

A IDEIA
revista de cultura libertária



♦ A IDEIA

revista de cultura libertária

fundador e proprietário: *João Freire*

director e editor: *António Cândido Franco*

editor gráfico: *Luiz Pires dos Reis*

assist. prod. editorial: *Mara Rosa*

assist. prod. gráfica: *Xénia Pereira*

comissão editorial: *João Freire, José Maria Carvalho Ferreira, Paulo Eduardo Guimarães*

periodicidade: *anual (número duplo, triplo ou quádruplo)*

imagens: *Almerinda Pereira, Ana da Silva [& Vasco Rosa], André e Alice Montanha, António Couvinha [Évora], Cruzeiro Seixas, Délio Vargas, Dominique Labaume, João Francisco Vilhena, João Prates, José Manuel Rodrigues, Luis Manuel Gaspar, Manuel de Almeida e Sousa, Mara Rosa, Maria João Vasconcelos, Mário Rui Pinto, Miguel de Carvalho, Rik Lina.*

capa e contra-capas: *Luiz Pires dos Reis* [sobre objecto de *CRUZEIRO SEIXAS*]

agradecimentos para este volume: *Almerinda Pereira; André e Alice Montanha; António Couvinha [Évora]; Arquivo da Universidade de Évora [espólio fotográfico Cruzeiro Seixas]; Câmara Municipal de Amarante [imagens Pascoaes]; Cruzeiro Seixas; Dominique Labaume; Eugénio Castro; Fundação Cupertino de Miranda (Famalicão); João Francisco Vilhena, João Prates, Le Monde Libertaire (França); Luis Manuel Gaspar; Manuel de Almeida e Sousa; Maria José Lopes; Maria Ramalho; Manuel Rosa; Mário Rui Pinto; Pedro Morais; Rivista A e Archivio G. Pinelli (Itália).*

redacção e editor (endereço): *rua dr. Celestino David n.º 13-C, 7005-389 Évora, Portugal*

endereço electrónico: *acvxf@uevora.pt*

blogs: *http://aideiablog.wordpress.com; http://colectivolibertarioevora.wordpress.com*

depositários: *Livraria Letra Livre: Calçada do Combro, n.º 139, 1200-113 Lisboa; Livraria Uni-Verso: rua do Concelho, 13, 2900 Setúbal; Livraria – Miguel de Carvalho, Rua de O Figueirense, 14, 3080-059 Figueira da Foz; Livraria Utopia: Rua da Regeneração, n.º 22, 4000-410 Porto; Gato Vadio: Rua da Maternidade, n.º 124, 4050-369 Porto; Fonte de Letras: Rua Vasco da Gama, n.º 8, 7000-941 Évora.*

impressão: *Manuel Barbosa & Filhos*

tiragem: *500 exemplares*

depósito legal: *365900/13*

registo do título: *104 197*

ISSN: *0870-6913*

♦ ESTATUTOS EDITORIAIS ♦

*A Ideia é uma revista que faz da cultura o seu campo de acção. Através da criação poética e plástica, da expressão filosófica, da pesquisa social, da investigação histórica, da abertura a uma ciência humanizada, desligada dos interesses lucrativos do dispositivo industrial/militar, a publicação visa criar e alargar as bases dum espírito livre, criativo, gratuito e solidário, contributo efectivo para a realização plena de todos os seres vivos. Tirando este princípio geral, suficiente para lhe dar um propósito, o libertário, e uma família de ideias, o *anarquismo cultural*, a revista não tem plataforma programática. As colaborações não solicitadas são desejáveis, embora sujeitas a validação; da sua edição ou não, a revista dará sempre nota ao autor. A responsabilidade dos textos assinados incluindo traduções cabe aos autores, respondendo o director pelos não assinados. Os trabalhos publicados, salvo indicação em contrário dos autores, não têm direitos reservados e, sem intuítos comerciais, com indicação de autor/fonte, podem ser reproduzidos livremente. Não se segue nenhuma norma ortográfica e várias grafias do português coexistem. A revista aceita ainda publicar textos em francês, catalão, italiano e inglês.*



CONDIÇÕES DE EXPEDIÇÃO NO FINAL DA REVISTA
DESEJA-SE PERMUTA PIDESE CANJE ON DEMANDE L'ÉCHANGE CHIEDESI SCAMBIO
WE ASK FOR EXCHANGE MAN BITTET UM AUSTAUSCH

A IDEIA
revista de cultura libertária

II.ª série ano XLVI vol. XXIII
números 90/91/92/93 Outono 2020

	♦LIMIAR	5
<i>A. Cândido Franco</i>	Três Revistas Ibéricas	
<i>João Francisco Vilhena</i>	Teatro das imagens	6
Cruzeiro Seixas: Rasgos, Homenagens & Outros Sinais		
[<i>Adalberto Alves, Amadeu Baptista, António Ferra, António José Queiroz,</i> <i>António Salvado, Bruno Silva Rodrigues, Carlos Mota de Oliveira,</i> <i>Fernando J. B. Martinho, Francisco Cardo, Guy Girard, Isabel Mendes Ferreira, João Prates,</i> <i>José Emílio-Nelson, José Rui Teixeira, Luís de Barreiros Tavares,</i> <i>Luis Manuel Gaspar, Mara Rosa, Maria Estela Guedes, Michael Löwy,</i> <i>Natan Schäfer, Nicolau Saião, Paulo J. Brito e Abreu, Rui Sousa, Sofia Santos</i>]		
<i>Mário Cesariny</i>	Carta Inédita para Miguel Pérez Corrales	31
	Carta Inédita para Simon Watson Taylor	49
<i>Eugenio Castro</i>	Da Outra Parte: aproximação afirmativa à “arte” dos loucos	52
<i>Andrés Devesa</i>	O Crepúsculo dos Deuses a essência kitsch do nazismo	67
	<i>Tania Martuscelli</i> [Entrevista] Mário-Henrique Leiria	73
	<i>Ana da Silva</i> [Entrevista] Luiz Pacheco	84
<i>Henrique Garcia Pereira</i>	O “Engenheiro” segundo Luiz Pacheco (e vice versa)	89
	<i>Luiz Pacheco</i> Cartas Inéditas para Henrique Varik Tavares	92
	Carta Inédita para Alexandre Vargas	
<i>Sofia A. Carvalho</i>	“Refiro-me a Pascoaes, Capital de Lisboa”	93
<i>A. Cândido Franco</i>	Teixeira de Pascoaes e Alberto Velho Nogueira	95
	<i>António José Queiroz</i> João Vasconcelos	102
<i>A. Cândido Franco & Mara Rosa</i>	Memória dum Agrupamento Surrealista [Évora]	113
	<i>Margarida Morgado</i> Poemas	115
	<i>António Telmo</i> Dois Capítulos Inéditos	123
	<i>Marcel Schwob</i> – Morphiel Demiurgo	124
	<i>Fátima Pitta Dionísio</i> Dois Sonetos Florbelinos	125
	<i>Joëlle Ghazarian</i> – Florbela Uma Perspectiva Oblíqua	133
	<i>Paulo Jorge Brito e Abreu</i> Florbela Espanca	139
	<i>António José Queiroz</i> Florbela	140
	<i>Ana Rita Fialho</i> Dois Poemas	142
	<i>Carlos Baptista</i> Um Poema	143

	<i>Carlos Baptista</i>	Um Poema	214
	<i>Pedro Fernando</i>	Caxias Ocluso Possível...	215
	<i>Enrique Nogueras</i>	Pinus Pinea	216
	<i>Ivan Bettini</i>	Gandhi e a Anarquia	217
	<i>Adalberto Alves</i>	Coronavírus	223
	<i>A. Cândido Franco</i>	Coronavírus	224
<i>Hugo Gonçalves Silva</i>		Radiofrequências... e Porque o 5G Nos Preocupa	230
	<i>Jesús Lizano</i>	“Noivos” Poema Místico Libertário	238
<i>Ferran Aisa</i>		Jesús Lisano y el Misticismo Libertario	244
	<i>Pedro Morais</i>	A Traição de Prometeu	249
	<i>Mário Rui Pinto</i>	Giuseppe Pinelli	250
		Encontros dos Bardinhos	252
	A. Cândido Franco, Joëlle Ghazarian, Júlio Henriques, Mara Rosa, Sílvia das Fadas		
		LEITURAS & NOTAS	263
	[<i>Ana da Palma, Carlos Díaz, Ferreira de Castro, Gabriel Rui Silva, João Freire, José Manuel Martins, José Pais de Carvalho, M. Ricardo de Sousa, Mário Rui Pinto, Risoleta Pinto Pedro</i>]		
		REGISTO BIBLIOGRÁFICO	300
	[<i>A. Cândido Franco, Mara Rosa, Maria Estela Guedes, Mário Rui Pinto, Pedro Martins, Risoleta Pinto Pedro</i>]		
		ARQUIVO & REGISTO	324
		Novos Colaboradores	335



Força e Delicadeza
Homenagem a Cruzeiro Seixas [1920-2020]
barro de Mara Rosa

Em 2019 assinalámos os 45 anos da criação em Paris desta revista num círculo de exilados portugueses, não deixando porém de dizer que o verdadeiro aniversário pertencia aos 100 anos do jornal *A Batalha*, fundado em Fevereiro de 1919. Ao centenário desse periódico operário consagramos em conjunto com o Centro de Estudos Libertários, hoje proprietário do jornal, uma mostra na BNP evocativa dos seus 100 anos de vida activa. Em 2019 assinalámos ainda o centenário do livro *Les champs magnétiques*, da autoria de André Breton e de Philippe Soupault, criado na Primavera de 1919 e publicado no ano seguinte — há 100 anos — e que marcou os princípios do automatismo psíquico, depois cruciais para o nascimento do surrealismo entre 1922 e 1924.

Este ano de 2020 é o momento de lembrar os 100 anos de alguém **ARTUR MANUEL DO CRUZEIRO SEIXAS** — que nos é querido e próximo. Parte deste número foi preparado em diálogo com ele, quando estava ainda vivo e activo. Não queríamos, não podíamos deixar passar o centenário de alguém — e a homenagem começa logo na capa do volume com a fotografia do pormenor de objecto seu — que foi consultor editorial desta publicação e que durante quase 20 anos lhe deu colaboração regular, publicando testemunhos e textos e assinando algumas das suas capas. A notícia brutal da sua morte na madrugada de 8 de Novembro de 2020, a pouco mais de três semanas de fazer 100 anos, quando esta revista estava já em provas tipográficas e quase pronta a entrar em impressão, apanhou-nos de surpresa e não deixou que ele tivesse nas mãos o que antes de mais era dele e para ele. Aquilo que era uma homenagem a um homem vivo passou involuntariamente a um *in memoriam*. Embora! Lembrá-lo, e lembrá-lo ao lado dos seus amigos queridos e de sempre, Mário Cesariny (de quem se publica uma carta do tempo heróico do primeiro grande sopro surrealista entre nós) e Mário-Henrique Leiria, é uma outra forma de o ter connosco e entre nós.

TRÊS REVISTAS IBÉRICAS

António Cândido Franco

Aproveitando a recensão que Júlio Henriques — a quem se agradece — fez ao último volume da revista *A Ideia* (v. *Flauta de Luz*, n.º 7, 2020, p. 268), «Uma genética libertária», e a interrogação final que ele aí deixou, vamos abordar o itinerário de três revistas que se editam hoje na interioridade ibérica, procurando conhecer semelhanças e diferenças e dando um contributo para um diálogo entre elas, já que as três — *Flauta de Luz*, feita em Portalegre, *Salamandra*, que sai em Madrid, e *A Ideia*, redigida em Évora — mantêm contactos regulares entre si e têm o maior gosto em aprofundá-los.

A questão colocada por Júlio Henriques na sua nota foi entre *A Ideia* e *Salamandra* — o que nos obrigará a centrar parte deste texto nas relações entre estas duas revistas. Diz ele: «Parece-me que a dimensão de *crítica da cultura* não se encontra tão declaradamente presente n' *A Ideia* como, por exemplo, numa revista irmã espanhola, a *Salamandra*, do Grupo Surrealista de Madrid. E a questão seria esta: a ser verdade, decorrerá isso de diferenças idiossincráticas hispânicas e lusitanas?»

Começemos por esta questão. Há motivos de feito para constatar que a dimensão «crítica da cultura» é mais visível, pelo menos mais declarada, na revista do Grupo Surrealista de Madrid do que na revista *A Ideia*. Não cremos que tal se deva a qualquer idiossincrasia local, hispânica ou lusa. A nossa resposta à pergunta vai noutro sentido. A diferença deve-se antes a nosso ver à tradição particular de cada uma das revistas. Paga assim a pena ver a história de cada uma, aproveitando o momento para as perceber por dentro. É também uma ocasião para dar a conhecer em língua portuguesa o itinerário e os valores duma revista tão cativante e viva como *Salamandra*, que desde o século passado mantém relações estreitas com a região portuguesa — seja por meio do imaginário decorrente dum espaço vizinho e por isso pródigo em interpelações seja por contactos pessoais, que começaram cedo logo através de Mário Cesariny, que desde o início da década de 60 ia regularmente a Madrid, onde ficava instalado na Calle Don Carlos, n.º 3-1^{da}, casa de Francisco Aranda e Manolo Rodríguez Mateos.

A propósito de Alberto Pimenta, disse há uns anos Júlio Henriques que a crítica literária era em Portugal uma ficção real — ficção porque ausência ou mistificação e real porque orgânica, já que expressão e movimento de indignação. O mesmo se podia dizer hoje a propósito destas três revistas, alargando o diagnóstico ao caso espanhol. É mais um motivo que justifica este texto. Não pretendendo fazer crítica literária, ao menos crítica literária jornalística, ele intenta compreender a natureza de três publicações — e compreender foi sempre a finalidade de qualquer escola crítica. Duas delas, *Salamandra* e *Flauta*, têm seguramente por parte dos jornais uma recepção que fica muito aquém da sua importância e do seu valor. Daí o espaço que de seguida lhes consagramos estar justificado. Elas existem para ser lidas e comentadas por uma comunidade de leitores críticos e actantes.

A Ideia foi fundada em Paris, em 1974, ainda antes do 25 de Abril, no meio anarquista ibérico e francês e teve como fundador e promotor um exilado político, João Freire, ao que sabemos o único oficial do quadro em actividade saíra há pouco da Escola Naval — que desertou em plena guerra colonial — estava em missão bélica em Moçambique. Chegou a Paris no final do Inverno de 1968, viveu o Maio, ligou-se pouco depois aos *Cadernos de circunstância* e acabou cerca de 1970/71 por aderir às ideias libertárias. Era desde Janeiro de 1970 operário da Renault e veio a militar na CNT francesa e a frequentar um grupo clássico de afinidade, *Commune Libre*, animado por Pierre Méric, que não estava federado na Federação Anarquista [FA].

Freire manteve porém contactos com esta organização francesa e chegou a participar como observador num seu congresso. Manteve ainda contactos com o grupo Louise Michel, este da FA, que se reunia então em torno de Maurice Joyeux. Os contactos com Portugal faziam-se através de Reis Sequeira, um militante anarco-sindicalista que vinha da velha CGT e que tivera enquanto corticeiro um papel importante na greve geral de 1934. Foi ele que informou de viva voz João Freire da tradição social do anarquismo português, dando-lhe a conhecer por testemunho directo as grandes figuras portuguesas do sindicalismo operário libertário e as suas publicações anteriores ao Estado Novo, em especial o jornal *A Batalha*, e foi ele com certeza que lhe enraizou a ideia — tão presente no período inicial da revista — de que o anarquismo em Portugal sofrera um mero eclipse temporário e estava destinado a renascer da noite que era a ditadura salazarista.

A isto, é preciso acrescentar o trabalho de Carlos da Fonseca, que João Freire conhecia e que publicou em 1973 uma *Introduction à l'histoire du mouvement libertaire*, ponto de chegada dum volume considerável de investigação anterior e que acabou por ser o ponto de partida da sua obra de historiador do movimento operário e do movimento libertário.

Foi neste quadro que no final de 1973 e inícios de 1974 João Freire decidiu avançar com uma publicação anarquista em língua portuguesa, que devia sair com regularidade e tinha como escopo reatar uma tradição que nunca se perdera mas que depois da segunda guerra mundial, em resultado de sucessivas vagas de repressão e duma conjuntura geopolítica nova, parecera perder algo da sua capacidade de se manifestar com a visibilidade e a inteligência organizativa de outrora. Os acontecimentos de 1968, em que a bandeira negra voltara a surgir ao lado da vermelha, indicavam que o renascimento das ideias e das organizações libertárias começara.

O título escolhido, *A Ideia*, mostra bem a tentativa de enraizar a nova publicação numa tradição anterior, que remonta pelo menos até Antero de Quental. Dele são os oito sonetos do poema hegeliano «A Ideia», composto na mesma época em que estava em contacto com a Internacional operária e advogava a Revolução — isto quando a experiência operária da Comuna de Paris acabava de ter lugar e as Conferências do Casino eram proibidas. Eis o terceto de remate: «*A Ideia, o sumo Bem, o Verbo, a Essência/ Só se revela aos homens e às nações/ No céu incorruptível da Consciência!*»

Remontando a Antero, o título da revista tem porém passagem obrigatória no boletim *A Ideia*., de que só saiu no Porto um número em 1898, com o subtítulo *Periodico Scientifico*, mas que é uma peça de grande importância. Aí Bernardo Lucas fazia publicar um longo texto, «A questão anarquista», o único da publicação, que, sendo a arguição jurídica de defesa em tribunal de três libertários

portuenses acusados de infracção à lei de 13-2-1896 do ministro João Franco que criminalizava a mera propaganda do anarquismo, é também entre nós porventura a mais completa exposição das teorias libertárias, no estádio em que elas se encontravam. O conjunto foi reeditado em 2015 pela ed. Letra Livre, com um informado estudo de Luís Bigotte Chorão intitulado «Para uma História da Repressão do Anarquismo em Portugal no Século XIX, seguido de “A Questão Anarchista” de Bernardo Lucas» reedição recenseada nesta revista pela mão do seu fundador no volume de 2016.

Por sua vez o subtítulo da novel publicação, «órgão anarquista específico de expressão portuguesa», indicava que ela pretendia surgir como a voz dum anarquismo sem caracterizações parcelares anarco-sindicalismo ou outros e dando voz a todas as adjectivações possíveis.

Quando lemos hoje o primeiro número da revista saído no final de Abril de 1974 percebemos que este propósito foi conseguido. No material reunido por Freire entre Janeiro e Abril de 1974 e que acabou por dar corpo ao número de estreia da revista, além da nota editorial, «Como íamos dizendo...», encontramos duas breves biografias, a de Mário Castelhana, um anarco-sindicalista que morreu no Tarrafal, e a do italiano Camilo Berneri, um anarquista assassinado pela polícia política de Estaline em 1937 em plena guerra civil espanhola, textos de Murray Bookchin, de Diego Abad de Santillán, de Ricardo Sanz e de Miguel Garcia sobre o grupo de afinidade anarquista, uma frase de Léo Ferré, um parágrafo de Miguel Bakunine, bibliografia sobre a revolução espanhola e a história da adopção da bandeira negra pelos anarquistas o que sucedeu por volta de 1883 em memória dos parisinos assassinados em Maio de 1871.

Os números imediatos da publicação entre 1974 e 1975 não desmentem o «sintetismo» inicial, que remonta a Sébastien Faure citado este no número de estreia. Porventura estes números acentuam mesmo a inclinação sintetista da revista, em contexto de revolução em Portugal e na iminência do desaparecimento do ditador em Espanha, com a publicação de vários textos sobre o assunto e com a urgência organizativa dos grupos libertários da região portuguesa e ibérica. Em Setembro de 1975 por exemplo, num momento crucial da revolução em Portugal, e quando a vida do ditador espanhol estava já presa por um fio, o suplemento do número 3 da revista é uma folha volante, dirigida «Aos libertários, aos Trabalhadores, ao Povo», defendendo a autogestão e a federação dos povos ibéricos e assinada pelo «grupo anarquista Os Iguais da Federação Anarquista Ibérica [FAI] Região Portuguesa», então responsável pela edição da revista e dos suplementos.

Esta ideia de dar voz a um anarquismo sem caracterizações especiais, fugindo a qualquer facciosismo, fosse anarco-sindicalista ou outro, e dando lugar a todas as singularidades possíveis, num espírito federador que era afinal o espírito originário da FAI, de que o grupo d'A *Ideia* fez de início parte, parece-me a marca inicial mais típica da revista e aquela que pode ter sido determinante para o seu desenvolvimento futuro. A sua história posterior até 1992, altura em que a primeira série da revista foi suspensa, embora muito diversa, com orientações e directores distintos os mais marcantes foram João Freire e Miguel Serras Pereira, embora este numa fase muito curta, confirma a meu ver, mas agora num quadro mais geral, alargado ao campo da cultura, que foi tomado como um território livre, a genética inicial de recusar qualquer comportamento fechado, de capela facciosa, mantendo antes um espírito de diálogo entre correntes da mesma família.

Quando em 2012 assumi a orientação da revista fiz formalmente uma única mudança – a alteração do subtítulo que passou de *revista libertária de cultura* para *revista de cultura libertária*. Foi uma mera alteração da ordem das palavras mas que teve um sentido preciso: a descrença de que a cultura seja por si só liberdade. Há cultura que está do lado da indústria e que é tão tóxica como os combustíveis fósseis. Annie Le Brun teve razão ao dizer que a desflorestação da imaginação é tão perigosa como a desflorestação da Amazónia. Tracei pois os limites da cultura que me interessava – aquela que de feito pode representar um avanço no aperfeiçoamento moral e social e na emancipação humana de todo e qualquer jugo exterior ou interior. Por comodidade, mas também por referência a um campo bem identificado e ao seu historial, chamei a isso «cultura libertária».

O que me interessava porém era pôr em comunicação braçadas distintas, camadas variadas, e não tanto encontrar uma corrente, um tronco que surgisse como o único caminho a trilhar, por mais exemplar que fosse. Veja-se neste volume o espaço dado a Cruzeiro Seixas, a Mário Cesariny, a Mário-Henrique Leiria, a Luiz Pacheco, quer dizer, ao surrealismo em Portugal, e que de resto tem sido uma constante da revista desde 2012, e por outro lado a atenção prestada a Ferreira de Castro, o autor de *A selva*, tão ligado ao jornalismo sindical libertário da primeira república, mas que nada teve a ver com o surrealismo, sendo até mordido aqui e ali por Luiz Pacheco. E no volume anterior a este que o leitor tem nas mãos, volume recenseado por Júlio Henriques, veja-se o interesse por André Breton e pela escrita automática ao lado do cuidado posto em Agostinho da Silva – dois pensadores que dificilmente se encontrariam fora da plataforma desta revista.

O interesse que a revista manifestou pela tradição pacifista do anarquismo e aí, ao que lembro, desde sempre –, essa que tem um ponto de viragem em Bartholomeus de Ligt, um dos diálogos de Gandhi no Ocidente, e depois em Hem Day, é também aqui que deve ser visto – sendo o aqui, a necessidade imperiosa de nada esquecer e de tudo atender e compreender. Um colaborador próximo de Hem Day, Léo Campion é uma das figuras mais curiosas do anarquismo no século XX e uma daquelas que nos obriga a consagrar atenção a outro filão abandonado e que muito nos interpela – a ligação entre anarquismo e franco-maçonaria, quer dizer, a vontade de viver a tradição iniciática de forma libertária e que é outra das linhas de força desta revista, de resto presente desde a primeira hora no surrealismo, e que nos levou a dar espaço a um autor vindo do lado mais esotérico do movimento da Filosofia Portuguesa, António Telmo (1927-2010), que assim surge também no mesmo tabuleiro de Ferreira de Castro, de Mário Cesariny e Luiz Pacheco.

Esta necessidade de pôr em diálogo partes entre si desconhecidas duma só e mesma cultura, encontrando-lhe vasos comunicantes, tem todavia os limites que acima tracei e que para cortar qualquer ambição despropositada constituem um traço inultrapassável – só nos interessam os elementos culturais, que tenham raízes numa cultura livre, fora dos grandes interesses do mercado, praticada em pequenos grupos de criadores ou de pesquisadores iguais entre si e sustentando por si e de preferência sem subsídios oficiais as suas publicações. Foi deste modo que André Breton trabalhou toda a vida – o mesmo para Benjamin Péret, poeta maior, que morreu na miséria – mas foi também assim que Agostinho da Silva viveu e deu corpo a todos os seus projectos – ele que viveu numa barraca de pau no descampado de Brasília quando era professor titular

dessa universidade. E foi ainda assim, sentado a uma pobre mesa de pinho de que nunca se quis desfazer, que Ferreira de Castro escreveu por uma necessidade interior os seus primeiros livros. O mesmo fez o cabalista António Telmo que viveu retirado numa cidade de província, desinteressado de tudo o que fosse carreira ou projecção social. Este espírito de independência, esta exigência de simplicidade voluntária, fora de todas as ambições de ascensão e de carreira, é a melhor garantia de autenticidade de qualquer criação cultural. Toda a cultura que não tenha este selo, toda a cultura que aceite o espírito de concorrência e a competição, toda a cultura que não seja já uma manifestação dum espírito livre, gratuito, amoroso e solidário, está fora do nosso círculo de interesses e merece o nosso distanciamento crítico.



Passemos agora à publicação do Grupo Surrealista de Madrid. É natural que a minha abordagem sobre esta revista seja muito mais limitada e possa até enformar erros. Não evolui por dentro dela como sucedeu com *A Ideia*, à qual me liguei em 1978 ou 1979 e que desde aí acompanhei em todos os passos. Ainda assim tentarei uma síntese do seu percurso e dos seus valores com os elementos de que disponho. Antes disso deixo uma nota pessoal. A primeira vez que ouvi falar da revista *Salamandra* foi na boca de Mário Cesariny. Corria o Natal de 1997, quando lhe perguntei o que era feito do surrealismo. Ele respondeu sem hesitar: «Aqui não, mas em Madrid sim. O Grupo Surrealista de Madrid publica uma das melhores revistas do mundo — *Salamandra*.» Nessa altura desconhecia tudo o que se passava em Madrid e não fazia ideia do que pudesse ser uma das melhores revistas do mundo. A revista tinha então publicado sete números — o último em 1995 com 64 páginas. Tem hoje 22 números publicados — o último dos quais com 352 páginas, de 2014/15, e prepara para o Outono de 2020 a saída de mais um número duplo.

O primeiro número de *Salamandra* saiu em 1987 — «um humilde mas entusiasta caderno de 18 páginas», assim o definiu José Manuel Rojo e os restantes membros do Grupo Surrealista de Madrid na entrevista que nos deram (*A Ideia*, n.º 84/85/86, 2018) e que foi a primeira que do grupo apareceu entre nós. O caderno, pensado na Primavera de 1986 na praia de Calblanque (Cartagena, Múrcia), foi feito por Mariano Auladén, Eugenio Castro e Pedro Olivares — os dois primeiros haviam-se ligado no final da década de 70 e início da década de 80 ao Círculo Surrealista de Gijón, que arrancara em 1977 e editara em 1978 e 1979 dois números da revista *El Orfebre* e, já com Auladén e Castro, mais dois de *Luz Negra* em 1980 e 1981.

O segundo número de *Salamandra* saiu no ano seguinte, em 1988, já com a colaboração de José Manuel Rojo, que chegara ao surrealismo não por via dos de Gijón, como acontecera com Auladén e Castro, mas por contactos com Eugenio Granell, que fizera a guerra civil no POUM, conseguira fugir para a América, contactara André Breton na República Dominicana, vivera longos anos em Nova Iorque e era uma das origens da fundação do Grupo Surrealista de Chicago. Foi por intermédio dele que Franklin e Penelope Rosemont, os fundadores do grupo, conviveram em Paris em 1965 com Breton.

Nesta década inicial, que vai de 1978 a 1988, com *El Orfebre*, *Luz Negra* e os dois números iniciais de *Salamandra*, o posicionamento político deste círculo não anda longe das posições políticas do surrealismo na década de 30, quando a se deu a ruptura com a União Soviética e a aproximação à dissidência trotskista que levou em 1938 Breton a viajar para o México para se encontrar com

Trotsky e aí redigir com ele um manifesto, «Por uma arte revolucionária independente», que devia servir de alternativa a uma arte tutelada por um partido e por um governo — estabelecia-se aí um «regime anarquista de liberdade individual» para todos os artistas — e que serviu logo depois de programa à FIARI [Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente], que teve uma curta existência com o início da guerra.

Enrique Carlón, um dos fundadores do Círculo Surrealista de Gíjon, e Mariano Alaudén foram militantes da Liga Comunista Revolucionária e retomaram para si, para os seus grupos e as suas publicações, os princípios da militância política do surrealismo na década de 30 e que haviam tido na guerra e no pós-guerra continuação em grupos que privilegiaram a política, relativizaram a criação e procuraram conexões partidárias para o seu labor colectivo dentro do marxismo-leninismo — como sucedeu com os grupos *La Main à Plume* (1941-1944) e *Le Surréalisme Révolutionnaire* (1947-1948), este último tentando mesmo aproximar-se do PCF, que porém o rejeitou e hostilizou.

Olivares e Alaudén abandonaram o projecto de *Salamandra* em 1991. Estavam então publicados três números da revista e prestes a sair um quarto que apareceu já sem a colaboração deles. Regista-se neste número a presença de Mário Cesariny, que de resto estava em contacto desde o início da década de 80, através de Francisco Aranda, com os jovens do Círculo Surrealista de Gíjon. A revista tinha como subtítulo *comunicação surrealista*, subtítulo usado desde *Luz Negra* e que acabava de subintitular uma nova revista de Gíjon, *Kula* (1990), que dava sequência às anteriores. «Comunicação surrealista» é uma expressão seca e prática, que mostra o que havia de pragmático e de político, de mensagem e de informação, no retomar da actividade surrealista em Espanha depois da ditadura.

A acção surrealista em Espanha tem dois períodos muito distintos entre si e que pouco têm a ver um com o outro. O primeiro, anterior à ditadura, que vai de 1922, altura em que Breton fez uma conferência em Barcelona, até 1936/7, momento em que Benjamin Péret se integrou na Coluna Durruti, regressando depois a Paris com Remedios Varo, uma anarquista catalã com quem se exilou depois no México para fugir à ocupação nazi. É um período opulento e muito activo, com a poesia e o cinema de Luis Buñuel — *Um cão andaluz* (1929) e *A idade de ouro* (1930) —, a pintura e o ensaio de Salvador Dalí, com o método paranóico-crítico, talvez o mais genuíno da evolução interna do surrealismo nos anos 30 — isto sem falar de Picasso e do que possa haver de surrealismo em Lorca, nos desenhos e no verso, e ainda em Hinojosa. Tenha-se em conta também as actividades surrealistas nas ilhas Canárias entre 1932 e 1936, tão marcantes que André Breton e Jacqueline Lamba lá estiveram em Maio de 1935. O destino do poeta Lopez Torre, assassinado em 1936 aos 26 anos pelos falangistas, e o de Agustín Espinosa desaparecido em 1939, ambos do grupo canarino, são simbólicos, por datas e sucessos, da sorte do surrealismo em Espanha nesta primeira fase.

O segundo período da actividade surrealista é aquele que se inicia com *El Orfebre* e *Luz Negra* e se desenvolve depois com *Salamandra*. No período inicial em que se publica *El Orfebre* há ainda uma outra revista, *Autxphals*, que fez em Madrid alguns números (1978), de que pouco ficou, mas que basta para mostrar como o meio ibérico do centro da Península, em língua castelhana, estava nessa altura muito receptivo à acção surrealista — o que contrasta o seu tanto com o caso português onde nesses anos, mau grado o riquíssimo livro que Má-

rio Cesariny então publicou, *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial* (1977), apenas um solitário como M. S. Lourenço, mas esse de calibre, se interessou a sério pelo surrealismo.

Este segundo período, que corre até hoje e que por isso podemos chamar contemporâneo, nada tem a ver com o primeiro, o que não quer dizer que não se estabeleçam pontes. Francisco Aranda (1926-89) é exemplo entre os dois. O primeiro viveu na dependência de Paris. Picasso, Buñuel, Dalí e Miró fizeram parte do grupo de Breton enquanto o segundo enraizou de forma selvagem num campo quase virgem que ficara décadas em pousio e que perdera grande parte da memória do passado.

Mais do que reivindicar qualquer herança local anterior, quase enterrada por décadas de ditadura, o surrealismo que nasceu em Espanha na década de 70 do século XX foi credor de grupos já posteriores ao primeiro impulso do surrealismo em Espanha e estranhos ao espaço ibérico. Estão nesse caso La Main à Plume não é por acidente que um colaborador de *Salamandra* e membro do Grupo Surrealista da Madrid, Andrés Devesa, publica neste volume da revista *A Ideia* um texto comovidamente dedicado a este grupo francês e Le Surréalisme Révolutionnaire, que em parte deu o colectivo Cobra (1948), que por sua vez é uma das raízes mais vivas e actuates do situacionismo, duas referências também marcantes da evolução desta nova vaga do surrealismo no espaço ibérico de língua castelhana.

Para completar o quadro deste segundo período é preciso uma referência especial ao Grupo Surrealista de Chicago, já referido a propósito de Granell e sua estadia em Nova Iorque. Este colectivo iniciou a sua actividade na segunda metade da década de 60 e insistiu desde o arranque na importância da mensagem política do surrealismo – a *revolução surrealista* não era para eles uma metáfora – que enalteceu e privilegiou acima de qualquer outra. Pouco depois de conhecer o primeiro número de *Arsenal – surrealist subversion* (1970), revista do grupo de Chicago, Mário Cesariny apontou esse grupo como uma ideia moral, que podia dar lugar a «declarações de guerra» duma «violência magnífica» (carta a Laurens Vancrevel, 8-3-1971; 2017: 77-78).

Entende-se que a evolução do surrealismo se tenha feito nesses anos pelo lado da política, não da estética – ou mesmo da «negra busca poética» para usar palavras de Cesariny na carta acima referida. O mundo ocidental começava então a ficar soterrado em estética e era quase certo que por esse lado nada faltava ver. Basta pensar no que veio depois para se perceber até que ponto tudo nesse campo estava esgotado e pronto apenas à repetição. Que eco monótono e vazio o pós-modernismo! Mas o que havia a mais na estética era o que lhe faltava a ela, à estética, de política – uma dimensão moral e crítica, capaz de pôr em jogo uma outra noção de cultura, muito mais propícia à criação gratuita, na ambição do *comunismo do génio*, quer dizer, na criação colectiva e na recusa da sua subordinação aos interesses mercantis.

Restava assim a política – mas não qualquer política. Também ela sob a forma institucional estava em estado de saturação, soterrada e sufocada por décadas de cínico e por vezes criminoso realismo. Era a sua reinvenção que faltava e onde tal falta melhor se sentia era no que ela, a política, tinha de poética. A força e a provocação que o grupo de Chicago pôs no seu nascer, e que levou Mário Cesariny a falar duma ideia moral, aliadas à necessidade de viver a poesia, são de sinal idêntico aos meios que o situacionismo dum Debord deitou mão de modo a iluminar a vida daqueles que se entregavam à tarefa da trans-

formação do mundo.

Não cremos que qualquer outro momento do surrealismo tenha tido tanto peso na constituição e no desenvolvimento das ideias do grupo de Madrid como este legado da reinvenção poética da política, onde encontraram com agradável surpresa um surrealismo novo que sem perder a antiga virulência crítica e política já pouco tinha a ver com o velho bolchevismo dissidente do trotskismo e até com o manifesto de 1938, «Por uma arte revolucionária independente», em que as instâncias da literatura e da política/economia estavam em planos separados. Tratava-se agora de fazer cruzar na política a esplêndida luz da poesia, superando a arte, vivendo a poesia e realizando o pensamento. As noções que o grupo de Madrid depois movimentou e criou — exterioridade e materialismo poético — enraízam neste nó que combina e abraça a via de Chicago e o desenvolvimento situacionista do «surrealismo revolucionário» de 1947.

Quando Rojo e Eugenio Castro ficaram sozinhos em 1991 e fizeram o quarto número de *Salamandra*, de 32 páginas, o espaço dado aos Rosemont e ao grupo de Chicago foi grande e cada vez mais cresceu a partir daí. Logo nesse número de 1991, apareceu um texto de Franklin Rosemont, «O Humor: hoje aqui e amanhã em todo o lado. Breve introdução à próxima revolução» [texto acabado de publicar no número 4 de *Arsenal* (1989)], com apresentação do tradutor, José Manuel Rojo, «Introdução a Franklin Rosemont». Tanto um como outro bem mereciam aqui uma referência mais larga — difícil ou impossível em notas tão breves como estas. Como quer que seja, esta constatação chega para perceber a importância em 1991 dum texto como o de Franklin Rosemont de que transcrevemos em anexo um passo.

É curioso constatar que foi neste mesmo momento, em Junho de 1991, numa resposta dada a um inquérito internacional e logo depois reproduzida no mesmo número de *Salamandra* onde Rosemont compareceu, que Rojo e Castro usaram pela primeira vez a sigla Grupo Surrealista de Madrid. O grupo nascia assim na altura em que se livrava de tudo o que podia ainda fazer lembrar o passado — esse que tinha como ponto de referência o manifesto de 1938 e o que dele decorria e que Breton depois da guerra dera por superado.

O segundo impulso do surrealismo em Espanha teve assim dois momentos distintos de afirmação — um primeiro, marcado pela militância trotskista, e um segundo, que arranca em 1991 e vem até aos dias de hoje, que recolhe a herança muito mais recente da intervenção dos surrealistas de Chicago e da Internacional Situacionista. Neste segundo momento, os membros do grupo de Madrid avizinham-se das organizações libertárias em Espanha com quem passaram a ter contactos estreitos e regulares — e isso nos confirmou José Manuel Rojo na entrevista atrás referida.

No número 7 de *Salamandra*, de 1995, já com o dobro de páginas dos anteriores (64 pp.) e com um subtítulo novo mas ainda não definitivo, *comunicação surrealista, imaginário crítico*, o grupo de Chicago está de regresso, desta vez com a colaboração de Penelope Rosemont, «Vida e Milagres do Ganso de Oiro» [texto também publicado no número 4 de *Arsenal* (1989)] e que bem merecia aqui pela sua largueza interpretativa um comentário bem mais largo. A expressão «imaginário crítico» que aparece no subtítulo da revista pela primeira vez parece dar corpo à ideia duma dimensão interior capaz de pôr em jogo e de recombinar uma outra noção de cultura que se situe no lado de fora dos valores mercantis. A noção de exterioridade, com equivalência em experiências liber-

tárias feitas na dobra de fora da História, como a dos naturianistas, está já presente nesta nova combinatória. O subtítulo evoluiu logo de seguida para *comunicação surrealista, imaginação insurgente, crítica da vida quotidiana*, para se fixar em 2001-2002, no número duplo 11/12, com 180 pp. em *intervenção surrealista, imaginação insurgente, crítica da vida quotidiana*, que ainda hoje tem e que acentua a genética libertária que há pouco lhe encontrámos para o período que abriu em 1991. Passar de *comunicação* a *intervenção* e de *imaginário* a *imaginação* equivale a dar mais luz ao presente, ainda que essa luz aconteça por fora, no exterior.

O interesse pelo grupo de Chicago não esmoreceu e manifestos, poemas e obras plásticas foram dados a conhecer depois disso pelo grupo de Madrid, com especial destaque para a declaração produzida em Chicago em 1992, na sequência do motim de Los Angeles, «Três dias que abalaram a Nova Ordem Mundial», que chegou a ser traduzida para castelhano e editada por um próximo do grupo. Com esses e outros textos, pensaram uma colectânea que saiu em 2008, *Qué hay de nuevo, viejo? Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999)* e que mostra o interesse que o grupo de Madrid manteve pelo que se passava em Chicago.

Quando se aprecia em conjunto o itinerário de *Salamandra* desde 1987 até ao número de 2015, com 352 pp., percebe-se uma publicação com fases distintas e referências diversas, mas que evoluiu sempre por dentro duma linha e duma tradição, sem nunca abandonar os seus propósitos e as suas atracções iniciais. Não é uma revista vocacionada para fazer sínteses entre braçadas culturais distintas mas para perseguir o ponto em que se situa o surrealismo, e que não é sequer todo o surrealismo mas aquele que partiu do segundo manifesto, passou pela declaração de 1938 e depois pelos grupos mais politizados, cujo derradeiro momento, antes de Madrid, é o de Chicago. Mesmo o encontro com o situacionismo, que acabou por levar à *crítica da vida quotidiana* que hoje se inscreve no subtítulo da revista, é tangencial a este surrealismo que esteve na origem do que mais estridente houve no grupo Cobra.

Isto quer dizer que certas parcelas da tradição surrealista desde sempre presentes no seu ideário acabaram por não ter uma apropriação visível pelo grupo. Referimo-nos à tradição iniciática que vinha dos primórdios e que em 1925, quando Breton optou pela intervenção partidária e Artaud seguiu o apelo iniciático (para o fazer pagou como não podia deixar de ser o preço de morrer em vida, além de sofrer a expulsão do grupo), determinou uma encruzilhada de caminhos que só 20 anos depois, e nunca nos grupos mais politizados, se reencontraram, para desaguarem em plenitude no neo-gnosticismo da reflexão «Do surrealismo nas suas obras vivas» (1953), antecedente longínquo duma revista como *Supérieur Inconnu*, fundada em 1995 por Sarane Alexandrian e que publicou até 2011.

Contemporânea da revista de Madrid e bebendo até nas mesmas fontes, a revista de Alexandrian apresenta porém uma face distinta, voltada para a pesquisa do oculto e a aspiração aos mundos desconhecidos e superiores, em que as declarações políticas primam quase pela ausência — a *revolução* que aí se ambiciona parece ser só a do espírito. As fontes surrealistas são tão fecundas e tão largas que tiveram o condão na mesma época de dar duas publicações tão distintas e tão irreconhecíveis como a do autor de *Histoire de la philosophie occulte* (1983) e a de Madrid.

A troca de cartas entre Breton e Péret, que na amizade estiveram sempre em

sintonia, mostra como as vias dentro do surrealismo, mesmo daquele que trabalhava em proximidade, eram diversas. Na turbulência do caso «Carrouges/Pastoreau», que muito fragilizou o surrealismo parisiense no primeiro semestre de 1951, a correspondência entre Breton e Péret tem curiosas fissuras — embora os dois tenham assinado em conjunto a principal peça da polémica contra Henri Pastoreau, o opúsculo *L'affaire Pastoreau et Cie (tenants et aboutissants)* (Março, 1951). Numa carta (6-6-1951) que comenta a declaração «Alta Frequência» (24-5-1951; *A Ideia*, 2019, pp. 56-66) — teve esta a particularidade de ser a primeira declaração surrealista a surgir reproduzida no histórico jornal anarquista francês *Le Libertaire* (6-7-1951) — Breton, depois dum diálogo com Victor Crastre, sente e sublinha a necessidade de distinguir entre formas diversas de «espírito religioso», salvaguardando algumas, em atenção ao pensamento gnóstico, o que leva Péret a declarar com firmeza que «todo o espírito religioso é em meu entender condenável» (carta, 9-7-1951). Estavam aqui traçadas de antemão duas vias do mesmo caminho, duas correntes da mesma estirpe. Centrada no conhecimento iniciático, a primeira levou ao «superior desconhecido» de Alexandrian, que de resto Breton já concebera no pós-guerra como nome para revista, e a segunda, em atenção a Péret, deu depois a veemência provocatória da revista do grupo de Madrid.

Seria porém duma injustiça gritante para com *Salamandra* não reconhecer que aquilo que a tem movido não pode ser apenas acantonado do lado da virulência política. O que a distingue dum grupo revolucionário tradicional é exactamente o papel que ela soube dar à poesia e a todo um conjunto de instrumentos subjectivos de orientação no espaço e tempo — como o sonho, o devaneio, o delírio verbal, o jogo, a intuição, a alucinação visionária, a sensação psíquica. É a poetização da política que foi a opção de Chicago e Debord. *Salamandra* repeliu, desde o início, a ideia de que um grupo revolucionário é constituído por militantes que de forma mecânica repetem palavras de ordem. A revista exigiu um estado de inocência absoluta aos seus membros — uma predisposição total à aventura do autoconhecimento, como condição para qualquer transformação exterior. Nunca como aqui a condição primeira da transformação da ordem do mundo foi a mudança de vida — assim dando seguimento a uma das intuições mais fulgurantes do surrealismo da década de 30, a que Debord, Vaneigem — o da arte de viver, os Rosemont e outros deram seguimento a seu modo nas décadas seguintes.

Hoje sei por que motivo Mário Cesariny considerava *Salamandra* uma das melhores revistas do mundo. Não era pelo número de páginas, pelo luxo da edição, pela criatividade da sua paginação, pelo prestígio mediático dos seus colaboradores e editores, tudo razões que a ele nada interessavam. Ele tinha *Salamandra* por uma das melhores publicações do mundo por ela se mostrar um caso exemplar dum tipo de procura que ele mesmo desde a sua tenra juventude perseguira cheio de entusiasmo. Ele estava pronto a homenagear a revista por ela ter em si o espírito ígneo, a labareda essencial, o animal mítico que vive no lume. *Salamandra* faz parte duma cultura solar e demiúrgica, duma cultura do fogo, donde tudo procede e para onde tudo vai, uma cultura essencial da procura do ouro interior e que constitui a principal linha da cultura libertária tal como acima a indicámos — um pequeno grupo de pesquisadores que põe em jogo todo o seu espírito de independência, fora de atracções mundanas e fora de qualquer espírito de competição e de corrida a prémios e reconhecimentos, e cuja prática é já a realização da poesia e do amor e a superação

da arte e da literatura, quer dizer, da cultura como indústria e mercadoria. Nesse sentido *Salamandra*, agente de transformação e renovação, factor de fixação e de unificação, calor vital, promessa de luz, magia do fogo, faz parte intrínseca dum tipo de criação que muito nos interessa e valorizamos.



