



# COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

---

## O modernismo português e a plataforma de encontro entre passado e futuro

Tania Martuscelli

Para citar este documento / To cite this document:

Tania Martuscelli, "O modernismo português e a plataforma de encontro entre passado e futuro", *Colóquio/Letras*, n.º 179, Jan. 2012, p. 115-126.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

# O modernismo português e a «plataforma de encontro entre o passado e o futuro»

TANIA MARTUSCELLI

EM 1915, ANO EM QUE SE PUBLICARAM os dois primeiros números de *Orpheu*, pairava sobre a mente portuguesa um pessimismo decorrente tanto da consciencialização de uma antiga monarquia de poder «fictício» como de uma República nova e frágil, recentemente instaurada e ainda ameaçada por golpes militares e incursões monárquicas. Esta «estrutura de pânico», para utilizar a expressão de Eduardo Lourenço, teve início no século XIX, quando de uma crise histórica agravada pelo *Ultimatum* inglês. Tal estrutura refletiu-se na literatura de forma a dar um caráter trágico ao Decadentismo e ao pós-Symbolismo, acentuando assim a tendência para um esoterismo no qual o sonho e a evasão eram característicos. Para Lourenço, «Este ouro e este império, com simbolísticas maiúsculas, atravessarão o nosso percurso nacionalista-simbolista de fins de século e chegarão intactos para sofrer as suas supremas metamorfoses narcisistas e místicas a Sá-Carneiro e Fernando Pessoa»<sup>1</sup>.

Note-se que o *modus vivendi* pessimista não culminou diretamente no grupo de *Orpheu*. Ainda em 1912, a *Águia* e o movimento saudosista, com a proposta de fazer «renascer» Portugal a partir de uma arte de caráter neorromântico, celebrizada por Pascoaes, cuja «saudade, com a sua face de desejo e esperança, é já a sombra do Encoberto amanhecida, dissipando o nevoeiro da llegendária manhã»<sup>2</sup>, marcou um momento de passagem — e porque não uma plataforma? — do que foi o pós-Symbolismo ou Decadentismo português para um Modernismo. A sensação de impotência ou de inércia transfigurou-se em atividade criativa em 1912, para em 1915, ou ainda mais fortemente em 1917, com o Futurismo, abrir caminho aos *ataques*, como que de uma tropa de choque, ou de um movimento de vanguarda propriamente dito. Passados mais ou menos trinta anos, oficializaram-se os grupos surrealistas (pois eram dois em Portugal), assumindo ou reassumindo a (van)guarda, e consequentemente funcionando como plataforma mais uma vez. José-Augusto França afirma:

O movimento surrealista definiu-se, historicamente, como uma espécie de charneira entre um período atemporal e um novo período em que um novo sistema poético, o abstraccionismo, garantirá relações directas com a actualidade europeia. No Surrealismo tem de se ver, então, a revelação da necessidade de uma nova situação sociológica da arte nacional e uma proposta polémica para a sua definição, através de uma nova consciência estética. Nisso ele tem grande importância histórica — porque sem ele a marcha da arte portuguesa teria sido diferente, de eventos e de ritmos.<sup>3</sup>

É curioso notar que a questão do que tem vindo a ser anotado como «plataforma» passa não só pela via da tradição da estética literária em Portugal, como também por uma via sociológica, além do problema da internacionalização — ou do *cosmopolitismo* — de cada estética.

A partir do segundo número da revista, os artistas de *Orpheu* começaram a divulgar o Futurismo (mas não somente) como forma de expressão artística, inaugurando uma literatura com foros de vanguarda. Apoiada num movimento internacional que não foi menos «barulhento» no resto da Europa, e que se destacou por se declarar avesso à arte do passado, a geração de *Orpheu* impôs-se em Portugal, segundo Melo e Castro, como «uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro», já que, continua o crítico, «entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas pós-simbolistas coexistiam com a preocupação de busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer actuante na cultura do tempo, nosso e europeu»<sup>4</sup>.

