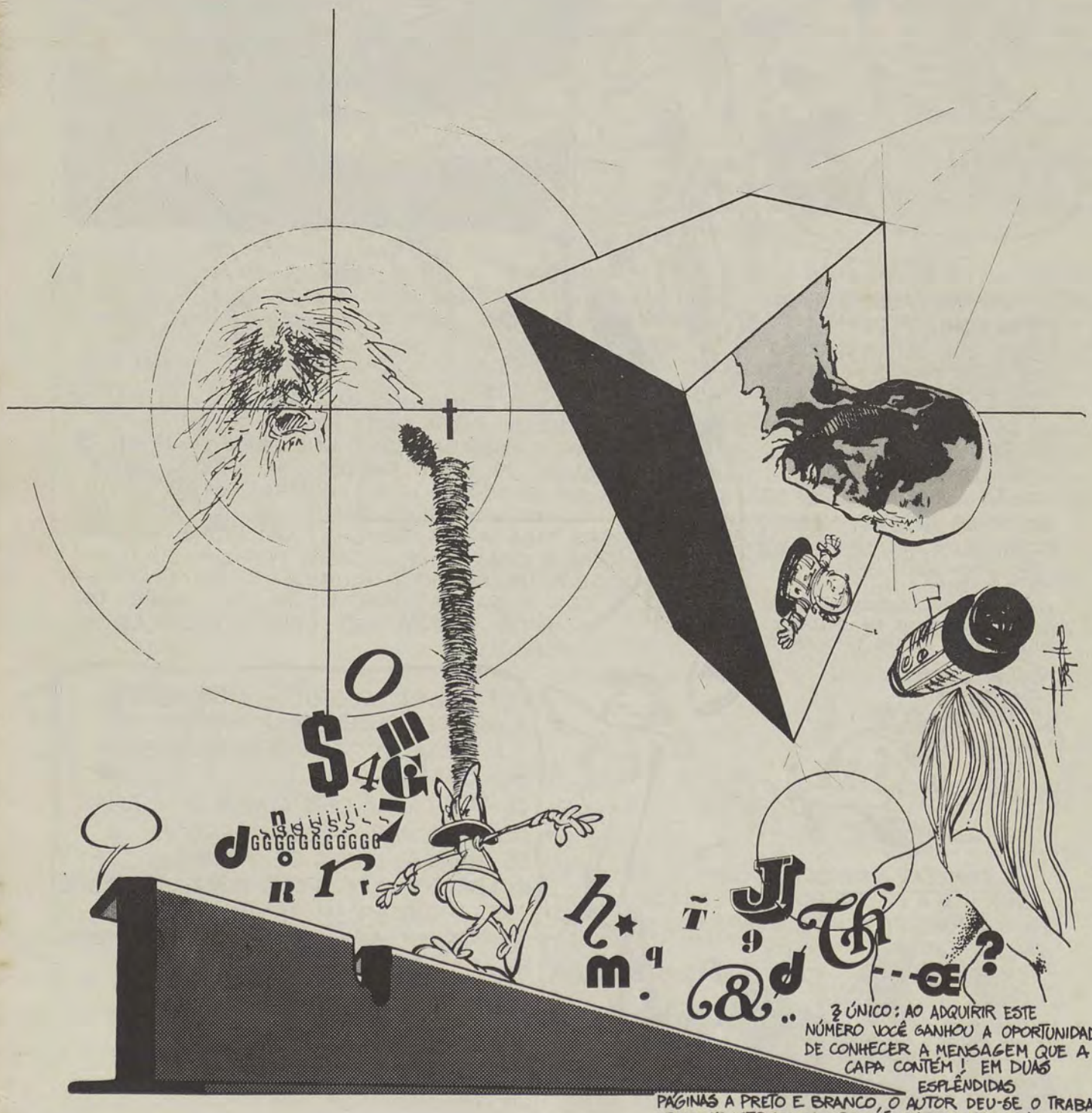
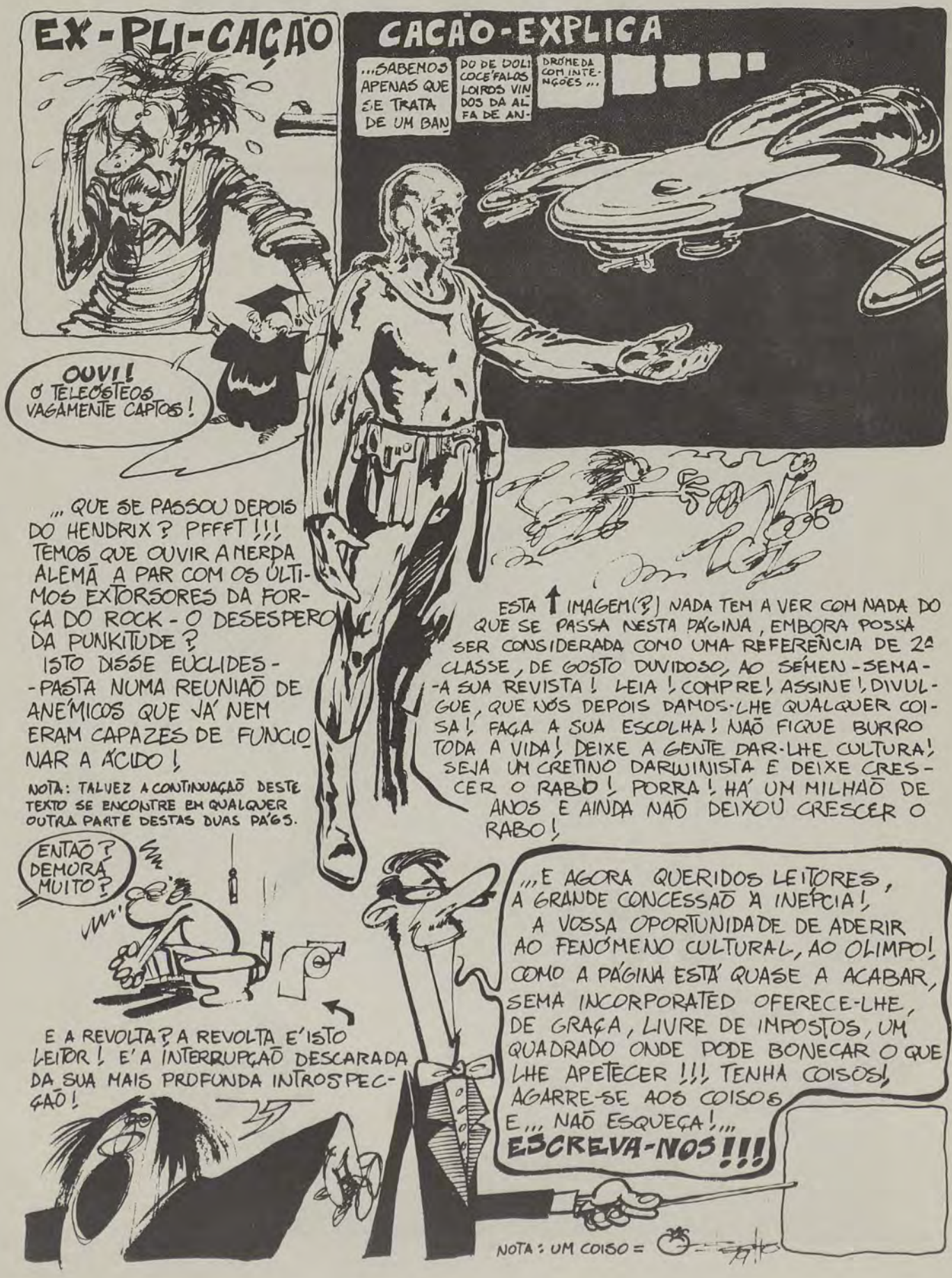
publicação trimestral

SEMZ

primavera 79 ● n-1 ● 70.00



É ÚNICO: AO ADQUIRIR ESTE NÚMERO VOCÊ GANHOU A OPORTUNIDADE DE CONHECER A MENSAGEM QUE A CAPA CONTÉM! EM DUAS ESPLÊNDIDAS PÁGINAS A PRETO E BRANCO, O AUTOR DEU-SE O TRABALHO - PORQUE ISTO DE OLIMPO NÃO É PARA TODOS! - DE LHE EXPLICAR COM INFINITA PACIÊNCIA ESTAS PESSEGADAS DA ARTE, BEM COMO AS SUBSEQUENTES CHATICES QUE LHE SÃO ADJACENTES, EXCRESCENTES, HEPÁTICAS...


EX-PLI-CAÇÃO
CAÇÃO-EXPLICA
...SABEMOS APENAS QUE SE TRATA DE UM BAN
DO DE DOLICOCEFALOS LOIROS VINDOS DA ALFA DE ANDRÓMEDA COM INTENÇÕES ...
OUVI! O TELEOSTEOS VAGAMENTE CAPTOS!
... QUE SE PASSOU DEPOIS DO HENDRIX? PFFFT!!! TEMOS QUE OUVIR A MERDA ALEMÃ A PAR COM OS ÚLTIMOS EXTORSORES DA FORÇA DO ROCK - O DESESPERO DA PUNKITUDE?
ISTO DISSE EUCLIDES--PASTA NUMA REUNIÃO DE ANÉMICOS QUE JÁ NEM ERAM CAPAZES DE FUNCIONAR A ÁCIDO!
NOTA: TALVEZ A CONTINUAÇÃO DESTE TEXTO SE ENCONTRE EM QUALQUER OUTRA PARTE DESTAS DUAS PÁGS.
ESTA ↑ IMAGEM(?) NADA TEM A VER COM NADA DO QUE SE PASSA NESTA PÁGINA, EMBORA POSSA SER CONSIDERADA COMO UMA REFERÊNCIA DE 2ª CLASSE, DE GOSTO DUVIDOSO, AO SÉMEN-SEMA-A SUA REVISTA! LEIA!, COMPRE!, ASSINE!, DIVULGUE, QUE NÓS DEPOIS DAMOS-LHE QUALQUER COISA!, FAÇA A SUA ESCOLHA! NÃO FIQUE BURRO TODA A VIDA!, DEIXE A GENTE DAR-LHE CULTURA!, SEJA UM CRETINO DARWINISTA E DEIXE CRESCER O RABO!, PORRA!, HÁ UM MILHÃO DE ANOS E AINDA NÃO DEIXOU CRESCER O RABO!
ENTÃO? DEMORA MUITO?
E A REVOLTA? A REVOLTA É ISTO LEITOR!, É A INTERRUPÇÃO DESCARADA DA SUA MAIS PROFUNDA INTROSPECÇÃO!
... E AGORA QUERIDOS LEITORES, A GRANDE CONCESSÃO À INEPCIA!, A VOSSA OPORTUNIDADE DE ADERIR AO FENÓMENO CULTURAL, AO OLIMPO!, COMO A PÁGINA ESTÁ QUASE A ACABAR, SEMA INCORPORATED OFERECE-LHE, DE GRAÇA, LIVRE DE IMPOSTOS, UM QUADRADO ONDE PODE BONECAR O QUE LHE APETECER!!!, TENHA COISOS!, AGARRE-SE AOS COISOS E ... NÃO ESQUEÇA! ...
ESCREVA-NOS!!!
NOTA: UM COISO =

ficha técnica:

SEMA

Ano I • n.º 1 • Primavera 79

Publicação Trimestral

Direcção e Propriedade:
João Miguel Barros
Maria José Freitas

Colaboraram neste número:
Álvaro Lapa, Almeida Faria, Ana Hatherly, Aníbal Fernandes, António Areal, António Maria Lisboa, António Ramos Rosa, António Sousa, António Tavares Manaças, Carlos Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas, Egito Gonçalves, E. M. de Melo e Castro, Ernesto Sampaio, Ernesto de Sousa, Eugénio de Andrade, Eurico Gonçalves, Fernando J. B. Martinho, Irene Buarque, Jacqueline Risset, Jaia, João Miguel Fernandes Jorge, João Miguel Barros, José Augusto França, Jorge Fallorca, Jorge Listopad, Leonel Moura, Lud, Luís Miguel Nava, Luís de Miranda Rocha, Luís Serpa, Michel TAP, Manuel Lourenço, Maria Estela Guedes, Maria Giovana Bessone, Maria Teresa Guerreiro, Mário Duarte, Mário Henrique-Leiria, Nuno Tabaquinho, Pedro, Pedro Oom, Philip Larkin, Rocha de Sousa, Thug, Vitor Silva Tavares.

Preço deste número: 70$00
Assinatura anual (4 números)—240$00
A estes preços serão acrescidos os respectivos portes do correio, quando enviados para paises estrangeiros

Composição e Impressão:
Gráfica 2000, Lda.
R. Sacadura Cabral, 89-A
C. Quebrada
Tiragem — 3 000 ex.

Capa: Pedro

nota de abertura:

O tempo e o espaço são duas coordenadas que nos interessam: inscrever nelas o traço e situá-lo em decomposição sucessivas, como num jogo, inadiavelmente um per-curso indefinível "à priori" pela ausência de pressupostos rígidos e castrantes para um estar livre... Coordenar o mais elementar risco e dar-lhe a forma interpretável, mesmo que não pretendida: uma letra dando a mão a iguais com personalidade própria, arrastando as palavras por entre a bruma espessa; o ponto per-correndo avidamente os contornos visuais e poéticos do desenho, como uma carência ainda que na agressividade da loucura. Enfim, a construção dum corpo sem presente (entendido este, como passado...).

SEMA é um projecto e assumir-se-á como tal, mesmo na continuidade da sua existência. Assim, esta revista não se pretende definitiva: antes, continuará a esboçar um dinamismo que jamais se esgotará num hipotético "agora", cuja existência não reconhece. Não terá, por isso, a forma acabada de uma manifestação rotulada e pretenciosamente premeditada, a perder-se no momento da sua apresentação pública.

A divulgação, a crítica, a polémica: sim, mesmo que façam ferida. Fundamentalmente, a intervenção no âmbito das letras e das artes. Numa palavra: da sensibilidade.A diversidade ainda, como tónica necessária e importante a caracterizar a irriquietude deste projecto. O espaço aberto também, sempre e cada vez mais aberto, apesar de contido nas 80 páginas que se apresentam, como um convite que sabemos antecipadamente aceite.

Nas telas dos quotidianos, quantas vezes em branco, importa inscrever o sinal que revele um lugar desperto e consciente. Que as cidades cinzentas — com suas avenidas escuras, com seus jardins impedidos de respirar, com suas fachadas de estrutura amolecida — se deixem revestir pelo espaço virgem e sem tecto, onde o sinal com a forma escolhida mostrará um conteúdo de pensamento. Porque, SEMA-projecto acredita que as pessoas continuam a pensar. Só que, em muitos casos, acontece um pensamento abafado, hesitante nos passos saídos num feto que nunca chega a ser criança. O pensamento ambicioso: que importa as fontes onde a inspiração é bebida? Muitas vezes, a coragem de ousar: as construções inocentes do sentir, passeando em cima dum animal selvagem ou às voltas pelas correntezas dos mares; a agilidade que irrompe aos trambolhões, incoerente talvez, mas significativa.

Por agora, SEMA irá per-correr alguma das muitas coisas que há por dizer. Talvez um dia resolva perceber porque existem ainda bocas caladas e venha então inscrever nas suas páginas o silêncio, para o desmontar em cadeia.

sumário:

aspectos das artes plásticas em Portugal 1974/78 • a "ausência" da arquitectura • sobre as vanguardas: perspectivas • o símbolo no design gráfico • janela: um espaço limite • olympia • surrealismo em portugal: subsídios • mindlaroids • contos • poesis • história para (não) ler ao serão •

ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS EM PORTUGAL: 1974/78

ROCHA DE SOUSA

Perante a natureza de certos acontecimentos e o perfil de certas escolhas, é vulgar (entre nós) dizer-se: "antes do 25 de Abril / depois do 25 de Abril". Esta data é assim, irreversivelmente, um ponto de referência que marca o horizonte de muitas das nossas perspectivas actuais sobre a realidade portuguesa, colocando-se à direita ou à esquerda das opções particulares, permitindo iniciar a revisão, em termos históricos, das sombras e das claridades relativas a muitos factos sociais, políticos e culturais.

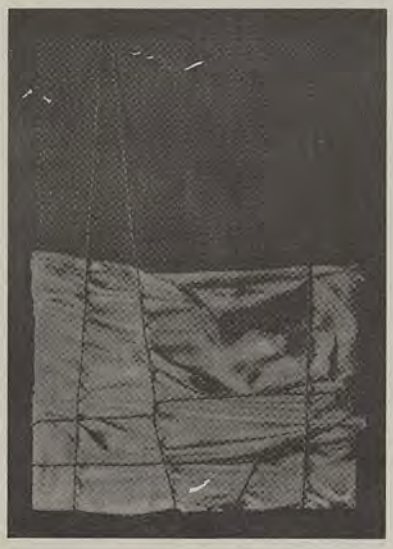
No domínio das artes plásticas, a inércia dos Governos anteriores ao 25 de Abril de 1974, contraposta pela acção divulgadora a certa altura bem assumida pela Sociedade Nacional de Belas Artes e depois pelas Galerias, que forças económicas acabaram por empurrar para a esfera mundana de um simulacro de mercado artístico — cuja especulação, de resto, chegou a alcançar dimensões aberrantes — sobrepôs-se a quase todos os dados positivos de uma modernidade aflorada a custo, prolongando sem dúvida efeitos negativos, de retracção dramática, em 1974/75 e até hoje.

A despeito de todas as omissões, atribuidas com justiça ou sem ela, ao sistema fechado que nos regia, a verdade é que o acontecimento mais importante em 1974 no âmbito das artes plásticas (tão encoberto também) foi a reorganização estrutural e pedagógica da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa — reorganização operada por alunos e professores ao longo de alguns meses apenas, de Abril a Dezembro, com base em estudos cancelados nas gavetas, em inquéritos desenvolvidos junto de profissionais, técnicos e pedagogos, em recolhas documentais de instituições estrangeiras, em prospecções no quadro da realidade portuguesa e suas carências, passando pelo aprofundamento do papel dos operadores artísticos, da inter-relação de disciplinas de índole artística afins e da formação de docentes em termos correctos, perante novos problemas de ordem social, cultural, científica e pedagógica.

Poderá parecer estranho falar-se deste acontecimento em antecipação à chamada intervenção de rua — cartazes cobrindo as paredes, pinturas murais de glorificação das esperanças reencontradas, movimentos efémeros mas significativos que tiveram a sua expressão mais viva, colectiva e mobilizadora no painel realizado no dia 10 de Junho por 48 artistas plásticos. Mas, enquanto todas essas acções decorriam através de canais divulgadores muito fortes, exprimindo sobretudo encontros pontuais que morreram depressa e os partidos políticos alimentaram de forma interesseira e não vertebrada a longo prazo, a reestruturação operada na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa — e a da Escola do Porto, não muito depois — fez-se em profundidade, no silêncio míope e ressentido dos Governos ou Instituições cuja "pesada herança" dos tempos passados havia consumido irremediavelmente a sua capacidade inovadora, o sentido de disponibilidade operativa, a escolha do risco e da concertação das competências.

Tendo sido legitimado, no mínimo possível e no termo do VI Governo Provisório, o Departamento de Artes Plásticas e Design da E.S.B.A.L., a verdade é que os Cursos de Artes Plásticas e de Design, ligados por percursos interdisciplinares e demonstrando uma perspectiva moderna de coordenação técnico-científica de operadores afinal mais próximos do que nos queriam fazer acreditar, já funcionavam à data da cessação daquele Governo quase integralmente. E é justo dizer-se que isso acontecia numa dimensão pedagógica bem digna dos pressupostos inovado-

Ensino artístico: um trabalho contra o silêncio e a demora



Pinho: a pintura do virtual e do real

res apontados pelas chamadas "conquistas do 25 de Abril", de resto confirmadas em boa medida nos princípios mais estáveis e incontroversos da Constituição da República de 1976.

De um ponto de vista técnico, sociólogo e político, seria interessante indagar as razões daquele fenómeno (o modo como a Escola se repensou e se reactivou) e relacioná-las com a posição **conservadora** do sector da Arquitectura. Um sector que se mostrou particularmente cioso dos seus dividendos sociais e profissionais, que desde muito cedo se radicou numa separação absoluta das Artes Plásticas e do Design, procurando, numa espécie de elitismo fechado, ignorar as **zonas de afinidade** que o aproximam de disciplinas hoje projectadas sobre a necessidade de rever em integração a natureza das **formas habitáveis**, os equipamentos, os espaços urbanos globais e específicos, a defesa do ambiente e dos patrimónios culturais, o trabalho em equipa, a qualidade de vida das populações. De resto, essa radicalização é tanto mais estranha — ou tanto mais clara — quanto se verifica que a reestruturação do Departamento de Arquitectura, depois de duras vicissitudes, só foi obtida em 1976, prevendo saídas no ramo nuclear e nas áreas da história e do planeamento, iniciativa bem depressa entendida e aceite pelo M.E.I.C., mesmo na altura (1978) em que ela sofreu súbita inflexão e se fez anunciadora de um ramo de Design que misteriosamente nunca existira à partida, vindo assim, sem contacto, sem negociação, sem diálogo esclarecedor, sobrepor-se a um Curso (do Departamento de Artes Plásticas e Design) que já contava com quatro anos de **existência consentida**, embora não regulamentada até hoje por legislação própria.

A história destes acontecimentos, que tem escapado dos sensacionalismos da comunicação social, quase sempre pela imposição dos factos políticos tout court, terá que fazer-se com objectividade, à margem dos receios e rótulos que desabam sobre as pessoas, contra as pressões (da direita e da esquerda) que intentam calar notícias, adiamentos, indecisões. E também a ausência de um plano global e coerente para todo o Sistema Educativo Português. Porque, quer de deseje quer não, o investimento nas zonas da Educação e da Cultura, passando sem obscuridade pelo Ensino Superior Artístico (sempre filho bastardo das nossas implementações eruditas) é política indispensável ao avanço do país no caminho da sua recuperação integral, da sua verdadeira identidade, do acesso aos benefícios previstos no horizonte desta segunda metade do século.

A falta de coragem e de definição neste campo é tanto mais bizarra, após o 25 de Abril de 1974, quanto é certo que em 1957, e dentro das restrições conhecidas, foi possível defender uma reforma das Escolas de Belas Artes cujos reflexos se fizeram sentir, pelo menos, no modo como os novos diplomados encararam e promoveram a sua actividade docente no ensino secundário. Por outro lado, e para quem analisar em termos estatísticos as grandes exposições colectivas abertas por concurso de 1974 até hoje, terá de confirmar o aparecimento de uma nova geração de artistas formados pelas Escolas Superiores de Arte. Essa presença, revelando elevada percentagem de aceitação em face de júris relativamente bem qualificados, é sem dúvida apreciável, mostrando incidência em diversos modos de expressão característicos dos nossos dias.

À primeira vista, tomando como padrão a experiência das vanguardas internacionais, os novos operadores artísticos parecem menos voltados para a investigação "pura", exercendo-se principalmente através de meios tecnológicos ditos convencionais. O que só em parte é verdade: por um lado porque, sendo os meios tecnológicos de raiz "tradicional", as técnicas não o são; e, por outro lado, porque, existindo também, entre aqueles artistas, experimentadores avançados, muitos se debruçam ainda — e ainda bem — sobre os termos do seu papel social e da sua intervenção pedagógica, que são projectos impossíveis de equacionar no empirismo, na aprendizagem superficial dos novos **modos de formar**, numa simples relação de **gratuitidade** perante tantas urgências que nos cercam.

Não é por acaso, em suma, que a filisofia de enquadramento dos Cursos expendida nos textos do Plano de Estudos do Departamento de Artes Plásticas e Design da E.S.B.A.L. se rege, de forma não exaustiva, com base nas seguintes coordenadas:

1. "**Arte e Universidade:** a integração das disciplinas de índole artística na Universidade ou num quadro institucional semelhante, pelas formas ou produção teórica e prática que envolvem, é consequência irrecusável de um perfil técnico, científico e social insusceptível de se conhecer e desenvolver por via sumária ou amadorística".
2. "**Lugar e Função da Arte:** a evolução dos conceitos sobre o artista e aquilo que produz abre relações interdisciplinares complexas e um projecto social útil, indispensável ao conjunto de actividades promovidas, ao uso de certos bens materiais e espirituais, à resposta de progresso que um país dá a si próprio e ao mundo em geral".
3. "**Integração Interdisciplinar e Nível de Formação:** o encontro institucional e operacional de disciplinas artísticas afins é uma necessidade prática dos nossos dias, corrigindo assimetrias no esforço criativo e a qualidade das respostas concretas, exigindo profissionais e investigadores de elevada competência em

áreas indispensáveis ao progresso social em todos os seus aspectos".

Outro acontecimento importante no panorama das artes plásticas em Portugal depois do 25 de Abril de 1974 foi o "desaparecimento" das Galerias — facto negativo num balanço realista, fruto da recessão brusca do chamado mercado das artes; mercado, aliás, construído e alimentado sobre uma base económica especulativa, com cotações irresponsáveis, e sem qualquer correspondência cultural autêntica. As excepções confirmam a regra: a Galeria 111 sobreviveu pela grandeza da sua escala e pela flexibilidade das suas escolhas; a Quadrum manteve-se, e de forma saudavelmente polémica, pela tenacidade invulgar da sua directora; e a Alvarez prolongou-se mesmo até Lisboa por decorrer de um outro contexto urbano e social e um pouco pelas razões ditadas a propósito da 111.

Cooperativas como a Grafil e a Gravura vieram demonstrar a possibilidade de entre-ajuda por parte dos artistas, a força que certos projectos de acção colectiva podem encerrar no meio da borrasca, o que, aliás, também aconteceu com uma outra associação quase centenária, a Sociedade Nacional de Belas Artes, cujo programa, legitimamente subsidiado pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Fundação Gulbenkian, procurou ajustar-se à menoridade dos meios financeiros, às solicitações da massa associativa heterogénea e a uma participação suficientemente significativa na conjuntura cultural portuguesa dos últimos anos. Baseando-se num quadro selectivo de modernidade, mas recusando, pela sua condição específica, instalar-se num sistema unilateral de exclusões, aquela associação contribuiu em larga medida, não para reeditar as "vedetas" dos anos 50/60, aliás auto-demitidas ou promovidas por outros canais, e sim para abrir espaço, com os riscos inerentes, a uma nova geração de artistas, confirmável ou não pela história próxima.

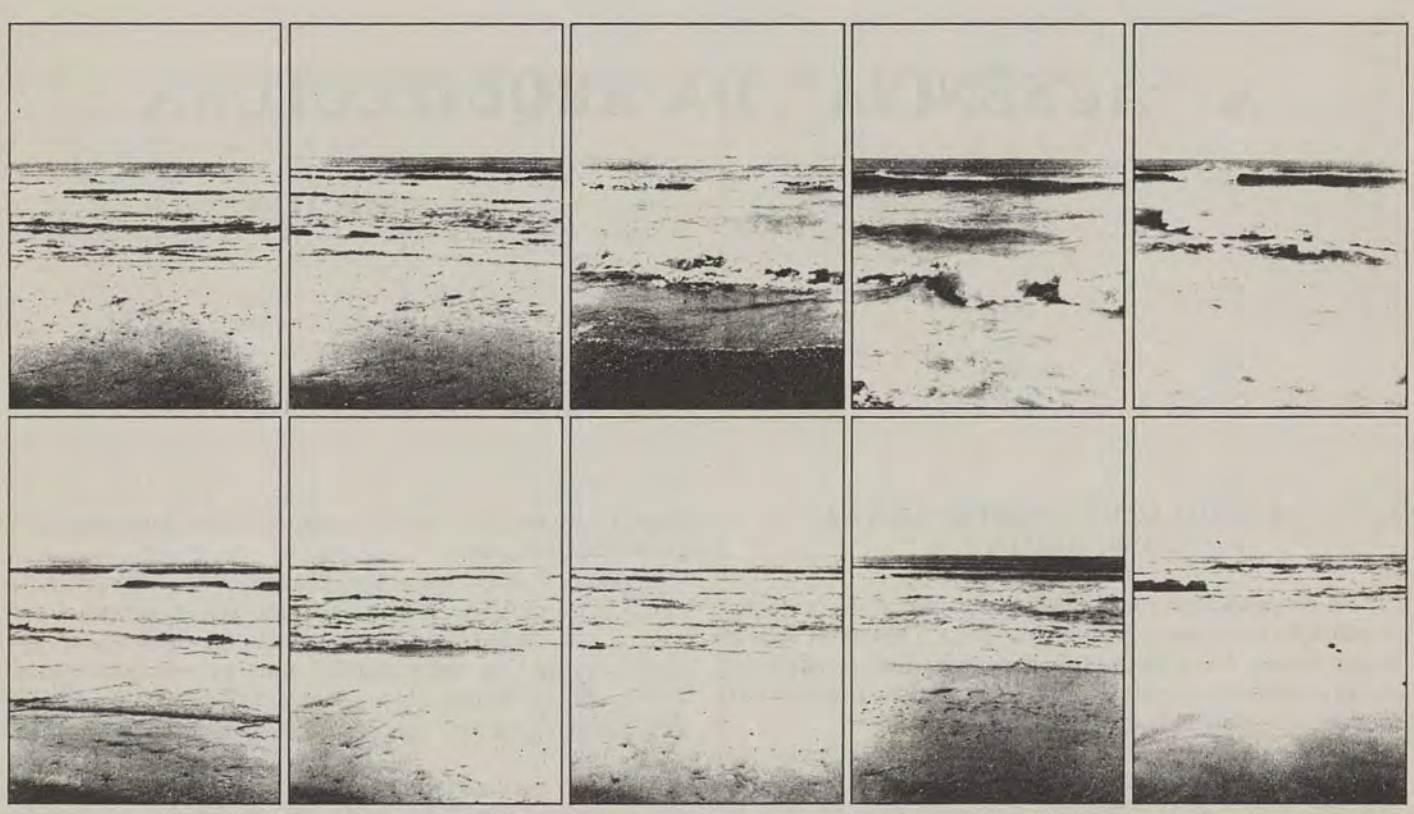
O estatuto sócio-profissional do artista plástico, por diversas formas proposto aos sucessivos Governos pela S.N.B.A., ficou por abordar — e, nesse aspecto, os deputados à Assembleia da República mostraram-se soberanamente pobres. Mas os Governos, sobretudo os Constitucionais, não menosprezaram o efeito de prestígio a retirar no estrangeiro através da actividade artística: enquanto, no plano interno, as Escolas de Arte continuavam em situação de expectativa e os artistas sub-aproveitados nas suas imensas potencialidades, o país representava-se, por intermédio deles, em onerosas embaixadas culturais no estrangeiro, o que comporta muitos equívocos lamentáveis mas não deixa de ter os seus méritos.

Por outro lado — e ainda para perspectivar os acontecimentos e problemas globais da situação das artes plásticas em Portugal nos últimos anos — deverá acrescentar-se dois conjuntos de dados positivos:

A Fundação Calouste Gulbenkian, beneficiando de contactos e meios financeiros muito apreciáveis, continuou, praticamente sem quebras, a apresentar importantes exposições de arte estrangeira e portuguesa, embora o tivesse feito, como lhe é peculiar e até compreensível, na zona dos produtos de suficiente ou indiscutível consagração estética ou histórica. A acção cultural desenvolvida por esta instituição no meio português é por vezes apreciada de uma forma superficial, demasiado oblíqua; mas o tempo virá demonstrar o acerto e a importância pedagógica de muitas iniciativas, ainda que seja de prever, em tal nível de perspectivação, a descoberta de lacunas quanto a planos objectivos e eficazes, sobretudo originais nos meios e regulamentos, de apoio aos artistas plásticos portugueses.

Na Quadrum, na Grafil e na Galeria Nacional de Arte Moderna (da S.E.C.) as apresentações tiveram muitas vezes um cunho polémico, pela indagação ao vivo, entre artistas portugueses e estrangeiros, das vias interventivas da vanguarda. Trata-se, noutro quadro, de uma linha importante de acontecimentos artísticos dos últimos anos. Portugal, inclusivamente com os "Encontros Internacionais de Arte", tornou-se muito mais permeável — embora com reservas justificadas e injustificadas de certos sectores — a todo um largo conjunto de manifestações de arte cuja problemática se reformula de um modo vertiginoso, controverso, vivo, pleno de militância, pondo em causa determinadas fixações eventualmente susceptíveis de travar a aventura criativa em todas as suas novas perspectivas e conteúdos. Esta circunstância de abertura a outros problemas estéticos, que implica intervenções dantes proibitivas, é muito facultada pela realidade estrutural do regime político em que se vive; mas fica no entanto a dever-se

Pintura de Paula Rêgo: artista onde a tradição e a violenta actividade se ajustam.



Nova expressão, nova abordagem do real.

à acção de um significativo grupo de artistas e críticos cujo sentido de actualidade no domínio artístico, e dos actos que essa actualidade solicita, passa por eventos estéticos de uma natureza diferente daquela a que o público português se habituou — uma prática, portanto, que se opõe às sobrevivências tradicionalistas e entre em linha de conta com as modernas metodologias (e tecnologias) da comunicação visual. E esta perspectiva, ainda que o não pareça, conclui um círculo que engloba o Ensino Superior Artístico, as Escolas onde aquelas metodologias e tecnologias estão sendo introduzidas (ao ritmo possível da burocracia e de velhas resistências) nas áreas de estudo praticadas.

O conjunto de considerações e referências feitas neste texto não visa estabelecer um novo balanço das artes plásticas nos quatro últimos anos em Portugal, embora de algum modo o deixe subentendido. Sobretudo não se enunciaram especificamente determinadas manifestações nem se destacaram autores sobremaneira importantes. Não era isso que estava em causa. Mas antes permitir a relação dos dados essenciais sobre uma situação (necessária para outras reflexões) que se pode caracterizar do seguinte modo:

— Não dispomos ainda, em Portugal e a despeito de certas transformações sociais, de uma política bem delineada de Educação e de Cultura que torne fecundas as nossas capacidades através dos agentes criativos, do ensino artístico, das instituições ligadas à cultura, e tendo em vista o relançamento, nos seus diversos planos de intervenção sócio-cultural, dos nossos artistas plásticos e dos técnicos que, com eles, podem melhorar a qualidade do ambiente e da vida, preservando patrimónios de valor insubstituível.●

Biblioteca de História

A SOCIEDADE E A ECONOMIA PORTUGUESAS NAS ORIGENS DO SALAZARISMO (1917-26)

Fernando Medeiros

A publicar

PORTUGAL NA ALVORADA DO SÉC. XX,

Classes Sociais, Poder Político e crescimento Económico de 1890 a 1914

Biblioteca de Filosofia

FILOSOFIA E EPISTEMOLOGIA

Grupo de Investigação de Filosofia e Epistemologia

A publicar

HISTÓRIA E PRÁTICA DAS CIÊNCIAS

Kuhn, Schlanger, Sengers, F. Gil, M. M. Carrilho

RJ

A REGRA DO JOGO

EDIÇÕES

RUA SOUSA MARTINS, 5-2.º DTO. — TELEFONE 57 16 31

LISBOA 1 — PORTUGAL

A "AUSÊNCIA" DA ARQUITECTURA

MICHEL TAP

A SITUAÇÃO DA ARQUITECTURA NA "CONSTRUÇÃO CIVIL"

Da Arquitectura como prática consciente do projecto e construção de espaços organizados para o Homem, apoiada numa teoria e conhecimento dos processos construtivos, duma actividade que além de técnica é artística, pouco existe, pouco tem existido em Portugal.