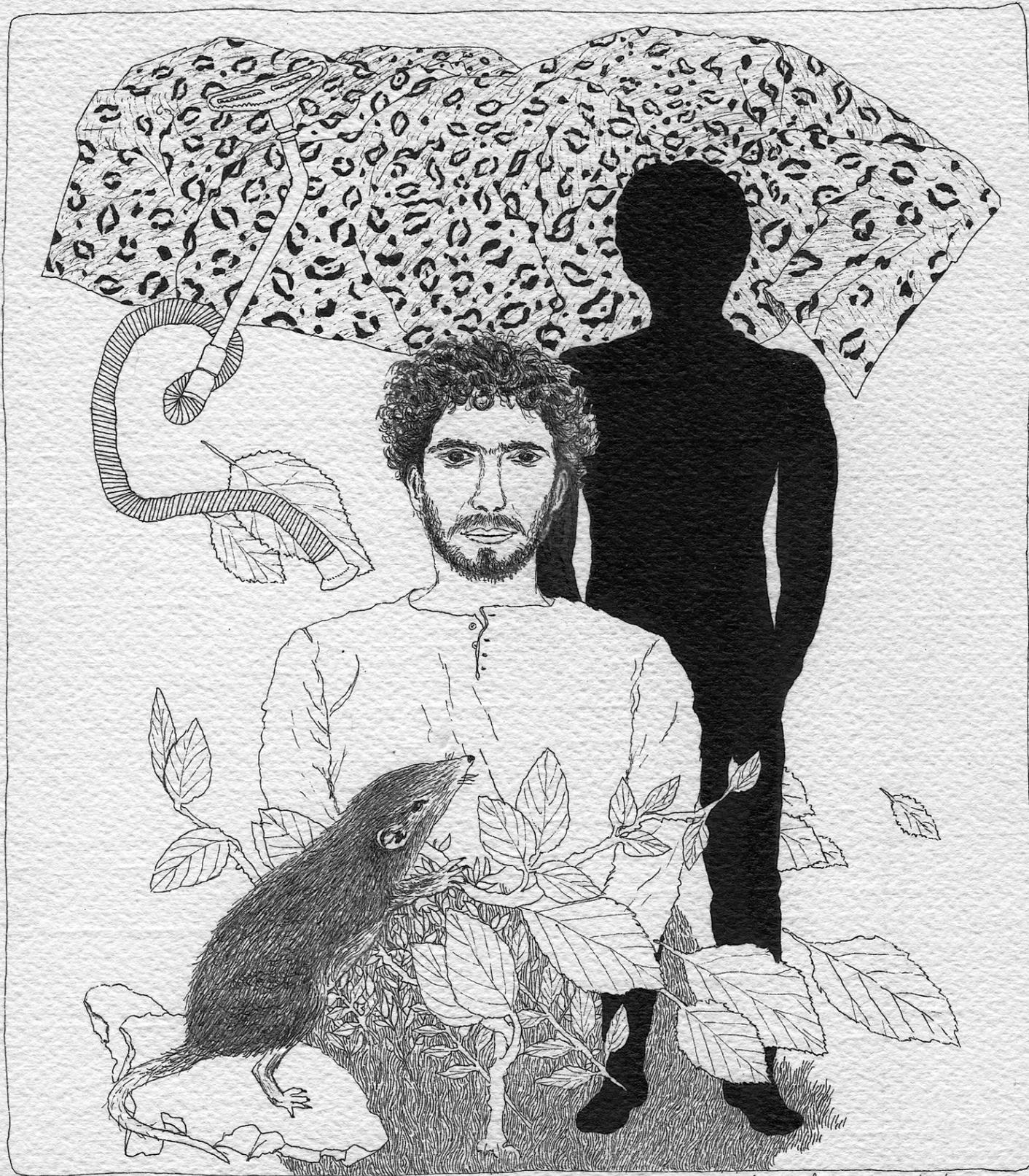
É impossível falar agora da revista *Flauta de Luz* sem antes falar de Júlio Henriques e de Joëlle Ghazarian — esta o anjo tutelar da publicação, e como tal surge na ficha técnica, e aquele o seu director e editor, e assim indicado na mesma ficha.

Joëlle Ghazarian é autora dum livro chamado *Cântico do crime* (2007), com uma carta introdutória de Herberto Helder, ilustrações de Rosa Parma e tradução de Júlio Henriques que começa assim: «O inferno é branco; o homem e a criança são negros; uma das mulheres é da família das líliáceas, cor de jacinto azul, a outra é da cor das magnoliáceas, em tom de magnólia branca: os seus números são cor de papoila, a sua água é verde.» E termina deste modo: «... e o homem negro bruscamente apressado e sempre com a mesma exacta aparência, regressa ao lugar de onde vem, algures por ali, com a alma pendurada à garganta.» É o sopro angélico — e daí a tradução — dalguém que nasceu para passar invisível no meio da areia da multidão e servir de anjo tutelar, de concha, à música do verbo. É a inocência que não precisa de matéria nem de forma para arder — fogo negro do incriado e do sem matriz.

Júlio Henriques, por sua vez, apresenta-se do seguinte modo: «horticultor ortivo e criador de cavalos solazes. Gosta muito de fechar os olhos pra ver. É tradutor, publicista e editor, mais recentemente da revista *Flauta de Luz*. Dedicase a uma arte exigente, o assobio planado, que se pratica através do apuramento de uma coisa rara, os tintos sem pesticidas.» É autor de dois livros, *Deus tem caspa* (1988; 3.^a ed., 2014) e *Alucinar o estrume* (2017) e tradutor de Debord, Cossery, Orwell e muitos outros. O espaço interior de Júlio Henriques é amplo o suficiente para ter lá dentro outro ser humano, Alice Corinde, que como ele também escreve, edita e revê provas — é ela a revisora da *Flauta de Luz* e chegou a coordenar uma publicação, *Coice de Mula* (n.º 7, 2005). É ainda a autora do prólogo de *Deus tem caspa* e dum livro chamado *Modas & bordados* (1999), do qual Joëlle Ghazarian disse que é o discurso «dum homem que fala como mulher», chamando a Alice «irmã de Júlio Henriques» (em *Coice de Mula*, n.º 2, Outubro/Dezembro, 1999).

O primeiro livro do autor, *Deus tem caspa*, tem nas páginas iniciais uma fotografia (!) de Deus — o busto dum homem comum, chefe de família, bom e diligente trabalhador, cabelo rente, fato e gravata, camisa branca, barbeado liso e com uma colagem prótese sobre a cabeça, uma *complexa tecnologia computadorizada*, conforme a legenda. A finalidade de tão bizarra maquinaria é retirar a *caspa* de Deus, reciclada depois como «alimento faztefude de motivação normativa». Está percebida a criação do autor como grande festa de palavras, que nunca perde de vista a crítica social e o sentido do jogo. É uma criação delirante do ponto de vista linguístico, com a criação de colagens verbais («faztefude» é só um exemplo), que tem porém um alvo crítico. O seu antecedente está na sátira cáustica do surrealismo e na sua linguagem sempre cheia e festiva, onde se casam a poesia mais pura e elementar, a do funcionamento real do espírito, acessível a qualquer um, e o repúdio duma sociedade que foi construída sobre as ruínas desse mesmo espírito.

Júlio Henriques como pessoa é o horticultor e o criador de cavalos. Vive do



luis manuel gaspar junho de 1986

Luis Manuel Gaspar, Cobras & Lagartos, n.º 7
tinta-da-china sobre papel, Junho de 1986

lado de fora duma civilização urbana, cujo alento inicial remonta ao Renascimento e cujas formas ascendem à aplicação da técnica à indústria, e todo o seu cuidado está no contacto com a terra, com a natureza, com os homens do campo, com as formas de organização social aldeã. É um índio branco — como ele próprio classificou já alguém. Há nele a nostalgia das formações sociais pré-capitalistas e até pré-civilizacionais. Basta conhecê-lo, basta saber onde vive e conhecer a sua casa, basta ouvi-lo falar e ouvir o seu silêncio e observar o seu olhar para se perceber que o seu espírito fita a distância e vive em sintonia com os longes arcaicos da memória colectiva. É um saudoso do paraíso, que não se conforma com a queda e com os castigos que daí decorreram — trabalho, dor, parto, morte. E a saudade aqui não é tanto, ou não é só, a nostalgia do que se perdeu e perdido ficou nos confins da História, na sua origem ou antes dela, mas a esperança de reaver a qualquer momento, inclusive aqui e agora, o que se perdeu e foi glória e luz. Por isso na sua biografia breve ele diz que para ver precisa de fechar os olhos. Ao mergulhar no negro da escuridão que é descer as pálpebras, é a idade de ouro, essa poesia pura e elementar em que na pré-origem tudo se confundia, que, assistido pelo funcionamento real e selvagem do espírito, ele recupera, revive e traz ao presente — ele ou a menina Alice por ele.

Como escritor Júlio Henriques nada contradiz o que é como pessoa. A sua arte é, como ele sublinha, «uma arte exigente, a do assobio planado, que se pratica através do apuramento de uma coisa rara, os tintos sem pesticidas». Não se veja aqui apenas o folgar e a sátira dos tintos sem pesticidas. Há aí também o fulgor do assobio, o silvo e a silva, uma arte selvagem própria da selva. Assobiar é hoje raro, raríssimo. Tirando as crianças, que reconhecem no assobio um sinal musical, pré-falado, o homem civilizado perdeu gosto de assobiar. Só em casos raros o assobio é consentido e quase sempre como manifestação de desagrado — a assobiadela. Visto como ordinário, o assobio é socialmente desconsiderado e condenado. Da minha adolescência guardo a recriminação: «Em casa, à mesa e na missa não se assobia!» É porém pelo assobio que a serpente emplumada incita (à desobediência), como é em linguagem de silvo, isto é, sibilina, que a Sibila na concha se manifesta e dá respostas. A linguagem verbal de Júlio Henriques tende em último grau para a música pré-falada, que como prestidigitador ele vai buscar às camadas rarefeitas do mais alto ar. É vê-lo de Inverno na praia, tocando com as mãos na tocha das estrelas e extraíndo do ar frio e leve as astrais sinfonias do silvo. Ou sabê-lo em criança, nos pinhais do litoral, descalço, pés na terra, mas mente a falar com os pássaros.

Como ser humano ele, Júlio, é o *jockey* selvagem dos seus cavalos, a carta fora do baralho, e como poeta é o mago dos mundos sem órbita, o anti-cânone dos assobios, o *trickster* carnavalesco e gratuito duma literatura tão rica mas tão anémica, que só como máquina de casino pode interessar. Não há curso universitário de literatura que não dê a entender que se esforça até à exaustão, mesmo sem grande sucesso, por ligar o seu ensino ao mundo das empresas. Por isso a literatura, outrora tão ciosa da sua singularidade, transformou-se hoje num subsídio duma actividade tão nociva e destrutiva como o turismo — o modelo empresarial mais próximo, ao qual é possível encostar as *letras*, mesmo à custa da sua mumificação. Eis porque um poeta como Fernando Pessoa tem desde há muito tanta dificuldade em ser poeta — não passa de marca para gerar grana. Cesariny no *Virgem Negra* apiedou-se dele e deu-lhe voz para gritar bem alto: «E antes de mais tirem de mim os Jerónimos / Que é clausura de mais

para um homem só». Como poeta, Júlio Henriques não tem Jerónimos.

Passemos agora à *Flauta de Luz*, com subtítulo de *boletim de topografia* e primeiro número em 2013 — um modesto caderno agrafado de 74 pp., papel pardo, que depois evoluiu até atingir as 288 páginas do número 7, acabado de sair já em 2020. O que é digno de nota desde logo neste itinerário de sete anos — um volume por ano — é a fidelidade aos propósitos iniciais. Os autores que abriram a revista em Janeiro de 2013, por exemplo David Watson e Charles Reeve (Jorge Valadas), são os que continuam em destaque no número de 2020. Redactor da mítica publicação libertária *Fifth Estate*, nascida em 1965, e que chegou a tirar 20 000 exemplares, David Watson colaborou na estreia da revista portuguesa com seis teses sobre a energia nuclear, redigidas entre 1979 e 1994, e regressa neste novo número com três novos textos — o epílogo ao seu livro *En el camino a ninguna parte*, «Actualizar os possíveis»; um texto sobre a exploração do espaço, «Saturno e o cientismo», dos arquivos da revista estadunidense (1981); por fim um poema, «Isto é o sistema capitalista, colega». Charles Reeve, por sua vez, dá uma grande entrevista a Júlio Henriques — uma das peças cruciais deste número de 2020, atendendo ao exemplar percurso do entrevistado.

Presença constante na revista feita em Portalegre, David Watson é capaz de ser uma das melhores portas de entrada para se entender o seu ideário. No texto «Actualizar os possíveis», temos uma retrospectiva de quase todo o itinerário mais recente do autor como crítico do desenvolvimento e com a vantagem disso ser feito num estilo coloquial, nada ensaístico, em jeito de memória pessoal e de acerto de contas, com pequenas notas laterais, que se ramificam em direcções variadas, às vezes antagónicas, mas pertinentes e enriquecedoras sempre. Lamento não poder restituir o sabor do texto e da sua divagação pessoal. Limito-me assim a resumir as ideias do autor, que em larga medida se confundem às da revista de Júlio Henriques.

O ponto de partida é a crítica do desenvolvimento. Em dado momento diz-se o seguinte: «Afrontar a realidade significa reconhecer que o capitalismo industrial criou problemas para os quais pode não haver soluções.» A tecnologia constitui um desses problemas. Desde há dois séculos que ante todos os problemas sociais que surgem se procura dar uma resposta técnica. Esta é encarada como a única forma de resolver qualquer questão por mais complicada que seja. Vivemos deste modo ao longo dos dois últimos séculos sucessivas revoluções tecnológicas — carvão, petróleo, electricidade de que a tecnologia 5G (quinta geração) é o actual patamar. Desde há meio século pelo menos que percebemos que estas soluções mecânicas para a produção de bens, para a comunicação e para o transporte dos humanos trouxeram consigo inumeráveis problemas, quer no domínio da natureza, com a corrida aos recursos, a contaminação de bens essenciais e alterações climáticas de grande porte, quer em termos de organização social, com o que Ivan Illich detectou como a contra-productividade das instituições. Há ainda quem defenda — é isso que faz o capitalismo verde — que estes novos problemas ambientais e sociais só por meio de soluções técnicas podem ser resolvidos. É tal a sua evidência que não se negam os problemas, mas acredita-se que o actual complexo industrial ligado à investigação, ao desenvolvimento e à ciência encontrará, dentro do actual modo de viver, sem pôr em causa o sentido da economia do lucro e da concorrência, as respostas necessárias.

Do ponto de vista do autor a questão é outra. Chegámos a um círculo sem saída, que repete até ao limite os problemas que começaram há 200 anos com

a mineração e a combustão frenéticas do carvão mineral. Cada nova revolução tecnológica pretendeu resolver um conjunto de questões que a anterior deixara em aberto. As questões que temos hoje para resolver são tão graves, a herança negativa que recebemos da anterior tecnologia é de tão difícil solução e tão decisiva, que acreditando em respostas mecânicas para os problemas ambientais e sociais, fruto do avanço técnico anterior, temos de equacionar que os problemas que tais soluções hipertecnológicas vão trazer não serão nada fáceis. As novas tecnologias serão cada vez mais devastadoras em termos de saúde humana e natural — é o que estamos a experimentar com o electromagnetismo da tecnologia 5G — e colocarão a humanidade no perigoso limiar das distopias dum Lewis Mumford (1895-1990).

Tornando-se o centro nevrálgico da nossa civilização, que só dela espera soluções, por vezes no campo do milagre, a técnica arrisca-se a tornar-se o mito central e global da nossa existência ao qual o próprio humano não pode escapar. Combinar o homem com a máquina é pois neste momento a derradeira ambição da técnica e dos seus defensores. A superação do humano em nome da perfeição mecânica está na ordem do dia. É aqui que se coloca a séria possibilidade de estarmos a viver questões — entre elas a destruição do humano e do meio natural — para as quais não há solução dentro do modo de vida e do modo de pensar vigentes e da forma que hoje temos de gerir sociedade e economia — o modelo empresarial.

O que aqui está em jogo para Watson, como já para Mumford estava, é a desumanização do homem e da sociedade. A utopia transhumanista da robótica leva a desumanização a limites extremos e por isso insolúveis mas a desumanidade da técnica vem desde a aurora do capitalismo industrial. Homens antigos, do século XIX, como William Morris, que assistiram às transformações que decorreram da combustão do carvão e da primeira revolução industrial, ficaram horrorizados com a fealdade, a tristeza e o desnorte do novo modo de vida, que destruiu sociedades inteiras onde a beleza, a criatividade, a alegria, o sentido da terra, da natureza e da ajuda mútua existiam no dia-a-dia.

Daí o elogio de David Watson à roda de fiar de Gandhi, onde ele vê uma tecnologia à medida do humano, capaz de o ajudar e de lhe proporcionar um bem-estar interior — ele fala em serenidade mental e meditação — que a tecnologia industrial desconhece, favorecendo até o seu oposto — ansiedade, vazio, tédio, desequilíbrio, perturbação. A roda de fiar é uma tecnologia que humaniza e que não oprime — não destrói a natureza e o equilíbrio do indivíduo e fortalece as relações comunitárias em que este se insere. Daí o interesse de Watson por sociedades arcaicas, tribais, que desenvolveram técnicas com o mesmo sinal de humanização e que ainda estão actuautes e vivas no imaginário e no espaço geográfico em que o autor se inscreve.

Eis aqui todo o programa da revista *Flauta de Luz* — crítica da técnica e da megamáquina totalitária que desumaniza; crítica do transhumanismo e do pesadelo de querer superar o humano por meio da perfeição mecânica e da combinação do homem e da máquina; crítica do capitalismo industrial que destruiu impiedosamente e destrói ainda sociedades ancestrais, equilibradas e felizes, fruto duma génese milenar que foi quase apagada da noite para o dia; apologia das formações sociais pré-capitalistas e elogio do modo de vida camponês e tribal com a consequente defesa intransigente dos direitos dos índios se apropriarem das terras donde foram expulsos e de retomarem o seu modo de vida tradicional; crítica pois da civilização europeia que, ao substituir os indígenas

da forma mais hedionda e criminosa, roubando-lhes as terras, exterminando-os e acantonando-os em reservas miseráveis, só foi capaz de fazer com essas mesmas terras muito pior do que eles faziam. Enquanto os autóctones viveram milhares de anos nelas, conservando e desenvolvendo até a sua biodiversidade, o europeu esterilizou e envenenou para sempre parte dessas terras em pouco mais de dois séculos. O primeiro número de *Flauta de Luz* (p. 37) apresentou aos leitores portugueses a *Survival International*, uma organização empenhada na defesa dos povos indígenas do mundo, que este número mais recente da revista volta a divulgar nos 50 anos da sua fundação em Londres, em 1969.

Uma palavra ainda para o título e o subtítulo da revista. No ponto inicial do título está um instrumento musical de sopro, presente em todas as culturas tradicionais, a flauta tubo oco, em geral uma simples cana, com vários orifícios de modo a variar os sons ou então, como sucede na flauta de Pã, com várias canas ocas de tamanho desigual, umas ao lado das outras e ligadas por uma fita. A flauta simboliza o engenho popular, capaz de tirar dum simples tubo os sons divinos de Euterpe. Mas simboliza também a arte do assobio planado, tão grata ao director e editor da revista. Por isso em linguagem popular «flautar» ou «aflautar» é o mesmo que assobiar, ficando reservada para a palavra «flautear» o tocar flauta. O timbre da flauta tem ainda um sentido profundo de do-lência erótica ou funerária e por isso certas flautas andinas eram feitas com osso humano em memória dum morto muito amado. Não é porém duma flauta de cana, de argila ou de osso que aqui se trata, mas duma flauta de luz. Essa Luz que levou Junqueiro a cantar em êxtase: «Luz que nos dá o pão, ó luz amada! / Luz que nos dá o sangue, ó luz doirada! / Luz que nos dá o olhar, luz encantada! / Bendita sejas, luz, bendita sejas!» É a partícula material indestrutível, a partir da qual tudo se manifesta — a força criadora, a energia cósmica, a irradiação do branco total que cega e dá a ver.

Veja-se agora o subtítulo — *boletim de topografia*. Boletim é uma resenha noticiosa enquanto a topografia é a descrição e a representação gráfica ou escrita dum lugar. Que lugar? Antes de mais o capitalismo industrial tal como o herdámos e vivemos. É um lugar físico, constituído por acidentes e desnivelamentos que precisam de representação fiel e duma arte que seja capaz de os indicar com precisão. A ideia que deles fazemos resulta mais duma arte publicitária ilusória do que duma observação cuidada, quer dizer, daquelas operações indispensáveis a qualquer operação topográfica. Daí a necessidade desta topografia. Mas há ainda um outro lugar que precisa de descrição. É o da alternativa ao capitalismo industrial. Também ele é lugar físico, concreto, com acidentes de superfície, que podem ser representados. Ao invés do que nos queiram fazer crer, esse lugar existe e tem a realidade dos relevos físicos que podem ser descritos. Uma tal topografia fê-la Júlio Henriques no seu livro de histórias satírico-bucólicas, *Alucinar o estrume*, em que nos dá a ver pelos olhos dum contemplativo em acção, Estêvão Vau, todo um mundo novo a nascer na retaguarda do velho. O «assobio criador» — eis pois a melhor tradução para esta revista que procura também ela dar notícia da nova realidade a nascer ao mesmo tempo que traça os limites estreitos da antiga. E *assobio* porque flauta e *criador* porque luz.

Uma última palavra para os antecedentes da revista. Júlio Henriques antes de *Flauta de Luz* fez outras publicações que podemos encarar como os seus ascendentes. À medida que caminhamos para trás torna-se todavia difícil reconhecer

o sucessor no antecedente. É isso que a nosso ver acontece com o jornal *Combate*, de que saíram em Lisboa 51 números, entre Junho de 1974 e Fevereiro de 1978. Júlio Henriques participou no colectivo que deu vida a este jornal, que tinha por subtítulo «a libertação dos trabalhadores é obra dos próprios trabalhadores», divisa atribuída a Marx e que teve alguma importância programática na primeira AIT. Folheando hoje a colecção do jornal não custa reconhecer que ele se insere dentro duma corrente marxista metapartidária, e por isso pouco ou nada leninista, que tinha como objectivo divulgar e unificar, e desse modo intensificar, as lutas do trabalho contra a exploração e a opressão. A crítica do capitalismo é o ponto comum que se encontra entre esta publicação e *Flauta de Luz*. No resto tudo é diferente, a começar pelo papel instrumental que no *Combate* se atribuía aos redactores «a caneta das massas trabalhadoras e das suas vanguardas em luta».

Em situação distinta estão as publicações que Júlio Henriques fez a seguir as revistas *Subversão Internacional* (Lisboa, 1977-1981) e *Pravda – Revista de Malasartes* (Coimbra, 1982-1992). A primeira mostra talvez pela primeira vez o influxo da Internacional Situacionista e das ideias de Debord e de Vaneigem junto de Júlio Henriques, com a conseqüente crítica do trabalho. «Ne travaillez jamais» parece que foi a chave abolicionista que Debord inscreveu nas paredes em Maio de 1968. Variadas são as capas da nova revista, onde se adopta posição crítica ante o trabalho e a condição do trabalhador e que teria sido impensável num jornal como *Combate*. A capa do número 3 de *Subversão Internacional*, saída no ano mesmo em que o jornal das lutas operárias chegava ao fim, é explícita: «Proletários de todos os países deixemos de o ser». O mesmo para a capa do número 5, de 1979, onde se casa trabalho e capital: «Trabalhando, nós operários produzimos capital». Ou ainda a do número 4, em que se pede mais do que uma crítica do trabalho: «[...] os operários desde sempre criticaram o trabalho – o que agora importa é suprimi-lo».

Esta exigência de supressão do trabalho não mais deixou de se fazer sentir no ideário de Júlio Henriques, bem assim como o interesse pelas ideias situacionistas e pelas figuras de Debord e Vaneigem, interesse que vem até aos dias de hoje e que prossegue na *Flauta de Luz*. Uma colaboradora da revista, a arqueóloga Maria de Magalhães Ramalho, dedicou no terceiro número da revista (2015) uma longa investigação sobre a presença dos situacionistas na revolução de Abril, «Realizar a Poesia: Guy Debord e a revolução de Abril», que é uma peça de monta para a história das ideias na região portuguesa. Isto é tanto mais assim quanto entre nós, mas não em França, antes deste texto, pouco ou nada se conhecia da relação de Debord com portugueses e com o embrião do levantamento social que se seguiu ao 25 de Abril. Também o número de 2020 tem logo de entrada um texto de Vaneigem, «Coronavírus», e uma entrevista com ele, «Ousar o impossível ou viver de rastos» – versão integral da conversa surgida truncada no jornal francês *Le Monde* (30-8-2019). A pista situacionista nunca desapareceu do percurso de Júlio Henriques. O situacionismo viajou muito entre o final da década de 70 e as duas primeiras décadas do século XXI – basta ler a entrevista do autor de *Banalidades de base* – e as belas metamorfoses do seu rosto não deixam de ter correspondência com o que mudou entre a revista do final da década de 70 e esta do século XXI.

Na revista *Pravda – Revista de Malasartes*, feita em Coimbra com Vasco Santos, manifestou-se em plenitude o *trickster* que decidiu carnavalizar a literatura em-

presarial — ele talvez lhe chame imperial — restituindo-a à sua elementar, anónima e festiva função criadora. Operação mágica de grande porte que levará à elaboração dum livro como *Deus tem caspa*, não mais será abandonada por Júlio Henriques, que prossegue neste número de 2020 de *Flauta de Luz*, depois de ter tido muitos e hilariantes momentos ao longo da sua história. Logo no segundo número da revista, de 2014, quando um primeiro-ministro convidava os portugueses a trocarem de território, o editorial chamava-se com ironia «Novos Descobrimientos Portugueses». Muitos outros exemplos se podiam dar — o texto «Triunfo da neoparolice» ainda em 2014 sobre o significado das praxes académicas é exemplo — até chegarmos ao presente número de 2020 onde temos a intervalar as peças principais uma nova secção chamada «Falta de Luz — suprimimento litrário avulso», paródia dos antigos suplementos literários e que atinge um alto grau de delírio verbal em textos de Júlio Henriques, como «Amar um robô» e «Mas o que é que nós queremos?», e de Joëlle Ghazarian, «Ligam-se os surdos». A violência dum texto como «Mas o que é que nós queremos?», a intensidade do seu delírio, só tem paralelo com as imprecações de sangue e fezes de Artaud ou a abjecção moralmente chocante dalguns soltos de Luiz Pacheco.

Na procura dum estema para *Flauta de Luz* não basta porém referir as revistas que Júlio Henriques fez directamente. É preciso também trazer à luz do dia incursões noutras revistas, antes de mais *Utopia* e *Coice de Mula*. Esta última, com sete números entre 1999 e 2006 e grafismo de Alex Gaspar, constitui um elo que não pode cair no esquecimento. O derradeiro número, com subtítulo *para a desindustrialização da arte contemporânea*, foi coordenado por Alice Corinde e Olinda Celeste, e pode passar por um ensaio preparatório daquilo que veio a ser sete anos depois *Flauta de Luz* — uma espécie de número zero desta publicação.

Não é só a coordenação do número que é significativa para o que depois sucedeu. É toda a sua substância que mostra um efeito precursor iniludível. Abre com um longo editorial de Alice Corinde, «Técnica, política, canibalismo», cujo título é por si só expressivo, continua com várias peças dedicadas à agricultura biológica, talvez das primeiras que se consagraram entre nós ao assunto, pelo menos com esta largueza e enquadramento, para dar lugar depois a uma demorada reflexão de David Watson, «Contra a megamáquina», em tradução de Júlio Henriques e Reis Maria e que é porventura a primeira apresentação em português deste autor cujas ideias se confundem em parte ao projecto da *Flauta*. Destaque depois para o estudo de José Tavares, fundador da publicação e seu coordenador ao longo de vários números, dedicado aos anarquistas naturianistas anticientíficos, que deu origem ao opúsculo *Anarquistas naturianistas e anticientíficos* (2007), que lemos e comentámos com grata adesão nas páginas desta revista (n.ºs 84/85/86, 2018) e que pode ser considerada a peça estratégica deste número e não apenas por ocupar as páginas centrais mas por tudo o que nele faz convergir. Destaque ainda para trechos duma entrevista de Zeca Afonso a José Amaro Dionísio, uma sátira paleontológica de Raul Corujeira de Ventosa aos aviários, um texto de António Pocinho sobre as famílias portuguesas, uma deliciosa banda desenhada de Frank Sinatra (Alex Gaspar?), um testemunho sobre o aborto clandestino — só despenalizado em 2007 — e outro sobre a universidade, e por fim na contracapa as actividades do Instituto Muliano em torno do I Ciclo Anual de Uârquechopes — o I CAU. O conjunto é uma peça reflexiva e crítica notável, cujo aspecto paródico denuncia já aquela

«Falta de Luz – suprimento literário avulso» que vamos encontrar no número de 2020 da *Flauta de Luz*.

A presença da agricultura biológica nesta publicação de 2006, obriga-nos a lembrar que Júlio Henriques foi membro duma associação de agricultores, Colher para Semear, e que já na segunda década deste século e durante alguns anos coordenou o seu boletim, *O Gorgulho – boletim informativo sobre biodiversidade agrícola*. Fez aí um trabalho de recolha de notas e de informações, articulando as acções dos associados, mas estabeleceu também as linhas de orientação do boletim, com a crítica do agro-negócio, a constatação do fracasso da industrialização da agricultura, a apologia das sociedades rurais tradicionais, a valorização dos meios técnicos simples, a defesa do mundo camponês, do regresso à terra e do êxodo urbano. Embora reconhecível à luz de muito do que *Flauta de Luz* tem publicado e que encontra continuidade numa memória documental do fotógrafo José Reis, «Portugal rural, um regresso», publicado no número de 2020 da revista, o resultado é impressionante. Não há sombra de sátira e corrosão neste aspecto da actividade de Júlio Henriques mas apenas aquele deslumbramento infantil que dele faz um criador de cavalos, um hortelão, um mestre na arte do nó e do cordel literário, um pescador de sons que vai buscar às ondas altas do ar as sinfonias do assobio planado. Júlio Henriques é um poeta sem Jerónimos – mas é poeta sem Jerónimos porque em vez da clausura da megacidade tem dentro dele um campo aberto, com sobreiros, pedras grandes, riachos, cavalos e muito outro bicho estimado.



Temos neste momento um retrato de cada uma das três publicações que nos propusemos observar e comentar. Todas elas se situam fora do campo da cultura como negócio e indústria – todas elas cultivam comportamentos, palavras, imagens, isto é, meios de expressão que possam ser por si só uma crítica do espírito de concorrência, dos valores do mérito e do lucro, e uma manifestação concreta dum espírito desinteressado, gratuito e livre.

Embora este denominador seja comum às três revistas, há diferenças entre elas, até porventura substanciais. Com o seu itinerário particular, cada uma delas é única e inconfundível e por isso todas três têm um lugar próprio. Foi por isso possível a Júlio Henriques perceber na sua recensão diferenças entre *A Ideia* e *Salamandra*. O espectro crítico daquela, a sua natureza de síntese de correntes diversas dentro da mesma família de ideias, tem uma abrangência maior e toca autores que não entram nesta. Justifica-se por aí a fraterna cumplicidade das duas revistas – são revistas irmãs como bem viu Júlio Henriques – mas também a impressão de que a de Madrid é «declaradamente» mais crítica do que a de Évora.

O mesmo se poderá dizer para as diferenças entre *A Ideia* e *Flauta de Luz*. Também elas existem e são perceptíveis. *Flauta de Luz* escolheu um campo de actuação dentro do espírito libertário que muito deve ao itinerário da revista americana *Fifth Estate* e ao trabalho dos seus redactores. Coordena este espírito com outras referências – Corsino Vela, Anselm Jappe e outras – mas na fidelidade às suas orientações – crítica da técnica e do capitalismo industrial e defesa da autonomia e do modo de vida dos camponeses e dos índios. *A Ideia* tem os mesmos princípios – é impossível para nós fazer a defesa de qualquer das particularidades sociais que a *Flauta* critica – mas num espírito latitudinário que a leva por exemplo a integrar as ideias de Murray Bookchin na sua genética

o que seria mais difícil, se não impossível, de suceder na *Flauta*. Bookchin surgiu logo no primeiro número d' *A Ideia*, em Abril de 1974 com um texto sobre o grupo de afinidade anarquista, que é com certeza o primeiro texto que dele apareceu em Portugal. Acompanhou depois disso o itinerário da revista até aos dias de hoje, com um pico na Conferência de Lisboa de 1998, em que Janet Biehl, companheira de Bookchin, veio a Lisboa para conosco debater e divulgar as ideias do autor estadunidense.

Dito isto, conhecemos a polémica que opôs Bookchin a David Watson (Georges Bradford), a John Clark e a John Zerzan, outro redactor da *Fifth Estate*, e que levou ao violento panfleto, *Social anarchism or lifestyle anarchism: an unbridgeable chasm* [Anarquismo social ou modo de vida anarquista: um fosso insuperável] (1995), em que escrutina as ideias e os escritos de Susan Brown, Hakim Bey, David Watson e John Zerzan com uma crítica acerada sobre a revista *Fifth Estate*. Este texto, que joga com aspectos cruciais do anarquismo contemporâneo, embora em contraponto, não está à disposição do leitor português. Watson respondeu de seguida com o livro *Beyond Bookchin* (1996), também por traduzir em português e que é hoje uma peça indispensável na recepção de Bookchin, como o são, embora noutra registo, os trabalhos de Janet Biehl e de Colin Ward.

Não vou aqui pormenorizar os argumentos dos dois lados, mas apenas notar que o fosso que Bookchin apurou entre as duas formas de anarquismo — acção social e modo de vida —, e que o levou a dizer que se podia mudar de vida sem mudar o mundo e que tal mudança não lhe interessava, nunca fez sentido fora da necessidade que o autor teve de se demarcar dos seus contemporâneos. Bookchin deu passos decisivos no início da década de 60 — os seus ensaios ligando a ecologia ao pensamento revolucionário são de 1962 e 1964 e a sua questionação social da técnica é de 1965, *Toward a liberatory technology* — para aquilo que viriam a ser as principais linhas duma publicação como *Fifth Estate*, que só anos mais tarde, em 1967, foi criada. Essa parte da sua obra, a da ecologia social, culminou num ponto de superação difícil, o longo estudo *The ecology of freedom — the emergence and dissolution of hierarchy* (1982), que continua a ser sùmula indispensável da crítica da dominação e da hierarquia.

Aquilo que se passou depois e que deu origem ao panfleto de 1995 tem mais de pessoal em nosso entender do que de conflito de ideias. Bookchin teve necessidade de se demarcar de Watson e Zerzan e para isso radicalizou posições, como a defesa da racionalidade, da civilização, da cidade e da democracia, mas da pequena cidade grega e da democracia directa, que são circunstanciais. O seu pensamento político evoluiu porém no mesmo sentido dos seus primeiros escritos, sempre capaz de antecipar as pistas do futuro. Complemento da ecologia social, o seu comunismo final é um instrumento poderoso ao serviço da transformação da ordem mundo e que nenhuma mudança social que pretenda abandonar a forma do Estado-Nação poderá deixar de lado — isto se tem visto e provado no Curdistão. Há que distinguir neste caso as dissensões pessoais que o levaram a posições reactivas e por isso descaracterizadas, que com a distância perdem qualquer pertinência, do miolo do seu pensamento político que ele pretendeu com seriedade desenvolver e completar na linha das duas ou três grandes revoluções sociais do passado — França, México, Rússia e Espanha — e que deu os tomos de *The third revolution* (1996, 1998, 2004, 2005).

Nada disto afasta *A Ideia* e a *Flauta*, duas revistas em diálogo, que fazem parte da mesma corrente de ideais e que vivem ambas fora do sufoco da indústria

cultural, lutando por divulgar ideias e práticas de mudança de vida e de sociedade. Outras diferenças se podiam assinalar entre as duas publicações – como a posição ante a independência da Catalunha, que não motiva a *Flauta de Luz* mas entusiasma *A Ideia*. São justamente essas diferenças que justificam a edição de duas publicações tão vizinhas, tão próximas e tão fraternas.

ALGUMA BIBLIOGRAFIA

- Biehl, Janet, *Ecology or catastrophe – the life of Murray Bookchin*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2015.
- Breton, André e Benjamin Péret, *Correspondance – 1920-1959*, ed. Gérard Roche, Paris, Gallimard, 2017; *L'affaire Pastoureau et Cie (tenants et aboutissants)*, em *Oeuvres Complètes*, André Breton, ed. Margueritte Bonnet, vol. III, Paris, Gallimard, 1999.
- Cesariny, Mário, *Um rio à beira do rio – cartas para Frida e Laurens Vancravel*, Lisboa/Famalicão, Documenta/Fundação Cupertino de Miranda, 2017, pp. 512.
- Corrales, José Miguel Pérez, «Eugenio Castro: El Gran Boscoso», em *Surrealismo: el oro del tiempo*, Tenerife/Madrid, La Página, 2014, pp. 191-198.
- Grupo Surrealista de Chicago, *que hay de nuevo viejo? – textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999)*, edição, tradução e notas do Grupo Surrealista de Madrid, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2008.
- Henriques, Júlio, «Os povos autóctones no ciclo da resistência», em *Coice de Mula – para a beatificação da arte contemporânea*, n.º 6, Lisboa, 2003/2004.
- Rojo, Jose Manuel, «Vida e Milagres do Grupo Surrealista de Madrid», entrevista a J. Manuel Rojo e ao Grupo Surrealista de Madrid, revista *A Ideia* (2018, n.º 84/85/86), Évora.

REVISTAS

- Vários, *A Ideia*, colecção 89 n.º, Paris, Lisboa, Ourém, Évora, 1974-2019.
- Vários, *Coice de Mula*, colecção 7 n.º, Lisboa, 1999-2006.
- Vários, *Combate*, colecção 51 n.º, Lisboa, 1974-1978.
- Vários, *Flauta de Luz*, colecção 7 n.º, Portalegre, 2013-2020.
- Vários, *Salamandra*, colecção 21 n.º, Madrid, 1987-2015.
- Vários, *Subversão Internacional*, 6 n.º, Lisboa, 1978-1981.



Índio com guarda-chuva,
desenho de Délio Vargas, 2020.

Depois da Segunda Guerra Mundial, as diferentes vanguardas culturais e políticas sumiram-se no esquecimento definitivo. Só o movimento surrealista, cujos membros sempre recusaram a etiqueta «vanguardista», sobreviveu a este desmoronamento embora o tenha feito quase na clandestinidade, rechaçado pelas galerias e editoras mais importantes e citado apenas nos jornais e nos livros em função duma história convertida em mercadoria. Por outro lado, é revelador que enquanto as vanguardas artificiais e efémeras fantasiadas pelos especuladores como «sucessoras» do surrealismo — expressionismo abstracto, conceptualismo, minimalismo, Pop art, Op art e outras — se identificavam com o elitismo reaccionário da «Alta Cultura», o surrealismo, esse, preferia renovar-se no fértil e majestoso rio da cultura popular. Com efeito, a cultura popular foi sempre um ponto crucial das investigações surrealistas, como faz prova o entusiasmo que os seus adeptos sentiram desde sempre por Buster Keaton, Charlie Chaplin, as aventuras de Fantomas e filmes como *King-Kong* e os dos irmãos Marx. A próxima revolução começa simplesmente com a *negação concreta da religião da publicidade*. Isso significa, nada menos, do que abandonar o que Alfred Jarry chamou a «máquina descerebradora», a vasta e terrível Megamáquina da ideologia e da cultura que como advertiu o fundador da Patafísica é «melhor do que a Bomba com a sua grande explosão» como instrumento de fortalecimento da ordem social ubuesca. Contra o sistema unidireccional da informação ao serviço da burocracia — «Obedece! Não perguntes porquê!» — que nos reduz a ser uma peça mais na sua máquina mortífera, a próxima revolução devolverá *a linguagem, o diálogo e a comunicação* aos seres humanos para que, opondo-se aos que estão no poder e logo dialogando com todos, comecem a reinventar a vida quotidiana na única forma que pode ser reinventada: com o jogo, a imaginação, o humor, contra todo o tipo de autoridade. Aniquilando o «Público», essa «classe maioritária» fictícia e manipulável, os indivíduos associados livremente poderão decidir pela primeira vez o que desejam fazer. Esta revolução, que antes de mais suportará a fusão absoluta do surrealismo e dos seus cúmplices populares, será uma revolução que *nunca terminará*.

Franklin Rosemont

«O HUMOR: HOJE AQUI AMANHÃ EM TODO O LADO.

BREVE INTRODUÇÃO À PRÓXIMA REVOLUÇÃO»

◆1989◆



Teatro das Imagens (com a participação de Luis Manuel Gaspar, Helena Garcia, Nuno Teixeira, Alexandra Silvano, Pedro Oliveira)
Fotografia de João Francisco Vilhena (2020)



TEATRO DAS IMAGENS poética do engano

João Francisco Vilhena

A fotografia, como o teatro, é uma encenação. O retrato, é um campo de forças, onde se cruzam 4 imaginários: aquele que se pensa que é, aquele que se queria que os outros acreditassem que fosse, aquele que o fotógrafo acha que a pessoa é, e aquele que ele se serve para exibir a sua arte.

ROLAND BARTHES

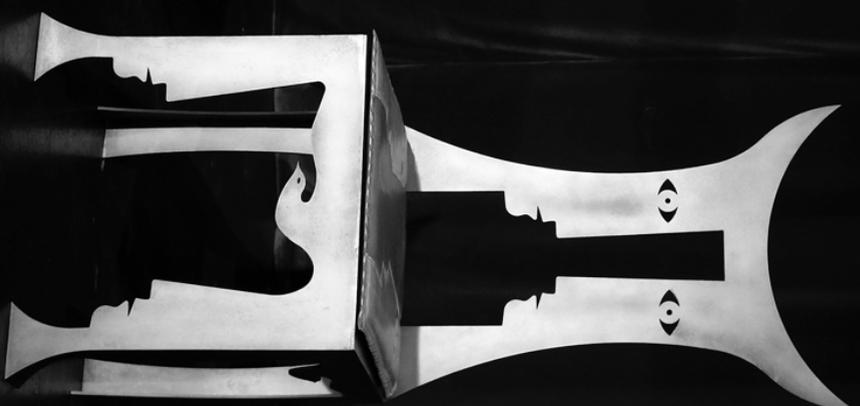
Perguntei-me desde sempre se os meus desenhos não são esculturas irrealizadas (...). Os desenhos que faço pedem incansavelmente para terem forma, para serem tateados e até ouvidos. Eles desesperam-se de serem apenas olhados (...). Estas minhas esculturas vejo-as como forma de teatro.

CRUZEIRO SEIXAS

O surrealismo, movimento contrário à racionalidade que bloqueava a imaginação e o inconsciente, usou o êxtase dos sonhos e da loucura como motor criador, abrindo novos campos às artes plásticas e ao pensamento em particular; deste movimento saíram artistas que fazem parte do meu mundo, tais como: Dora Maar, Marcel Duchamp, Jean Cocteau e claro Man Ray e os seus raigramas. Em Portugal tive o prazer de conhecer Mário Cesariny, «Pastelaria» é um dos meus poemas favoritos, mas nunca imaginei vir a cruzar-me com Cruzeiro Seixas e a realizar um ensaio fotográfico onde ele é figura principal. Conhecia parte da sua obra, que de alguma maneira associava a Salvador Dali, outro dos meus artistas favoritos. Alexandra Silvano apresentou-me o Mestre no Centro Português de Serigrafia, adorei a sua amabilidade e simplicidade «o que eu faço são papelinhos» afirmou do alto dos seus 97 anos. Desde essa altura comecei a visitá-lo na Casa do Artista onde iniciámos um diálogo à volta do seu trabalho e do movimento artístico do qual foi, é, um dos seus grandes expoentes. Dotado de uma memória notável, as conversas extravasaram as atividades surrealistas entrando numa viagem fantástica pela vida de um homem verdadeiramente raro, tanto no plano pessoal como artístico. Senti durante esse período de descoberta a urgência de preservar o encontro com o artista e poeta que entrou de rompante na minha vida. No aniversário dos seus 98 anos lancei-lhe um desafio. Mestre! Tenho que o fotografar. Como? Meu querido amigo... Sozinho, num palco de um teatro aguardando alguém, talvez figuras mascaradas. Ótimo! Mascaradas de Cruzeiro Seixas.

Convoquei alguns dos meus amigos, igualmente admiradores da obra do artista para um teatro das imagens, cenário do encontro ilusório entre o criador e as suas criações. Um palco com uma cortina negra, uma mesa e duas cadeiras (uma delas obra sua), uma maçã e três conchas, uma coroa de espinhos, representações ocasionais de imagens numa ficção poética do engano.

A realidade existe?



Teatro de Imagens
Fotografia de João Francisco Vilhena (2020)

CRUZEIRO SEIXAS
☞ RASGOS, HOMENAGENS & OUTROS SINAIS ☞



Adalberto Alves

NOS CEM ANOS DE CRUZEIRO SEIXAS

enxergaste insólitas paragens
em corpos de múltiplas estacas
e no fogo dos cavalos loucos.

em fundos negros deste testemunho
da revolta surda do silêncio
disparando palavras abraçadas.

a solidão, a viste, em toda a parte
e, em toda a parte, viste tudo
o que a tua tinta reclamava.

e eis-te, agora, já mais ágil,
na passada subtil do sentimento:
voas calmo sobre um mar de sangue.

[LISBOA, 10/03/2020]



Amadeu Baptista

SPREZZATURA

[PARA CRUZEIRO SEIXAS]

A pedra está a flutuar na paisagem
Que, por sua vez, flutua no mundo.
É preciso avançar, é preciso correr.
Com este grande azul tudo flutua.

Os barcos flutuam no areal que arde,
Flutua a rocha e a penedia.
Vai-se a ver e o silêncio flutua.
A vida flutua nesta tempestade.

A neblina flutua e as casas que ardem.
A festa flutua, a lua flutua.
Na cidade submersa tudo flutua.
É preciso avançar, é preciso correr.

Flutua e arde a serena alegria.
Flutua o tambor e flutua a beleza.
A arriba flutua e flutua o beco.
A liberdade flutua. A cabeça flutua.

António Ferra

A CRUZEIRO SEIXAS

De braços na água
de uma ânfora secreta,
sou aquele bicho alado,
a ave cega,
um cavaleiro a trotar sobre um relógio,

sou um piano mudo
sobre a cama
à procura da clave
do teu ventre

sou o mistério da esfinge
que me leva
a outro precipício
que se abre.

António José Queiroz

ODISSEIA

A CRUZEIRO SEIXAS

A realidade espera-me na dócil cornucópia
onde uma borboleta, em retiro espiritual,
se dedica ao solfejo e leituras de botânica.
Da sua janela vê o mar Egeu e a corrida
de uma sereia que pedala noite e dia
para seguir o desvairado barco de Ulisses.
Dois peixes, que parecem ser sempre os mesmos,
banham-se no esplendor de um poema.
O universo estaria finalmente em harmonia,
não fosse a borboleta ter ouvido o canto da sereia.
Num gesto de ingénua insensatez, sorriu,
bateu as asas três vezes e adormeceu serenamente.
A leve brisa que então se levantou foi, longe dali,
o ciclone que destruiu a fiação de Penélope.
Quando Ulisses desembarcou em Ítaca,
a realidade já fugira para outra cornucópia.

António Salvado

PARA O CRUZEIRO SEIXAS

Fugido ao massivo público amontoado

único a divergir de cárceres plurais
procurando sereno em singular pesquisa
o que nunca foi rumo pré-determinado
(a completa nudez do solitário amante)
e percorrendo como peregrino sem bordão
o âmago de mundos multiformes agitados
sequiosos de sol no seu silêncio
abrindo ao branco imaculado os íntimos mistérios
do jamais visto ao lado dos acordes desvendados
trazidos lentamente a dimensão multifacetada
de esvaídas cores ora magoadas ora comoventes
e súbitas figuras refulgentes de jovens animais
cavalgando embevecidos como tempo anterior em ser
e falos disseminados pelas praças de rossios
ou suaves quenturas das ondas tropicais
vertidas ao verdor do inefável
esbatendo limites
(a transgressão tornada lume ardente
em linhas vesperais de confluências)
Por vezes um insuspeito clima de leveza
harmonizando eufonicamente dispersas florações
E os cálidos impulsos deste corpo esguio
feito com terra húmida de prazeres ao acaso
deambulando alheio ao ruidoso enleio
de universos perversos.



NOTAS PARA UMA CARTOGRAFIA DA POESIA DE CRUZEIRO SEIXAS

Ler a tua poesia, meu caro Cruzeiro Seixas, é perigoso para a saúde.

