81); mais a frente o antropólogo afirma:

Uma característica distintiva do xamanismo (amazônico, pelo menos) é que o xamã é ao mesmo tempo o oficiante e o veículo do sacrifício. É nele que se realiza o “déficit de contiguidade” – o vácuo criado pela separação entre corpo e alma, por exemplo; a externalização subtrativa de partes da pessoa – capaz de fazer passar de modo não-destrutivo o fluxo semiótico entre humanos e não-humanos. É o próprio xamã quem atravessa para o outro lado do espelho; ele não manda delegados ou representantes sob a forma de vítimas. Ele é a própria vítima: um morto antecipado [...] (2008a, p. 98)

O exílio fez de Mendieta uma morta antecipada e se configurou como uma viagem inaugural, proporcionada pelo vácuo da ruptura traumática entre culturas. A artista experienciou uma morte metamórfica – seu corpo físico cubano, acumulado de vivências e relações socioculturais, morreu frente à projeção de perspectivas socioculturais norte-americanas até então desconhecidas. A menina branca, finamente educada, pertencente a alta burguesia, se metamorfoseou em uma latina, *brown*, órfã e pobre. A identidade cubana conferida a seu corpo foi aprisionada numa zona de invisibilidade, enquanto outras visibilidades, estranhas a si, lhe foram sobrepostas.

A partir do *earth body work*, Mendieta repetiu em múltiplas variações o sacrifício ritualístico do seu corpo, especialmente em *Siluetas Series*. O centro das construções de suas esculturas assenta-se na relação corpo-natureza, vínculo relacional primevo com a vida-morte. Em torno desta conexão primordial acumulou fragmentos transculturais, material simbólico selecionado criteriosamente de múltiplas tradições.

Árbol de la Vida está prenhe de todo “um onirismo especulativo¹⁷ em que a imagem tem toda a força do conceito” (CASTRO, 2010, p. 40). O termo em grifo se vincula às técnicas oníricas usadas pelos xamãs para realizarem seus voos multidimensionais, são alterações de consciência trespassadas por visões. Risério (1993, p. 32) dá o exemplo dos xamãs Tapirepés – “que desenvolveram técnicas diurnas para viagens oníricas e consideram que esta atividade mental está no cerne da cena xamânica, com o mago viajando em sua canoa astral pela via láctea, chamada Estrada do Pajé”. No caso de Mendieta, a capacidade de empreender viagens oníricas vem do ato de criação artístico, com sua canoa transcultural viaja em tempos míticos pelas mais diversas culturas recolhendo imagens ancestrais, que sonhadas artisticamente vão compondo outras, até que o *earth body work* coagule suas visões.

17 Grifo meu.



fig. 5

Árbol de La vida – Silueta Séries – 1977

A presente *Silueta* centraliza o corpo coberto de lama e a árvore como vórtices mágicos da vida em virtude de suas capacidades geracionais. A imagética mitológica que associa a árvore à gênese da existência está presente em inúmeras tradições: o Velho, divindade primordial Tupinambá, criou os homens esculpindo-os nos troncos das árvores (MUSSA, 2008, p. 31); a Árvore da Vida da Cabala; Yggdrasil¹⁸; Ished¹⁹; entre outras.

18 Yggdrasil é a árvore da vida da mitologia nórdica.

19 A sagrada árvore da vida na mitologia do Antigo Egito, ligada ao mito de criação e aos nove deuses egípcios.



fig.6

Siluetas Sangrientas – filme colorido 8mm -1975

Desta maneira, Mendieta realiza um jogo de acumulações simbólicas que edifica uma espécie de polifonia transcultural. Camadas e mais camadas se entrecruzam para propagar evocações, tais como o *axis mundi*²⁰, num jogo de multiplicação, nunca de unificação. Cada tradição se encontra e se afasta, criando-se assim uma rede de encruzilhadas – “na multinatureza não são substâncias auto-idênticas diferentemente percebidas, mas multiplicidades imediatamente relacionais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008a, p. 17) – a natureza como potência ontológica variável em rede de relação, não como uma fonte unificada, mas sim como manifestação de diversidade inesgotável.

20 A árvore representa o centro do mundo: a raiz, o tronco e a copa fazem referência, respectivamente, ao submundo, a terra e o céu, trânsitos circulares vida-morte-renascimento.