Melo e Castro refere-se, certamente, à coexistência da estética futurista cujos manifestos engataram a marcha revolucionária em Portugal, outros «ismos» já consagrados além daqueles criados por Fernando Pessoa quando da transição *Águia* — *Orpheu*. Mencione-se o Paülismo, marcadamente de raízes decadentistas; o interseccionismo, que «pretende expressar pelo verbo uma multiplicidade de sensações — ainda que só imaginárias — trazendo simultaneamente ao campo da consciência espaços, tempos e realidades não simultâneas»<sup>5</sup>, e o Sensacionismo, que se aproxima tanto de um Futurismo (ou «quasi-futurismo», como afirmaria Pessoa, pois este tinha certa aversão a tal vanguarda: «sou autenticamente futurista no sentido de deixar tudo para amanhã»)<sup>6</sup>, como de um Simbolismo abolindo, segundo informa Nuno Júdice, «as fronteiras do tempo e do espaço», traduzindo um «contínuo fluir da realidade [que] exige metáforas dinâmicas ligadas a uma sensação individual de percepção do mundo»<sup>7</sup> e ainda contribuindo para a «diluição do verso e, por prolongamento, do texto», na opinião de Ana Hatherly<sup>8</sup>.

Mário Cesariny, surrealista, confirma a hipótese de coexistência estética ou de hibridismo quando afirma o seguinte: «Das duas últimas décadas do século passado às duas primeiras décadas do nosso século, toda uma pléiade

de escritores poderia ser reclamada pelo surrealismo português como guarda-avançada do movimento que entre nós só em 1947 se consciencializou.»<sup>9</sup>

Além disso, o autor de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* acredita que a adesão de *Orpheu* ao Futurismo foi uma «consequência histórica e geográfica», de maneira que, «se o movimento dadá tivesse antecipado de alguns anos o seu aparecimento em Zurique, teria conhecido, suponho, entre os poetas e os pintores do *Orpheu*, um favor bem maior e mais continuado do que o que pôde merecer-lhes o futurismo»<sup>10</sup>. Esta afirmação permite compreender a sequência histórico-literária a que se está referindo em Portugal, de forma que o Surrealismo ali assimile não somente uma doutrina francesa, como também toda a polifonia de outros «ismos» nacionais, públicos e privados. Pense-se, como exemplos, no Dimensionismo francês, cujo manifesto traz a assinatura de António Pedro, entre outros reconhecidos artistas europeus, ou no Sobreporismo, criado por Mário-Henrique Leiria, e adotado por ele mesmo<sup>11</sup>. Os surrealistas admitiam ainda, segundo nos conta Cesariny, a influência do simbolista Camilo Pessanha, de Guerra Junqueiro, Gomes Leal e Raul Brandão, do realismo poético de Cesário Verde, de Teixeira de Pascoaes e Florbela Espanca, dos modernistas Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, etc.<sup>12</sup>.

A «tradição» da geração do *Orpheu* mostra-se subversiva e com uma existência que de certa maneira se repete no movimento surrealista em Portugal. É inevitável dizer que os artistas causaram polémica com uma linguagem poética e estilística revolucionária, declaradamente avessa à sociedade burguesa, o que foi acentuado em 1917 quando da conferência e consequente publicação de *Portugal Futurista*. A primeira «manifestação» dos futuristas portugueses teve lugar no dia 14 de abril de 1917, no Teatro República, em Lisboa, onde Almada Negreiros leu o «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», o «Manifesto Futurista da Luxúria», de Mme. de Saint-Point, e «O Music-Hall», de Marinetti. Pode-se imaginar a reação da plateia pelo artigo publicado n' *A Capital*, «O Elogio da Loucura»: «[houve] a leitura de um número de frases, mais ou menos desconexas sobre a guerra, sobre a política, sobre a decadência da raça, etc. [...] Decididamente, a progressão de malucos cresce de forma assustadora!»<sup>13</sup> E, ainda, por aquilo que o próprio Almada Negreiros escreveu em *Portugal Futurista*, em maio de 1917: «Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal.»<sup>14</sup>