É perigoso e é remédio santo, haja a coragem de nos lançarmos inteiros ao mar e inteiros nos afundarmos, a coragem de conduzir uma máquina do tempo para fora e para dentro do tempo, solavanco aqui, solavanco ali, das giocondas ao Pudim Flan, de Heliogábalo à Virgem Maria. Já lá vamos.

Primeiro o mar. “Os poetas com o mar/ não têm fundo” (II:381), escreveste, e tanto que tu tens de mar para nos dar, tu, poeta-náufrago, nós, necessitados de naufrágio. Na cartografia da tua poesia, o mar não é só o teu “reflexo” (I:15), é a folha de papel por inteiro. Tudo o resto é engolido ou vomitado por ele. Depois, entre a imensidão desse mar, surge o veio de um rio que conduz à cidade. Tu também nos queres mostrar a cidade e, não raramente, a falência da cidade. Finalmente, a partir da linha do mar ou das ruas da cidade, erguem-se montanhas, “montanhas grávidas” (III:322), “montanhas que nos cercam” (II:194), “infinitas/ sobre os nossos corpos nus” (II:190). E parece completar-se um triângulo recorrente: a montanha, a cidade, o mar.

A montanha é, claro, um símbolo. Será o “Himalaia que devora o silêncio” e que te “devora/ em sonhos” (III:15), será África, teu “corpo distante” (I:51), um “corpo de imensa liberdade” (II:27), onde “caminha/ enquanto fecha o sol num envelope/ um homem igual” (I:20); será o Olimpo, com as suas “flores frescas [...]” que são o pão necessário dos eternamente desempregados” (VSG:119); ou será a “pátria subterrânea” que ecoa as canções dos deuses (OGF:25); serão as “pedras da Atlântida/ feitas de espaço” (III:194); ou ainda, roubado ao mar, será “um corpo/ escuro opaco encoberto mitológico” (II:195). A tua montanha representa, parece-me, o naufrágio, em ascensão ou em submersão, tanto dá afinal, as mesmas pernas que se fletem para um salto, fletem-se para um mergulho. Representa ainda um apelo para que nos descasquemos, um comprimido de coragem para arrancar a pele e “não reçar as quedas/ nem as asas” (II:146), pois “é afogando-nos/ que sentimos a altitude” (II:175). Afoguemo-nos, então, seguindo o mesmo impulso que te atirava à água sem saberes nadar (ACR:33).

Leio: “O meu céu/ é o fundo mais fundo/ do mar” (III:139). Eis o encontro recorrente entre o mar e a montanha (aqui na figura do céu), ambos em espelho, elementos de um mesmo edifício: “Oh céus digo/ oh mar profundíssimo/ abóbada de que tu és sustentáculo” (I:211). A tua poesia mistura um e outro, viaja de um para o outro, mostra-nos a necessidade que um tem do outro, “como aquele céu lá no mais alto/ que afinal precisa do mar/ para se saber azul” (I:65). Esta é uma viagem de entremeio e de entre-sonho em que “pássaros de oiro com mãos de marfim/ transplantam as árvores transparentes/ para o ponto mais fundo do mar” (I:49), pássaros vindos certamente de uma “nuvem com árvores erectas” (I:70) ou de uma qualquer constelação existente no firmamento, a mesma “constelação existente/ no fundo do mar” (I:128).

Mar e montanha, pois, em espelho, ou emoldurando um espelho, cujo vidro, neste caso, é muitas vezes a cidade, prisioneira entre eles: “Fazer as pazes comigo/ e depois atravessar Lisboa a pé/ como um navio até Marte” (I:71). Da cidade ao mar,

do mar à montanha, receita perfeita de mergulho ou ascensão. Quantas são as vezes em que o náufrago deambula pelas cidades da tua poesia à procura do mar ou da montanha: “Em fila as estátuas/ dirigem-se/ para o cais” (I:152)? Náufragos-automatos, bem visto, todos nós, “com longas asas e fechaduras” (II:428) que um dia, “espera-se/ proclamem enfim a sua liberdade” (II:205). Quantas vezes ainda, meu caro amigo Cruzeiro, nos fazes sentir que existem “cidades como tempestades olhando o navio” (I:90) ou que “há eternamente a voz singela do sino/ chamando o mar” (I:105)?

Da cidade ao cais, ao rio, ao mar, à montanha, aqui está a aventura existencial que partilhas connosco, um rasgão da vida em sonho e em desejo, esse “desejo de voar sem asas” (I:91), desejo de nos refazermos: “Oh meu amor / traz todas as lanternas do mundo / e o sol também / para ajudar a fazer de novo / a lua perdida / e o mar naufragado.” (I:83)

Já se sabe que todo o desejo crepita em frenesim e por isso o mar, a cidade e a montanha que anoto na cartografia da tua poesia não são estanques. Revelam-se em metamorfoses constantes, numa espécie de ir e vir e ir e vir, em múltiplas viagens-onda. Só das viagens inconstantes, daquelas em mergulho-voou por esses três vértices, em olhos gerados pela “aliança de um pássaro e de um peixe” (II:125) ou em peitos onde “acasalam peixes e aranhas” (I:108), pode nascer o novo mito. O regresso a um mito original, talvez? Talvez o despertar de “uma realidade/ que fosse realmente mítica” (II:328). Nada de religiões aqui, entenda-se, já que “as religiões todas não ensinam mais do que a confeitaria” (I:33). Este regresso é a reinvenção do mito anterior, e interior, existente em nós por inteiros, um mito que troveja em corações espicaçados, que lança ao mesmo tempo o Homem para a sua dimensão ulterior, quiçá o germinar da semente do “mythe nouveau”, que Breton e companheiros disseminaram em *Rupture Inaugurale* (CRI:16). Novo mito, novo mundo, desde que “todo em chamas” (I:26).

Esqueçamos, por ora, se existe mito ou se encontraste na tua África (uma das tuas montanhas) o teu mito. Talvez mais prudente seja desmistificá-lo. Esqueçamos ainda se o mar, a cidade e a montanha serão os três eixos que, tantas vezes, encontro nas tuas pinturas a suportar meta-corpos nus, luas e pedras. É belo, por si só, apreciar o géometra que és, a unir vértices num só ponto, numa só vaga de pensamento, numa cidade-mar-montanha-mar-cidade-montanha. É desta forma que compreendo o fulano que “passeava pela trela um peixe” e o outro que “dormia com uma nuvem” (I:30); que compreendo, meu caro Cruzeiro, essa aventura existencial que traças e ofereces, tão bem sintetizada no excerto seguinte: “Armado para passar fronteiras / nu como um herói antigo / seguido pelo movimento dos olhos das estátuas / possuído à meia-noite pelo Acaso / e na madrugada pela sua própria sombra / partiu da nuvem a fingir de cais / entre a navalha próxima e a ascese do voo / nas engrenagens das águias / onde tudo o mais se confunde no silêncio / com o rastrear da serpente.” (I:84)

As estátuas ficaram a cantar “o seu eterno cocorocó” (OGF:17), tu quiseste “comer lava/ todos os dias/ em vez de pão” (II:42). O que te afastava dos comuns mortais? A tua espécie rara de vida, é evidente, e a falta de dinheiro, como já o disseste (UVS:6-7). Por ventura, digo eu, terá sido a tua visão. Lembrando-te: “o que separa o fundo do mar/ da extensa muralha ameaçada/ é esta luz que devoramos de garfo e faca/ e que afinal nos devora” (I:84). De facto, muitos de nós permanecemos hipno-



Fotografia de João Prates

tizados pela face reluzente dos utensílios e das máquinas “desta cidade imaginária onde circula o nosso sangue,/ lento como o indescritível que nos separa/ do mar que somos” (I:89), essas “máquinas imitando o mar osso a osso” (I:85), máquinas que, portanto, nos separam da “parte de mar/ que afinal/ cada um tem em si” (II:291). Tu, “satélite/ fora das muralhas” (I:217), viste além: “À transparência da cidade vejo o mar” (II:174), e assim embarcaste, pois tinhas barcos encalhados na carne (III:147). Melhor, e assim naufragaste, como veementemente nos indicas: “Falo-vos eu em NAUFRÁGIO” (I:130) e que naufrágio! Falemos dele.

Logo aos cinco anos, afogaram-te na lógica de um doutor que não te vaticinava mais do que duas novas primaveras, mas essa mesma sombra da morte empurrou-te para o areal da alma, para junto do mar, dado que só perto dele te curarias (ALL:29-30). Vai daí, “tantas vezes quantas o mar entrou na minha cama” (I:189), recordas “a lua/ desde sempre pendurada no meu quarto” (I:152), “um quarto vazio à espera do mar” (II:191). Esta tua travessia, bêbado do mar e da lua (montanha simbólica, desejo de evasão), teve tanto de milagre como de surrealidade e terá sido, então, o teu primeiro naufrágio – no sentido da descoberta, no sentido do fundo do mar, qual “suicídio do Titanic” (I:86). O mar foi-te uma outra *alma mater*: “bate o meu coração ao ritmo das marés/ do teu ventre azul/ Mãe” (II:389). E é carregado com esta experiência que nos fazes saber ser a “única salvação” aquela que nos chega da “mão do mar eternamente/ na nossa frente” (II:87). Só o mar, de veras, com toda a sua extensibilidade e mistério, poderia acalentar uma alma

que albergava sentimentos como este: “Foi em mim/ Guernica e Hiroshima” (II:243), e assim se entenderá eventualmente também que “uma lágrima uma lágrima/ eu te digo/ é todo o mar salgado” (I:222). Ah, como tu estavas predestinado a navegar nas águas deste planeta! Desde logo, porque carregas cruzeiro no nome e porque, em face deste episódio de vida, foste capaz de agarrar a tua cruz (uma cruz que tudo cruza) e fazer com ela o milagre do mar que te foi inundando, até, enfim, poderes afirmar: “Sei que o lado maior de mim é mar” (II:384). E quando o mar te faltava, a urgência de tê-lo: “I. Leva este cântaro, / enche-o de água / salgada, / traz para este lago / todo o tamanho do céu. // II. Leva, / enche / e traz / os olhos secos, / com água pura / escorrendo no musgo / até formar um mar. // III. Leva este cântaro, / enche-o, / traz água / até submergir / esta paisagem.” (II:156)

O mar, esse confessado “mar/ que tento exprimir/ desde o tempo mais recuado/ da infância” (I:235), não foi, portanto, somente o pano de fundo da tua expressão, foi também a tua ablução, o teu amor, um amor de mãe, amor correspondido: “O mar afinal pensa em mim/ mas sei-o agora/ ama-me como ama os seus naufragos” (II:416).

Falemos mais do teu mar-amor, teu mar-desejo. Não se revelou igualmente junto ao mar o vislumbre de um primeiro corpo nu, para sempre tatuado nos teus olhos (APA:para. 9)? O mesmo corpo, creio, do marinheiro que recordas “atravessando a nado/ as montanhas infinitas/ dos meus sonhos (I:112), um corpo-náufrago, corpo-guia. Quem era ele sendo tu? Um Rimbaud “subindo sempre, / sem asas” (II:127), um Lautréamont, um Jarry, um Leonardo da Vinci, quem sabe um Sade, “verdadeiro espelho do homem completo” (III:299)? Ou simplesmente um Alfredo, teu “cúmplice” (III:194), um António, um José, um Carlos, ou mesmo um Manuel Moscardo, velho pescador, que te cozinhou uma gaivota (I:17)? Estes são alguns dos homens a que aludes nos teus versos, autênticos faróis e inspiração, como farol e inspiração terá sido o marinheiro que virias a levar, já adulto, para o teu *atelier* em Lisboa e lá o (re)vias a despir-se (APA:para. 12). Confessas, a propósito, que “cada poema/ cada desenho/ são os marinheiros que navegaram na minha cama” (I:172), e a pensar neles, neles e no mar, terás ainda escrito: “Oh meu amor/ corpo de búzio onde escuto o mar distante/ as quentes calças azuis frementes” (I:40).

O mar-mãe-marinheiro, para mim, é a tua alquimia do amor, o teu “amor azul” (I:22). Quis chegar a esta fórmula de amor para traçar no teu mapa um outro naufrágio, um mergulho profundo pelo rio adiante, entre o amor do mar e aquele das paredes da grande cidade. Uma viagem-vaga, enfim, através do rio Tejo, veia transbordante do teu corpo, tinta da tua escrita.

Sabes que em toda a tua poesia tu evocas mais o Tejo do que Deus (e tantas vezes escreves a palavra Deus) e do que a tua África? Se, por um lado, te questionas e te respondes: “Deus existe?/ Deus não existe?/ Ambas as coisas são verdade/ ao mesmo tempo” (I:14), por outro, o teu Tejo esteve “sempre presente” (III:130). O Tejo foi o teu Deus, um Deus à tua maneira. É nele que se afundam catedrais (III:86), nele onde, na “profundidade da sua profundidade” (II:405), se derramam “cintilações” (I:13) e paisagens (I:159). Se o teu caminho teve um cúmplice nos sapatos que reencontras “olhando o Tejo” (I:177), então o Tejo foi-te destino e olhar, encontro e desencontro. É sob o peso do Tejo que assassinas a tua obra (I:221), mas também onde a crias, “na superfície da água” (III:185). Onde, no fundo, “ainda é belo ver voar [...] / um peixe podre” (III:204). Se “todas as coisas nos olham/ mas

nada nos reconhece” (II:61), o Tejo terá sido uma exceção, uma fonte de sonhos, oriunda, porque não, daquele país onde “todas as nascentes/ partiam/ ao encontro de Lautréamont” (I:197), ao teu querido Lautréamont, que leste “furiosamente” (II:132) e que também tinha um “velho oceano” que só ele compreendia e diante do qual se prostrava (CM:29-30).

O teu Tejo é, também, o dos cacilheiros em que te metias com o Cesariny e a Isabel Meyrelles para mergulharem nus no mar das praias da Caparica (APA:para. 17). Quais “búzios recusando o sono” (III:202), sabiam com certeza que “nus naufragamos na terra” (I:157) e que “por toda a parte há sonhos/ a empurrar outros sonhos/ para o abismo” (VSG:68). E tal como o mar e a terra, que “constantemente/ trocam os sexos entre si” (I:28), também vocês só seriam possíveis de existir nus e naufragos, amantes e viajantes, da cidade ao Tejo, do Tejo ao vasto mar e nele na senda da montanha, porque “só os naufragos/ se agarram às palavras que parecem flutuar/ à fosca claridade da lua” (I:32). O Tejo foi-te, pois, também sonho, também amor, também liberdade. Lembro-te: “sabermos amarmo-nos uns aos outros isso é realmente uma maneira muito bonita de caminhar para a liberdade” (UVS:14) a liberdade do naufrago? Certamente a liberdade de um abraço, ou de um abarcamento, o gesto que falta para inverter as vidas sem sonho, o gesto, novamente, esboçado numa viagem entre os três vértices da tua poesia: “A ideia de abraço / desponta no horizonte / e persistentemente invertidas inventam / um céu sem azul / povoado de cidades onde um homem / parado a toda a velocidade / sonha / ser um mar / entre os mares.” (II:48)

E neste “a-mar”, nesse libertar, da cidade ao mar à montanha, levou-te o Tejo à foz e de lá a vários cantos do mundo, incluindo África, tua musa, pela qual te apaixonastes e a qual adicionaria mais cores à paleta da tua alma, tornando-te “branco por fora e negro por dentro” (II:13). Seria aí, sobretudo em Angola, inspirado, estou em crer, pelas tuas odisséias entre Luanda e o Catete (II:231), passando por Cassalala, Zenza do Itombe, Golungo Alto ou por Cariamba (II:27), que libertarias o teu sémen verbal e visual, poético sempre, talvez porque “na Europa falta sempre algo/ em África/ há sempre algo/ excessivo” (III:116). No entanto, o teu Tejo é também o caminho para a eterna cidade que te é origem, a cidade que, tal como “a mosca com o seu enorme violino” (III:128), te afagou (e afogou?), essa “Lisboa das sete colinas e dos sete anões/ oh cidade dos sete olhos vesgos/ onde o vidro substitui o ouvido” (I:110).

Na cartografia da tua poesia, meu caro Cruzeiro, é inevitável realçar que ambos, Tejo e Lisboa, se estenderam à tua permanência em terras africanas e à tua expressão poética, que me parece, por isso, conter também a expressão da saudade. Lisboa está lá por inteiro, mapa detalhado de um corpo, o teu corpo, ou um teu corpo outro, percorrido vezes sem conta: do Cais do Sodré à Ribeira das Naus, que nos oferece o desembarque de um “unicórnio deslumbrado” (I:52); do Cais das Colunas ao Terreiro do Paço submergido (III:266); das “galinhas debicando no Rossio” (VSG:64) ao Chiado “em chamas” (I:142); da “porta sem cor da livraria Corti” (I:208) e daí até ao lugar de onde vemos os “magníficos navios [que] sobem a Avenida da Liberdade” (III:216), ou onde sentimos as “vísceras/ saltando do eléctrico na Graça” (I:227); ou ainda da Feira da Ladra aos Jerónimos e ao “rinoceronte que nos espreita/ naquele ângulo da Torre de Belém” (III:238), uma “Torre de Belém/ com dores de dentes” (III:208). Lisboa, por outro lado, é a Lisboa do terremoto de 1755,

que “nos separa uns dos outros ainda hoje” (I:110). E eis a falência da cidade que tu nos fazes sentir: “Um cataclismo ainda criança/ sem palavras/ destruiu toda uma cidade” (I:12). As cidades na tua poesia são revoltosas, revoltadas e, não raramente, condenadas: há a “cidade em chamas” (II:183); gritas que “toda a cidade é um púbis incendiado!” (I:109); que “a cidade é uma catarata/ caindo de grande altura” (II:167). E a tua “Lisboa dos naufrágios” (II:401), portanto, não escapa ao “vento por sobre os mares/ arrasando cidades” (II:29) e acaba, também ela, devorada por “feras” (III:92). Interessam-te eventos transformadores como estes, inéditos, inusitados, destruidores, se necessário for, que tragam convulsão à vida e sublinhem a perplexidade das linhas tortas perante a conformidade mesquinha da existência linear. Interessam-te as cidades “construída[s] nas asas de uma gaivota” (II:227) ou sustentadas nos ramos “das árvores que desfilam em chamas” (II:44).

Lisboa é a *polis* central do teu atlas, mas terá sido ela o único ponto térreo que a tua poesia nos convida a visitar?⁹ Longe disso. Foram tantos os ápices erigidos por povos e gente corajosa, gente naufragada que rumou à loucura, à tragédia, à arte, à montanha, ao acaso, ou lá perto; tantos locais de excelência que os teus olhos viram ou imaginaram nos “cinco continentes que em nós existem” (I:49) e que depois a tua mão traçou, para os quais — ou para a tua peculiar percepção dos quais —, somos empurrados. Assim, solavanco aqui, solavanco ali, esse empurrão levamos “ao mar que não existe/ em Port Lligat” (II:89); aos “óculos dissimulados a cada canto do Parténon” (I:57); à “arte egípcia de se assoar em Assuão” (III:84); à Versailles construída por Ulisses (III:218); às “paredes de Lascaux” (III:378), ao “Mistério Mistério Mistério...” do Convento dos Capuchos em Sintra (III:210). Mais, erguem-se também na cartografia da tua poesia: a Pirâmide de Qeops e a Muralha da China; a Estátua da Liberdade e o Empire State Building; a Praça de S. Marcos e a de S. Pedro; a Catedral de Chartres e a de Oviedo; a “janela manuelina de Tomar” (II:324) nascida de um génesis muito peculiar; uma Moscovo que atesta “talheres dalinianos” (I:57); uma “Nova Iorque/ a cada passo/ tropeçando nos seus próprios cabelos” (I:101); uma “datcha na Ucrânia [que] cresce/ como um corpo nu e disforme” (I:196); as “preciosas rendas de Veneza/ confundindo-se com o vinho derramado/ quando da solenidade do baptismo” (I:66); ou uma “estrada trémula até Paris” (I:81).

Mas não jorram apenas monumentos da tua poesia de naufrágio. Escapam-se igualmente rezas de amor, um amor por vezes retumbante, que “faria levitar ratos/ provocaria o orgasmo da Via Láctea” (III:329); um amor para com os teus companheiros de arte e de vida, esses outros “entre montanhas que vão de Rimbaud a Lautréamont”, que conseguiram ter “a estatura devida as pernas suficientemente musculadas” (III:331). Outros como tu, portanto, como um Bosh, “que se masturbava na sombra de um avião” (II:308), ou um “infinitamente distante” Bach, com quem falas “num infinito silêncio” (II:209). Tantos outros, no campo da arte e da música, como Alphonse Cytère, Miguel Ângelo, Chirico, Beethoven, Brueghel, Brauner, Mozart, Delacroix, Facteur Cheval, Gaudí, Mantegna, António Dacosta, Claude Lorrain, Maeterlinck, Magritte, Prokofiev, Max Ernst, Peter Weiss, Matthias Grünewald, Botticelli, Nuno Gonçalves, Kandinsky, Cézane ou Goya. Outros tantos, no campo das letras, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Oscar Wilde, Shakespeare, D. Dinis, Nerval, António Nobre, Dante, William

Blake, Camilo Pessanha, Baudelaire, Camões, Dostoiévski ou Mariana Alcoforado, e outros, tantos outros. E há ainda, espreitando-nos da tua poesia, toda uma panóplia de personagens e lugares católicos, como não podia deixar de ser, já que se trata de figuras com traços transcendentais: Adão e Eva, Abel e Caim, apóstolos, profetas, virgens marias, cristos, anjos “em poses as mais eróticas” (I:56), um papa reformado que “quer ser cosmonauta” (I:159), juízos finais, paraísos e reis magos. Enfim, citando-te, diria que não ficaste “indiferente ao ménage à trois/ do Pai do Filho e do Espírito Santo” (I:112). Também visitas, sem surpresa, a tradição deílica grega e logo a roubas para as tuas metamorfoses, e assim nos fazes pensar no “ovo posto por Vénus” (I:125), e assim te imaginamos a falar “tu cá tu lá com as Parcas” (I:149). Este plano mitológico-religioso da tua poesia parece-me ter sido desenhado a pensar na lógica do tal mito novo, que na “cadeira de rodas do espaço nos apresenta Deus/ levantando na mão o seu copo de whisky” (I:89), “um Deus sentado sobre a sua reforma” (I:221) que depois se estatela “pálido/ na planície” (III:111). E suportando, ou pairando sobre tudo isto, encontramos ainda a expressão de uma natureza também ela metamorfoseada, rica em fabulosos espécimes de fauna e de flora, derivados estes, seja de uma “loucura vegetal/ que se forma/ do sangue de milhões de árvores/ e de pedras” (II:208), caso da “ameixoeira triste” com planetas nos olhos (I:41), seja de um horizonte em que “correm animais líquidos, pelas planícies” (III:223), como os “caracóis a jacto” (II:385), o “gato-peixe/ ladrando ao luar” (III:32) ou a águia que nos “sobrevoa/ agitando lâmpadas em vez de penas” (I:106).

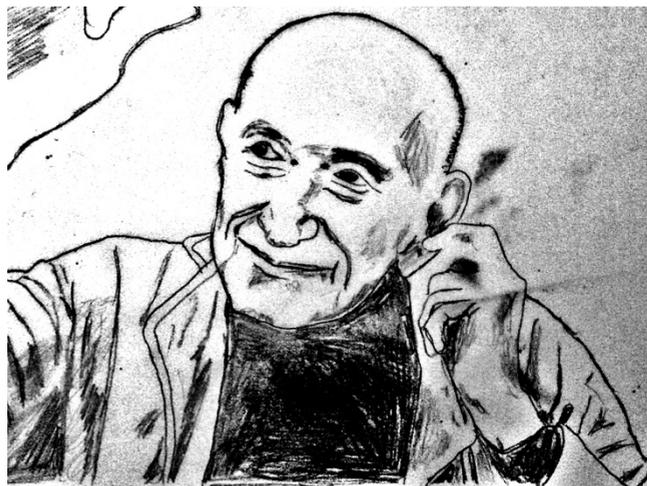
É uma volta e uma reviravolta ao “universo múltiplo” (II:195) da tua vertigem, um universo necessariamente superlativo, feito tanto de carne, como de pedra, como de nada, e que contém ainda uma outra galáxia feita de imaginação sobre o que já fora imaginado. Nesta, podemos descobrir extáticos a “biblioteca-bicicleta de Apolo/ pairando sobre a ilha de Páscoa” (I:95), apreciar “Giocondas sorrindo de perfil/ obstinadamente/ abraçadas à felicidade sem asas” (I:138), surpreender-nos com o elefante Celebes “segredando algo a Rimbaud” (III:74), seguir o “ritmo cambaleante de Alice/ perdida nas infíndáveis estradas/ do País da [sic] Maravilhas” (III:341), ou ouvir “a história de Pedro/ mas este sem lobo” (III:152). Locais reais e imaginários (qual é qual?), que o Homem fez de tão extraordinários, ou pensamentos que constroem realidades convulsas, não menos extraordinárias, em que não podiam faltar os pudins flans (III:294), em que espelhos refletem “gillette nos dentes/ ‘Colgates’ nos cabelos” (III:9) e em que há gentes que guardam “um resto de DDT/ para fazer uma excelente sopa” (II:37), “como se a vida fosse apenas um despertador barato/ alimentado a creme chantilly” (I:130).

Enquanto anoto este teu atlas do tempo, do espaço e da vida, dessa vida vincada no teu corpo, um corpo onde tudo e todos existem, ou se imagina que existam, ou estão por dizer que existem, pergunto-me, meu caro Cruzeiro, para quem te despes tu?

Certo que, munido de um espírito sarcástico e crítico, o teu destinatário somos nós, “cabeleiras secretíssimas que invadem toda a cidade” (I:17). E tu, porta-estandarte da libertação pela transcendentalidade da vida (que se encontra, precisamente, na estranheza da própria vida), avejão atento ao teu tempo, queres alertar-nos para o mundo que se conhece ou desconhece (para as tais coisas e pessoas que existem ou não existem ou estão por dizer que existem). Um mundo que mantém “o índio na América/ em tristes campos de concentração” (II:14), onde encontras

os “lambe botas dos Rockefeller” (II:276) e onde “o Czar de todas as rússias/ [...] passou de cadillac” (II:277). Um mundo tão real e possível que enfrenta o desafio “do aquecimento universal fazer subir águas” (III:266) e onde “o ar tinha sido vendido/ a quem por ele pagou mais caro” (I:238); e tão surreal e impossível como eram “impossíveis as bombas atómicas/ que deixámos florir sobre Hiroxima/ por amor” (II:331), ou a construção de um “muro de Berlim mascarado de jardim/ coberto de açúcar” (II:43). Um mundo que te levou, como escreveste, a “esta África portuguesa/ de onde falo/ com a consciência gelada” (II:10), cujos negros, na voz dos comerciantes brancos, “são animais verdadeiros animais”, e na tua, “por fora são animais/ tanto quanto tu és/ animal por dentro/ rico comerciante branco” (II:38). As tuas “palavras naufragadas” (I:179), as palavras do mar e da montanha em espelho, aquelas palavras “como constelações/ levadas nas quedas de água” (II:159), que nos envias como bóias, veiculam também o teu testemunho da história através de uma máquina do tempo que possui uma selecção de paragens obrigatórias pré-programadas, extraídas da tua astuta sensibilidade que, concordo, “um Gulbenkian qualquer/ pode muito logicamente subsidiar” (I:46). Um testemunho que coloca à nossa disposição e espanto diálogos infinitos com os interlocutores menos (in)esperados. Desta forma, mais solavanco aqui, mais solavanco ali, de repente “Heliogábalos/ desce/ como uma flor/ agitada pelo vento” (II:308), ou damos por nós a imaginar “optimisticamente/ [...] triliões de Churchills” e outros triliões de gente famosa, “todos felizes felizes/ a comer o mesmo biscoito” (III:247), e mais adiante encontramos-nos com Krisnamurti, Lady Mountbatten, Napoleão, Paracelso, Gilgamesh, Damião de Góis, ou com o Califa de Bagdad, “não esquecendo nem por um minuto o charuto de/ Fidel Castro/ perdido em ondas de nevoeiro sebastianista” (I:77).

Poesia de partilha com todos nós, ela é também uma poesia de cumplicidade com aqueles, amantes e amados, cujas tatuagens emocionais nunca pararam de brilhar na pele que o tempo te foi esfoliando. E neste caso, existe uma espécie de garrafa lançada ao teu mar-amor, um acto de transformação da palavra poética numa navegação com dois sentidos. Porque embora o poeta confesse “ser eu ainda/ um oceano desconhecido”, ele sabe “que sem os outros/ não seria movimento” (I:102), pois “ao movimento de um corpo/ podemos comparar o movimento do mar” (II:412). E assim encontramos como passageiros dos teus “barcos de amorosos/ aportados às nuvens” (I:192), o António Maria Lisboa, cúmplice de aventuras no papel, cujo “tinteiro era o mar” — ele que “tinha uma mão do avesso” e que era “ao mesmo tempo muito mais pássaro/ do que homem/ excepto às sextas-feiras/ em que era muitíssimo mais homem do que pássaro” (III:418), e o Eurico da Costa, invisível algures “no coração do Alentejo” (III:295). E encontramos, claro, o teu Cesariny, ex-libris de liberdade, sempre omnipresente em ti, com quem dizias “merda” (II:277) e era tudo o que o amor podia ser, tudo o que dele poderias dizer. É certo que, de forma directa, só de passagem o referes na tua poesia, mas poderia ter sido com ele que “sentados alta noite no Cais das Colunas/ deixámos a maré subir por nós acima” (I:205), ou a pensar nele que terás escrito o belo “Pequeno Poema” (II:58-59) e, suspeito eu, muitas outras linhas, como estas: “A liberdade é o que nos exalta dizes/ mas nesse tempo eu era um rio sem margens/ [...] o que te exalta agora é a beleza só a beleza./ Dessa viagem meu amor/ nenhum barco jamais regressou com voz” (II:194).



Um Mago que Dorme Acordado (Cruzeiro Seixas)
desenho de Mara Rosa (2020)

transformadoras: “O sonho que me permite voar sem ti/ este sonho marítimo que me penetra,/ quando estás ausente/ não fica/ vai/ fiel à sua loucura” (I:47). Viagens que passam muitas vezes pelo mar, já que “o sonho desperto/ arrasta-nos para o subterrâneo azul” (I:53) e porque é de lá que “viriam as grandes asas em forma de velas/ cheias. Assim iríamos para muito longe,/ através dos mares” (II:86). O belo, portanto, enforma o teu “a-mar”, esse teu acto de géometra que converge amor e desejo no sonho do mar e da montanha: “Em dado momento o teu céu encontra o meu mar/ e a linha do horizonte/ é a escrita cursiva do teu rosto profundo” (I:78); e acrescenta especial dramatismo às tuas palavras quando o teu objecto de desejo é revelado num corpo oceânico: “Sou a majestade de um barco/ julgo-me um mundo outro/ com o teu corpo/ a navegar ao longe como uma flecha/ trespassando os meus braços” (I:47). Desta forma, contrariamente à sua função habitual, ou habituada, o belo, num certo tipo do teu “a-mar”, naufraga o corpo desejado: “Na noite de pedra / a mão submersa / como um rio em chamas / eu via aí / absoluto o teu corpo de água / sem um grito / lenta lentamente / naufragando.” (II:109)

A tua poesia, meu caro Cruzeiro, o teu “leito-mar” (VSG:23), esse “leito-mapamúndi” (III:188), ou os “diversos leitões” (III:373) que tens, em que te deitaste e sonhaste, apontam caminhos para uma vida tão fantástica quanto real, porque tudo é a imaginação do Homem. Ou, se quiseses, as tuas palavras trazem-nos inúmeras rebentações de teu eu-mar em centenas de novos eus. Uma rebentação que é (ainda) uma revolução, pois espalha-se em centenas de mitos novos, estranhos e insólitos na sua imagética, como se exige a toda a verdadeira novidade.

Não deixa de ser verdade que os teus poemas são sobretudo fragmentos, como escreveu a Isabel Meyrelles (II:7-8), e que a sua leitura tem um sabor de incompletude. No entanto, “há coisas cosidas a coisas/ com requintes de agulha e dedal” (III:317), e pedaço a pedaço, essa fragmentação convida ao desprendimento, à fruição e ao amor, e abre espaço para que a nossa visão imaginativa flua e se furte. Convida, creio, a deixar crescer um “peixe com festivas asas de borboleta” da eterna crisálida em que vivemos, porque a liberdade é uma transformação e “é para isto que as mães lá longe longe/ trocam cabeças por olhos/ mãos por púbis/ lágri-

A propósito de beleza, a sensibilidade estética da tua poesia vai-se desabrochando aos nossos olhos precisamente por intermédio desse acto de escrita dialogante entre ti e o teu objecto de desejo. Aí, o belo dá forma a imagens de amor ou a viagens pelo sonho, duas chamas da mesma fogueira; imagens de uma profunda cumplicidade: “Amor, amor/ dizer amanhã é tão difícil!” (II:165); ou verdadeiramente oníricas e, por isso,

mas por morangos/ leite por luas/ até que da tua nudez/ jorre enfim todo o mar” (I:88). Assim, a tua poesia não será aconselhada a cardíacos, ou é remédio santo precisamente para os mais cardíacos, sendo que terá muito mais a ver com as vísceras do que com o coração. É que só com a tal coragem das vísceras pode haver mergulho e o mergulho leva ao coração: “Um cão / é isto de sermos gente. // Se temos só duas pernas / temos em contrapartida / uma complicação escura / dentro do peito. // Qualquer coisa como / os fundos desconhecidos / da água / só conhecidos / dos naufragos.” (II:285)

Além disso, “de tudo/ só interessa o que não tem sentido” (II:194), porque “tudo vem do nada/ tudo vai e vem entre o que existe/ e o que não existe” (III:136), ou o que é inventado, está muito claro. Isto ajuda a compreender o local e as datas simbólicas que surgem a etiquetar todos os teus poemas, ou a tua suposta escrita automática que, afinal, não é tão automática quanto isso, como é fácil de comprovar dada a publicação (por engano ou enganadora?) de poemas com versões diferentes (I:125 e I:188; I:208-09 e III:22, II:270 e III:38, II:344 e III:200, ou II:412-13 e III:12-13). Claro que revisitaste e retocaste o teu atlas! Não mudam de leito os rios, não se expande e contrai o mar? Acrescente-se a isto que “o caminho aberto ao homem/ é o do erro/ a mentira a deturpação o sub-reptício” (I:103). E não foste tu que diseste que é preciso uma percentagem muito grande de loucura para se viver, senão nasce-se morto (UVS:1)?

Lembro-me agora que, para Cesariny, metade do teu cérebro era luz, mas a outra metade, contudo, não me parece ser, como ele escreveu, “uma confusão total” (ACR:1). É outra forma de luz, é a luminescência da água do mar, vislumbre alucinogénico de qualquer naufrago. Tu dirás que não, que toda a tua cabeça é uma “desarrumação completa” (UVS:11). O que diz a tua poesia? “É cedo é cedo ainda/ para saber o que esconde/ e nos revela/ a luz/ pois que é louca” (II:392). Seja como for, é num acto de loucura que nos dirigimos a essa luz, que seremos essa luz, através do tal mergulho-voo, percurso de sonho e de atrevimento, que encontro excepcionalmente retratado na seguinte micronarrativa ascensional: “O rapaz estendeu uma escada de corda / E subiu / subiu / subiu. // Por fim / a sua própria cabeça / era sol.” (II:421)

Ora aqui ficam, bem ou mal, as minhas notas para a cartografia da tua poesia, para um atlas das tuas “pesadas passadas/ através deste mundo” (II:9), através do teu amor e da tua história, do mar ao Tejo, à cidade, à montanha, ao acaso, ou lá perto.

Repara que tudo isto que escrevo não é mais do que o espelho da dúvida, afinal, “como posso saber se o que vejo desta janela/ é de facto a paisagem que vejo?” (I:14). Não é mais, portanto, do que a expressão de uma ingénua curiosidade, cujo resultado, muito provavelmente, configura um “esplendoroso mapa poluidor” (III:16), porém versado em respeito profundo pelo teu voto, o “voto maior/ de que não escrevam ou esculpam/ palavras académicas/ sobre esta prosa que imprudentemente deixo”. Um voto que deixas também como ameaça: “De lá de onde estiver/ vos apedrejarei/ e assim provocarei os mais sinistros naufrágios” (I:203). Ora lá está! Ao mesmo tempo que nos queres afastar, também nos queres empurrar para o naufrágio que tão necessário é, um naufrágio que pode começar pela força da poesia, em que “a palavra é um barco/ sempre em risco de naufragar” (II:404). E mesmo que haja “afinal/ tantas palavras encalhadas para sempre/ tantas/ para sem-

pre sem sentido” (II:420), “a palavra é [também] um rio adormecido” (II:426), e os rios, como sabemos, despejam no mar tantas gotas quanto sentidos.

Assim, não obstante o teu aviso: “Procura tu o sexo dos mapas procura/ que ninguém sabe para onde foi arrastado pelas marés” (I:62), aventurei-me a fazer as malas, “porque é dentro delas/ que o mar não tem fundo” (I:63) e porque, como um dia afirmaste, “a poesia é talvez a única chave possível, para uma fechadura que não há” (OSS: para. 3). E mergulhei. Mergulhei sabendo, ou na ilusão de saber, que talvez fosses aquele “que perseguido pelas suas próprias mãos/ desembarcou/ numa espécie de museu de pulmões/ no fundo do mar” (I:233); sabendo que, novamente, o teu “universo múltiplo/ é a única chave de todas as portas” (II:195) e que essa chave seria “uma chave feita de água” (I:203), embora existam muitas outras “chaves/ que se abrigaram/ no fundo do mar” (III:395). E o que encontrei? A dúvida. E o que concluo? Que tu és o “inventeur pour qui la découverte n’est que le moyen d’atteindre une nouvelle découverte”, como Benjamin Péret um dia escreveu (LDP:75); tu, náufrago e mestre dos labirintos.

Meu caro mestre Cruzeiro, não deves gostar que te chamem mestre, da mesma forma que não gostas que te chamem artista (UVS:20). Mas só tu podes ser o mestre deste testemunho que humildemente bebi. Mesmo sem queres ser mestre, nem nós discípulos, não resistes a dizer-nos que “com a consciência dilatada/ querido discípulo enfim/ poderás possuir-te pelo buraco da fechadura” (I:121). Possuir-nos, possuindo-te no teu estilo, nas centenas de poemas como balas de uma metralhadora semi-automática, pois neles, em resumo, te encontramos submerso e à tona, nu, cartografado em amor e liberdade, neles encontramos, finalmente, “esse que sou/ uma pedra solta/ à beira de um caminho” (II:193).

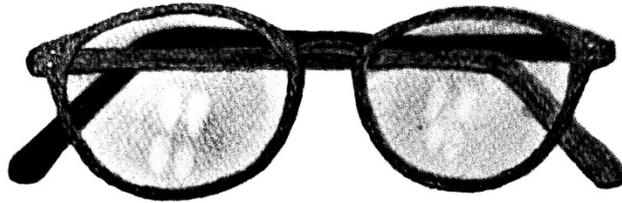
E não resisto, num último mergulho, em extrair do teu rasto, do teu corpo, uma das muitas chaves para a fechadura que não existe – a palavra, precisamente, mas não uma palavra qualquer: “Atravessem embora os namorados os aquedutos, / sejam ainda cinzentas as nuvens no ventre das águias / navios líquidos se reproduzirão / por toda a parte. / E por sobre as tempestades / navegarão / rumo ao porto mais distante / indestrutíveis palavras sem nexos.” (I:115)

És mestre, sim, de ti e de nada. E como faz falta termos linhas mestras na vida, desde que, evidentemente, estas linhas tenham a capacidade de se curvarem. É que, sabendo que “mentem os mapas que apontam o labirinto submerso” (I:124), voltasse eu a tirar notas para traçar os triângulos da tua poesia, a sua forma geométrica seria, seguramente, outra.

Bibliografia: I, II, III: Cruzeiro Seixas, *Obra poética*, 3 vols (Vila Nova de Famalição: Quasi; Fundação Cupertino de Miranda, 2004); ACR: Cláudia Rita Oliveira, *As Cartas do Rei Artur*, Documentário, 85 min., 2015; ALL: Cruzeiro Seixas, José Jorge Letria, *Cruzeiro Seixas: a liberdade livre* (Lisboa: Guerra e Paz, 2014); APA: Susana Moreira Marques, “Artur do Cruzeiro Seixas: a palavra amor é incendiária”, *Público*, 6-8-2013 <<https://www.publico.pt/2013/08/06/jornal/artur-do-cruzeiro-seixas-a-palavra-amor-e-incendiaria-26922444>> [acedido a 9 Março 2020]; CM: Isidore Ducasse Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror: seguidos de poesias*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Fenda, 2004); CRI: Adolphe Acker, et al, *Cause: Rupture Inaugurale* (Paris: Éditions Surréalistes, 1947); LDP: Benjamim Péret, *Le Déshonneur des poètes précède de “La parole est à Péret”* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965 [1945]); OGF: Cruzeiro Seixas, *Onze gavetas forradas de espelho: poemas inéditos* ([s.n.]: Edições Sem Nome, 2018); OSS: Cruzeiro Seixas, “O Surrealismo segundo Cruzeiro Seixas”, *Revista Matérika*, 11 (2015) <http://revistamaterika.com/es_materika_11/cruzeiro_seixas.html> [acedido a 19 Março 2020]; UVS: Cruzeiro Seixas, Bernardo Mendonça, et al, “Cruzeiro Seixas, uma vida surrealista entre o céu e o inferno: ‘Fui mais reprimido como homossexual depois do 25 de Abril’”, áudio, 64 min., *Expresso*, 3 Fevereiro 2017 <<https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2017-02-03-Cruzeiro-Seixas-uma-vida-surrealista-entre-o-ceu-e-o-inferno-Fui-mais-reprimido-como-homossexual-depois-do-25-de-Abril-1>> [acedido a 1 Abril 2020].

Carlos Mota de Oliveira

**Para o país ver melhor a obra
do meu querido amigo
ARTUR MANUEL CRUZEIRO SEIXAS**



Montagem | com desenho de Mara Rosa



Fernando J.B. Martinho

CRUZEIRO SEIXAS, *EU FALO EM CHAMAS* alguns aspectos

EM MEMÓRIA DE ANTÓNIO FOURNIER

Em 1985, apresentei no Centro Unesco do Porto, no âmbito de um colóquio dedicado ao tema “A Língua Portuguesa em África”, uma comunicação essencialmente centrada em quatro poemas de Cruzeiro Seixas que Antonio Tabucchi incluía na antologia de poesia surrealista portuguesa *La Parola Interdetta*, de 1971. Intitulava-se o meu texto “Cruzeiro Seixas: um Surrealista Português em Angola”, e dele perdi o rasto, só tendo sobrevivido um breve excerto inserto num álbum que a Cruzeiro foi dedicado em 1989, a título de homenagem pelo facto de ter sido considerado pelo Júri do Prémio Soctip «Artista do Ano». Dois anos depois da antologia publicada em Itália, Natália Correia escolheria igualmente poemas de Cruzeiro Seixas para o volume *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, que, como é bem sabido, obedecia a uma concepção trans-histórica do surrealismo. Em 1986, a Galeria Gilde, de Guimarães, dava, finalmente, à estampa a colectânea *Eu Falo em Chamas*, em que Artur do Cruzeiro Seixas, conhecido no meio cultural português sobretudo como artista plástico, assumia em pleno a sua condição de poeta. Por voltas desse mesmo ano, teria cedido a Maria de Fátima Marinho cinco poemas para a sua tese de doutoramento, *O Surrealismo em Portugal*, vinda a público na INCM em 1987. Tanto estes como os insertos na antologia de Tabucchi se encontravam datados, e indicando como lugar de composição, Luanda, África ou Áfricas, concretamente em Angola, onde viveu entre 1952 e 1964 e realizou em 1953 e 1957 duas exposições que deram brado.

Os poemas da colectânea, sem indicação de data de composição, tinham a antecedê-los, duas epígrafes, uma de Artaud, a quem Cesariny dedicara um dos seus mais citados textos, incluído em *A Pena Capital*, de 1957, e outra de Herberto, que em 1980 dera a lume um folheto, fora do mercado, acompanhado de um hors-texte de Cruzeiro Seixas, igualmente dedicatário da *plaque*. O espírito das epígrafes,

que, num caso, sublinha a radical *incompreensibilidade* da linguagem e, no outro, a *confusão* que atinge «mortalmente» as palavras, vai muito ao encontro do que Cruzeiro escreveu a André Coyné, autor do prefácio do volume, sob o título “O Fogo Agora Verde”, depois de se interrogar sobre a razão de publicar aquela «escrita»: «O que desejo é que, a propósito, não me façam pensar em *literatura*, como me fizeram pensar em *pintura*». A recusa da *literatura* em Cruzeiro e nos demais surrealistas inscreve-se numa tradição que vem dos Românticos, que a opõem à Poesia, e que um Verlaine fixou exemplarmente no famoso fecho da sua “Art Poétique”: «Et tout le reste est littérature.» Um companheiro de Cruzeiro no Grupo Surrealista Dissidente, António Maria Lisboa, por sua vez, defendia que a obra literária não se esgota na «experiência estética», no «exercício estético», identificando-se, antes, como «destino, sua afirmação e realização».

A África, acerca da qual Cruzeiro Seixas terá dito, não sem um assomo de ironia, conforme lembra Coyné no seu minucioso prefácio, que fora o seu «Paris», ou seja, o lugar de grande revelação e metamorfose erigido em mito pela sua geração, mereceu a Cesariny, no ano em que se realizou a primeira exposição em Angola do seu companheiro de aventura, as seguintes palavras: «A África é o último continente surrealista. Tudo o que antecede, combate ou ultrapassa a interpretação estreitamente racionalista do homem e dos seus modos tem a ver com um sentido surrealista da vida. A África goza do privilégio raro de não ter produzido nem o cartesianismo nem nenhum dos sistemas e acções baseados em sistemas de categorias. A África conhece um mito que nós ignoramos.» Seja como for, é África que propicia a Cruzeiro o início da sua aventura poética em 1955, ano em que terão sido compostos os textos inseridos por Tabucchi na sua antologia de 1971. Escritos os poemas de *Eu Falo em Chamas* nesse continente livre do execrando cartesianismo, e objecto, num ou noutro caso, de alterações quando da sua publicação em livro, o certo é que o «Corpo» donde mana, afinal, o fluxo poético é que é a «Paisagem» que nenhuma «moldura» está em condições de *limitar*. Nesse sentido, não deixa de assistir razão a Coyné quando se refere à África de Cruzeiro como um continente acima de tudo «mental». Tal não obsta, evidentemente, a que a sua poesia inicial não deixe de reflectir ambiências e paisagens africanas, se adentre no «coração da floresta», e por ela perpassa o fascínio do seu bestiário, do elefante à pantera, aos «leões» e às «serpentes», e o próprio «fogo», num livro que teria atraído o Bachelard de *A Psicanálise do Fogo*, «pertence ao reino animal». É claro que, para um poeta da surrealidade, todos os países são, por assim dizer, interiores, «invisíveis» e pouco lhe importa que o «tigre» que, num dos poemas, vemos a olhar «lá do alto/ [...] a lua por dentro» não faça parte da fauna africana e lhe tenha chegado, antes, por via de um famoso poema de Blake, confesso precursor de surrealistas.