Se no passado havia uma forte tradição popular que produzia uma Arquitectura bem adaptada culturalmente por um lado e uma produção arquitectónica erudita por outro, cada vez mais consciente de si própria até ao advento do Racionalismo, hoje em dia, depois da Revolução Industrial e consequente desaparecimento da Cultura Popular porque ligada ao mundo rural, só existe a Arquitectura erudita e uma "arquitectura ausente" — a produção da habitação quer pelos meios altamente especulativos e a produção dos bairros de lata (a degradação da Arquitectura Popular sob as fortes pressões dum baixíssimo nível de vida e duma forte marginalização no meio urbano).

É neste panorama que aparece uma entidade que se chama "Construção Civil" abarcando toda a construção da habitação, edifícios públicos e privados, equipamento colectivo, infraestruturas urbanas, etc.

Esta entidade que tem "horror" aos bairros de lata, que os expulsa para cada vez mais longe do centro da cidade, produz toda a coroa de bairros novos da cidade e a aparição de novos edifícios na malha antiga.

É evidente nestes bairros novos uma "arquitectura" de má qualidade intrínseca e de má qualidade construtiva, é evidente a falta quase total de equipamentos colectivos (escolas, mercados, centros de convívio, hospitais, etc.) e a existência de infraestruturas (vias, esgotos, rede de águas, rede eléctrica, telefones, etc.) adequadas. São bairros sem significado, ninguém se consegue orientar no seu caos. Na malha urbana existente vão-se destruíndo edifícios de qualidade, ainda com muitas possibilidades de servirem à comunidade, para serem substituídos por edifícios mais altos destituídos de interesse e significado, destruindo escalas e relações e expulsando a gente que lá vivia cada vez para mais longe. Os exemplos de qualidade surgem aqui e ali como que a confirmar a regra.

Nos campos, cada ver mais vazios de gente, a invasão da casa dita do emigrante, trazendo modelos deturpados de fora, "projectados" e construídos por amadores, destróiem o equilíbrio de vilas e aldeias, criando o caos na organização urbana e na paisagem humanizada da província portuguesa.

Assim, é neste todo que é englobada a Arquitectura como já foi definida. Na sua acepção maior coincidirá com toda a construção dum espaço para uso do homem mas, nesta acepção, a maior parte é uma arquitectura menor, com o desejo de não existir mas ser apenas uma "árvore das patacas" ou um remedeio para quem não consegue mais.

O Povo Português na crise geral da sua sociedade vive em espaços degradados e de má qualidade, não produz Arquitectura no seu pleno sentido, vive na "ausência da Arquitectura".

A CULTURA DE MASSAS E A ARQUITECTURA

A televisão como "mass-média" por excelência veicula determinadas imagens e ideologia que formam o gosto dominante, moldam os desejos, definem gestos quotidianos de viver. Vejam-se os anúncios de vendas de andares, de crédito à habitação para emigrantes, os interiores das "salas de estar", os "décon" onde se organizam mesas redondas, etc. Vejam-se os ambientes das tele-novelas ou das séries. Veja-se como o problema da habitação, equipamento e infraestruturas urbanos, da qualidade da arquitectura nas cidades e campos, é tratado e a sua real dimensão na sociedade portuguesa. Aqui também é a "ausência".

As revistas e jornais também têm anúncios, secções de "decoração" e basta olhar para ver o estado de desorientação cultural em que todo esse material é organizado e lançado ao público.

É uma reflexão urgente a fazer colectivamente, a situação cultural do Povo Português, entre a desagregação interna e a poderosíssima influência de modelos externos, cuja realização é impossível neste País deixando um longo rasto de frustrações.

Uma luta por melhores condições de vida passa pela exigência dum Planeamento Urbano e duma Arquitectura adaptados às condições locais, efectivos e de qualidade que consigam enfrentar a realidade e melhorá-la numa ampla frente de batalha em que a participação activa das populações é imprescindível.

O PAPEL DOS ARQUITECTOS

E que fazem os Arquitectos no meio desta caótica situação de carências a todos os níveis?

São membros duma classe profissional em declíneo, a sua intervenção é encarada com desconfiança, a qualidade que podem imprimir não pode existir numa prática do lucro o maior possível e a curto prazo. A mentalidade Portuguesa não sabe o que é médio e longo prazo, não sabe ver em termos de benefícios sociais, mas unicamente de benefícios individuais ou do pequeno grupo a que pertence. Os Arquitectos também acompanham o movimento geral, existem aqueles que pactuam amplamente com o sistema existente, mas, os muitos que lutam por uma melhor Arquitectura, apenas lutam através dos seus projectos, das suas obras, sendo incapazes de associação e fortalecer os organismos da classe, de modo a haver uma posição coesa e suficientemente contundente na nossa sociedade para se fazerem ouvir.

Ou seja, por motivos gerais, não existe Arquitectura como prática qualitativa em Portugal, por motivos internos da classe dos Arquitectos, Não é possível imposição de níveis de qualidade, pelo menos junto a entidades públicas como o Governo, Aparelho de Estado e Câmaras Municipais, onde o jogo dos interesses privados, a especulação, têm importância decisiva.

O PAPEL DAS ESCOLAS

A todos os níveis da hierarquia do ensino se pode responsabilizar uma boa quota-parte da situação da "incultura" da nossa sociedade, uma situação de incapacidade crítica dos cidadãos face à sua qualidade de vida.

Desde a escola primária até à universidade onde se formam os Arquitectos e Engenheiros (os técnicos mais qualificados na "Construção Civil") existe um profundo despreso pelos aspectos mais gerais da qualidade do ambiente. Ali destrói-se a realidade em pequenos compartimentos (as cadeiras e disciplinas), a visão mais geral das relações sociais, dos seus produtos e interacções ambientais.

A qualidade de vida só pode ser observada segundo uma óptica global e nela fazem parte importante as actividades criativas, a estimulação à criatividade, o ambiente adequado a uma vida harmoniosa, os espaços onde as pessoas vivam, se encontrem, trabalhem e se movam sem constrangimentos.

Aqui o papel da Arquitectura, o pensar esses espaços de forma global, a introdução a este pensamento na escola, o fornecer uma arma crítica à população portuguesa, o organizar uma prática que consiga melhorar e avançar no sentido dum ambiente geral rural, urbano e arquitectórico de satisfação que corra a par duma melhoria geral da sociedade portuguesa. ●

O SÍMBOLO NO DESIGN GRÁFICO
— Da manipulação à informação

LUÍS SERPA

Comunicar é o primeiro acto social
(Jean-Guy Moreau — in "Le Règne de la Television"
Ed. du Seuil, Paris, 1967)

Somos, diariamente, agredidos na rua, em casa (através da rádio ou da televisão) ou no cinema, pela maré crescente das palavras e submersos pela vaga de imagens sucessivas que constituem este mundo em que vivemos. Mundo complexo, mesmo de confusão e no qual acabamos por não distinguir aquilo que nos oprime daquilo que nos liberta.

A publicidade alimenta-nos falsas necessidades, através de arquétipos que teimam em manter (-se) a todo o custo. A nossa intimidade é violada, quotidinamente, pela informação e propaganda desenfreada através dos "mass-media". Na rua, uma proliferação da informação lança-nos no universo da imagem e o transeunte, ou mesmo o automobilista, é solicitado a reagir de determinada forma mas depara, frequentemente, com a duplicidade (leia-se confusão) dessa mesma informação.

No meio deste lodo visual, o SR. MARKETING elaborou um processo de individualizar os produtos que são postos à venda no supermercado e as empresas que os fabricam. Assim, p. Ex., uma embalagem de comida congelada, um refrigerante ou um desodorizante emitem uma imagem específica, carregada de informação para o consumidor e de paliativos para o consumo. Uma capa de um disco ou de um livro tem, frequentemente, mais interesse que o seu próprio conteúdo.

A mensagem deve ser clara, atingir as pessoas a que, potencialmente se destina, ser compreendida e ser fixada. A estética do produto de consumo é dirigida no sentido de produzir no público uma solicitação pela iconografia simbólica; a função desta é ligar o produto a qualquer coisa que seja popularmente reconhecida como boa, apaixonante e, por isso, desejável.

Contudo, neste excesso de "informação", existem elementos que contribuem para uma compreensão, por parte de todo o público, daquilo que se pretende publicitar. E o produto pode, assim, ser distribuído por todo o mundo e ser entendido por um número infinito de pessoas.

Esses elementos constituem os sinais que, ao longo do tempo — e pela sua uniformização, obtiveram uma aceitação generalizada.

Os responsáveis por esta comunicação sabem, assim, que poderão contar com a compreensão do seu produto por todo um leque de "leitores", mesmo os estrangeiros ou os analfabetos.

A informação, actualmente, é concretizada através de formas concizas, figurativas ou abstratas, libertas da língua original ou de um alfabeto regional. Criou-se, assim, uma língua universal de comunicação: os símbolos.

Mas, como se deve considerar o fenómeno publicitário do ponto de vista estético? "Se pusermos de lado os danos morais causados pelos reclamos (...) temos de admitir que — canalizado para dentro de limites razoáveis — (...) ele pode ser considerado positivo com a condição, porém, que seja confiado a artistas autênticos e que não atravanque com a sua voracidade, aqueles sectores que dele devem permanecer livres (GILO DORFLES, in Oscilações do Gosto, Livros Horizonte — 1974)

O design-gráfico baseia-se na visualização correcta de signos, "de modo a transmitir uma informação, para indicar a alguém uma informação que um outro conhece e quer que outros também conheçam" (UMBERTO ECO, in O Signo, Biblioteca de Ciências Humanas, pág.25).

Na hierarquia dos símbolos, os da sinalização rodoviária ocupam o primeiro lugar. Assim, p. ex., no código da estrada, os painéis circulares significam uma injunção, os painéis triangulares um perigo, os painéis rectangulares uma informação; a cor azul significa uma obrigação ou uma autorização, a cor vermelha uma interdição, etc.

Os novos sistemas de transporte proporcionam um intercâmbio de cidadãos entre diversas regiões de um país ou mesmo entre países, o que obrigou responsáveis governamentais a preocuparem-se com a informação a prestar aos visitantes. Os Organismos de Transporte, os Jogos Olímpicos ou as feiras Internacionais, viram-se obrigados a criar, na sua esfera de acção, um sistema de informação que proporcionasse aos seus utentes, dados concretos para a sua movimentação.

Um dos primeiros sistemas de sinalização rodoviária foi posto em prática pela Italian Touring Club em 1895. Em 1900 um Congresso da Internacional League of Touring Organization em Paris considerou várias propostas para standartização da sinalização rodoviária. Em 1909, nove Governos europeus concordaram na utilização de quatro símbolos indicando "lomba", "curva", "cruzamento" e "passagem de nível com guarda", o que motivou uma pesquisa conjunta entre 1926 e 1949.

Os E.U.A. desenvolveram o seu próprio sistema de sinais rodoviários que foi, posteriormente, adoptado por muitos outros países. Recentemente, contudo, introduziram os símbolos standart internacionais usados normalmente na Europa.

Dois nomes surgem hoje como os maiores na pesquisa e desenvolvimento de símbolos e da sua aplicação lógica:

OTTO NEURATH (Australiano) e KATZUMIE MASARU (Japonês), o primeiro considerado o "pai" dos sinais gráficos, enquanto Arte-aplicada, e o segundo, como a maior força na sua aplicação.

Neurath criou o "Social and Economic Museum" em Viena (1924), publicou o "Gesellschaft und Wirtschaft" Leipzig, 1930 e foi o criador do sistema Isótype.

Katzumie, como art-director dos Jogos Olímpicos de Tóquio, concebeu e pôs em prática — juntamente com uma equipa de 30 jovens designers — o guia gráfico que regeu a informação visual dos mesmos jogos.

A elaboração de um sistema de símbolos visuais, verdadeiramente eficaz, é uma tarefa das mais árduas.

Trata-se , no fundo, de revestir de um estilo gráfico uniforme, um grupo diferenciado de pictogramas (representações simplificadas de objectos), de símbolos abstratos ou arbitrários (letras, números e signos sem nenhuma relação visual com o objecto ou o conceito representados) e de diversas combinações destas duas categorias.

O designer terá, então, a obrigação de considerar dois pontos:

— a colocação da mensagem tão directa quanto possível:
— a visualização de uma forma que constitua a melhor solução para e expressão da mensagem, tendo em vista o seu verdadeiro conteúdo e o local em que vai ser colocado (environnement).

Contudo, muitos signos são ilegíveis, embora atraentes e cheios de expressão; outros, são legíveis, mas hediondos.

O problema da imagem emitida, da sua função e da sua forma, torna-se para o espectador em

— percebi ou gosto daquilo que percebi?
ou
— devo obedecer ao que percebi? (se a mensagem requer acção).

Os sistemas visuais mais satisfatórios postos em prática, são aqueles que contém uma única categoria de imagens identificáveis entre si (Jogos Olímpicos do México ou Tóquio — pictogramas desportivos; The New York City Health and Hospitals Corporation — pictoramas de serviços hospitalares ou Expo 67 Montreal — pictoramas da fauna local).

Mas, sempre que trata de dar uma solução a uma grande mistura de pictoramas e de abstrações, o conjunto perde o equilíbrio e a falta de coerência visual origina a rápida desagregação da comunicação desejada.

PROPOSTA DE TÓPICOS PARA UM DEBATE SOBRE A QUESTÃO DA VANGUARDA

ANA HATHERLY

— Para a vanguarda em geral poderia dizer-se o que noutro lugar (*) já escrevi a propósito do Futurismo:
  — O seu carácter impessoalista, que lhe permite uma difusão à escala europeia ou mesmo mundial
  — a sua capacidade de estabelecer uma relação prática entre uma teoria que se deseja revolucionária, dentro e fora do campo estético, e que de facto o é
  — a sua dinâmica de organização por grupos, com base em manifestos, revistas, etc. que representam um exercício sistematizado da polémica a todos os níveis, assim como a participação directa (ao vivo, em pessoa) nos acontecimentos do quotidiano através dum certo terrorismo intelectual
  — a sua capacidade operatória na sociedade sua comtemporânea, de intervenção renovadora, que não tem apenas por objectivo substituir o instituído para assegurar a sua própria permanência mas sim pôr em marcha "uma visão tentacular do mundo", que assume o papel de motor e transformador em todas as disciplinas do pensamento criador, integrando a arte e a literatura no diapasão da vida

Pode ainda propôr-se que:
  — a vanguarda, significando uma posição relativa aos valores e modelos vigentes em dado momento de uma sociedade ou grupo, representa uma vontade deliberada de ir mais além, mas sobretudo de contestar o que há (e não necessariamente o que houve)
  — certa vanguarda do século XX, que se define por uma total rotura, faz tábua rasa de todos os valores, de qualquer tipo ou época, obrigando a um completo desvio do curso então seguido pelo grupo ou sociedade
  — certa vanguarda pode resultar duma situação que surge em virtude duma descoberta, geralmente teórica ou técnica dum indivíduo que por isso se coloca à frente dos seus contemporâneos
  — a vanguarda em geral não consiste senão numa reformulação ou revitalização de modelos já existentes e aceites, tradicionais ou em vigor no momento
  — a vanguarda pode consistir numa atitude mista de reformulação e negatividade dos modelos disponíveis
  — a vanguarda pode começar pela negatividade completa e acabar na reformulação (e vice-versa?)

Efeitos possíveis da vanguarda:
  — obriga a uma revisão de técnicas e valores
  — dá relevo aos grupos minoritários
  — liga-se sempre a uma revolução social
  — revitaliza a maneira de considerar as obras do passado
  — exacerba o conservantismo dos oponentes
  — pode levar ao sectarismo

Porque surgem as vanguardas:
  — como reacção ao academismo
  — como forma de afirmação de jovens ou dos jovens de espírito
  — por espírito revolucionário
  — como consequência da repressão
  — por gosto pelo lúdico
  — por necessidade de negação
  — por necessidade de criação original

Sobre todas estas questões fica o debate aberto.

(*) in "Loreto 13", Revista da Associação Portuguesa de Escritores, n.º 2, Lisboa, Abril de 1978.

A CULTURA COMO GOULAG?

LEONEL MOURA

Proponho-me escrever um texto sobre a vanguarda, mas, devo confessá-lo: não sei a que me referir. Efectivamente a dicotomia vanguarda/rectaguarda não é de fácil comprovação, já que é sabido que muito daquilo que se afirma de vanguarda não deixa de repercutir atitudes "típicas" da rectaguarda, e alguns dos actos de uma rectaguarda marginalizada pelo capitalismo moderno, poderão corresponder à busca de uma outra arte que escape a essa evolução tida como natural.

Assim, mais importante do que nomear algumas práticas e teorias de circunstâncias (que são todavia determinantes), parece-me fundamental tentar descobrir o sentido de uma vanguarda, que não se sabe se existe.

E antes de mais é necessário reconhecer que a prática artística e toda a actividade cultural, donde tanbém a escrita e portanto este texto, são a expressão de uma tentativa de domínio intelectual por parte dos que exercem a acção visando os que a consomem. O espectro de um "fascismo" anima assim toda a actividade cultural do nosso tempo. Aqueles que têm acesso aos meios de comunicação (isto é, aos meios de imposição) tentam exaustivamente implantar as suas ideias, e onde a própria análise das propriedades desses meios pode significar a busca de um maior rigor da ditadura exercida.

Afirma-se frequentemente que toda a acção cultural é para os outros, mas afinal observa-se que os seus resultados, imediatos e históricos, tendem a revertèr em favor dos que exercem essa acção. O mito do artista, tal como o mito do intelectual, do político, do dirigente sindical, vêm exactamente dessa forçada delegação de poderes e de exercícios. Toda a acção cultural visa no fundo uma consciente exploração dos entes passivos da relação que ela própria estabelece. Nunca são os espectadores que impõem as regras de uma relação cultural, antes pelos contrário, eles sendo a sua justificação, constituem a mais-valia de uma exploração tão descarada quanto programada. O espectador está lá para justificar o artista (ou outra qualquer entidade activa), e simultaneamente como sinal de uma auto-desvalorização de si próprio.

Ainda que buscando contribuir para uma real libertação, a cultura ajuda a demarcar e a aprofundar o fosso que se cava entre as duas entidades sociais que ela própria contribuiu para criar. É neste sentido, que mesmo a denúncia desta situação pode ser vista ainda como reforço do seu próprio exercício. Ou seja, ao denunciar a separação evidente, o denunciante deve ainda valer-se dos meios que por si são a causa dessa mesma separação.

Não parece pois haver uma saída para este estado de coisas. Qualquer alternativa aparece como aprofundamento da desigualdade e fraccionamento, em vez de levar a uma real unificação **significativa.**

Qual é assim o sentido da actividade artística actual? O mito do artista, como já foi dito, não só se mantém como se tem vindo a reforçar, curiosamente à medida que a arte proclama um maior desejo de união. A imposição das ideias, agora favorecida por uma terrível competição capitalista (onde os meios da arte reflectem os meios do capitalismo), aparece como natural, não só para os que a exercem como para os que a esperam. Apesar dos vários apelos participativos, o espectador mantem o seu estatuto passivo, exigindo agora "coisas" que o reforcem regeitando tudo

alberto carneiro
ana vieira
jorge pinheiro
joão moniz
josé rodrigues
josé conduto
irene buarque
leonel moura
mário varela
ernesto de sousa

pintura internacional

Q Quadrum Galeria de Arte

Rua Alberto de Oliveira, 52 Tel. 77 97 23 Coruchéus Alvalade
Lisboa Portugal

aquilo que poderá perturbar o seu sossego contemplativo. Por outro lado, a hierarquia social projecta-se "naturalmente" no campo cultural, sob a aparência de um interesse colectivo, onde qualquer acção o espelho de uma real dissociação entre o interesse de todos e o interesse de alguns.

É assim que a noção de vanguarda se afasta, quanto a mim, cada vez mais de qualquer coisa que não sei o nome, mas que deveria alterar profundamente este estado de coisas. Ainda aqui, contudo, é de esperar a mão dos iluminidos que tudo tendo compreendido da miséria dos outros, depressa se candidatam a senhores da sociedade nova.

Pois bem, entendendo a Cultura como Goulag conceptual, seria necessário pôr desde já em prática as razões de uma dissidência não-recuperável dicotomicamente. A arte possível, e qualquer acção cultural dissidente, apresenta assim todo o peso de uma contradição sistemática. Constituindo esse sistema a verdade prática dessa arte e dessa cultura.

A actividade artística, neste sentido, não é mais do que um permanente discurso de contradição, e, de contrição. Já que, não se sabendo à partida aquilo que "se deve" comunicar, sabe-se aquilo que é fundamental não-comunicar. Longe pois de procurar a adesão dos espectadores para os actos desta arte, ela deveria exibir uma grande desconvicção quanto aos seus próprios meios e objectivos.

Sem convicção (sem Verdade) poderá apontar-se pois a via analítica como suporte de uma tal acção, onde toda a expressão estética aparece desde logo como elemento supérfulo, como retrocesso moral, mas fruto de uma contradição inultrapassável do sistema (artístico).

Propõe-se assim uma arte do mal estar, já que qualquer modificação estrutural se apresenta dolorosamente desagradável. No fundo, todos nós nos aconchegamos demasiado bem aos vários Goulags que nos habitam o quotidiano. O mesmo é dizer, que sem uma generalizada cumplicidade e conivência, toda a miséria da nossa vida e da nossa sociedade (de que tanto nos queixamos), não seria de todo possível. O mesmo é dizer, que tu leitor preferes que alguém te imponha as suas ideias, do que tu buscares adquiri-las por ti próprio.

Enfim, talvez exista em Portugal uma vanguarda, mas não sei se existe outra coisa. Para mais essa actual-dita-vanguarda tem reproduzido muita da miséria da arte-dita-de-rectaguarda. E hoje, e apesar de me ter envolvido (através dos meios e capacidades que me eram acessíveis) na defesa dessa vanguarda, estou cada vez mais convencido de que não se deve ter ilusões sobre essa actividade que se apresenta como "nova" mas que reproduz toda a alienação da "velha" arte.

Para além disso, mais do que reivindicar uma vanguarda da vanguarda parece-me importante buscar uma via autónoma, não só longe da dicotomia dominante, como expressamente contra ela.

Para finalizar, no que diz respeito a uma "problemática nacional", ela parece-me fruto de um real atraso, não só no campo cultural restrito, mas principalmente no campo das relações sociais e pessoais. A cultura entre nós, nas suas diversas facetas, ainda se alimenta demasiado das tricas dos seus intervenientes, os quais achando-se reduzidos a uma meia-duzia que cabe em qualquer mesa de café, tendem a exacerbar esse lado mesquinho da sua actividade. A esse rodopio, que corresponde, senão à consciência de uma miséria pelo menos à sua expressão, quase ninguém logra escapar.

Uma fatalidade?

Eis-nos pois reduzidos a enunciados. Enunciados de uma alteração profunda, da qual somos os anunciadores mas também os primeiros detractores.

edições 70
Av. Duque de Ávila, 69-r/c. Esq.
Telefs. 55 68 98-57 20 01

GUIA ALFABÉTICO DAS COMUNICAÇÕES DE MASSAS

DIRECÇÃO DE JEAN CAZENEUVE

UMA OBRA DE CONSULTA PERMANENTE PARA

PROFISSIONAIS DA INFORMAÇÃO
TÉCNICOS DE PUBLICIDADE
ESTUDANTES DE SOCIOLOGIA
INTERESSADOS NOS FENÓMENOS DA POLÍTICA E PROPAGANDA

Alguns dos temas analisados exaustivamente

AGÊNCIAS NOTICIOSAS●BANDA DESENHADA●
CARTAZ●CINEMA●DISCO●EDIÇÃO●FOTOGRAFIA●
FOTONOVELA●IMPRENSA●PROPAGANDA●
PUBLICIDADE●RADIODIFUSÃO●SONDAGEM●
TELEVISÃO

lexis

Volume inaugural da Colecção Lexis (dicionários, lexicos, vocabulários, gramáticas, prontuarios, etc.) — todo o conhecimento do homem pela palavra

Proximos volumes

VOCABULÁRIO FUNDAMENTAL DE PSICOLOGIA
de Georg Dietrich e Hellmuth Walter

GRAMATICA DA LINGUA PORTUGUESA
de Pilar Vazquez Cuesta
e Maria Albertina Mendes da Luz

VOCABULÁRIO FUNDAMENTAL DE PEDAGOGIA
de Joseph Dolch

Distribuidora: Diglivro,
Rua das Chagas, 2 — Lisboa-2

PARA QUE SERVEM AS VANGUARDAS?

E. M. DE MELO E CASTRO

Pode hoje afirmar-se que os anos 60 foram anos de vanguardas, tanto estéticas como políticas.
Isto, após um primeiro surto de vanguardas estéticas, no começo deste século, em que o factor "escândalo" foi usado como arma contra o academismo e o espírito conservador, e após toda a tragédia fascista e nazi que ensombrou a cultura ocidental durante duas décadas (pelo menos).
Simplesmente, se nos anos 60 se volta insistentemente a falar de vanguardas, elas não têm já, nem o mesmo conteúdo, nem a mesma estratégia do escândalo.
As vanguardas de 60 se são, evidentemente, herdeiras de DADA, do Surrealismo, do Futurismo e do Construtivismo, etc., elas são, também, herdeiras das tragédias pessoais e colectivas que culminaram esses movimentos e seus poetas, assim como das suas intrínsecas contradições. Deste modo, se podemos falar hoje na verdadeira tragédia das primeiras vanguardas, devemos por outro lado, assumir, já quase no fim deste século, uma perspectiva de releitura crítica dos pressupostos dessas vanguardas, das suas propostas e conquistas, à luz dos acontecimentos históricos em que se projectaram.
Assim, as segundas vanguardas de 60, longe de serem uma farsa ou um revivalismo, desempenharam, antes, uma dupla função, a da teorização crítica, por um lado, e a da democratização e alargamento da ideia de pesquiza estética a vastas camadas de jovens, de todas as latitudes e classes sociais, o que evidentemente implica uma con + fusão do social e do estético, que é característica destas segundas vanguardas, contrariamente ao pendor aristocático das primeiras vanguardas deste século. Pendor aristocrático que foi, desde logo, uma arma de dois gumes, pois se se manifestava como horror e ódio ao burguês, ele era também paradoxalmente, anti-conservador em nome da pesquiza, da invenção e da aventura. E, se a vanguarda se assumia como provocadora e iconoclasta em nome do futuro, da inteligência e da exploração das zonas profundas da psique, ou como aliada das grandes transformações sociais (Maiakowski), tudo isso tinha como resultado o cavar de um fundo desentendimento com o contexto do seu próprio tempo e o abrir de uma distância abismal entre si própria e a "vida" que a rodeava. É assim que Almada Negreiros, anos depois, se refere ao tempo de "Orfeu" (1915): "A dor de viver no presente, quando é no futuro que se está" e "a marginalização: nós não eramos nada, na sociedade de então" (citado de cór, de declarações de Almada num filme documentário sobre a sua obra). Tais afirmações não podem deixar de nos remeter para a condenação de Platão quando expulsou os poetas da cidade e os condenou ou os enviou, digamos, para o campo dos arquétipos. Estas são as palavras platónicas: "para o campo dos arquétipos". Ora esta condenação para fora da cidade é realmente uma condenação para fora do político que, ao ser assumida pelas primeiras vanguardas, origina o primeiro grande desencontro entre as vanguardas estéticas e as vanguardas políticas. Condenação essa que é regeitada pelas segundas vanguardas de 60 ao proporem, sob várias formas, um salto conteudístico progressista, uma universalização dos valores estéticos e a reformulação dialéctica das relações entre o poder político e o poder criativo.
Mas a contradição inicial, tragicamente sentida pelas primeiras vanguardas, conserva no entanto todo o seu valor, pois que o projecto das segundas vanguardas se revela ainda hoje como utópico, e por isso mesmo talvez ainda mais sedutor e "de vanguarda".

Por agora interessa pois repensar essa contradição vanguardista, à luz da condenação platónica ao mundo dos arquétipos, procurando o seu significado. Arquétipos: modelos originais perfeitos possivelmente remetidos ao mundo dos deuses. Esta é uma definição que talvez não nos sirva, já que nós não acreditamos muito no mundo dos deuses e também não acreditamos muito no valor da perfeição. Mas acreditamos muito em modelos! A palavra modelo é talvez a palavra que nos interesse, modelo entendido à nossa maneira, quase cibernética digamos assim, e à nossa maneira matemática de entender as coisas. O modelo é uma construção que contém todas as possibilidades do fenómeno que está em estudo. Portanto o poeta é uma pessoa que se move no campo dos modelos, ou melhor, do modelo da linguagem. O poema é pois um modelo de linguagem, não modelo como paradigma a seguir para cópia, com ideias excelsas, fora do mundo dos homens. Não, ele é antes uma construção linguística que contém realmente uma sobrecarga de possibilidades significativas, indo ao encontro de EZRA POUND quando diz que a poesia é a linguagem sobrecarregada de significação. Evidentemente que esta reinterpretação da noção de arquétipo é uma releitura crítica, é uma recontextualização da ideia platónica. Mas, por outro lado, também na própria concepção platónica, os arquétipos seriam formas originais, portanto estariam perto das raízes. Esta ideia de estar

1

perto das raízes é uma ideia que, por exemplo, o grupo Noigandres do Brasil (Poesia Concreta) reivindicou no início dos anos 60, dando à ideia de radical o estar próximo das raízes e dizendo que a poesia de vanguarda representa, em determinado momento um radicalismo em relação à linguagem. E, quais são as raízes da linguagem? As raízes da linguagem são obviamente a experiência humana. Esta é uma noção que é importante na segunda geração das vanguardas. Por outro lado, se nos fixarmos nesta imagem de raiz, veremos que as raízes são orgãos pelos quais as plantas se alimentam, e se fixam no contexto: a terra. As raízes estão sempre perto da origem e por elas entra a novidade informativa (seiva) que faz crescer a planta. Por isso talvez no modelo do arquétipo poético a novidade seja extremamente importante, como um dos ingredientes com que se criam as vanguardas. Outra característica que nós podemos tirar dessa condenação platónica assumida e vivida por um homem de vanguarda como Almada Negreiros, é a marginalidade: poetas para fora da cidade! O poeta está condenado a ser um marginal: marginal em relação à vida social; marginal em relação à vida política; marginal em relação ao poder instituído. Mas isso não quer dizer que ele acate essa condenação passivamente. Essa é realmente uma marca da vanguarda e podemos dizer que Almada Negreiros é um exemplo disso porque ele, aceitando a condenação platónica, lutou até ao fim da vida pela busca dos arquétipos, pela renovação da sua maneira de estar na sociedade portuguesa. Evidentemente que o Almada Negreiros sofreu algumas contradições comuns à sua época, mas não assumiu uma posição estática e convencional. Por isso ele foi sempre um poeta de vanguarda. Estamos agora já de posse de alguns parâmetros para caracterizar a ideia de vanguarda, ou seja: a novidade, o marginalismo e um dinamismo, uma noção dinâmica, que é a não aceitação da marginalização em nome dessa mesma novidade e portanto a exigência imediata perante a cidade que os expulsou, da liberdade de viver, da liberdade de criar, da liberdade de se ser quem se é. Estes os três parâmetros que gostaria de sublinhar para as vanguardas, a **novidade**, a **marginalidade**, a **liberdade**, que são formas ao fim e ao cabo do mesmo combate, da mesma ideia projectada no futuro, que define as vanguardas. A novidade contrapõe-se ao velho, ao já conhecido; a marginalidade contrapõe-se ao poder oficializado ou instituído; a liberdade contrapõe-se à opressão, à repressão e à fossilização. São três momentos dum mesmo evoluir dialéctico. O projecto é portanto o seguinte: através da novidade, contestar aquilo que se nos apresenta como focilizado, velho, caduco, estereotipado; através da marginalidade, ou melhor, da recusa da marginalização, combater o poder oficial instituído; através da liberdade, combater a opressão e a exploração. Evidentemente que isto é um modelo, é um modelo aberto (tem outras interpretações) é um modelo dialéctico, é um modelo dinâmico e interessa tirar daqui as características do discurso de vanguarda. O discurso da vanguarda será portanto **livre, novo e marginal.** Mas não se tomem estas características textuais como valores absolutos em si próprios. Esses valores só têm razão de ser quando projectados num combate com a realidade, numa praxis portanto. Esse combate é também a fonte das grandes atracções e repulsões contraditórias que se deram ao longo da história das primeiras vanguardas. É muito curioso notarmos as contradições básicas dos grandes poetas de vanguarda. Os futuristas italianos que são os primeiros a reivindicar uma liberdade para a palavra nunca dantes pensada, acabam aliados ao fascismo. EZRA POUND que luta com todas as suas forças contra a usura, contra o poder do dinheiro, fazendo dessa ideia o motivo central da construção dos Cantos, alia-se também ao fascismo.