Além disso, os artistas acrescentavam aos seus textos uma qualidade plástica, como informa Fernando Cabral Martins<sup>15</sup>, de modo a ultrapassar

os limites entre poesia e pintura, a exemplo de um Apollinaire, que, também em 1917, publicou *Calligrammes*, e ainda usaram e abusaram de maiúsculas, pontos de exclamação e de outros sinais gráficos, herança de Mallarmé e do seu *Un Coup de dés*.

Contudo, Maria de Fátima Marinho, autora de *O Surrealismo em Portugal*, dedica-se a discutir esta questão de um modo um tanto desaprovador. Marinho argumenta que, apesar das afirmações de H. Howens Post — «Mário de Sá-Carneiro [é] um dos primeiros surrealistas portugueses juntamente com o seu amigo Fernando Pessoa. Em Portugal, o Surrealismo chama-se 'Modernismo'»<sup>16</sup> — e de Antonio Tabucchi, que na *Parola interdetta* considera Pessoa «surrealista na heteronímia, na fenomenologia e no ocultismo» — «o sonho do autor de *Mensagem* está muito mais na linha de um Pascoaes ou de um Raul Brandão do que na do autor de *Nadja*; se interessar-se por fenómenos de ocultismo é ser-se surrealista, então todos os ocultistas o são (desde a Idade Média), o que é um perfeito absurdo»<sup>17</sup>.

A autora admite, entretanto, que alguns textos pessoanos possuem temas que são explorados no Surrealismo, mas insiste que a sua relação com o que é da ordem estética decadentista, de um Teixeira de Pascoaes, de um Raul Brandão, é ainda mais forte. No *Livro do Desassossego*, por exemplo, Marinho nota que:

O sonho é, sem dúvida, uma constante [...]. Mas [...] é o sonho que faz esquecer a angústia da existência, que, de certa forma, se opõe a esta, apesar de podermos deparar com frases deste tipo: «Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mixtas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forma por interpenetração». Em Pessoa, o sonho tem muito mais ligação com as concepções de Gérard de Nerval, Edgar Poe, Pascoaes ou Raul Brandão do que com as de Breton ou Éluard.<sup>18</sup>

Ainda segundo Marinho, a presença no *Livro do Desassossego* de um diálogo «completamente ilógico e incoerente» e de «imagens estranhas, aparentemente inadequadas [como] 'a minha victoria falhou sem um bule sequer nem um gato antiqüíssimo' [...] deverão ser tomadas como coincidências».<sup>19</sup>

Tal questionamento tem fundamento sobretudo se se considera a afirmação de Mário Cesariny, sublinhada por António Cândido Franco no seu recente livro *Teixeira de Pascoaes nas Palavras do Surrealismo em Português*: «Teixeira de Pascoaes, poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa.»<sup>20</sup> Contudo, não deixa de ser instigante o facto de Marinho relegar para o plano das «coincidências» a aproximação que tantos críticos fazem entre Pessoa e os surrealistas. *Pessoa e os Surrealistas* é, inclusive, título de um interessante trabalho de Fernando J. B. Martinho<sup>21</sup>.