Em *A Intervenção Surrealista*, de 1966, Mário Cesariny, transcreveu os excertos de textos que Cruzeiro Seixas inseriu no catálogo da sua 1ª exposição em Angola, em 1953. As citações escolhidas, de autores surrealistas, ou encarados tradicionalmente como seus precursores ou ainda que o próprio pintor via como identificados com o espírito do surrealismo, destinavam-se a elucidar e a preparar o público para o tipo de exposição que se lhe ia proporcionar. Realizando-se o evento em Luanda, nada mais indicado do que começar com um fragmento de Aimé Césaire, criador da negritude, de que então se reclamavam alguns intelectuais angolanos que iriam estar na origem do nacionalismo literário, mais tarde, na base da própria luta de

libertação nacional. A isto acresce que Breton descobre com entusiasmo, em princípios dos anos 40, a poesia de Césaire e virá mesmo a prefaciá-la em 1944 *Les Armes Miraculeuses*, livro que marca a ligação do poeta da Martinica ao surrealismo. Segue-se-lhe uma citação de Lautréamont, que se tornará uma das mais célebres lendas acarinhadas pela modernidade poética: «La poésie doit être faite par tous, non par un.» Da lista de excertos faz igualmente parte uma não menos citada frase de Rimbaud: «La poésie ne rythmera pas l'action: elle sera en avant.» Curiosamente o fragmento de Henry Miller, que três anos depois publicará o seu fascinante ensaio sobre Rimbaud, *The Time of the Assassins: A Study of Rimbaud*, aparece transcrito em francês, língua muito ligada aos surrealistas portugueses nos seus inícios, bem como os já referidos de Césaire, Lautréamont e Rimbaud, e um de Pascal e outro de Breton, citados no original. Um de Heraclito, cujo nome é afrancesado, aparece também nessa língua. A definição de surrealismo, dada no Manifesto de 1929, é traduzida em português, assim como um conhecido princípio da poética surrealista enunciado por Breton no seu *Dictionnaire du Surréalisme*.

Rimbaud marcou efectivamente Cruzeiro Seixas de modo especial, tanto que o cita num dos poemas: «Sim/ é inadiável saber por que Rimbaud/ trazia oito quilos de ouro à cintura.» E, de alguma forma, aquele que, em carta a Paul Demy, de 15 de Maio de 1871, afirmou que o poeta era «um ladrão de fogo», subjaz à proclamação que é o título do livro do poeta português, numa das leituras em que se desdobra, entre outras coisas, por via da duplicidade gramatical do segundo termo do enunciado titular. Mas o autor de *Illuminations* não é o único que o poeta convoca para os seus textos. A presença de Camões é convocada num outro texto, através de uma insólita imagem («O carburador de Camões/ avariou/ por falta de mundo»), a que, na sua parte final, não pode deixar de ser sensível um poeta para quem a imaginação é a única forma de superar a «falta de mundo». Ao mesmo tempo, o poeta, por intermédio do que foi também a sua actividade museológica em Angola e da perspectiva histórico-cultural que ela necessariamente implica, alude em sucessão cronológica a vários estilos de época, associando cada um deles a um diferente traço distintivo: «As estradas encalharam/ lá onde/ uns olhos góticos/ uma voz manuelina/ um gesto barroco da memória/ junto ao cais/ são o que ouço/ eternamente/ e a minha cabeça/ é um búzio febril.» O cais pode ser o cais de pedra da “Ode Marítima”, mas o Pessoa que acaba por se lhe impor é o autor do “Menino da Sua Mãe” («É verdade que tu/ foste aparentemente como um país/ com quem tantas vezes fiz amor/ lado a lado de “inteiras e boas cigarreiras”?»), no desterro que é a sensação de não haver possível «história» de consolo.

Decididamente Pessoa ocupava um lugar de destaque na sua memória literária. É que vamos encontrar num inédito de 1961 revelado pelo número triplo de *A Ideia*, referente a 2019, um “Pequeno Poema a Angola”, em que de novo se percebe a lembrança do “Menino da Sua Mãe”. Mantém-se o clima de tragédia, só que desta vez o drama não atinge o jovem «louro» apanhado nas «Malhas que o Império tece», mas um «negro [...] morto na/ calçada», no ano em que precisamente tem início a guerra em Angola. O título do poema segue o modelo do paratexto dedicatória e é dedicado a Angola, o que é um modo de responsabilizar «todos» pelo crime cometido. O pronome «todos» é, de resto, intencionalmente repetido ao longo do texto, para bem salientar que ninguém está isento de culpa, desde os que mancharam as mãos de sangue aos que nada fizeram para impedir o sucedido e dele se alhearam



Desenho de Cruzeiro Seixas com collage de Mara Rosa, 2020

na indiferença. O próprio sujeito, integrado naquela sociedade, se interroga sobre a sua responsabilidade e sabe que faz parte de um «nós» que é testemunha da sangrenta reacção aos actos de revolta da população negra que se levanta contra a dominação colonial. A ligação ao poema de Pessoa torna-se visível também a nível lexical, por meio de dois termos comuns: a forma verbal «jaz» e o substantivo «farda» («Um negro jaz morto/ na calçada// Foram polícias/ Foram soldados/ Foram civis// Fui eu?// Todos/ Fomos todos/ Que o matámos à porrada// Todos/ Fomos todos que o matámos/ Por trás de vidros/ Ou por trás da vista molhada/ Por trás de paredes/ No fundo de nós/ Ou com uma qualquer farda»). Não surpreende, assim, que atingisse um ponto de ruptura relativamente à sua permanência em Angola e viesse a impor-se-lhe o regresso a Portugal. É disso que eloquentemente dá conta num passo das «notas autobiográficas» incluídas no álbum que à sua obra foi dedicado em 1989: «Com o chamado surto terrorista em Angola, dificilmente poderia permanecer ali. Seria necessário definir-me, e essa definição era impossível ou não estava na minha maneira de ser. Era imediatamente necessário pertencer às “milícias civis”, matar, tudo o que me era completamente impossível. Foi um tempo terrível esse. Não tinha dinheiro para voltar para Lisboa e não podia fechar os olhos ao horror que se passava à minha volta. Enfim, convenci-me que não havia outra opção do que vender a minha colecção etnográfica. Vendi-a, e em 1964 regresssei com meus Pais».



Francisco Cardo

POEMA PARA O ARTUR

A simplicidade da grandeza está no dilema
com que o talento se oferece à humanidade
únicos ímpares são os que a vida condena
a sobreviverem ao término da própria idade

E no limbo do mundo que o passado descreve
a obra fica perene como a evidência do valor
um artista não morre e no futuro já escreve
que a arte é muito mais que um acto de amor.



Guy Girard

UM SONHO VIÁVEL

[sobre Cruzeiro Seixas]

Uma vez superado o fio do horizonte que desde os frescos do Quattrocento até aos arredores da Monument Valley filmados por John Ford delimita a cenografia do visível sobre o tabuado a lavar do próximo dilúvio, que há por detrás?

Um salto no vazio e depois as ranhuras da Terra interior – mas eis que se instala já uma outra cena ao nosso sempre irrazoável sentimento da Natureza sobre-natural, da qual um novo fio de horizonte, elástico desta vez, é na verdade uma corda de saltar, deixada a quem lhe queira pegar pela gaiata, azougada irmã de Alice, que de tempos a tempos atravessa esta paisagem outrora fotografada à mão e a cores por Salvador Dalí.

Deserto esta cenografia mitogénica onde se arrasta, lânguida, a serpente das origens e dos fins e que, mais rochoso que arenoso, manifesta no reino mineral (como resposta à loucura vegetal das florestas assombradas, quando adormecem os dois Rousseau Jean-Jacques e o Douanier, assombradas pelo irascível King-Kong e um Tarzan metamorfoseado em activista violento da *deep ecology*) um paroxismo de estado cataléptico vaticinando o devir cada vez mais caótico das nossas cidades paralisando gota a gota no desencantamento.

Nesse lugar, como nas areias dos desertos do Oriente, naufragaram porventura imemoriais Babel mas é nessas vastidões na aparência desoladas que se desenrola, sob a perturbante inocência duma tempestade de tinta-da-china que se contém de explodir, uma sucessão de mutações e de metamorfoses afectando, talvez através duma alegoria do fetichismo, fragmentos de corpos, de objectos mais ou menos familiares, com proporções anárquicas, e que um sol cravejado de percevejos ou de alfinetes gigantes ilumina.

É este deserto habitado por mil e uma promessas dum sonho viável que percorre infatigavelmente Artur Cruzeiro Seixas, deserto onde de forma feliz a imaginação se pode alimentar e na aproximação do qual, ao invés daquele de Nietzsche, podemos enfim exclamar: *sorte e felicidade a quem guarda consigo um tal deserto!*



Isabel Mendes Ferreira

CRUZEIRO SEIXAS _____ OU O ALTO MAIS ALTO SOBRE NÓS

a pintura passa a rasgo de luz e sombra no rosto que se constrói desconstruindo volumes e assimetrias como nuvens em fuga.

são as palavras proibidas promovidas a fogo a tempestades a auroras boreais nunca antes enunciadas ou por temor ou por inépcia dos falsos corajosos. o homem é o seu corpo e este o seu refúgio redentor ou desesperante. e tu o incómodo gesto que denuncia arrebatada arrasta mostra esconde a intempérie de uma alma sempre pujante sempre caída sobre as asas de um anjo salvífico.

ser antes do tempo e ser para além dele é como entrar num poço onde entramos na tela maior da nossa inquietação _____

provocar inquietar inovar perseguir o céu no inferno transformar o possível em impossibilidade

ser purista no *impuro* e bradar ao mundo a diferença que nos iguala. astros diferentes em labaredas sanguíneas.

e tu

pintor de palavras surdas que ensurdeces todas as cores de formas coleantes usando uma gestualidade fatalmente gritante fazes do teu destino o destino da coragem.

tu.

homem.poeta.pintor.gigante da ternura para sempre tempo presente. modo contínuo e desmedido acarinhado pela volúpia de um cântico heróico.

tu

sede fome sem sossego ho

rizonte mais além tão aquém de qualquer idade.

tu _____na claridade maior do óleo sagrado.

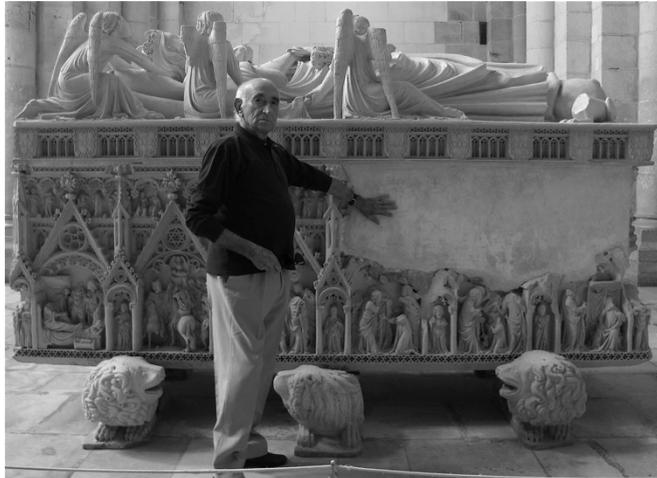


João Prates

CRUZEIRO SEIXAS, UMA IDEIA DE FUTURO

Nos primórdios do Centro Português de Serigrafia Conheci Cruzeiro Seixas na segunda metade dos anos 80, em contactos esporádicos, coincidentes com algumas exposições na Galeria de São Bento ou no decurso das primeiras edições que efetuou no Centro Português de Serigrafia (CPS), na altura dirigido pelo meu irmão António. Foi, no entanto, já neste milénio que desenvolvemos uma profícua colaboração que o colocou como o artista mais editado pelo CPS e me permitiu ampliar o espanto, e a amizade, por tão prodigioso criador surrealista. Através do Centro desenvolvemos edições com rigor e diálogo, exposições admiráveis, projetos que se foram concretizando e outros que ficaram por concluir. Recordo o xadrez de homenagem a Duchamp desenhado com singular entusiasmo por Cruzeiro que, pelas exigências técnicas, ainda não foi possível materializar. A sua relação com o CPS permitiu toda uma vivência que aqui procurarei dar breve testemunho.

Périplos Pessoais Partilhámos tempos e locais, os seus lugares: os túmulos de Pedro e Inês em Alcobaça (*“a minha verdadeira pátria sempre foi o meu amor”*); o convento de Santa a Clara-a-Velha, aonde posteriormente esteve uma exposição sua a assinalar os 30 anos do CPS; a Torre de Anto de António Nobre, de quem cita de cor alguns poemas; o Museu de Arte Antiga, especificamente para ver, a seu pedido, o quadro de Álvaro



Alcobaça, Túmulo de Pedro
fotografia de João Prates

Pires de Évora que tinha tido aquisição recente ou, no mesmo museu e para nos deslumbrarmos, as “Tentações de Santo Antão” de Bosch, o “Inferno” de mestre português desconhecido ou os “Painéis” de Nuno Gonçalves.

Os “Painéis” são uma paixão comum e dos quais Cruzeiro alude a um cortejo de uma réplica a desfilar do Marquês até ao Rossio que muito o marcou, nos anos 40. O artista esteve na origem da mostra pessoal que fiz na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha, “Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves”, numa visita acompanhada por Joaquim Ruivo, diretor daquele fascinante lugar. Partilhámos ainda uma memorável visita ao Palácio de Fronteira, algumas mostras suas na Fundação Cupertino de Miranda que resultaram em idas a Guimarães, berço da portugalidade, à Casa de Camilo ou, de forma mais prosaica, à cumplicidade “panteísta” na mesa exterior do Pátio das Figueiras. E Lisboa, Amadora, Estoril ou Cascais. E o Guincho e o mar. A linha no horizonte, a luz mais ocidental.

E foi junto ao Atlântico que celebrámos os seus 97 anos, da Assenta à praia da Calada, num dos périplos a chegar à minha morada, a envolver a família que passou a ser a dele. E foi crescendo uma respeitosa admiração pela sua eloquente e distinta companhia, pela sua apaixonada sensibilidade e pela surpreendente obra de vincada identidade, imensidão, diversidade e ininterrupta continuidade. Pela sua jovialidade.

Para Cruzeiro a juventude é uma das coisas mais belas de toda a nossa experiência vivencial. *“Acho muito mais apaixonante a experiência da juventude do que a da velhice. Os jovens são toda a esperança do mundo, há que reforçar toda essa esperança e esperar que eles a reforcem também, porque vão construir o mundo amanhã e têm muito que fazer. Gostaria de ser, para todos eles, um exemplo e uma esperança.”* Pelo seu espírito independente, anseio de liberdade, pela ideia de futuro que ainda o suporta e pela pujança criativa de toda a sua obra, estou convicto que será seguramente influenciador de gerações seguintes.

Em trânsito renovador Tenho assistido a esse seu ímpeto renovador e desejo de retorno a uma juventude transformadora que não se acomoda, exercitada nas variadas mudanças de casa que efetuou em duas dezenas de anos. Primeiro a sua casa da Rua da Rosa, que cheguei a fotografar para um artigo da revista Galeria de Arte, editada pelo CPS nos idos 90. Um espaço mágico de elegância no detalhe e com algo de labiríntico, a poder figurar numa das cidades invisíveis imaginadas por Calvino. Na altura ainda continha as obras de arte, em parte trocada com artistas seus contemporâneos, que iriam constituir a sua coleção na Fundação Cupertino de Miranda. E veio depois a casa na zona da Expo 98, a residência no Estoril, o espaço de Famalicão e a Casa do Artista. E com ele, transitaram as suas obras de eleição, as mais chegadas e as memórias acantoadas em cada estante de livros; os seus amados livros.

E foram os livros o que mais de particular editou no Centro Português de Serigrafia, processo iniciado em 2001 com “Local Onde o Mar Naufragou” integrado na “A Arte e o Livro”, coleção que começou com “Narrativas de Sonhos” de Eurico Gonçalves, seguido de “Corpo Visível” e “Uma Combinação Perfeita” de Mário Cesariny. Aos livros voltarei.

As edições O frutuoso diálogo vivido entre a obra de Cruzeiro e o seu público apreciador, constituído pelos sócios CPS, resultou em vindas frequentes ao Centro e ao Atelier CPS, muitas assinaturas, dedicatórias e levou à edição de quase uma centena de obras, entre serigrafia, gravura, colagem, técnica mista ou escultura. O lugar de relevo que dedicou à sua Obra Gráfica justificou a publicação do catálogo *raisonné Obra Gráfica – Múltiplos de Arte, 1976 – 2018*.

Este livro-catálogo foi apresentado em 2018 na sede do Centro Português de Serigrafia, com uma memorável homenagem ao artista, presidida pelo Sr. Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa. O livro pretende ser uma preciosa referência enquanto catálogo da sua obra múltipla, reproduzindo cerca de 300 obras, editadas ou não pelo CPS. Em simultâneo, augura a uma melhor compreensão do universo surrealista de Cruzeiro Seixas e foi apresentado em nome próprio, num texto que constitui uma lúcida e clarificadora abordagem aos alicerces da sua criação.

Além da pintura, desenho, ilustração, criação de objetos ou cenários para companhias de bailado, Cruzeiro Seixas sempre aspirou a dar tridimensionalidade aos

seus projetos o que justificou a inclusão também dos múltiplos de escultura, concebidos sob a sua supervisão. “Quando começo a trabalhar não conheço ensinamentos ou teorias, não é em pintura que penso. É o amor, a morte, o mar, o desespero, as pessoas que conheço, a maioria do que desenhei e pintei são esculturas, que em muitos casos visionei habitáveis.”

Há no livro um núcleo de obras, exemplares únicos, difícil de classificar, que evidencia a impressionante criatividade do autor. Cruzeiro Seixas dá novo enquadramento a provas de acaso serigráficas ou reinventa a sua própria obra, recorrendo ao recorte e à colagem de provas de outras serigrafias de sua autoria.

Desde a saída deste livro-catálogo que temos continuado a apresentar, com sucesso junto do seu público admirador, outras serigrafias e livros. A mais recente *Ruínas da cidade futura – Homenagem a Mário de Sá Carneiro*, merece atenção especial por ter sido editada em parceria com a Fundação Cupertino de Miranda por ocasião do primeiro Dia Mundial da Língua Portuguesa a 5 de Maio de 2020. Para esta data estava anunciada uma grande exposição sua na sede da UNESCO em Paris e adiada pelas contingências associadas à Covid 19, estando prevista a inauguração no dia do seu centenário. A serigrafia resulta de uma das mais emblemáticas séries do artista, os desenhos a pena, marcantes para esta disciplina no contexto da arte portuguesa do séc. XX. “De tudo o que fiz aquilo que atinge mais o cerne do conhecimento e da profundidade do Homem são os desenhos à pena. O resto foi falar de amor, principalmente.”

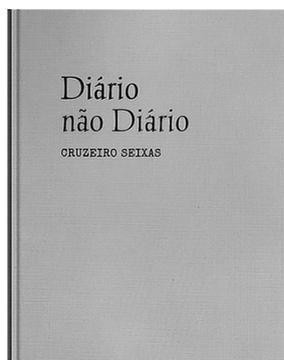
África Surreal A celebrar os seus 99 anos editámos o *coffret* “O Mais Secreto Gesto” que reúne serigrafia, gravura, um objeto inédito e um livro desdobrável que inclui um conjunto de poemas escritos pelo autor entre 1951 e 1964, período que viveu em África, acompanhado de desenhos também da sua autoria realizados em diferentes épocas. “Nos labirintos que inventei, eu próprio me perdi. A minha loucura endoideceu, e assim passo os meus dias a tentar conciliar o absurdo com o absurdo. De certa maneira sinto-me prisioneiro do meu próprio triunfo, por mais insignificante que ele seja. O meu Deus é o Acaso... África foi o regresso ao ventre da mãe, algo de ancestral, a minha Paris.”

É recorrente Cruzeiro afirmar que o surrealismo ainda vai ser descoberto. Ou redescoberto. O surrealismo enquanto movimento com os seus protagonistas primordiais corresponde a um determinado período histórico. As portas que abriu continuarão a gerar novos percursos artísticos sob a sua influência, com ligações ao subconsciente e sem o primado da razão. O surrealismo, para Cruzeiro Seixas, é uma filosofia de vida assente na liberdade do indivíduo. Ou seja, não é apenas uma estética, é uma ética. E, entre nós, ele é o seu mais ilustre e digníssimo representante.

Rodeado de uma singular biblioteca, Cruzeiro Seixas tem no livro um companheiro indubitável que o tem acompanhado. Cultivou a escrita, amou a poesia, reinventou os aforismos chamando-lhes desaforismos, idealizou álbuns de arte, pintou capas de livros existentes e páginas inteiras de cadernos em branco. Os seus objetos povoam os lugares que vai habitando e constituem uma parte relevante da sua obra. Dos seus desenhos nascem outros objetos, com a marca da sua sensibilidade.

Diário Não Diário Aqui chegados, falaremos da minha obra de eleição, o livro em edição especial *Diário Não Diário* de tiragem limitada a 98 exemplares e a celebrar a sua idade, em igual número. O livro, apresentado na Biblioteca Nacional de Portugal por Maria João Fernandes e António Cândido Franco, leva o intuito de partilhar com o leitor o prazer inicial que sentimos ao folhear e navegar nas deliciosas páginas dos seus cadernos homónimos. Assim, foram coladas manualmente fotografias, poemas, postais, um envelope com um convite dentro e reproduções de pinturas com múltipla leitura — uma criação inédita do nosso surrealista que dá a cada obra quatro distintas alternativas visuais.

Diário Não Diário é um inédito e extraordinário testemunho do mestre surrealista. Uma janela para o seu universo intimista onde, citando-o, *sem mistério nada pode existir*. Reúne uma seleção de textos e imagens inéditas do artista onde temos acesso à sua caligrafia e à tipografia da sua máquina de escrever manual. Nele também podemos encontrar, em generosa homenagem, reproduções de obras de amigos do seu círculo de afinidade surrealista. Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Calvet, Vespeira, Areal, Eurico, João Rodrigues ou Raul Perez e também de Júlio, Teixeira de Pascoaes, Gonçalo Duarte, Malangatana ou Eva Alves. E citações, textos ou poemas de Verlaine, Rimbaud, Artaud, Breton, Julien Gracq, Edouard Jaguer ou de Camões, Mariana Alcoforado, Goethe, Novalis, Pessoa, Mário Sá Carneiro, Paul Klee, Magritte e Picasso, entre muitos outros.



E teve afamada repercussão no exterior. Escreveu num jornal espanhol Tomás Paredes, Presidente da Associação de Críticos de Arte de Espanha: *De todos os*

livros de artista que passaram este ano pelas minhas mãos, nenhum se aproxima ao feitiço e à grandeza do Diário Não Diário de Cruzeiro Seixas. Bonito, mágico, deslumbrante! Livro do artista, para ler, contemplar, despertar, para voar desenhando maravilhas gráficas e feitiços azuis, que brincam como golfinhos num oceano repleto de beleza.

Sonhos feitos papel Cruzeiro tem milhares de obras partilhadas nas coleções dos sócios CPS. Tem sido uma honra para nós levar o sonho surrealista, o mistério e o prodígio deste extraordinário criador, à intimidade destes sócios CPS e demais colecionadores. “*Chegar diretamente às pessoas é o principal da Arte. Se não chegar às pessoas, se não for compreendida pelas pessoas, fica paralisada, não segue o seu caminho. Assim, é preciso dar-lhe o impulso necessário, ajudá-la a andar.*”

Irreverente (“*a juventude é uma das coisas mais belas de toda a nossa experiência*”), livre (“*a liberdade do indivíduo é, realmente, a coisa mais bonita*”), apaixonado (“*o que fiz na vida foi sempre apaixonadamente e isso é necessário*”), exaltando o amor (“*a palavra amor é incendiária*”), Cruzeiro Seixas é um homem comum com paixão pelas coisas (“*sou um homem entre os homens, nada além*”) que deu ao mundo sonhos imaginados feitos papel (“*Eu acho o papel um material tão nobre quanto a tela*”), como quem respira, expandindo fantasias que, afinal, conformam a grande realidade. E em tudo se revela a magia do instinto criador (“*A arte continua a ser o grande apoio, uma*

grande descoberta da humanidade”). E conclui: “A Arte é o mais urgente possível! Sem a Arte não houve povo nenhum que se notabilizasse. Temos o exemplo dos egípcios, dos gregos e mais recentemente da Arte africana que foi a mãe daquilo que se denomina Arte Moderna. Portanto, realmente, é essa a experiência mais importante, afirmarmo-nos como a Arte, tendo uma ideia e uma esperança renovada, no sentido mais alto.”

Ao Artur, ao artista, ao ser humano, ao poeta, toda a minha admiração, amizade e uma gratidão imensa por todos estes anos de partilha e aprendizagem. Pela possibilidade de inclusão do Sonho no horizonte da vida, sempre preciosa, arrisco, a terminar, este quase-poema que lhe é dedicado.



Fotografia de João Prates

Quase-Poema para Cruzeiro

Montanhas distantes, mundo de prodígios, a lua dos sonhos.
Para lá da noite, um horizonte onírico.
Corpos improváveis, pescoços assentes.
Um cavalo alado e um peixe voador.
Ciclopes desmedidos e gaivotas perdidas.
Aves de lonjura, barcas esquecidas. Caracóis selvagens.
Mãos graciosas e águias doiradas.
Lágrimas de cristal, escadas infindas.
Olhos nocturnos e palavras despidas.
Cavalos luzentes, mais corcéis esquisitos.
Pernas e braços. Abraço eterno.
Desencontros, desejos, beijos.
Barbas sábias, labirintos.

Olhar lacrimoso. Mármore luminoso.
Duplos perfis, duplas visões.
Ciprestes erectos.
Fitas enlaçadas e amores sublimes.
Gavetas, muitas gavetas, paisagens lá dentro.
Bicicletas de raios de sol.
Máscaras solenes e resquícios de África.
Sangue invisível e atletas circenses.
Vestes da Grécia.
Pedestais e guardiões de templos.
Garfos iletrados e chávenas inversas.
Anéis de envelopes e cartas de rumores.
Aparos em queda livre. Plumas do silêncio.
Figuras à espera do vento. Borboletas.
Guitarra marinha, naufrágios de pedra.
Torres e castelos e fontes suspensas.
Bebedeiras de água.
Jardins do absurdo, acasos silvestres.
Arcadas e escadas.
Máquinas de escrever. Paisagens.
O traço certo e o louvor à mão.
Antiquíssimas memórias.
Espirais secretas.
O limiar das coisas que a vida reclama.
Um cálice, uma pirâmide, uma cama.
Tentações.
Chifres, máscaras e uma cadeira.
Espelhos de anseios. Ocultações.
Chave adormecida. O fogo da vida.
Esfinge, eu vi a esfinge!
Intuições do desconhecido, dualidades.
Corpo, copo, carta.
Uma mesa livre.
Um fauno andrógino, patas na cabeça.
O fulgor das formas, desencontro feliz.
Objectos, colagens, perfis.
Splendor tranquilo, base geométrica.
Ruínas do futuro, espasmos.
Catástrofe de vozes e amores erráticos.
Pensamentos práticos.
Cadáveres requintados e ladrões de sonhos.
Fontes de água sábia.

5 de Junho 2020



José Emílio-Nelson

PINTURA DE [Cruzeiro Seixas]

Entramos
Degrau a degrau a avançar
Do último ao cimeiro.
Vês o cru e o áspero das cores nas formas duras
Da bílis diluente.
Sopra a paleta rolada de formas disformes,
Diluídas,
O seixo e o sextante.
Expondo-se aí,
Até vaguear <na putrescência e na hediondez?> do bruto fabuloso à delicadeza
agonizante.
Sagazmente o Pintor se inverte dispersando-se, e mantém o mantido
(Como Cérbero eloquente).

2.

Entre os pés num silvado e o alcatrão,
Que bolor se injecta
Que faça disso uma girândola?
Aturdido só o fresco ar entra na braguilha
Em dia cavernoso <, lastimado vicioso>. No Pintor, nas virilhas,
Aranhiço de pêsamés de patas longas, venenoso,
E pesadelos fulminantes na cabeça aturdida. Constrói
O que nos Resta unicamente de um Resto.
(E é, e não é assim.)



José Rui Teixeira

COM TODO O PESO DO CORAÇÃO NO CENTRO

**uma carta para Cruzeiro Seixas
a propósito de *Flash*, de Herberto Helder**

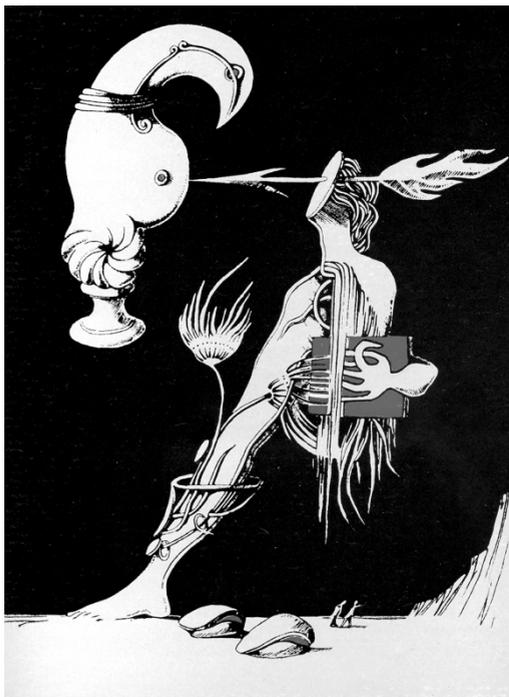
Caríssimo Cruzeiro Seixas

Não nos conhecemos pessoalmente, apesar de termos vários amigos em comum. Seja como for, acredito que há muitos outros modos de conhecimento e a distância a que nos situamos uns dos outros resulta certamente da diversidade desses diferentes modos de conhecer.

Literariamente, conheci-o em 2002. Foi o Valter Hugo Mãe quem me ofereceu o primeiro volume da sua *Obra poética*, publicado nas Quasi Edições. Esperei o reencontro que os outros dois volumes possibilitariam, em 2003 e 2004.

Já conhecia uma ou outra porção da sua arte, encontros fortuitos que foram embrandecendo algumas das minhas resistências ao surrealismo – confesso que só há alguns anos lhe entreguei algum coração, com a ajuda paciente de António Pedro e, depois, com a leitura dos manifestos de André Breton.

Extrato de *Flash*, 1980



A poesia do Herberto Helder chegou antes, em 1993: a amizade do Daniel Faria trouxe-a pela mão ao meu convívio. Não sei como dizer-lhe que aí aprendi comovido a pressentir a espessura do silêncio. Creio que foi aí que li pela primeira vez o seu nome, na dedicatória de *Flash*, na reedição de 1990 da *Poesia Toda* (Assírio & Alvim).

Passados mais de dez anos, em 2004, publiquei nas Quasi Edições um livro de poesia intitulado *Para morrer*. O António Cândido Franco ofereceu-se para entregar um exemplar ao Herberto Helder e, juntamente com o livro, enviei-lhe uma carta onde confessei uma gratidão desassombrada: a gratidão que devemos a quem nos ensina a pressentir a espessura do silêncio. Escrevi que, depois daquela carta, se um de

nós morresse, não me afligiria a mágoa de a não ter escrito.

Passados uns dias, no fim de junho de 2004, tinha na minha caixa de correio a resposta do Herberto Helder. Partilho consigo o último parágrafo desse manuscrito tremendo: «A frase com que sela a sua carta ser-me-ia pessoalmente tão favorável! Será premonitória? *Agora já me parece mais luminoso que um de nós possa morrer.* Que seja eu, por todas as razões. Uma dádiva magnífica. Luminosamente...»

O silêncio tornou-se mais espesso. Um de nós haveria de morrer. Foi ele, não «por todas as razões», mas certamente pelas razões mais fortes.

No dia 23 de março de 2015, o silêncio tornou-se ainda mais espesso.

Passados quatro anos, na tarde de 23 de março de 2019, sentado num café no Quartier Latin, sobreveio com assombro esse exercício de morrer luminosamente. Como se Paris ainda não soubesse da primavera e um vento frio me arrefecesse o desejo de ali continuar sentado, decidi regressar à Cité Internationale Universitaire de Paris. Como tinha tempo e como gosto de caminhar em Paris, optei por percorrer a pé os três quilómetros que me separavam da Maison du Portugal, onde estava hospedado e onde pronunciaria, no dia seguinte, uma conferência sobre a mistagogia da temporalidade na poesia de Sophia. Tendo passado pelo Panthéon, decidi entrar na Librairie Portugaise, lugar onde tantas vezes descanso do frenesi da cidade e me abrigo do frio.

Na estante do fundo, lá estava o Herberto Helder. Por curiosidade, procurei alguns livros que a Assírio & Alvim publicou nas décadas de 80 e 90 e que são já raros e, por vezes, abusivamente inflacionados nos alfarrabistas portugueses.

Entre outros, a *Poesia Toda* e a *Última Ciência*. Para meu espanto, quase perdido entre livros mais recentes, um exemplar da «mítica» edição de *Flash*, esse folheto

fora do mercado, em edição do autor, que teve uma tiragem de 250 exemplares e que em Portugal, quando aparece um exemplar, não custa menos de mil euros.

Comprei por 35 euros o exemplar da Librairie Portugaise, com uma extensa dedicatória a Nicole Siganos, tradutora do Herberto Helder para francês. Ali estava o seu nome, na primeira página «Para o Cruzeiro Seixas» e, na página seguinte o seu *hors-texte*.

Flash foi escrito em abril de 1980. Por esses dias, o Herberto Helder interpelou Vítor Silva Tavares: «Olha lá, quanto me custará fazer uma coisinha especial no Apolinário Ramos?». Era o começo dessa «coisa secreta». De acordo com Silva Tavares, o poeta procurava uma «satisfação íntima» pergunto se não será sempre uma qualquer «satisfação íntima» o que, desde o princípio, buscamos na literatura, na arte.

Concebido na sombra, esse «mítico» *Flash* foi impresso em papel manteigueiro (costaneiro) por José Apolinário Ramos, o não menos «mítico» artista-tipógrafo da Tipografia Ideal.

A edição de *Flash* exigiu ainda um esforço suplementar, já que a poesia do Herberto Helder seria precedida pelo seu *hors-texte*, a preto e azul, com pormenores vermelhos. Apolinário Ramos usou a desusada técnica da reprodução a zinco e os tons resultaram da paciente mistura das tintas litográficas.

Nesse outono de 1980, o Herberto Helder celebrou o seu quinquagésimo aniversário. Já era reconhecido como essa «máquina alquímica» que nas palavras de Manuel Hermínio Monteiro transformava o «quotidiano em ouro».

O «folheto» foi distribuído em «fúrida clandestinidade». Disseram-me que muitos dos 250 exemplares não chegaram a sair da casa do poeta. Não sei. Mas sei que na tarde de 23 de março de 2019 regresssei à Cité com um dos exemplares deste livro nas mãos, enquanto conversava com o Herberto e consigo, sem pressa, sobre os milagres que me acontecem em Paris.

Sentado num banco do Jardin de Montsouris, tendo relido o opúsculo, demorei os olhos no *hors-texte* e escrevi no meu moleskine em diálogo com a poesia do Herberto Helder — uma legenda íntima, destinada a ficar aí escondida e, depois, esquecida. Hoje, ao relê-la e transcrevê-la, ocorre-me esse ofício de pressentir a espessura do silêncio:

Situo-me ocasionalmente diante do poema. Sei que nenhum corpo é como esse, coroado de puros volumes de água. Sei que nenhuma busca é tão funda. Mas não sei quanto pesa na água uma ilha fria. E apenas entressonho a raiz de uma ilha. Raramente estendo os dedos para tocar as queimaduras do escuro. Sou terrestre, com todo o peso do coração no centro.

Assim, diante do poema. Ocorre-me o olhar de Deus, assim, diante do poema. Num instante, há muitos anos, imaginei-me fechado inteiro para sempre. Acreditei que pudesse ressuscitar em fogo se falasse depressa por dentro do furioso fulcro do espírito.

Completamente vivo. Repito: completamente vivo.

Detenho-me, assim, diante da arte medonha da paixão, da massa tremenda dos poemas. Acreditei que pudesse arder de me olharem de tão perto. Acreditei que pudesse ressuscitar em fogo por me ver Deus de um canto das palavras. Situo-me no canto das palavras, no canto do poema. É quase morro de medo ao sentir o meu nome ou o nome das coisas, a casa que se traz até ao centro, pelo poder do nome; até ao centro, com todo o peso do coração no centro. Medo de tocar as queimaduras do escuro.

Às vezes Deus torna-se rápido. Repito: às vezes Deus torna-se rápido.

Deus não me perdoa a carnagem sonora. Não é verdade que nunca durma. É só um distúrbio, um distúrbio do sono, as mãos à frente, entre o rosto e a fogueira. Sarça ardente. Não é verdade que

nada me toque.

Que tenha Deus um sonho em carne viva.

Animal de Deus, eu. Uma ferida. Repito: Animal de Deus, eu. Uma ferida.

Também eu sei que toco. Creio que haja uma combustão nas partes sexuais da minha morte. O que sei eu acerca do leopardo aluado como uma joia? O que sei eu de uma boca que me beije por mim dentro até ao coração? Eu sou terrestre, com todo o peso do coração no centro. Sei que é aí que se morre do silêncio central da terra. Conheço a espessura desse silêncio.

Penso na ligeireza dos que buscam o peso da pedra, dos que buscam alguém que os toque... na boca. Devastam o mundo só de olhá-lo com força. Isso eu sei e a sua carne, essa estrela suada.

Nome do mundo, diadema.

Presumo que o que ouvi foi a água bater direta nas trevas. É um pressentimento: um Deus agudo, um Deus que dança, da escuridão para o alto.

La beauté s'ouvre les veines et en meurt. Repito: La beauté s'ouvre les veines et en meurt.

Devolvo-me ao silêncio, caríssimo Cruzeiro Seixas, um silêncio de «Esteves sem metafísica», entressonhando que o universo se me reconstrua sem ideal nem esperança.

Com estima e admiração, / José Rui Teixeira / Porto, 27 de junho de 2020



Fig. 1
Cruzeiro Seixas “Figuras Surrealistas”
Serigrafia s/ papel 43 x 30 cm,
Período 2000-2009

Luís de Barreiros Tavares

Noite e Crepúsculo em Cruzeiro Seixas e Giorgio de Chirico

EM MEMÓRIA DO MEU TIO JACINTO TAVARES

[aguardelista de alfama]

Haverá um paralelismo entre Cruzeiro Seixas e Giorgio de Chirico? Como o título indica, ambos exploram picturalmente determinadas luminosidades ou tonalidades da noite e do crepúsculo. Em Seixas aparece frequentemente a lua, a lua cheia. Ela surge também na forma de símbolo, coroando algumas figuras em quarto crescente com as pontas ao alto como chifres de touro. Pássaros, cruzamentos de vários seres, humanos e não-humanos, aparentando por vezes estátuas vivas.

Em Chirico encontramos muitas vezes atmosferas crepusculares, nocturnas, aurorais. Mas, ao contrário de Seixas, a lua não surge. Há nele uma luminosidade muito curiosa, es tranha, qualquer coisa de onírico, própria do surrealismo, tal como em Seixas.

Grande parte das pinturas de Chirico tem muitas sombras, longas sombras, como se houvesse uma luz que se projectasse quase num plano rasante às superfícies das paisagens, aos objectos, edifícios, estátuas, seres-manequins, etc. Por vezes, em ressonância com aquelas superfícies, há no horizonte amarelos e verdes que escurecem num prolongamento para o céu. Este torna-se por vezes bem escuro até ao negrume. Noutras vezes detém-se nos azuis prévios à noite (poente), ou ao dia (nas-

cente). Seres-sombras, sob aquele efeito de luz rasante, enormes e por vezes ameaçadores. Ou, pelo menos, incógnitos, como em “Mistério e Melancolia de uma Rua” (1914) (ver fig. 2). Nesta pintura depara-se-nos a iminência de uma grande sombra aparentemente humana, quando, nessa direcção, corre uma menina brincando com um arco.

Em Seixas, a lua está no alto, banhando com uma luz láctea e vertical, as superfícies, muitas vezes sem sombras (ver fig. 1). O azul do céu está entre o escuro e o metileno. Se o céu é muito escuro, as figuras, as formas e os seres mantêm-se claros, por seu turno lunares, ou como se fossem extraídos da lua. É o caso, por exemplo, de “A cadeira de Édipo” (1958), onde a lua não se avista. Por outro lado, a impressão que nos é dada por certos quadros de Seixas é a de que estamos na própria lua em sonho. E, por isso, surge um imaginário que se diria lunar. Noutras pinturas a lua parece tornar-se uma pequena esfera, chegando por vezes às mãos dos seres [p. ex., “The Balance” (1993)].

Os grandes espaços são explorados por ambos os pintores, na linha de Dalí e na linhagem bretoniana, diferentemente de certos caminhos seguidos por Cesariny. “Cesariny entra em ruptura com o surrealismo de André Breton.” Neste inscreve-se sobretudo o “método paranóico crítico de Dalí, a figuração de Magritte e de Dalí...”, e também de Chirico, Delvaux... De facto, nestes artistas as vertentes perspécticas e figurativas são hegemónicas — as citações são de João Pinharanda’ (Tavares, 2019: 279). “As descobertas de André Breton tiveram todas elas grande expressão na minha vida” (Seixas).²

A paleta de Seixas é mais reduzida, sublinhando, com as cores escolhidas, a sua singular atmosfera onírica e imaginária. Dir-se-ia, talvez, um certo intimismo que nos convoca para outras *planetariedades*, abrindo-se a outros espaços *extraterrestres* que não se limitam ao lunar e ao terrestre sonhados.

Acontece o mesmo com de Chirico. No entanto, este pintor experimenta uma paleta mais variada: uns verdes, amarelos, azuis do céu, etc. Uns laranjas, uns solos ou soalhos ocres banhados por uma luz que vem dos confins, tornando-se térrea. Talvez de uma lua que não se vê, ou do nascer de um outro sol.

Já em Yves Tanguy³, o horizonte, a profundidade, esbate-se definitivamente, dir-se-ia, até ao fundo sem fundo, complexa relação espacial entre superfície e profundidade, aspecto explorado noutras registos por Cesariny.⁴ Escutemos Breton sobre Tanguy: “Mas com Tanguy, será um novo horizonte, na frente do qual a paisagem que não é física se irá espalhar.” Veja-se “Jardim Negro” (1928) (Klingsöhr-Leroy, 2005: 92-93).

Se para além do lunar e do terrestre oníricos se falou de outras *planetariedades*, de espaços *extraterrestres*, de outros espaços planetários imaginários, então estas luminosidades poderão não ser apenas do crepúsculo e da noite, fenómenos *a priori* terrestres e lunares (do



Fig. 2
Giorgio de Chirico
“Mistério e Melancolia de uma Rua”
Óleo s/ tela, 87 x 71,5 cm, 1914

real e da linguagem imediata). Talvez sejam sobretudo as possibilidades, em sonho, subconscientes, do que é terrestre e lunar e do que o não é, onde o irreal e o inconsciente perpassam.

Se toda a pintura, como alguém já disse, é uma certa expressão do silêncio, ou, por outras palavras “A pintura é uma poesia silenciosa” (Simónides)⁵, como poderemos experienciar esse silêncio na pintura de Seixas e de Chirico? Por exemplo, nas estátuas vivas de Seixas, que talvez sejam mudas, emitindo alguma sonoridade quase velada e sem a palavra, e nas atmosferas onde talvez apenas se ouça e sinta a brisa ou um rumor enquanto linguagem do espaço. E, por exemplo, em Chirico, quando vemos aquelas cidades quase sempre desertas, o silêncio dos edifícios, dos manequins onde por vezes se avista uma sombra humana, ou figuras minúsculas no espaço impossíveis de ouvir e dialogando ao longe. Ou o comboio que ao fundo passa, rompendo levemente o silêncio.

Aliada e acentuando cenicamente, digamos, esse silêncio, está a quietude, ou a quase quietude oscilante da presença dessas figuras, da reverberação dos tons, dessas atmosferas, de uma hora desconhecida, ou, simplificando: o surgir da noite ou o despontar da manhã.

Concluindo, escutemos Cruzeiro Seixas num dos seus poemas: *Era um pássaro alto como um mapa / e que devorava o azul / como nós devoramos o nosso amor. // Era a sombra de uma mão sozinha / num espaço impossivelmente vasto / perdido na sua própria extensão. // Era a chegada de uma muito longa viagem / diante de uma porta de sal / dentro de um pequeno diamante. // Era um arranha-céus / regressado do fundo do mar. // Era um mar em forma de serpente / dentro da sombra de um lírio. // Era a areia e o vento / como escravos / atados por dentro ao azul do luar.*

Post-scriptum: Há muitos anos dediquei-me a tempo inteiro às artes plásticas e a exposições. Participei em mostras colectivas onde estavam presentes obras de Mário Cesariny, que conheci pessoalmente, Cruzeiro Seixas, Raul Perez, do meu amigo Figueiredo Sobral, Mário Botas, Fernando Grade, que conheci pessoalmente, para apenas falar dos surrealistas e dos que pelo surrealismo passaram. Três exposições em que participei na Perve Galeria, onde estavam patentes obras de Cruzeiro Seixas: 1. Arte Contemporânea – Leiria, 2001; 2. Razões de Existir – Lx, 2002; 3. Arte Contemporânea no Hospital Júlio de Matos – Lx, 2003.

Notas: 1) Entrevista a João Pinharanda por Raquel Santos. Em linha: Arquivo RTP – Mário Cesariny (2005) <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/mario-cesariny/> 2) Seixas no “Inquérito sobre o centenário da escrita automática”, (Seixas, 2019: 10). “O surrealismo em princípio só deve ter uma faceta, que era a de Breton. Tão limitada naturalmente quanto o ser humano é. O Breton era um homem como nós, que muitas vezes acertava e outras vezes não acertava tanto.” (Seixas, 2017: 14). 3) Cathrin Klingsöhr-Leroy relata-nos a experiência inaugural de Tanguy com a pintura: “Yves Tanguy sentiu a vocação de pintor aos 22 anos de idade. A partir da plataforma aberta de um autocarro de Paris ele viu duas pinturas de Giorgio de Chirico expostas na montra da Galerie Paul Guillaume na Rue de la Boétie. Um deles era “Cérebro de Criança” (Klingsöhr-Leroy, 2005: 92) 4) Cf. Tavares, 2019. Ver ligação respectiva nas “Referências”. 5) “A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala” (Simónides, 556 – 448 a.C.).

Referências – Em tempos de pandemia, limitei-me à consulta *online* das obras de Cruzeiro Seixas, salvo algumas excepções (ver PS). Contando também com a experiência de ver obras de Seixas ao vivo. Audoin, Philippe (1973). *Les Surréalistes*. Paris: Seuil. De Chirico, Giorgio (2004). *Memórias de mi Vida*. Trad. Sofia Calvo. Madrid: Editorial Síntesis. García-Bermejo, José Maria Faerna (1995). *De Chirico*. col. Grandes Pintores do séc. XX. Madrid: Globus. Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2005). *O Surrealismo*. trad. João Bernardo Paiva Boléo. Tashen. Seixas, Cruzeiro (2017). “Conversa com Cruzeiro Seixas”, Carlos Serra, Helena Carvalho, Joana Lima, Rui Sousa, Sofia Santos, *A Ideia*, n.º 81/83/84. Évora. Seixas, Cruzeiro (2019). “Inquérito sobre o centenário da escrita automática”, *A Ideia*, n.º 87/88/89. Évora. Tavares, Luís de Barreiros (2019). “O Surrealismo na pintura de Mário Cesariny”. *A Ideia*, n.º 87/88/89. Évora.