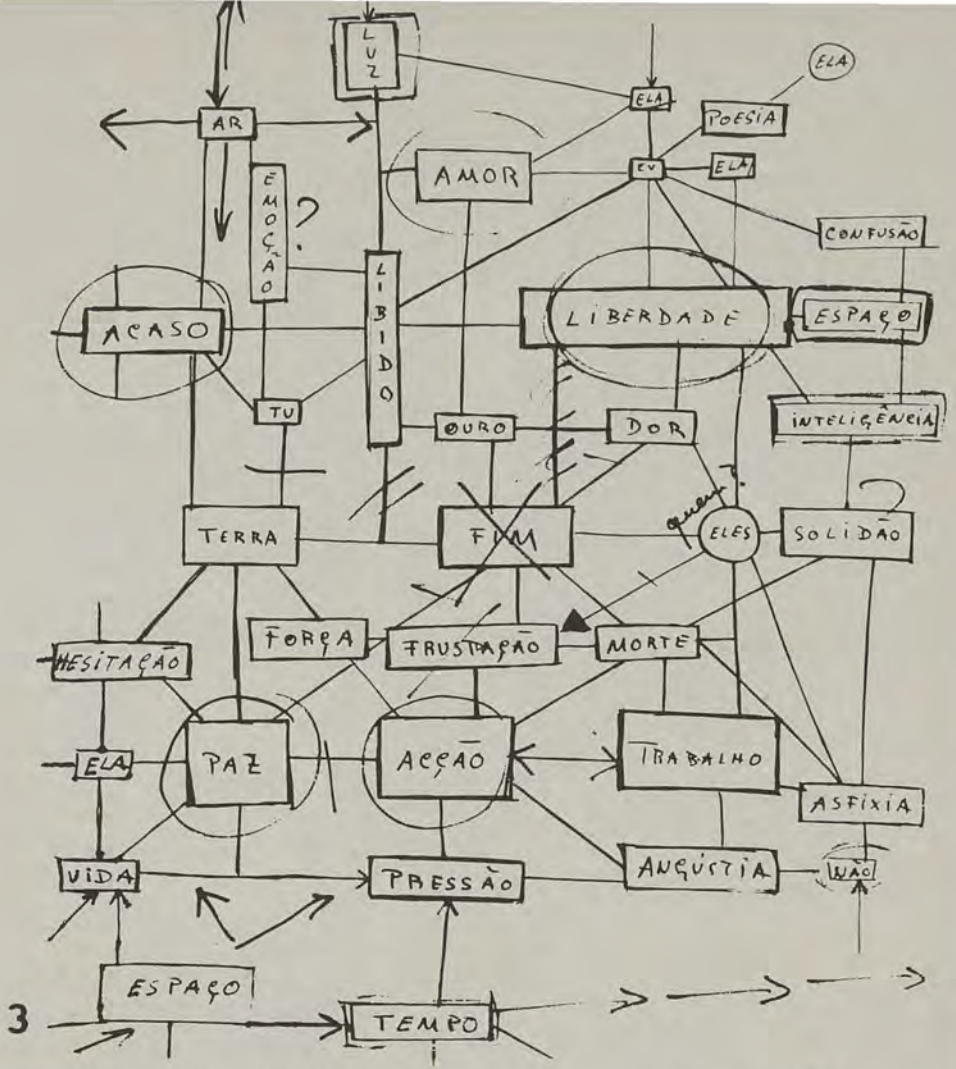
Antes dele já Rimbaud que tinha criado a fórmula maravilhosa "poesia liberdade livre" vem a abandonar tudo isso e a levar a sua vida como mercador de escravos. T. S. Eliot, que foi um poeta de vanguarda dos de maior qualidade intrinsecamente poética, acaba por converter-se ao

2

1. AUGUSTO DE CAMPOS
Profilograma
Pound/Maiakovski
1966

2. FRANCIS PICABIA
Capa da Revista
Literatura
1923

3. E. M. DE MELO E CASTRO
Liberdade
1965



catolicismo e escrever poemas como o "The Waste Land" e o "The Hollowmen" que são de facto poemas da desolação e da falta de fé do homem contemporâneo, baseando-se também curiosamente em Dante. Mayakowski, o mais progressista dos futuristas, suicida-se. Tudo isto são contradições que resultam do afrontamento entre dois poderes, o Poético e o Político, e da impossibilidade da resolução dessas contradições como simples afrontamento. Mas, há mais: Fernando Pessoa, poeta que modela a sua linguagem em contradições, e que é o criador do modelo linguístico do português actual é incapaz de fazer a síntese dialéctica, é incapaz do grande salto qualitativo e, quase todos os seus poemas, após as contradições, após lançados os dados, recuam para posições esotéricas e idealistas. O movimento DADA que aparece como o grande reivindicador da liberdade e como um movimento fortemente político, dissolve-se na anarquia e dá origem ao ressurgimento, contraditório também, do racionalismo francês, quando é contestado e finalmente absorvido pelos surrealistas. Estes, os surrealistas franceses ao proporem um mergulho abissal no subconsciente, acabam por criar um novo dogmatismo estético que é muito contrário à noção de liberdade que se encontra, linha sim, linha não, em todos os seus manifestos.

Uma vez esquematizado este espectro contraditório do drama vanguardista avançar-se-á um pouco mais se considerarmos um outro esquema e uma outra ideia. Um outro esquema que servirá de certo modo para elucidar e para enquadrar este tipo de problemática. É uma ideia hoje perfeitamente corrente a oposição entre profundo e superficial, aliada às noções de competência e de performance. Invocando uma relação interdisciplinar é assim possível propôr o seguinte esquema de equivalência naqueles dois níveis, respectivamente o profundo e o superficial, estabelecendo-se na sua leitura várias possibilidades de passagem de um outro nível:

Nível Profundo	Nível Superficial
Competência	Performance
Ideologia	Política
Poético	Social
Estrutura	Conjuntura

Deste quadro de paralelismos faremos a seguinte descrição: no nível profundo das competências encontram-se o **ideológico, o poético e o estrutural,** a quem correspondem respectivamente a actividade **política, a problemática social,** as determinantes **conjunturais,** no nível superficial das performances, ou seja, dos factos e da sua execução.

Numa perspectiva de vanguarda a articulação destes valores far-se-á segundo uma releitura crítica do seguinte teor: se existe uma ideologia artística (e Adorno diz que a arte é em si própria ideologia) e ela se manisfesta através dos parâmetros referidos (novidade, marginalidade, liberdade) então diremos que a competência ideológica das vanguardas poéticas é a questionação do político conjuntural para se obter uma nova estruturação do social.

Na actividade de vanguarda existe pois uma passagem do nível profundo para o superficial (a questionação do político conjuntural); seguida de uma descida em profundidade ao nível estrutural, para que em seguida os resultados destas operações venham à superfície numa transformação do social.

Esta é a proposta fundamental que aqui se explicita e que leva no seu bojo uma questionação dinâmica e uma actuação dialéctica (não um interrogar estático ou um simples confronto ou afrontamento). Isto porque o seu objectivo é a transformação desse político conjuntural numa estrutura em que as raízes e os arquétipos sejam eles próprios as fontes do social.

ora abstracta,

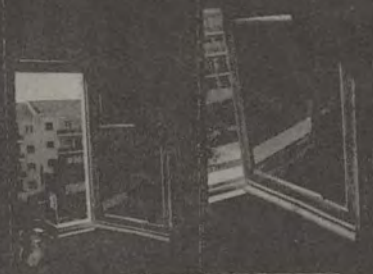
a janela como pintura...

traçadas no vidro

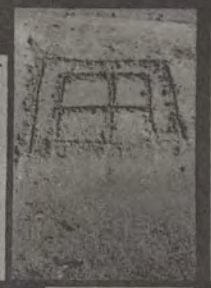
sequências na areia, na água e no fogo

ora figurativa,

ora pop, etc...



"janela-reflexo",



riscadas na areia,

projectada,

considerando a linha,

a imagem devolvida,

Leitura e contra-leitura de um espaço limite: JANELA

considerando a ambiguidade da imagem, o vazio, o cheio, o dentro e o fora.

IRENE BUARQUE

como um objecto,

janela tratada como forma geométrica,

Gal. Quadrum 1978

A estrutura de uma janela

OLYMPIA

Fragmentos do meu discurso amoroso

ERNESTO DE SOUSA

eu falava-te sempre

... no meu português sem cuidados maternal e tu respondias-me antigo árabe ou berbere re-vestido de velho patriarca figura solene da minha bíblia menino
enfim abracámos o nosso entendimento e eu despedi-me inocente só depois rodeando as velhas muralhas de rabat eu descobri que o nosso diálogo profundo estivera sempre aquem da maldição de babel falámos meu amor

eu falava-te sempre o tempo passava
... fóra do tempo jochen (gerz) e eu recordámos-descobrimos o teu diálogo com o turco
video-tape: jochen fala em alemão ao amigo turco que responde em turco o diálogo é apaixonante e entende-se é uma fala de amor

eu falava-te sempre o tempo passava nós rejuvenesciamos foi a ''trad(i/u)ção como aventura'' changement de genre manipulação de textos
e o nosso encontro em colónia ulrich rosenbach o tempo o tropo a met(r)onímia o negro todas as cores tempo de meditação ventre maternal eu disse amo-te

foi em genève um espaço falado e eu disse-o defraoui

com artaud

o reche modo

to edire
de za
tau dari
do padera coco

podia ter dito com hugo baal e os dadaistas do cabaret voltaire

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori

ou

zimzim urallala zimzimurullala zimzim zanzibar zimzalla zam

eu falava-te por exemplo: artaud uma linguagem exótica ou uma linguagem universal?
uma linguagem universal coincide com a palavra e a palavra assassina a linguagem o resto
é o contrário que acontece nestas miseráveis cidades ser livre não é assunto que possa ficar por conta de quaisquer sacerdotes ou poetas
realmente a poesia tem que ser uma verdade prática e tem que ser feita por todos
deixemos o exotismo aos surrealistas
(definição possível do surrealismo hoje: pseudo-arte no modo kitsch de arranjar as montras desta sociedade do espectáculo as cidades miseráveis
ou arte urbana muito chic: faz sempre brilhar em sociedade
não confundir com: algumas obras de alguns autores outrora ditos surrealistas como "Le Paysan de Paris" de aragon "Nadja" de breton ou a pintura de magritte)

a canção de Olympia (não há dois sem três)
quem conhecer a ópera de Offenbach terá uma pálida ideia do autómato-mulher do conto de Hoffman tê-la-á no entanto visto,

em máquina-e-osso, e cantando: "les oiseaux..." a voz bem timbrada em *cadenza*, a voz do amor para Nataniel-Hoffman:
máquina celibatária, viva enquanto a corda tende, as molas funcionam, os rodízios acertam e tudo parece seguir repetindo: não-há-dois-sem-três, não-há-dois-sem-três... O que é o principio mesmo de todas as máquinas, com ou sem cibernética.
Mas quando o outro grande relógio dá a badalada romântica, e começa a faltar corda a Olympia, a voz estrangula, a bela máquina celibatária reduz-se a simples máquina, a máquina a simples coisa... Nataniel é o único, porque o amor sabe que tudo o que se vê é falso: continua amando... até à loucura (como tu Artaud, como tu Beck: paradise now).

as máquinas em liberdade
são homens como máquinas em liberdade? que liberdade?

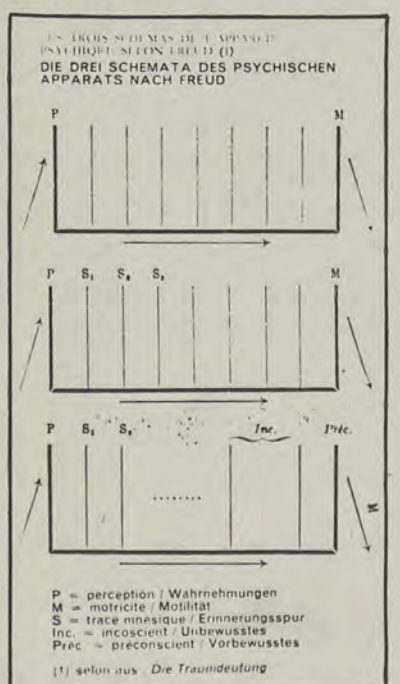
Para Lacan ("Seminaire" II),
a máquina é mais livre que o animal. "As criticas filosóficas (...) supõem a máquina privada de liberdade. Seria muito fácil demonstrar-lhes que a máquina é mais livre que o animal. O animal é uma máquina blocada. É uma máquina onde certos parâmetros não podem variar. E porquê? Porque é o meio exterior que determina o animal, e lhe fixa o respectivo tipo. Em relação ao animal, nós somos máquinas, algo em decomposição, e é nesse sentido que manifestamos uma maior liberdade, isto é, multiplicidade de escolhas possíveis". Esta afirmação polémica, que Lacan terá rodeado um pouco depois, não se pode desligar do grande fascínio que a máquina tem exercido em todos que têm pensado ou imaginado o homem, e particularmente os artistas mais na "linha da frente".

Uma das versões de "Nu descendant l'escalier", de Marcel Duchamp, ainda na fase cubo-futurista: o movimento e a máquina em representação.

Em 76, um grande animador Harold Szeemann ("Quando as atitudes tomam forma", "Happening e Fluxus", "Documenta V") organizou uma exposição notável, e indispensável para pensar este assunto, "As Máquinas Celibatárias". Aí se estudaram desde os célebres "Três Esquemas do Aparelho Psíquico segundo freud" até à não menos célebre "A Noiva desnudada pelos seus celibatários, eles próprios", de marcel Duchamp; desde os autómatos do século XVIII até à obra de autores como Alfred Jarry, Raymond Roussel ou Kafka.

Este fascínio da máquina, que atravessa grande parte do movimento Dada, informa e enforma quasi todo o futurismo; que pela via da química e da teoria das cores já apaixonava Goethe ("Afinidades Electivas", por exemplo) é afinal um dos grandes temas do homem moderno; e nosso, agora e aqui, se queremos ser homens e mulheres modernas.

Capa de um dos primeiros estudos sobre Marcel Duchamp, vendo-se um desenho de "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, eux-même".



O mecanismo na vida psíquica: o gráfico do "trabalho do sonho", por Freud. Figurou na exposição "Les Machines Célibataires".

De facto o mecanismo coincide com os grandes sonhos do século XVIII (a felicidade, o progresso...), e até hoje. Hoje: a crise do mecanicismo, a difícil revolução cultural...
Uma pergunta com muitas respostas:

O Homem, a humanidade são máquinas, com tudo o que isso tem de pejorativo, como rodas dentadas num relógio, repetindo os mesmos movimentos, voltando ao mesmo, o destino? Mas então alguma coisa se desarranjaria neste mecanismo. Vagamente, obstinadamente, a morte. Porém, desde que a morte está incluida num projecto, uma vontade, cessa o seu caracter final, é transitiva. A máquina, a escrita (essa outra máquina) desarranja-se. O destino é não ter um destino certo?

Sem matafísica, e respondendo apenas a uma preocupação existencial, o Gêbo-Raul Brandão, afirmaria: "O homem é um S.F. ligado ao universo" S.F. - a máquina maravilhosa do tempo em que foi escrito o "Humus": a telefonia Sem Fios. Almada evocaria a electricidade-para-se-ser-milionário...

o homem e o seu destino individual o universo a diferença a noiva celibatária a palavra a porta para o outro um amor sem fios
eis a poética e o risco (não fruteiras surrealistas ou vanguardistas não mais jogos de salão ou quadros para pendurar nas paredes nem paz podre nem ilusões)

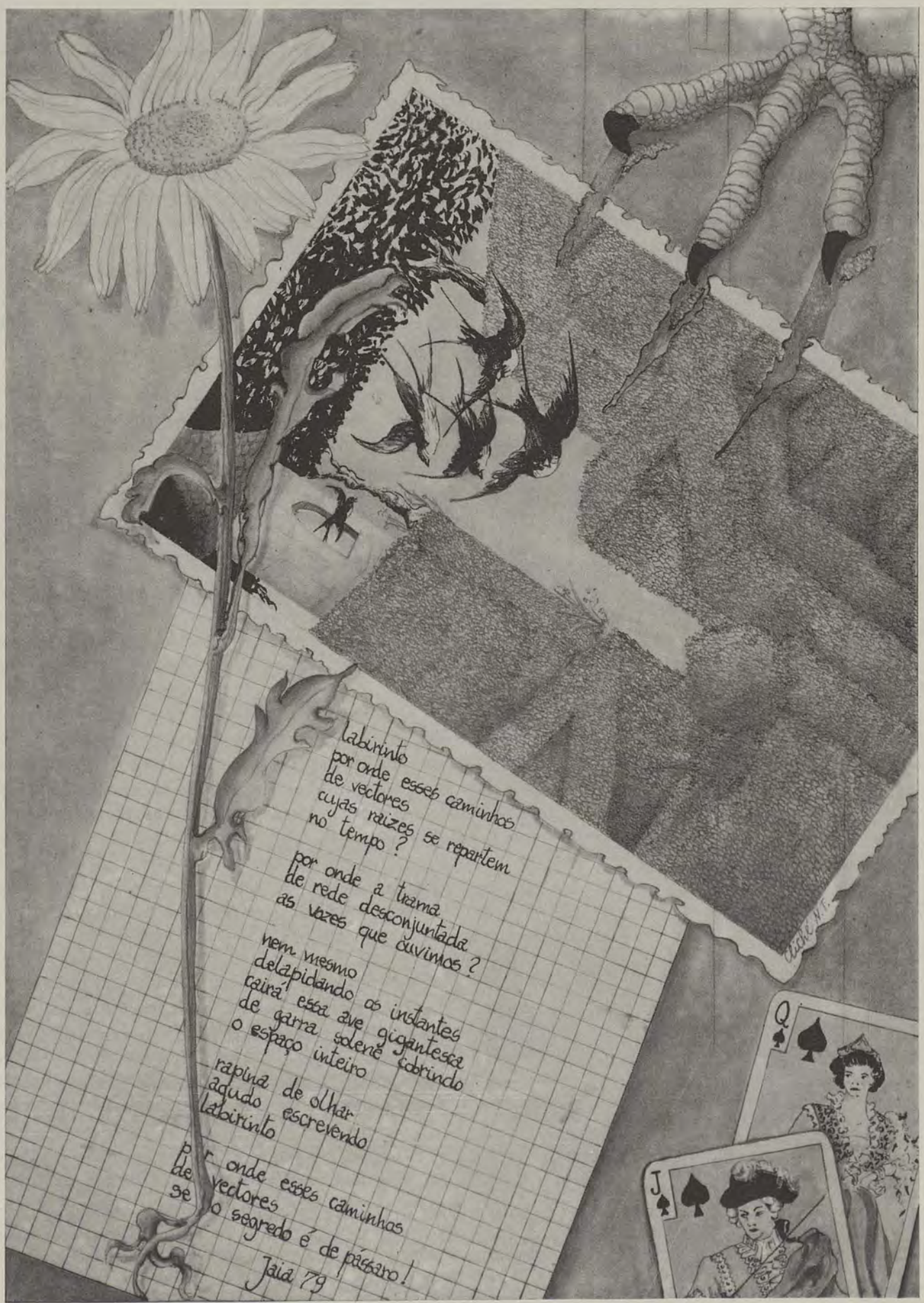
a máquina uma porta para o outro exactamente no ponto - como sugere Lévi Strauss - onde *tradução* já não signifique necessariamente *traição*; tradução sem fios

nenhum temor
...essa porta a dos românticos "il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé" a do 11 da rue Larrey ou a *porta para Gradiva* de Duchamp na palavra de Freud
a entrada para uma velha moradia da creatura humana o lugar onde cada um de nós esteve alojado alguma vez a primeira

por aí
continuarei a falar-te mesmo depois da catástrofe Olympia

P.S. Mesmo que me arranquem os olhos: tudo o que se vê é falso.,.
Nota para a maioria: arrancaram os olhos a Olympia, mas foi esse também o fim voluntário de Édipo até à sua mortal vitória "política" em Colona.

E. S.


labirinto
por onde esses caminhos
de vetores
cujas raízes se repartem
no tempo ?
por onde a trama
de rede desconjuntada
as vozes que ouvimos ?
nem mesmo
delapidando os instantes
cairá essa ave gigantesca
de garra solene cobrindo
o espaço inteiro
rapina de olhar
agudo escrevendo
labirinto
r onde esses caminhos
de vetores
se o segredo é de pássaro!
Jaiá 79
Q
J

SURREALISMO EM PORTUGAL: SUBSÍDIOS

SURREALISMO: automatismo psiquico puro, por meio do qual se trata de expressar, verbalmente, por escrito, ou de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento, com ausência de todo o controlo da razão, e de toda a preocupação estética ou moral.''

Manifesto do Surrealismo, 1929

''Não será o medo da loucura que nos forçará a pôr a meia-haste a bandeira da imaginação''

imaginação''

Manifesto do Surrealismo, 1924

ORTUGAL: SUBSÍDIOS • SURREALISMO EM PORTUGAL: SUBSÍDIOS • SURREAL

surre...avivar o surrealismo
é o que nos propomos aqui e agora neste juntar
de fragmentos

surrealismo como forma de vida?
surrealismo como modo de estar?

de alguns que o viveram aqui deixamos o testemunho
através de desenhos
poemas
textos e
documentos

de outros que não o viveram mas dele se aproximaram
aqui deixamos uma análise-crítica concordante
discordante

numa palavra: polémica

terá existido ou não o movimento?
qual a conjuntura que o motivou?

tudo é sinal de que há algo a comentar

neste diz...curso surrealista jamais esgotado
em que a própria aventura de dizer
se torna **surreal**

UM SURREALISMO DE TRAZER POR CASA

ALMEIDA FARIA

Atrasado e importado, como quase tudo neste país-jardim à beiramar plantado, o nosso surrealismo apareceu por aqui há 30 anos com perto de outros 30 de desvantagem em relação ao autóctone francês e 30 certos em relação a papá dádá. Isto fez com que fosse contemporâneo da maior perversão académica jamais por cá passada desde os árcades: o neo-realismo *(1)*, também ele de inspiração estrangeira, desta vez não francesa mas soviético-italiana-brasileira, com alguma tradução dos norte-americanos. A influência brasileira é a única comum ao surrealismo e ao neo-realismo da nossa praça, embora elidida pelos respectivos papas ainda incapazes de aceitar a metamorfose de colonizadores em colonizados culturais. E o nome mais calado por Cesariny é o de Drummond, nunca citado. Contudo "A Rosa do Povo", deste já então conhecido poeta brasileiro, antecede somente de 2 anos a eclusão do surrealismo português e era, segundo testemunho de O'Neill, leitura feita pela geração inteira. "La Rose Publique" de Eluard, 10 anos anterior à meio-homónima obra de Drummond, inaugurava talvez a via social-surrealista que liga os primeiros tempos do nosso surrealismo ao neo-realismo depois muito atacado. Mas também Eluard aparecia sobretudo nas bocas dos defensores deste movimento, razão suficiente para que os prosélitos daquele o mencionassem menos.

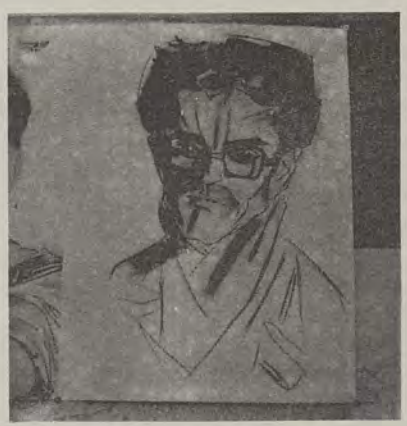
O neo-realismo tornou-se a doutrina dominante no post-guerra, continuando ainda hoje em boa parte a sê-lo. Isto porque tal doutrina, além de dogmática e logo facilmente transmissível, se identifica ou procura coincidir com a esquerda comunista, primeiro na oposição ao fascismo em que o seu papel mobilizador foi indiscutível, no poder depois da revolução de abril, agora de novo na oposição à medida que a revolução vai sendo esquecida. Daí a ingrata situação dos escritores de esquerda que não aceitam o neo-realismo mas não querem opor-se-lhe com receio que isso seja confundido com atitude de direita. Coube aos surrealistas a coragem de, desde cedo, atacarem a estética regressiva neo-realista, sendo desse modo duplamente marginalizados, quer pelo regime salazarista, quer pela oposição jornalístico-literata: o neo-realismo. Esta oposição tinha um carácter de tolerada, a ponto de os censores telefonarem para a revista "Seara Nova" (a quem a censura prévia sempre cortava algo) e perguntavam se havia novidade mal a sua saída demorava.

No final do fascismo dois pintores surrealistas começaram a viver melhor com a súbita e breve explosão do mercado plástico: Cruzeiro Seixas e Cesariny. A revolução, destruindo ou assustando capital privado, tirou todas as chances momentâneas a estes artistas, levando-os a atitudes de violento anticomunismo e cindindo, decerto definitivamente, o que restava de precária unidade no movimento surrealista. Assim, enquanto gente próxima deste, da fase café Gelo, aderiu ao P.C., caso de Manuel de Lima, Ernesto Sampaio, Virgílio Martinho, aqueles poetas-pintores foram na direcção oposta, nisso repetindo ainda o sucedido em França décadas antes: Eluard entrara no P.C. em 26, seguido de Aragon, Breton, Péret e Unik em 27 para, após a expulsão de Trostsky da URSS anos depois, começar a grande debanda que conduziu ao panfleto colectivo contra Aragon intitulado "Paillasse" em 32 e ao corte de Breton e Eluard em 38. O último dissidente do partido terá sido Césaire em 57.

A polémica em volta da revolta total, da radical recusa dos valores prégada por Nietzsche e Rimbaud, retomada pelos surrealistas em diversos países" foi em Portugal congelada sob o imenso imobilismo do corporativismo, fachada local do fascismo, fechado a qualquer politização ou debate ideológico automaticamente proibido. Ao facto atribue Cesariny, em recente entrevista ao jornal "A Luta", a frustação do surrealismo à beira-Tejo. Essa falta de liberdade parece indiscutível. Apesar disso, ele constituiu o nosso 2.º modernismo, através dele sendo filtrado e divulgado o 1.º, de origem futurista metamorfoseada por Pessoa. Não por acaso ambos os movimentos foram de origem lisboeta, ou seja o mais cosmopolita possível neste país onde as escolas estéticas sempre vieram de Coimbra, cidade horrível da província, ou da província horrível.

Porquê então chamar ao surrealismo lusíada "de trazer por casa"? Não se reconhece a importância dos dois maiores poetas dele saídos, O'Neill e Cesariny? Porém O'Neill pouco ou nada tem de surrealista, nem pretende tê-lo, e Cesariny apenas o dizer-se surrealista, o dedicar a vida inteira a programar, traduzir, antologiar e elogiar o dito, a acirrar os ânimos contra o neo-realismo, a inventar génios menores por ele fabricados para que a sua própria obra melhor sobressaia. "De trazer por casa" é a pseudo

António Maria Lisboa



Alexandre O'Neill

Mário Cesariny

três desenhos de Sobral

teorização de António Maria Lisboa, poeta morto jovem e mitificado por Cesariny apesar da pobreza das ideias postas em, por exemplo "Erro Próprio", mal traduzidas dos manifestos de Breton com algun Hegel da "Estética", decerto assimilado através da péssima edição Guimarães Editores, editora de O'Neill, Cesariny e António Maria Lisboa. Dir-me-ão que houve outra teorização, a de Cesariny ou de Ernesto Sampaio, cuja "Luz Central", cuidadosamente apagada e esgotada há anos para não brilhar demais, é de mais qualidade. Que houve boa ficção ou coisa parecida, do Pacheco e do Leiria, mesmo do Manuel de Lima. Que houve óptimos cadáveres esquisitos, toneladas de poesia, panfletos divertidos, pequenas patifarias. Que o António Pedro de "Apenas uma Narrativa", o França de "A Aventura Surrealista" e os que do surrealismo souberam aprender a lição para superá-lo noutras direcções, como Sena, Herberto Hélder, Hélder Macedo, Armando da Silva Carvalho*(2)*, todos deram ao surrealismo vária contribuição, dimensão, significado.

Porquê então "de trazer por casa"? Porque o nosso surrealismo não pode produzir nenhuma personalidade universal, ao contrário do 1.º modernismo na pessoa de Pessoa ou o naturalismo em Eça.

Simplesmente o surrealismo tem sido, para a geração seguinte, que viveu ou leu Maio 68, constante ponto de referência, início da "literatura" cujo precursor único e unânimamente reconhecido foi Pessoa. As barricadas de Paris redescobriram Breton. A capacidade de negação por ele posta em movimento não parará tão cedo. A colagem, a montagem, o absurdo, todas as técnicas correntes postas ao nosso dispor pela generosa máquina inventiva do surrealismo não pararam de fabricar instrumentos férteis de trabalho utópico, presente e futuro. Pode prever-se, se alguma coisa se pode prever, que a aventura surrealista não acabará tão depressa. E se julgam que perdeu a virulência é que muita dela (aventura, virulência) sob forma de violência verbal, de non-sense tornado normal, constitue hoje parte integrante da linguagem, das imagens quotidianas. Até o surrealismo de trazer por casa desarrumou a boa-consciência literária por uns tempos, excepto aquela parte da nossa pequena praça que não deu por nada e continua a defender defuntos do actual passado. O simples fenómeno de uns ex-surrealistas terem abraçado a extrema direita, outros a extrema esquerda, quer dizer que, como o hegelianismo outrora, o surrealismo é suficientemente rico para se dar ao luxo de abrir muitos caminhos. De que não vejo o fim.

2 NOTAS DO AUTOR EM 1979

Publicado em italiano na revista QUADERNI PORTUGHESI (n.º 3, Primavra 1978) este artigo encontrou configuração categórica na entrevista feita nesse mesmo número ao militante do PCI e grande ensaísta Edoardo Sanguineti. Diz ele a pag. 145 e seg.: "No fundo o neo-realismo é, neste sentido, necessariamente, uma forma arcaica, exactamente porque, digamo-lo deste modo paradoxal, não se deu conta de que a fotografia fora inventada. Isto é não se deu conta do facto que a relação ingénua com a realidade, no momento em que a máquina é capaz de produzir imagens, e estas imagens se tornam a categoria da própria imagem por excelência (ninguém acreditaria num quadro, mas todos acreditamos numa fotografia), desloca completamente qualquer conceito tradicional de realismo. O realismo é uma posição cultural pré-industrial nas formas em que historicamente se desenvolveu: quiz fazer 'à mão', como artesanato folclórico-rural, o que pode já produzir-se razoavelmente ex machina"... "neste sentido a oposição, a nível literário, entre surrealismo e o neo-realismo, não pode ser senão radical. Em substância: uma literatura surrealista (se aceitamos a derrota do surrealismo pela qual o surrealismo reentra na literatura) não significa mais, no fundo, que uma literatura da idade da fotografia e do cinematógrafo; isto é uma literatura que sabe que já não é possível uma relação ingénua com a realidade, mas que esta relação é mediada por uma cultura industrial que determinou novos tipos de relações entre nós e os objectos."

Armando da Silva Carvalho, cuja obra, primeiro em verso, agora também em prosa, sai directamente do surrealismo e é das mais importantes na nossa geração, ainda em "O Comércio dos Nervos" (1968) dedicava o poema "A Jovem Poeta", quase parafrase-paródia de "O Jovem Mágico", "a Cesariny, com a devina vénia", e em "O Uso e o Abuso" (1976) escreve: "Nem sempre, como diz o Cesariny, a batalha é de flores."

Outros autores onde a referência surrealista é visível: Nuno Bragança, iniciando "A Noite e o Riso" (1969) com epígrafe de Cesariny; Maria Velho da Costa, citando Cesariny desde "Maina Mendes" (1969), aqui ao lado de O'Neill e A. M. Lisboa, até "Cravo" (1975) já com o cuidado de esclarecer que tais citações "são de facto inoperantes (supérfluas)" e de novo em "Casas Pardas" numa das notas de pé-de-página; enfim Alberto Pimenta nos "Corpos Estranhos" (1973) ao enumerar uma série de nomes e seus "fastos" de sabor surrealista, passa por esta curta frase: "luís pacheco é o que se sabe."

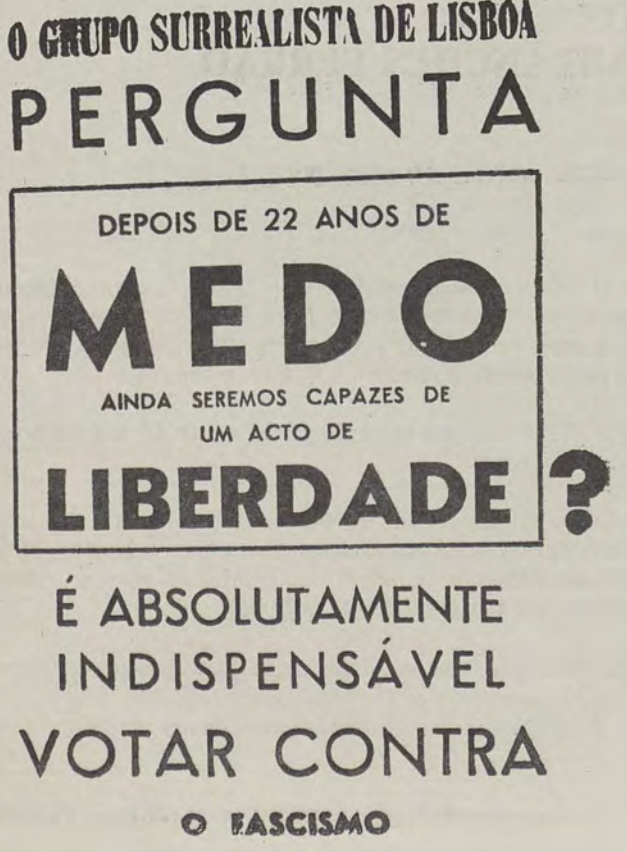
Quanto ao mais anti-surrealista dos poetas recentes, Gastão Cruz, chama a Cesariny "poeta realista", interpretação que já Ramos Rosa dele dera numa época em que se tentava chamar ao redil realista o que de melhor se escrevia neste país.

1949

um ano/duas exposições

JANEIRO

- Alexandre O'Neill
- António da Costa
- António Pedro
- Fernando de Azevedo
- José Augusto França
- João Moniz Pereira
- Vespeira



NOTA ÍN MEMORIAN DUMA CAPA

JOSÉ AUGUSTO FRANÇA

Em Janeiro de 1949, ao organizar a sua primeira (e unica) exposição, o "Grupo Surrealista de Lisboa" decidiu imprimir na capa do catálogo um manifesto político anti-fascista. Redigi eu o texto que foi aprovado pelos meus amigos, pensei-o em termos gráficos e eu próprio o compuz, manualmente, com a ajuda de um tipógrafo da Imprensa Libano da Silva, propriedade de um amigo do António Pedro e meu, o editor Eduardo Salgueiro, da "Inquérito".

Uma circunstancia de então, as eleições presidenciais com candidatura de Norton de Matos contra o Carmona, impunham, porém, uma regra que, desrespeitada, podia acarretar (e com certeza acarretaria, no quadro persecutorio da época) prejuizo ao candidato da oposição por quem os expositores nutriam uma simpatia de exclusão de partes. A regra era a de submeter todo e qualquer manifesto politico automáticamente classificado como "eleitoral" à censura específica que funcionava no Governo Civil. Era coisa arbitrária do governo que já arbitrario era — mas achámos ser nosso dever cumpri-la civicamente. Fui eu o encarregado de ir falar com os homens, e (no dia 17, pelas 15 horas) tive diálogo com um tal Rosa, salvo erro, ao que

parecia "alto funcionário da 2ª repartção", que atendia aos casos.