“O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente”²¹. Ao mesmo tempo que o barro faz referência à tradição judaico-cristã, o corpo da mulher coberto de lama alude às tradições ancestrais que associavam simbolicamente a terra ao corpo da mulher – úteros cósmicos – portal primevo e fonte da vida – cultuadas no Paleolítico e Neolítico como a Grande Deusa. Portanto, o que parece confluir, simultaneamente, revela o antagonismo entre tradições matrilineares e patriarcais, visto que estas últimas exilaram da sagrada trindade o elemento feminino – Pai, Filho e Espírito Santo.

A lama também remete a Nanã Buruku, a orixá mais antiga das águas, que deu a Oxalá o barro para que ele criasse o homem²². Mais uma fricção relevante que avança sobre questões coloniais, visto que esta foi sincretizada como Sant’Ana, mãe de Maria, durante o período de escravidão no Novo Mundo, como estratégia para manter sob o véu do catolicismo o culto às divindades africanas.

Pode-se notar em *Arbol de la Vida* grammas verdes subindo pelo corpo-barro-tronco de Mendieta como brotos – são a força da renovação. Ao ser consumida pelo exílio, devorada culturalmente pelo inimigo, que lhe impôs uma outra perspectiva (aniquiladora) do seu ser, a artista instaurou em sua arte processos de renascimento, mas estes não estavam comprometidos com uma síntese, mas com a multiplicação de perspectivas que se friccionam num território criativo – “Por isso o inimigo precisa ser ingerido, digerido, sem domesticação, sem amansamento, em sua estranheza mesma.” (CERNICCHIARO, 2014, p. 96)

Existe um princípio alquímico nas obras de Mendieta ligado a duas ações antagônicas combinadas: coagulação e dissolução. Ao mesmo tempo que coagula o próprio corpo no tronco da árvore, o dissolve, assim é gerada uma dupla metamorfose: do tronco em mulher-barro e da mulher-barro em tronco. Suas obras são efêmeras, toda a arquitetura imagética desaparece no tempo, em meio aos atravessamentos com a natureza que a decompõe, mas a imagem capturada pela fotografia no processo de revelação do filme foi coagulada mais uma vez no papel fotográfico. São esculturas fotográficas onde os trinômios, vida – morte – renascimento e territorialização – desterritorialização – reterritorialização, traçam bailados cósmicos, mágicos, poéticos, oníricos na instalação e composição de suas esculturas.

Portanto, a poética de auto sacrifício do *earth body work* movimenta dois vetores assentes na repetição da imolação de seu corpo – reinventa e reterritorializa ritualisticamente morte e renascimento metamórficos na natureza; assim como sacraliza ambos – uma espécie de criação em série de cosmogonias autorreferentes.

21 Gênesis 2:7.

22 História presente no livro de Reginaldo Prandi, *Mitologia dos Orixás* (2001, p. 196-7).



fig.7

Flower Person, Flower Body - Silueta Series – 1975

A obra de Mendieta está trespassada por uma visão espiritual da arte²³. Da mesma maneira, sua percepção alinhada às tradições arcaicas e primitivas não aparta o sagrado da vida, numa acepção onde converge real, poder e magia, tal como afirma Mircea Eliade:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os 'primitivos', como para os homens de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia.[...] É, portanto, fácil de compreender que [...] deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder. [...] É preciso dizer, desde já, que o mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano." (ELIADE, 1992, p. 13-4)

23 "I believe that art, although is a material part of culture, its greatest value is its spiritual role and the influence that exercises in society, because art is the result of a spiritual activity of man and its greatest contribution is to the intellectual and moral development of man." (MENDIETA, 1996, p.167) Resumindo: "Creio que a arte, apesar de ser parte material da cultura, tem o seu maior valor no papel espiritual [...] porque a arte é o resultado de uma atividade espiritual do homem." [Tradução minha]

A relação com o sagrado e o binômio memória-história que irrompe na obra de Mendieta fundamenta o que denominei ruínas hierofônicas²⁴, termo que articula dois conceitos, o primeiro referente a Walter Benjamin e o segundo a Mircea Eliade. História e memória silenciadas pelo progresso pulsam nos resíduos mitológicos de diversas culturas coletados pela artista, que por meio de sua matéria arquetípica e simbólica faz emergir a dimensão cosmo-sagrada entre cultura e natureza.