Catálogos com Cruzeiro Seixas: I – Exposição Colectiva de Arte Contemporânea – Perve Acervo 2001 (Edifício do Banco de Portugal, Leiria). II – Razões de Existir, 1º aniversário da Perve Galeria – Lx, 2002. III – Acervo 2 (Mostra de Arte Contemporânea, Hospital Júlio de Matos, 2003). IV – ver: <https://pervegaleria.eu/PerveOrg/portfolio.html> V – Exposição de Pintura e Escultura do Património da Caixa Geral de Depósitos (1989). Colaboração IN-CM.



Luis Manuel Gaspar

VARAIS

[AO CRUZEIRO SEIXAS]

Recebo a tua voz pela antena empolada nas comportas, pregoeira azul em correria, com a sereia nascida numa perna. Desse túnel de onde os anjos desertaram, deixando ressoar as violetas, vem a luz aos teus cabelos, ao ressalto no arado, a um sorvo de chumbo na pele das laranjas.

Ouvido o anúncio que inundou o ar, negro, arrasto a vela com os dedos acerados ao luar. Dou agora mais dois passos no deserto, rasgo o tronco de açucenas, a fechadura dos cactos, e distingo, ao largo, o clarim vermelho a ecoar nas escotilhas.

*

Já os dedos lavraram as águas, e fica o peito ancorado aos bastidores. Vou pelo vento mais rápido: mal reparo que no pó da montra jaz o búzio com as asas no arame, e se espelham os cascos em tábua salgada.

Cavalos debaixo do braço, areal armado. Ides para onde?

Vejo uma cereja a arder à sombra da escadaria. O flamingo será devolvido à ardósia quando os números se apagarem — mais a espuma das letras na gaveta com pregos e pautas, peregrinos nesta esquina, decifrando tudo.

Ouvm-se as nossas vozes dentro do estendal, no meio das estátuas, que dizemos? Falésias, passos na empena subindo ao terraço.

Podem ser as tuas pernas retratadas na aurora, últimas estrelas, lajes até ao terramoto. Entre as colunas a proa dos saveiros, meia lua no bueiro — e o príncipe do pátio das palmeiras estendendo-se na areia da ampulheta quebrada.

*

Correm por fim para trás do muro — a necrópole batida pelo simum, os ciprestes simulados em cera, o zimbório numa folha de azulejo.

É a noite que se aperta entre os baldes de cal, saída em marés pela garganta, na cripta sem luz. E os navios cá fora? Adernam ao fundo, em direcção ao varadouro. Quando voltam os arautos, com as crinas aquáticas e o tambor à rola?

Não saibas. Entrega o peixe pelo fio ao rapaz dos balões: pega-lhe no sexo, demora-o na boca de granito incandescente.

O cisne branco das salinas evapora.

[2 de Julho de 2020]



Mara Rosa

ARTURAÇOR

Abro as asas num voo
Que me leva só em mim
Se soasse mas não soo
Aos eus que passam por ti

Seria um voo em coro
Que esbateria a fronteira
Se morasse mas não moro
Em paredes, em barreira.

Esta fronteira é o vale
Do poema dos 100 anos
Que este voo arquetipal
Nos alie no Mar Ânus.

Escorre a voz Surrealista
Na Liberdade da Criação
Que o poder do Artista
Se submeta à livre-acção!



Maria Estela Guedes

CRUZEIRO SEIXAS EM VERTIGEM DE LEITURA

*QUOD EST INFERIUS EST SICUT QUOD EST
SUPERIUS, ET QUOD EST SUPERIUS EST SI-
CUT QUOD EST INFERIUS, AD PER-
PETRANDA MIRACULA REI UNIUS.*

[HERMES TRISMEGISTA]



Figura 1

Um tema entre tantos se escolha para esta festa dedicada ao centenário do poeta que pinta: o constante diálogo, a inequívoca interação entre o alto e o baixo, a plataforma que nos sustenta sob as estrelas e a vertigem de uma queda no abismo. Se preferirmos uma análise clássica, seja então o movimento entre a catábase e a anabase, a descida ao mundo dos mortos e a difícil saída dele. Raros conseguiram, como Eneias, sair das zonas íferas após o aconselhamento do pai morto, ou, como no mais fa-

moso dos casos, o de Orfeu, quase alcançaram trazer de novo para o mundo dos vivos a sua amada. Tal como nos sonhos e pesadelos sentimos medo da queda, e acordamos justamente quando o risco é iminente, assim, por vezes, a catábase aparece no horizonte da escrita e do risco fino e contínuo tão característico deste artista. Com efeito, encontramos tal situação quer na poesia quer na pintura, se bem que na poesia seja mais notória a presença de um eixo entre o que está em cima e o que está em baixo, situação que também nos traz à mente a possibilidade de uma outra leitura clássica, a alquímica, patente nos preceitos da *Tabula smaragdinea*.

Vejamos três imagens, relativas a três originais de Cruzeiro Seixas, e três poemas coligidos um pouco aleatoriamente na Internet. Aproveito para informar futuros interessados que os quadros estão à minha guarda, fruto da generosidade do autor.

Sobre a imagem do ser híbrido, a que em artigo publicado no opúsculo *Quem, às portas de Tebas?* dei o nome de “Águia mecânica”, ocioso demonstrar que o voo é precisamente a relação entre alto e baixo, troposfera e solo, ou Céu e Terra. A dúvida poderia advir não dessa relação, sim da etiqueta “águia”, que prescindindo de defender, pois a liberdade de imaginação de Cruzeiro Seixas, ao criar tal figura, não aniquila a minha, ao dar-lhe um nome. De resto, o híbrido carrega às costas um castelo, o que basta para avaliarmos a distância entre a altura das ameias e o nível do solo, o que nos dá em metros a relação entre céu e terra.

Na poesia, a relação catabase/anabase é mais rica nos elementos de composição, o assunto proporciona maior diversidade de comentários. O desenho e a pintura de Artur do Cruzeiro Seixas são mais minimalistas, mais contidos na proliferação de imagens. Aliás, creio que a observação é válida para toda a pintura e toda a poesia: os limites físicos da página aprisionam mais que os da poesia.

Vejamos um poema, “A tua boca adormeceu”, título que na memória das palavras já traz implícito o mergulho no sono e por isso na turbulência dos sonhos, tão

essenciais para o surrealismo: *A tua boca adormeceu / parece um cais muito antigo / à volta da minha boca. / Mas as palavras querem voltar à terra / ao fogo do silêncio que sustém as pontes / perdidas na sua própria sombra. // E há um cão de pedra como um fruto / que nos cobre com o seu uivo / enquanto pássaros de ouro com mãos de marfim / transplantam as árvores transparentes / para o ponto mais fundo do mar. // As lágrimas que não chorei / arrependidas / fazem transbordar a eterna agonia do mar / como um lençol fúnebre / com que tivesse alguém coberto o rosto metafórico / dos cinco continentes que em nós existem. // Assim é ao mesmo tempo / que sou eu e não o sou / aquele relógio das horas de ouro / que além flutua.*

Não vamos analisar todas as situações que põem em relação o alto e o baixo, mas podemos apontar duas mais sugestivas: boca adormecida/cais e pássaros/fundo do mar. Elas dizem respeito à oralidade. No sono e no sonho, as palavras querem voltar à terra, como as aves, aqui estabelecidas como pássaros metafóricos, isto é, seres que transportam as palavras trazidas do céu à terra e da terra até ao ponto mais fundo do mar. Estas imagens dão conta da poesia que flui naquele que dorme e passa para quem o sono do outro contempla.

“Projeto para um Tejo à nossa medida” identifica o quadro, muito diferente no estilo da pseudo-águia mecânica, pois parece prescindir da determinação do traço para adotar uma postura algo criancil, adequada no entanto a outra memória das palavras, que seria a de meter o Rossio na Rua da Betesga. O Tejo entra por Lisboa dentro, faz das avenidas o seu leito, de modo a que os veleiros de antanho e os navios de agora achem bom porto na Praça dos Restauradores. Onde o alto e o baixo? Deixo o debate à imaginação do crítico, aponto apenas o fundo que nos lugares onde o Mostrengo ressona põe em risco de naufrágio o cargueiro, e o alto que no topo da estátua homenageia os heróis que devolveram a independência à Pátria. A relação entre os dois pontos, fundo do mar e céu, não parece em absoluto e eterno equilíbrio.

No «Poema à janela», já o título situa a palavra num plano superior, a olhar para baixo. Em cima, portanto no plano das palavras, há gritos com os de baixo, os ladrões. Não se trata porém de um desnivelamento social nem criminal, tanto mais que o primeiro verso invoca um estado de inocência para avaliar, presume-se, a situação delinquente no patamar inferior à janela. Realmente o que está em causa é o amor, o roubo de objetos queridos e não valiosos monetariamente. Para mim, leitora, funciona no caso a memória das palavras, e quem sabe se também Cruzeiro Seixas leu o autor em que estou a pensar, tão desvalorizado pela modernidade, haja em vista o famoso manifesto contra ele, assinado por José de Almada Negreiros. Na verdade, Júlio Dantas escreveu um delicioso estudo, *O amor em Portugal no século XVIII*, em que inventaria e comenta os objetos, a maquilhagem, os gestos, os passos e toda a sinalética usada pelos namorados para comunicarem à distância.



Figura 2

Código complexo, desdobrado como o leque em vários recados, tal como vários recados transmitiam os sinais na cara e os gestos de quem, para voltarmos ao poema, observava à janela, e daquele que, em baixo, encostado à parede, usava dedos e posição das pernas para alimentar a muda conversação.

Tais derivas documentam o diverso motor dos sentidos que orientam a pintura e a poesia. Tomando por referência a obra aberta de Umberto Eco, se a palavra, especialmente em estado lírico, regista um caminhar sem fim, um dever sempre em expectativa, um horizonte adiado, a pintura, e mais sintomaticamente o delicado risco de Cruzeiro Seixas, tendem para um desfecho, um fecho das possibilidades na geração de sentidos. Assim, se na poesia podemos analisar a relação alto/baixo em perspetivas diversas, desde as espirituais às biológicas, para isso bastando até dar o nome de *axis mundi* à relação, já a linha, no desenho, o seu contínuo riscar, se fecha nela mesma ao definir dada forma. Vejamos então o «Poema à janela»: *Tentemos ainda a inocência. // Gritem os de cima / destes raios negros / tensos no espaço / que somos realmente uns ladrões / tão ricos de pobreza / como os pássaros. // Eu digo que roubei o amor / como roubo agora / todas as riquezas dos outros / e também todas as misérias, / agora a minha própria insónia. // Guardo tudo dentro de mim / a sete chaves / e o meu esqueleto / é feito de todos os objetos / roubados.*

No «Poema da profundidade horizontal», bem pode o poeta apelar para a profundidade da superfície horizontal, do corpo deitado, numa paisagem pintada dentro de outra – Lacan garantiu que a maior profundidade a que podíamos ter acesso é a da pele – que não é o desenho nem a pintura que nos conduzem assim tão depressa ao discurso amoroso, antes a densidade semântica da poesia, a sua potencialmente inesgotável capacidade de nos levar por inúmeros caminhos, sem que nenhum desses caminhos nos deixe à porta de uma reconhecível morada. A morada da poesia é a ideia, a da pintura tem de ser uma casa, ainda que esfumada na bruma ou só esboçada, se o poeta quiser uma casa no terreiro do risco e da cor. *Pintem uma paisagem dentro de outra / porque nisso está a verdade. / Olhem como avançam cautelosamente / pela falésia a pique; / uma curta aprendizagem / na agulha da torre / bastou. / Olho-te como para uma lente de aumentar, / uma luz para mais iluminar, / como se fosses antes de haver luz / uma pedra preciosa, / a causa das guerras: / dorme sobre os joelhos / e sente / revir ao mesmo tempo / automaticamente / os braços superiores laterais / enferrujados, / como a luz do velho farol. / Beija os dez cães que há dentro de um cão vadio, / os cem homens que há dentro de um homem, / de tal maneira que / o ar fique em chamas / e seja a única salvação / a mão do mar eternamente / na nossa frente.*

No desenho tão delicado a que Cruzeiro Seixas deu o título de “Heterónimos à beira do abismo”, fica patente um diálogo entre o desenho e as palavras que dá luz ao que escrevi: note-se como a linha,

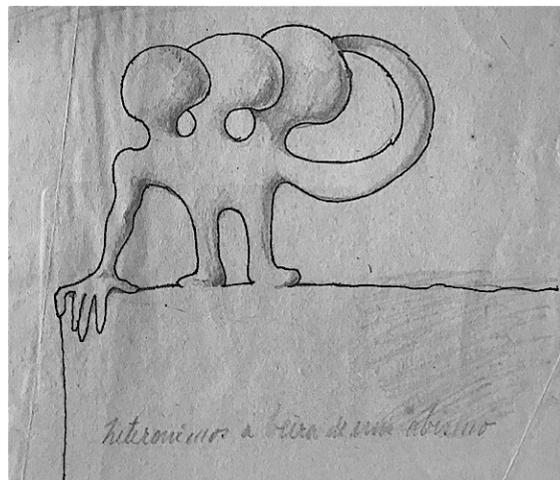


Figura 3

ao desejar-se única e contínua, se perde e funde na moldura, provocando assim o fecho dos sentidos a que no caso apetece chamar devaneio, *rêverie* romântica de um surrealista, não deixando margem para dúvida de que três figuras estão à beira de cair na projeção de um eixo que vem do alto para o fundo, seja fundo do mar esse, e pontão de porto a plataforma em que se debruçam, ao passo que a frase-título se abre para todos os lados. O *axis mundi* verbal cria um microcosmo no qual o sujeito se revê como pluralidade, sujeito plural que convoca todos os outros homens em estado de vertiginosa queda para fora do Paraíso – escatológica saída tão possível como outras no discurso do Verbo –, mas já menos dramática nas possibilidades de leitura da imagem visual, que inclusivamente limita a três os heterónimos.

Cruzeiro Seixas, como ele mesmo se autodefiniu, é um poeta que pinta, a sua grande riqueza vem da palavra, palavra da poesia mas do desenho e da pintura, ainda que mudos.

Nota: 1) Maria Estela Guedes – «A águia mecânica de Cruzeiro Seixas», in: *Quem, às portas de Tebas? – Três artistas modernos em Portugal*. São Paulo, Arte-Livros Editora, 2010. Triplov: https://www.triplov.com/surreal/Cruzeiro-Seixas/Aquila_mecanica/index.htm



Michael Löwy

ALÉM DAS PALAVRAS

Homenagem a Artur do Cruzeiro Seixas

Considero Artur do Cruzeiro Seixas um dos maiores artistas surrealistas do século 20. Certo, ele não aceita ser qualificado de «pintor» e menos ainda de «artista»: era e é alérgico a estas definições rotineiras e desgastadas. Sem dúvida a expressão «Poesia Visual» dá conta, de forma mais apropriada, da natureza singular de sua invenção.

Não tive a chance de conhecer Cruzeiro Seixas, nem de corresponder com ele. Mas acontece que, por mediação de meu amigo Franklin Rosemont, ele aceitou participar, com uma obra fascinante, em meu livro *Morning Star – surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia* (2009), publicado na Surrealist Revolution Series editada por Rosemont na Texas University Press. O título era «Mais além das palavras» (*Beyond words* em inglês). Como descrever a pintura? Figuras equestres e humanas entram em uma relação de afinidade eletiva, sob uma imagem astral na qual se entrelaçam pequenos seres masculinos e femininos. Mas pouco servem palavras para dar conta de uma constelação plástica surrealista, cujo fascínio decorre precisamente de sua qualidade enigmática. As imagens produzidas por Cruzeiro Seixas estão carregadas, magneticamente, com aquilo que Sigmund Freud chamava *unheimlichkeit*, a inquietante estranheza. E, sobretudo, elas estão altamente situadas num universo «mais além das palavras»: este título é válido não só para a obra que recebi, mas para o conjunto dos desenhos e pinturas de Cruzeiro Seixas. *A poesia visual* é intraduzível em letras. Ela significa a continuação da poesia em um outro espaço/tempo, um outro planeta, ou melhor, uma outra galáxia de signos. Entrar num quadro de Cruzeiro Seixas é como iniciar uma esquisita viagem num mundo imaginário onde nos perdemos, nos re-encontramos, e voltamos a nos perder, sem bússola, guiados só pelas estrelas.



Natan Schäfer

Encontro, os rastros

Uma dança em comemoração aos cem anos de Cruzeiro Seixas

Na casa do acaso lâminas de lignum, lúmen surgem os cavalos do Cruzeiro, seus cascos jantando óculos num disco pálido. As *Áfricas* abrem-se de orelha a orelha na dança das cortinas e outras folhagens. A coroa do Rei, agora no ar, tomba no topo do cavaleiro levando um leão no escudo e na janela o sol é fatiado por persianas felinas. Deixando um lírio cristalino, os ecos ciclos do dervixe e sua túnica sulcada por antílopes soprando um tema a partir de um rasgo.



Ready-made para Cruzeiro Seixas

seixa' s. f. || (heráld.) espécie de adem que os Seixas têm nos seus brasões. || (Alent.) Espécie de pombo bravo, o mesmo que lousa. || Variedade de caranguejo, de casca amarela azulada. || Pequeno e airoso antílope da África. || (Beira) Cogumelo pequeno, amarelado e redondo. || -, *pl.* (encadern.) a parte das capas que sobressai às folhas nas suas três faces. F. lat. *Saxum*. seixa' s. f. || o mesmo que *sexas*.

In: AULETE, Caldas. Aulete Digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete, vs online, acessado em 11 de abril de 2020. [Alemanha, 2020]



Nicolau Saião

SOBRE CRUZEIRO SEIXAS

Em 2018 Cruzeiro Seixas enviou-me duas cartas. Uma delas agradecendo com fraternal pormenor o envio que lhe fizera de livros meus. A outra, que carregava a oferta de um seu catálogo-livro, era mais extensa e nela se alongava em reflexões de índole pessoal norteadas por uma comovente humildade de verdadeiro *fabro*, de *hacedor* sem jaça, sem prosápia (como a que enroupa certos cavalheiros de mão romba que se crêem irmãos de predestinados pelas deusas da paleta) – ele que é indiscutivelmente entre nós um dos melhores desenhadores deste tempo, senhor de uma imaginação transbordante e fecunda que lhe permitiu navegar, como diria Péret, “*sem norte e sem estrela através das tempestades, rumo aos areais rumorejantes de ágatas onde brilha o olhar provocante das opalas*”.

Elas trouxeram-me de pronto à recordação uma certa tarde, cerca de 50 anos antes, em que o conheci, nos conhecemos, numa galeria de pintura, no decorrer da inauguração de uma mostra de um autor que já não lembro quem teria sido. O que não esqueci, ao ser-me apresentado por um colega de veraneio, foi a sua figura de fino recorte: um senhor esbelto de indumentária em cinzento claro, camisa azul marinho, cabelo grisalho acentuando uma delicadeza bem espalhada nuns olhos perscrutadores e abertos numa espécie de sonhadora atenção. Conversámos seu bocado e, sem me lembrar de muitos pormenores, apenas guardei que faláramos de surrealismo, de pintura e de como e porque razão me encontrava eu ali.

como ele decerto em relação a mim, notícias do seu trajecto, da sua demanda, ele que com Mário Cesariny e António Maria Lisboa – Pedro Oom era de uma outra dimensão, ainda que paralela – constituíam a trilogia que, no surrealismo em português, sentia que estava mais perto da minha própria caminhada. Notícias essas dadas ora por um filho meu, ora por um comum amigo, ora pelos periódicos que até mim chegavam.

Ora bem: tempos atrás escrevi eu que o Surrealismo tem, nos últimos anos, estado a ser objecto de uma nova e forte atenção de ensaístas, de críticos e investigadores da escrita e da arte em geral. Isso é claramente perceptível e, diga-se mesmo, perfeitamente entendível, uma vez que ele nunca se propôs – fosse nos seus reais praticantes fosse nas suas obras vivas – ser um elemento passageiro ou um modo particular dependente de características momentâneas de moda ou de enfoque.

Cruzeiro Seixas e Isabel Meyrelles, dois dos primeiros cultores do surrealismo entre nós e felizmente ainda vivos, são duas figuras fundamentais dele e nele presentes.

Eu colocaria em Cruzeiro Seixas, assim e aqui, a sua limpidez como num espelho policromo e encantado: dum lado a magnificente pintura, do outro a poesia suscitadora, álica e muito rica a um tempo, deste poeta, autor que pela escrita forma e dá imagem em réplica, a seu modo, ao universo de criação originalíssima que é o do pintor que sempre soube excursionar de maneira muito pessoal pelo mito, altamente legítimo e inteiramente salubre.

No que lhe diz parte, a sua viagem pessoal dentro do surrealismo tem sempre sido uma heterodoxa maneira de encarar o mundo e os seus prestígios ou apouquentações dum ponto de vista filho da curiosidade, da indagação visando as possíveis descobertas, da ligação aos segredos da existência a que podemos ter algum acesso se mantivermos a mente aberta e atenta ao que se vai passando e que vem a seguir ao que se passou em anos de que a nossa vida esteve repleta – não só os factos da história social, quotidiana, mas tudo o que se pôde imaginar de fecundo ou mesmo possível: a magia que parte da escrita ou a ela conduz, a pintura no mundo próprio ou alheio – e tudo o resto que nestas duas se consubstanciam.

Duas Cartas de Cruzeiro Seixas

[O papel destas duas cartas tem, ao cimo, impresso um desenho – uma espécie de ex-libris – constituído por um cavalo cuja cabeça é uma mão empunhando uma caneta de aparo, das que se usavam na escola]

I.

Amigo Nicolau Saião

Não são nada satisfatórias as notícias daqui.

O que vai sendo noticiado não é de forma alguma o que verdadeiramente tem a ver comigo e com o Surrealismo.

Vivemos em sociedade e nela, quer queiramos quer não, uma enormíssima parte de nós está integrada. Gritamos liberdade, liberdade, liberdade do fundo de uma prisão. Além disso tenho 97 anos e a minha vista não me permite que leia uma linha. Os seus livros deram-me enorme satisfação mas tenho que esperar por alguém disposto a ler-me algumas páginas.

Mesmo nestas circunstâncias é sempre um prazer encontrar um velho amigo como o é o Nicolau Saião. Destes últimos acontecimentos envio-lhe um catálogo onde pode ler alguns desafortismos da minha autoria.

Felicitando-me pela recepção dos seus livros, felicito-o pela constância da sua visão.

Infelizmente já não me vai ser possível, naturalmente, voltar a Portalegre, à casa do Régio e às manufacturas de tapeçarias, mas no entanto espero ainda o rever.

*Por hoje fica a gratidão comovida, o velho abraço e os melhores votos, do
“Com a admiração e a amizade do Cruzeiro Seixas”*

Artur [escrito pelo seu punho] / 28 Março 2018

2.

Amigo Saião

Não é para mim nem para si satisfatória a resposta que posso dar a uma longa carta. Os meus 97 anos tornam o dia-a-dia muito difícil... É uma série infinita de impossibilidades, como a de ler e desenhar.

Passei despercebido mas fui “amado” por gente como o Cesariny, o Herberto Helder; e sobre o que fiz, escreveram críticos, como Edouard Jaguer, José Pierre, Franklin Rosemont, etc.

Meus pais não tinham meios para me possibilitar a frequência de um curso e assim, durante toda a minha vida, vivi em empregos desenhando dentro da gaveta da minha secretária, isto desde 1948.

Evidentemente que nunca tive um “atelier” ... Essas gavetas e a minha homossexualidade foram a grande família da minha liberdade.

Envio-lhe fotocópias de um texto de Cesariny e outro de Ernesto Sampaio.

Hoje estou numa instituição que dá pelo nome de “Casa do Artista”, onde falta espaço, alimentação, etc. etc.

A “minha obra” parece-me a mim ter sido mais em quantidade do que em qualidade.

A maior parte dos artistas que conheço são grandes comerciantes; eu, pelo contrário, dei, perdi, deixei roubar a maior parte daquilo que fiz.

Disso me envaideço imenso. E tudo isto me dá um acréscimo de consciência e responsabilidade, que muito prezo.

Acresce a estas dificuldades, que são jovens que fazem o grande favor de escrever estas cartas e ler uma página aqui e ali dos livros que recebo.

O seu nome é uma garantia de honestidade intelectual e é uma das companhias possíveis neste acanhado espaço geográfico.

Comovidamente lhe agradeço que se tenha lembrado de mim.

O abraço forte e os melhores votos do... / Artur / 17/06/2018



Paulo Jorge Brito e Abreu
Artur do Cruzeiro Seixas

o artista e artesão no sonho do século

INTRÓITO O falante é aflante, é qual amante o amente. Sublinhamos e alçamos, no Surrealismo, a magia, dessarte, a hieromania. Que fixe o legente: na gramática sagrada, a Lira de Artur é rapsodomancia. Que o sonho é o êxtase, o Eu é um outro, o sonho é dirigir-se para fora de si. No sentido etimológico do termo, Cruzeiro Seixas é, portanto, um entusiasmado, quero eu dizer, ele porta, consigo, um deus interior. Ou como quem assera: mais do que a razão, alumbra e deslumbra, no Poeta, a paixão. Em viagem para o Amor, na viagem para o Outro, a paixão é qual o vento que infla, de feito, as velas do navio. Parafraseando, outrossim, um dos nossos Mestres: mais do que perder a razão, Artur do Cruzeiro Seixas, ele gosta, e degusta, o que a razão nos faz perder. Sua demanda se cifra nesta sentença:

no sonho acordado, no «rêve éveillé», ele busca a Renascença do maravilhoso. Conjuntamente com ele, e com Júlio Pomar, que sirva este esquisso pra laurear, e alçar, os Autores que eu mais amei na minha juventude e nomeio aqui os Numes de Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Pedro Oom, Carlos Calvet e António Maria Lisboa: todos eles Magos, todos rapsodos, e todos Xamanistas no sentido da xácara. Definamos pois os termos. Em arroubo e albor, falamos de um Poeta que certo dia proferiu: «O surrealismo exige da pessoa que tenha uma revolta sincera contra o que está à sua volta». Especialista, o Artur, especialista da revolta. Da revolta, do revel, e da Revolução. Ou como quem diz: contra o velho princípio da roaz realidade, o Poeta afirma o sonho, e a surrealidade. Ele busca pois o lazer, e o princípio do prazer. Sempre tendo agora em conta, sempre tendo em atenção, que o recreio é muito mais do que a procriação.

I. A ESTESE Se as palavras são líquidas, o Autor e promotor das «Onze Gavetas Forradas de Espelho» foi nado na Amadora, a 3 de Dezembro de 1920. E quer o 3, quer os múltiplos de 3, são signas e sinais do Criacionismo, eles favorecem, fautorizam, a escrita, a pintura e a comunicação. Ou melhor: é do 3 o magismo, e portanto o imagismo, e o público requer o publicista perene. Parafrazeando, por isso, o Carl Gustav Jung: a Biografia, beletrista, do nosso Cruzeiro Seixas é a história de um inconsciente que cumpriu, caroável, a sua missão. E se elevou do pessoal à Ideia universal, do inconsciente particular ao Arquétipo, oblativo, do Inconsciente Colectivo. Nos seja lícito inferir, e por isso concluir: quando o caso Cruzeiro Seixas for o caso, «stricto sensu», do indivíduo Cruzeiro Seixas, ele não interessa, desarte, a ninguém!!! Ao ser ingénito, general, e portanto gerador, o seu lavar é concernente, e atinente, a todo e todo o mundo. Se alteia então Artur à Ideia platonica, é querigma e é o crisma da universalidade. E Schopenhauer, decerto, tem toda a razão: se o património cognoscente do liliputiano é a lanterna, decerto, que ilumina o caminho, no Poeta que é o homem como Génio porque gera é o Sol, afinal, que revela o mundo inteiro. Isto mesmo eu afirmei, noutra lauda, do Poeta e do homem Mário Cesariny. Quer em Artur do Cruzeiro Seixas, quer em Natália Correia, quer em Mário Cesariny, o verso é de facto, ele é de feito o inverso, o Sol é nas noutes e o Luar é nos dias. E esse é o caminho do truão, do pelotiqueiro, do beletrista «bateleur»: o volver e evolver, o transmutar, no jogo da mente, a verdade em mentira e a mentira em verdade. Por isso em cifras, Kabbalahs e símbolos, falemos, agora aqui, dos múltiplos de 3. Se o 3 assinala, quer o dia, quer o mês (pois Dezembro é o 12 e $1 + 2 = 3$), vejamos, agora, o ano 1920 e, surpreendentemente, $1 + 9 + 2 = 12$, sendo $1 + 2 = 3$ e $3 \times 4 = 12$. Aqui temos, então, o triângulo iniciático, o 3 reiterado, e repetido, em Kabbalah cantante e em Caminho da Vida. E continuando, contente, em culto e oculto pitagorismo: $3 + 1 + 2 + 1 + 9 + 2 = 4 + 2 + 12 = 6 + 12 = 18$, e $1 + 8 = 9$. E $9 = 3 \times 3 = 9$, e tu não sentes, aqui, a via do trívio???

Do trívio, decerto, do «Homo Viator». Aqui falamos das 9 Musas, filhas de Zeus e de Mnemósine, elas dominam a ciência universal e presidem, portanto, às Artes Liberais. Quero eu dizer: às Artes, libertárias, do nosso Cruzeiro Seixas. Sendo o mais elevado dos algarismos elementares, o 9 «signala», decerto, uma grada e uma grande espiritualidade. É o caminho do serviço, da Arte-coração e por isso uma oblação. É vereda da Verdade, do alor e com-paixão, é a senda do Amor incondicional. Dos que militam, com missão, em grupos humanitários, dos que lavram, e laboram, por uma nova Humanidade e um mundo melhor. E temos, aqui, a magia

das cores. E temos aqui a Arte como essência, quintessência, da espiritualidade. E quanto, agora, à Kármica missão: ao somarmos o número do mês ao número do dia, $3 + 3 = 6$. São as aras de Eros, é o número amoroso por excelência. Representa a harmonia, as Artes e o sentido da Beleza, corresponde aos Enamorados na tradição do Tarot. Pois no selo e no sal do signo-saimão, essa Vénus venusta é Vénus venérea, e no Arcano, que é o «sixth», o «six» é o «sex» e o «sex» é o «six».

II. A TESE Ora muito, muito bem: alteamos e alçamos, em «Textos Automáticos», o grande Psicodrama e o Teatro da Esfinge. Afiançamos, por isso, na ficção: pra além de representar o seu papel, Cruzeiro Seixas ele desenha, decerto, e escreve no papel. Isso faz com que o Autor seja, deveras, o fautor e Actor. E nesse Auto, então, ou no «miracle play», a «persona» de Artur, ela regressa, ou reingressa, no estado infantil. Onde o feitiço é fetiche e é fetiche o fantoche. Ou melhor: onde a metáfora é o Mito e o Mito a mentira. Mentira que alentada, alimentada, se transforma, deveras, na verdade promissora. E temos, então, que as «Onze Gavetas Forradas de Espelho», elas são espectro, especular e espectacular. Lançando, como o Mário Cesariny, as imagens e Mitos à circulação. E participando, gimnosofista, na ginástica visão. Sendo o fautor, como Aristóteles, do colégio e simpósio, do ginásio ou Liceu. E eis Artur Manuel do Cruzeiro Seixas: o pantomimo e acrobata, o equilibrista no arame. Aquele que faz, do seu inconsciente, o apostolado, epistolar, a apologia de Apolo. Nele a serpente mercurial, ela não é, «stricto sensu», o cifrão comercial. Pois, falando de Cruzeiro Seixas, seu engenho é grandioso, o Poeta é gratuito, o Poeta vive sempre em estado de Graça. E o busílis, deveras, aqui está: os Autores que mais se mercam, eles descrevem, eles retratam, aquilo que pensamos: mas nos ajuda, Cruzeiro Seixas, a voar e a dançar, a pensar numa outra coisa. Ou melhor: se os Autores do sistema nos descrevem a marcha, nos desenha, Cruzeiro Seixas, o bailado, o balé e a Agricultura Celeste: e não divisas, aqui, o seu preste Candomblé??? Ou dando a vez e a voz ao nosso Cruzeiro Seixas: «Visitámos as canalizações e todo o sistema de vasos comunicantes, inventado por um outro suicida, há já muitos séculos, em estilo manuelino.» E ora muito, muito bem. Quer isto significar várias causas ou coisas. Se o Poeta está à porta, fazem os vasos comunicantes a ponte, ou ligação, entre o Eu e o Outro. É manobra e manifesto duma certa alteridade, e é imagem, metáfora, a alegoria de alerta. O Poeta, por isso, assinala, o Poeta nos ensina através dos seus signos. E sendo o signo, sempre, aliado à «imago», é preciso partir, nesta biose, é preciso partir do estádio do espelho, ele é sinal e o espéculo da especulação. Ou melhor: o novo e trova é do «trouver», e o «trouver» o encontrar. O dispor, o compor e encontrar, a imagem escoreita para a palavra correcta e eis aquilo a que chamamos o ministério menestrel. E a autonomia, de feito, do significante, e o jogo, por isso, que é próprio do jogral. Do jogral, do jubiloso, e construtor das Catedrais. Que arremeda, por isso, a loucura sublime, que se cura, dessarte, através da Palavra, e eis aqui o pôr o penso, e eis aqui a «chimney sweeping» da Bertha Pappenheim. O piliatismo, preclaro, é próprio da Pítia, e, falando em Psicanálise, a histeria é de feito o começo da História. As imagens, por isso, do nosso Cruzeiro Seixas, elas soam, decerto, como estupefaciente, nelas somos nós portados a um estado que é hipnóide e eis aqui a «Luna» e espelho, eis o plectro e a Palas da Palingenesia... E ouçamos, com verve, as palavras do Vate: «Também não sem estranheza verifiquei, logo ao passar a fronteira, que aqui se mantinham sempre acesos o sol e a lua; a luz era um quarto

onde pela primeira vez se faz amor.» E é como assertámos, Amigo leitor: o 6, senciente, é o número de Vénus. Nos seja lícito, ou legal, trazer à colação o Schelling e Hegel: a Beleza é o infinito que se apresenta, deveras, como finito, é manifestação sensível, ou visível, da Ideia platónica. E na linha, outrossim, do profeta António Telmo: a criação não acabou no «Génesis» bíblico; através da pintura, da Palavra e da Poesia, colabora Artur com Deus no projecto Criacionista; ele completa, desarte, a imperfeita Criação, que Deus somente iniciara. Ou seguindo e segundo o preste Estagirita: a virtude, varonil, ou a força do homem, ela insiste, ou existe, pela mediação. Se o Poeta é pois médium, Deus Criador espera que cada homem inteligente, imaginante ou senciente, também crie, de feito, a sua Obra e o seu mundo, e realize a transcensão do natural, dessarte, para o preternatural. Sendo o Hermes, de feito, o filho de Zeus e de Maia, o Poeta é pois da Arcádia, o Poeta faz a ponte entre o Céu e a terra. E esquadriremos, por isso, com coragem ou no cor: Artur Manuel do Cruzeiro Seixas: muito mais, no sonho, do que a «Suma Teológica», ele é a prova, probante, da existência de Deus. Ele é o Verbo feito carne, ele é Artista, ou artesão, no sonho do século. Nós queremos, aqui, sublinhar e alçar: *Les Champs Magnétiques*, de Breton e Soupault, vieram a lume, liberais, em 1920; em 1920, outrossim, nasce, para a «communio», Cruzeiro Seixas, o carne, e o «Homo Viator». Recuemos, agora, mais um século e temos, em 1820, a Revolução, e unção, do Liberalismo, e, no limiar, o «Hino Patriótico», o primeiro texto impresso de Almeida Garrett e eis o ler e os Lares, eis o caso, e a causa, do acaso objectivo. Que não nos iludamos: aqui, como em Carlyle, a História de Portugal não é mais que a Biografia dos seus grandes, grandes homens. Felice então a geração que teve, a representá-la, os Numes e os nomes de Cruzeiro Seixas, Cesariny, e da Pachecal figura e este, aqui, o fulgor e alor. Uma nota, na estese, para o premente estudioso: a Escola artística António Arroio, ela está, para o Supra-realismo, como esteve, a Faculdade de Letras do Porto, para a escala e o escol da Cultura Portuguesa; e este pois o moldar, e esta a moção e este o coração. E tanto em Cruzeiro Seixas, como em Pinharanda, como em Agostinho, a escola não é força, nem ergástulo, nem presídio, a escola ela é de facto o sítio do recreio. Um pouco mais longe e diríamos, nós outros: o lar segundo, e sagrado, do filho do homem. O destino da criança é pois crescer e é criar, o destino da criança é tornar-se Pessoa e eis aqui o Carl Rogers, doutor «honoris causa», eis a enfática, empática, compreensão. E essa compreensão é pois Palavra e é Lisboa, são os tópicos e tropos do Supra-Real. Um pouco como eu fazia, há mais de quarenta anos, no caroável, no cor, no Café da «Sul-América», e um pouco como invitava o Jorge Luís Borges. Em rigorosa e saudosa Cultura Comparada, a mania é pois mancia, o mandala é qual um Mito, os arquétipos são na base de toda a criação. E toda a criação mergulha as raízes no subsolo e no solo do infra-consciente; essa descida aos infernos, como aconteceu com o nosso Cruzeiro Seixas, é típica, é «topos», do Criacionismo. Essa descida é nerval, é o irmão das vestes negras, é uma África profunda das nossas pulsões. E o sonho é teofania, ele é a Vénus Libitina, é qual ingresso, ou reingresso, no ventre maternal. E diria, deveras, o estreme Schopenhauer: o sonho é uma pequena loucura, a loucura, de facto, um grande sonho. Cruzeiro Seixas, afinal, quem é deveras??? E a resposta é muito simples: ele é solerte e o saudoso, é aquele que morre todas as noites, para voltar a nascer no dia seguinte. Um pouco mais longe e diríamos que ele entrou, foi baptizado, no antro

das Mães. Em seu «opus», ou obra, o seu inconsciente não é contra-racional, ele é meta, meta-físico, para lá do racional. E, como em Bernheim, são Belas-Artes as Letras, e é forte a terapia pela Palavra. E ora muito, muito bem. Nós hemos, temos visto que a loucura é o sonho e que o verso é inverso. Que é matemático o mentar, e meta-lógico o mentir, que a mentira, segundo Byron, é qual verdade, alfim, da mascarada sublime e eis o «songe» e o «mensonge», eis o «topos» e quid da especulação. E nesse espectro, ou nesse espelho, a Psicologia, de feito, é fala da Alma, é «O Automatismo Psicológico» de Pierre Janet. Ouçamos, por isso, o espectáculo specular: «Como os moluscos / os deuses cantam lá da sua distante pátria subterrânea / a sua vitória / derramando as tintas erguendo varas / estreitando pontes / enquanto à tona de água / ainda uma vez / as palavras cintilam». E temos, então, «as tintas» e «as palavras», a «pátria subterrânea». E premente, e presente, o triângulo iniciático, o oráculo de Trofónio. As palavras, por isso, são líquidas, ou melhor: temos n' Obra de Artur a nave e o navio. O Verbo, então, medicamento e alimento, o berço e a barca do Espírito Santo. E mais do que arma, do que arma de arremesso, visionamos aqui mesmo a Palavra como nau. E a propósito, ainda, das imagens ou magias: «Se a razão é, efectivamente, o que distingue e separa a humanidade da animalidade, a imaginação é o factor divinizante»: assim lavrava, assim escrevia, o Álvaro Ribeiro.

III. O SER SENCIENTE Se adivinhar, portanto, é ser divino, aqui temos a Pintura como Arte Divinatória. Ao exercer, então, esse múnus, o Poeta é ex-cêntrico, quer dizer, ele cria, com êxtase, fora de si. Ao ser um estranho ele é estrangeiro, ao circular, passear e conversar, ele é, veramente, um peripatético. A Pintura, dessarte, é qual o triplo V, ela é vida, o viático e viagem. E Artur é Autor na medida em que é Actor, é preensão de isagoge e portanto anagogia. Queremos assertar: preâmbulo, e sonâmbulo, ele vive, «verbi gratia», em estado ambulatório. Ou como quem diz: é transe, é transeunte, e por isso está em trânsito. E muito mais que o fundamento, aqui temos nós de feito o Verbo e Firmamento, o especial e liceal da universalidade. E qual foi, convivial, o sonho do século??? Foi a festa, a colação, e o banquete ritual. E ao fim de cem anos, selectos e solenes, é o Pão da Poesia partido em pequeninos. Adunando, por isso, e operando, cultivando aqui a língua como forma de liga. E biosofando ou insuflando, e no cenáculo encenando as suas imagens. E eis, bem aflante, o Eros e as aras, eis o rito e ritual duma alta Magia. Ou melhor, a simpatia, contra o caos e o «topos» da patologia. A imagem, por isso, o magistério. E o símbolo, entanto, aquilo que une. E que move e nos comove. Pois mais e muito mais do que a contracultura, apela, o Artur, para a cultura de encontros. E comunhão, por isso, é moção, é «communio» e carne da comunicação. A se entregar, a dadivar-se, a pôr o verso em comum. Aqui alçamos, portanto, a Teoria, deveras. Teoria da Verdade e Verdade do Amor no carol Cruzeiro Seixas. Poetizemos, por isso, a Filosofia, filosofemos, dessarte, a Poesia pois é isso que nos pede o génio de Artur. E o engenho, generoso, de António Maria Lisboa, e a Poesia filosófica do grande Pascoaes. O banquete, por isso, foi benesse. O sacrifício foi feito. E ao sê-lo nós somos sacerdotes do Santo. E eis a Poesia feita por todos. Sem distinção de raça, de género, de casta e de cor, a Poesia de Artur torna sacros, purifica, todos os homens. Portando-nos a cor, a festa e a alegria, a alegria fantástica das alegorias. O Ágape, na Ágora, o edule que nos educa. O conduto e

o manjar, o perene Pão da Vida. Inferimos, então: educação, manducação, da Palavra e da canção. Que a Poesia de Artur é pois sagrada, deveras, para os Mestres, iniciandos, e grandes Iniciados — e este o douto e a doutrina, o baluarte e bisturi. E eis alcácer, Alquimia, a Alquimia das Almas. E a tertúlia, fígadal, do nosso Tertuliano. Mas um reparo, aqui, porém. Nem só de Pão vive o homem, mas de toda a Palavra que sai, vitoriosa, da boca de Artur, ele o mágico, o Autor, o xamanista do Verbo. O Mago e o Vidente, com todas as veras. Aquele que contra a tirania do tormento e do trabalho, ajuda, e fautoriza, a evolução da Natureza, e essa a sua vis e por isso a verve sua. A aprimorar, a dispor e a compor. A acrisolar, na cruzada, a Cultura Portuguesa. Houvesse, nas escolas, muitos Magos, magísteres, e Mestres como ele — e acabariam, cabalmente, as cadeias, e fíndariam, de facto, as prisões. E seria o Artur a ponte, e se abririam, deveras, as portas de Abril. Face à Obra, majestosa, deste grande maiêuta, reiteremos o próloquio de Leonardo Coimbra: é que Deus não existe, porém, superexiste, Ele insiste, mavioso, na Verdade do Ser. Do Ser, do frutescer, e também de acontecer. Ou melhor, Ele ex-siste pra ser louvado, nas laudes, por Miguel Ângelo, Cruzeiro Seixas, e António Salvado. Não tenhamos, por isso, medo das palavras: se a Poesia é Teologia, apela, a Teologia, por uma pronta e uma preste Filosofia. E eis agora a grande Luz. E eis aqui, para a nação, esta noiva, nitente, e a Nova de Artur. Parafraseando, em Parusia, o lauto Hegel, a estesia, aqui, é como o pássaro de Minerva, ela só levanta voo à hora do crepúsculo, e eis a prosa, e a Poesia, de nossos progredimentos. Ao prová-la, a Paz é Pão. E a Palavra, o pau da lava. E por isso porfiamos na clareira do Ser. E quando, ó querido Amigo, tu quando sentires / Que a noite é solitária, e o lábaro, um lamento, / Ergue os olhos ao Céu, ergue os olhos à Íris, / E firme ficarei, ficarei no Firmamento. [Que Luz, 21/04/2020 — sic itur ad astra]



Rui Sousa

CRUZEIRO SEIXAS

Tal como acontece no contacto com algumas das inconfundíveis paisagens produzidas pelo seu inesgotável e genial labor, a presença de Artur do Cruzeiro Seixas transporta sempre para uma sensação de estranheza. Parece sempre que estamos na presença de uma emanção de um outro tempo, e não apenas por na verdade Cruzeiro Seixas ter sobrevivido às mais diversas ameaças de que o século XX e as primeiras duas décadas deste século foram pródigos, entre o horror e o espanto renovado tão caros ao projecto surrealista que com ele se confunde. A sensação de ausência de tempo, ou, aproveitando a forte presença do imaginário lunar nas suas obras plásticas, uma certa ausência de atmosfera previsível, é também, e sem qualquer paradoxo, uma sensação de presença de todos os tempos. A sabedoria de que o Artur, como a mais fiel e profunda natureza surreal, é um fiel portador, e um sóbrio mas sempre disponível porta-voz e transmissor, é fruto de uma série de vasos comunicantes entre tempos que não conhecemos, por termos chegado demasiado tarde ou demasiado cedo, e entre tempos que nunca poderíamos conhecer, pois dependeriam da possibilidade de habermos a mesma galáxia interior na qual se refugiou do mundo para mais amplamente o confrontar e o converter em testemunho e em hipótese sempre em aberto.

Conheci pessoalmente o admirável poeta quando, num gesto da mais pura generosidade, impulsionado por contactos amigos distribuídos entre Carlos Cabral Nunes, da Perve Galeria, e o mais representativo rosto visível do surrealismo, Perfecto Cuadrado, foi possível contar com Cruzeiro Seixas no Congresso que organizei, em 2013. Tinha falado com ele uma ou duas vezes por telefone, e por isso mesmo já tinha sido parcialmente introduzido a algumas das pedras de toque basilares do seu discurso, como a memória omnipresente de Mário Cesariny e de António Maria Lisboa, a dificuldade em aceitar o lugar do abjeccionismo no quadro surrealista português, a necessidade de se queixar permanentemente das condições materiais que lhe couberam em sorte ou o impulso sábio, arguto e ao mesmo tempo jovial e sedento de novos horizontes com que comentava as crises do presente para mais amplamente se dedicar a ponderar as linhas com que poderia eventualmente vir a coser-se um novo mundo, a surgir do afundamento à vista dos sistemas dominantes e da necessidade de uma nova afirmação do Homem pleno. Tudo sempre com uma confiança na minha geração e no meu próprio trabalho modesto de estudo do surrealismo a que, vou lamentando, nunca conseguirei corresponder. Mas enfim, às expectativas desta natureza acaba sempre por se responder com um sorriso sonhador e uma ponta de remorso pensativo.