Fui recebido, mostrei-lhe a prova tipográfica — e despertei-lhe, sem querer, as iras. Achou o sujeito que os artistas "não tinham nada que se meter em politica", e eu expliquei que não era como artistas que o faziamos. Mas por quê publicar tal cartaz no catálogo de uma exposiçao de arte? "Por isso mesmo", voltei eu a explicar, acrescentando que a exposição era e não era de arte, por via do surrealismo dela. O homem teve outros "mas então" — e de fúria deixou cair os papeis no chão. Lembro-me que ficou à espera que eu os apanhasse; e lembro-me de ter pensado que, por ser muito novo, o devia fazer, mas também, e pelo contrário, que por ter maior categoria intelectual que o dito "alto funcionário", e também moral, como parecia evidente, devia deixar os papeis no chão. O Senhor Rosa (?) acabou por os apanhar, não sem que isso tivesse contribuido para aumentar a sua zanga. Como, aliás, era natural. Foi então que o sujeito acrescentou um "que diriamos nós se os partidários do senhor marechal Carmona lá fossem à exposição e escavacassem tudo". A pergunta era, evidentemente, rectórica, e havia que rectóricamente perguntar ao homem se achava que o referido marechal era capaz de uma coisa dessas — de lá enviar os adeptos... "Que não tinha dito isso", protestou o sujeito, receando a minha propositada interpretação; seria apenas um "acto expontaneo de indignação e protesto". Eu esperei que não — e informei-o de que, ante a recusa verbal de aprovação da capa, íamos reclamar por intermédio de um advogado. "Para depois publicarem nos jornais, não é?" — berrou o meu interlocutor. Disse-lhe que talvez, e despedi-me, vindo-me embora, valha a verdade que sem embargo, e deixando o Senhor Rosa (?) no seu emprego.

Logo depois encontrei-me com o António Pedro, que me esperava, e fomos direitos ao escritório do Abranches Ferrão, amigo comum e advogado, para fazer o que o "alto funcionário" do Governo Civil suposera. O documento (que se lê a seguir) foi feito e entregue pelas vias necessárias — mas, na verdade, não foi publicado nos jornais, muito por descuido nosso e creio que por termos acreditado em promessas de destaque do Lelo Portela, director d, "OSol", com quem havia relações, e era sujeito a fantasias de comportamento.

O manifesto não foi, assim, impresso na capa do catálogo, que ficou em branco — apenas riscada a lápis, com um "X" alusivo. A amigos, deram-se provas tipográficas.

No seu volume III de Os Modernistas Portugueses (Porto, s/d) o autor, Petrus, fantasiou a composição tipográfica original, sem qualquer parecença — e isso induziu recentemente em êrro os excelentes Quaderni Portoghesi (No. 3, Roma, Primavera, 1978) que, em artigo mal informado reproduziram a gravura, tomando-a por boa, num número dedicado ao surrealismo em Portugal.

Diga-se também que a exposição não teve visitantes indesejáveis, no seu quarto andar da Rua Nova da Trindade, à beira do Chiado, embora corresem boatos assim, para o fim dela. Nem foi "fechada pela policia", nem "os expositores presos", como afiança a citada revista italiana, certamente por excesso de simpatia.

O texto em questão foi integralmente citado no meu livro A Arte em Portugal no século XX (Lisboa, 1974, p.381).

PORQUÊ ?

Liberdade, cor do Homem. ANDRÉ BRETON ✦ Toda a felicidade do homem reside na sua imaginação. MARQUÊS DE SADE ✦ É preciso saber que a guerra é universal, que a justiça é uma luta e que tudo chega à existência pela discórdia e pela necessidade. HERACLITO ✦ As noções de causa e de efeito concentram-se e entrelaçam-se na noção de interdependência universal, no seio da qual a causa e o efeito trocam sem cessar as suas posições relativas. ENGELS ✦ Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito do qual a Vida e a Morte, o Real e o Imaginário, o Passado e o Futuro, o Comunicável e o Incomunicável, o Alto e o Baixo, deixam de ser contraditòriamente apercebidos. BRETON ✦ O Bem e o Mal são uma e a mesma coisa. HERACLITO ✦ Nada conhecerás se não conheceste tudo. SADE ✦ Mesmo no inconsciente, todo o pensamento está ligado ao seu contrário. FREUD ✦ As uniões são coisas inteiras e não inteiras, concórdia e discórdia, harmonia e desarmonia: de todas as coisas o Um, e do Um todas as coisas. HERACLITO ✦ ...a destruição da lógica até ao absurdo, o uso do absurdo até à razão... PAUL ELUARD 1938 ✦ A causalidade não pode ser compreendida senão em ligação com a categoria do acaso objectivo, forma de manifestação da necessidade. ENGELS ✦ Quem se destroi não se cansa ✦ Se não esperas o inesperado, não o encontrarás, que ele é penoso e difícil de encontrar. HERACLITO ✦ *Hábito* e *Surpresa* são as duas grandes teses da dialética do comportamento, e dado que esta atitude do desejo é sobretudo uma preocupação social, é em termos de linguagem política que geralmente se traduzem: são a *atitude conformista* e a *revolucionária*. NICOLAS CALAS ✦ Cidadãos, ainda um esforço se quereis ser Republicanos! SADE ✦ A Poesia não mais ritmará a acção, mas *caminhará à sua frente*. RIMBAUD ✦ O poeta do futuro sobrepujará a ideia deprimente do divórcio irreparável da acção e do sonho. BRETON ✦ Os homens, no seu sono, trabalham e colaboram nos acontecimentos do Universo. HERACLITO ✦ O Surrealismo, que é um instrumento de conhecimento e, por isso mesmo, um instrumento tanto de conquista como de defesa, trabalha para trazer à luz a consciência profunda do homem, para reduzir as diferenças que existem entre os homens. PAUL ELUARD 1938 ✦ A linguagem não serve ao homem sòmente para exprimir qualquer coisa, mas também para se exprimir a si-próprio. VON DEN GABELENTZ ✦ ...esta Natureza ininteligível, ousemos enfim ultrajá-la para melhor conhecer a arte de a gozar. SADE ✦ A livre escolha destes temas e a não restrição absoluta no que diz respeito ao campo da sua exploração, constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. BRETON e DIEGO RIVERA ✦ Só me dirijo àqueles que são capazes de me entender. SADE ✦

— 3 —

CONTESTAÇÃO DE ABRANCHES FERRÃO

Exmo. Snr. Governador Civil de Lisboa

O "Grupo dos Surrealistas de Lisboa", constituido por alguns artistas pintores que, para efeito de exposições em conjuncto, se atribuiram aquela denominação, respeitosamente expõe e requere a V. Exa. o seguinte:

O "Grupo acima referido abriu a sua 1ª exposição colectiva de arte.

Como é hábito em exposições semelhantes os expositores apresentam um catálogo das obras expostas. Nesse catálogo desejam imprimir as seguintes frases, relacionadas com o actual momento politico:

O "Grupo dos Surrealistas de Lisboa" pergunta: depois de 22 anos
de mêdo, ainda serêmos capazes de um acto de liberdade?

É absolutamente indispensável votar contra o Fascismo

A exposição não contem trabalhos que envolvam matéria politica; mas os expositores entendem sêr seu devêr manifestar a sua opinião na actual campanha preparatória do acto eleitoral do Presidente da República. Esta a razão de, na capa do catálogo de exposição, desejarem inscrever aquelas frazes.

Os Serviços de Censura informaram o "Grupo" ora requerente que, por aquelas frazes conterem matéria de politica eleitoral, era ao Govêrno Civil que competia autorizar a impressão das frazes.

Por um alto funcionário da 2ª repartição dêsse Govêrno Civil foram os requerentes informados de que V. Exa. não concederia autorização para que aquelas frases figurassem no catálogo. Mas os requerentes, sem quebra do respeito devido àquele alto funcionário, não acreditam que a informação seja mais do que uma inconsistente e não fundamentada opinião pessoal. Pelo que,

— requerem a V. Exa. se digne autorizar a impressão, na capa do Catálogo de Exposição do Grupo dos Surrealistas de Lisboa, as frazes acima indicadas, e
— requerem que esta autorização seja dada com a maior brevidade, de modo a poderem imprimir-se as frazes no catálogo, enquanto durar a exposição

E.D:

O ADVOGADO com escritório na Rua do Crucifixo, 50, 1°, Esq.

JUNHO / JULHO

- Artur do Cruzeiro Seixas
- António Maria Lisboa
- António Paulo Tomaz
- Carlos Eurico da Costa
- Fernando Alves dos Santos
- Fernando José Francisco
- Henrique Risques Pereira
- João Artur da Silva
- Mário Cesariny de Vasconcelos
- Mário Henrique-Leiria
- Pedro Oom

1.ª exposição dos

SURREALISTAS

De 18 de Junho a 2 de Julho de 1949
Na sala de projecção da "Pathé Baby"
RUA AUGUSTO ROSA, 58 (à Sé) - LISBOA

POEMA

Eu sei que há
um lugar solitário e
cantante

como uma ponte
de velhos manequins

MÁRIO HENRIQUE

CATÁLOGO

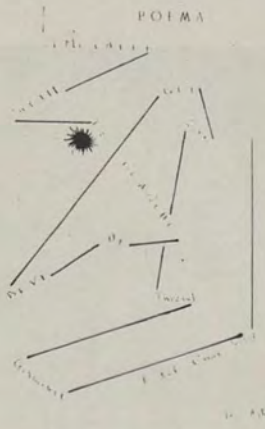
HENRIQUE RISQUES PEREIRA
Tintas e desenhos POUR EXCITER LA NUIT.
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS
Objecto de funcionamento real
Homenagem a Lautréamont
Comunicação de um acaso de paranoia fanática
Tintas
Desenhos
PEDRO OOM
«Bisques Eróticos»
FERNANDO JOSÉ FRANCISCO
Pintura
ANTÓNIO MARIA LISBOA
Pequena história e mais fantástica dos amarcos
Recordação da infância
Mudos
Peixe
Representação do acto falhado
Desenhos
MÁRIO HENRIQUE LEIRIA
Tintas
Objectos
Colagens
Auto-retrato
Mudos de urinol
FERNANDO ALVES DOS SANTOS
Poemas e uma mala
CARLOS EURICO DA COSTA
Grafoautografia
ANTÓNIO PAULO TOMAZ
49 desenhos
ARTUR DO CRUZEIRO SEIXAS
Objectos
Desenhos - pintura
Colagens
JOÃO ARTUR DA SILVA
Imagem da luz
Sonho daonte
Colagens

POEMA

CATÁLOGO

HENRIQUE RISQUES PEREIRA
Tintas e desenhos POUR EXCITER LA NUIT.
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS
Objecto de funcionamento real
Homenagem a Lautréamont
Comunicação de um acaso de paranoia fanática
Tintas
Desenhos
PEDRO OOM
«Bisques Eróticos»
FERNANDO JOSÉ FRANCISCO
Pintura
ANTÓNIO MARIA LISBOA
Pequena história e mais fantástica dos amarcos
Recordação da infância
Mudos
Peixe
Representação do acto falhado
Desenhos
MÁRIO HENRIQUE LEIRIA
Tintas
Objectos
Colagens
Auto-retrato
Mudos de urinol
FERNANDO ALVES DOS SANTOS
Poemas e uma mala
CARLOS EURICO DA COSTA
Grafoautografia
ANTÓNIO PAULO TOMAZ
49 desenhos
ARTUR DO CRUZEIRO SEIXAS
Objectos
Desenhos - pintura
Colagens
JOÃO ARTUR DA SILVA
Imagem da luz
Sonho daonte
Colagens

POEMA



CATÁLOGO

HENRIQUE RISQUES PEREIRA
Tintas e desenhos POUR EXCITER LA NUIT.
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS
Objecto de funcionamento real
Homenagem a Lautréamont
Comunicação de um acaso de paranoia fanática
Tintas
Desenhos
PEDRO OOM
«Bisques Eróticos»
FERNANDO JOSÉ FRANCISCO
Pintura
ANTÓNIO MARIA LISBOA
Pequena história e mais fantástica dos amarcos
Recordação da infância
Mudos
Peixe
Representação do acto falhado
Desenhos
MÁRIO HENRIQUE LEIRIA
Tintas
Objectos
Colagens
Auto-retrato
Mudos de urinol
FERNANDO ALVES DOS SANTOS
Poemas e uma mala
CARLOS EURICO DA COSTA
Grafoautografia
ANTÓNIO PAULO TOMAZ
49 desenhos
ARTUR DO CRUZEIRO SEIXAS
Objectos
Desenhos - pintura
Colagens
JOÃO ARTUR DA SILVA
Imagem da luz
Sonho daonte
Colagens

POEMA

CATÁLOGO

HENRIQUE RISQUES PEREIRA
Tintas e desenhos POUR EXCITER LA NUIT.
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS
Objecto de funcionamento real
Homenagem a Lautréamont
Comunicação de um acaso de paranoia fanática
Tintas
Desenhos
PEDRO OOM
«Bisques Eróticos»
FERNANDO JOSÉ FRANCISCO
Pintura
ANTÓNIO MARIA LISBOA
Pequena história e mais fantástica dos amarcos
Recordação da infância
Mudos
Peixe
Representação do acto falhado
Desenhos
MÁRIO HENRIQUE LEIRIA
Tintas
Objectos
Colagens
Auto-retrato
Mudos de urinol
FERNANDO ALVES DOS SANTOS
Poemas e uma mala
CARLOS EURICO DA COSTA
Grafoautografia
ANTÓNIO PAULO TOMAZ
49 desenhos
ARTUR DO CRUZEIRO SEIXAS
Objectos
Desenhos - pintura
Colagens
JOÃO ARTUR DA SILVA
Imagem da luz
Sonho daonte
Colagens

OS DISCÍPULOS DE BRETON: PARADOXOS DE UMA VANGUARDA INACTUAL

JACQUELINE RISSET

Ao chamar-se "surrealista", o movimento português fazia em 1947 uma declaração de descendência do grupo de Breton. Apesar de Breton naquela data ter já regressado a França e ter aí organizado um novo grupo, e se bem que tivessem sido estreitadas fortes ligações com o grupo de Paris, era claramente ao surrealismo "histórico" dos anos "20" que o novo movimento português entendia ligar-se. Prova-o o facto, bastante surpreendente para nós a trinta anos de distância, que para os surrealistas portugueses o livro decisivo tenha sido a "Histoire du Surréalisme" de Maurice Nadeau, saído em França em 1945. O Texto de Nadeau foi escrito sem dúvida com grande exactidão e riqueza de informação, mas para quem o lê tem o sabor de uma separação "histórica" já realizada, que indica, segundo a própria expressão do autor, o aspecto "exaltante" desta empresa de "libertação do espírito" mas ao mesmo tempo "os limites" — o "cul de sac idéologique" característico do movimento —. É difícil compreender hoje como um grupo "surrealista" possa ter nascido destas páginas objectivizantes e conclusivas. Mas talvez a especificidade do movimento português dependa precisamente deste paradoxo do seu nascimento "histórico" e mediato, nascimento de um movimento que um dos seus maiores componentes, Alexandre O'Neill, disse um dia "nunca ter existido".

O surrealismo português, olhando-o no conjunto das suas manifestações, desde os manifestos aos textos poéticos, e à actividade pictórica, com certeza "existiu" — mas, na realidade, não propriamente segundo as modalidades inventadas e fixadas pelo grupo bretoniano. Um dos primeiros imperativos da acção surrealista era para os franceses a luta contra "as obras" — vistas como produtos individuais, acabados, integrados no mercado burguês — e a promoção, em seu lugar, da actividade do grupo, disseminação, dissolução "plural" do ponto de vista estético do "Pohète". Ora, se o movimento português conta na história intelectual deste século, é certo que conta mais pela qualidade de cada obra produzida sob a sua bandeira, que pela actividade do grupos enquanto efectiva pluralidade. Para mais, se a inactualidade — esta fundamental categoria nietzschiana — deve ser considerado um direito inalienável de todo o criador artístico, uma vanguarda "inactual" representa um verdadeiro paradoxo. No movimento de Breton a intervenção directa em todos os campos da actualidade era um corolário imediato da actividade surrealista. Mas para os surrealistas portugueses, a actualidade encontrava-se literalmente amordaçada pela ditadura salazarista. No fecho da situação histórica de Portugal devem encontrar-se as chaves da paralização do grupos nascido em 1947, face à intervenção política; como também se deve procurar o sentido "anti-paralizante" assumido pelo grupo da palavra "surrealista". Mais que sinal de pertença a uma corrente concreta, o nome "movimento surrealista" funcionava, para os seus intervenientes, como símbolo de liberdade e como estímulo, que iriam derramar, depois, na criação individual (lançando-a contra a estupidez oficial, e contra os rígidos imperativos ideológicos da única forma estética de oposição na altura existente, a neo-realista).

A paralização em que se encontra o grupo surrealista português face à actualidade torna-se particularmente evidente quando se lêem os textos a que são confiadas as propostas e as declarações de intervenção imediatas: ou seja os manifestos e os textos colectivos. Nos manifestos publicados, as mais das vezes sob forma de folhetos, em Lisboa, entre os anos 1949 e 1951, o tom, o estilo, as referências culturais do passado (desde os Gregos a Sade e a Lautréamont) são sem dúvida de feição surrealista ou até bretoniana. Não encontramos neles evocações de situações concretas, como acontece nas intervenções francesas: veja-se o primeiro texto colectivo, aquele, feroz, escrito em 1924 por ocasião da morte de Anatole France ("Com France é um pouco do servilismo humano que desaparece") ou então "Rupture Inaugurale" (o título será retomado num dos manifestos portugueses) que esclarece mais uma vez a posição frente ao Partido comunista francês e ao estalinismo. Em todos os documentos do grupo de Breton, cada inimigo é nomeado em grandes letras, atacado com análises violentas e pormenorizadas: desde o exército (1925) à Exposição colonial, à igreja espanhola (1931), às fábricas Renault (1933), ao fascismo (1934), ao estalinismo (1935 e anos seguintes); nos manifestos portugueses mencionam-se genericamente "os compromissos políticos" e afirma-se, com uma ironia que tem o sabor da impotência "seremos os melhores cofres dos segredos do estado. Ignoramo-los" (1950). Dois exemplos dão particularmente a ideia do que foi proibido ao grupo português. Em 1925 os surrealistas franceses deram escândalo público no banquete organizado pelo "Mercure de France" em

honra de Saint-Paul-Roux na "Closerie des Lilas". Philipe Soupault pendurou-se no candeeiro e "derrubou com os pés, pratos e garrafas das mesas" ouviram-se gritos "Vive l'Allemangne! Vive la Chine! Vive les Riffains!". Michel Leiris, abrindo uma janela que dava para a rua, gritou até mais não poder: "À bas la France!" e por pouco não foi linchado pela multidão. Mas gritar "Abaixo Portugal" em Lisboa nos anos 50 teria tido um sentido bem diferente — poderia significar: ou atacar abertamente o regime, e então um Leiris português não seria, como conta Nadaud simplesmente "espancado pela polícia", mas sim definitivamente redizido ao silêncio com todo o movimento a que pertencia; ou então, aquela frase, se pronunciada ao abrigo dos ouvidos oficiais, teria soado como uma irritante e snobistica ridicularização da causa do "verdadeiro Portugal" sufocado pelo regime. Em França — ou seja num regime de classes, colonialista, chauvinista mas apesar de tudo "democrático" — gritar "À bas la France" tinha um significado definido; não era somente uma maneira de "épater le bourgeois". Queria dizer isto: tentar sacudir a hegemonia da burguesia francesa, fazer sentir aos burgueses franceses (ou seja à quase totalidade da nação) a profundidade do seu chauvinismo, a estupidez das suas convicções básicas — tentativa desesperada é certo, mas possível — e pelo contrário impossível no Portugal de Salazar. O segundo exemplo, descobrimo-lo lendo o título de um dos manifestos do néo-surrealismo (significativamente não mencionado pelos portugueses junto aos outros dois, mais ou menos contemporâneos "Rupture inaugurale" e "À bas les glapisseurs de Dieu"): "Liberdade é uma palavra vietnamita". Neste texto diz-se entre outras coisas, a respeito da guerra que estava para começar no Vietnam: "Como é possível não dizer que de um quarto de século a esta parte o imperialismo francês não tem feito senão ceder e vender-se? Que protecção julgam garantir a estes ou àqueles dos seus escravos? Os surrealistas, para quem a reivindicação principal, foi e é, a libertação do homem, não podem calar-se frente a um crime tão estúpido e revoltante". Pelo contrário, é simplesmente inadmissível, que na mesma época os surrealistas portugueses pudessem afirmar "Liberdade é uma palavra angolana". Perante crimes igualmente estúpidos e revoltantes, os surrealistas portugueses deviam forçosamente calar-se, se não queriam cometer um suicídio inútil.

É claro que semelhantes limitações travavam a força de expansão e de afirmação do movimento. Enquanto as palavras-chave de textos surrealistas franceses são "rêve", "désir", "amour fou", as dos textos portugueses são "medo", "noite", — "noite sem nenhuma saída" (enquanto para Breton a noite é central mas maravilhosa "nuit des éclairs" cheia de luz e de electricidade). O movimento português toma quase como lema, tal como o movimento francês, uma frase de Rimbaud. Porém, para eles "la vrai vie est absente" enquanto que para os franceses é : "changer la vie". A estas frases o movimento associa outras: pelo lado francês o grito de batalha de Marx: "changer le monde"; e pelo lado português, outra frase de Rimbaud, sonho da realização mágica do desejo, citada no manifesto em português: "No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma".

Além disso, a limitação política, que comporta também uma limitação linguística, obriga o grupo português, a preferir na produção do grupo francês por vezes, os textos claramente espiritualistas e sincreticamente estetizantes, sobrevoando, por força das circunstâncias, sobre o surrealismo lúcido e politicamente agressivo dos anos 30.

Será um balanço totalmente negativo? O movimento português terá sido uma tímida e embaraçada imitação do seu Grande Modelo francês? Seria incorrecto descrevê-lo nestes termos, porque, se confrontamos textos colectivos e textos individuais, é evidente que os surrealistas portugueses assumem o seu ímpeto próprio e a sua exacta dimensão parecendo até esquecer os imperativos (de colectivismo, de intervenção) deduzidos de Breton. O próprio confronto assemelhar-se-ia a uma tentativa de ignorar a originalidade do grupo de Lisboa. Tal grupo, olhando bem para algumas das suas manifestações, parece até capaz de fazer realçar alguns elementos vitais: os elementos dadaistas (dos quais nasceu o surrealismo francês mas que, de certo modo, frequentemente sufocou), a revolta violenta, até contra a linguagem e (na pura tradição de Tzara) contra a lógica, o escárnio geral, impaciente, irónico, o campo do possível reaberto sem pontos fixos. Num manifesto de 1951:

"Os signatários vão ser bons, vão ser justos, vão ser públicos, vão ser certos. Já telefonaram...
vão estar exaustivamente atentos ao Movimento marítimo — entradas e saídas de barcos a vapor...
VÃO FAZER DEZ EXPERIÊNCIAS"

Para mais, na fase chamada "surrealismo abjeccionismo" encontram-se os germens de uma crítica radical a Breton. A própria palavra "abjeccionismo" assinala uma espécie de revolta contra o aspecto "elevado" de Breton, aquilo que Bataille lhe imputava como "icariano" e ao qual opõe — num texto de 1931 publicado somente em 1968, que os surrealistas portugueses não podiam conhecer — a vitalidade da "podridão" e a actividade revolucionária da "velha toupeira" (contra a "águia luminosa da elevação surrealista").

Breton, de certo, beneficiou sempre de uma espécie de culto por parte dos surrealistas portugueses — é prova disso o manifesto de 1966 sobre a sua morte, que tem por título: "NÃO HÁ MORTE NA MORTE DE ANDRÉ BRETON". Mas, significativamente, existe uma pequena e decisiva variante de Pedro Oom, um dos fundadores do movimento abjeccionista, à famosa frase do segundo manifesto no qual se declara a crença na surrealidade. Citamos as duas frases em português como Pedro Oom as cita em epígrafe na antologia "Surrealismo e Abjeccionismo": "Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser apercebidos contraditoriamente".

ANDRÉ BRETON

"Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser e não deixam de ser apercebidos contraditoriamente".

PEDRO OOM

COMUNICADO DOS SURREALISTAS ENVIADO A SIMON TAYLOR EM 25/4/50

Por um deserto exaustivamente longo, seguimos o nosso caminho de inventores desconhecidos, enquanto um corpo de mulher decapitada nos sorri, e uma mesa muito branca e sangrando sempre caminha para nós...

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo-se da capacidade de revolucionar — destruir-criar que esse mesmo meio lhe proporciona. O surrealista não é um mártir da ciência ou d'outro qualquer mito aceite pela sociedade dita organizada, nem um combate, te pago (ou não-pago) para servir ordens emanadas de qualquer partido ou organização mais ou menos política ou filantrópica. O surrealista usa o seu próprio mito, venha ele das cavernas dos anões de sete olhos ou das máquinas de costura antiquíssimas, serve-se do seu mito particular para seguir pelos caminhos tenebrosos e ainda por descobrir onde existem pontes de velhos manequins, e usa-o conforme a sua necessidade e furor pessoais dentro do meio em que por acaso existe, sem procurar o martírio nem o sacrifício medroso-patriótico dos homens de partido. Por isso as actuações têm de adaptar-se ao local em que se situam. Por isso a nossa afirmação de que, em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de que apenas poderão existir indivíduos surrealistas agindo, por vezes, em conjunto.

Debaixo de qualquer ditadura (fascista ou stalinista) não é possível uma actuação surrealista organizada sem as respectivas consequências de represálias policiais e portanto sem o aparecimento dos respectivos mártires e heróis. A acção surrealista, neste caso particular, está limitada a uma série de actos que poderíamos chamar de guerrilhas, ou a um acomodamento reaccionário com os respectivos ministérios de PROPAGANDA. Das duas posições é, sem dúvida, a primeira a única possível embora, por vezes, bastante didícil de manter.

Quando num país o poeta não é mais poeta se não pertencer a um partido e o homem não pode ser homem se não for um carneiro, o grande mito do século—LIBERDADE— deixa de ser mito para se tornar numa realidade visível que se procura com ânsia e desejo. Quando num país a igreja católica transforma os homens em seres sem sexo e a ditadura do Papa obriga os poetas a serem padres ou castrados, o nosso furor sexual obriga-nos ao grande acto mágico da subversão de valores e à afirmação total do nosso direito de foder livremente, de sermos os verdadeiros poetas do amor, da destruição, da surrealidade.

Queremos afirmar —e afirmamos— que a verdadeira actuação surrealista, não se limitando ao campo político, ao filosófico, ao estético ou, a qualquer outro, mas reunindo todos no Real-Imaginário, não pode nem deve seguir a rota de qualquer um destes caminhos mas agir dentro de todos eles. Por isso cremos que aqui em Portugal, estando, como estamos, limitados por todos os lados, só temos à

Nesta correcção, que insere a contradição no ponto em que para Breton ela acabava por definição de funcionar, revela-se uma distância tomada seguramente de um ponto de vista de tipo dadaista, mas com uma lucidez que indica de algum modo uma antecipação, ou mais precisamente a queda de uma ilusão espiritualistico-unitária. Vence a contradição: é o que diz a minúscula correcção textual de Pedro Oom, descobrindo na figura respeitada do Mestre o seu lado de "rebelde angélico" e de aspiração à unidade pacificante.

Os paradoxos de uma vanguarda inactual não consistem somente no "atrazo" e na não agressão directa a uma situação política bloqueada; revelam-se também na capacidade de desmascarar a ilusão que porventura preside à actividade aparentemente "solucionada" do primeiro movimento surrealista:

O surrealismo português deve portanto ser julgado independentemente do modelo francês, ou até independentemente do seu nome, pela capacidade de suscitar obras livres num momento que parecia destinado a sufocar em todos os lados, as formas de liberdade criadora.

Invertendo a perspectiva, pode talvez afirmar-se que os surrealistas portugueses fizeram da palavra "surrealista" um uso eminentemente surrealista: na medida em que ela vem a representar para eles, em lugar do sinal de uma dependência cultural, uma chave mágica (mas actual) de libertação.●

IN "Quaderni Portoghesi, n°.3, Primavera 1978

nossa frente a feroz presença do desejo individual para lutarmos contra a extinção do Homem que o Estado vai realizando sistematicamente e não podemos, portanto, enfileirar em qualquer partido que, a título de futuras liberdades políticas (ou outras quaisquer) nos faria cair fatalmente noutra ditadura. Também não acreditamos que o seguir esta ou aquela tendência estética que, a título de revolucionária, pretenda criar um novo tipo de academismo, fosse de qualquer maneira suficiente para nos levar à libertação desejada. Qualquer espécie de realismo-socialista com todo o seu cortejo de estéticas, literaturas e políticas de partido, é tão prejudicial à liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguindo pôr no lugar de Deus um outro Deus igualmente absurdo.

Substituir um Papa por outro Papa é o que de forma nenhuma podemos admitir. O Homem só será livre quando tiver destruído toda e qualquer espécie de ditadura religiosa-política ou político-religiosa e quando for universalmente capaz de existir sem limites. Então o Homem será o Poeta e a poesia será o Amor-Explosivo.

A nossa posição de surrealistas portugueses é, portanto, feita de pequenos actos, de esporádicas surtidas no campo do desconhecido, é feita de transformações súbitas em que a serpente de repente deixa de ser o pequeno animal caseiro que todos conhecemos para começar a caminhar na floresta petrificada povoada de sombras e de olhos de panteras.

Contra a transformação do Homem e da mulher eternamente abraçados, a súbita nascença na praia abandonada do Cavalo de Sete Cabeças, filho do Fogo e da Água.

Contra a adaptação do Homem-Asa, do Homem que percorrerá o Universo montado num cometa extremamente longo e fulgurante.

Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA. ●

COMUNICADO PELOS SURREALISTAS
Mário Henriques Leiria,
Artur do Cruzeiro Seixas
e João Artur da Silva.
—Enviado ao Taylor em 25/4/50
acompanhado de carta que se perdeu.—

CARTA - RESPOSTA DE SIMON TAYLOR

Londres : 10 avril

Cher ami :

Oui ! j'avais bien reçu vos aimables communications, y compris les extraits de journal. Pour ma silence il n'y a qu'une seule éxplication une silence de déséspoir. Vous devriez savoir que le mouvement surréaliste en France est éffectivement fendu par des differences graves entre Breton, Péret etc. d'une part et quelqu'uns des mes meilleurs amis surréalistes d'autre part : Henri Pastoureau, Marcel Jean, Hérold, Patrick Waldberg, Robert Lebel, Adolphe Acker et quelques autres. L'histoire est longue est compliquée, et serait difficile à décrire clairement dans une lettre : mais je dois dire que j'approuve intégralement l'activité de ceux qui se sont brouillés avec Breton – et ça en dépit du très grand amitié et hommage que je porte toujours vers Breton. Mais en tout cas, la publication ne pourrait pas ~~se~~ appairaître dans ces conditions, même si j'étais preparé~~e~~ à retirer les textes de Hérold, Waldberg, Pastoureau déjà traduit pour le "bulletin".

Cher ami, j'en peux rien, helas, dans cette affaire, et je suis désolé par ces évenements. Mais pour le moment toute activité surréaliste est – pour moi – éffectivement impossible.

Excusez ces nouvelles regrettables.

Fraternellement à vous et à mes autres amis surréalistes à Lisbonne:

Simon Watson Taylor

da esq. para a dir.:
Mário Cesariny, Simon Taylor
Mário Henrique Leiria

NÓS REDUZIREMOS A ARTE À SUA MAIS SIMPLES EXPRESSÃO

— EVIDÊNCIA SURREALISTA —

Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício do espírito que, servindo-se de um (ou mais) aspectos do real, passa lenta ou rapidamente ao extremo limite dele (humor negro, etc.) para encontrar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espírito. Acelerar êste processo, encontrar um objecto onde tudo, simultâneamente, tenha as propriedades da verdade e do êrro, do uno e do multiplo, do que foi encontrado e do que está perdido, é transformar (violentar) a realidade depois de a ter transtornado, é fixar um novo real poético Uno. Esse real poético dá-o o SURREALISMO reúnido, até aqui insuperàvelmente, Apolo e Dionisos, Venus Celeste e Venus Terrena, Ocultismo e Magia.

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

À "reabilitação do real quotidiano" opomos simplesmente o espectáculo dos quartos e das ruas. Quanto à teorética correspondente é de fins literários e, à transparência, preparadamente confusos e confundidos. Para o poeta, que é Imaginação, não há, nem pode haver, compartimentos estanques no real das coisas — na presença das coisas. Ele é, por si, voluntária ou involuntàriamente, o mais alto compartimento de relação, junto ao qual todos os outros são mero artifício geográfico ou económico. NÃO É para um par de sapatos que alienamos a vida e quando ela, para nós, está ausente é porque está MAIS ALTO.

Não ama aquele que ama tão somente a humanidade, mas aquele que ama através de um indivíduo bem determinado (Charles Fourier).●

Lisboa — Outubro de 1951

Mário Henrique Leiria
Mário Cesariuy de Vasconcelos
Carlos Eurico da Costa
Artur do Cruzeiro Seixas

IMPASSES E LIMITES

(...) foi tardio o nascimento do Surrealismo em Portugal como movimento específico, onde a iroína neo-dadaista do início, se encontra, por volta de 1940, menos lúcida e mais desesperada no abjeccionismo dos fins dos anos 50. O Surrealismo enquanto movimento durou apenas três anos, entre 1948 e 1950, tendo existido dois grupos neste breve intervalo de tempo.

Riquezas ou incertezas do movimento surrealista português? "O que há de mais surrealista no movimento surrealista português, é que, no fim de contas, ele nunca existiu", diz O'Neil; Pedro Oom acrescenta "nós nunca fomos um grupo com maiúsculas ou minúsculas, apenas um agrupamento ocasional" e Cesariny prefere falar de "anti-grupo". Nem as condições locais, nem a repugnância portuguesa pelos grupos lhe eram favoráveis; tão pouco a idêntica repugnância pelas sistematizações teóricas. É certo que, também aí, afastado dos dois maiores instrumentos de subversão teorética (Marx e Freud) dificilmente poderia elaborar uma doutrina ou praxis de Revolta, apesar de tudo no coração da experiência surrealista. Donde o acento—que é também tendência natural dos portugueses— posto no aspecto evasionista, onírico, mesmo mágico, sobretudo no segundo grupo, sendo o primeiro mais político. Mas, poderia sê-lo de outro modo? O ataque aberto do surrealismo francês —contra o Exército, o Colonialismo, o Poder— não podia, sob pressão da ditadura, ser senão dissimulado ou alegórico, reduzindo-se à guerrilha, como eles próprios reconheceram no comunicado enviado a Watson. Poderá um verdadeiro surrealismo existir sob uma ditadura? Talvez também o impasse da Revolução no Ocidente tenha proibido a esperança duma solução histórica, favorecendo assim a tendência fantástica (em A. M. Lisboa, por exemplo) ou o desespero abjeccionista.●

(Pierre RIVAS in
"REVUE ET TRACTS SURREALISTES
ET DE L'HORIZON SURRIALISTE EN FRANCE
ET DANS LE MOND—1919/1972")

SURREALISMO — UM DILEMA IRREDUTÍVEL

ERNESTO SAMPAIO

"Já que não podemos mudar de país, mudemos de assunto", sugeriu um dia Joyce a um jornalista que o interrogava sobre os tempos tumultosos vividos na sua Irlanda natal. Convidados, nestas páginas, a opinar sobre as vicissitudes do surrealismo em Portugal, permita-se-nos glosar a resposta do autor do "Ulisses" e propor mudar de país, já que não podemos mudar de assunto.