Mendieta vivenciou uma experiência de morte entre culturas, o que a transportou para o espaço de instabilidade *relacional-perspectivística*, ativando, assim, sua capacidade de negociar entre culturas em meio a resíduos de tempo-memória heterogêneos. Por conseguinte, o termo transcultural é empregado para conceituar o xamanismo artístico de Ana Mendieta, pois foi justamente no território de trânsito cultural que instituiu sua arte ritualística – crivada por invocações mágicas na sua aliança com o sagrado. Percebe-se aqui que a concepção de cultura da artista se alia a uma visão ameríndia, visto que não é representação, é variação frente a uma realidade que se consubstancializa a partir da perspectiva do corpo inserido numa determinado espaço, afecção do mesmo em um contexto cosmo-social.

Desta forma, entalho a imagem de Mendieta como artista-xamã transcultural, que fez as travessias entre mundos a partir de seu onirismo criativo, trespassada por miríades de tempos, de silêncios, de pulsações, inoculando no presente um tempo de “acumulações primevas” (MENDIETA, 1997, p. 216).

A composição do termo que designa o *conceito-práxis* de Mendieta reafirma seu comprometimento artístico com uma concepção de cultura e natureza trespassada por uma poética do arcaico: *earth* = terra, *body* = corpo e *work* = trabalho. Terra e corpo são os vetores primevos da vida e dentro de sua obra são trabalhados segundo a perspectiva de não separação, não há uma individualidade do corpo que remeta a um indivíduo, um sujeito apartado do cosmos, então é corpo-terra, corpo-natureza, antropocosmos²⁵. O termo *work* alude a *Santería*, tal como no Candomblé brasileiro as oferendas são chamadas *trabajo/trabalho* – as esculturas *earth body* também possuem um viés de oferenda, oferta aos deuses, aos orixás, que são forças da natureza.

A ação ritual metamórfica do corpo inclui paralelamente uma fabricação do corpo; esta expressão, referida aqui anteriormente, foi utilizada por Viveiros de Castro a partir de seus estudos de campo junto a sociedade xinguna Yawalapiti:

Uma das mencionadas ideias gerais, e centrais, no pensamento Yawalapiti, é a de que o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos de fabricação [...] E tal fabricação é concebida [...] como um conjunto sistemático de intervenções sobre as substâncias que comunicam o corpo e o mundo [...] As mudanças corporais assim produzidas são a causa e o instrumento de transformações em termos de identidade social [...] Desta forma, a natureza humana é literalmente fabricada, modelada pela cultura.

24 No livro *Imagens e Símbolos*, Mircea Eliade lançou o termo hierofania, que significa revelar o sagrado.

25 No mesmo livro, citado na nota anterior, Mircea Eliade usou este termo para caracterizar a visão de povos arcaicos sobre o próprio corpo, indissociável de sua realidade cosmo-social.



fig.8

Untitled - Silueta Series - Convento de Cuilapan Oaxaca - México – 1973

Diversas etnias amazônicas têm a percepção de que seus corpos são interferidos pelas relações que estabelecem com a alteridade. Por exemplo, comer é um ato espiritual, o alimento que surge da terra está ligado à ancestralidade. A caça tem espírito e passa a constituir quem a comeu. Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 99) comenta que os indígenas atribuem muitas de suas doenças à vingança de animais que foram comidos: “Quando se come um animal sem os cuidados necessários para não ofender seu espírito, este pode se vingar e nos devorar (uma espécie de ‘endocanibalismo’ aterrador).” Quais seriam os cuidados necessários para não ofender o espírito do alimento? Os cuidados se referem às práticas ritualísticas. O xamá é responsável por estas, inclusive é quem reza o alimento antes de ser ingerido.

Como apontado por Viveiros de Castro, a fabricação do corpo nas sociedades Yawalapiti não está submetida apenas à questão da relacionalidade intrínseca à vida, ela é trespassada pela intencionalidade, esta última se insere no corpus social e cultural. O processo ritual produz a tão almejada metamorfose que é o estado de “desordem, regressão, transgressão - mas não se trata de uma volta, de uma recuperação pela natureza daquilo que lhe foi roubado pela Cultura” (CASTRO, 1979, p. 41). O que se busca com esta operação paradoxal é uma relação criativa, e conseqüentemente divina com a vida e a alteridade; “pois além de manifestar uma ordem do mundo que totaliza Natureza e Cultura [...] isto é, uma ordem que *admite* aquilo que a fabricação nega, ela permite a reprodução da Cultura como transcendência.” O que diferencia o corpo dos demais é a produção de cultura, que o realoca na condição de *corpo humano*, reproduzindo desta forma o ato primevo da criação:

Parece que estas culturas [primitivas] possuem uma sabedoria inerente, íntima dos recursos naturais. E é este conhecimento que dá realidade às imagens que eles têm criado. Este é o senso de mágica, sabedoria, e poder, encontrado na arte primitiva, que influencia minha atitude pessoal artística. Pelos últimos cinco anos tenho trabalhado na natureza, explorando o relacionamento entre eu mesma, a terra e a arte. Usando meu corpo como referência de criação dos meus trabalhos eu sou capaz de me transcender numa submersão voluntária e total identificação com a natureza. Através de minha arte, eu quero expressar o imediatismo da vida e a eternidade da natureza²⁶. (MENDIETA apud VISO, 2008, p. 296)

As *Siluetas* de Mendieta, constituídas por bricolagem de ruínas hierofônicas, realoca arte e cultura em um território de criação sagrado, pleno de poder, magia e conexão com o real que se institui numa esfera cosmo-transcendente. O sacrifício criativo de seu corpo visa a potencialização das variações, reflexão de múltiplas possibilidades, como um espelho voltado para outro. Suas esculturas *earth body* são um jogo caleidoscópico e labiríntico, terreno instável, onde impera *o pode ser*, o que torna complexa a percepção e a abordagem de sua obra, visto que trabalha com múltiplos vetores coadunados em imagens aparentemente simples. Como afirma Carlos Vidal (2002, p. 176): “Nesse sincretismo radical viverá Ana Mendieta, permanentemente com um sentido de ‘orfandade’, que significa estar neste território como também noutra qualquer – o que complica toda a tarefa ou leitura interpretativa.”

Entre as várias e complexas motivações políticas que impulsionam na obra de Mendieta o movimento de *ressacralização* natureza-cultura está a dicotomia entre ambas instituída na tradição filosófica ocidental eurocêntrica, agravada sobremaneira na modernidade. Como Eliade observou: “o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana.” (1992. p.14). A colonização, por meio da evangelização, introduziu

26 “in Cuba that I first became fascinated by primitive art and cultures. if theses cultures are provide with na inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is this knowlege wich gives reality to the images they have created. It is the sense of magic, knowledged, and power, found in the primitive art, that influences my personal attitude to art-making. For the past five years I have been working out in nature, exploiting the relationship between myself, the earth, and the art. Using my body as a reference in the criation of the works, I am able to transcend myself in a voluntary submersion and total identification with nature. Though my art, I want to express the immediacy of life and eternity of nature”. [Tradução minha]

no cerne das culturas originárias das Américas a cisão natureza-cultura. Segundo Eliade (1992, p.153): “O cristianismo é a ‘religião’ do homem moderno e do homem histórico, do homem que descobriu simultaneamente a liberdade pessoal e o tempo contínuo (em lugar do tempo cíclico).” Também Walter Mignolo (2017, p. 7) afirma: “O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como “natureza” existia em contradistinação à “cultura”; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano.”



fig.9

Creek - filme 8mm colorido – 1974

A obra de Mendieta (1997, p. 173) se coloca justamente na contramão de perspectivas que reafirmam a ruptura entre natureza-cultura, instaurando assim uma profunda crítica às forças coloniais de *desculturação*, comprometidas em “explorar as riquezas naturais de um território e / ou usar o povo como mão de obra²⁷” (Mendieta, 1996, p. 173):

Durante a conquista das Américas esta tarefa foi colocada nas mãos dos missionários que desenvolveram com uma eficácia extraordinária a destruição cultural dos habitantes indígenas! Que ideia tão inteligente a de consolidar a sua tarefa mediante a implantação da ideia cristã de que desfrutariam os benefícios depois da morte²⁸! (Mendieta, 1996, p. 173)

Logo no excerto acima ressalta-se – “ideia cristã de que desfrutariam os benefícios depois da morte” – que se alinha à crítica de Nietzsche: “Quando se coloca o centro de gravidade da vida, não na própria vida, mas no ‘além’ – no nada – na verdade retirou-se da vida o seu centro de gravidade.” (NIETZSCHE, 2012, p. 74) O que o filósofo denunciou foi uma engenharia da desconexão que veio fundamentar-se no Ocidente, posteriormente sendo exportada e viralizada no processo colonial.

Ao colocar o corpo no centro de suas esculturas *earth-body*, Mendieta reterritorializa a vida como força gravitacional de sua obra e potência crítica à colonialidade, como aponta Vidal (2002, p. 177): “Se o corpo é um campo de batalha, ou um ente dramaticamente criado para morrer, ele é, ao mesmo tempo, a única fonte e o espaço único de afirmação vital.”