Os textos modernistas *de caráter surrealista* que os críticos mais comumente apontam são: «Princípio», «Manucure» e «Apotese», de Mário de Sá-Carneiro; «A Very Original Dinner», de Alexander Search, o «Ultimatum» e grande parte dos poemas de Álvaro de Campos, como «Ode Triunfal», «Ode Marítima» e «Opiário», excetuando-se aqueles nitidamente subjetivistas e de introspeção; «A Cena do Ódio», *Manifesto Anti-Dantas*, «Mima-Fataxa», «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX» e «A Engomadeira» de Almada Negreiros<sup>22</sup>. Luciana Stegagno Picchio sublinha o caráter fundador do papel que Fernando Pessoa teve na vanguarda portuguesa, ainda na mesma linha histórico-social e de internacionalização referida anteriormente:

On ne pourrait parler du xx<sup>e</sup> siècle et de l'avant-garde, de toute l'avant-garde, sans mentionner Pessoa, car plus que quiconque, il porte les stigmates du siècle. Non seulement parce qu'autour de lui, moteur et promoteur d'une avant-garde historique qui culmine en 1915, année de la publication de l'*Orpheu*, gravitent tous les principaux artisans d'une européisation inédite et tourmentée du Portugal. Mais parce que Pessoa s'institue, ces mêmes années, en créateur et inventeur d'avant-gardes en multipliant à côté de l'orphisme, du futurisme, du cubisme et du surréalisme de l'écriture automatique, des mouvements qui naissent de lui ou d'une de ses formules poétiques originales, tels le paulisme, le sensationnisme, l'interseccionisme.<sup>23</sup>

Há ainda alguns textos dos modernistas citados por Mário Cesariny, João Gaspar Simões e Fernando Cabral Martins que merecem atenção, justamente por não serem referidos com tanta frequência. Cesariny anota o poema «Rodopio» de Mário de Sá-Carneiro como referência na poética surrealista, afirmando o seguinte em «Para Uma Cronologia do Surrealismo Português», capítulo de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*: «O que saudámos [os surrealistas] em Mário de Sá-Carneiro não é, de modo algum, a 'dispersão do ser' [...], mas sim a recusa de ser, este, aquele, aquilo, isto, ou aqueloutro ('eu não sou eu nem [sou] o outro', diz o poeta) que leva à descoberta de associações cinéticas tão prodigiosas como as do poema 'Rodopio.'»<sup>24</sup>

Sá-Carneiro nitidamente bebe na fonte simbolista quando compõe o poema referido por Cesariny, ao utilizar imagens que sugerem o retorno ao que é da ordem do *lendário* ou *medieval*, como «castelos», «Altas torres de marfim», «lanças e mastros», «Luas d'ouro», «Rainhas», etc. O que chama a atenção do leitor é o trabalho com a linguagem objetiva no poema. O texto desenvolve-se a partir de imagens que surgem de modo a parecerem «animadas», em movimento, em oposição à sua qualidade natural de «inanimadas», estáticas. Note-se, por exemplo, que «Milagres, uivos, castelos, / Forças de luz,

pesadelos, / Altas torres de marfim» são os sujeitos que «Volteiam», «em rodopio, em rombos», o poeta<sup>25</sup>:

Volteiam dentro de mim,  
Em rodopio, em rombos,  
Milagres, uivos, castelos,  
Forças de luz, pesadelos,  
Altas torres de marfim.

Do mesmo modo, o poeta utiliza modificantes inusitados, como «hélices, rastros» que «ascendem» e «armadas de cor» que «zebram-se», além de «garras, manchas, laços» que «chovem» ou «aspas com vozes» que «virgulam-se»:

Ascendem hélices, rastros...  
Mais longe coam-me sóis;  
Há promontórios, faróis,  
Upam-se estátuas d'heróis,  
Ondeiavam lanças e mastros

Zebram-se armadas de cor,  
Singram cortejos de luz,  
Ruem-se braços de cruz,  
E um espelho reproduz,  
Em treva, todo o esplendor...  
[...]  
Virgulam-se aspas com vozes,  
Letras de fogo e punhais;  
Há missas e bacanaís,  
Execuções capitais,  
Regressos, apoteoses.

É na penúltima estrofe que o eu-lírico «reaparece», no meio de todas as imagens enumeradas, causando no leitor a impressão de sonho:

Há vislumbres de não-ser,  
Rangem, de vago, neblinas;  
Fulcram-se poços e minas,  
Meandros, pauis, ravinas  
Que não ousou percorrer...