Escrever poemas é um belo exercício (afinal, o que são poemas?) que se pode praticar sem riscos. O surrealismo lançou sobre essa actividade as maiores suspeitas, estabelecendo uma negra confusão entre aquilo a que se chama "poesia" e aquilo a que se chama "vida".

Quem se aproximou da sua fonte de relâmpagos, viu-se confrontado com um dilema irredutível: aceitar uma ordem mental e social cujo sistema de valores conduz a uma implacável repressão das forças mais puras da imaginação e do desejo, ou rejeitar essas condições de existência e recuperar os movimentos mais expontâneos da vida, arrancando-a ao pesado mecanismo de preconceitos, proibições, terrores, ideias feitas, lugares comuns e convencionalismos de toda a espécie.

A realidade transforma-nos e nós transformamos a realidade. Esta interacção dialética constitui a essência de todo o conhecimento, tanto científico como poético. O surrealismo está com aqueles que defendem este princípio, mas que o defendem até às suas últimas consequências.

Entre nós, alguns houve (poucos) que foram até às últimas consequências, tanto e tão longe que saltaram pela janela, ou endoideceram, ou deixaram-se morrer — quando o facismo era a ordem, a canalhice a moral e a religião a droga — pura e simplesmente de aborrecimento. Outros (muitos) optaram pela ostentação pública de um tipo de desespero estilo cabeça de rata, pela cólera doméstiva, pela amalucada negação sistemática ou por uma indignação de porteiro, no fundo dispostos a todas as cumplicidades e equívocos.

Abandonar celeremente o lugar selecto em que os "poetas" destas paragens transformaram o surrealismo deveio uma necessidade vital para todos os que, por um lado queriam transformar efectivamente a realidade e não limitar-se à proclamação retórica da sua vontade de a transformar, e por outro lado se recusavam a tornar-se artesãos de uma "poesia" de resíduos, que actua sobre espécies secas de recordações, emoções, etc., com vista à manutenção da atitude lírica tradicional que olha sempre para trás.

Todos, ao fim e ao cabo, foram levados pelo surrealismo a um confronto excessivo com a realidade, que a uns anulou, a outros recuperou, e a outros ainda não anulou nem recuperou, mas transformou em inimigos tão pertinazes e ronhosos como ela própria.

Assim seja, e ainda bem que muitos, hoje, só conheçam da sua vida a luta que a faz crepitar. Contudo, o surrealismo foi, é e será uma via livre, longe e fora dos livros em que o condensaram aqui para figurar nas bibliotecas dos "homens honestos".

Unicamente concebido como fusão ardente do sonho e da acção, o surrealismo é insubornável quanto à destruição das ideias que herdámos em completo estado de putrefacção e que hoje se erguem no horizonte unicamente para não deixar passar qualquer expansão verdadeiramente profunda da consciência. Neste sentido, as palhaçadas que aqui se produziram em seu nome, e em que estiveram envolvidos "dissidentes" e "ortodoxos", não só constituiram obstáculos ao espírito de ruptura que faz avançar o conhecimento do homem, como ainda vieram a ser manifestações agudas de impotência crítica, de cobardia permanente a provocar o confusionismo mais baixo e a exaltação de tudo quanto conduz, no plano da imaginação, à vassalagem mais absoluta.

Dirigida ao descrédito permanente de todos os mitos, sociais, éticos e religiosos, em cujo nome o homem contemporâneo se encontra dividido numa série de compartimentos estanques, de onde apenas alçada uma visão reduzida e fragmentária da realidade, também dividida em planos inconciliáveis, a acção surrealista, com esse, ou outro nome (ou sem nome nenhum), prossegue enquanto não renunciarmos ao direito de fazer convergir num só ponto resplandecente todos os elementos dissociados do nosso ser.

O surrealismo, pela sua íntima vinculação com o estritamente humano, encontra-se no extremo oposto daquilo que se convencionou chamar literatura, isto é, de todo o jogo verbal intranscendente e decorativo, de todo o acto de simulação de estados de espírito, de toda a intenção friamente descritiva. Seu objectivo e razão de ser consiste em remar contra as convenções correntes — que encontram sempre geral aceitação — e levar até ao obscuro rincão a que ficou limitado tudo quanto é realmente humano a esperança de integração final da humanidade na vida.●

DEPOIMENTO

VITOR SILVA TAVARES

Surrealismo em português? — Um desafio ao impossível (mudar a vida, transformar o homem), à sombra, ou luz, do qual se cumpriram alguns destinos individuais entre o sarcasmo e a abjecção, o silêncio e o suicídio, o humor e a magia poética.

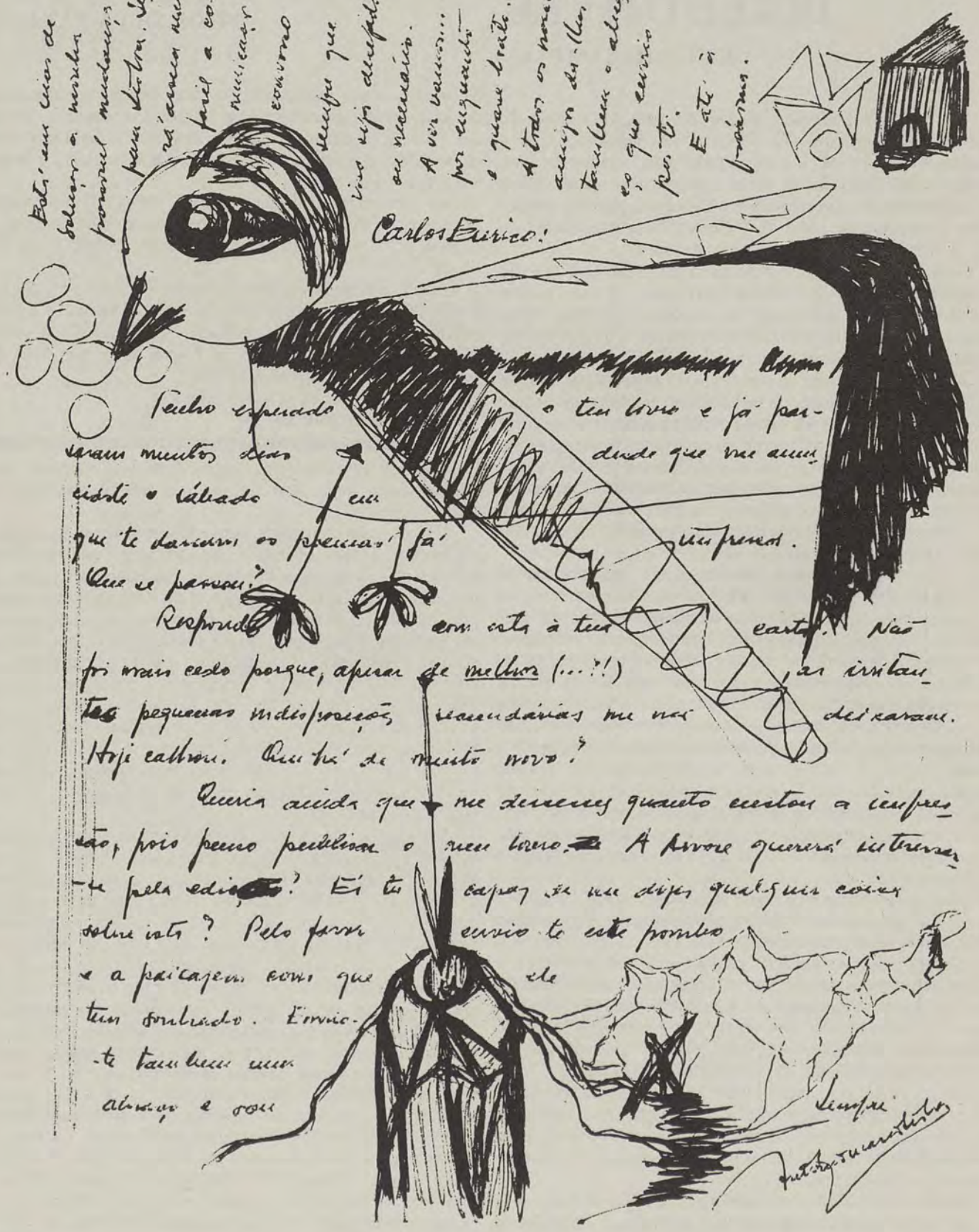
Numa atmosfera (política, social, cultural) miasmática sorveram os iniciados até à exaustão o ar livre disponível. Depois do Orpheu não consta melhores pulmões em Portugal.

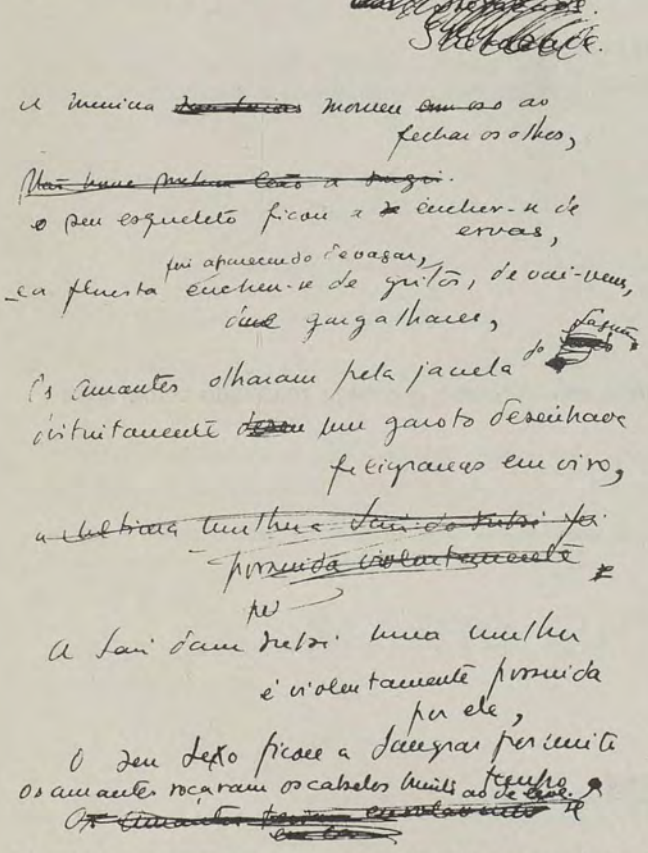
O resto é a trajectória que recupera — bom proveito! — a vivaz contradição entre uma filosofia da recusa e a inevitabilidade da afirmação poética "en artiste". Também entre o propósito colectivo (a poesia deve ser feita por todos) e o direito, último, à solidão.

... Que é o que por cá se vai gastando.

"La vraie vie est ailleurs".●

ANTÓNIO MARIA LISBOA





Excerto de cadavre-excquis de António Maria Lisboa com Carlos Eurico Mário Cesariny

da esq. para a dir.:
Mário Cesariny, Mário Henrique leiria, António Maria Lisboa
Cruzeiro Seixas

CARLOS EURICO DA COSTA

POEMA DOS DOIS CONTACTOS

Um muro de espuma sondável raro perfume
A trajectória curvilínea do teu dorso
Perfura-me o tórax
As minhas cem mortes odeiam-te cospem sangue

O poder de percepção de certas imagens
Há-o na núvem rastejante e policroma
Nos papiros hieroglifados que me nascem nos dedos
Como solitária nota musical

A poesia meu amor não a sabes
Para ti os cabelos amarelos são a verdade
A incontestada magia dos desejos
Existem na montanha de pedra dos teus olhos
Volatilizam-se no espaço-segundo de um astro
Na posse de uma partícula entre duas vertentes - o teu sexo grande e farto.

Possuo-te na beleza de folha prateada no poente dos meus braços
Possuo-te violência de lince que se lança na clareira cercada
Meu autofulíarco pantuásico

Minha dulcidémia amazónica.

No leito de conchas verdes - o vento
A pérola brilha-te nos seios goteja
Há sílêncio petrificado nas ruas
E o corpo de uma virgem moldado pela lava -
peça clássica de museu (um jovem estudante sonha em Pompeia o desejo realizado fotograficamente e a morte)

Meu amor
Talamúan fúlgido sonoro
Amante coroada de esperma

Amor

REQUIEM

NA CIRCUNSTÂNCIA DE UM AMIGO QUE MORREU

Hoje na luz dos teus olhos clareou o último reflexo da limpidez das águas sob as pontes as mesmas frágeis e curtas que tentaste reconstruir depois da invasão dos fabulosos seres existentes nos teus sonhos

eu não sei se foi nos teus sonhos — na tua boca eles eram tão reais tão persistentes na sua infâmia e a tua cólera tão verdadeira como só podia ser o teu gesto

o teu desesperado olhar fixando as silhuetas diáfanas que dançavam que perigosamente teimavam em dançar

Como sempre meu querido e pequeno mágico tu acertaste
As tuas profecias de ocasião não as ouviremos agora mas somente agora porque a tua voz exaltada e livre não está connosco e não haverá hinos

O Círculo de Fogo foi extinto e nos mares ou em qualquer outro ponto não importa houve um momento de silêncio uma minúscula areia incandesceu súbito irradiando uma luz quase imperceptível um grito quase sufocado breve

Aqui querido amigo faremos precisamente o mesmo esforço dos afogados as ervas continuarão a nascer nos jardins as mesmas mãos desdobrarão ansiosas os jornais às vezes falaremos de ti

Esta hora que teimamos fazer valer já nada significa
A floresta das imagens sonhadas vai-se dispersando lenta pelas ruas desertas e enevoadas destas cidades perdida para sempre

E agora tão só nos conjuntos que fertilizam a terra periodicamente com o seu sangue como nas fornalhas rubras da devastação os gritos permanecerão difusos confundidos no ruído das máquinas guerreiras as larvas e os parasitas chegarão de madrugada

E assim e sempre o foi nesta obscuridade serena em que os nossos olhos foram criados a nossa existência traída no crepúsculo das gravitações necessárias e periódicas

Continuaremos a fugir de nós próprios justificando com exactidão todos os actos que não tivemos coragem de realizar desesperados de toda esta linguagem - me - nor que nos fica na boca amarga
Seremos belos e indecisos eternamente E seremos pobres

Tu agora sabes meu amigo como é a penumbra dos actos válidos conheces as fontes transparentes que como nós também tentaste encontrar na esterilidade aérea das praias sem mares dos oásis sem desertos

Nas margens destes rios os cavaleiros de rosto encoberto continuarão a ser a única multidão válida e as armas que empunham estão tintas de sangue

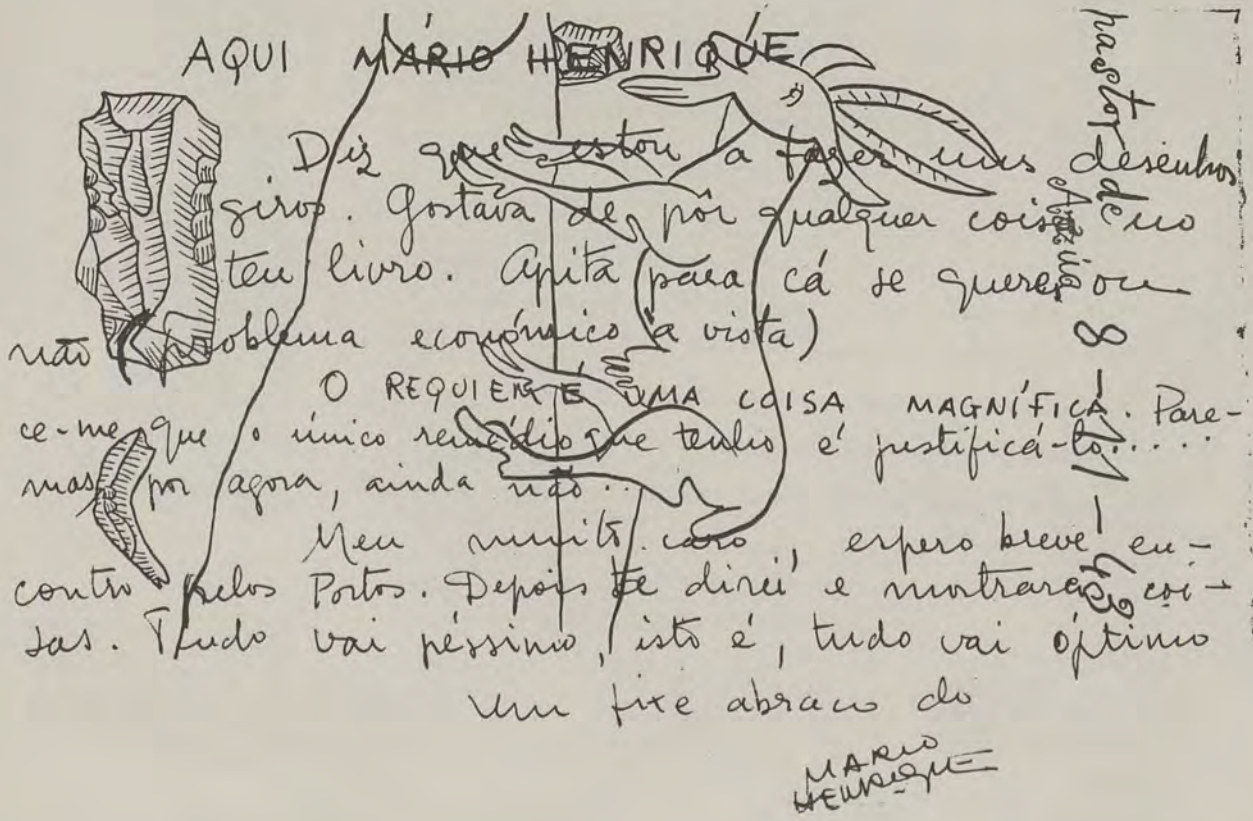
Há sempre um frágil homem de rosto triste mãos nos bolsos que eles rodeiam à noite como sabes e abandonam-no no mesmo local pela madrugada. Ele fica ainda com os olhos feridos rasos de lágrimas e costuma falar comigo

AQUI CONTINUAREMOS A MORRER PORQUE NÃO SABEMOS.
É ESTA A NOSSA MALDIÇÃO.

Nota: Poema dedicado a Mário Henrique Leiria ao ser-me anunciada, em termos equívocos por Mário Cesariny, a sua morte

---

MÁRIO HENRIQUE LEIRIA



CANÇÃO DA MANHÃ

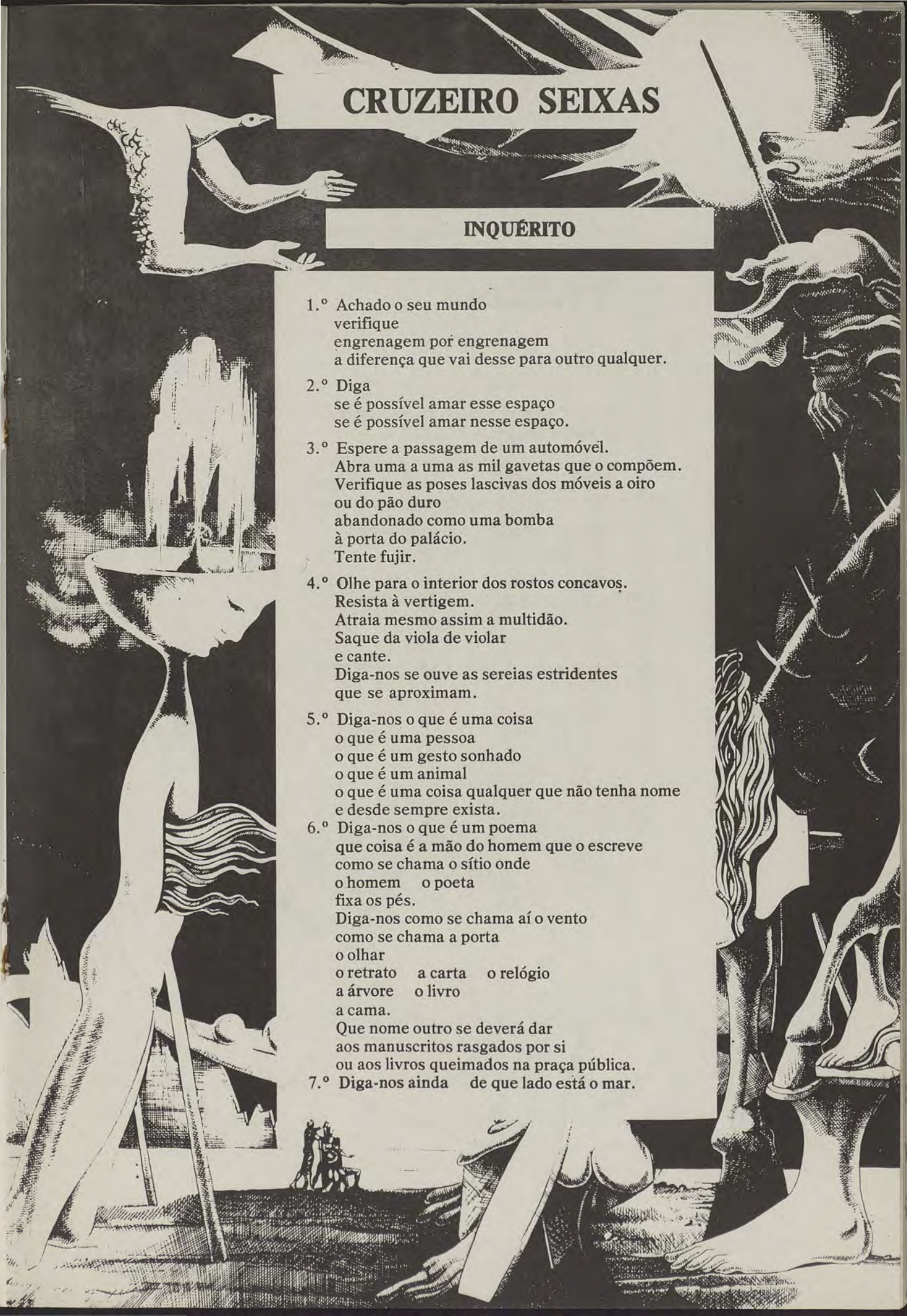
CANÇÃO DA MANHÃ

como os estranhos pássaros nascidos em tua bôca
como os rios que te correm entre os olhos
como as esmeraldas que formam as asas dos teus ombros
como os longos ramos da árvore de sono do teu braço
como o grande espaço em que o teu corpo repousa
deitado na tua própria mão
como a tua sombra idêntica à nuvem
que se encontra com o mar

assim é a presença que de ti tenho
nas noites em que o fogo se acende
nas montanhas longínquas e fulgurantes
quando os meus passos me projectam
para os mais elevados cumes solitários
quando o sangue canta
através do aço vibrante do meu corpo
levando-me ao longo do caminho de flores rubras
que tu plantaste

assim é o desejo de te encontrar
nascida nas minhas mãos
erguida como torre duma catedral perdida
envolta na minha bôca
caminhando comigo
pela estrada que nossos pés abrirão triunfantes

MARIO HENRIQUE



CRUZEIRO SEIXAS

INQUÉRITO

1.º Achado o seu mundo
verifique
engrenagem por engrenagem
a diferença que vai desse para outro qualquer.

2.º Diga
se é possível amar esse espaço
se é possível amar nesse espaço.

3.º Espere a passagem de um automóvel.
Abra uma a uma as mil gavetas que o compõem.
Verifique as poses lascivas dos móveis a oiro
ou do pão duro
abandonado como uma bomba
à porta do palácio.
Tente fujir.

4.º Olhe para o interior dos rostos concavos.
Resista à vertigem.
Atraia mesmo assim a multidão.
Saque da viola de violar
e cante.
Diga-nos se ouve as sereias estridentes
que se aproximam.

5.º Diga-nos o que é uma coisa
o que é uma pessoa
o que é um gesto sonhado
o que é um animal
o que é uma coisa qualquer que não tenha nome
e desde sempre exista.

6.º Diga-nos o que é um poema
que coisa é a mão do homem que o escreve
como se chama o sítio onde
o homem o poeta
fixa os pés.
Diga-nos como se chama aí o vento
como se chama a porta
o olhar
o retrato a carta o relógio
a árvore o livro
a cama.
Que nome outro se deverá dar
aos manuscritos rasgados por si
ou aos livros queimados na praça pública.

7.º Diga-nos ainda de que lado está o mar.

PEDRO OOM

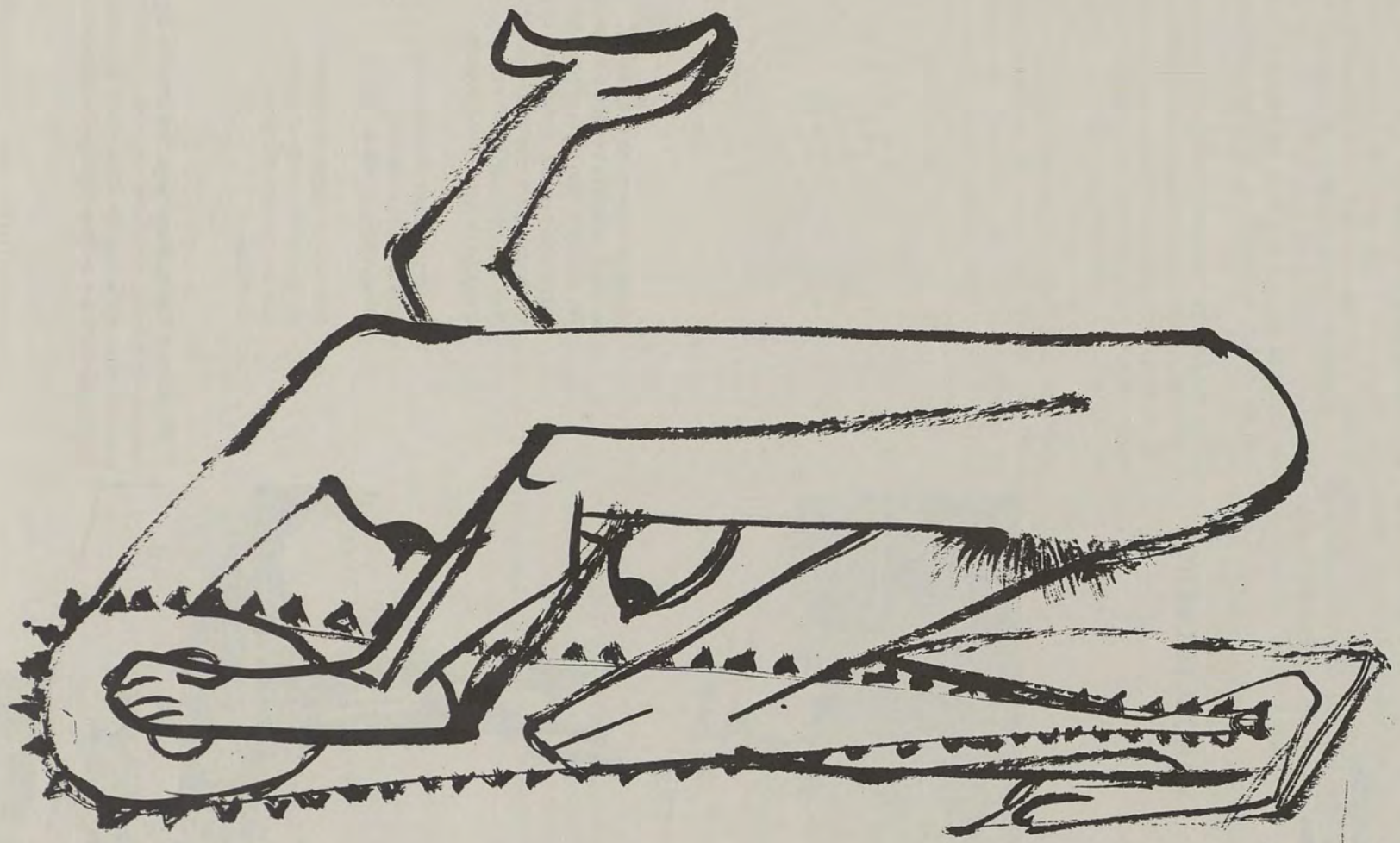
OS LEGADOS DO SURREALISMO

Mário Cesariny herdou as botas rotas
de André Breton.

António José Forte herdou a gabardine
de Benjamim Péret — que não chegou a
ver a cor porque se perdeu no caminho.

Natália Correia herdou o chinó que
Nora Mitrani usava no púbis.

Eu estou à espera que Marcel
Duchamp me deixe o tabuleiro
de xadrês.



Estudo para a mulher - bicicleta

pedro

o

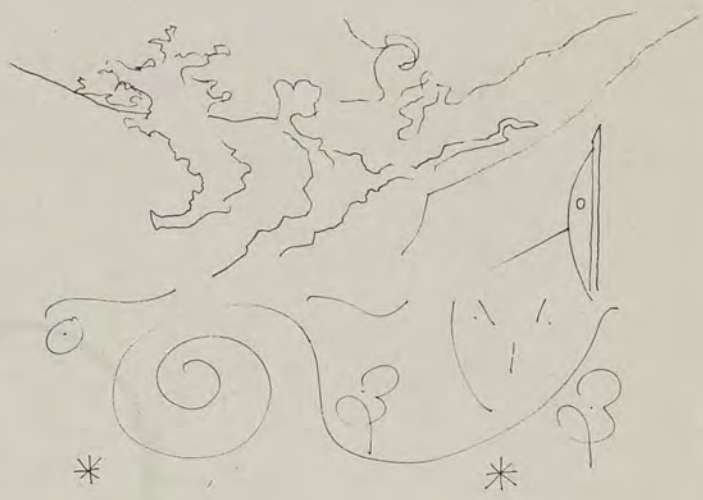
homem **nada**

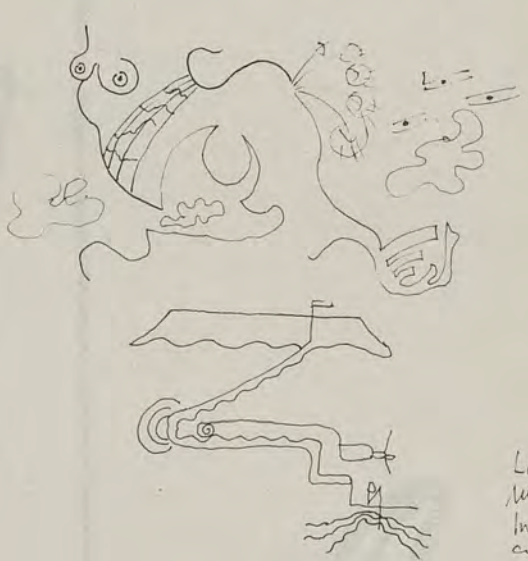
tem **a** **perder**

excepto

as **suas** **penas**

MANUEL LOURENÇO





relógios azuis num céu azul,
as rochas abrem verdes e amarelas.
No espaço o raio de luz torna-se
vermelho papoila, reflectindo o sangue,
Um sangue envenenado recentemente,
Nas extremidades do Verão,
Quando as nuvens regressam.

Mesmo estes relógios azuis,
Nús de toda a agonia,
Obscurecem a vista,

Fazendo-a seguir os crimes
do horizonte, onde as águas
são turvas e as margens
de metal.

Embora o Surrealismo seja um estado de consciência contínuo e infinito, a natural sucessão espontânea de cada uma das suas epifanias conduz à visão dos espaços a serem respirados durante as duas últimas décadas do século.

a principal tarefa a ser realizada pela
presente consciência surrealista é
A ABOLIÇÃO DO TEMPO

Sé de todo necessário distinguir entre o Surrealismo de antes do arsenal nuclear e das suas incarnações vivas, seria tentador pensar que os insólitos avatares surrealistas que respiram a actual poeira atómica conseguiram aprender a concepção pristina de que o tempo é uma ilusão. A consciência surrealista pré-atómica é essencialmente dualista em virtude da sua insistência incandescente no futuro como o domínio da ressureição surrealista.

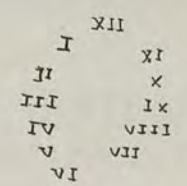
Lutaremos pela abolição do futuro como sendo a raíz de origem da distorção da sensibilidade conhecida por paranoia.

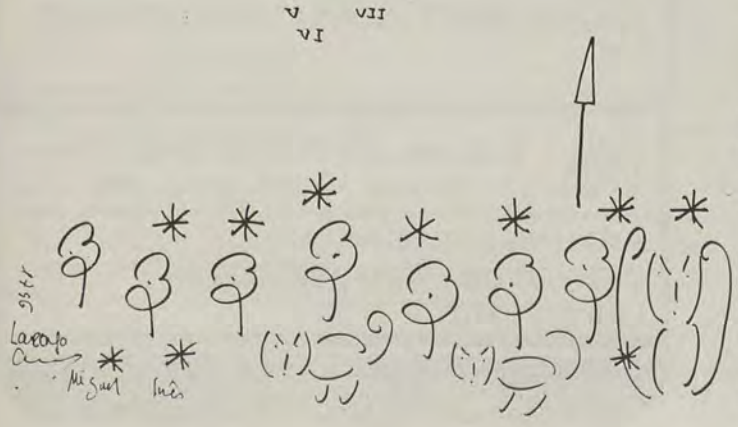
Lutaremos pela abolição do passado como sendo a raíz de origem da distorção da sensibilidade conhecida por angústia.

Lutaremos pela abolição do presente como sendo a raíz de origem da distorção da sensibilidade conhecida por ego.