O Artur esteve presente na Fundação Calouste Gulbenkian, participou na inauguração do evento, preencheu-nos desde logo a todos com as memórias formidáveis do seu convívio com António Maria Lisboa, naquele evento homenageado e com o testemunho das cicatrizes vividas pelos jovens surrealistas portugueses nas suas incursões de deslumbramento pelas ruas da cidade tenebrosa e das outras cidades míticas em que estiveram ou sonharam estar, o que vem a ser em muitos aspectos o mesmo. Inevitavelmente, a sua intervenção acabou, também, por introduzir o assunto fundamental de toda a experiência vital de Cruzeiro Seixas: os anos de Angola e a emocionada identificação com a atmosfera da terra africana, das suas janelas abertas para realidades outras que a civilização suposta havia deixado no esquecimento ou aprendera a escravizar e a diminuir nas suas riquezas e nas suas oportunidades de sentido. Como tantas e tantas vezes fez questão de considerar, Cruzeiro Seixas nunca chegou a sair de África, como, confirma-o o derradeiro encontro com Cesariny e Fernando José Francisco, promovido por Carlos Cabral Nunes, nunca chegou a deixar as proximidades afectivas e criadoras que o ligaram aos amigos da juventude ideal surrealista, por mais que as leis da vida os tenham separado, umas vezes em nome da vidinha quotidiana, outras em função de desentendimentos próprios da mitologia do surrealismo em terras portuguesas. A sua presença nos demais dias do evento, sempre disponível para ouvir e para acolher toda a gente, foi ainda marcada por bem-humorados reencontros com Eurico Gonçalves, Fernando Grade e outras personalidades notáveis. Momentos só ao alcance de quem enfrenta descomplexadamente a vida, indiferente aos olhares preconceituosos da sociedade e às marcas deixadas pelo tempo, sobretudo esse tempo que insistem em querer transformar numa máquina de indiferenças e de caducas abdições da plasticidade e do espanto.

Entrevistei-o antes de regressar a Famalicão e o agradecimento por ter decidido receber-me e dispensar-me algum tempo para responder a perguntas cheias de uma ganga académica que para ele pouco mais era do que uma espécie de sexo dos anjos, precisamente por isso sem desejo nem alma nem vitalidade, só é superado

pela alegria com que me presenteou com uma das suas obras. Um momento de acesso a um tipo de propriedade que nunca se chega verdadeiramente a possuir, pois a arte é a propriedade inapropriável por excelência. Digamos que corresponde



Fotografia de João Prates

a uma forma de aceder ao imaginário de Cruzeiro Seixas sempre que de tal necessidade, ou melhor, sempre que de tal necessitasse, caso não fosse para mim de extrema facilidade identificar as singularidades desse universo. E isto percebendo muito pouco de arte, para desgosto parcial do Artur, que, já na Casa do Artista, em várias visitas que lhe fui fazendo, parecia querer que eu ajudasse a resolver alguns dos problemas que mais o incomodavam, desde logo a carência de boas exposições dedicadas ao surrealismo e a um mais amplo dimensionamento da arte portuguesa, por exemplo de Amadeo e de Pascoaes. Na sua opinião, eu poderia compreender o surrealismo de uma forma muito mais pessoal, e muito mais próxima da sua própria espessura, se conseguisse libertar-me das amarras do saber académico e das fronteiras entre os domínios da literatura e das artes, num plano no qual as áreas do conhecimento convivessem quebrando o pensamento totalitário da norma dos bem-pensantes. Ouvi sempre, encantado, estas lições e pesquisei-me, sempre que ia à Casa do Artista, numa dimensão de mim próprio que talvez desconhecesse e que residia numa curiosidade natural que ultrapassa, em muito, as limitações práticas. O Artur ajudou-me nesse sentido, com a sua generosidade, a sua abertura de espírito, a sua confiança inquebrável na perenidade do surrealismo, a sua capacidade para conduzir todas as conversas a um horizonte de poesia

que, por vezes, estalava naquela admirável memória com que recuperava um poema. De Pessoa, na maior parte das vezes. Só esses momentos já valeriam todos os anos votados ao surrealismo e a conhecer os que lhe deram e lhe dão forma.

Como é mais ou menos consensual, o surrealismo também acaba por se fazer da dimensão humana excepcional dos seus grandes representantes e da tendência destes para uma certa performance da sua própria identidade, experienciada de modo a adquirir a espessura necessária para se poder reconhecer no grande palco vital do surrealismo. Em Portugal, Cesariny, Luiz Pacheco, António Maria Lisboa, Mário-Henrique Leiria, entre outros, deram à sua própria vivência os contornos riquíssimos de uma sucessão de poemas que fazem com que se pareça conhecê-los mesmo antes de começar a leitura dos seus textos e que contribui para que lhes valorizemos a coragem e a excepção paralelamente ao talento e ao instinto criador. Ora, Artur Cruzeiro Seixas também merece um lugar destacadíssimo nessa galeria e pelos mesmos motivos. Ciente das especificidades do perfil carismático de Cesariny, com a sua exuberância, o seu colorido, a sua necessidade de algo mais para desbravar no fogo mais pleno da mais aparentemente banal das noites, o seu percurso e a sua intervenção surrealista fizeram-se de um modo bem distinto. Cultivando uma outra sobriedade, afastando-se da atmosfera carregada das tertúlias dos cafés, exaltando a sua dimensão de empregado responsável pelos pais, mantendo a sua vida privada muito mais distante da ribalta, fazendo da viagem para África uma peça decisiva de qualquer biografia colectiva do surrealismo em Portugal. As próprias opiniões e perspectivas sobre o que foi e o que não foi o movimento surrealista entre nós, assim como sobre o seu escopo e os seus alcances, diferem ao sabor destas idiosincrasias de personalidade, adequando-se a uma delicadeza que insiste em reconhecer no Mário o verdadeiro génio a seguir por todos, como o fora por ele ao longo de toda a vida. Fazendo-o, ao mesmo tempo que assume a complexidade de uma obra poética e plástica que só as debilidades físicas acabaram por condicionar, e que se conta entre as mais vigorosas e extensamente povoadas de toda a história criativa em Portugal, Cruzeiro Seixas fica na memória do interlocutor como uma espécie de surrealista suave e apto a um mínimo de vida comum, com carta de condução, empregos regulares, direcções de galerias de arte, um certo enquadramento institucional nos últimos anos de vida, algum reconhecimento comercial, por exemplo pela Vista Alegre. Mas tudo vivido com uma candura e uma inocência genuínas, pois neste tipo de experiências não há nada de artificial nos mitos, sobretudo nos que criamos para nós e aprendemos a cultivar na experiência poética do mundo. A suavidade de um luar contemplado de um cortinado levemente remexido pela brisa, depois de regressar do espaço mítico das praias da Costa da Caparica, por contraste com um tom muito mais vulcânico de Cesariny, que preferia engolir a noite num dos seus momentos de clown chaplinesco ou de esfinge maia.

Assim em todas as ocasiões em que ao longo dos anos o fui vendo. No lançamento de revistas que lhe foram dedicadas, como o número especial da *Entre*; os encontros com Isabel Meyrelles na Perve Galeria, aceitando do público, mesmo sem ouvir como gostaria, algumas perguntas e a oportunidade para, entre notas de desvalorização das suas palavras, acrescentar sempre algumas histórias ou perspectivas aos grandes momentos de que foi testemunha activa; os lançamentos da revista *A Ideia* em que também marcou presença, sempre com uma invejável genica física,

que nem a cadeira de rodas mais recentemente introduzida no cenário consegue obscurecer. Assim nas duas últimas ocasiões em que o vi e falei com ele, o lançamento do último volume da obra completa de Mário-Henrique Leiria, um dos seus grandes companheiros de aventura, e na inauguração de uma exposição dedicada ao grupo Os Surrealistas. Como sempre, era ainda o inconformado responsável por inúmeros estímulos criadores a ressentir-se da apatia colectiva e da carência de um projecto comum, de uma iluminação dos responsáveis, de um novo espírito de transgressão que trouxesse algo de novo ao cansaço tipicamente português. No panorama apático e servil que é o nosso, qualquer bocejo de Cruzeiro Seixas se arrisca a converter-se numa singular lição de vida e numa oportunidade de transfiguração para quantos o saibam ouvir. É esta a minha experiência, feita de algumas tardes soltas, não muitas, mas as suficientes para ter feito de mim alguma coisa mais. [08-07-2020]



Sofia Santos

**“Tenho frio e imploro que me cubram com o dilúvio”
Cruzeiro Seixas e a Ascese de Querer Ser Humano**

Derrame-se desta vez luz sobre quem insiste no seu anonimato e, por vezes, procura suprimir a sua importância e influência artísticas. Como quem procura debar para fora deste mundo, como outrora para terras africanas por não mais conseguir sustentar certo génio que dolorosamente lhe rememoram e remitificam. Mas não vale a pena fugir “de uma sombra que há muito parou ao meu lado” (Seixas:

2003, 28). Essa osmose luciferina assim permanecerá, *ad aeternum*, porque “só quando o homem / é igual em beleza / a outro homem / pode fazer do outro um retrato”, para depois se aperceber de que “quando faz o retrato / fica afinal um retrato dos dois / na mesma tela / sobrepostos”.

Cruzeiro Seixas (“talvez o único de todos a quem pode chamar-se sem restrições O POETA” (Cesariny: 2014, 161) quer, não sem justiça, substituir-se à obra: “Eu pensava que queriam falar da minha obra...” (entrevista Bernardo Mendonça), resignada interjeição de quem sentirá para sempre na pele o impacto do arremesso inesperado por equívoco sofrido contra essa espiral tão negra que é a desilusão de uma memória que nunca mais poderá ser refeita. É confessa-nos ainda o Mestre, como que antecipando esse duro golpe: “Da minha vida nada vai ficar de definitivo, de concluído, de clarificado. Não tive público, nem amigos, nem amor, que verdadeiramente merecessem esse nome. NÃO VIVI, mas, curiosamente, deixarei documentos desse não viver...” (Seixas: 1989).



Jogador de Sonhos
Fotografia de João Prates

vida nada vai ficar de definitivo, de concluído, de clarificado. Não tive público, nem amigos, nem amor, que verdadeiramente merecessem esse nome. NÃO VIVI, mas, curiosamente, deixarei documentos desse não viver...” (Seixas: 1989).

E quer substituir-se sem poder, naturalmente, perspectivar o que apreende quem persegue essa claridade que sempre o aureola: como furtar à arte a sua origem e sentido primários? As mãos de Cruzeiro Seixas, os seus olhos e o seu peito são o corpo que animam as paisagens de que o surrealismo dotou Portugal e além-mar, porque “o corpo é a obra de arte inacabada a que procuramos sempre acrescentar alguma coisa” (entrevista Maria Augusta Silva). Uma paisagem cuja imagética poderia cingir-se à palavra pintada e conversada e que, ainda assim, abanaria desassombadamente os alicerces de quanta “arte” e “artista” que não têm a coragem de não se empenhar para sobreviver fora das telas e dos livros. Viver dentro da Liberdade – essa ilusão “que existe apenas dentro da nossa cabeça” (entr. Bernardo Mendonça), cujos contornos apenas a Poesia cinzela para se adaptar às circunstâncias do real quotidiano – é um gesto que o Mestre prolongou, convivendo com essa correia tantálica que lhe confinava a Poesia às gavetas do escritório, desafiando-a a acompanhar o seu trabalho diário, espreitando apenas de quando em vez para se fixar, sem demoras, na eternidade do papel; a comer à sua mesa, mas sem sorver a ebriedade de uma indulgência de que não conhece o hábito; a conviver com a solidão de quem à vida se molda sem perder a sua anatomia, independente a cadáveres esquisitos que não sabem, nem podem saber, ser sozinhos. Essa, sim, é a Liberdade que custa viver, a desagrilhoada da ilusão do verso livre, a sublimada na transcendência dominadora de um soneto. Mesmo que o cansaço ceda à percepção ontológica desta peleja interminável: “A liberdade dentro de mim escraviza a minha própria liberdade” (Seixas: 1989). Porque a morte está apenas adiada e há que ‘escolhê-la a tempo para a poder amar’ (Forte: 2003, 54). Talvez seja por isso que o Mestre admita que à sua obra apenas lhe falte a morte (Seixas: 1989), essa “outra vida” que abraçamos para, novamente, não ser vivida (Seixas: 2003, 70).

A palavra escrita de Cruzeiro Seixas, paladina sofisticada de um amor que transita a partir de todos os caminhos habitados pela Beleza (um dos móveis da sua existência poética), essa “estrada prolongada até ao infinito” (Seixas: 1989), abre-se como as suas mãos se abrem para acolher em si quem com ele quer conversar, tendo estabelecido certa vez, a uma jovem impressionada, a equação necessária entre a temperatura das mãos que nas suas acolhia e a do coração que, na sua frente, não sabia ainda que o tempo liquefaz todas as ambições, diferenças e qualquer verdade: “pergunto-me e pergunto-te / se a verdade existe” (Seixas: 2002, 14). Essa verdade, que seria o Amor, eterna e contraditoriamente ausente de um surrealismo que sobrevive aos ombros da interrogação e da indefinição, sem refrigério, com a certeza de que “de certezas não se vive – morre-se” (Seixas: 1989). Como escrever, pintar, criar, enfim, viver algo que se desconhece mas que é toda uma alegoria mirífica da última real tradição viva? “não amo / nem o amor / nem o sonho / nem a pintura / [...] nem estes meus poemas (!) / copo de água fresca / que mais aumenta a sede” (Seixas: 2003, 32). Só se pode dar a vida pelo que não se vê, pelo que se desconhece: “Amo o que não amo / em todas estas coisas, / e indefinidamente / no fundo de tudo / amo a poesia e os poetas / que dão sempre mais / sempre muito mais / do que peço, / como tu, / mesmo eternamente ausente / meu amor” (Seixas: 2003, 32). Na impossibilidade da experiência das diversas cristalizações que a Liberdade pode assumir, e que sempre alimentou a existência de quem devotou toda a sua vida à concretização do surrealismo – à parte Luiz Pacheco, desconhece-se um surrealista que tenha tão declarada aversão à sociedade (Seixas: 1989)¹, Cruzeiro Seixas urde, pela decomposição inorgânica do que percepçiona, uma imagética que procura aureolar novamente os seres, os lugares e as atmosferas de um princípio misterioso extravagante à percepção humana, mas presente nas realidades a ela associadas: “O que lhe dá prazer Senhor/é ele sentir a mão/ou a mão/que o sente a ele?/Toda a explicação/Será em vão” (Seixas: 2003, 18); “A minha

vida segue independente da realidade aparente, parecendo também por vezes independente de mim. Segue como os acontecimentos dos sonhos e sigo-a apavorado, mas curioso, pleno de vertigens e de cansaço” (Seixas: 1989).

Mas como classificar esse princípio senão de profundamente humano? Necessariamente humano, com prejuízo de, *ad contrario*, toda essa realidade não poder ser comunicada, apreendida, recriada, poetizada, no fim de tudo, vivida? Ao mesmo tempo, o homem é o princípio de todas as coisas: “Se eu acreditasse em Deus pensava em mim e deixava logo de acreditar” (Seixas: 1989). Mesmo que a esse princípio não se destine uma ontologia salvífica (“A eternidade / só existe porque acreditamos nela/digo-te eu./que não fico nem passo” (Seixas: 2002: 16), a dúvida mantém-se na serenidade de uma alternância que cobre o rosto de quem interroga: “Oh meu Deus que não existes/vem/pois eu sei/que ou tu ou eu” (Seixas: 2004, 18).

No fim de tudo, é essa realidade inefável que o surrealismo procura e que Cruzeiro Seixas fixa: esse projecto de Mallarmé que, mais que conceito puro, é corola ausente de todos os ramos (Mallarmé: 2011, 35), esses que à Beleza distraem e que, no fim, não A sustentam: “posso ver realmente real / a árvore frondosa que já foi árvore antes de ser a sombra” (Seixas: 2004, 27). Longos são os séculos em que o exercício da fatuidade sobre as coisas dotou não só a Poesia mas essas mesmas coisas de uma Beleza imperscrutável e impraticável. Na verdade, é toda essa a Sua ambição: “changer la vie”. Ao poeta também é dado apenas uma fracção de momento para A descrever. Mas aos Mestres, essa mesma fracção é tudo quanto desejam e precisam para a poder estender à eternidade. Cruzeiro do Seixas permanecerá, para além das gavetas do seu escritório, a “abrir janelas que já não há” (Seixas: 1989).

Nota: 1) “Não sei de pior insulto feito ao homem que esse de se pretender que é no campo social que ele tem de se realizar...”; “Porquê viver numa sociedade homossexual? O que eu não consigo é viver em qualquer sociedade.” (Seixas: 1989).

Bibliografia: Cesariny, Mário, (2014). *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas (1941-1975)*. Ed. Perfecto Cuadrado, António Gonçalves, Cristina Guerra. Famalicão: Fundação Cupertino Miranda; Forte, António José (2003). *Uma Faca nos Dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003; Mallarmé, Stéphane (2011). *Crise de Versos*. Trad. e nota de leitura de Pedro Eiras e de Rosa Maria Martelo, Porto: Deriva; Seixas, Artur do Cruzeiro (1989). *Desaforismos*. Intr. Luís Teixeira da Mota, texto de Alberto de Lacerda. Lisboa: Centro de Arte, Galeria, s/p.; (2002, 2003, 2004). *Obra Poética*. Vols. I, II, III. Org. de Isabel Meyrelles. Lisboa: Quasi.

Entrevistas: a Bernardo Mendonça (3-2-2017) e a Maria Augusta Silva (v. na web).



Teatro de Imagens
Fotografia de João Francisco Vilhena (2020)

CARTA [INÉDITA] DE MÁRIO CESARINY PARA MIGUEL PÉREZ CORRALES



Miguel Pérez Corrales conheceu pessoalmente Mário Cesariny na década de 80 e chegou a fazer com ele uma folha volante da série Noa Noa em 1989, que não foi distribuída por faltar a legenda na fotografia de Corrales – um Cristo crucificado a ser beijado eroticamente por uma rapariga vestida de negro num cemitério de Madrid. Como quer que seja, o encontro entre os dois é anterior e data de 1979, altura em que Pérez Corrales esteve em Portugal e deparou com o livro *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial* (1977), decisivo para confirmar a sua adesão ao surrealismo – “libro que más portas me ha abierto, después de la *Antología del humor negro* de André Breton”, diz ele algures em testemunho que me deu. A correspondência epistolar com Cesariny começou ainda em 1979 e espalhou-se no tempo ao longo dos anos. Corrales vivia e vive nas ilhas das Canárias, então em Santa Cruz de Tenerife, e os encontros pessoais com Cesariny não eram fáceis e por isso a epistolografia teve um papel importante nas relações de ambos. É provável que o endereço de Cesariny tenha sido obtido logo em 1979 por meio de Francisco Aranda, então a viver no seu principesco andar da Rua Carlos III em Madrid – só viria a falecer 10 anos depois em 20-7-1989 – e que vivera em Lisboa na década de 50, onde foi casado com Salette Tavares e conheceu Cesariny, que lhe chegou a traduzir um livro, *Arte de morrer*, e a incluí-lo numa das suas antologias do surrealismo em Portugal. Dessa correspondência damos a conhecer uma longa carta de 17-10-1987, anterior pois à folha volante Noa Noa, e do maior interesse para se perceber a presença do seu autor no emaranhado das relações ibéricas, que tanto passavam por Aranda, com o qual chegou a pensar um segundo tomo dos *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial*, tomo este dedicado em exclusivo ao surrealismo ibérico, português & espanhol, como pelo círculo de Gigón (Enrique Carlón e outros) e depois o de Madrid (Castro, Rojo e muitos outros), como ainda por Philip West, que faleceu em 1997 mas vivia então em Saragoça e colaborara já com Laurens Vancrevel na revista *Brumes blondes*, como ainda pelo meio canarino, onde continuavam vivos alguns históricos dos anos 30 que haviam recebido em Tenerife André Breton, Benjamin Péret e Jacqueline Lamba. Sobre o volume feito a meias com Aranda, e de que a primeira notícia de que damos nota aparece numa carta ao brasileiro Sergio Lima em Maio de 1978 – “José Francisco Aranda e eu (...) encontramos o título para o livro que andávamos congeminando há uma certa série de meses, talvez anos: *Surrealismo ibérico...*”, a presente carta dá copiosa notícia. Só a parte espanhola, da autoria de Aranda, acabou por ver a luz, em 1981, e com o título *Surrealismo español*. Muitas outras obsessões do Cesariny dessa década e das anteriores (Antonio Tabucchi, Luciana Stegagno Pichio, Jorge de Sena, António Pedro, José-Augusto França) passam por esta carta, que tem ainda um valor autobiográfico nada desprezível. A viagem às Canárias na companhia de Francisco Aranda (e ainda de Cruzeiro Seixas e Manolo Rodriguez) ocorreu em Maio de 1973 e não em 1974 como o subscritor relata – traído pela memória. Corrales após a morte de Cesariny organizou com Perfecto Cuadrado, de quem porventura ouviu falar pela primeira vez nesta carta, uma digna homenagem ao grande insubmisso da Lisboa noctívaga, que se materializou na publicação dum valioso número da revista *La Página* (n.º 102, 2013, pp. 124), todo ele consagrado a Mário Cesariny. Agradecemos ao destinatário a amabilidade de nos ceder e autorizar a publicação da carta. Na transcrição seguiu-se o princípio da fidelidade ao original, transcrevendo erros (assinalados todavia com *sic*), sublinhados (embora não em duplicado) e outras singularidades da grafia e do invólucro da missiva. [A.C.F.]

Carta de Cesariny a Pérez Corrales

El folheto que de envio es dedicado tambien al Franca e a (Dr. 2014)

(que entretanto morreu nos 40...
surrealista é ele e o mais das histórias, que
nunca fechou por que não o deixaram (eu
não dei) entrar para o grupo, etc. Que
vida!

Miguel
esta carta já
vai muito longa
e talvez por di-
mais ao "conter"
da forma "Pare!"

Outros cad com projectos a maior mas a miniatura de
pote chimes fexem de vasta vasta bibliografia andante
e o dr. Franca, que substituiu a informação pelo ficheiro manuscrito -

tal que tem e com o qual se debtem

[Com envelope; frente: M. Cesariny/ R. Basílio Teles, 6 -2º Dtº/ 1000 Lisboa/ Portugal (canto superior esquerdo); Exmº Snr./ Miguel Perez (*sic*) Corrales/ Carrera, 23, 3º C/ 38201 La Laguna/ Tenerife // Canárias/ Espanha (canto inferior direito); avião (canto inferior esquerdo); carimbo datado de 17 de Outubro de 1987, 1200-Lisboa; selo em carimbo de 45 escudos.]

Lx. Outubro 87

Para Miguel Pérez Corrales

Querido Amigo

São verdadeiramente preciosos os, as publicações suas e de outrém que me tem enviado. A cabeça agradece, e o coração.

Cada vez me felicito mais de não ter publicado, como em princípio dos anos 70 havia combinado com o Francisco Aranda, um livro conjunto, meu e dele, em que eu intentaria “tratar” do surrealismo aqui, e Aranda do mesmo lá, isto é, em Espanha.

Este convénio nasceu dos vários anos de convívio que tivemos em Lisboa, desde os princípios dos anos 50. Nesse entre tanto [*sic*], ele publicou várias coisas interessantes, e até importantes, sobretudo para êle [*sic*], e eu cheguei a traduzir ou a ajudar a “corrigir” o português em que saiu aqui em Lisboa o livro dele, “Arte de Morrer”, impresso em 1957. Regressado a Espanha, ele começou uma actividade que a mim me pareceu, e é, de grande vulto, como o livro “Os Poemas de Luis Buñuel”, que saíram aqui em Lisboa, em Lisboa, em 1974, traduzidos e prefaciados por mim, primeira edição mundial de que o P. Aranda nunca fala, em Espanha, com medo não sei de quê, talvez da própria sombra. / Seguidamente, ele publicou o bem notável “Luis Buñuel, Biografia Crítica”, que teve tradução inglesa e holandesa, esta última proporcionada pelo meu amigo e alto poeta Laurens Vancrevel, o editor da revista surrealista, em Amsterdam [*sic*], “Brumes Blondes”.

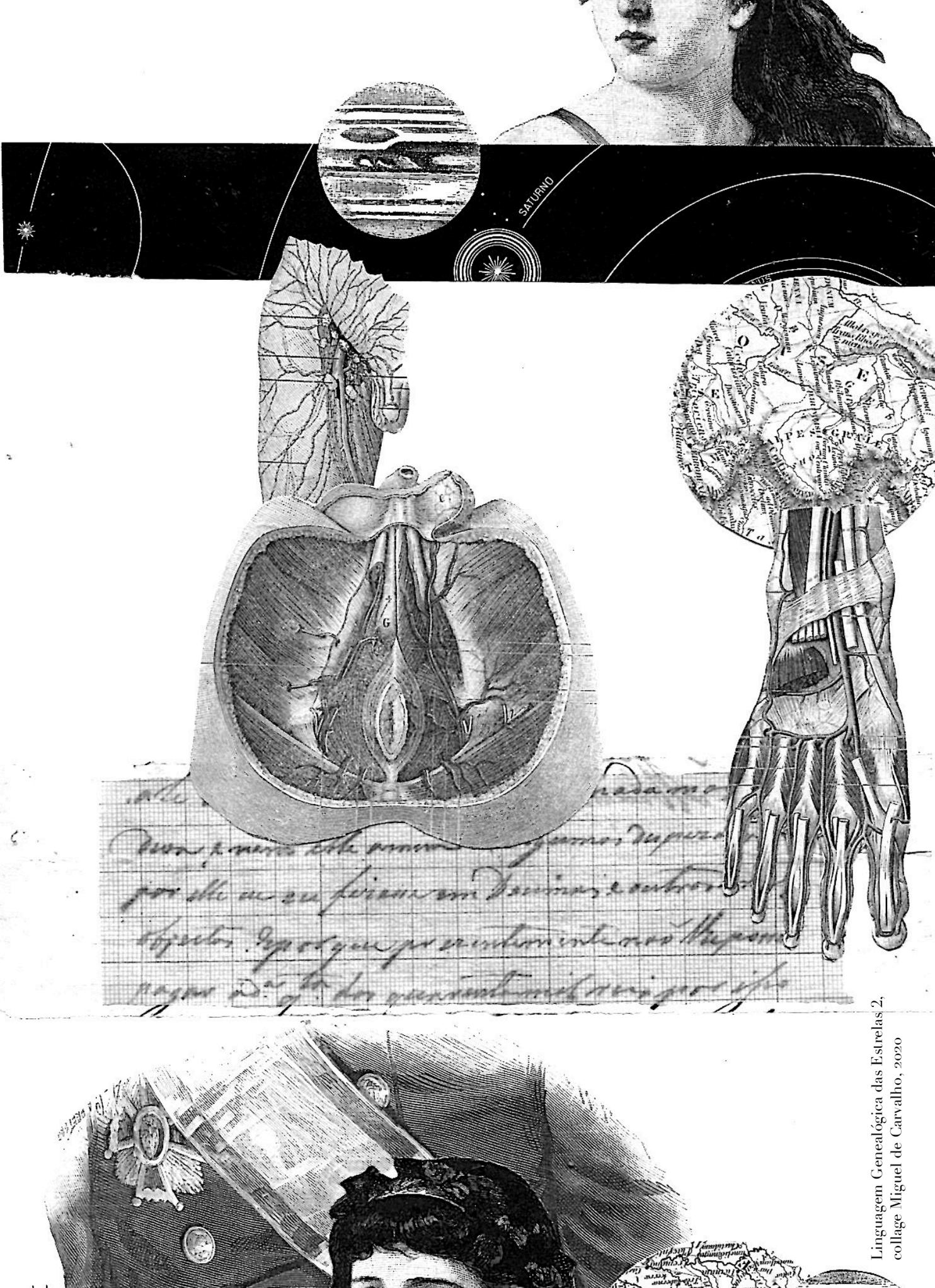
Tudo isto, e uma bela amizade, me levaram a aceitar o projecto do que seria, pois, um livro escrito a dois com título, talvez, “O Surrealismo em Portugal e em Espanha”. Quando, porém, o Pepe Aranda começou a enviar-me a parte que seria dele, em folhas dactilografadas que me remetia à medida que ia escrevendo, fiquei aterrado com a posição, ou posições, em que ele se colocava para “dar” o surrealismo espanhol, e acabei com esse projecto, vindo ele a publicar independentemente a parte dele, naquele livro lamentável, confusionista absoluto e castellanista [*sic*] doente. Aquilo não tem campo nem razão, e ainda por cima me sai dedicado, a mim que, mais de uma vez lhe escrevera, dizendo-lhe (pois que ele me ia enviando o original em progresso), ainda que com estranheza e alguma cautela, que aquele belo estilo universitário e à primeiro Morris não poderia contar com a minha companhia, mesmo cruzada por uma fronteira. Quando o Domingo Perez Minik publicou o “Faccion Surrealista de Tenerife”, ele escreveu-me dizendo que aí, em Tenerife, Minik e mais quem fôra [*sic*] ou ainda estava, não sabiam nada do surrealismo, o que já toca as raiais da tonteria madrilená [*sic*]. Ainda por cima, o Aranda nem pode alegar desconhecimento involuntário do surrealismo linerfeño [*sic*] pois foi ele próprio,

Aranda, que, em 1974, durante uma estadia minha em Madrid, me levou à vossa ilha, onde conheci Eduardo e Maud Westerdahl, Pedro Garcia Cabrera e Domingo Perez Minik, entre outros. Também estavam por lá António Saura e (Manuel?) Hernandez, expondo em salas distintas. Com P. Garcia Cabrera ainda tive alguma correspondência depois e, de Maud Westerdahl, um bilhete amável...

Porque o ocupo, eu, a si, com esta história louca, tão totalmente negativa? Ah, é que me incomodou, e ainda hoje incomoda, isso do Pepe Aranda resolver dedicar-me um livro contra o qual estou, verdadeiramente! Da Maud Westerdahl, sei que, quando saiu o livro, telefonou para Madrid, casa do autor, e insultou-o de tudo e de mais alguma coisa. Eu, não fiz nada se não confirmar-me a sorte que tive em não me misturar com aquela treva cerrada.

E será também porque é você, Miguel Perez Corrales, quem me envia, tão generosamente, os documentos vivos (continuam vivos!) da pequena ou grande história do Surrealismo español [sic] o qual, na península (como vocês dizem com bastante graça...) nunca existiu...

Há agora um amigo de um amigo meu, um tal, simpático, snr. dr. Perfecto E. Cuadrado Fernandez, de Palma de Mallorca, conhece?, que anda resolvido a estudos sobre o surrealismo português e que, em carta recente, me sugere um livro a fazer de colaboração com êle [sic] (ou, se é demais... uma antologia do dito surrealismo aqui). A verdade é que tenho um medo horroroso dos abismos, e já escaldado fui por um outro fulano, talvez bastante mais idiota, este, de nome António Tabucchi que em anos idos me pediu ajuda, eu dei, e o resultado foi um académico salsifré refrito à italiana compósito que saiu na Einaudi em 1971 com nome “La Parola Interdetta Poeti Surrealisti Portoghesi” e sequências inteiramente confusionistas, uma delas, talvez a mais espazida [sic], a tetralogia da angústia que caracterizaria os poetas surrealistas portugueses... como se o surrealismo, português ou chinês, pudesse estar nisso! Este o primeiro dos tais, doutor e tudo, que é parvo, não se importa de o ser (como se importaria? dada a aplicação nos trabalhos e imbecilidade trabalhosa congénita, acaba de ser nomeado Director do Instituto de Cultura Italiana em Lisboa. Não é bom?) e também escreve muito, ou faz escrever, por intermédio da esposa, também grande doutora, Maria José Lencastre (Lancastres) e com o alto patrocínio de outra doida, esta de mais gabarito (mais sacana, portanto) (mas mais triste), a Luciana Stegagno Picchio, que não é da Universidade de Roma porque ela (é a universidade de Roma pena não ser algo maior ainda! o Vaticano!!!) também escreve muito, ou faz escrever, dizia, sobre o Fernando Pessoa que é o que está a dar agora a febre à península. Nos interstícios do entanto, atirou também cá para fora, desde a península italiana (Pisa) uns Cadernos Portoghesi, dos quais um dedicado ao Surrealismo Português (Portoghesi) que não passa de uma matilha de cães açulados contra mim (“fascista”, ou quase, etc.)* Os ladradores, por acaso portugueses, como o tal Almeida Faria, foram apanhados um tanto a escuro nas imediações da cidade eterna, ou mesmo dentro de portas, como um que andava a trabalhar na rádio, perdão, na já citada universidade (um tal João Nuno Alçada) e outros que não digo “mais” por serem o “mesmo”



Linguagem Genealógica das Estrelas 2,
collage Miguel de Carvalho, 2020

atacados como o estavam todos de marxismo agudo ou preventivo, depois do 25 de Abril (já lhes passou, a todos, essa mania: deixou de render o que ao tempo parecia que ia dar). (Minto: há um que conserva tem de conservar porque foi coisa má no tempo do Salazar. Allá ellos!).

Ora eu, dizia, depois de tais etapas, acha que quero embarcar nas seguintes?

Aliás, o dr. Perfecto Cuadrado, num dos trabalhos em que teve a bondade de atirar-se ao surrealismo português com melhor inteligência e melhor informação, diga-se saiu-se com a ideia de uma similitude entre o que acontecia aqui, nos anos 40, e o que aconteceu em Madrid com o post-ismo do senhor Carlos Edmundo Ory, nos mesmos 40. Mas o post-ismo, que o dr. Cuadrado acha surrealista, não tem nada a ver com o dito surrealismo, a não ser que, por charla e estravagância, queira alguém dizer que o único post-ismo que parece possível foi-o e é-o o Surrealismo, desde 1924, mas sem Madrid, sem Ory e sem Cirlot, não é? Aliás, este Ory parece que, tempo depois, começou de escrever umas grandes odes, tipo Claudel (risquei: católico, não é preciso pôr).

E é o que por ora, com sereno abraço, lhe escreve e envia o seu / Mário Cesariny

*O cão maior em fila, um tal mui conhecido e prolixo Jorge de Sena, que sempre culminou alguns instantes de lucidês [*sic*] (devia ser iluminação celeste: ele é católico e pouco cristão: onze filhos) com quantidades de posições malucas, com a primeira, já nos anos 40, a misturar o Eclesiastes com o André Breton (coisa que em Portugal deu e ainda dá bom resultado sonoro e cadeira processional) e, nos mesmos 40, e, com a ajuda de outro ecuménico, este do gozo puro, o “surrealista” António Pedro, queria à viva força penetrar e ficar no Grupo Surrealista que inicialmente e infelizmente formei e felizmente abandonei algumas horas depois. Queixa-se então ali (nos C. Portoghesi) o Sena (que entretanto morreu nos U.S.A.. Acontece!) que o surrealista é êle [*sic*] e o mais são histórias, que nunca percebeu por que não o deixaram (eu não deixei) entrar para o grupo, etc. / Que vida! / Mário

Outro cão sem projectos a maior mas só miniatura de pote chinês porém de vasta vasta bibliografia andante é o dr. França, que substituiu a ignorância pelo ficheiro monumental que tem e com o qual se desloca pelo mundo como outrora os Reis com as relíquias. Mas esta carta já vai muito longa e talvez por demais ao “correr da pena”. Pare! / Mário Cesariny

El folleto que le envio es dedicado al França ese (Dr. José-Augusto França), actualmente director del Centro Gulbenkian en Paris. Siempre la calamidad!

Do. Outubro 82
Querido Amigo
São verdadeiramente preciosos os, as publicações
que me tem enviado. A cabeça 1

Para Miguel Pérez Corrales

CARTA [INÉDITA] DE MÁRIO CESARINY A SIMON WATSON TAYLOR



Simon Watson Taylor (1923-2005) aderiu ao surrealismo em 1940, juntando-se em Londres ao grupo de Mesens. Até ao final da guerra, foi tesoureiro do Comité para Defesa da Freedom Press, trabalhando com Herbert Read. Fundou e editou a revista *Free Unions*, que tirou o primeiro número em 1946 e foi paginada e impressa na tipografia anarquista do *Freedom*, o que lhe valeu ser apreendida em provas pela justiça. Estupefacta com os textos ilegíveis, a polícia pensou tratar-se duma língua em código. Após as declarações do coordenador, as provas foram devolvidas e a impressão autorizada. Introduzido por Taylor, o número caracteriza-se pela necessidade de afirmar a liberdade individual, corolário das duas grandes revoluções do surrealismo — a social e a do espírito. Neste volume colaborou António Pedro — foi a sua estreia no surrealismo internacional — que estava em Londres ao serviço da BBC. Quando pensou colectar os materiais para um segundo número, Taylor, que se tornara um viajante incansável, passou por Lisboa no início do ano de 1950, reencontrando António Pedro e conhecendo Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria e os seus amigos. Foi a estes que acabou por pedir colaboração e daí o contacto epistolar que manterá com eles ao longo do ano. Leiria chegou a redigir um manifesto — *comunicado dos surrealistas portugueses* — assinado por Cruzeiro Seixas e João Artur Silva e que foi traduzido para inglês com vistas a ser publicado por Taylor. O novo volume de *Free Unions* não chegou a aparecer, pois o seu organizador desistiu dele quando se deu em Fevereiro/Março de 1951 a cisão no grupo de Paris (Affaire Pastoreau). Pela carta que de seguida se dá (depositada na BNP) sabemos que Cesariny destinou texto seu ao volume. Em *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial* (1977), inseriu carta de Taylor (10-8-1976) que dá conta do percurso deste patafísico surrealista que se refugiou em lugares tão recônditos como Goa e as Filipinas para viver como homem livre. [A.C.F.]

[sem envelope]

Lx. Nov. 5o

Mon cher ami

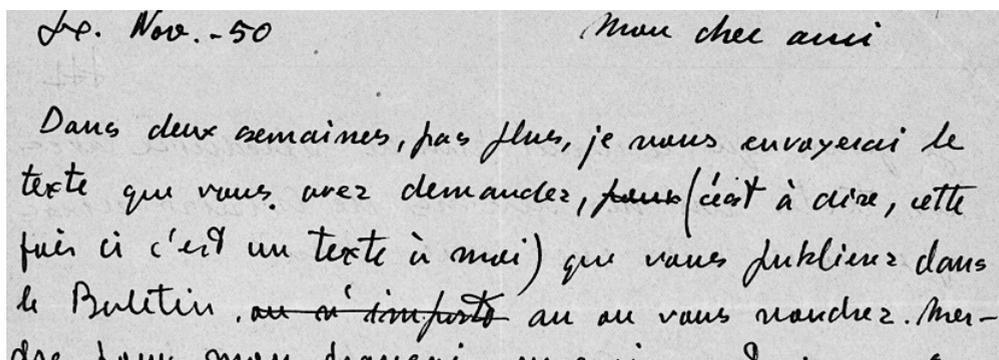
Dans deux semaines, pas plus, je vous enverrai le texte que vous avez demandé, (c'est à dire, cette fois ci c'est un texte à moi) que vous publierez dans le Bulletin ou où vous voudrez. Merdre pour mon français. Je suis en train de faire traduire ce texte pour l'anglais, et je vous prie beaucoup de, en aucun cas, ne pas oublier de signaler sa reception et aussi de me dire s'il est encore temps de le publier, et aussi, et encore, je vous prie de le faire subir tous les amendes genre syntaxe anglaise que vous trouveriez nécessaires. Pour le texte collectif, je pense que ce que vous avez écrit à Mário Henrique, de Chypre, pourrait être une solution.

Par ici on s'émmerde autant plus que jamais et on attend nuit et jour ce qu'ici on peut attendre : sortir et adieu les vaches ! Seulement, s-eu-le-m-ent... O'Neill était prêt [prêt] pour partir et on l'a refusé le passeport. Par conséquence... and so on. Vive l'Amerdre !

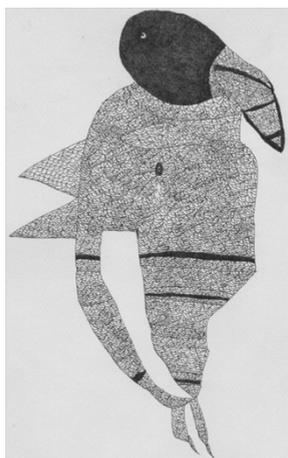
Je pense que ce serait bien de reproduire avec les textes un des dessins de Cruzeiro Seixas que vous avez avec vous. Non ?

Je vous embrasse très amicalement / Mário Cesariny

P.S. : Pouvez-vous assassiner *la Reine d'Angleterre* ? Merci.



Op. Nov. - 50
Mon cher ami
Dans deux semaines, pas plus, je vous enverrai le
texte que vous avez demandé, (c'est à dire, cette
fois ci c'est un texte à moi) que vous publierez dans
le Bulletin, ou où vous voudrez. Merdre pour mon
français. Je suis en train de faire traduire ce texte
pour l'anglais, et je vous prie beaucoup de, en aucun cas,
ne pas oublier de signaler sa reception et aussi de me dire
s'il est encore temps de le publier, et aussi, et encore,
je vous prie de le faire subir tous les amendes genre
syntaxe anglaise que vous trouveriez nécessaires. Pour le
texte collectif, je pense que ce que vous avez écrit à
Mário Henrique, de Chypre, pourrait être une solution.
Par ici on s'émmerde autant plus que jamais et on attend
nuit et jour ce qu'ici on peut attendre : sortir et adieu
les vaches ! Seulement, s-eu-le-m-ent... O'Neill était
prêt [prêt] pour partir et on l'a refusé le passeport.
Par conséquence... and so on. Vive l'Amerdre !
Je pense que ce serait bien de reproduire avec les textes
un des dessins de Cruzeiro Seixas que vous avez avec
vous. Non ?
Je vous embrasse très amicalement / Mário Cesariny
P.S. : Pouvez-vous assassiner *la Reine d'Angleterre* ?
Merci.



DA OUTRA PARTE uma aproximação afirmativa à «arte» dos loucos

Eugenio Castro

«A realidade talvez doa mais sem a máscara que nós, os racionais, aprendemos a improvisar. O louco não é “capaz de dissimular o arranhão”, mas é porventura aí que residem algumas partes desencaixadas da sua possibilidade criativa...»

[Martín Correa-Urquiza]

Queria fazer uma primeira observação. Usei no título desta exposição a expressão «arte» dos loucos, mas poderia ter usado «a linguagem da loucura», ou talvez outras das que designam a constelação da loucura. Não é fácil cingir a uma fórmula léxica o que é realizado pelos loucos, pois tudo se esvai facilmente pelos dedos como a areia. Assemelha-se ao que sucede com a adjectivação ou substantivação do sujeito da loucura: louco?, psicótico?, esquizofrénico?, doente mental?, paciente psíquico? Sinto até algum incómodo se utilizo uma ou outra, e nunca me consigo sentir confortável com nenhuma. Se, por fim, uso em abundância o termo louco, é porque o próprio louco se refere a si dessa forma, como também o faz um ou outro psiquiatra cuja explicação me parece situar-se do lado mais humano e de compreensão popular, tentando pôr de parte a terminologia clínica (farmacêutica) criadora do estigma do manicómio químico.

Dito isto, desejo esclarecer que esta exposição não aspira a nada mais do que estabelecer um diálogo com um dos âmbitos mais pantanosos da chamada loucura: a criação «artística». Por artístico quero dizer criação plástica e poética, da forma como esta pode nascer do desenho (predominante), da pintura, da escultura e da escrita (poema e texto poético, principalmente).

É sobejamente sabido que a criação artística dos chamados loucos foi raptada há muito tempo pelo mercado da Arte, entendido como domínio especializado e, por conseguinte, esfera separada da vida. Para poder manter o seu prestígio sociocultural, a Arte assim considerada precisa de toda a nova ceva que sirva para a sua bulimia. E para isso não hesita em nutrir o seu corpo obeso com tudo aquilo que, obedecendo a um mecanismo de produção bem articulado e desenvolvido, contribui para que a sua decrepitude seja cada vez mais artificial e se prolongue. Neste caso, não é necessário sermos muito perspicazes para observar a simetria existente entre a arte e o capitalismo: à semelhança deste último, a outra, na sua prolongada decadência, sabe reconhecer todas as novas esferas das quais se servirá para retardar a sua derrocada total e para aumentar a sua glotonaria. Nos dias de hoje, encontramos a sua melhor encarnação num novo tipo de aberração, como é a «gastroarte». A denominada arte dos loucos, foi uma dessas esferas subsumidas e consumidas. E não deixou de o ser até aos nossos dias. Não só se deve acreditar que o capitalismo de espírito (do qual a arte é uma das representantes mais qualificadas) encontrou na arte dos loucos uma reserva económica muito importante, como também que esta aumen-

tou incessantemente desde a confusão interessada que consistiu em uni-la à arte bruta, à arte *naïf*, à arte marginal ou à arte *outsider*, última nomenclatura (de estilo imperial) sob a qual se englobam todas as desse género.

Faço esta constatação com o intuito de enfatizar que o espírito que anima esta exposição não é de nenhuma forma complacente, abrindo-se a uma primeira possibilidade de indocilidade se confrontado com a aceitação insensível e acrítica do dado.

Por outro lado, gostaria de pensar que me furto o suficiente ao que a crítica e a reivindicação têm, simultaneamente, de condescendente. Assim, reclamo para mim uma atitude que, no mínimo, me ajude a contornar a armadilha da «romantização», que continuamente procura uma aproximação à loucura desde a perspectiva da criação artística.

Por isso, declaro o seguinte: a expressão «criação artística» não é aqui adoptada no sentido profissional, nem sequer no de ofício, de amador ou de qualquer outra acepção em que uma das verdadeiras potências libertadoras do espírito humano é encerrada: a criatividade. Mas mesmo para lá deste vocábulo (nunca suficiente), o que pode muito bem explicar o sentido dessa expressão será algo parecido ao que se segue: fazer surgir, por meio de procedimentos lúdicos e experimentais, o poder criador do indivíduo; recuperar as energias e as forças da imaginação que no ser humano permaneceram em hibernação por conta de um determinismo cultural que faz tudo quanto pode para censurar os estados de inocência que o constituem, dependentes dos pré-requisitos de uma vida adulta que deve ser regida pelos mandamentos da maturidade, do sentido comum, da moderação, do bom gosto, da responsabilidade; em suma, a marginalização (para não dizer coacção) dos instintos no sentido de um aburguesamento tanto das mentes quanto das condutas.

Parece-me evidente que a secura do ser humano afecta em diferentes graus, que tendem a ser equivalentemente depreciáveis, a sua vida interior. Quando digo vida interior aludo à vida mental e psíquica, essas instâncias em que a subjectividade humana se decide. Pois, em primeiro lugar e no fim de contas, é esta que sofre esse embate e fica maltratada, ou muito maltratada. Porquê? Aludi à resposta anteriormente, mas agora tratarei de me alongar nela: todo esse conhecimento que desobedece aos ditames de uma racionalidade que não se desprende do poder adquirido e o exerce até à subordinação e discriminação do que não se assemelhe a ela; esse conhecimento analógico, não racional, espontâneo, ingénuo e delirante tem sido historicamente subjugado e predestinado por um pensamento devedor da teologia judaico-cristã, que se esmera para o manter num estado de permanente oposição; um conhecimento que contribui, pelo menos como a razão o faz quando se reconhece como insuficiente e se distancia da sua hegemonia injustificada, para a constituição mental do homem, para uma maior plenitude da sua subjectividade.