Este último verso muda o tom do poema, de forma que sugere a presença do sujeito nesse outro mundo que lhe é desconhecido. A última estrofe parece assim ser a tomada de consciência de que o poeta também participa nesse universo, mesmo que de forma «passiva», tal como o papel do poeta surrealista diante das imagens oníricas que lhe vêm ao papel num exercício de escrita automática, ou ainda, de «abandono vigiado», como lhe chamou Alexandre O'Neill. Conclui Sá-Carneiro:

Há vácuos, há bolhas d'ar,  
Perfumes de longes ilhas,  
Amarras, lemes e quilhas —  
Tantas, tantas maravilhas  
Que se não podem sonhar!...

O poeta permite ainda a relação com o visionário rimboudiano, de modo que toma dos objetos do mundo o impulso para ver uma realidade outra, próxima do sonho talvez, apesar de não se poder sonhá-la. Ao que parece, o «pensamento poético» toma proporções tais que se pode verificar um quase desaparecimento do sujeito no poema, construído e desenvolvido pelas imagens que se acarretam — ou se enumeram — por «associações cinéticas», utilizando o termo de Cesariny.

Se a hipótese de que o poema de Sá-Carneiro influencia os surrealistas portugueses for levada por diante (ou ainda, para trás), pode-se comprovar, uma vez mais, a presença do Simbolismo também no Surrealismo. Não propriamente a proposta simbolista, mas a postura do poeta simbolista, que funciona «em conluio» com as imagens.

Ainda nesta via daquilo a que chamo «linhagem do surrealismo português», João Gaspar Simões, em «O Movimento Surrealista» (1947), afirma que Fernando Pessoa, assinando C[oelho] Pacheco, *adivinha* o surrealismo bretoniano no poema «Para além doutro Oceano». Deve-se notar que o equívoco ou o mistério em torno de Coelho Pacheco — até então o «proto-Caeiro-Campos», como definiu Maria Aliete Galhoz na edição da *Obra Poética* de Fernando Pessoa publicada no Brasil, em 1960, pela Aguilar<sup>26</sup> — somente foi desvendado em 2011. Teresa Rita Lopes, no artigo «O Seu a Seu Dono», publicado em *Modernista — Revista do Instituto de Estudos sobre o Modernismo*<sup>27</sup>, comprova que Coelho Pacheco é José de Jesus Coelho Pacheco, vendedor de carros, amigo de Fernando Pessoa. A estudiosa recebeu das mãos de uma neta do autor de «Para além doutro Oceano» o rascunho original do poema. Tal dúvida já havia sido expressa por Manuela Parreira da Silva, quer quando organizou a *Correspondência Inédita* de Pessoa<sup>28</sup>, em que há uma carta de Pacheco ao poeta dos heterónimos, quer no primoroso *Dicionário de*

*Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, organizado por Fernando Cabral Martins, em que Parreira da Silva escreve sobre a misteriosa figura<sup>29</sup>. A relação com o que é da ordem dos heterónimos de Pessoa, contudo, não desaparece, como a própria Teresa Rita Lopes categoriza: «Coelho Pacheco é [...] discípulo simultaneamente de Caeiro e de Campos pelo uso do verso livre, incomum na época, e pela destruição da fronteira entre a poesia e a prosa»<sup>30</sup>. Tal afirmação, principalmente se cotejada com as explicações de Maria de Fátima Marinho, merece atenção. Lembre-se ainda que grande parte da crítica, como já foi mencionado, refere-se a Álvaro de Campos por conta das suas preocupações metafísicas (e também futuristas) nos casos de aproximação com o movimento de 1947-1948. A afirmação de Simões a respeito de Pacheco é, portanto, inusitada:

A escrita automática, o despremeditado azar, a linguagem liberta das peças contextuais, o misticismo infernal, a associação do oculto com o mágico, a revolução da consciência ética, a conciliação dos contrários, a procura do ‘ponto central’ na edificação da mecânica visionária do Mundo, tudo que dizia respeito ao instinto e à noite da alma, a pré-lógica e à imaginação pura, vinha eclodir nas concepções da arte e especialmente da poesia oriundas do surrealismo.<sup>31</sup>

Pode-se ver adivinhada uma teoria surrealista mais ortodoxa em alguns momentos, como nestes versos de Pacheco: «O meu pensamento muitas vês trabalha silenciosamente / Com a mesma doçura duma maquina untada que se move sem fazer barulho.»<sup>32</sup> Note-se a imagem que pode ser considerada surrealista, sobretudo com o que se lhe segue — «Sinto-me bem quando ela assim vae e ponho-me imovel / Para não desmanchar o equilibrio que me faz te-lo desse modo / Pressinto que é nesses momentos que o meu pensamento é claro.»<sup>33</sup>

Num outro momento, o poeta curiosamente afirma que «Um cerebro a sonhar é o mesmo que pensa / E os sonhos não podem ser incoerentes porque não passam de pensamentos»<sup>34</sup>. Maria de Fátima Marinho certamente se referia ao interseccionismo pessoano, ao invés de se remeter a um Surrealismo *avant-la-lettre* se decidisse montar a sua argumentação em torno do poema de Coelho Pacheco, sobretudo ao deparar com estes versos:

Se quando pensamos podemos deixar de fazer movimento e de falar  
Para que é preciso supôr que as coisas não pensam  
Se esta maneira de as ver é incoerente e facil para o espirito?  
Devemos supôr e este é o verdadeiro caminho  
Que nós pensamos pelo facto de o podermos fazer sem nos mexermos nem falar  
Como fazem as coisas inanimadas<sup>35</sup>

Entretanto, chama a atenção outro trecho do poema, cuja similaridade linguística com um poema de António Maria Lisboa permite à crítica a afirmação de que entre os surrealistas há um fazer poético colado à prática dos modernistas, se não por meio da paródia — e mencione-se Mário Henrique Leiria e Mário Cesariny como grandes parodistas de Pessoa, aliás —, por hibridismo propriamente dito. No caso do poema de Coelho Pacheco, leiam-se os seguintes versos:

Eu sei que sou uma coisa e porque não sou diferente de uma coisa qualquer  
Sei que as outras coisas serão como eu e teem de pensar que eu sou uma coisa  
[comum  
Se portanto assim é eu não penso mas julgo que penso  
E esta maneira de me eu acondicionar é boa e alivia-me<sup>36</sup>

Ao passo que António Maria Lisboa afirma, num tom quase concretista:

— Eu sou uma coisa qualquer  
Eu sou uma qualquer coisa  
sou uma qualquer coisa eu  
uma qualquer coisa eu sou  
qualquer coisa eu sou uma  
coisa eu sou uma qualquer  
EU NÃO SOU UMA COISA QUALQUER<sup>37</sup>

Pode-se supor que o poeta surrealista, tal como quer o Surrealismo, não se acomoda com o dado real. Neste caso, ao contrário da postura de Pacheco, o poeta não se aceita como uma coisa comum, não se «acondiciona».

Não menos estimulantes são as afirmações que Fernando Cabral Martins faz a respeito da obra de Almada Negreiros, no posfácio aos *Poemas* do poeta-pintor: «Há nesses anos [de *Orpheu* e *Portugal Futurista*] textos de uma escrita que anuncia o Surrealismo, como em França, ao mesmo tempo, a de Apollinaire», e corrige-se ainda, para enfatizar: «Que anuncia ou que é já, sem o nome, a escrita que o Surrealismo configurará em termos de poética em 1924. A novela *A Engomadeira*, os poemas ‘Chez Moi’ ou ‘Os Ingleses Fumam Cachimbo’ são apenas exemplos.»<sup>38</sup>