Em o *Teatro e seu Duplo* há uma carta endereçada a Jean Paulhan, na qual Artaud (2006, p.134) comenta sobre o termo que usou para designar o tipo de encenação que estava propondo: “portanto eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’”. Artaud também recorreu ao arcaico e ao primitivo chegando a passar algum tempo junto aos índios Tarahumaras, pertencentes ao grupo do tronco linguístico *nahuas*, descendentes dos Astecas, no México. “Ele busca, a todo momento, a ‘encarnação’, a cura da cisão entre pensamento e carne.” (QUILICI, 2004, p. 32)

É preciso salientar que nos processos de fabricação do corpo as culturas indígenas ritualizam práticas de extrema crueldade com o corpo. A dor imposta ou os enteógenos consumidos permitem a passagem para uma instância consciencial primeva: o caosmos – espaço interstício, o entre, o puro devir, no qual forma e não forma se encontram, campo de pura potência – “zona em que se dá a passagem para as figurações iniciais do pensamento” (QUILICI, 2004, p. 181). É nesse sentido que Mendieta afirmou²⁹: “Acima de tudo, há busca pela origem”. Essa origem é o caosmos, o lugar de criação, pleno em potencialidades e reconfigurações.

27 “explotación de las riquezas naturales de um território y /o usar a la gente coo mano de obra”. Tradução minha.

28 “Durante la conquistade las Américas esta tarea se puso en manos de los misioneros que desarrollaron con una eficiencia extraordinaria la destrucción cultural de los habitantes indígenas, Que idea tan inteligente la de consolidar su tarea mediante la implantación de la idea cristiana de que disfrutarián los beneficios después de la muerte!” [Tradução minha]

29 Citado aqui anteriormente no excerto da página 7.

A vida que Mendieta colocou no centro de suas esculturas é cosmogônica, o eterno retorno, ouroboros, em fluxos interestelares de transmutação, criação e reinvenção. Portanto, sua arte instaurou-se num tempo circular e mítico, como forma contrapositiva à história linear, evocando a memória, as vozes esquecidas e marginalizadas. A partir de suas bricolagens cósmicas transculturais, a artista esculpiu ruínas *hierofânicas* compostas por uma constelação de resíduos, como forma de tensionar, problematizar e denunciar o projeto hegemônico que move a dicotomia entre cultura-natureza, enterrando o ideário da estética hegeliana:

Eu acho que todos nós sabemos que existem duas culturas dentro desta cultura [norte-americana]. Uma cultura em que a classe dominante, a classe reacionária, impulsiona a paralisação do desenvolvimento social do homem, em um esforço para fazer com que toda a sociedade sirva a seus próprios interesses e identifique-se com eles. Os membros dessa classe banalizam, misturam, distorcem e simplificam a vida. Não acham nada útil para nada puro ou real. A isto chamam de estilização³⁰. (MENDIETA, 1996, p. 168)



fig. 10

Untitled - 1978 - Ana Mendieta

30 “Creo que todos sabemos que hay dos culturas dentro de esta cultura. Una cultura en la que la clase dirigente, la clase reaccionaria, empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva sus propios intereses y se identifique con ellos. Los miembros de esta clase banalizan, mezclan, distorsionan y simplifican la vida. No encuentran utilidad a nada puro o real. A esto le llaman estilización.” [Tradução minha]

A xamá-transcultural, geradora da arquitetura *tecnomágica* do *earth body work*, projeta a transcendência cultural em sua relação com a natureza e o corpo, evidenciando a variação do sagrado em sua relação com a vida – o mágico, o poder, o real. Suas ruínas hierofônicas ressoam “símbolos de símbolos perdidos”. (LIPPARD apud CORDERO)

A ruína-fóssil mais uma vez lança na escuridão do cosmos a luz de constelações mortas, atravessando silêncios e distâncias imensuráveis, estala na madeira milhões de mãos negras com toques ancestrais a pulsar o coração da mãe terra. A mão-lobo “é a matilha, quer dizer, a multiplicidade apreendida como tal em um instante, por sua aproximação e seu distanciamento de zero - O zero é o corpo sem órgãos do Homem dos lobos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 42). Nas cavernas paleolíticas residem traços do tempo indecomponível³¹ – o eterno retorno dos que são música³².