Não ignoro em que medida o capitalismo oleia a sua maquinaria, nem a sua forma de fagocitar tudo ao seu redor, tendo-se centrado, depois de Maio de 68, em fazê-lo com aquilo que mostrava ser mais radicalmente hostil perante



Ángel Jesús Sastre
Escultura

ele. Seria irresponsável fechar os olhos diante do longo, lento e depurado processo de aperfeiçoamento das suas ferramentas, não só para tornar os dispositivos que lhe eram antagônicos insubstanciais, como também para os pôr do seu lado, pois o capitalismo dá-se muito bem com a recuperação e a reificação, e estes ficam-lhe melhor. Alguns chamam a essa operação *capitalismo de espírito*. Outros dão-lhe o nome de produtor ou gestor de subjectividades. Há confraternidades nas expressões. A arte, que ainda hoje continua a ostentar social e popularmente o privilégio de ser a melhor e maior representação das capacidades criativas humanas (o que para alguns espíritos é muito desanimador), não só ficou enredada na engrenagem do capital, como também é a sua agente mais vanguardista. Da mesma forma, os procedimentos que nas primeiras vanguardas do século XX e fora destas o surrealismo eram fruto de um discurso da liberdade, em que se punha em jogo a emancipação mental e social humana, foram raptados pelo capitalismo, com o colaboracionismo de tantos e tantos artistas, poetas, arquitectos, publicistas, desenhadores e outros novos paladinos das profissões liberais, que não hesitam em pôr-se ao serviço das ideologias da mercadoria. O seu conteúdo subversivo transformou-se em objecto de troca nos leilões dos subsídios, ficando o seu propósito revolucionário associado a um radicalismo de trabalho social, de trabalho cultural e de museu (perfeitamente balizado, para garantir a sua inofensibilidade).

A isto, o capitalismo soma um grande talento como hipnotizador e ladrão de vontades. Não é incomum distinguir os seus resultados entre alguns espíritos que afirmam convictamente que a vida não pode ser vivida senão dentro dele e que não há fora do capitalismo. E talvez estejam certos, compreendido em sentido estrito: dentro do capitalismo. Mas devemos questionar-nos, pelo menos como interrogação saudável, se não existe algo à volta do capitalismo, ou seja, algo que já existia antes da sua fundação, e que poderá continuar aí durante a sua existência e depois da sua morte: uma exterioridade que não pode ser do todo, pese embora as tentativas, nem ser abarcada ou cercada por esse sistema que acreditava ser onnipotente e irreversivelmente colonizador da vida humana e não humana. Seria parecido a pensar que, estando na prisão, a vida humana só se poderia desenvolver dentro das suas leis e normas, e que fora desse recinto o que existe deveria ser contemplado de acordo com essas leis e normas. Falo, em suma, da institucionalização do confinamento, do triunfo da alienação, da rendição do inabarcável. Mas nem uma coisa nem a outra são irreversíveis. Sem insistir neste ponto, pois afastar-nos-íamos demasiado do propósito desta exposição, comprazo-me em sugerir que qualquer pessoa tem a opção de ser livre para personalizar a configuração da melhor prisão para passar a sua vida. Talvez esse seja um estupendo aliciante para a má consciência.

No que me diz respeito, a atitude tem de ser outra e, com ela, as consequências devem ser assumidas. Essa tarefa, durante o nosso tempo de vida, consiste em atrair para o mesmo campo de acção todos os procedimentos e práticas orientadas para a desalienação social e mental (e peço desculpa pelos palavrões, mas não encontro uma melhor forma de o dizer); procedimentos e práticas conhecidos e desconhecidos, ou seja, que ainda podem estar por inventar. Pois, parafraseando um ditame dos surrealistas do final da década de 1960 ou do início da década de 1970, hoje, mais urgente do que fazer reivindicações é inventar liberdades. É nesse ponto que podem coincidir as aspirações de algumas concepções da poesia (da arte) e da psiquiatria (alguns psiquiatras). A

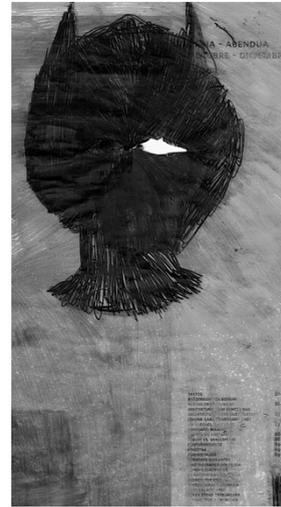
pergunta que me cabe fazer perante semelhante conjuntura é: como levar a cabo essa desalienação e esse desalheamento? E isso conduz-me novamente à questão da subjectividade e da criatividade, pois no dever de restituirmos a nós próprios tanto uma como a outra cifra-se, no meu entender, o discorrer libertador contido nas suas expressões. Eis, especificamente, a criatividade artística e poética do chamado louco. Pois tudo começa, de novo, no seu caso (como no nosso), por lhe reconhecer uma subjectividade que lhe foi roubada de diferentes formas, sendo a do abuso de farmacologia a que parece exercer

sem ser a única — uma maior influência e pressão.

Como esta exposição desejaria centra-se no campo concreto da criação feita desde a loucura — e presumindo que fui capaz de estender um terreno sobre o qual me possa sustentar e cuja textura deveria ser suficientemente materialista para me fazer manter a verticalidade —, tentarei, portanto, acentuar a importância que a criação, tanto plástica quanto escrita, realizada pelos loucos (sim, primeiramente a deles, e depois a dos demais) tem para a liberdade humana.

Salvo um excesso de zelo «crítico» (tão insensivelmente convertido em obséquio para o defensor dessa «crítica»), provenha ele de onde provenha, que a meu ver possa obstruir esta abordagem, um primeiro ponto de partida poderia ser o de intuir se o louco reúne, nessa actividade do espírito que é criar, os fragmentos que o dividiram e o atormentam, se encontrará uma ocasião para restituir a si mesmo a soberania mental e a vastidão imaginativa que lhe são consubstanciais. Isso é dar um primeiro e grande passo em direcção da desalienação perseguida. E isso assinala ao mesmo tempo outro facto a ter em consideração: que o que aqui se dirime não é uma indagação sobre o génio dos loucos, mas sobre a conquista ou reconquista da sua liberdade. Digo liberdade e remeto-me ao que primeiramente e aos poucos a pode proporcionar, à contribuição decisiva dessas práticas: diminuição da dor, relação com o próximo, compreensão das suas diferenças, reconhecimento do que faz, momentos de felicidade, experimentação do prazer, celebração das suas obras... E se falo de celebração é porque uma consequência procurada é a redução e se possível o desaparecimento — do estigma que recai sobre o louco quando o seu mal é identificado com a doença e da ressonância negativa que isso tem na esfera social. Celebração, então, das pequenas ou grandes conquistas de liberdade adquiridas por meio das suas faculdades criativas e dos efeitos lenitivos que os seus trabalhos possam ter. Parece-me que isso servirá para desconcertar todas as afirmações categóricas que atribuem a sua condição dolorida a uma doença. Daí a importância de a obra não poder deixar de ser contemplada no seu mais alto sentido. Trago à colação algumas palavras escritas por Martín Correa-Urquiza, que são muito pertinentes, pois ampliam a sua ressonância: «Ponto de ancoragem para se poder estar agarrado a esse outro lugar, ou a essa outra identidade da doença. A obra... *convalesce* [a ênfase é da minha responsabilidade] ao afastar o indivíduo da percepção social de esterilidade que existe sobre o louco.» (1)

Dito isto, parece-me mais do que oportuno acentuar duas circunstâncias ver-



José Manuel Egea
Fotografia e Desenho

tebrais, como são as do direito do louco ao seu delírio (ou como também escreviam os editores do fanzine *ARTErias con locura*, de Valladolid: a liberdade para delirar), e do direito inalienável à imaginação (podemos também dizer, em conjunto com o anterior: a liberdade para imaginar).



Escreve Remo Bodei: «... Ainda que não partilhe completamente as afirmações de um delirante genial [refere-se a Antonin Artaud, quando este manifesta: “Não admitimos que se ponham entraves ao livre desenvolvimento do delírio, tão legítimo e tão lógico como qualquer outra sucessão de ideias e actos humanos”], não creio que devamos colonizar o delírio sobrepondo-lhe uma racionalidade alheia. Devemos deixá-lo falar na sua própria língua o mais possível... Essa mesma razão sabe, porém, que se, por temor, prefere as técnicas de embotamento que Montaigne sugere com tanta ironia, está condenada à idiotice.» (2)

Rosa María Herranz
Desenho



É gratificante mostrar semelhante prudência, pois nela assenta uma aproximação que põe freio a uma mitificação consciente ou inconsciente que visa o entorpecimento da relação com o chamado louco. Mas também não deve faltar um certo arrojo que expresse uma profunda empatia com ele, da qual depende, por sua vez, uma profunda compreensão das suas criações e, com uma importância igual ou parecida, o que delas se pode aprender. Remo Bodei também diz no mesmo livro «... Olhar a Górgona cara a cara significa para o doente (sic) ter a força de continuar com o seu delírio por outros meios, de transformar em política a guerra civil da alma mediante negociações consigo mesmo, mas reivindicando também as razões

que o levaram a chocar com o mundo cheio de violência (“real” ou simbólica) que lhe causou feridas.» (3)

Com base nas palavras precedentes, considero, para me referir aos chamados loucos, que talvez seja preciso admitir de antemão uma certa inferioridade perante eles, no sentido do que poderá haver neles que assinale os nossos limites diante do abismo. O quer dizer, uma esfera indeterminada onde a linguagem pode ter uma relação com a liberdade por ainda não estar mediada (irreversivelmente colonizada) pelo exterior, ou seja, pela razão na forma de expressão paroxística própria da civilização capitalista; uma indeterminação, digo, como uma região misteriosa em que se poderia desenvolver o que alimenta o poder criativo dos loucos, a sua linguagem, e que podemos deixar de associar ao inconsciente, que, neles, não é o que deve estar estruturado como linguagem, mas «é a linguagem que deve estar estruturada como o inconsciente» (4).

O que poderia haver neles, acabo de escrever... Sim, por muito que a erudição, a psiquiatria (antes e agora), os métodos terapêuticos modernos e a indústria da arte (que aumenta a sua obscenidade devido à sua implicação produtivista, entre outras coisas), continuem a arrebatar-lhes, com a sua respectivas taxonomias (clínica e estética), os prestígios dos seus mundos, racionalizando-os e explorando-os. Precisamente, os psiquiatras parecem acertar quando a dúvida penetra neles e os conduz a uma compreensão da loucura que não pro-

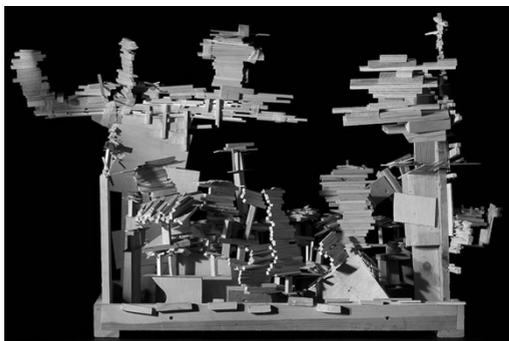
vém apenas da sua «razão», advertindo que essa dúvida ocupa o lugar de um *outro* pensamento, que se converte numa explicação para essa penetração. Trago à colação o que é manifestado por Fernando Colina: «Só forçando a nossa condição de sujeitos, ou seja, de indivíduos submetidos a essa divisão que a linguagem e o desejo impõem a cada um de nós, forma menor ou neurótica de cisão, é que podemos chegar à escuta e ao acompanhamento de um psicótico. Só assumindo a nossa finitude, a alienação proporcional e partilhada que o desejo do outro exige, e o reconhecimento do estatuto de dominador e dominado que a linguagem proporciona a todos os que falam é que conseguimos reconhecer os sintomas delirantes na sua origem e nas suas múltiplas expressões.» (5) Muito antes de Colina, ouviram-se vozes que procedem de um tempo que devemos honrar em prol de uma memória que faça justiça a quem percorreu anteriormente esta senda de compreensão (e também de compaixão) pelos loucos, sem renunciar aos nomes mais ou menos polémicos. Convém, assim, recordar «a paixão “fria” de Jacques Lacan, quando, em *Da Psicose Paranóica nas suas Relações com a Personalidade*, penetra na escrita de Aimée, que examina com grande estima e lhe dá uma grande vivacidade» (6). E acrescentamos nós: que reconhece como «uma apaixonada pelas palavras», ele, que se converteria num gramático da paranóia, trazendo para o seu campo a influência recebida de Salvador Dalí, exactamente do texto *O Asno Padre*, onde a exposição delirante-associativa que o escritor desenvolve através do método paranóico-crítico ajudará o futuro psicanalista, em parte, na direcção a seguir.

Não quero deixar de mencionar Gaston Ferdière (7), nome diante do qual se congregam todos os fantasmas do conflito. O caso Artaud, indelével, deita, no entanto, quilos de ambiguidade sobre a sua actividade e sobre outros dos seus apoios, entre os quais se conta o dado à pintora e escritora alemã Unica Zürn; ou à atenção prestada a Guillaume Pujolle, na altura considerado um «artista psicótico» (qualificação que eu não partilho, mas que reproduzo por convenção). Esta atenção não foi dedicada apenas a uma pessoa, mas a todas aquelas em que vislumbrou uma capacidade criativa que reivindicou como bálsamo e restitutiva da sua subjectividade.

No quadro de um pensamento heterodoxo, é conveniente lembrar as palavras de Joseph-Marie Lo Duca, citadas por André Breton, que destaca a importância capital que a produção dos chamados loucos tem para o espírito humano, exibindo, simultaneamente, uma rica ironia destinada aos especialistas. Escreve: «Num mundo afligido pela megalomania e pelo orgulho, pela mitomania e pela má-fé, a noção de loucura é bastante imprecisa [...] Já foi referido, por outro lado, que só um número excessivamente restrito de megalómanos é atendido pelos psiquiatras.» E continua: «Aos nossos olhos, o verdadeiro louco manifesta-se através de expressões admiráveis, em que se vê forçado ou reprimido pela finalidade “razoável” [...] O público nada sabe da beleza, que ainda confunde com o bonito, o encantador, o agradável. Ignora a função da intensidade, do ritmo, da medida. A arte dos loucos fará que nele seja inculcada a *dúvida*, essa dúvida benfazeja, que haverá de abrir-lhe o caminho para uma inteligência superior e serena.» (8) Isto é pronunciado perto do final da década de 1940, e a sua importância chega aos nossos dias, inclusive com um aviso, dadas as opiniões discutíveis que se ouvem aqui e ali, mediante as quais se pretende classificar como romântico (o que é feito como uma acusação perante a qual alguns de nós quase temos de levantar as mãos) todo o reconhecimento

da produção plástica ou literária dos chamados loucos, confundindo o que esta tem de reivindicação de uma libertação (libertação da dor, e na dor) com um certo tipo de idealismo estético. Na verdade, ontem como hoje, uma opinião semelhante forma parte do nosso tempo apolíneo particular, ou seja, do

Eduardo de la Calle
Construção



regresso daquela época das Luzes que hoje se encarna na obsessão pela transparência característica da nova razão, que induz um pensamento falsamente claro na sua condição opaca. E se digo apolíneo é porque, mais uma vez, uma interdição paira sobre a noite, porque a luz diurna deve continuar a exercer a sua hegemonia, o seu determinismo político, psicossocial e cultural, até se converter numa espécie de totalitarismo do sensível, consequência

do imperialismo mental que nos rodeia. E ao falar da noite, quero também dizer sombra, esquina, portão, beco, bosque, luz negra, a parte sempre maldita no ser humano e naquilo com o qual ele, por ter essa natureza, se relaciona; uma parte maldita incessantemente condenada pela tirania dessa luz e que sem delongas é enclausurada, para não dizer extirpada, como um mal infinito dentro de si: a razão, quando se arvora em hierarca e se acha absolutista, está sempre disposta a extrair-nos a nossa pedra da loucura particular.

Em sentido contrário, penso que essa parte maldita deve ser vista na sua profunda verticalidade, como também se deve escutar o rumor obscuro que ferve nela. Porque aí reside, em estado não domesticado (ou, pelo menos, significativamente assilvestrado), o que ainda está por ver. Penso, a esse respeito, que *o mundo de hoje precisa de poetas da visão*, ou seja, de poetas *visionários que sejam ao mesmo tempo capazes de ver a catástrofe e a nova comunidade humana*. Poetas que, através das suas visões, «profetizem» o pensamento e o desejo que escapam às prescrições da medicalização do espírito que os sufoca (9). Porque o que estes poetas fazem é, por meio da sua clarividência, sugerir-nos os lugares, os fenómenos, os factos, as palavras e as imagens de uma emancipação mental que vem à superfície e faz com que o sentido cambaleie. É possível que as imagens e as palavras que os chamados loucos nos oferecem ainda iluminem com a sua luz negra a senda até essa emancipação? Aceitando de antemão que a criação dos loucos não só se situa do lado da poesia, como é poesia, podemos considerar o seguinte: que as suas visões não apresentam, como se se tratassem de uma pura manifestação, *a outra parte*, que neles não é fantasmagoria; na verdade, poderia sê-lo para nós, mas não para eles; explico-me: essa outra parte encarna na sua própria figura, cuja impressionante presença contém e liberta, de igual modo, as suas alucinações.

Digo alucinações e permito-me o seguinte inciso: alucinação não é uma palavra ociosa quando a relacionamos com os chamados loucos; e talvez não seja apenas uma forma de ver. Ainda que para alguns o seja, se fizermos caso do testemunho que nos é legado pela pintora e escritora alemã Unica Zürn: «Se alguém me tivesse dito que teria de enlouquecer para ter estas alucinações...

não veria nenhum inconveniente. Continuam a ser o mais espantoso que alguma vez vi.»(10) Se fizermos caso da experiência que aqui nos é transmitida, *ver* não é só uma faculdade ou um dom, mas é também a própria forma de estar no mundo; ou talvez seja mais correcto dizer, *de entrar no mundo: de eles entrarem e trazerem a outra parte consigo*, penetrando-o com a sua própria presença, ocupando-o com o seu próprio corpo. Pois, poderia ser que, através da alucinação, eles alcançassem uma forma de superar o que os separaria deste nosso mundo, do mundo arrogantemente chamado objecto. E pode ser que, *por meio da alucinação, eles ganhem consciência do seu ser dividido*. Nesse caso, porque não pensar que essa seria uma forma de rebelião contra essa fragmentação que os levaria a saírem vitoriosos da sua alienação nessa outra parte que a eles se revela e eles nos revelam?

Considero que a criação dos chamados loucos «objectiva», porquanto a (re)presenta, essa outra parte; que essas são as formas que sustentam a sua luta pela conservação simultânea de uma relação com este lado, pela habitação neste mundo sem sair e/ou saindo do seu, algo que depende deles, contanto que não dependa de nós, os que deste lado tentamos situá-los num lugar que talvez já não lhes pertença e que a indignidade e a acomodação nos leva, insistentemente, a fazê-los acreditar que sim.

O trabalho dos loucos deveria ser contemplado, mais do que como simples produção plástica ou literária equiparável à criação contemporânea dos artistas profissionais (ou seja, à sua normalização como especialistas no circuito da arte), como aconteceu com alguma ingenuidade na década de 1940, e como acontece com alguma polémica actualmente («as actividades destinadas a uma normalização confortante, para o mercado da arte, destroem a harmonia dos sistemas sensíveis e constituem um tecnofascismo comercial», escreve David Cooper) (11), esse trabalho, dizia, poderia ser contemplado como a objectivação de uma luta interior que tem as duas consequências: a de ser portadora das cores de uma revolta pessoal sucessiva, contra a fatalidade individual e social destinada aos seus criadores.

Termino a minha reflexão oferecendo ao leitor alguns textos e poemas de diversas pessoas (loucos e loucas), que são o melhor testemunho do que sugiro, e que contêm o fulgor, o humor, a revelação de uma verdade profunda que só pode ser a sua:

Anedota

Estavam dois amigos a caminhar e diz um para o outro:

- *De que morreu o teu pai?*

O outro responde:

- *De febre amarela.*

Diz o primeiro:

- *Que cor bonita!* [Jacinto Borea]

(Extraído de *Globo rojo. Antología de la locura. Recopilación de textos de enfermos mentales del Sanatorio de Mondragón, al cuidado de Leopoldo María Panero*. Ed. Hyperion, Madrid, 1989).



Que alguém desça para jogar

E os vidros se partam

(Extraído de *enajenados. publicación intermitente sobre salud mental y revuelta*, 10. Dezembro, ano 20 da Era Orwell).



III

Não os ouves? Não ouves como o céu range? Não ouves como são arrancadas as palavras?... Somos estúpidos, esquecemo-nos sempre que podemos perder sempre um pouco mais...

V

Vá, vamos romper silêncios.

Obrigado pelo teu presente (aquelas lindas toneladas de vontade de morrer...)

VII

Os pequenos alfinetes que me pendurarão do céu quando morrer vão tecendo de dentro da minha mortalha. As horas não se perdem. Isso nunca. Isso jamais.

VIII

Vamos ver o quebrar das ondas. Minha dor... como sinto falta de ti!

Solidão multitudinária. Tu também te afogas de tanto respirar.

...Vamos miúda, vamos à luta. Eu ganho sempre. Eu perco sempre...

(FRAGMENTOS. Um exercício de escrita compulsiva. Extraído de *enajenados. publicación intermitente sobre salud mental y revuelta*, 3. Ano 17 da Era Orwell. Primavera).



ENLOUQUECIDAS

*A mulher agarra os seus dentes e os seus ossos
e foge para um qualquer deserto próximo,
os metros registam lágrimas e desordem nas suas linhas,
o cimento manifesta vontade de chorar e chora entre
pedras da calçada
e cigarros apagados,
muitas vezes sente a liberdade nos olhos
vendo como as pombas da morte fogem,
como a saliva se escapa de boca em boca, amando-se,*

*a mulher agarra nas suas tralhas e no seu esquecimento e segue o seu
caminho,
mesmo que não haja caminho,
mesmo que em vez de uma mulher seja só uma fonte,
as borboletas negras pousam na língua dos
adormecidos
e engolem o sangue de todas as mães que
desapareceram,*

*assim se situa a vida no ventre do universo
enganando os que parecem compreender tudo,
sem recordar que numa hora desconhecida serão cadáveres
e sombra,*

*o fio do infinito brinca com as noites escuras
enquanto duas miúdas se beijam e as suas almas desaparecem
a caminho de um paraíso irreconhecível,
eu dispo-me e atravesso o corpo dos fantasmas
com um medo atroz a desaparecer no delírio
e ao mesmo tempo com uma vontade irresistível de me fundir nele.*

(Extraído de *Mandrágora. Publicación feminista antipsiquiátrica*. II Edição. Março de 2015. B.U.C.L.E.S.)



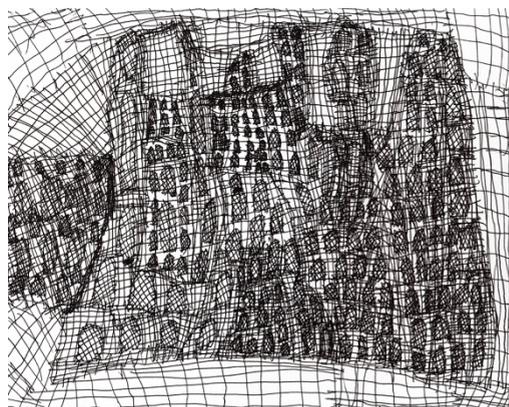
À semelhança da reflexão prévia aos poemas, estes e outros textos autorizam-me mais do que nunca a erguer uma ponte que ligue a liberdade de delirar à liberdade de imaginar, com a dor como espinha dorsal. Ao usar o termo escrita, faço-o, num primeiro momento, em referência à articulação através da palavra escrita de um pensamento que pode veicular ou não um significado ou um sentido, literal ou metafórico, discursivo ou não. Quando se trata de um texto poético, tome este a forma de poema, seja em verso ou em prosa, o que a pessoa que padece de sofrimento psíquico nos oferece é a emergência, nas suas palavras, de um corpo o seu predominantemente assediado, dorido e alucinado, que contém uma linguagem que a escrita tornará legível. Caso seja preciso lembrar, não há a menor intenção de mostrar nela regozijo, mas tão-pouco condescendência. Porque a dor não deixa de ser uma dessas experiências certas, que ajudam o louco a não perder por completo a razão, a manter a âncora fixada numa realidade externa com a qual possa preservar um diálogo que o ponha em relação com o imediato do humano, para não dizer do mundo.

Volto neste ponto a Colina, que, ao referir-se à escrita dos loucos, manifesta que «a escrita também possui um valor corporal específico [...] representa uma costura que remenda o corpo dilacerado do psicótico. Quando o esquizofrénico escreve [...] vai ao mesmo tempo traçando sobre o seu corpo um desenho literal que serve para se identificar e para conter os sintomas mais originais e primitivos. Com as letras, tece sobre a página uma segunda pele que remenda a primeira, sempre dilacerada ou despedaçada pelo destino fragmentado do corpo que enlouquece» (12).

Não é por acaso que assistimos, quando nos encontramos diante de escritos destas pessoas, a uma ruptura gritante, a um queixume persistente, que concentra num só ser a pena de toda a humanidade. Com a particularidade de que esse queixume tem o viés do delírio. E nele ressoa, especificamente, não uma dor abstracta, mas uma concreta, causada pelo sofrimento psíquico dessa mesma humanidade. Do particular ao geral, aqui, o cordão umbilical é, precisamente, a loucura. E a loucura mostra-nos sempre o rosto ou corpo o que para nós é insuportável olhar de frente.

Mas a escrita também é signo, e a forma de o (d)escrever alcança nas representações plásticas do chamado louco a forma de um corpo sígnico que tem a textura da obsessão. E esta, no campo da representação plástica, não é evanescente, mas corpórea. Existe porque está constituída como uma placa continental interna que faz um movimento repetitivo e concêntrico, o que a leva sempre a voltar-se sobre si mesma.

Analogamente, a repetição compulsiva que observamos, por exemplo, em alguns desenhos em que a palavra é a figura representativa, acaba por dar à obra uma qualidade plástica que tem, justamente, a harmonia do obsessivo. E essa harmonia não pode ser de nenhum modo avaliada segundo as leis estéticas correntes, redutoras quando se acredita que devem ser o modelo a seguir. A



Sérgio Camicero
Desenho

arte dos loucos, ou seja, a acção do espírito que é pintar ou escrever, nem sequer tem isso em conta, consequência de um delírio que essas leis ignoram. Isso não deveria impedir de pensar que ao factor libertador do processo de criação se siga outro de fruição intelectual, oferecido pela contemplação do realizado, por quem o fez e pelos demais, o que produz um contágio auxiliar, que evita o isolamento e trava o solipsismo.

De resto, vem ao caso recordar que, de novo nas palavras de Remo Bodei, «o delírio obtém o seu nome de uma metáfora camponesa, do acto de *de-lirar*, de extrapassar a *lira* ou porção de terra compreendida entre dois sulcos. A ideia de sair da sementeira encerra duas conotações fundamentais: o excesso e a esterilidade» (13). Esse sair da sementeira, esse desvio do curso traçado que pode levar ao fértil ou ao infecundo... Esse é o vaivém do delírio do louco. E quando o movimento para a fertilidade domina, é porque o acto de criar escapa (*de-lira*) de um imaginário mimético (de uma sementeira predeterminada) em que a imaginação do louco (a imaginação humana) fica cativada, dando início a um processo de libertação em que está em jogo a sobrevivência do desejo e, por conseguinte, a possibilidade de activar um princípio de desalienação. Esta começa a ocorrer desde o momento em que a criação das pessoas com sofrimento psíquico permeia uma potência poética que, admitindo os diferentes graus de intensidade, tende, equivalentemente, a «desestruturar os mecanismos mentais de relação e percepção ancorados na normalidade, e que em si mesmos são fonte de alienação» (14).

Reconheçamos que nessa potência poética, além disso, domina o triunfo do inspirador. E não é coisa pouca chamar a atenção para isso. Não é coisa pouca perceber que os chamados loucos, através das suas palavras e imagens, fazem-nos uma preciosa doação: entregam-nos um imaginário que nos mostra — ou ao menos nos indica — o que não conhecíamos e valia a pena ser conhecido. Pois seja por meio da palavra ou da imagem, é a linguagem da loucura que diz e mostra o que a linguagem da normalidade rouba ou censura; é o invisível (ou seja, o que não se quer ver, *por não se querer olhar*) e o indizível (o que não se quer dizer, *por não se querer ouvir*), o que, contudo, se expressa através do discurso demente. O imaginário assim revelado não deixa de actuar — de acordo com os valores atribuídos — na restituição de uma vida mental que será decisiva no processo de construção de um ser humano que só se começará a refazer se recuperar o discurso da liberdade, em que estão justamente inscritas estas palavras e imagens. O Romantismo, o Simbolismo, o Expressionismo, o Surrealismo, a Antipsiquiatria, explicaram-nos isso tudo, oferecendo-nos um conhecimento que parece evaporar-se cada vez mais na aquosidade deste tempo líquido.

A época exasperou a usurpação da imaginação do indivíduo ao integrá-la nos mecanismos demolidores do espectáculo: é a maneira de a esvaziar de conteúdos que tendem à superação da alienação mental e social, individual e colectiva. Mas esta alienação não é perpétua e nem sequer devemos consentir que se acredite nisso. Os focos do incêndio estão sempre prestes a avivar-se. Mas devemos reaprender a localizá-los. De antemão, não desdenhemos a figura de um batalhão da imaginação que se ponha ao serviço da indocilidade e do que possa sair dela. A Federação da imaginação — parafraseando o amigo que propôs a federação dos sonhos — é um objectivo a cumprir. Consubstancial a tudo isso é a aspiração, peremptória, a que a alma humana seja devolvida à

senda do seu reencantamento. Isso aprendemos, em primeiro lugar e no fim de contas, com a linguagem da loucura. [trad. PEDRO MORAIS]

Notas: 1) Martín Correa-Urquiza. *Radio Nikosia. La rebelión de los saberes profanos*, Editorial Grupo 5, Madrid, 2015. 2) Remo Bodei. *Las lógicas del delirio: Razón. Afectos. Locura*. Cátedra. Col. Teorema, Madrid, 2002. 3) Remo Bodei. *Op. Cit.* 4) David Cooper, «El lenguaje de la locura», em *El lenguaje de la locura*, Ariel, Barcelona, 1979. 5) Fernando Colina, «Sobre la escritura», em *Sobre la locura*, Cuatro Ediciones, Valladolid, 2013. 6) Joseph-Marie Lo Duca, cit. em André Breton, «El arte de los locos, La llave de los campos», em *La llave de los campos*, Libros Hiperión, Madrid. 7) Gaston Ferdière foi o chefe do serviço de psiquiatria do asilo de Rodez, sob cujo comando esteve internado de 1943 a 1946 Antonin Artaud, que, aliás, o acusou de ter permitido que lhe aplicassem cinquenta electrochoques nesses três anos «com o objectivo de eliminar o que em mim havia de demasiado consciente», nas palavras do próprio Artaud. Em 2005, apareceu o livro de Emmanuel Venet *Ferdière, psychiatre d'Antonin Artaud* (Ed. Verdier), em que, sem ocultar o facto relatado, é-nos apresentada uma outra face do médico, e nós é recordado que, em sentido contrário à sua brutalidade, conseguiu que Artaud voltasse a escrever depois de não o ter feito desde a sua viagem a Dublin (ao resgatá-lo de uma parafrenia que o tinha sequestrado); somos também informados que Ferdière conseguiu que Artaud se lembrasse que era Artaud e não Antonin Nalpas, alguém que Artaud acreditava ser; que o salvasse inclusive de morrer de fome, pois Artaud chegou a Rodez em estado famélico. Além disso, segundo a narração de Venet, Ferdière conseguiu salvar Artaud de ter caído nas mãos dos Alemães, pois a clínica psiquiátrica que chefiava estava numa zona livre (Rodez, município de Aveyron) durante a ocupação nazi de França. Neste pensamento ressoam, na minha opinião, ecos dos pensamentos de Aragon, Breton, Artaud ou Leonora Carrington. Nele podemos encontrar manifestações que fraternizam com as dos surrealistas, sem que estes sejam citados (pelo que sei). É o caso, uma vez mais, de David Cooper: «O louco, à semelhança do poeta, rejeitaria a proposta de Wittgenstein, segundo a qual “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”. É precisamente o indizível, o impronunciável, o que se deve expressar no discurso demente e poético.» E continua: «Para o louco, não interessa que o “inconsciente esteja estruturado como linguagem, é a linguagem que deve estar estruturada como o inconsciente!”» E termino com esta citação: «O discurso demente dá inúmeras voltas, chega a regiões onde encontra o nada — mas um nada importante e específico, que precisamente é criativo pois não foi destruído pelas técnicas normalizadoras da sociedade.» (David Cooper, *El lenguaje de la locura*, Ariel, Barcelona, 1976). 8) Joseph-Marie Lo Duca. *Op. cit.* 9) Como é expressado por Guillermo Rendueles, ao referir-se a dois criadores que acalentaram o pensamento da liberdade e anteciparam o espírito da modernidade: «Van Gogh seguramente hoje seria um cliente da assistência social e Rimbaud um paciente de um centro de saúde mental infanto-juvenil diagnosticado como *borderline*.» 10) Unica Zürn, *El hombre jazmín*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986. 11) David Cooper, *El lenguaje de la locura*, Ariel, Barcelona, 1976. 12) Fernando Colina. *Op. cit.* 13) Remo Bodei. *Op. cit.* 14) David Cooper. *Op. cit.*



Miguel García, Os sapatos de Cenicienta

Andrés Devesa

O CREPÚSCULO DOS DEUSES

[A Essência *kitsch* do Nazismo]

EM MEMÓRIA DOS MILITANTES DO LA MAIN À PLUME
ASSASSINADOS PELO NAZISMO

No Verão de 1937, foi inaugurada em Munique uma exposição de arte intitulada «Entartete Kunst» (Arte Degenerada). Nela puderam ver-se pela última vez na Alemanha nazi obras dos mais importantes artistas de vanguarda (Max Ernst, George Grosz, Paul Klee, Pablo Picasso, Vincent Van Gogh, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Otto Dix, Edvard Munch, entre muitos outros). Mais de 600 obras, que tinham sido confiscadas a museus, instituições e particulares, foram expostas junto a obras realizadas por doentes mentais. Umhas e outras foram colocadas sem qualquer ordem, empilhadas, muitas sem moldura e, por vezes, acompanhadas de títulos burlescos e comentários depreciativos. As vanguardas artísticas tinham sido praticamente exterminadas depois de os nazis terem chegado ao poder, ainda que esta decisão não tenha sido tomada sem um certo debate nas mais altas esferas (1). O nazismo via a arte de vanguarda como um sintoma de decadência, «um produto de mentes sífilíticas e de infantilismo pictórico» (2). Com esta exposição, os nazis pretendiam mostrar a «degeneração» da arte de vanguarda, equiparando-a às obras dos perturbados. O argumento era bastante simples: só os loucos, os degenerados e os impuros (racial, política e culturalmente) podiam opor-se aos valores morais e estéticos da nova Alemanha. E todos tinham de ser tratados com a maior severidade. O vírus tinha de ser extirpado.

Amiúde foi dito que os nazis sentiam um grande desprezo pela arte e pela cultura, uma simplificação cómoda que os apresenta como novos bárbaros que arrasaram ou pretenderam arrasar a cultura europeia. Mas o que é certo é que os nazis tinham uma ideia bem clara da arte e da sua finalidade, do que se podia esperar dela e do que esta jamais devia nomear. A arte e a cultura deviam estar ao serviço do poder, do Estado, da ideologia triunfante. Deviam escorar a união entre as políticas do Estado totalitário e a «alma do povo». A arte ficava reduzida, em primeiro lugar, a propaganda e, mais profundamente, a um mecanismo de reconciliação com o existente, uma arte como consolo e como expiação. Qualquer tentativa de mostrar alguma contradição ou tensão do mundo moderno estava descartada (3), como também ficava eliminada qualquer alusão, por mais velada que fosse, a esses «outros mundos» possíveis dos quais alguns poetas e artistas falaram no princípio do século XX. É por isso que esse ódio às vanguardas não era casual, já que muitos desses artistas não concebiam as suas obras como uma mera expressão artística ou cultural, mas como uma arma contra uma sociedade cada vez mais alienante, que tinha de ser destruída. Era um desafio à civilização que se resumia num «assalto à vida quotidiana, um assalto em que as contribuições dos artistas militantes iriam ter uma enorme importância. Havia a necessidade de *conquistar a vida*, o que levava à necessidade de *destruir o mundo*» (4). Esse desafio era intolerável tanto para a sociedade liberal burguesa quanto para o nazismo. A primeira tratou, na maioria dos casos com sucesso, de integrar as vanguardas no discurso cultural normativo. O nazismo procedeu ao seu extermínio. Em Março de 1939, queimaram-se 4000 obras de arte no pátio do quartel dos bombeiros de Berlim. A maioria dos artistas de vanguarda tinha já tomado a via do exílio e os que não o fizeram acabaram assassinados em prisões e em campos de extermínio nazis.

Em contraposição à Exposição de Arte Degenerada, foi projectada a Primeira Exposição de Arte Alemã na recém-inaugurada Casa da Arte Alemã, desenhada pelo

arquitecto preferido de Hitler, Paul Ludwig Troost, que morreu um pouco antes. Esta Casa da Arte era um *pastiche* de estilo pseudoclássico, sendo baptizada ironicamente como «Palazzo Kitschi». Nesta exposição estavam reunidas obras de artistas que seguiam um cânone que tinha a pretensão de ser classicista, mas que não era mais do que *kitsch*. Era uma tentativa de criar uma «cultura substituta», que vinha, por um lado, suplantar a cultura popular que tinha sido destruída pela industrialização e, por outro, satisfazer a procura das massas por uma cultura facilmente digerível e cujo único propósito fosse o entretenimento e a distração (5). A arte clássica era adaptada e simplificada para a fruição das massas, e a arte de vanguarda, com a sua intelectualização e o seu convite à reflexão e inclusivamente à crítica social, era, por isso mesmo, proscrita.

Os nazis souberam explorar a procura das massas pelo acesso à cultura como ninguém havia feito até então, convertendo-a num instrumento político de primeira ordem. A nova arte oficial evocava a «grandeza» e as tradições da Alemanha e da raça ariana. Eram frequentes os cenários rurais, com famílias louras de camponeses, e os temas histórico-mitológicos: grandes batalhas da história da Alemanha e do povo germânico, lendas e mitos eram recuperados (ou eram antes reescritos) para uma maior glória do neopaganismo nazi. Tratava-se de uma arte que apresentava uma visão de um passado que jamais existiu, concebido para glorificar o presente:

Dos helénicos aos viquingues, os Europeus tinham construído uma civilização heróica, viril, exaltante, imperial e conquistadora. Poemas épicos, catedrais, armas. Este tipo de europeísmo arqueológico e histórico é também a chave dos fascismos [...] Qualquer «bom» povo da Europa tinha um castelo na sua colina, uma igreja de torre elevada e um conjunto de pequenas casitas apinhadas: uma exemplificação do sentido natural da ordem, com o senhor vigiando e protegendo, o espírito a residir na igreja e o aldeão protegido, submisso e trabalhador, disposto a tomar o apeiro e também as armas; e esse exemplo podia representar não só um sentido político da vida, mas também uma estética. Um sentido da arte e da civilização. (6)

Os nazis pretendiam fundar uma nova civilização que acabasse com a decadência que o liberalismo e a modernidade supostamente tinham trazido, evocando um passado mítico no qual a ordem, a obediência e os valores do sangue eram tudo. Uma nova civilização construída sobre mitos ancestrais, mas na qual o essencial do ordenamento do mundo ficava intacto, pois não era mais do que um manto de ilusões grotescas, uma contra-utopia com a qual podiam justificar a sua política de então e fazer crer ao alemão médio que este não era senão o destino da sua raça. A nova civilização dos nazis não era mais do que uma pobre (ainda que sólida) reestruturação da velha civilização.

O nazismo não foi uma regressão, como foi afirmado muitas vezes, mas um projecto absolutamente moderno. Foi, em certa medida, um mecanismo de ajustamento da modernidade que acabou por transbordá-la. O pensamento positivista que triunfou depois das revoluções burguesas do século XIX concebia o mundo como uma totalidade que tinha de ser administrada científica e tecnicamente. A história era concebida como um «cortejo triunfal» que dirigia a humanidade para um progresso inacabável e inexorável, guiado pelos avanços técnicos e científicos. Tudo devia sujeitar-se a esse progresso que finalmente traria a prosperidade. E qualquer perturbação do mesmo supunha um elemento desestabilizador que não era passível de ser tolerado.

A derrota da Comuna de Paris em 1871 e a incapacidade que o movimento operário teve de superar as fronteiras dos Estados burgueses e de realizar a internacionalização da luta e da irmanação dos proletários do mundo, implicou o fim de muitas ilusões. A Primeira Guerra Mundial foi a continuação lógica dessa derrota his-



tórica, mas depois do seu término o fantasma da revolução parecia voltar a percorrer a Europa. A ele uniu-se um questionamento radical do positivismo científico (levado a cabo por uns poucos artistas e intelectuais marginais, mas que ameaçava directamente os fundamentos do ordenamento do mundo), que evidenciava a alienação a que o ser humano se submetia em nome de uma suposta liberdade que não era mais do que a liberdade da mercadoria e dos meios de produção de mercadorias. Na Alemanha, a revolução tinha sido aniquilada pelos sociais-democratas, reféns da mesma ideologia que diziam combater. Mas o perigo continuava a existir, pois as causas permaneciam intactas, especialmente num período de crise social, económica e, em grande medida, também civilizacional como a que foi vivido no final da década de 1920 e começo da década de 1930. As contradições do sistema ameaçavam a sua estabilidade. O nazismo surgiu nesse período de crise, no princípio como uma reacção da burguesia com a finalidade de suspender as condições objectivas que tornavam tangível a sua negação, e desejável e possível a sua superação; ainda que para conjurar esse perigo tivesse de se suspender a si mesma.

O nazismo continuou e acelerou o progresso emancipado dos meios técnicos, e levou-o à sua máxima expressão ao sujeitar por inteiro a vida a esse desenvolvimento, reduzindo todas as suas potencialidades à *vida nua*, à mera sobrevivência, em que a promessa de *realização* que o ideal ilustrado, apesar de tudo, podia conter ficava anulada. A máscara da liberdade individual caiu e a autêntica verdade do liberalismo ficou a nu: quanto maior é o poder do ser humano sobre o mundo das coisas, menor é o poder que tem sobre a sua própria vida, a ponto de esta acabar por carecer de importância enquanto tal. Ao reduzir o conhecimento e a relação do ser humano sobre o mundo a critérios técnicos, à gestão técnica e científica, o ser humano amputa a consciência de si mesmo e da sua experiência do mundo, pois tudo está já mediado, tudo é já igual ao que é semelhante e pode ser reduzido a mercadoria. Fica assim aberto o caminho para o totalitarismo. No mundo da mercadoria qualquer relação só pode ser de domínio: dos seres humanos sobre o mundo das coisas, mas fundamentalmente dos meios de reprodução desse sistema tecnocientífico sobre os seres humanos (7). Desaparecendo a verdade da experiência individual, da intimidade do ser humano e do mundo, este vê-se atirado para o mundo dos objectos, podendo ser tratado como tal. A consciência objectiva da natureza acaba por converter o ser humano em pura materialidade sem transcendência. A vida fica subordinada a «interesses mais elevados»: a razão de Estado, as leis da Economia. Tudo pode ser levado a cabo. As «fábricas de morte» não eram uma excepção da história.

Em períodos de crise, como a que teve lugar na década de 1930 na Alemanha, a sensação de desassossego e de perda do sentido da vida (fenómeno que alguns escritores e artistas, muitos deles de origem ou cultura alemã, tão bem souberam reflectir nas suas obras) podem provocar uma crise global difícil de prever e de controlar. A liberdade e a morte tocam-se e qualquer desequilíbrio pode inclinar a balança para um lado ou para o outro. A aparente normalidade quebra-se e as verdades do ordenamento do mundo tornam-se patentes, mesmo que não sejam ainda plenamente *evidentes*. Para que isso aconteça, é necessário um movimento revolucionário que tome consciência e contribua *dando razões* a essa massa despossuída de si e da sua relação com o mundo. E quando isso ocorre, a massa pode dissolver-se, e onde só existia bruma podem aparecer homens e mulheres livres que encarnem a verdade prática e comecem por tomar de assalto esse mundo que lhes foi negado. Mas o movimento operário alemão ainda não se tinha referido da derrota e da feroz repressão dos conselhos operários, nem das traições que a propiciaram. Os poucos que tiveram a lucidez suficiente para compreender o momento foram ignorados, quando não duramente combatidos, tanto pela esquerda quanto pela

direita.

A poderosa burguesia industrial alemã compreendeu muito melhor do que ninguém o que estava em jogo, o que poderia acontecer se não fossem tomadas medidas drásticas. Era necessário um governo forte que impusesse a ordem, mas isso só não bastava. Não necessitavam de um Bismarck, mas de alguém com quem o pequeno burguês, que tinha deixado de o ser, se pudesse identificar. O nazismo proporcionou um sistema ideológico simples, mas eficaz, construído sobre mitos que remetiam para os instintos mais primários, para a pura sobrevivência num mundo hostil cheio de inimigos (reais ou imaginários), reconciliando ilusoriamente o ser humano diluído na massa consigo mesmo e com um mundo numa crise permanente que não compreende nem pode sonhar controlar. O nazismo aliena a massa das razões do seu mal-estar, primeiramente o seu próprio carácter de massa (a sua despersonalização como indivíduo), dirigindo-a como se fosse um só corpo com um destino vital. Aí reside a derradeira razão do seu apelo contínuo ao atavismo. A massa é personificada, o ser humano é desprendido do seu ser para ser encarnado numa entidade transcendental, o *volk*, e culpa o outro (o judeu, o bolchevique) para se desculpar da sua cumplicidade com a sua própria escravidão, a ponto de a celebrar. O nazismo é, na sua essência e antes de mais, uma religião, uma *consciência invertida do mundo*, que veio salvar o mundo que o gerou das suas próprias condições.

A crescente proletarização do homem contemporâneo e a crescente formação de massas são duas faces da mesma medalha. O fascismo tenta organizar as massas recentemente proletarizadas, sem tocar nas relações de propriedade que estas pretendem eliminar. O fascismo vê a sua salvação no facto de permitir às massas que se expressem, mas, de modo nenhum, que exerçam os seus direitos (8).

O nazismo oferecia um amparo, um consolo. Mas também uma identidade, uma possibilidade de expressão e uma ilusão de poder sobre a própria vida. As leis da economia, o progresso técnico e a razão de Estado seguem um caminho autónomo que o ser humano só pode observar desde o exterior, sem participar nele a não ser como engrenagem. Mas, no entanto, o alemão médio podia sentir-se identificado com a figura do *führer* e com os mitos e rituais do nazismo. «A atracção do nazismo residia menos numa ideologia explícita do que no poder das emoções, imagens e fantasmas» (9). O poder de sedução que Hitler exerceu sobre as massas alemãs não se deveu tanto à sua personalidade fascinante (que não o era), mas à massa ter ela própria encarnado a figura do *führer*. A burguesia alemã subjectivou-se como massa despojando-se da sua subjectividade como indivíduo. Despossuídos da sua liberdade e de qualquer poder sobre as suas vidas e sobre o mundo, os alemães cederam os restos de liberdade que podiam deter para ter a ilusão de, como povo, como raça, exercer um poder que lhes tinha sido negado como indivíduos. O *führer* é um eu idealizado do pequeno burguês (10) e o nazismo é a sua materialização.