O poema «Chez Moi» foi escrito em 1915, «nos últimos dias» daquele «ano da guerra»<sup>39</sup>, como explica o poeta no final de seus versos, e se presta, portanto, à análise de linhagem ou coexistência estética que se vem propondo. A sucessão de imagens do mobiliário do quarto do poeta, descritas de modo aparentemente sem nexos, mas com referentes que lhe são próprios — como *cadeiras sentadas, magras*, ou *cama deitada*, por exemplo —, definitivamente

aproximam o poema de uma proposta de jogo de imagens surrealistas. Leiam-se alguns versos:

As Cadeiras estão sentadas  
nunca estiveram de pé  
são femininas, são magras  
convalescentes sem fé.  
A cama está deitada  
não faz senão dormir,  
à noite ao deitar  
a cama aberta põe-se a sorrir [...]  
O candeeiro aceso  
é uma bailarina amarela  
nos bicos dos pés  
e toda despida da cinta pra baixo...  
não há nada mais nu  
que um candeeiro aceso  
sem abat-jour.<sup>40</sup>

As imagens sucedem-se em versos organizados maioritariamente em quadras. O poeta prossegue com a descrição: «as lantejoilas do manto», a «Nossa-Senhora / à cabeceira da minha cama», que é a lua, a almofada de linho que lhe conta segredos de amante, o cinzeiro que é a mão de um mendigo, etc. Descrito o quarto, o poema termina com a quebra de expectativa do leitor, quando o eu-lírico confessa que sai desse lugar que lhe é tão íntimo todas as madrugadas,

pé-ante-pé, devagarinho,  
pedir fósforos ao quarto da vizinha  
sem ser fósforos o que a gente quer  
porque a gente não quer fósforos pra nada.<sup>41</sup>

Somente quando se reconhece a irreverência do sujeito é que o poema passa a fazer sentido: a existência de um *chez elle* é o que valoriza ou traz carga emocional ao «Chez moi» — o quarto do poeta.

Não é difícil admitir, ao menos com os exemplos apresentados, que o movimento modernista em Portugal aprofundou o trabalho linguístico no texto, a tal ponto que as aproximações com uma linguagem tradicionalmente considerada surrealista possam ser percebidas. Por outro lado, mesmo que se aceite com reservas a antecipação do movimento, os textos apresentados denotam uma familiaridade com este tipo de trabalho com as imagens, o que

leva a pensar, mais uma vez, que a escrita dos surrealistas em Portugal esteve bastante próxima da dos modernistas, não somente no âmbito da intervenção, mas, como já se referiu, no âmbito da própria construção poética, seja por linhagem, por paródia, por herança ou por mera coincidência, sendo entretanto esta coincidência de caráter histórico-social (pois ainda se viviam anos de «estrutura de pânico», desta vez sob o fascismo), além da ideia de internacionalização, portanto de presença ativa no quadro artístico europeu.

#### NOTAS

Este artigo é parte de um estudo maior em desenvolvimento intitulado *Livro de Linhagem do Surrealismo Português*.