31 Diversas cavernas encontradas na Europa, como Altamira, na Espanha, Pech Merle e Chaveut, na França, estão repletas de pinturas (pigmento) e gravuras (incisões) rupestres, realizadas no Paleolítico, onde se destacam as figurações de animais e as impressões de mãos, por vezes fundidas em imagens compostas (animal e mão). Muitos estudiosos alegam que não eram figuras criadas para serem vistas, mas dentro de um propósito mágico. Durante parte do Paleolítico e Neolítico, segundo Hausser, não havia separação entre os mundos imaginário e real. O caçador era também um pintor, que utilizava a arte como uma técnica mágica de captura. “As pinturas faziam parte do aparato técnico dessa magia; eram a ‘armadilha’ onde a caça tinha que cair, ou melhor, eram a armadilha com o animal já capturado – pois o desenho era, ao mesmo tempo, representação e a coisa representada, o desejo e a realização do desejo. O caçador e pintor do período Paleolítico pensava estar na posse da própria coisa na pintura, pensava ter adquirido poder sobre o objeto por meio do retrato do objeto.” (HAUSSER. 1995, p. 4)

32 Segundo Antônio Risério o povo araweté chamava o inimigo de “o que será música”: “[...] quando um araweté matava, ‘morria’. ‘Sua barriga está cheia de sangue inimigo, e ele vomita continuamente [...] o matador ouve o zumbido das vespas e dos besouros, o ruflar das asas que se aproximam do *seu* corpo morto’ (Viveiros). É o espírito do inimigo morto que, afinal, desperta o matador, exortando-o à dança [...] o matador reúne os homens para mostrar o canto que o inimigo ‘ensinou’. (RISÉRIO, 1992, p. 31)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. "DO COLONIALISMO À COLONIALIDADE: expropriação territorial na periferia do capitalismo". *Caderno CRH*, Salvador, v. 27, n. 72, p. 631-627. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v27n72/11.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2019.
- BRETT, Guy. "One energy". In: VISO, Olga. *Ana Mendieta Earth-Body: Sculpture and Performance*, 1972-1985. Washington: Hirshhorn Museum, 2004. p. 23-36.
- CABAÑAS, Kaira M.. Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am". *Woman's Art Inc*, Philadelphia, v. 20, n. 1, p.12-17, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358840?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 14 set. 2018.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. "Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em 'Meu tio o Iauareté' ". *Revista Landa*, Santa Catarina, p.84-102, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177244/5.%20CHAMADA%20Ana%20Carolina%20Cernicchiaro%20-%20Antropofagia%20e%20perspectivismo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- CORDERO, Alejandro Javier del Valle. *Primitivismo en el Arte de Ana Mendieta*. 2015. 536 f. Tese (Doutorado) - Curso de Belas Artes, Universitat Pompeu Fabra, Catalunha, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora34, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés & Ivone Castilho Benedetti. SP: Martins Fontes, 2002.
- MENDIETA, Ana. "Escritos Personales". MOURE, Glória. In: *Ana Mendieta*. Barcelona: Fundació Tàpie, 1996, p. 167-222.
- MIGNOLO, Walter D.. "Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v.32, n.94, pp. 1-18, jun. 2017.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud – Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RISÉRIO, Antônio. "Palavras canibais". In: RISÉRIO, Antônio. *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. P. 149 – 181.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- VIDAL, Carlos. *Imagens sem disciplina*. Lisboa: Vendaval, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A fabricação do corpo na sociedade xinguana". *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n. 32, p.40-49, maio 1979.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 15, n. 14-15, p.319-338, 30 mar. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/issue/view/3211>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. Disponível (resumo do capítulo do livro tal como explicado na nota de rodapé): <http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_18_13_eduardo_viveiros_de_castro.pdf>. Acesso em: 31/07/2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Entrevistas: Eduardo Viveiros de Castro". *Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, [s.l.], 10 maio 2009. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=46>>. Acesso em: 11 nov. 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. O que nos faz pensar", [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, set. 2004. Disponível em: <<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>>. Acesso em: 24 out. 2017.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. "Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica". In: QUEIROZ, R. de C.; NOBRE, R. F. (Org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 79-124. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/doc/50890152/Eduardo-Viveiros-de-Castro-Xamanismo-Transversal-U-FMG-1>>. Acesso: 20/02/2019.

VISO, Olga. *Unseen Mendieta: the unpublished works of Ana Mendieta*. Munich; Berlin; London; New York: Prestel Verlag, 2008.