As sociedades poli-militarizadas em que vivemos dependem da aceitação cega da irrealidade do tempo. Assim o primeiro passo a caminho da liberdade é a abolição do tempo.

todos os relógios devem ser destruídos pelo fogo e todas as torres de todas as praças reduzidas a escombros. Queremos ver a cidade inteira em chamas com as suas ruínas a flutuar à tona de água





INTERLÚDIO — Um obituário afectivo

M. S. Lourenço nasceu em Sintra com o Sol no Touro, a Lua no Aquário e Virgem no Ascendente, no ano de 1936. Escreveu diversos livros de Poesia. Morreu no dia 15 de Janeiro de 1973 em Dorchester, Oxfordshire, Inglaterra, ao tomar um banho quente. O seu corpo, à medida que foi sendo lavado, foi revelando, para a posteridade, o segredo tremendo da identidade de M. S. Lourenço: o poeta era um peixe. As suas escamas cairam uma a uma e foram finalmente engolidas pelos esgotos do condado. Jaz no estrume de Dorchester à espera de se tornar num cacto.

FIM DO INTERLÚDIO

O ORÁCULO CATALÉPTICO ACERCA DA ABOLIÇÃO DO TEMPO

MANIFESTO

DEITEM

FOGO AOS

RELÓGIOS

O céu está a caír. Os ossos já avançam sobre o sol paralisado. As torres caem de todas as direcções do espaço. As chamas mostram um subterrâneo onde as borboletas entram dentro da boca. Os sonhos agonisam e no dom das línguas ouvem-se os uivos:

DEGELEM TODOS OS DIAS COM UMA FLOR IMÓVEL
JUNTEM TODAS AS SOBRAS DEBAIXO DOS LÁBIOS
CRESCENTES E INSPIREM E EXPIREM
PARA AS NUVENS IMUNDAS DA NOITE

Na cave ressoam os ecos dum apelo ardente. A glicínia torna-se em mármore e as borboletas aterram a fim de mijar o seu ácido. A colina alaranjada enterra-se debaixo do arco da terra violenta. Durante a minha vigília queimo as últimas cinzas à boca da cave.

Quero todos os relógios enforcados nas suas árvores. Tais ressurreições não terão mesmo um nome próprio: serão apenas cachos de números ardentes.

Aceito o fundo como dado e sinto-me limitado por ele tal como os meus olhos são limitados pelas chamas do horizonte. Espesso e quente o fumo sobe dos relógios moribundos.

É o tempo que me confunde, eu regresso, eu sinto-me difuso à procura de uma paisagem de trevas, agora aparentemente invisível. "Olha para a lua" e eu olhei e a minha face fugiu-me, reduzida a uma sombra, torcida e dispersa. Números luminosos arrastam-se nos meus terraços suspensos. Os relógios fervem em todas as direcções do espaço.

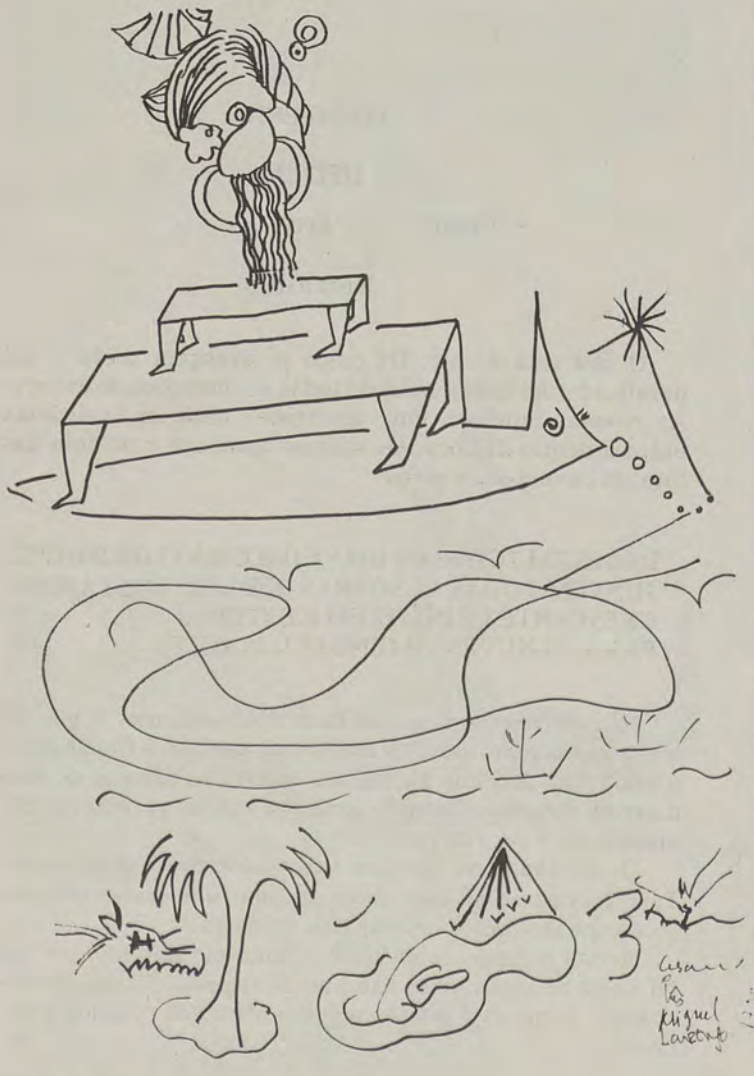
os

golfinhos

encontraram

a sua

u t o p i a



A EPOPEIA DE GILGAMESH

UM DOS MAIORES POEMAS ÉPICOS DE SEMPRE, E TAMBÉM UM DOS MAIS ANTIGOS DE QUE HÁ MEMÓRIA: CHEGA-NOS DO 3°MILÉNIO A.C. -1500 ANOS ANTES DA "ILÍADA". SIMPLES E GRANDIOSA, ESTA HISTÓRIA DO DILÚVIO FOI GRAVADA NA ARGILA PELO SEU HERÓI: O IMPONENTE GILGAMESH, REI DA ANTIGA CIDADE SUMÉRIA DE URUK.

VERSÃO DE PEDRO TAMEN FEITA A PARTIR DO TEXTO DA ARQUEÓLOGA INGLESA N. K. SANDARS.

COLECÇÃO PÁGINAS DE SEMPRE

TÍTULOS PUBLICADOS NA MESMA COLECÇÃO

VLADIMIR POZNER
Espanha Primeiro Amor
ROMANCE

GEORGES BATAILLE
O Azul do Céu
ROMANCE

Madame Edwarda
O Morto
História do Olho
3 NOVELAS REUNIDAS NUM SÓ VOLUME
TRADUÇÕES DE PEDRO TAMEN

Edições ANTÓNIO RAMOS
RUA PADRE LUÍS APARÍCIO 9-1°F Tel.577205-Lisboa

DISTRIBUIÇÃO EXCLUSIVA
CENTRO DO LIVRO BRASILEIRO
LISBOA-PORTO

SURREALISMO E EROTISMO

EURICO GONÇALVES

De todos os movimentos artísticos, o Surrealismo é talvez aquele que, na junção do real ao imaginário, mais recorre à força subversiva, transgressora e transformadora do Eros. Não admira, por isso, que o Surrealismo não deixe de chocar e escandalizar a "moral burguesa" e se torne, inevitavelmente, incómodo para qualquer "ordem social estabelecida".

No combate contra a decadência, a estagnação, a rotina e a asfixia cultural, o Surrealismo manifesta-se como movimento capaz de recuperar a energia, a emoção e o vitalismo primitivo do instinto criador do homem, ao nível de novas formas de comportamento ético e poético, através de uma imagética fascinante e inquiectante, reveladora de forças que, até então, permaneciam ocultas ou adormecidas.

A via original do Surrealismo entronca-se, não sem surpresa, na redescoberta da autêntica tradição revolucionária das artes primitivas e populares. Também aí, nas artes primitivas e populares, na escultura negro-africana e nas antigas civilizações egípcia, maia, azteca, inca, indiana e chinesa, o erotismo surge como expressão vital do homem, associado às proezas da imaginação, quantas vezes promovendo a dança, ritual, a catarse, o exorcismo e a festa libertadora do próprio corpo, vinculado a profundas crenças, mitos e pavores.

Se considerarmos que o erotismo é o vasto campo em que se manifesta o desejo e o prazer sexual, será difícil conceber uma arte enraizadamente humana que não seja animada por esse impulso vivo. Pretender contrariar esse impulso vivo, é impedir que o homem se comunique através do corpo, e que, através do corpo, sinta e viva as suas inquietações mais profundas; é recusar-lhe a alegria do encontro com outros corpos; é, numa só palavra: castrá-lo.

Mesmo quando o desejo sexual é recalcado, a arte surge como recompensa, sublimação ou forma velada de o exprimir.

Nada consegue impedir que o caudal das águas do rio do desejo aumente, e aumente na proporção directa do constrangimento a que é submetido pelas suas próprias margens. Não esqueçamos que quanto maior é o caudal das águas do rio do desejo, maior é a impetuosidade ou a força da corrente com que desemboca no grande oceano da imaginação.

Mesmo a prática religiosa não consegue encobrir o carácter libidinoso de muitos dos seus rituais.

A Igreja, ao pretender dessexualizar o mundo, mais não conseguiu do que atribuir à sexualidade o sabor do pecado. Motivado pelas tentações do diabo e a atracção do fruto proíbido, o desejo irrompe espontaneamente, mesmo contra os princípios rígidos da moral cristã. A pintura de Clovis Trouille representa "belas pecadoras, ajoelhadas no confessionário, oferecendo os lábios ao seu confessor e mostrando, por vezes, as suas coxas brancas, apertadas com ligas e meias pretas".

"As freiras que os jejuns matavam de histerismo"—escreveu o poeta Cesário Verde.

Vale a pena evocar as admiráveis cenas orgíacas dos jardins das delícias pintadas por Jerónimo Bosch, no século XV, quando a religião dominava e condenava tais formas de expressão. Bosch foi, efectivamente, um pintor visionário e subversivo que contribuiu enormemente para a desocultação de todo um processo mental obscurantista. Sem este pintor de pesadelos, sonhos e miragens, não seria possível abrir o alçapão do subconsciente. Bosch convida-nos a mergulhar nas trevas e a encontrar aí a pequena luz redentora, capaz de nos iluminar novos caminhos e de nos proporcionar novas alegrias.

Ao relacionar o real e o imaginário, o visível e o invisível, a luz e a sombra, o prazer e a dor, a vida e a morte, a arte fantástica e surrealista revela obsessões sexuais que atingem frequentemente o delírio, o fascínio e o êxtase.

No fervor da criação, o artista vive inteiramente o seu próprio trabalho e quantas vezes encontra aí a sublime alegria de poder extravasar o que nele estava recalcado ou não tinha tido até então a oportunidade de se exteriorizar.

E nem sempre é a pintura que ilustra o erotismo aquela que melhor o exprime. Quantas vazes uma simpes mancha de côr, um traço tenso e incisivo, uma linha mole e um golpe de lâmina numa tela virgem, revelam uma evidente expressividade erótica. Basta pensar nas telas perfuradas e golpeadas de Lucio Fontana, nas manchas gestuais de côr estridente de De Kooning, nas ejaculações caligráficas de Georges Mathieu, no traço tenso e incisivo de Picasso e Lam, e na sensualidade dos volumes lisos e arredondados das esculturas de Brancusi, Henry Moore, Laurens e Arp.

Não haverá no carácter obsessivo de muita arte abstrata o desejo de aprofundamento de uma linguagem que reabilita sinais e formas arquetípicas do chamado "Inconsciente Colectivo", tão defendido por Yung? Na génese desses sinais e formas abstractas há frequentemente uma relação orgânica com aquele que nos assume.

Muito mais recatado e muito menos superficial, espectacular e exibicionista que a pornografia, o erotismo exalta o desejo e o prazer sexual ao nível mais profundo, confundindo no mesmo corpo um intenso e universal sentimento de amor.

Sempre vi as autoridades governamentais e eclesiásticas muito mais empenhadas em reprimir e censurar do que em debater e esclarecer uma temática tão complexa e rica como o erotismo, esquecendo-se ou já nem sequer reparando que passamos a vida a admirar magestosos símbolos fálicos como as cúpulas das catedrais, os pés direitos das torres, as chaminés das fábricas, os vulcões e as montanhas.

Por outro lado, sabe-se que, no plano erótico, o prazer da transgressão é tanto maior quanto mais rigorosa é a interdição.

Numa sociedade tolerante em que o amor livre fosse possível, tudo o que até então constituia escândalo, passaria a ser olhado como a coisa mais natural do mundo.

As diversas formas tidas como de perversão sexual, como o homosexualismo, o onanismo, a necrofilia, a zoofilia, a caprofilia, o fetichismo, a orgia e o "voyuerisme", passariam a ser encaradas naturalmente, sem preconceitos nem censura prévia.

A arte estabelece uma permanente relação entre o sonho e a realidade, entre o que se deseja ver e o que se vê. Pois não é a arte esta permanente ponte suspensa entre o conhecido e o desconhecido? Pois não é a arte este constante e estranho modo de nos interrogarmos? **A arte, como a revolução, é uma violência corporal** implicada na própria transformação física e psíquica do homem. Carne, fornicação, tortura e êxtase fazem parte da vivência do próprio corpo; espécie de "teatro da crueldade" que, segundo Antonin Artaud, pôe o homem organicamente em causa.

Os desenhos eróticos de Picasso reabilitam, em grande parte, o homem primitivo, o amante da natureza, o bom selvagem de uma época de ouro perdida. As pinturas e colagens de Max Ernst e André Masson recuperam o sentido do maravilhoso a partir da livre associação de imagens. As bonecas de Bellmer, os desenhos de Svanberg, as pinturas de Dali, Delvaux, Leonor Fini, Victor Brauner e Matta, as fotografias de Man Ray e as caixas de Cornell são exemplos eloquentes do erotismo no Surrealismo Internacional.

Para muitos poetas e artistas surrealistas, a revolução social não se faz sem a revolução sexual. Com a revolução sexual acaba-se não só com a exploração do homem pelo homem como também da mulher pelo homem e vice-versa.

1. Paula Rêgo: pintura - colagem

Os movimentos de emancipação da mulher rèpresentam já um primeiro passo nesse sentido.

Para os marxistas, a emancipação da mulher não existe desligada da emancipação do proletariado, porque as causas da exploração do sexo feminino são as mesmas causas económicas que as da exploração do trabalhador.

A FORÇA SUBVERSIVA DO EROS NA PINTURA SURREALISTA PORTUGUESA

Também na arte moderna portuguesa, nomeadamente em obras relacionadas com o Surrealismo, se manifesta a força subversiva do Eros.

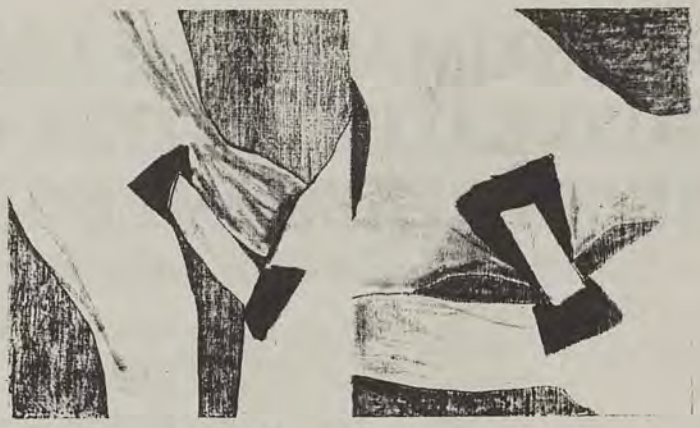
Através do desenho, da pintura, do recorte e da colagem de imagens grotescas e biomórficas, a imagética delirante de Paula Rego ocupa-se da desocultação freudiana de reminiscências da infância. Ilustração de organismos fabulosos, que a pintura estilizada e ornamental de Fátima Vaz bizarramente aponta, em termos de narrativa do maravilhoso.

Tenso, vibrante e luminoso é o espaço plástico pintado por Vespeira.

Nas obras recentes de Júlio Pomar, o plano do suporte evidencia-se como lugar de permutação de sinais e como campo de exercício da sensualidade. A figura humana é recortada em silhueta em amplas superfícies de cor lisa e contrastante, que descrevem ritmos tensos e orgânicos. Feitas de cortes voluntários, ocultações e desvios, as pinturas, colagens e serigrafias de Pomar recriam e recodificam imagens retomadas em novas situações de experiência sensorial, chamando a atenção para os vazios intervalares, zonas nuas que vibram e são forma e fundo simultaneamente. Vinculado, durante muito tempo, à temática neo-realista, as suas últimas colagens e pinturas combinadas com objectos inserem-se já numa pesquisa que o aproxima do Surrealismo. Ao experimentar a vocação expressiva do fragmento fora do seu contexto habitual e integrado num novo contexto, o pintor estabelece uma relação lúdica e erótica entre o material que utiliza e a imagética que promove no plano da tela e para àquem dela, em relevo.

A serpente que morde a própria cauda é um animal que se contorce em torno de si mesmo, descrevendo um movimento circular, concêntrico e espiralado. Círculo, disco, roda, sol, girassol, rosa, chapéu, caracol, boca, ânus, olho, anel, pulseira, colar, seio, lua, terra, ventre materno, o retorno às origens — toda uma simbologia antiga da unidade e da plenitude é actualizada na pintura de cores lisas e contrastantes de Maria José Aguiar. A serpente que morde a própria cauda é aí uma enorme forma fálica que contorna a cercadura rectangular, arredondando-lhe os cantos, do papel ou da tela.

Enorme forma fálica que encerra um espaço, que poderá simbolizar o útero, percorrido, em diversas direcções, por uma multidão de minúsculos "phalus" ou espermatozóides. Minúsculos "phalus", utilizados como marcas, carimbos e projécteis, que invadem liricamente o espaço para, numa espécie de aquário matisseano, criarem uma cenografia festiva, onde se exalta a cópula, a ejaculação, a cobra que cospe, a fecundidade, tudo o que ànima a vida orgânica.



2. Álvaro Lapa (fragmento)

Mole e visceral é a pintura matérica, dilacerada e informal de Mário Cesariny.

Libidinosa, fluida, fluente e ágil é a figuração onírica de Jasmim.

A expressividade rude e directa do acto sexual é explícita na nova figuração narrativa de Álvaro Lapa que, de um modo vitalista e original, apela para a representação dos dados imediatos da descoberta do corpo humano.

Inspirada nos efeitos cruéis e cómicos da banda desenhada, a sátira social é assumida com rigor e minúcia na iconografia de Eduardo Batarda. Ao focar os amores libertinos de marginais e alguns aspectos da vida de deboche de damas e cavalheiros da alta sociedade, envolvidos em histórias obscuras de burlas, negócios e hediondos crimes, os desenhos coloridos de Batarda são uma feroz e implacável crítica às contradições da civilização burguesa ocidental.

A sátira social é expressa em termos jocosos de malícia popular e provocação erótica nas figuras grostescas, desenhadas e coloridas por Henrique Manuel.

Mário Botas desenha e pinta pequenos monstros perversos e personagens rocambulescas.

Perversos, cruéis e sádicos são os monstros pintados por António Areal.

Raúl Perez elabora meticulosamente formas moles e contagiantes do seu universo simbólico e onírico.

Os desenhos e colagens de Artur Cruzeiro Seixas representam corpos nús, esculturais, projectados em espaços de abismo e infinito.

Pedro Oom é autor de retratos imaginários de evidente simbologia erótica.

3. Jasmim (fragmento)

APROXIMAÇÃO DE UMA CRONOLOGIA DE SURREALISMO LITERÁRIO EM PORTUGAL, SEUS PRELEGÓMENOS E PROLONGAMENTO

I — Os desbravadores do terreno: remotos e não-só:

1614 — Fernão Mendes Pinto: **Peregrinação**
1774 — Anónimo: **A Arte de Furtar**
1868 — Álvaro do Carvalhal: **Contos**
1867 — Eça de Queirós: **Prosas Bárbaras**
1902 — Gomes Leal: **A Mulher de Luto**
1903 — Afonso Lopes Vieira: **"Marques" (História dum Perseguido)**
1907 — Gomes Leal: **Mefistófeles em Lisboa**
1912 — Teixeira de Pascoais: **Regresso ao Paraíso**
Visconde de Vila-Moura: **Nova Safo (Tragédia Estranha)**
1913 — Raúl Leal: **Liberdade Transcendente**
Fernando Pessoa: (escreve) **A Hora Absurda**
1914 — Mário de Sá-Carneiro: **Dispersão; A Confissão de Lúcio**
1915 — 1°. e 2°. números da revista **Orpheu**
Fernando Pessoa: (escreve) **A Ode Marítima**
Mário de Sá Carneiro: (escreve) **Manucure; Céu em Fogo**
Almada Negreiros: **Cena do Ódio**
1916 — Almada Negreiros: **Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso**
1917 — Fernando Pessoa (Álvaro de Campos): **Ultimatum** (no n°. único de **Portugal Futurista**)
Almada Negreiros: **A Engomadeira; K4 e o Quadrado Azul; Saltimbancos**
Raúl Brandão: **Húmus**
1918 — Fernando Pessoa: (escreve) **Antinuous**
1920 — Camilo Pessanha: **Clépsidra**
1921 — Almada Negreiros: **A Invenção do Dia Claro; O Cágado**
1923 — Raúl Leal: **Sodoma Divinizada; Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica**

II — Os desbravadores do terreno: contemporâneos do Movimento Surrealista francês

1924 — Almada Negreiros: **Pierrot e Arlequim**
1928 — Almada Negreiros: **Deseja-se Mulher (1+1=1)**
1931 — António Pedro: **Máquina de Vidro**

António Pedro pintou árvores com mamas e outras figuras metamorfoseadas e teatrais. Metamorfoseadas são as esculturas bojudas e expressionistas de Jorge Vieira.

João Cutileiro recria uma ambiência erótico-sensual com as suas bonecas "Bibelots" e figuras bífidas, abertas como frutos.

Em todos estes casos, "a imaginação permanece a rainha das faculdades" — Baudelaire. Só a imaginação transforma e transtorna.

Que dizer ainda da chamada "arte bruta" de inspiração popular que, à margem de quaisquer regras e preconceitos, é documentada, por exemplo, nos desenhos pornográficos e eróticos feitos por anónimos nas paredes e nas portas das retretes públicas? Desenhos provocantes, grosseiros e agressivos, frequentemente acompanhados da escrita de palavras e frases cheias de humor e malícia.

Ao encontrar-se só consigo próprio, fechado no seu pequeno canto, que é também o seu mundo, o homem sente-se à-vontade para se entregar a práticas "indecorosas", que vão desde o prazer de defecar e urinar ao de desenhar "coisas" que chocam a moral e a sensibilidade burguesas. É o prazer da transgressão que mais uma vez se manifesta. E se faço alusão a estes desenhos é porque eles proliferam nas nossas retretes e outros locais públicos que escapam à vigilância e ao controle da acção policial e da censura, não esquecendo que há uma intenção provocatória, porque aqueles que os executam sabem que esses desenhos vão ser vistos pelos outros.

Mais do que uma catarse, um vómito ou uma descarga de energias, a "arte bruta" exprime uma salutar rebeldia contra todas as formas repressivas da cultura esfixiante; ela é, por isso, anti-erudita, anti-académica e anti-burguesa; ela é a exaltação do desejo, a vitalidade desmedida, a expressão do próprio instinto criador, a visão transfigurada, "os olhos no estado selvagem", a que se referem os poetas e artistas surrealistas. Por isso, também esta forma de expressão directa não deixa de transparecer em muitas obras surrealistas.●

1935 — Almada Negreiros: **S.O.S. (2º. acto)**
1937 — Mário de Sá-Carneiro: **Indícios de Ouro (ed. post.)**
1938 — AlmadaNegreiros: **Nome de Guerra**

III — Durante o Movimento Surrealista português: surrealistas e surrealizantes

1942 — ANTÓNIO PEDRO: **APENAS UMA NARRATIVA**
1943 — Fernando Pessoa: Início da publicação da sua obra poética
1944 — MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **NICOLAU CANSADO ESCRITOR**
MANUEL DE LIMA: **UM HOMEM DE BARBAS**
1945 — Nos. 1 a 3 de **Confluência**, colecção antológica
Luiz Pacheco: **Os Doutores, a Salvação e o Menino** (in **Bloco**, antologia organizada por Luiz Pacheco, Cardoso Pires, Castro Rodrigues e Daniel de Morais)
Mário de Sá-Carneiro: **Poesia Completa** (ed. póst.)
1946 — Daniel Filipe: **Missiva**
1947 — ALEXANDRE O'NEILL: **A AMPOLA MIRACULOSA**
1948 — ANTÓNIO PEDRO: **PROTOPOEMA DA SERRA D'ARGA**
1949 — **O SURREALISMO E O SEU PÚBLICO EM 1949: Comunicações**
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS e PEDRO OOM: **OS SURREALISTAS DIZEM DE SUA JUSTIÇA**
Jaime Salazar Sampaio: **Em Rodagem**
Daniel Filipe: **Marinheiro em Terra**
José Augusto França: **Natureza Morta**
1950 — MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **CORPO VISIVEL**
1951 — ALEXANDRE O'NEILL: **TEMPO DE FANTASMAS**
DO CAPÍTULO DA PROBIDADE (resposta do Grupo Surrealista a Alexandre O'Neill)
José Augusto França: **Unicórnio** (antologia de autores portugueses)
1952 — CARLOS EURICO DA COSTA: **7 POEMAS DA SOLENIDADE E UM REQUIEM**
ANTÓNIO MARIA LISBOA: **OSSÓPTICO; ERRO PRÓPRIO**
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO REAL QUOTIDIANO**
Daniel Filipe: **O Viageiro Solitário**
1953 — ANTÓNIO MARIA LISBOA: **ISSO ONTEM ÚNICO**
MANUEL DE LIMA: **MALAQUIAS OU A HISTÓRIA DE UM HOMEM BARBARAMENTE AGREDIDO**
A AFIXAÇÃO PROIBIDA: obra colectiva
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **LOUVOR E SIMPLIFICAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS**
1954 — FERNANDES ALVES DOS SANTOS: **DIÁRIO FLAGRANTE**
Natália Correia: **Poemas**
Jaime Salazar Sampaio: **Poemas Propostos**
1955 — Vitor Fontes: **A Arte Surrealista e os Desenhos das Crianças Mentalmente Irregulares, Comunicado à Academia das Ciências**
Jaime Salazar Sampaio: **Romance de uma Rosa Verde**
Luís Veiga Leitão: **Noite de Pedra**
1956 — ANTÓNIO MARIA LISBOA: **AVISO A TEMPO POR CAUSA DO TEMPO; A VERTICALIDADE E A CHAVE**
Jaime Salazar Sampaio: **Palavras Para um Livro de Versos**
José Augusto França: **Pentacórnio** (antologia de autores portugueses)
Daniel Filipe: **Recado Para uma Amiga Distante**
1957 — FERNANDO ALVES DOS SANTOS: **TEXTOS POÉTICOS**
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **PENA CAPITAL**
Natália Correia: **Dimensão Encontrada**
1958 — ERNESTO SAMPAIO: **LUZ CENTRAL**
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **ALGUNS MITOS MAIORES ALGUNS MITOS MENORES PROPOSTOS À CIRCULAÇÃO PELO AUTOR**
ANTÓNIO MARIA LISBOA: **EXERCÍCIO SOBRE O SONHO E A VIGÍLIA DE ALFRED JARRY, SEGUIDO DE O SENHOR CÁGADO E O MENINO**
VIRGÍLIO MARTINHO: **FESTA PÚBLICA**
CARLOS EURICO DA COSTA: **SETE POEMAS DA LIBERDADE**
Natália Correia: **Passaporte**

Alexandre O'Neill: **No Reino Da Dinamarca**
Herberto Helder: **O Amor em Visita**
Manuel de castro: **Paralelo w**

1959 — José Sebag: **O Planeta Precário** (edição destruida pelo autor)
MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS: **NOBILISSIMA VISÃO**
PEDRO OOM: **UMA CARTA PARA PALMA-FERREIRA**
1°. e 2°. números da revista **Pirâmide**
Ernesto Valente da Fonseca: **Tempo de Manequins**
Alonso Féria: **Cúmplice de Nada**
ERNESTO SAMPAIO: **PARA UMA CULTURA FASCINANTE**
António Porto-Além: **Lázaro e Job**
Angelo de Lima: **Poesias** (ed. post.)

1960 — 3°. e último número da **Pirâmide**
ANTÓNIO JOSÉ FORTE: **QUARENTA NOITES DE INSÓNIA DE FOGO DE DENTES NUMA GIRÂNDOLA IMPLACÁVEL E OUTROS POEMAS**
Natália Correia: **Comunicação**
Jaime Salazar Sampaio: **O Ramal de Sintra; O Silêncio de um Homem**
Luiza Neto Jorge: **A Noite Invertebrada**
Daniel Filipe: **O Manuscrito na Garrafa**

IV — A estrada larga: prolongamentos

1961 — Natália Correia: **Cântico do País Imerso**
Mário Cesariny de Vasconcelos: **Planisfério e Outros Poemas**
Herberto Helder: **A Colher na Boca: Poemacto**
Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito
Daniel Filipe: **Discurso sobre a Cidade**
Alonso Féria: **Tempo de Heróis**
António Barahona da Fonseca: **Insónias e Estátuas**
Luiza Neto Jorge: **Quarta Dimensão**
Virgílio Martinho: **Orlando em Tríptico e Aventuras**

1962 — Herberto Helder: **Lugar**
António Barahona da Fonseca: **Poemas e Pedras**
Carlos Eurico da Costa: **As Aventuras da Razão**

1963 — Herberto Helder: **Os Passos em Volta**
Virgílio Martinho: **O Grande Cidadão**
Daniel Filipe: **Pátria, Lugar de Exílio**
Mário Cesariny de Vasconcelos: **Surrealismo e Abjeccionismo** (antologia)

1964 — Mário Cesariny de Vasconcelos: **Um Auto Para Jerusalém** (aproveitamento dramático de um texto de Luiz Pacheco)
Herberto Helder: **Electronicolírica**
Luiza Neto Jorge: **Terra Imóvel**
Ruben A.: **A Torre de Barbela**
Luiz Pacheco: **Comunidade; O Cachecol do Artista**

1965 — Natália Correia: **Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica**
Mário Cesariny de Vasconcelos: **A Cidade Queimada**
Armando Silva Carvalho: **Lírica Consumível**
Manuel de Lima: **O Clube dos Antropófagos** (versão teatral)
António Barahona da Fonseca: **Capelas Imperfeitas**

1966 — Mário Cesariny de Vasconcelos: **A Intervenção Surrealista**
Luiz Pacheco: **Crítica de Circunstância; O Caprichismo Interventor do Sr. Mário Cesariny**
Júlio Moreira: **A Execução**

1967 — Herberto Helder: **Húmus; Retrato em Movimento; Ofício Cantante**
Luiz Pacheco: **Textos Locais**
Luiza Neto Jorge: **O Seu a Seu Tempo**
Mário Cesariny de Vasconcelos: **Do Surrealismo e da Pintura em 1967: Cruzeiro Seixas**

1968 — Herberto Helder: **A Apresentação do Rosto**
José Viale Moutinho: **Natureza Morta Iluminada**
Jaime Salazar Sampaio: **Os Visigodos e Outras Peças**
António Barahona da Fonseca: **Impressões Digitais**

1969 — Luiza Neto Jorge: **Dezanove Recantos**
Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio: **Antologia do Humor Português**
Carlos Eurico da Costa: **A Fulminada Imagem**
Manuel de Castro: **Estrela Rutilante**
Alonso Féria: **O Delírio do Homem**
Júlio Moreira: **O Menino Septentrião** (in **Antologia do Conto Abominável**)
Armando Silva Carvalho: **Os Ovos d'Oiro**

1970 — Luiz Pacheco: **O Libertino Passeia em Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor.**
Nuno Bragança: **A Noite e o Riso**
Júlio Moreira: **O Insecto Perfeito**
Alberto Pimenta: **O Labirintodonte**
Grifo (antologia de inéditos)

1971 — Luiz Pacheco: **Exercícios de Estilo**
Mário Cesariny de Vasconcelos: **19 Propostas de Prémio Aldonso Ortigão seguidas de Poemas de Londres**
Herberto Helder: **Vocação Animal**
Alonso Féria: **Born in 27**
Alberto Pimenta: **Os Entes e os Contraentes**
Mário Cesariny de Vasconcelos e Cruzeiro Seixas: **Reimpressos Cinco Textos de Surrealistas em Português**

1972 — Mário Cesariny de Vasconcelos: **As Mãos na Água e a Cabeça no Ar**
Manuel de Lima: **A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem**
José Viale Moutinho: **No País das Lágrimas**
Teixeira de Pascoais: **Poesia** (antologia de Mário Cesariny)
Virgílio Martinho: **Filopópulos**
Natália Correia: **O Surrealismo na Poesia Portuguesa** (antologia)

1973 — Mário Henrique Leiria: **Contos do Gin-Tonic**
Herbeto Helder: **Poesia Toda**
Manuel de Lima: **O Clube dos Antropófagos** (novela e peça)
Alberto Pimenta: **Corpos Estranhos**

1974 — Mário Henrique Leiria: **Novos Contos do Gin**
Pacheco versus Cesariny (Folhetim de feição epistolográfica)
Mário Cesariny de Vasconcelos: **Jornal do Gato**
José Viale Moutinho: **O Jogo do Sério**
Pedro Oom: **Histórias Para Crianças (Emancipadas)** (in **"Coisas"**)

1976 — Mário Cláudio: **As Máscaras de Sábado**

1977 — António Maria Lisboa: **Poesia** (ed. post.)
Mário Cesariny de Vasconcelos: **Titânia e a Cidade Queimada**
Luiz Pacheco: **Textos Malditos; Textos de Circunstância**
Fernando Guerreiro: **Livros I e II; Francis Bacon: no Irreferível um Auto-retrato**
Armando Silva Carvalho: **Portuguex**
Manuel Silva Ramos e Alface: **Os Lusíadas**
Alberto Pimenta: **Ascensão de Dez Gostos à Boca; Discurso Sobre o Filho-da-Puta**
Mário Cesariny (c/ textos de Raul Leal, Natália Correia e Lima de Freitas)
Luís de Sousa Costa: **Cancioneiro Policial da Menina Alzira**

1978 — Herberto Helder: **Cobra; O Corpo o Luxo a Obra**
António Barahona da Fonseca: **Amor Único; Pátria Minha I**