- <sup>1</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p. 94.
- <sup>2</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 119.
- <sup>3</sup> José-Augusto França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p. 76-7.
- <sup>4</sup> E. M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, ICLP, col. Biblioteca Breve, 1980, p. 37.
- <sup>5</sup> Maria Aliete Galhoz, in «Cronologia do Futurismo em paralelo com os principais acontecimentos literários», *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1981, p. xvi.
- <sup>6</sup> In Vitor Aguiar e Silva, «Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 9, Fall 1996, p. 22.
- <sup>7</sup> Nuno Júdice, *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, p. 49.
- <sup>8</sup> Ana Hatherly, «Visualidade do Texto. Uma Tendência Universalista da Poesia Portuguesa», *Colóquio/Letras*, n.º 35, 1977, p. 8.
- <sup>9</sup> Mário Cesariny, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 261.
- <sup>10</sup> Idem, *ibid.*, p. 262.
- <sup>11</sup> Com o «1.º Manifesto do Sobreporismo» (1945), Mário Henrique Leiria busca teorizar seu papel como artista. Neste texto, o autor defende uma arte anárquica, alheia aos cânones e às regras estético-estilistas, próprias, aliás, da sua contemporânea arte de vanguarda, próxima tanto de um Futurismo marinettiano, como do que posteriormente veio a ser o Abjeccionismo. É de notar ainda que Leiria utiliza neste manifesto o termo «desumanização», compartilhando da célebre terminologia de Ortega y Gasset e denotando não somente que estava em sintonia com as preocupações estéticas da sua geração, como também que se mantinha informado sobre o que se passava fora do país: «Sim, a desumanização é o fim lógico do Sobreporismo, como resultado da criação anárquica e sensitiva» (Tânia Martuscelli, Tese de Doutorado, University of Massachusetts at Amherst, UMI Microform 3242327, 2006, p. 19). Tal modo de criação («anárquica e sensitiva») pode ser visto em seus textos éditos (para além dos inéditos) do *Gin-Tonic*, que o celebrizaram como contista. Note-se que tal manifesto foi composto anteriormente à sua adesão ao grupo surrealista, em 1945.

- <sup>12</sup> Mário Cesariny, *ob. cit.*, p. 261-3.
- <sup>13</sup> João Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa, Dinalivro, 1987, p. 30.
- <sup>14</sup> *Portugal Futurista*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1981, p. 35.
- <sup>15</sup> Fernando Cabral Martins, «Orpheu Continua», in *Orpheu*, 2.<sup>a</sup> ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1989, s.n.p.
- <sup>16</sup> Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 130.
- <sup>17</sup> Idem, *ibid.*, p. 132.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 134.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 137-40.
- <sup>20</sup> António Cândido Franco, *Teixeira de Pascoaes nas Palavras do Surrealismo em Português*, Évora, Licorne, 2010, p. 5, 21.
- <sup>21</sup> Fernando J. B. Martinho, *Pessoa e os Surrealistas*, Lisboa, Hiena, 1988.
- <sup>22</sup> Cf. Maria de Fátima Marinho, *ob. cit.*, p. 148-54. Cf. tb. Maria Aliete Galhoz, «O Momento Poético de *Orpheu*», in *Orpheu*, reed. do vol. I, Lisboa, Ática, 1959, e revista *Sema*, n.º 1, 1979.
- <sup>23</sup> Luciana Stegagno Picchio, «Clés de Lecture», *apud* Carlos D'Alge, *A Experiência Futurista e a Geração de 'Orpheu'*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989, p. 27.
- <sup>24</sup> Mário Cesariny, *ob. cit.*, p. 263.
- <sup>25</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 44-6.
- <sup>26</sup> Fernando Pessoa, *Obra Poética*, ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p. 705.
- <sup>27</sup> Teresa Rita Lopes, «O Seu a Seu Dono», *Modernista — Revista do Instituto de Estudos sobre o Modernismo*, vol. 1, n.º 1, 2011, p. 117-27.
- <sup>28</sup> Fernando Pessoa, *Correspondência Inédita*, org. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Livros Horizonte, 1996.
- <sup>29</sup> In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, p. 585-6.
- <sup>30</sup> Teresa Rita Lopes, *ob. cit.*, p. 121-2.
- <sup>31</sup> João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa: Século XX*, Porto, Brasília, 1976, p. 394.
- <sup>32</sup> C. Pacheco, «Para além doutro Oceano», in *Orpheu*, 2.<sup>a</sup> ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1994, p. 217.
- <sup>33</sup> Idem, *ibid.*
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 221.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 219.
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 72-3.
- <sup>38</sup> Fernando Cabral Martins, «O Comum de Toda a Arte», in José de Almada Negreiros, *Poemas*, ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 290.
- <sup>39</sup> José de Almada Negreiros, *ibid.*, p. 48.
- <sup>40</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, p. 48.