MINDLAROIDS

JORGE FALLÓRCA

tenho uma visão (a cores) parantónio reis:
vou por um caminho velho sob um azul forte. ao longe há uma povoação dos meus contos infantis e indistintamente duma gravura antiga. o pó levanta-se atrás de mim para onde vejo e ouve-se o malhão. se parar cessará imediatamente, sei-o dum conhecimento anterior à visão. nesse silêncio ouvir-se-á o matraquear da hermes que vem de cima e está fora de cena, embora a acompanhe ininterruptamente. o azul vai-se pondo e ao regressar trôpego com a madrugada, mantém-se ao longe o arraial para onde vou

eu dizia assim as coisas "se estiver de amarelo é o caramulo" e não havia nenhuma incompatibilidade com o arco-iris, nem ele forçava o horizonte
onde se levantam os tremores do inverno e as núvens andam doidas a remendar o céu, que por isso mesmo nunca foi tão azul e a água tão leve até onde nasce a distância

deitado no chão, e o papel azul onde repouso isto e exploro o enrubescer da folha de linha para linha
de palavra para palavra
eles correm atarantados na geografia dos seus desejos
mas todas as saídas são para becos onde grasnam a cal,
melodias de aço
desembocam por vèzes na suposta atenção que atribuem aos limites
e porque assim mesmos
sinto as unhas crispadas na linguagem
as unhas espatifadas por speeds duma venenosa infantilidade
ficaria bem falar de como se alonga no olhar,
a cobra
o coelho todo aninhado no pêlo duma barriga inteira

foi assim: eu ia a correr para gravar o programa e o carro só tinha um farol e havia um movimento desusado na cidade ainda às escuras de s. bento iluminado c/ leões de cócoras nos limites do inadmissível e vocês não estavam na cister muito menos no passeio à porta onde o eduardo desempregado gordo e s/ barba comprou os jornais e enquanto espera pelo troco que eu não tenho só estou a confirmar que vocês não veem em nenhum eléctrico e eu tenho de ir gravar o programa e voltar à cister onde só está o eduardo c/ o troco sentado ao balcão do snack da esquina à espera de qualquer coisa enquanto lê um dos jornais onde as 2 berliets já passaram quando as luzes se acenderam e as bichas para os eléctricos tomaram proporções desusadas na escola politécnica e eu começo a ajustar contas c/ a cidade em todos os

eléctricos onde vocês não veem e as ambulâncias que passam e a defender-me c/ 50 paus de normal na lata só c/ um farol s/ buzina e vou a casa onde vocês também não estão nem era preciso abrir a porta e então vou ao senhorio que tem telefone e até é meu colega de trabalho e peço desculpa mas não sei como é que se procuram as pessoas nos hospitais e na polícia — sabe, estou muito inquieto, a olga e o puto tréutéutéu — realmente é estranho, olhe está aqui o recibo da renda, só falta assinar — pois, eu ainda cá não vim pagar a renda porque você tinha dito que ia de férias, mas amanhã trago-lhe um cheque — não, eu tenho estado de férias, olhe está aqui a lista, realmente é estranho — e eu começo a descrever-vos s/ b.i. um puto de 8 meses, tu de calças brancas e sandálias de couro — não, não temos casos de acidentes s/ identificação, mas olhe hoje houve muitos engarrafamentos por causa do funeral do ramiro correia — mas 3 horas do jardim da gulbenkian uma miúda e um puto de 8 meses, enquanto gravei o programa até aqui à cister — — realmente é estranho, olhe volte a casa, não, não paga nada — e a casa está muito mais vazia e eu voltei à cister a confirmar que a cidade às escuras, sem trocos e berliets leões de pedra à mistura me devoravam a ternura e davam-me 50 paus de normal por programa e muitos sítios para assitir ao espectáculo, mas não era ainda, porque quando deixei o carro roçar no passeio da cister até parar e ir confirmar que tinha de ir a s. josé e à polícia e nunca começar nestes termos:
perdi a minha mulher e o meu puto de 8 meses entre a gulbenkian e a cister, onde é que a cidade os meteu? tu bateste-me no vidro e saltaste para dentro do carro ainda a trabalhar onde eu chorava sem ter tempo de perceber se alguma vez te vi chamar-me do lado de fora do carro ou se estiveste sempre ali e a cidade já sabe que afinal é assim e c/ trocos a granel prás urgências, grátis

onde é que eu ia? não ia, parece
embora tenha ficado um bocado perplexo quando levantei o lençol de água para ver o cão e em vez dessa evocação clássica se me deparou uma chusma de pintores chuchando-lhe a carcaça ensanguentada.
depois encostaram uma escada para o lado dígamos, de fora da moldura por onde desciam os mais satisfeitos.
arrotando no espaço da tua distração, prossegui

ias tão a sério rapaz: sobretudo cinzento a provocar este Sol, armações viperinas e pálido.
creio que te tinhas excedido no pó de arroz
mas de qualquer forma ias muito bem caracterizado, não te esqueceras sequer do boné e um certo ar distante e gelado
impossível tão a sul
ias mesmo de poche, saído do tédio dos teus pequenos horrores, apanhar o eléctrico da Cruz Quebrada
creio que foi nessa altura que comprei laranjas e limões do outro lado da ponte, e não pude evitar o teu cachaço rapado e luzidio como os porcos — com peste
com a língua sorvi qualquer coisa seca que me subia aos lábios e não houve nada por momentos —
só passou um combóio atarantado pra Cascais
o teu ranço levantou-se sob a ponte e percebi que a maré ia baixando e toda a tua baixela à mostra nas bordas do rio
porque entretanto eu vira paredões escorados por traves à rasca, o vento alongou ainda mais as 2 portas sem geito nenhum daquele eléctrico vazio e cruzar-me-ia depois com um timorense em estado de urgência
então lembrei-me ter lido que o fascismo começou quando Caim matou Abel, são ainda os vossos mitos
pra fazer frente a tudo isto, tinha um saco cheio de laranjas e apertava-te com muita força ao meu olhar,
até arder

"o charro está na mesa; venham antes que arrefeça. é sempre isto: cá em casa nunca nos pedramos todos ao mesmo tempo" —
adora a simultaneidade
creio que se diverte, de pé em jejum assistindo ao despique
às vezes bate as palmas — o Olho — por onde faísca sem entender
Sento-me ao teu lado e falo — só isso — a comida arrefece e refastelado no apetite que perdi safo-me pelo cachimbo
vou à raposa
ocupa-te dos documentos

VOZ DE OPERÁRIO

(SOBRE ÂNGELO DE SOUSA)

ÁLVARO LAPA

Voz de operário (sobre ângelo de Sousa)

a luz = cega
paradoxo da luz
inteligência secreta do artista, "escondida" na humildade da aprendizagem
a luz liberta razões para ver, apenas, e por isso deixa *só*
a solidão divertida — magna! — do que se vê
Indigna-se por falta de companhia
Não consegue explicar (nem a si próprio) tal "surpresa", a da indignação
por exemplo. Tenta. Desiste de explicar e faz.●

10/1/79

SELF-RETRATO LISÉRGICO C/ WITHOUR REF.ª BARBITÚRICA

poderia ser o photomaton da n/ resistência polaroi-
d
conotações ameijoa e medronheira incluídas.
Gastricamente, ink. Se não mentendo o probe é teu.
A pressa, m/.
É que ele há um s/ n°. de copyrights prá marginalidade:
escrita em diâ (ponto em ordem)
Cadáveres à vista (barbearia du champ)
Daqui em diante curto azeitonas — hemorroidal em côros altos — seria, enquanto o apetite e a mediocridade o permitem
o olhar histereofónico duma presença 4fónica —
pânicos aifai.
E depois.
... e depois, arrivaram os boys — as bacas foram-se abaixo nos linguados e, se (ainda) referenciável, a morte maquilha-se quotidianamente para o nosso quotidiano.
Peido (este) é passável? Se não,
snife-se o track —
aliviemos: o especialmente da mono passeia-se na + presente das ausências.
O outro (1 deles) aderiu ao ciclismo e pedala lacanicamente a s/ imobilidade.
A adivinhar pela linguagem (experimente-se: soletrar — a indignação) o mar foi desde sempre o grande fotógrafo do inferno:
Strindberg dixit.
A versão azul de Pádoa é o que falta à cavala ou a NOVA mal traduz
fotograficamente
teu
Fallorca

(Carnaxide/Armação de Pêra, MAR77/NOV78)

CALERIA 111
CAMPO GRANDE, 113-A / LISBOA
TEL. 777418

Permanentemente obras de:

Bartolomeu dos Santos, Carlos Botelho, Carlos Carreiro, Costa Pinheiro, Eduardo Luiz, Eduardo Nery, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Palolo, Paula Rego, Pedro Avelar, Pomar, Victor Fortes e Vieira da Silva.

LIVROS

ANTÓNIO RAMOS ROSA

A NUVEM SOBRE A PÁGINA, PUBLICAÇÕES D. QUIXOTE, LISBOA, 1978

Poder-se-ia tomar como ponto de partida para uma análise de **A Nuvem sobre a Página**, de António Ramos Rosa, o título do livro. Que — — é evidente — para o caso equivale a uma **proposta de leitura** feita aos que se acercam dos quatro conjuntos que consituem o volume.

Antes de mais, refira-se que o título foi retirado do poema final do 3.º conjunto (A Imagem). Mais concretamente, trata-se do último verso do referido poema. Verso determinante para o entendimento do **microcosmos** de que faz parte — — o poema — e roteiro indispensável para uma viagem frutuosa ao **macrocosmos** em que se insere — — o livro. António Ramos Rosa, ao destacar esse verso, ao elegê-lo como título do volume, terá pretendido chamar a atenção do leitor para dois dos vectores fundamentais por que orienta a presente amostra da sua poesia — por um lado, a **evanescência, a irrealidade, a subjectividade** que constituem o fundamento da prática poética, e, por outro lado, a importância da **escrita**, da materialização textual, como campo onde se projecta, se inscreve, com a força e a determinação de um "sulco", a amiguidade errática e contraditória do sujeito. De um lado, a **nuvem**, instável, errante, indefinida, ambígua, ligada, num plano arquetípico, aos três elementos, o ar, a água, o fogo, que apontam para a não fixação do sujeito; do outro, a **página** (material, do domínio do quarto elemento, a terra) como único lugar onde se fixa (?) a oscilação do sujeito lírico. O texto, abrindo-se, no entanto, a uma multiplicidade de leituras, que faz, por sua vez, depender da subjectividade dos que dele se aproximam, joga-se numa dialéctica da ambiguidade em que qualquer projecto de leitura fixa está de antemão votado ao fracasso. Os próprios materiais da escrita, a página, o papel, em princípio do domínio do **real**, acabam por ser atingidos pela fluidez e pela indeterminação do **virtual**, do **fictício**, do **imaginário**. O que sulca a **brancura**, o **vazio** da página não faz mais do que acentuar a **ausência** do real no texto. Não é por acaso que dois dos conjuntos, **A Imagem** e o **Personagem Virtual**, têm a ver com essa **ausência**.

A relação do sujeito com a realidade, num plano psicológico, processa-se não através da **percepção** (que é a representação de um objecto presente), mas sim através da **imagem**, como consciência de um objecto **ausente** ou **inexistente**. Por outro lado, o autor não está **presente** no texto; o que até nós chega, no enunciado, é uma **voz poética**, uma **persona**, um **narrador, fictício, virtual**, ou indo mais longe, um **personagem**. Quer dizer: o **eu** que **traça**, que **inscreve** as suas deambulações no enunciado é ele próprio uma criação do autor (irremediavelmente distanciado do texto). Daí, a impossibilidade de reduzir uma trajectória poética aos limites da biografia (do autor). [Mesmo no texto confessadamente autobiográfico a interposição da **persona** é um dado irrecusável.]

O sujeito povoa de sinais a brancura da página. Há um "corpo", um "braço", um "pulso", a "mão". Um pulso firme, determinado, riscando sulcos no silêncio branco. Violentando a "ausência", o "vazio" da página. Firmando a precária presença das palavras no "deserto", na "aridez" do papel. A mão exercita-se numa paciente arrumação dos signos, numa elaborada "caligrafia", aparentemente também ela ferida de **inutilidade** e **aridez**. É, no entanto, um **universo** que nasce, um **cosmos** que emerge no poema a partir da **dispersão**, do **caos** do sujeito errático. A vida que, diligentemente, o sujeito insufla no poema (o "sopro" é aqui, a metáfora do impulso criador) não deixa de ter o fulgor e a coesão de um universo pelo facto de estar para além da vida quotidiana onde circulam as "palavras gloriosas", que o sujeito pôs "de parte". Que o sujeito pôs "de parte" precisamente por fidelidade ao quotidiano onde a História se faz. Do "deserto", da "mesa" onde **cava** e escava, "trabalhador pobre", "palavras gloriosas" que partissem seriam mentira e logro a esse mesmo quotidiano. Porque só assumindo a **pobreza**, a **aridez** do seu persistente ofício, "em busca de uma palavra" que, afinal, se revela **nula**, o sujeito pode juntar o "furor" dos seus "punhos" ao grito do homem, da "boca / que era a única boca do seu povo" e, assim, "chamar-lhe camarada".

O que a escrita, interrogativamente, sem desfalecer, persegue, procura cingir, é a plenitude, sempre ameaçada de destruição, vinculada, precariamente, à temporalidade, à "hora", ao "instante". Alguma coisa que esteja para além da "aridez" e da "solidão sem vida". Que seja a "invenção de tudo a cada instante". Um desejo de contínuo renascimento. Ressurreição.

É o desejo que move a "mão", que firma o "pulso", que impõe a violência da escrita, que lança o "jorro" das palavras sobre a "fixidez da página". Que subverte o "vazio voraz" entre o "corpo e o muro". Que o preenche, fugidiamente embora. Desejo porventura preso a si próprio; no entanto, impelindo o sujeito a avançar com o seu "livre interrogar".

A escrita joga-se na procura de um ponto fixo, imóvel, na procura da plenitude, e, ao mesmo tempo, conhece a vertigem do "voo", sobe no tumulto da "chama", vibra na "dança [...] dos sinais". O "centro" que busca é, no entanto, um "centro desolado". E a "chama" (o "fogo", o "incêndio") é, paradoxalmente, "verde". O oxímetro não tem, aqui, nada de forçado, de gratuito. Corresponde à necessidade de coerência de um universo poético que só aceita como fundamento a contradição vivificante, o paradoxo dialéctico. O epíteto que se segue a "incêndio", a "fogo" e a "chama" aponta para algo que permanece ligado à sua origem, ao mesmo tempo que empresta a sua pujança vegetal a uma nova força, de destruição libertadora. "Trabalho" paciente, persistente, a escrita, marcando com seus sulcos a superfície vazia, a aridez da página, rasga, dilacera o compacto tecido da vida (ausente), insiste, tragicamente movida por um "ardor subtil e violento", pelo desejo e por uma "esperança desesperada", nesse esforço de "incisão", porventura inútil, mas ainda assim aspirando a uma "obscura unidade" que se perdeu, a uma totalidade um dia vislumbrada no coração que bate sob a nudez incandescente das palavras.

Fernando J.B. Martinho

•

TRÊS POETAS, TRÊS LIVROS

Três novos poetas, ou três poetas novos, já que não se trata propriamente de revelações. Os poetas são João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães e Manuel António Pina. Os livros deles ocorrem aqui para um registo conjunto porque se trata dos três primeiros títulos duma nova colecção de poesia: "Inverso", com que a editora A Regra do Jogo recentemente se lançou nessa arriscada aventura que é sempre publicar poesia em Portugal. Os livros são "Vinte e Nove Poemas", "António Palolo" e "Aquele que não quer morrer", e, antes de se assinalar a importância deles — se fazer isso é possível num registo necessariamente ligeiro como este que aqui se faz —, deve assinalar-se só o facto de eles sairem quase simultaneamente (simultaneamente os dois primeiros, em Novembro-Dezembro porque o de Manuel António Pina já tinha saido para as livrarias no princípio do verão passado) desde logo se reveste dum significado especial, ou, pelo menos, duma importância especial. É que os autores deles são hoje já nomes de indispensável referenciação quando se trata de saber quem são os poetas que há na poesia portuguesa mais recente.

J. M. Fernandes Jorge: "Vinte e nove Poemas"

É o décimo terceiro título na bibliografia indicada do autor. Alguns destes títulos correspondem a reedições de sequências ou conjuntos de sequências de poemas, mais alguns poemas novos, e é o que se passa com este último: republica-se aqui alguns poemas da sequência intitulada para outro texto, que saira no colectivo "Fevereiro" em 72, e outros poemas até agora ainda não publicados em livro. Alguns destes poemas introduzem-se na sequência "Para outro texto". Um relance por "Fevereiro" (se o caderno está à mão) mostra que a sequência aqui é outra, e interrompida, a dada altura, por um poema destacado logo pelo título de "Praia da Consolação". Outros poemas titula-os o autor "Seis Castelos de David Rutkin".

Nada disto é tão confuso como poderá parecer, pelo menos a quem não estiver muito familiarizado com esta obra poética. Trata-se de um processo que JMFJ já tem utilizado pelo menos nos livros mais recentes. É evidente que isto obedece a um propósito: é um reordenamento dos sucessivos ciclos da obra do autor, estes definidos pelo menos em função de certos temas; trata-se duma arrumação ou re-arrumação das diversas peças, dos diversos poemas, em conjuntos, mais coesos e unitários, em sequências mais ajustadas na coerência do seu desen volvimento interno, em texturas mais dotadas de equilíbrio e rigor de estruturação. As consequências deste trabalho a que o poeta de há algum tempo a esta parte se vem dedicando — desde "Meridional", em 76, se não estou em erro — estão à vista: é uma obra que ganha dimensões inesperadamente mais nítidas na evolução do seu processamento, são as proporções dessa obra que por isso se tornam maiores, é, enfim, todo um projecto poético que aqui se clarifica em sentidos produzidos, em direcções seguidas, na imagem global que com o tempo desta obra se (e a própria obra) vai tecendo e construindo.

Redundante dizer que é uma obra importante, esta, deste poeta dos poucos que nestes anos 70 encontraram algumas soluções novas e decisivas para os problemas que caracterizavam aqui há uns dez anos a situação do texto e do discurso da poesia portuguesa. A importância destes "Vinte e Nove Poemas" há-de parecer relativa, se confron-

tado este título com outros do autor, "Crónica", por exemplo, de há pouco mais de um ano e que se diria o melhor livro do autor, se fosse caso de dizer isso. Mas não é, pelo menos aqui. Por isso também é que dizer que "Vinte e Nove Poemas" tem uma relativa importância não faz grande sentido e só pode justificar-se porque a leitura não encontra aqui especiais motivos de interesse que não se tivesse encontrado já em livros anteriores.

De qualquer modo, este livro aparentemente de secundário interesse na bibliografia do autor tem o mérito de mostrar como um bom poeta dificilmente não escreve bons poemas. A qualificação é o mais elementar lugar-comum, mas são evidentemente bons os poemas que neste livro se reunem.

"António Palolo", de Joaquim Manuel Magalhães

É o décimo título na bibliografia do autor, embora o caso aqui seja idêntico ao de J.M. Fernandes Jorge: alguns títulos correspondem a sequências ou conjuntos de poemas que depois aparecem integrados noutros livros. Não é o que acontece com este último, que, julgo saber, reúne apenas peças até agora inéditas. As peças são vinte e uma e repartem-se por duas séries: a primeira, de sete, denomina-se a prosa" e é uma sequência de "prosas"; a segunda denomina-se "dos meus versos" e é uma sequência de catorze peças escritas em verso.

Falamos de "prosa" e "verso". É o próprio autor que nos propõe uma designação e outra, aplicadas a textos parece que inicialmente concebidos e começados a fazer num mesmo e irresistível impulso de escrita mas, depois, divergentes e de estruturalmente diversa consecução discursiva, textual, escritural. Se há uma linha distintiva, ela é a que se define em opções feitas sobre não a linguagem mas os recursos e os expedientes com que se processa a sua utilização. Mais concretamente— e em atenção dos textos que se nos propõem — a diferença que separa os "versos" da "prosa" reside nesse instante naturalmente laborado, maturado, em que uma voz se regra nas tonalidades e inflexões próprias da sua fala; esse auto-regramento é uma solução meramente técnica. Materialmente, a linguagem desta "prosa" não se distingue da linguagem destes "versos". A passagem da "prosa" ao "verso" é um salto de ritmo no fôlego do dizer, do enunciar. Um salto quantitativo e qualitativo, mas, em qualquer caso, reversivo: passa-se para uma certa economia de recursos, mas torna-se necessário investir em expedientes técnicos investir em expedientes técnicos, principalmente articulatórios, mas também de atenção — sonora, semântica; e entra-se numa forma mais complexa de elaboração, num processo mais elaborado de composição;— mas obtém-se a contrapartida duma certa ligeireza, dum certo aliviamento de sobrecargas — sonoras, semânticas —, que na "prosa" se mobilizam mais pela própria natureza da elaboração, sobretuda da articulação, e, no "verso", pelas mesmas razões estruturais, se encontram mais fortemente concentradas.

Não é só aparentemente que isto da "prosa" e do "verso" tem importância. Na verdade, trata-se duma questão não apenas importante para a compreensão do questionário que se levanta em torno da obra do autor, mas também pertinente para o conjunto de quetões que se levantam à volta da mais recente poesia potruguesa.

No caso da obra de JMM, há um momemto no seu processo que me parece decisivo para a inserção dela no movimento global da poesia portuguesa nos últimos anos. Pode-se talvez dizer que e quanto esta obra se encontra discursiva e textualmente organizada o suficiente para aí se ver o que dela se prende com um âmbito vasto de referências próprias dum tempo onde radica a global experiência duma geração e o que desta experiência se traduz em termos de fala e de relacionamento com o mundo, nomeado e a nomear, feito e a fazer (o relacionamento) numa progressão incessante de aquisições sobre perdas e perdas sobre aquisições, sucessivamente.

A uma certa distância, um relance por esta poesia oferece-nos a imagem duma infindável tarefa que consiste no dizer — e no apuramento desse dizer — respeitante ao trabalho da palavra e do corpo, do corpo com o corpo, do corpo com a palavra, de corpo da palavra, da palavra do corpo, do corpo e da palavra, numa rede múltipla de tensões relacionadoras com o mundo onde o projecto errante da existência mesmo convivida em experiências partilhadas ao mesmo tempo errada e seguramente se perde e ganha, se irrealiza e faz.

Magalhães percepciona, na feitura verbal dos seus poemas, os sentidos fortes dum comprometimento tanto mais radical quanto mais marginal e distanciado das orientações correntes que norteiam os mil e um comprometimentos em que a poesia de certa intenção combativa e resistente contra a realidade e pelo real mais amplo se perdeu no lugar-comum dos recursos esgotados. Essa percepção transparece na pode-se dizer que expontânea selecção lexical, desde logo: um vocabulário aparentemente pouco "poético", pouco prestável para fáceis efeitos impressivos; uma imagética e uma metafórica, aí, pouco habituais e muito afastadas de qualquer tradição lírica: imagens e metáforas fortes, sim, mas a sua força tornando-se consistente, prática funcional, sobretudo pela inserção

articulada no texto, pelo agenciamento que delas faz o processo global de composição, mas designadamente a sintaxe discursiva do poema.

Dir-se-á que esta poesia — o que se pode ler neste livro, por exemplo, que é uma das melhores colectâneas de poemas do autor — põe à leitura um certo número de dificuldades, que podem ter a ver com, entre outras coisas, uma certa pose assumida no dizer e parecendo tender a elevar-se acima do nível escritural em que a linguagem se organiza. É talvez mais uma projecção da leitura que se detém perante as primeiras resistências que o poema lhe levanta. Como em todos os casos de poesia dotada de elevado grau de elaboração aqui, uma vez mais, as aparentes dificuldades devem constituir para o leitor um incentivo exigente dum esforço metódico e organizado de leitura.

Só resta dizer em que consiste a novidade desta poesia, e o contributo que nela vem para, por outro lado, o enriquecimento, a valorização, e, por outro, a mudança, a alteração, a transformação do texto e do discurso da poesia portuguesa. Pode-se talvez dizer que em dois aspectos decisivos. Um, a confecção do texto e do discurso, este de propósito enfatizado por certas tonalidades e inflexões e dizeres próprios duma geração (intlectualizada, mas não tanto como alguma má-fé pode ver nisto); aliás, o que aqui pode parecer ênfasse é, nos mais dos casos, apenas lugar-comum, e sabem-no aqueles de quem a experiência de vida e conhecimento é aí que se encontra radicada.

Outro aspecto é a síntese que nesta poesia se faz entre uma irresistível tendência para a enunciação indefinida e uma exigência estilística de rigor em que essa tendência se retrai, ou se apura, e para não dizermos se reprime — porque "repressão" é uma das tópicas temáticas mais fortes desta poesia, que a nomeia e combate, encontrando nela um dos objectivos privilegiados da sua intenção estruturalmente assumida. O encontro desta síntese, o processo que a apura, implica uma ironia velada, um humor discreto, e isto é ainda nas tónicas mais acentuadas desta poesia sustentando-se, como projecto, dum complexo organizado de contradições, perplexidades, dúvidas, incertezas, interrogações, dramatismos.

Manuel António Pina:
"Aquele que quer morrer"

A importância de um livro como este excede alguma coisa a de qualquer dos outros dois. Se não por mais — pelo carácter aparentemente "acabado" (e evidentemente que não) do livro, a sua aparência de obra resultante do trabalho feito organizadamente sobre um projecto demoradamente maturado —, pelo menos, porque se trata do segundo livro do autor e é aquilo a que se pode chamar uma vigorosa confirmação — para utilizarmos um recurso qualificativo muito gasto mas nem por isso menos ajustado ao que se pretende aqui dizer.

O livro diz na capa que é um "poema" e esta é uma indicação a ter em conta. Trata-se dum conjunto de peças agrupadas em cinco sequências: três designadas pelo título que depois passa à capa, outra de que se pode dizer que é complementar das três primeiras, e uma outra onde o autor experimenta a heteronimia. Esta experiência vem já do livro com que Pina se estreou em 74, "Ainda não é o fim nem o princípio do mundo...", trata-se duma tendência para que se estão inclinando igualmente outros autores de afirmação mais recente na poesia portuguesa, mas não me parece que, sequer neste caso — e será o melhor, que nos ocorra —, os resultados sejam mais convincentes do que apenas interessantes.

O mais importante do livro é, portanto, o conjunto das sequências tituladas "Aquele que vai morrer". É um poema, e deve-se associar logo a esta noção algumas outras: por exemplo, a de uma certa coerência, uma certa unidade, uma certa coesão temática, de concepção (do poema como fala, como discurso) e estilística, de execução (como texto, como escrita).

Contam-se entre as notas mais assinaláveis deste poema a estrutura fragmentária do seu texto (da sua organização, da sua elaboração), a tonalidade veemente do seu discurso (da sua fala, da sua voz), a pendência conceptiva do seu processamento semântico, e o eriçamento agreste e agressivo da generalidade do seu labor verbal, principalmente visível através da tarefa sintáctica.

Se hoje em dia e no quadro das tendências actuais da poesia portuguesa pesamos num trabalho poético que sem reservas conceptuais se pode chamar de vanguarda e/ou revolucionário, sirva de exemplo este que MAP aqui faz.

É não apenas uma voz insurgindo-se numa declarada vocação subversiva, subvertora, contra o estado das coisas, a situação em que se encontra o mundo, a existência social e colectiva, a vida, a história: é também, e principalmente, a assumição dessa voz enquanto fala, auto-destruindo-se, auto-desorganizando-se, como forma de contestação radical desse estado, dessa situação, e dos códigos que aí se lhe propõem: é a auto-reconstrução, a auto-reorganização, dessa fala, a um nível estruturalmente outro e futurante, a partir dum corte radical com pretextos e motivações, ainda que nomeando aqueles e estas e mantendo com as referências envolventes uma forte ligação.

Inevitavelmente: porque, esta poesia é uma intensiva variação sobre os temas (o temário) da vida e da existência, do quotidiano e da história, e do significado e do sentido de tudo isto, mas também, a seu modo, sobre as contrafacções em que se encontra tudo isto que é urgentemente necessário transformar por uma reflectida e reflexiva acção que por força é nisto que se enleia e é ainda e sempre com isto, "tudo isto", que se prende.

Luís de Miranda Rocha

"CAMPÂNULA": OS PROBLEMAS DA ACÚSTICA

Se disser que o elemento gasoso se mostra privilegiado na poesia de Gastão Cruz, talvez não erre muito, apesar de não ter feito quaisquer indagações computatoriais nesse sentido. É no ar que as aves encontram o meio propício ao seu desdobrar de asas, é também o ar um bom elemento para a propagação do som. Na segunda proposição se situa "Campânula" (ed. & etc), com as suas inquirições sobre os problemas de acústica.

O livro de Gastão Cruz surge expressamente dominado por questões articulatórias e de recepção auditiva da linguagem. Já alguns títulos — "Significantes", "Orgão", "Metal de Voz", "Fonologia" — revelam a investigação teórica. Uma teoria em acção, visto que a "Arte Poética" se formula em escrita de poema; deste modo, "Campânula" é uma prática teórica da linguagem poética.

Apesar da existência de terminologia técnica própria das ciências da comunicação, o livro não é, evidentemente, um manual de linguística, de cibernética, nem de semiótica. Os textos recorrem metaforicamente aos conceitos teóricos, e nesse sentido se deve entender o poema "Advertência" (advertindo-se o leitor de que o orgão da fala é a boca dos versos, não a do poeta), ou mesmo das duas linhas poéticas referenciadoras do simbolismo de Baudelaire:

> "Passamos através de florestas
> [de símbolos
> Reconhecê-los-emos no dia que
> [termina?

O termo símbolo não tem hoje sentido preciso, visto que o seu valor varia consoante o contexto disciplinar em que é usado. Poderíamos entender a "floresta de símbolos" como sendo o conjunto de palavras obscuras que a leitura atravessa. Porém, quer em Baudelaire quer em Gastão Cruz o sentido da floresta simbólica compreende, mas ultrapassa, a concepção de signo como símbolo. "Os Símbolos" são categorias da realidade sensível apontadas pelas palavras; assim, o mundo designado verbalmente é que constitui a verdadeira "floresta de símbolos, manifestações físicas duma outra realidade a conhecer. O problema do reconhecimento — feito ao declinar o dia — vai situar-se, então, ao nível desse mundo simbólico não verbal e da matéria por ele simbolizada. A comunicação de que se fala no livro não diz respeito à dupla sujeito falante/linguagem falada (nem tem que ver com a dupla leitor/autor, demasiado óbvia para constituir objecto de discurso), mas àquela que se estabelece nas coisas quando nelas o mundo supra-sensível se manifesta ao poeta; para ser perfeita, a comunicação deve alcançar o universo que se situa atrás das coisas, e que nestas encontra o "orgão" da fala. Em tais circunstâncias, a linguagem verbal será a primeira de três realidades a conhecer, sendo a última — a matéria simbolizada — assume natureza teológica.

O problema da comunicação vai situar-se entre duas zonas translinguísticas, sendo mediatizada por um espelho — o corpo do poeta. Acontece, porém, que o mundo simbolizado se deslocou dos símbolos (sinal de queda, apontada, por exemplo, em "Crepúsculo": "das cordas sufocadas/nada mais subirá"), sendo agora mundo perdido, à semelhança do que acontece com certas representações dramáticas: o aparato ritual perde a capacidade originárias de exprimir o sentido religioso, sendo mero encadeamento lógico ou ornamental de gestos sem valor transcendental. O poeta conhece os símbolos, mas repete-os mecanicamente, pois a ordem superior que lhes conferia altura fez-se paraíso perdido: "e se te acordas e repetes / os símbolos perdidos da poesia." Em primeiro lugar, a matéria simbolizada pela realidade sensível é a poesia, ou, se quisermos, a música (a fala das musas). O que se repete está perdido, desligado dela:

> "Volto ao sítio
> proíbido após escrito o
> último terceto
> desunidos
> a rosa e o seu bicho".

A poesia distancia-se, seixando nos versos a sua voz. Para que o poeta consiga restabelecer o contacto com a linguagem perdida, há necessidade de intensificar o volume desses sons musicais inaudíveis. O trabalho religador dos dois momentos da comunicação — emissão por parte de um destinador transcendental em código simbólico, e recepção por parte do poeta que fará a tradução em código poético — vai dar lugar a metafóricos exercícios de acústica.

A intensidade, a altura e o timbre da voz dependem da amplitude, da frequência e da forma das vibrações, circunstâncias que estabelecem diversos graus de audibililidade do som emitido. Um dos processos de intensificar o "coro dos sons" derá a proximidade de uma caixa de ressonância, função desempenhada pela campânula. Ora, a campânula começa por ser o "cone do céu", mas note-se que a abóbada celeste se incorpora no sujeito (e por isso afirmámos que o mediador entre a linguagem transcendental e a poética era um espelho, o corpo do poeta, o que significa que o corpo humano se situa na dimensão simbólica), sob a forma de céu da boca:

> "E é de novo agosto nas águas
> [da linguagem]
> Sob o cone do céu formam-se
> [as ondas gastas]
> que entre os sanguínios muros
> [da louca boca param]
> como um mar devolvido a um
> [mar fatigado]

A MORTE

JORGE LISTOPAD

A relva crescia através da neve. Aconteceu assim: procurávamos naquele novo bairro periférico, o correio. Precisava de um selo que vendiam só nos CTT.

As moradias rareavam, mais afastadas entre si, a estrada subia em espiral. À esquerda, um café envidraçado, fechado, as mesas de ferro fora, cobertas de geada. Continuámos, eu e a minha irmã, mas ninguém para pedir uma informação. Receava que a carta sem selo no meu bolso se amachucasse. Os esquis, por vezes, chiavam, provavelmente ao passarem sobre as pedrinhas de carvão não totalmente consumadas, misturadas com cinza espalhada para derreter a neve. Nunca estive aqui. Cortando o caminho entre duas casas, entre dois jardins, um com cão, deslocamo-nos para melhor orientação no meio da colina, aqui já sem casas, sem caminho, sem cinza das salamandras. A relva crescia através da neve.

A paisagem fingia-se morta. Esquecemos algo, no entanto esquecemos que esquecemos e esquiamos. Era muito bom. Tornámo-nos muito mais pequenos, pequenos mesmo. Em seguida, ouvimos vozes e retomámos o nosso tamanho, e parámos. Vimos dois homens com blusões brancos a deslizarem com rapidez equipados de esquis excepcionalmente curtos. Resvalavam no terreno, furtivamente, dobrados sobre os esquis, quase de joelhos, mas sempre com elegância, e continuavam a falar. O ar transparente trazia alguns sons, algumas palavras. Falavam húngaro? Grito: "Magyar, magyar...?" Pararam também, surpreendidos, ficando um curto lapso de tempo como estátuas, depois voltaram-se na nossa direcção, e dizem alto e em bom som palavras soltas em húngaro, e começaram a aproximar-se, não muito, porém, continuando a anunciar ou a explicar alguma coisa, em frases que pareciam completas. Não entendo.

Não entendo mas de certo modo, repentinamente, compreendo que durante a noite fomos ocupados por milhares de esquiadores em blusões brancos, fabricados de tecido de paraquedas, que desceram em vários pontos da cidade; gostava de saber mais, falo alemão, mas eles não percebem, falo inglês, entendem um bocado, a minhã irmã pacientemente corrige o meu inglês.

Portugal, explico-te, pode ser ocupado em 45 minutos pelos mesmos esquiadores brancos. 45 minutos, nem um minuto mais. Mesmo assim, está tranquila. Mesmo assim, será um rapaz, o filho concebido do nosso amor contra a morte.

A relva crescia através da neve. Aconteceu assim: procurávamos. ●

Da boa audibilidade da música resulta a possibilidade da sua interpretação e, consequentemente, da sua escrita, entendendo-se que toda a interpretação corresponde a um exercício de escrita. A importância do facto reside no seguinte: o poeta, mais que autor, é leitor e crítico não só dos seus próprios versos, mas sobretudo da existência. Por outro lado, a existência não é algo que se situe aquém ou além da escrita, ela é uma escrita: a realidade só pode ser apreendida em termos de linguagem, e porque ela própria se estrutura em linguagem. Daí que a realidade transcendente seja a Música (ou a Poesia), e o mundo sensível (de que o humano participa) seja entendido como "floresta de símbolos": são duas dimensões de linguagen nas quais se inscreve (se escreve) o poema. A função do poeta será a de promover a unidade perdida entre a trindade vital, obrigando o poema a recuperar para o símbolo a sua matéria simbolizada: o sentido do símbolo opera a passagem do silêncio à fala, instaurando em consequência o sentido da fala, visto que esta funciona como eco da transcendência: "Aos excessos do céu cede o silêncio / as constelações caem vitimadas / pelo eco da fala".

Outra conclusão haveria a tirar desta reflexão do som que é afinal reflexão sobre a natureza, eficácia e validade do texto poético : o poema só tem razão de ser numa comunidade linguística que reconheça ou deseje uma linguagem religiosa que determine um sentido superior para a existência humana. Sem um ponto de referência acima da zona simbólica o poema perde todo o sentido, visto que a sua linguagem é eco doutra. Abolindo o objecto originário produtor do som reflectido no texto, o poema transforma-se em literatura, em mero objecto decorativo, quando não folclórico. ●

Maria Estela Guedes

abre-se a porta do tempo

MÁRIO DUARTE

abre-se a porta do tempo entram os representantes da outra espécie com o disfarce de não terem rugas entram através da porta de vidro deste aquário de corpos sentados na face oposta dos dias

as visitas sentam-se junto aos antepassados remotos com o agradecimento contrariado de eles serem uns agentes secretos do destino que os pariram num orgasmo medieval e agora que os pespegaram na casa dos velhos têm o remorso de verem esta velhice mecânica

"bom dia, façam favor aqui têm as vossas cadeirinhas" sentam-se a filha e a mulher do senhor smits mulher ainda de pernas rijas o senhor smits foi ele que lhe abriu os segredinhos? que a polvilhou de carinhos? que lhe fez uma filha, que a despertou para o amor tranquilo da idade madura, que tantas vezes lhe amparou a cabeça, lhe sentiu os seios, as intimidades das noites quentes, que a construíu de orgasmos e a fez mulher, foi ele? o velho caquético senhor smits?

"não", diz a cadeira de rodas com o cepticismo mecânico dos objectos

"não", pensa a irmã tineke de olhos espantados

"sim", responde o tempo de sobrolho carregado.

e as flores decepadas passeiam-se nas mãos, completamente alheias a qualquer homenagem

tomemos uma vista aérea da sala de estar no tempo das visitas

Agradecemos ao sr. Mário Reis, pai de Mário Duarte a possibilidade de publicação do último capítulo do livro "Aquário" (Prémio Revelação 78, da APE) a publicar proximamente pela Moraes Editora.

vidro que impedem a evasão deste aquário as portas de vidro que impedem a evasão

súbito sucede exactamente isto: o senhor de wit começa a tremer com os poros inchados de dor geme agita-se na cadeira frenética

tremem-lhe as mãos-folhas a filha ergue-se de um golpe "irmã margreet! irmã margreet!" grita a sua voz de pânico e pensa muito depressa: 'ele tem os olhos vidrados ele treme de morte aflita ele não respira ele esgaseia-se ele pára-lhe o coração ele está alagado em suor de medo ele ele ele ele'

"calma", diz a irmã margreet e acorre ao susto com a maternalidade da habituação "então, senhor de wit, o que lhe aconteceu, o que se passa na sua cabecinha? porque é que treme porquê? ora, vá lá, acalme-se vai assim assustar a sua filha vinda de tão longe para o consolar"

silêncio o senhor de wit esbraceja de calor febrilento sai-lhe fumo do cabelo ralíssimo cambaleia de febre azul escura

"bem, é melhor irmos deitá-lo tineke! por favor desmancha a cama aqui para o senhor de wit a do canto esperem um pouco, está bem?" "mas... mas... mas irmã margreet, o que tem o papá, o que lhe aconteceu? ainda há pouco estava a falar connosco com uma voz tão normal e agora..." "acalme-se, minha senhora" "acalma-te" diz-lhe também o irmão couraçado em dignidade anti-escândalos

a irmã tineke vai a correr passinhos de aflição e desmancha a cama num desassossego de quem nunca viu a morte vestida de suor

entretanto a irmã margreet destrava a cadeira de rodas puxa-a dá-lhe meia-volta empurra-a em direcção do quarto dos homens e pára-a novamente junto à cama ''despe-o, diz ela à tineke'' ''tira-lhe a roupa e veste-lhe o pijama''

assim: o senhor de wit estica as mãos protesta geme a irmã tineke retira-lhe uma por uma as peças de roupa e estica-as cuidadosamente ao lado da cama

a irmã margreet vai buscar a garrafa de plástico amarela para a urina não perturbar a noite assenta a garrafa sobre a fralda e fixa-a com a ajuda duma toalha bem dobrada

seguram-no pelas pernas e pelos ombros ''um, dois, três ufff! ele é pesadão''

já o senhor de wit geme, esticado ao comprido na cama e elas ajeitam os lençóis cuidadosamente

(observemos o que se passa entretanto na sala e tentemos reconstruir a cena desta perspectiva)

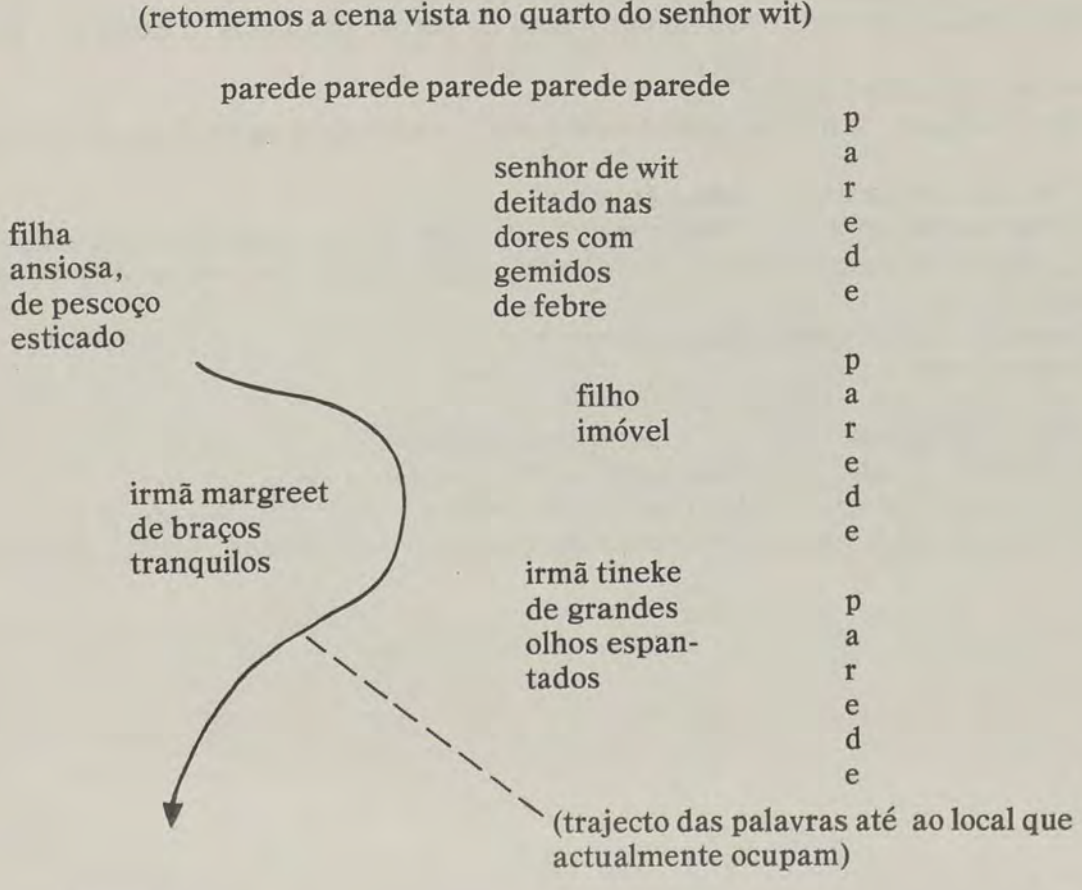
'lá vai ele!', pensa a filha 'é desta vez, papá'

'ora, afinal ele já tem setenta e oito', pensa o filho enquanto fuma cigarros nervosos

vê-se de novo a irmã margreet a puxar a cadeira a irmã tineke a preparar a cama 'está bem entregue, o papá, estas enfermeiras parecem boas ele irá morrer?' pensa a filha

'o papá vai morrer', pensa o filho e ecoa-lhe a voz do pai saltando atrás do tempo: 'ou te calas ou te esborracho o focinho' o pensamento dele está agora na casa, na quinta da sua infância e o pai continua: ''então, meu sacana, com que então namoras aquela puta, com que então!?'' o filho fecha os olhos e sente a bofetada a atravessar vinte anos pai estúpido, nunca me percebeu!'

'vai morrer o pobre papá', pensa a filha 'pobre papá, sempre foi tão teimoso mas é um bom homem'' o pensamento dela é o nimho perdido, a infância protegida, o calor do útero irresponsável



"mas...mas...o que tem ele? o que será?", pergunta a filha angustiada

"daqui a pouco vamos tirar-lhe a temperatura e podemos então dizer mais alguma coisa", respondem as mãos da irmã margreet

"então papá...papá?", murmura a filha debruçada sobre a cama "papá, o que tens?"

gemidos

"só após tirar a temperatura"

"a temperatura", ecoam os cérebros, "a temperatura a temperatura a temperatura a temperatura"

"importam-se de esperar um pouco? vamos tirar-lhe a temperatura" "muito bem irmã margreet" "até já, papá" a filha lacrimeja

o filho impenetrável à descrição

os dois saiem e tineke vira o senhor de wit segura-o "isso, mantem-no assim", ordena a irmã margreet enquanto vai buscar o termómetro anal agita-o a irmã tineke retesa os braços para sustentar o pesado senhor de wit "espera só mais um bocadinho"

mas voltemos de novo atrás, ao que se passa no cérebro do senhor de wit os pensamentos decifráveis são: 'dor dor dor urina amar nebulosa porque todos estes vultos porque dor estou aqui a... quero olhos irmã irmã branco dor a urina sangue enjoo branco'

cérebro da irmã tineke: 'mais outro que vai morrer, como brouwer ainda hoje lhe dei a papa na boca e o levei à casa de banho e agora vai morrer é sempre o mesmo raio de trabalho este'

O termómetro está no ânus irmã margreet míope ajoelhada a ver a temperatura termómetro silencioso 36 37 pensa a irmã margreet diz o termómetro gargoleja o mercúrio 37 38

"ele tem febre?" pergunta tineke "será grave?"

"ah, pode ser e pode não ser o senhor simon foi assim que marchou uma semana antes, febre e tremeliqueira"

"é melhor não falar assim tão alto, que os filhos podem ouvir"

"está descansada, que eles estão do outro lado da porta chama-os chama-os senta-os aqui"

"então irmã, acha que é grave?"

"bem não se aflijam o médico vem cá hoje e vê-o mas podem agora ficar um bocadinho com ele"

"mas acha que será grave?" não, não creio"

cérebro da irmã margreet: 'talvez quem sabe? foi assim que o senhor simon marchou'

"anda tineke, vamo-nos embora" "obrigado, irmãs" "se for precisa alguma coisa estamos aqui ao lado".

a irmã margreet fecha a porta muito suavemente

o senhor de wit geme

geme

entretanto vão saindo as visitas a sala vai-se silenciando

facha-se a porta o vidro desvanecem-se as crianças e os risos

os velhos aproximam-se do vidro para se despedirem vidro frio incolor "adeus adeus aqui ficamos até à hora das próximas gargalhadas até adeus choro adeus aqui"

diversa do ventre moreno onde atrisquei a
-dito Transportei dezanove anos a pedra e na
émanticamente o mesmo que essa jovem bel
olha branca levando a senha noite fora "Mi
Eis o rosto, eis o poço, põem-se as imagens co
Metade do seu rosto entrava pelas paisagen
Ou, depois de escurecer, virão mulheres estra
nde, em pedaços, a vida se me apresentou, n
No seu ar perfumado cruzam-se os nossos imp

JÁ NEM SEQUER

Quel verde ormai neppure in polvere di foglie

C.V. Cattaneo

Esse verde já nem sequer em poeira
de folhas se debruça
ou de ternura sulcos ilumina

Onde passaram lábios
olhar tornou-se insuportável

Que farás agora sem perguntas
outra vez só na conjunção das águas
sem esse verde sequer inclinado

SEIS FIGURAÇÕES

Neste jardim ou espaço do
que
por abrir se abre e só assim
se
sabe o que de novo se abre

Corpo branco sem caminho ou não
território do incerto pulso
na destruição incriada mas amante
no chão do amanhã de agora

Que alguém procure o incerto
arbusto ardente
no novo espírito do incêndio dos aspectos

•

O claro rumor do
anúncio de altitude a forma
do fragmento (de)

Que a mão repercutindo
a mão e a mão de
novo ilumine o espaço deste espaço

Que terra em terra de palavra
fragmente o frio bloco
branco
e a forma seja a mão da forma

•

Pedaço inteiro de frio verde
e mão do gelo iluminado
quebre
a unidade ou pedra ou harmonia
Brusca beleza no azul opaco
negação de acaso negando o acaso
por uma causa graciosa
corça perdida no bosque das palavras

No preciso atalho mas tão simples
como a dureza do pulso
quebrando a pedra do nome e nome-pedra

Lâmina — dirá, e escrita
da rapariga incerta em certa escrita
de mão suave suspensa sobre
um vazio límpido

E qual seja a forma
e o aspecto de figura escrita
será o fruto carnal de uma impureza
igual ao corpo livre não escrito

E qual e qual a folha
a abrir a folha
do corpo — lâmina suspensa
e todavia dita da figura incerta

•

Os aspectos da figura livre
em quartos claros e sombrios
fragmentos flagrantes
da forma-incandescência breve

Queda dos conjuntos e do grito
no espelho-negação do vidro
água de outro copo e negação do copo

Às apagadas pernas e às pedras
junta-se a terra dos nomes e sem nome
desce-se pela escadaria sobre as nuvens
brancas

A tentação ou não-dito na folha branca
no intervalo de
pequena boca de pedra ao rés da terra
pulso impermanente obstinadamente

Poderia ser: és: esta
pequena forma de não saber
murmúrio não essencial
que pode ser a árvore e pedra a mão de pedra

E tentação ou terra (sempre)
com o pulso indelicado e duro
na sua recente pressão sobre o papel

OS RELÓGIOS DO DR. MABUSE

Voltou a tomar cocaína?
Um dia
hei-de tomar um quilo de platina
uma forma de voragem
quando sigo o teu caminho.
Compro! Vendo!
O meu clube
cabeça de jovem milionário
alguns milhões entrando o Avenida
Palace.

Boa-noite Senhor Hull!
Sem dinheiro sem crisântemos a
juventude pouco vale.
O ás de ouros
rodeado cavaleiro
da manhã traz as datas de fevereiro
pétalas de alegria.
Porque não jogas?

O espelho leva a outro espelho.
Fiquemo-nos por aqui
pelas horas da vida
levando a senha noite fora "Mirabeau"

"Diderot" "Roussseau" essa gente.
Os espíritos surgem
são o destino dos homens o
coração do tempo
a traição o jogo do lugar.

A vontade. Os relógios. A vontade.
Um jardim de pavões e outras aves.
O relógio entre fumos e irmãos de arte
é o corpo é o meio da cidade.
Não há capicua para esta sorte
se a judaica estrela anima
cristãos tão novos
minados corpos erguendo cada vez o
mundo.

A morte resolve ainda menos.
O teu rosto
ao próprio rosto
ao espelho do teu rosto eu quero dar.
Era uma noite.

JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE

CORRESPONDÊNCIA

1.

Sei que não esqueceste esse lugar único porque uma lua vermelha subia no horizonte e o fascínio desse momento doce e terrível fez com que a minha mão descesse quase involuntariamente e o teu seio aparecesse nos meus dedos. Um seio pesado, espesso como o estranho satélite que as agulhas dos pinheiros recortavam, inesperado como o gesto que te deixou desprotegida. Falámos de vampiros, aproximava-se a hora de rasgarem as tumbas, o lugar era deserto e propício como um cenário convencional da Transilvânia. Sentimos em nós o domínio do impulso fatal, os dentes olharam-se com espanto e o filme partiu, ficando apenas peceptível o ruído da bobina a rodar no vazio. As palavras esqueciam o espaço, só os gestos transportavam, ainda que oblíquos, e atingiam um equilíbrio que era uma partilha de vagas.

Não ficou assim nada que nos possa hoje documentar, não sabemos muito bem onde rompeu a nascente, o que justificaria os dias de bruma e alcool que provocaram o grito profundo que ainda hoje repercute nas tuas cartas. Cabelos de sol embriagavam, é certo, a abriam a terra para uma respiração que mordia, mas já a tua mão acena a uma janela em movimento e eu perco de vista a garupa fascinante e audaciosa que vindimava um ventre em carne viva antes do sono. Um cheiro de resina torna o ar mais presente, a lua vermelha galga lentamente as frondes e diminui no céu como um balão de alegria. Balões que partem, cartas de ausência, um tempo de sono que a memória vela, eis o que te direi neste silêncio de gotas que se apagam, nesta solidão de vagão-restaurante onde a tristeza me soletra e palita os dentes com as quatro letras do teu nome bárbaro e impossível.

2.

Lavo os cabelos. Lavo a poeira dum dia imenso, a poeira duma cidade batida de ar africano, o profundo cansaço que de súbito se impôs com o vento, os novelos de pó que pelos cabelos atingiam as bandeiras erguidas sobre os pavilhões. Mergulho os dedos no shampô e sinto a seda macia das tuas coxas, curvo-me e beijo-te um pouco acima do joelho. É doce a carne sob a mão que acompanha o relevo das veias. A espuma liberta a poeira, ela irá escorrer em breve sob o impulso do chuveiro e eu ficarei alguns segundos a contemplar a porcelana branca, uma paisagem tão diversa do ventre moreno onde arrisquei a carícia ao mergulhar a noite para sentir agora a divisão do corpo em Verão e nostalgia. Barbeio-me, ouço-te falar da cera que depila as coxas duas vezes por ano e sinto nos dedos a superfície cilíndrica da cera, a tua coxa sabe-me a círo frio, a rápida passagem pela vulva não transforma a imagem; num último esforço de persuasão a glande tensa roça as nádegas mas o corpo defende-se na seda amarrotada em que se envolve; o ar quente ergue a poeira que percorre os cabelos das multidões e o sono acolhe a cera destinada aos mortos. Só a espuma agora me lava, a cera perde-se na canalização, liberta-me da cidade onde os ciprestes crescem desordenadamente. Vi-os hoje, no regresso, imóveis sob o calor, perto do teu corpo adormecido que vive de palavras, que morre de palavras.

3.

Olho para ti, por cima da mesa, enquanto me pedes a viagem ao esquecimento, me pedes a amputação (de uma perna, de um olho?) e punhais dançam nos meus dedos e pergunto a mim mesmo porque os não uso, porque não te rasgo o ventre que moldei e te lanço aos cães o sexo que o tempo reduziu e oscila no Outono assustado em que te vais transformando. Que restos de ternura, memória ou covardia me impedem de ceder à febre e te deixei ir, livre, para a tua rota, de cigana perdida, ficando debruçado sobre o vazio agudo, sem timbre, sem aroma, sem uma gota de leite que impeça a queda das folhas? É então assim que as coisas se dirigem para a morte, é então assim que o horizonte se fecha sobre as manchas de sangue? Recordo agora tudo isso ao ler a tua carta com os habituais erros de ortografia e não vejo correspondência entre o que dizes e o ter-te ensinado a ver a pele das árvores em Fevereiro. Já sabias antes que o equilíbrio é uma perda—e acaso o conseguiste? Não se acenderam as giestas e a chuva cai nas curvas obstinadas dos teus olhos vendados em cidades que perderam os cabelos. Um itinerário de cegueira onde os combóios perderam significado, onde a pedra regressa à condição de pedra, um lugar de morcegos sem lua, sem domingo, sem lençóis... Agradeço-te o beijo final, a triste convenção da assinatura. Depu-lo no meu corpo, imagina onde; bem sabes que afinal não tenho emenda. Mas é somente um gesto: é tempo de crisântemos, tempo de atender a símbolos exaustos.

EGITO GONÇALVES

3 POEMAS

As ondas fazem-se às imagens, a manhã
do sol caindo os raios
esticam-na
na água despenteada.

O macho cujo peito em poderosos
e lentos haustos é
para melville o mar
do sol servem-lhe os raios de cabelos.

•

É terra doutro o corpo dum rapaz, o leite amarrotado
nele o incêndio corre contra os flashes, mínimo
de terra o poço da alegria.

As paisagens os miúdos reúnem-nas com a boca,
a miniatura delas é o seu rosto. Voltam-se as paisagens como as páginas.

Um deles, força macia, ensanguentado e verde inquina-se na luz,
uma fralda de incêndio há-de escorrer-lhe pelos lábios.

Eis o rosto, eis o poço, põem-se as imagens como toalhas,
as pequenas pedras deflagrando.
Os miúdos a nudez destrói-os nesses lábios.

•

E assim ficava olhando o muro. Não atentava então na claridade em que a casa e a terra a essa hora faleciam, nos fragmentos vários do horizonte de que a luz fazia um jogo insuportável. Tão pouco em como a sublevação das paisagens é matéria da linguagem, tão pouco nisso ele atentava ao colocar o olhar no muro, outro suporte procurando, a ele idêntico, no leite à superfície do qual pequeninos nós de fezes eclodiam, nós que com uma vara ele agitava e perturbava com fascínio. Metade do seu rosto entrava pelas paisagens, era prisioneira da fabulação de que apenas os animais o libertavam contra a face lhe quebrando imagens fortes — as fezes imiscuindo-se no muro, a luz uma infecção que alastra pelo leite, a vara de agitá-lo desviada desse ofício. Estranhos actos cometia ele então, deles o mais minucioso sendo a introdução de mínimos calhaus nos intestinos.

LUÍS MIGUEL NAVA

OS DIAS

Descreve-se aqui a última paísagem
Que alma dói?

Isto dói: Não foi que
vi a palma da minha mão?

O rebento deu flor. Sabe-se
Nascem filhos às flores pequenas

Era a cor. Não consigo perceber bem onde
ontem passa para amanhã.

Durmo tranquilo. É um mal activo.
Descobre sonhos sem sentido.

Embalar é bonito. Foi gravado
nesta fita que trago na cabeça.

Ninguém me impede de meditar.
Mas eu quero meditar?

As máquinas fazem barulho. Não será
que estão a inventar uma música?

Como esta cidade é bucólica na minha imaginação!
Só vejo chaminés com os meus ouvidos tapados.

O lar é pequeno como convém. Já
ontem disseram-me isso.

Os montes são formas acrescentadas com cores.
Os olhos que eu levo são cinzentos.

Doer é mais vulgar para as flores.
Elas não dizem nada.

Não gostar das abelhas... Não
poderá ser isto uma alegria?

Vê-se perfeitamente o olho que olha o respeito... Mas
reparando bem e como é de outro feitio

Os cardos dão uma espécie de algodão que voa.
Ninguém repara nisso.

As escadas não passam de rampas a poupar espaço.
Parece que as pessoas pensam com os pés.

Não vai daqui certeza nenhuma. Mas
o declive endireita muita coisa.

O pé do vegetal a planta tem
a sua linguagem com a água.

Sendo o coração não devendo confiar-se nele
confio também sim nos joelhos.

As casa avó engas estão.
Como é que podia ser de outra maneira?

Muda.

(um adolescente)

Transportei dezanove anos a pedra e não sou
nenhum Sísifo nem fiz mal
bom a nenhuma pessoa. Limitei-me
a olhar. Se querem
não me importo nada de fazer coisas sem fim. Há
fim?

ANTÓNIO TAVARES MANAÇAS

AS NAVES EM VIAGEM

São belas as barcas a cavalgar
as nebulosas aquáticas do crepúsculo.
As velas acesas ondulantes nos cabelos,
algas filiformes
no interior de líquidos segredos.

As grandes asas sob o impulso do vento
a quase roçar o seu firmamento.

Têm linhas, as barcas, paralelas
e sentidas. Lava-se a água
donde vêm, as mãos unidas pela cintura
no rosto carregado
de ternura.

Entra a nave no recinto aglutinante
do seu enigma
escondido entre juncais.
São lacunas na carta
os lagos ignorados pelo saber dos lábios.
Mexem no fundo
a fervilhar escusamente.

Aladas barcas silenciosas incendiadas
na outra margem. Não voam
ainda.
Suspendem-se latentes, húmidas,
frementes.

Mensageiras, levam e trazem mapas
pela estrada aérea, umbrosa
e nua. Os pés ardentes
nas barcas salientes
sulcando os juncais.

Batem à sua porta de areia enigmática.
Que degraus faltariam para o decifrar?
Que sorriso para o seu sorriso, se acaso
a minha nave o encontrar?

Reflexos rosados no rosto
que as pálpebras tímidas tingem ao baixar.

O vento demora pensativo e aquático.

Tristes as barcas que os olhos
escondem — da luminosidade do ar.

MARIA ESTELA GUEDES

SONETO À VOLTA DE UMA BORBOLETA (APORIA CRATAEGI)

"O soneto é uma casa poética"
Maria Alzira Seixo

Penumbras, vitrais, flores
que descem o sangue. Leio
silêncios que perdi a meio
da vida oscilante entre corredores

sombrios de onde saio em procura
do ar e da luz. A casa rodeio
de razões cansadas, nos olhos obscura
similitude de asas, veio

de sombra no rio de permeio
com a dor. De escassa aporia
arrumo desarrumo o que nomeio,

desvãos perdidos da razão sombria.
Ó vida de malogro, sempre a meio
do que arde
— o corpo rumoroso da alegria!

8/9/1978

•

HERÁCLITO DE ÉFESO NA SERRA DE PORTALEGRE

Regressar, nunca se regressa
ao que uma vez foi e passou.
Esquecer, que ao menos se esqueça
o que, não tendo sido, ainda sou.

O cheiro dos pinhais, onde ficou?
Mãe, que faço eu aqui? Não pareça
excessivo este bem-estar, isto que sou
no palco neutro de uma outra peça

onde, em pedaços, a vida se me apresentou.
Espelho partido da infância, sem pressa
recomposto, ainda aí me vejo e vou
deixando que de lágrimas a tarde se escureça.

8/9/1978

FERNANDO J. B. MARTINHO

IR À IGREJA

Uma vez certo de que nada se passa
Eu entro, deixando bater a porta.
Outra igreja: passadeira, bancos, pedra,
E livritos; flores aos molhos, cortadas
Para domingo, murchas já; metais e não sei mais o quê
No ao fundo sagrado; o pequeno órgão muito limpo;
E um silêncio denso, abafado, patente,
Fermentado há sabe Deus quanto. Sem chapéu, desprendo
As molas de ciclista em desastrada reverência,

Avanço, passo a mão pela beira da pia.
Donde estou, o tecto parece quase novo —
Limpo ou restaurado? Há-de haver quem saiba: eu não.
Subindo ao púlpito, examino uns poucos
de versículos em escala assustadora, e digo
"Aqui acaba" bem mais alto do que pretendia.
O eco retine brevemente. Já à saída,
Assino o livro, deixo um tostão irlandês,
Reflicto que o lugar não merecia que parasse.

E contudo parei mesmo: de facto paro muitas vezes
E acabo sempre tão confuso como agora,
Sem saber o que buscar; a ponderar também
Quando as igrejas cairem totalmente em desuso
Que lhes vamos nós fazer; talvez manter
Umas tantas catedrais em exposição permanente,
Com pergaminhos, patena e píxide em estojos fechados,
E deixar o resto, grátis, à chuva e aos rebanhos.
Iremos evitá-las porque dão azar?

Ou, depois de escurecer, virão mulheres estranhas
Pôr filhos a tocar uma pedra especial;
Apanhar ervas para um cancro; ou numa
Noite aconselhada ver um morto a caminhar?
Um poder, seja do que for, continuará
Em jogos, em adivinhas, aparentemente ao acaso;
Mas a superstição, tal como a crença, tem que morrer,
E que restará quando a descrença se for?
Relva, pavimento com ervas, espinheiros, alicerces, céu,

Uma forma cada vez menos reconhecível,
Um propósito mais obscuro. Pergunto-me quem
Será o último, o último de todos, à procura
Deste lugar pelo que foi; será um do grupo
Que mexe e anota e sabe o que eram nichos elevados?
Um sôfrego de ruínas, excitado por antiguidades,
Um viciado do Natal, à espera dum cheirinho
De cerimónias, música de órgão e mirra?
Ou será ele um representante meu,

Maçado, mal informado, sabendo a lama do espírito
Dispersa, atraído contudo por esta cruz no chão,
Passando pelo lixo à volta, porque ela deteve intacto
Tão longa e serenamente o que se baseia agora
Apenas na separação — casar e nascer
E morte e imagens disso — para quem se construiu
Esta concha especial? Porque, embora não faça ideia
Do que vale este estábulo ornamentado, bafiento,
Agrada-me estar de pé, em silêncio, aqui;

É uma casa séria na terra séria,
No seu ar perfumado cruzam-se os nossos impulsos,
São identificados, vestidos como destinos.
E isso não vai ser nunca obsoleto,
Há-de haver sempre alguém que surpreenda
Uma fome interior de ser mais sério
E gravite com ela até este lugar
O qual, ouviu um dia, era próprio para tornar-se sábio
Se ao menos uns tantos mortos jazessem em redor.

(Tradução de Maria Teresa Guerreiro)

Philip Larkin nasceu em Coventry, Inglaterra, em 1922. Presentemente, é bibliotecário da Biblioteca de Brynmor Jones da Universidade de Hull. Os dois poemas aqui editados pertencem ao livro **Philip Larkin: Uma Antologia**, a ser publicado em breve por A Regra do Jogo.

sema

ou a significação que se pretende possível
dum traço duma letra dum sinal

sema

sinalizador da luz
de estarmos aqui e agora
despertando

sema

o risco que se corre
per-corre
no momento em que se inicia
enunciando

sema

começo
pedaço de instante
rasto com que nos assuminos

com o centímetro se mede o espaço
com o segundo se mede o tempo
com **sema** se mede a significação

sema

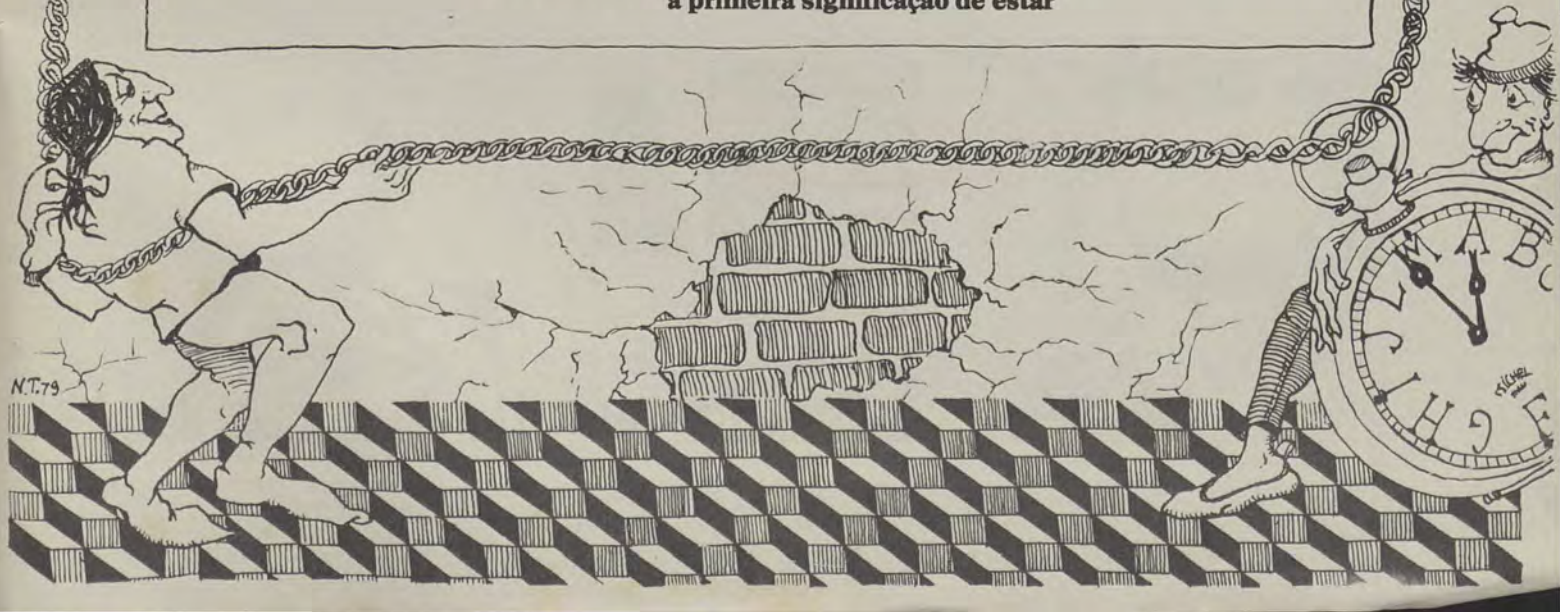
o ajuste entre o ser e o saber
o ajuste entre o ser e o dizer

em cada consciência disposta a participar
a intervir
que **sema** seja o primeiro ponto do per-curso

em cada tema em cada proposta
em cada poema
que **sema** seja o acto de começar

em cada ilustração em cada desenho
em cada traço
que **sema** seja sinónimo de actuar

pretendemos **sema**
a primeira significação de estar



história aos serões

PARA NÃO LER