O ser humano diluído na massa funde-se, dessa forma, ainda mais nela, mas sente-se protegido, a salvo e, sobretudo, crê exercer um poder que não tem como indivíduo enquanto parte de algo maior. Tudo isto não poderia ter sido levado a cabo sem a imensa maquinaria propagandista nazi, sem os seus mitos, sem os seus rituais e, quando foi necessário, sem o apelo ao esforço bélico. O principal objectivo das invasões alemãs não foi a conquista territorial ou a necessidade de acabar com os inimigos externos, mas a necessidade de escorar ainda mais a dominação no exterior, de unir ainda mais o destino da massa ao da pátria e do seu *führer*.

Para levar a cabo essa «união sagrada» entre o *führer* e a massa, era necessária a interiorização dos preceitos ideológicos do nazismo, sendo isso levado a cabo mediante uma *colonização* da vida quotidiana. Da mesma forma que o cristianismo se

tinha introduzido séculos antes em todas as esferas da vida privada, o nazismo criou uma série de rituais, de símbolos e de mitos que se impuseram como normas que iriam regular a vida em todos os seus aspectos. Mas enquanto o cristianismo necessitou de séculos para se impor, o nazismo conseguiu o seu objectivo em poucos anos, em parte devido à sua imensa maquinaria propagandista e repressiva. Mas não foi só o medo. Muitos alemães acreditaram realmente no poder desses símbolos, nas essências do nazismo. E isso deu-se dessa forma porque o nazismo soube chegar ao mais íntimo desses homens e mulheres diluídos na massa a ponto de os comover. Aí reside a essência *kitsch* do nazismo. «A disposição para se deixar comover a qualquer preço conduz concretamente ao encontro de aspectos emotivos mesmo onde eles não existem» (11). Nos rituais do nazismo, nas suas numerosas festividades (o dia da tomada do poder, o aniversário da fundação do Partido, o dia de luto nacional, o aniversário de Hitler etc.), nos comícios e desfiles militares, o factor emotivo primava sobre qualquer outro. Todos os ditadores e todos os publicitários sabem que para chegar às massas têm de comovê-las, têm de chegar aos seus anseios, aos seus medos e aos seus sentimentos mais íntimos, só então poderão manipulá-los e materializá-los em palavras, lemas e imagens que os traduzam para a linguagem que o poder quer impor. O nazismo foi um movimento baseado fundamentalmente em critérios estéticos, emocionais e simbólicos. Quando o alemão vestia o seu uniforme das SS, quando exhibia orgulhosamente o retrato de Hitler no seu isqueiro ou nos seus botões de punho, quando levantava o braço para saudar, reconciliava-se com a negação de si mesmo. Encontrava uma satisfação estética e emocional que ocultava o seu isolamento, a sua solidão e o seu terror infável. E para conservar essa sensação de consolo estava disposto a tudo. Era um soldado, mas era acima de tudo um actor da obra que tinha deixado de ser a sua vida.

A humanidade que, outrora, com Homero era objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora objecto de autocontemplação. A sua auto-alienação atingiu um grau tal que lhe permite assistir à sua própria destruição como a um prazer estético de primeiro plano.

O nazismo é um produto do seu tempo e, como tal, nunca voltará a repetir-se. Mas a violência, a manipulação das massas, o totalitarismo e a subordinação da vida a interesses económicos e políticos não são uma característica própria do nazismo, mas de todas as formas hierárquicas de poder, de todo o poder separado. Não são algo que nos pareça estranho. O capitalismo e a sua forma política mais querida, a democracia representativa, exercem violência diariamente, ainda que sustentem um sistema «legalista» que a mantém nuns limites «aceitáveis». Porque o capitalismo necessita, ainda mais do que o nazismo, da participação de quem nada tem no sistema que lhe rouba a vida. E, é claro, também tem os seus mitos, os seus símbolos e os seus mecanismos de compensação. Hoje encontramos-nos perante uma grave crise em que tudo se terá de decidir de novo. Democracia, participação, ecologia ou sustentabilidade são conceitos que todos repetem e reformulam para salvar o velho mundo das suas contradições, procurando essa chave mágica que abra o coração da massa. Se queremos ser alguma vez livres, temos de construir



Arquivo Dominique Labaume

um povo que seja muitos povos, comunidades que não se deixem arrastar por grandes discursos e uniões sagradas e que não arrastem consigo a nossa individualidade maravilhosa. Nem indivíduo-massa, nem massa-indivíduo, homens e mulheres livres que construam os seus próprios mitos pequenos e simples, próximos e serenos, e que no reconhecimento da diferença com o outro encontrem a sua chave mestra que permita destruir este velho mundo antes que ele nos arraste na sua queda. Nem gurus nem massas febris, pessoas livres discutindo serenamente os seus problemas quotidianos em assembleias e trabalhando juntas por algo comum que seja também receptáculo dos seus desejos individuais. Só isso nos salvará do novo fascismo castanho, azul, vermelho ou verde, tanto faz. [trad. PEDRO MORAIS]

Notas: 1) É preciso esclarecer que os diferentes movimentos de vanguarda não tinham todos as mesmas motivações nem partilhavam os mesmo objectivos e, por isso, serão tratados de forma diferente, podendo mesmo chegar a ser integrados sem grandes problemas nos regimes fascistas, como sucedeu com o futurismo italiano, aliado desde o princípio com Mussolini e os seus *arditi*. 2) Alfred Rosenberg, cit. in Richard Grunberger: *Historia del Tercer Reich* [Ediciones Destino, Barcelona, 1974, p. 445]. 3) «O novo cânone artístico propunha-se a eliminar da consciência do público toda a evocação da angústia do homem, da desgraça e da dor, ou seja, de todo o feio», [ibidem]. 4) Servando Rocha: *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos selvajes. De la Comuna de Paris al advenimiento del punk* [La Felguera Ediciones, Madrid/ La Laguna, 2006, p. 44]. 5) Clement Greenberg: «Vanguardia y kitsch», *Arte y cultura. Ensayos críticos* [Paidós, Barcelona, 2003]. 6) Ediaro Haro Tecglen: *Fascismo: génesis y desarrollo* [Madrid, 1974, p. 16]. 7) «Os homens pagam o acréscimo do seu poder com a alienação daquilo sobre o qual o exercem. O Iluminismo relaciona-se com as coisas como o ditador com os homens. Este conhece-os para poder manipulá-los. O homem da ciência conhece as coisas para poder fazê-las. Desse modo, o *em si* delas converte-se em *para ele*. Na transformação revela-se a essência das coisas sempre como o mesmo: como matéria e substrato de domínio». Max Horkheimer e Theodor W. Adorno: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* [Editorial Trotta, Madrid, 2004, pp. 64-65]. 8) Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Obras. Libro I, vol. 2* [Abada Editores, Madrid, 2008, p. 44]. 9) Saul Friedlander. *Reflections of nazism. An essay on kitsch and death* [Midland Book, 1993, p. 14]. 10) «Os senhores fascistas de hoje não são super-homens, mas funções do seu próprio aparelho publicitário, encruzilhadas das mesmas reacções de milhões. Se na psicologia das massas actuais o chefe representa menos o pai do que a projecção colectiva e desmesuradamente dilatada do *eu* impotente de cada indivíduo, as figuras dos chefes correspondem efectivamente a esse modelo. Não é por acaso que têm aspecto de cabeleiros, actores provincianos ou jornalistas de ocasião», Max Horkheimer e Theodor W. Adorno: *Op. cit.* [p. 282]. 11) Ludwig Giesz: *Fenomenologia del kitsch* [Tusquets, Barcelona, 1973, p. 53].

Nota do editor: La Main à Plume, dedicatário deste texto, foi o único grupo surrealista activo na Europa da Segunda Guerra Mundial. Fundado em Paris em 1941, estreou-se com uma publicação homónima, onde colaboraram cerca de 20 pessoas, todas muito jovens. Defendiam as posições do Segundo Manifesto do Surrealismo. O historial do grupo conta com perto de três dezenas de publicações, algumas espectaculares como o poema *Liberdade*, de Éluard, distribuído mão a mão nas escolas. O grupo reforçou-se em 1943/4 com novas adesões, mas foi duramente reprimido no momento do desembarque Aliado e oito dos seus membros foram mortos — um, Marco Ménegoz, tinha 16 anos e outro, Jean-Pierre Mulotte, 15. Le Surréalisme Révolutionnaire, grupo nascido em 1947, é credor em parte do historial imediatamente anterior deste grupo.



desenho de Mário-Henrique Leiria (*pormenor*)

Almerinda Pereira, 2020

MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA: «LIDAR COM A TAL REALIDADE INSUPORTÁVEL»

Tania Martuscelli

Tania Martuscelli, brasileira de nascimento, vive nos Estados Unidos (Colorado) e é mal conhecida do público português. Tem um trabalho de grande fôlego sobre autores portugueses que nos são caros como Mário-Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny. Entre 2016 e 2019 editou ou reeditou milhares de páginas de Mário-Henrique Leiria e foi ela em conjunto com Bruno Silva Rodrigues que se ocupou do surrealismo português na recentíssima *The internacional encyclopedia of surrealism* (3 vols., Londres, Bloomsbury, 2019). O seu trabalho merece ser conhecido, divulgado e comentado e a sua figura apresentada entre nós.



Fale-nos da sua origem, da sua ligação ao Brasil, da sua primeira formação, dos seus primeiros interesses? Meus ancestrais são judeus asquenazes que imigraram à Itália. E se até meados do século XIX eram conhecidos cavaleiros, comendadores e diplomatas napolitanos, em princípios do século XX eram emigrantes. Meu bisavô foi para o Brasil, ao mesmo tempo que um de seus irmãos foi para a Argentina e outro veio aos Estados Unidos. Ainda tenho uma pitada de índio, africano e talvez (espero bem que sim!) português. Sou brasileiríssima, mas cidadã americana. Uns maldosos poderiam até dizer que sou rafeira! E isso deve explicar minha *vadiagem* pelo mundo: Brasil, Portugal, EUA... Fiz

minha graduação no Brasil na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e ali cumpri metade do meu mestrado e outra metade em Portugal sob a supervisão de Fernando Cabral Martins e no Brasil Haquira Osakabe. Depois fui para Amherst, Massachusetts (UMass), fazer meu doutoramento com Francisco Cota Fagundes, com quem aprendi a apreciar a obra Jorge de Sena até então só conhecia as críticas ferinas feitas por Cesariny e os outros do anti-grupo. Comecei minha carreira profissional em Massachusetts (Smith College), desci no mapa um bocadinho a Rhode Island (University of Rhode Island), depois um pouco mais a Connecticut (Yale University) até que dei um salto mais longo, a sudoeste, indo parar nas montanhas do Colorado. Cá estou há dez anos.

Como e quando nasceu o seu gosto pelo surrealismo em Portugal?

Ainda na graduação li o poema «Rêve Oublié» do António Maria Lisboa na edição de 100 anos de poesia portuguesa em *A Phala* [1988] na biblioteca da Unicamp. Não consegui mais parar de pensar naquilo. Não entendi o poema, mas achei-o desconcertante. Penso que isso foi em 1994, porque em 1995 eu ganhei uma bolsa de iniciação científica para trabalhar com o surrealismo dos manifestos de Breton aos anos 40 em Portugal. Descobri que a vida profissional podia aliar-se ao prazer da leitura e por conta disso acabei trabalhando

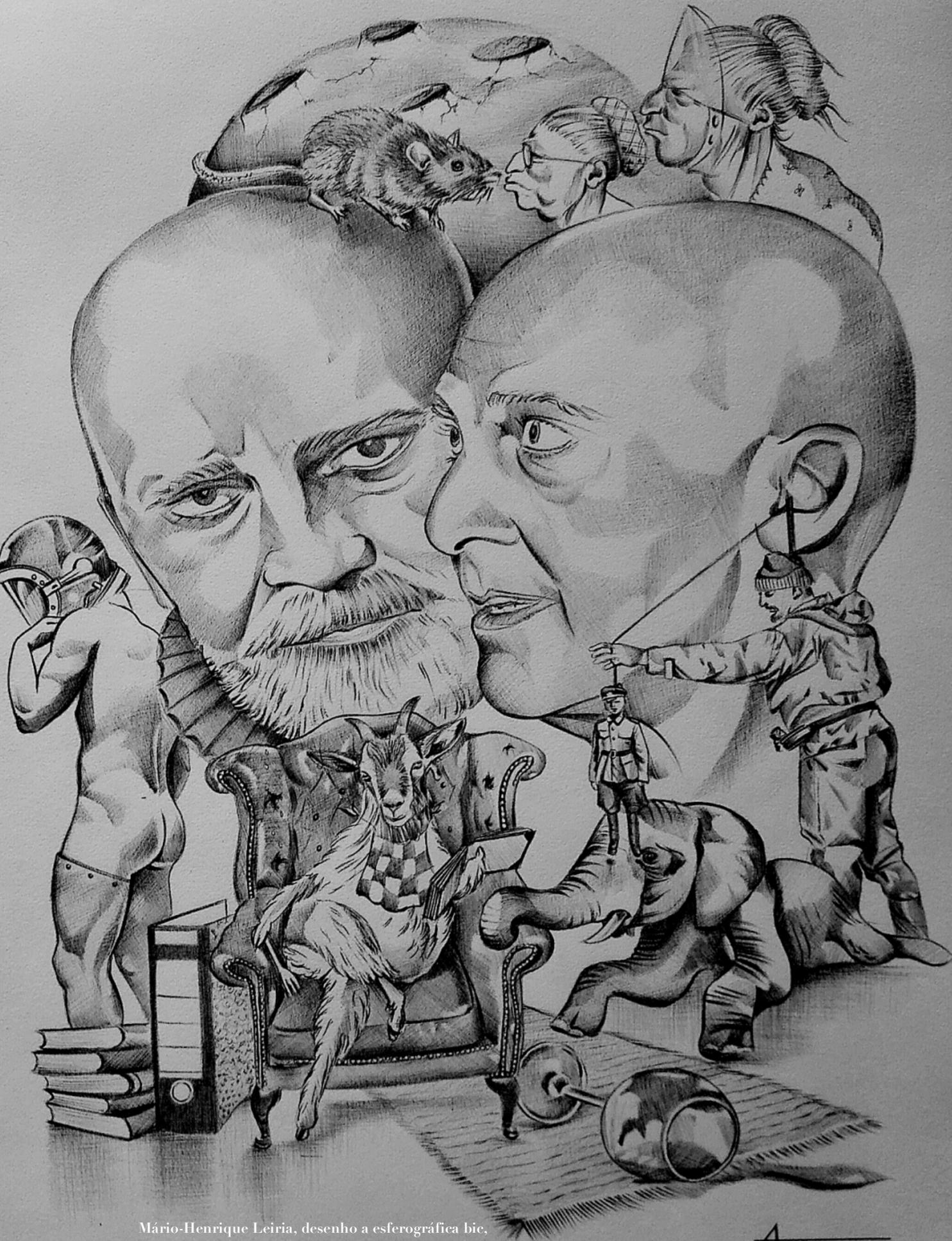
com a obra do António Maria Lisboa no mestrado. Por coincidência a Assírio reeditou o livro em 1996, então pensei que a kabalá surrealista me estava indicando um caminho – e eu fui seguindo...

Tem consagrado um continuado e volumoso trabalho ao espólio de Mário-Henrique Leiria, que viveu uma intensa fase da vida no Brasil. Por quê este seu interesse pelo autor dos *Contos do Gin Tonic*?

Em uma de minhas idas a Lisboa como bolsista da FLAD e BNP, tinha acabado de sair um artigo meu sobre o Lisboa. Depois de lê-lo – ou foi minha tese que leu, não me lembro, o então diretor de bolsas da BNP me informou sobre o espólio do Leiria. Fui lá ter e vi uma imensa coleção de poemas que não conhecia. Acabou por ser tema da minha dissertação de doutoramento. Já conhecia o Leiria contista, mas na época minha especialização era em poesia. Portanto, foi um grande achado. Evidentemente eu corria um risco que era o de trabalhar com material inédito e ser de alguma forma a primeira crítica a dar relevo à sua poesia. Mas minha formação académica era suficientemente sólida para me permitir apostar na poesia do Leiria, ainda que variada, escrita em diferentes momentos e fases de sua vida. O facto de ele ter vivido em São Paulo só me interessou mais tarde, quando passei a trabalhar com questões de hibridismo e identidade, mais pertinentes à área de Estudos Culturais. Estive com sua família no Brasil e fiz uma série de entrevistas bastante reveladoras sobre o percurso do Leiria. Isto deu início a outra fase da investigação. Com o Leiria sempre há novos caminhos a percorrer e estou nessa vida há já uns 20 anos!

Quais as fontes do surrealismo em Mário-Henrique Leiria e qual o papel deste movimento na sua obra múltipla?

Mário havia lido com interesse os franceses, ainda antes de assistir à primeira apresentação no JUBA [Jardim Universitário de Belas-Artes] do anti-grupo, em 1949. Segundo escreve em uma carta a Cesariny a pedir para conhecer melhor as propostas d’Os Surrealistas, em 42 havia lido os *manifestos* – 42 é ano da publicação do *Prolegómenos...* do Breton – e *Imaculada Conceição*. Na mesma carta diz que teve contato com o GSL [Grupo Surrealista de Lisboa], mas não parece ter se identificado com a arte deles – nem eles com a dele. De facto, incentivado por suas leituras um tanto ávidas acerca do modernismo e vanguardas, Leiria em 43 escreveu o «1.º Manifesto do Sobreporismo», cujas interações com o surrealismo e cubismo são latentes. É de notar, aliás, ao ler o conjunto de sua obra crítica ou manifestos (está tudo no volume III da edição da E-Primatur), uma preocupação pela busca da essência da arte e do artista. Suas fontes são tanto o surrealismo como os estudos de Ortega y Gasset, e ainda podemos cotejar alguns argumentos em seus textos com os de Hugo Friedrich – só que os de Friedrich foram posteriores. Refiro a este pormenor (importante) para mostrar que Leiria sempre se preocupou com questões não somente estéticas, como também ideológicas da arte, o que explica, aliás, sua obra polifacetada.



Mário-Henrique Leiria, desenho a esferográfica bic,
Almerinda Pereira, 2020

Diga-nos como e o que tem sido o trabalho de publicação das *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria* (E-Primatur), de que saíram até agora três volumes, o último em Junho de 2019.

Trata-se de um trabalho intenso de recolha, organização e crítica do material de Leiria espalhado por jornais, revistas e espólios. Ainda que a Biblioteca Nacional tenha um volumoso arquivo com seus escritos, recortes e documentos, também o tem a Galeria III, na coleção Manuel de Brito. Tenho encontrado ainda materiais avulsos em coleções privadas e em jornais e revistas da época em que Leiria voltou do Brasil. No Brasil há edições da editora Samambaia (já extinta), organizadas ou orientadas por ele — por exemplo a antologia *Clássicos do Erotismo* em dois volumes, ou a edição assinada por João Alves das Neves, que era amigo de Leiria, de *Contistas portugueses modernos*. Por outro lado, o trabalho com a E-Primatur é sempre empolgante. É uma editora com um trabalho rigoroso, com propostas inovadoras e tem divulgado grandes autores, portugueses e não portugueses, o que é um serviço público acima de tudo. Acho que Leiria teria gostado de trabalhar com os editores da E-Primatur, talvez até traduziria alguns clássicos de ficção científica para eles!

Atendendo à natureza teórica do surrealismo, qual o lugar do terceiro volume das *obras completas, Manifestos, Textos Críticos e Afins*, no conspecto da obra geral de Leiria? Qual o papel da sua crítica?

Para bem esclarecer as gentes que ainda estão à espera, os signatários vêm informar que:

se tornaram pessoas honradas e estão à espera de alguns netos

aderiram à literatura com o que o país vai ganhar imenso (e eles também)

já estão a acreditar em toda a gente

alugaram casas — por sinal de rendas elevadas — onde darão chás todas as sextas-feiras (à inglesa, é claro)

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 levantar das suas mesas de quarto e de café as barreiras aduaneiras que tanto têm impedido os bons entendimentos

desejariam tornar-se normalmente assíduos aos chás dos Senhores Doutores Mário Dionísio, Delfim Santos e Da Costa Braga. O Doutor José Augusto França já tem menos que esperar

já têm por aí um peixe frito e que, mantendo

vão fazer dez experiências

Lisboa - Outubro de 1951

Mário Henrique Leiria
Mário Cesáry de Vasconcelos

500 ex. - 5-10-51 - R. Alvaro Góezio, Lda. - R. Fernandes Tomás, 42 - Lisboa

Manifesto surrealista
(Mário Henrique Leiria, Mário Cesáry)

Como tinha referido, o Leiria tinha uma preocupação com o papel e função da arte na sociedade e viu no surrealismo uma resposta. Ainda que em 52 tenha se desligado do grupo, não necessariamente deixou de lado a postura surrealista, ou o modo de ver a vida com olhos críticos e prontos a adentrar uma *sobre/supra/para/intra-realidade*, isto é, qualquer coisa que não a vida nua e crua que, em tempos de ditadura *cá e lá*, isto é, tanto em Portugal como no Brasil, não tinha graça nenhuma. O terceiro volume mostra esta postura engajada com uma ideia de mundo melhor que tinha tanto como teorizador de modelos artísticos, como enquanto crítico de arte que espera de seus contemporâneos uma possível resposta à realidade difícil. Ou mesmo um engajamento artístico-político. Note ainda que o volume III traz entradas de seu diário, cartas, além da crítica de arte que apareceu nos jornais e revistas e o livro *Conto de Natal para Crianças*, que é ainda outro modo

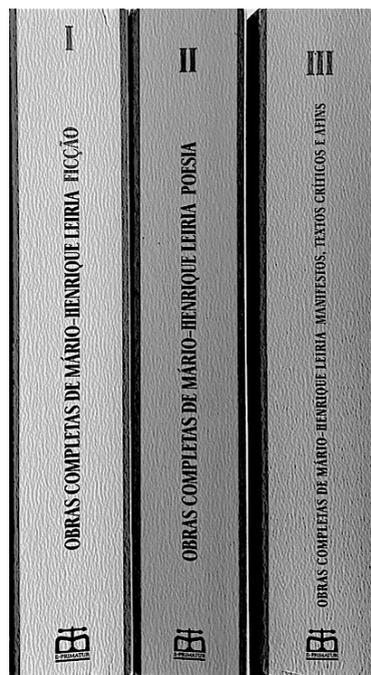
de lidar — agora como artista — com a tal realidade insuportável. Claro que o conto de natal para crianças não é para crianças, mas para os que não veem o que estava (e todavia está!) se passando. Este terceiro volume é de interesse tanto para os leitores assíduos dos *Contos do Gin Tonic*, como para estudiosos, pois nos ajuda a (re)conhecer o Leiria, agora sob outras *estranhas formas de vida* do seu coração independente, se me permite a infame citação do famoso fado...

No prefácio do terceiro volume, adianta a existência dum quarto volume das *Obras de Leiria*, dizendo que ele será constituído «pela sua pintura e outras peripécias». Que peripécias são estas? E para quando prevê a saída deste volume?

Estou já a finalizar a formatação do volume quarto, que vai sair em 2021, junto, aliás, com a biografia do Fernando Lemos. No verão do ano passado passei dois meses na casa do Lemos para testemunhar seu dia-a-dia e documentar dados biográficos que ele me contava, além de sua família e amigos mais próximos. As *peripécias* do Leiria que vão aparecer no volume IV são várias, desde desenhos de quando era criança, cujo traço, ainda que imaturo, já dava indicação do talento. Leiria era filho e neto de artistas, aliás. Também aparecerão campanhas publicitárias, miniaturas de esculturas, estudos e projetos que desenvolveu na Escola António Arroio, além de pinturas e instalações surrealistas, algumas já conhecidas do público, presentes no espólio da Gulbenkian e no Museu da Fundação Cupertino Miranda, em Vila Nova de Famalicão. Vai ser a versão *plástica* de tudo aquilo que vimos nos volumes de ficção, poesia e crítica (de arte e social).

Fale-nos do seu livro *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal* (2013).

Este livro foi publicado pela Colibri e, como o título sugere, percorre os diversos *ismos* que Leiria estudou ou com os quais experimentou ao longo de sua faceta poética. A experiência de ler a poesia leiriana datada, em ordem cronológica, nos permite perceber o percurso do artista que acaba por se revelar irremediável nos *Contos do Gin Tonic* e *Novos Contos do Gin*. Isto é, o humor, o jogo linguístico, a utilização amadurecida das figuras de linguagem, tudo isso aparece tanto em sua poesia juvenil como madura. O exercício de ler e analisar sua prática poética ao longo dos anos — que é o que faço no livro, anotando as intertextualidades com diversas correntes, desde o simbolismo até o neo-realismo presentes em sua poética surrealista, daí a *linhagem* — permite-nos perceber sua evolução enquanto artista, bem como sua visão inequívoca do mundo. Com o



Obras Completas,
Mário-Henrique Leiria.

exemplo prático do percorrer de sua obra, podemos reconhecer no surrealismo em Portugal uma singularidade que tem a ver com o fenómeno de Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, e ainda Pascoaes, Cesário e outros, para além dos referentes bretonianos, aragônianos, etc., do surrealismo histórico.

Qual o ponto da situação em relação ao espólio de Leiria?

Ainda que tenha trabalhado exaustivamente com o espólio leiriano, tanto na BNP como em outros, como já me referi, há tantos caminhos a percorrer com o Leiria e ainda tanta novidade para encontrar, que chega a ser impossível dar conta de sua obra *completa*. A impressão que tenho é que nunca se completarão os trabalhos de e sobre Leiria. Ao longo de sua vida publicou, presenteou, não assinou ou assinou com pseudónimos trabalhos seus, o que torna impossível pensar que ao juntarmos os espólios conhecidos (sobretudo o da BNP e o do Manuel de Brito, que são os maiores) temos tudo do Leiria. Outro dia, andavam a leiloar uma nota sua a um editor, por exemplo. De onde terá vindo tal documento? E os poemas e desenhos que presenteou aos familiares e amigos? Ainda que alguns apareçam nos volumes das obras completas, há outros provavelmente, perdidos em baús alheios. Falando em baús, há uns anos também andaram leiloando um tal baú que havia pertencido a Leiria... Terminado meu trabalho com o vol. 4 das obras completas, convido todos a ir à caça ao tesouro!

Os dois Mários Leiria e Cesariny frente a frente. Como os vê?

Ah, esses dois! Ambos preservavam sua dignidade humana ainda que esta fêrisse certa camada da sociedade... Leiria e Cesariny, pelo que percebo do material com que venho trabalhando, mantiveram um diálogo ao longo dos anos. Leiria não se correspondeu muito com os ex-colegas de grupo durante os nove anos que esteve no Brasil, ao que parece, mas ao saber que ia regressar a Portugal, escreveu a Cesariny e ainda inseriu no envelope um poema. No volume III há ainda uma «entrevista» do Cesariny a Leiria, em que reflete sobre a literatura portuguesa em 1951. Ambos têm em comum esta preocupação em conscientemente prestarem um serviço com sua arte, uma militância, ainda que sejam personalidades singulares e seus estilos sejam diversos. Ambos usaram e abusaram da paródia, chocaram seu público, se posicionaram contra o status quo. Mas Cesariny usava da erudição, ao passo que Leiria, ainda que erudito, fazia uso de uma arte mais próxima da ordem do popular. Estou pensando no *Louvor e Simplificação a Álvaro de Campos*, ou *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado à criancinhas*, por exemplo, e nos poemas de Leiria em que a paródia aos heterónimos de Pessoa funciona como diálogo entre o presente e o passado: os modernistas e ele, o surrealista, os que escreviam a sério e o que escreve a brincar, a experimentar com a poética dos outros.

Uma última palavra de celebração sua para o Artur Manuel Cruzeiro Seixas, que acompanhou o Leiria até ao sopro final, na Casa Velha de Carcavelos, e que faz em 2020 *centti anni*.

Qualquer pessoa que chega aos cem anos é de se louvar. Mas Cruzeiro Seixas é muito mais do que qualquer pessoa. Um homem que percebeu o mundo intensamente, que levou o surrealismo à África, que trouxe a Angola consigo seja em seus objetos pessoais como em sua poesia. Cruzeiro é um artista cujo traço inconfundível delinea o surrealismo português... São cem anos de uma vida revolucionária, cujas memórias, para além de sua arte, merecem ser documentadas. É o nosso Rei Artur, ainda que não sejamos dignos de sua majestade... o mundo continua a precisar de surrealistas como ele para se transmutar em mais Amor.♦



Objecto de Mário-Henrique Leiria
(Imagens cedidas à editora por Arlete Alves da Silva,
Colecção Manuel de Brito)

LUIZ PACHECO:
«UM DEDO APONTADO COM TERNURA E RAIVA»

Ana da Silva

Ana da Silva foi um dos últimos diálogos de Luiz Pacheco. Conheceram-se em 1994, quando o escritor vivia em Setúbal e mantiveram durante anos um diálogo próximo e fecundo, que levou Pacheco a dedicar-lhe “O que é um escritor maldito” (*Memorando, mirabolando*, 1995) e à intervenção de Ana da Silva na 3.^a edição de *Exercícios de Estilo* (1998), a última publicada em vida do escritor, com prefácio e cronologia da sua autoria. Aqui fica a apresentação de Ana da Silva e o relato do seu convívio com o criador do neo-abjeccionismo.

Onde e quando nasceu? Como passou a infância e quais os estudos?

Nasci em Santarém a 18/11/1968. Passei a infância em Santarém, vivia perto da Biblioteca Municipal de Santarém, que frequentava desde pequena, filha de professora e de professor de escola primária. Estudei em França, em Portugal e em Espanha.

Em que contexto ouviu falar de Luiz Pacheco e da sua obra?

Ouvi pela primeira vez falar dele numa aula de Literatura do Professor Álvaro Manuel Machado no Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, séculos XIX e XX, na Universidade Nova de Lisboa – FCSH. Ele, Machado, depois convidou-me a escrever uma entrada do *Dicionário de Literatura* da Editorial Presença [*sobre Luiz Pacheco*].

Chegou a trabalhar a obra de Luiz Pacheco nos estudos superiores que fez?

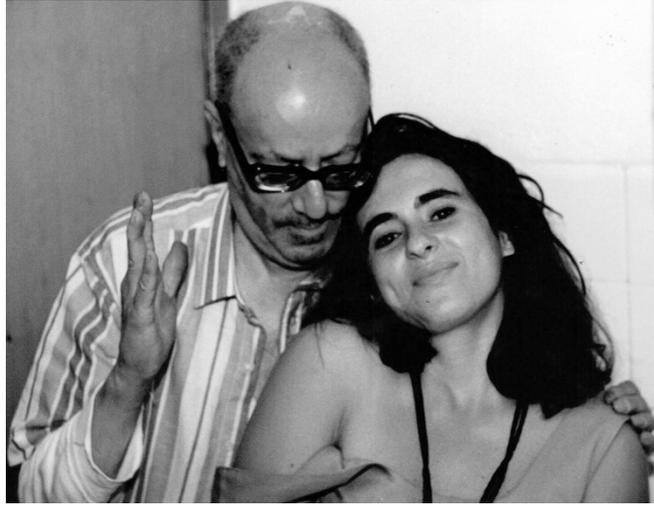
Não. Apesar de o Álvaro Manuel Machado ter falado do Luiz Pacheco foi apenas porque lhe pareceu que seria um autor pelo qual eu me iria interessar, já que eu andava a ler muito Jean Genet, Boris Vian, Benjamin Péret, Sade, etc. Depois, o que aconteceu é que, por minha iniciativa, acabei por fazer dois trabalhos para duas disciplinas do Doutoramento em Ciências Literárias, mas nunca houve nem uma aula nem trabalhos a realizar sobre o Luiz Pacheco.

Em que ano e como chegou ao conhecimento de Luiz Pacheco?

Penso que o conheci em 1994. Depois de o Álvaro Manuel Machado me ter falado dele, comprei alguns livros, requisitei outros. Li tudo o que encontrei, gostei e fui à procura dele para Setúbal. Só sabia que ele vivia em Setúbal. Lá dei com a casa dele e fiquei um dia inteiro, sentada nas escadas do prédio, à espera que ele chegasse a casa, mas não tive sorte. Regressei a Santarém mesmo triste. Todavia, decidi deixar pendurado na porta um saco com pastéis de nata, rebuçados, latas de atum e mais algumas coisas que ele pede num dos seus textos sobre o artista, *O Cachecol do Artista*, e o meu número de telefone. Ele depois ligou-me e marcámos uma visita minha lá a casa dele. E assim foi.

Qual era o modo de vida do Luiz quando o conheceu?

Vivia sozinho no último andar de um prédio (quinto andar se não me engano), pequeno apartamento, com dificuldades financeiras, problemas respiratórios, poucas visitas. Gravava cassetes com textos para o *Diário Selvagem* [ainda hoje inédito], dava entrevistas para diversos periódicos, escrevia crónicas, queixava-se de amigos, de familiares... Era um velho consciente de estar a ficar velho e capaz de morrer a qualquer momento, desi-



Ana da Silva e Luiz Pacheco em 1995
no andar da Rua Camilo Castelo Branco (Setúbal),
fotografia de Vasco Rosa

ludido com muita gente e muita coisa. Algumas pessoas da altura: Vitor Silva Tavares, Acácio Barradas, Serafim Ferreira, Lita, Maria do Carmo Abreu, Dulce, Fernando Mão de Ferro, o Cotrim da Editorial Cosmos.

Qual o papel na época de Dulce Fernandes na vida de Luiz Pacheco?

Não sei bem. Sei que ela se preocupava com ele, que o ajudava, que uma vez lhe ofereceu uma bola para fazer movimentos com a mão. Sei que ele me disse uma vez que tinha sentido pica por ela, acho que pelo cheiro das axilas. Dulce Fernandes era uma pessoa que se preocupava com ele, que gostava dele e de quem ele gostava.

Que levou Luiz Pacheco a deixar a Rua Camilo Castelo Branco?

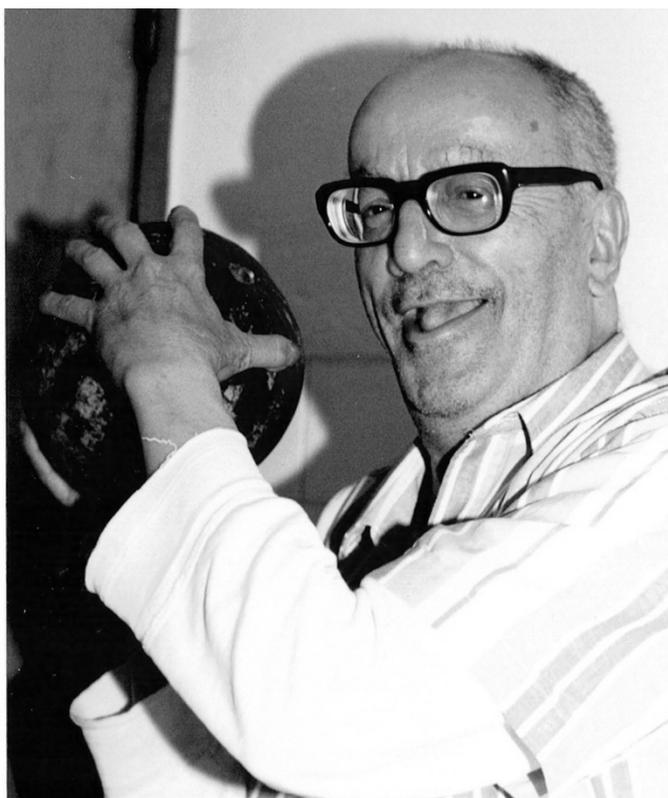
Problemas de saúde. Em 1996, mudou-se para a Vila Máryah, lar de idosos que ele dizia ser lar de luxo para pessoas já fora de prazo de validade.

Até quando acompanhou a vida de Luiz Pacheco?

De forma muito próxima, de 1994 a 1999; depois zangámo-nos, e voltei a acompanhar de forma muito menos chegada de 2003 até morrer.

Quais os motivos do afastamento? Como foi o reencontro?

Afastei-me porque cada vez que nos encontrávamos discutíamos muito em relação a autores/as de quem eu gostava, mas de quem ele não gostava nada. Quando lhe disse que iria inscrever-me num doutoramento em ciências literárias e que iria fazer tese sobre o Álvaro do Carvalho, ficou pior. Um dia, fui vê-lo a Setúbal e ele mandou dizer que não me recebia e eu, que tinha apanhado dois autocarros para lá chegar, nunca mais lá voltei até ao reencontro em 2003 (eu vivia na Vila da Marmeleira naquela época). Depois, pareceu-me que ele pensava que eu me estava a aproveitar dele de alguma forma e aí desapareci



Luiz Pacheco em 1995
andar da Rua Camilo Castelo Branco (Setúbal),
fotografia Ana da Silva

mesmo durante aqueles anos todos. O reencontro foi bom, mas senti que persistia uma mágoa minha e dele. Fui visitá-lo algumas vezes, mas já nada tinha a ver com a proximidade que tivéramos.

O que foi colaborar no documentário “Mais um dia de noite” (RTP2)?

Foi entusiasmante. Eu adorava o homem, respeitava o autor, fascinada pela obra, sentia que lhe devia muito. De facto, tinha tantos estudos de línguas e literaturas, mas foi com ele que aprendi a escrever e a gostar de escrever. Foi com ele que aprendi a desobedecer, mesmo em tempo de pandemias e estados de emergência.

Como foram os últimos dias de Luiz Pacheco?

Não sei. Só sei que fui ao velório, na Basílica da Estrela, e lá estava a bandeira do Partido Comunista a aconchegá-lo, como ele queria. Estava pouca gente e os sofás em volta do caixão, vazios. Pensei que a melhor forma de o velar seria ficar ali a ler-lhe alguns bons textos, dele, é claro, para ver se o aconchegava também: *Os Namorados*, *A Velha Casa*, *O Teodolito...*

Como vê a obra de Luiz Pacheco no quadro das correntes e escolas literárias da época e em especial dentro do surrealismo?

O Luiz Pacheco não se queria enquadrar em correntes e escolas. Aliás fazia tudo por isso. E de facto conseguiu. Não se enquadra. Ele escolheu outra via: a do abjeccionismo, a da Contraponto. Dizia que não achava graça ao surrealismo, talvez porque, como oposição ao regime, não funcionava — embora fosse um avanço em relação ao neorealismo, que se tinha acomodado. Ele tinha uma grande admiração pelo António Maria Lisboa, o Mário Henrique Leiria, o Ma-

nuel de Lima. Foi através do Luiz Pacheco que eu conheci o Lisboa. Ele ofereceu-me um livro dele. Os outros já eu conhecia e gostava.

O que é o neo-abjecionismo para si?

No livro II de *Saint Genet, comédien et martyr*, intitulado «Première Conversion: le mal», Sartre afirma que Jean Genet escolhe entregar-se deliberadamente ao mal sem limites, constitui uma ética do mal «avec des préceptes et des règles, des contraintes impitoyables». É uma forma de revolta contra a sociedade que o excluiu, mas, em vez de viver essa exclusão com vergonha, como é o caso da personagem Jean Rabe, em *Le Quai des Brumes*, decide vivê-la com orgulho. Afinal, esta «reivindicação do mal» é uma forma de dignidade. No entanto, Sartre explica que, para Genet, não é o outro (ou seja, a sociedade) que é abjeto, a abjeção está nele próprio. Genet desenvolve a partir daqui a ideia de pecado como martírio e de santidade pelo mal. O que esclarece o título que Sartre deu ao seu ensaio *Saint Genet, comédien et martyr*. Alexandre Pinheiro Torres, comparando *O Libertino Passeia por Braga* com *Notre-Dame-des-Fleurs*, explica: «Há pois uma santidade pela execração. Sartre chama a atenção (...) para o impulso que leva certos homens a procurar o desprezo e a buscar o julgamento dos outros homens. Ao lado da exemplaridade positiva da virtude, e, em contraste com ela, a exemplaridade negativa. Em Jean Genet, e segundo a análise sartreana, há uma vontade de identificação com todos os pecados do mundo. Como ponto culminante desta ética do Mal temos a ideia de que ela (da mesma forma que a ética do Bem) também implica uma Graça». Luiz Pacheco também se considera abjeto. Porém, há uma grande diferença entre ele e Jean Genet. Primeiro que tudo, a abjeção de Pacheco tem limites. Não há assassínios, execuções de assassinos ou traições de amigos da mesma natureza. Não há propriamente uma ética do Mal em Luiz Pacheco e, se ele se quer abjeto, não cessa de mostrar que a sociedade é tão abjeta ou ainda mais do que ele. Há uma crítica e uma acusação constantes da sociedade abjeta. O que é *O Cachecol do Artista* senão um dedo apontado? Por que razão pede o artista um cachecol ou uma esmola no fim deste texto? Eis apenas dois exemplos muito significativos desta acusação; no primeiro, Pacheco acusa com ternura; no segundo, acusa com raiva:

1. «O miúdo que vende jornais naquela cidadezinha de província parada pacata patega é a primeira coisa que se vê na cidade, parada pacata patega. Quando chega o comboio da noite, a voz do pequeno ardina (que não tem pai nem mãe) corre pelas ruas e praças espanta a passarada bate nos prédios faz abrir portas e janelas fura a escuridão saem gritos dos seus olhos a sua cara de menina pede beijos e carícias uma ternura diferente as pessoas compram-lhe o jornal porque não podem comprar o silêncio do pequeno órfão e toda a cidade é um remorso inexplicável, inexpiable. Irás comigo, irmão, para a próxima jornada. Até ao Outro Lado, seremos dois.» (*Os Namorados*, p. 22).

2. «Engraçado!... São acérrimos democratas, indefectíveis republicanos [...] opositoristas intransigentes com o regime [...], mas na prática do dia-a-dia tão bons como os outros. Ou piores. [...] Tão repelentes por vezes. [...] Quantas

vezes não os gramei com vontade de os mandar à merda e mandei mesmo! chamar-lhes estúpidos (...) sabujos, traidores, carneirada em jogo duplo, bem instalados e querendo instalar-se mais e mais (...) porque estando bem (embora devesses estar livres) desdenham ignoram deliberadamente a plebe proletária que são a grande maioria somos nós.» (*O caso das criancinhas desaparecidas*).

Como em Genet, verifica-se, em Pacheco, a ideia de fatalidade (o que não implica falta de liberdade, se bem compreendermos o caso de Oreste, em *Les Mouches* de Sartre): «O desprezo dos homens, que me importa? Sabiam que o meu destino era este (...) e não mo diziam por piedade» (*Os Namorados*). Ele procura reabilitar a beleza de coisas que a sociedade rotulou de abjetas, mostrando que afinal a abjeção é relativa, procura explicar porque se é ou se escolhe ser abjeto e procura mostrar que, em muitas coisas, a sociedade é tão abjeta como ele, mas é hipócrita e, por isso, abjeta por não ser livre (e livre ele é). A liberdade é, para Pacheco, um valor primordial, insistentemente rebatida nos *Exercícios de Estilo* e em toda a sua obra.

A cinco anos do centenário como vê o legado escrito de Luiz Pacheco?

O Plano Nacional de Leitura bem podia recomendá-lo e os programas curriculares de Português bem podiam aproveitá-lo, explorá-lo. Ainda que Luiz Pacheco pudesse ter horror a qualquer tipo de utilização didática da sua obra, valeria a pena, porque não temos de fazer o que ele quer ou queria (sobretudo agora que está morto), porque se aprenderia a gostar de ler, a saber escrever melhor, a ter pensamento próprio, a ter a coragem de dizer o que pensamos, a discutir aquilo que não se discute, a lutar por valores e pela dignidade humana. Não conheço nada melhor, em língua portuguesa, do que *O Caso do Sonâmbulo Chupista*, da editora que LP criou em 1950, a Contraponto, para explicar às crianças e jovens que o plágio é uma coisa muito feia e premiá-lo, mais ainda. Talvez assim se pudesse combater eficazmente o sonambulismo e o chupismo de que muito boa gente padece, nas escolas e não só.♦



pormenor de barro de Maria Antónia Viana, 2016

O “ENGENHEIRO”
SEGUNDO LUIZ PACHECO (E VICE VERSA)

Henrique Garcia Pereira



◆ ENCONTRO IMPROVÁVEL (OU O ACASO OBJETIVO) ◆

Conheci o Luiz Pacheco na sua casa de Massamá, pela mão do António Ribeiro (filho de Orlando Ribeiro, o geógrafo), que me disse — num fim de tarde ao balcão do Gambrinus — ter um amigo que estava à procura de quem lhe “alugasse uma parte de casa”. Nessa altura — primeiros meses de 1971 — estava farto do bairro da Beneficência (onde morava de ‘comuna’ em ‘comuna’ com a minha companheira, tentando reproduzir o espírito de **Mai68**), e a ideia de ir viver para fora de Lisboa seduziu-me. Assim, inquiri o António sobre o tal amigo que passaria a ser meu “senhorio”, começando por lhe perguntar quem **era** (era reduzidíssimo o universo das possibilidades), e porque formulava o seu desejo de ‘partilha de um chão’, segundo uma forma tão estranha (porque mercantil) para os hábitos da esquerda festiva do pós-**Mai68**.

O António ignorou majestosamente a minha legítima curiosidade e propôs-me “ir até lá” para eu conhecer o meu (provável) futuro senhorio, e combinar com ele os termos do “trato”. Embarcámos no meu Dyane vermelho em direção a Sintra sob a batuta do António (tanto eu como a minha companheira não fazíamos a “mais pálida ideia” onde seria Massamá). Chegámos a um prédio do tipo Jota Pimenta (“a zona de influência da Reboleira” estendia-se já até ali, pensei eu), e fomos conduzidos, por um rapazinho de cara redonda e cabelo rapado à escovinha, a um quarto junto à porta do átrio de um andar no rés-do-chão.

O quarto continha apenas uma cama, onde se jazia um “velho” (eu tinha vinte e cinco anos, nesse tempo) que me interpelou “com voz cavernosa vinda do outro lado do mundo”. Exigia “referências”, ao que o António interveio dizendo que eu era “engenheiro”, palavra-mágica adotada a partir daí pelo excêntrico “senhorio” para, sem pronunciar o meu nome, me nomear com algum sentido ambigualmente pejorativo (quanto a mim, esse epíteto não tinha qualquer poder ultrajante — em qualquer sentido —, já que eu era fanático do Técnico em todas as suas vertentes, antes e depois de acabar o curso, *vd.* Pereira, 2019).

Enunciou devagar a quantia que pretendia que eu pagasse por dois quartos e “usufruto” da cozinha/casa de banho, mandando o rapazinho — seu filho, designado por Paulocas — mostrar-me as *facilities*, que só tinham paredes e alguma sujidade. Quando regresssei ao quarto, mostrou assombro por eu não ter discutido o montante do “aluguer” (em face dos locais, que seriam insatisfatórios para um inquilino comum), pedindo um mês de renda e caução logo que eu disse que aceitava o trato.

Para comemorar, o velho propôs que fossemos ao Bolero, Bar de Putas junto ao Martim Moniz onde “apareciam” (quase todas as noites) alguns exemplares da Lisboa boémia desse tempo. Só na viagem para o Bolero é que me apercebi que ia viver com o Luiz Pacheco, que ‘conhecia’ de lenda e da leitura da sua desconcertante *Crítica de circunstância* (fig. 1).



Fig. 1 O livro do Luiz que li há 50 anos (Pacheco, 1966)

Na ‘viagem’ para Lisboa, comecei a conversa pelo livro da fig. 1, que me tinha agradado sobremaneira, já que estava a sofrer de fortíssimo enjojo relativamente a tudo o que cheirasse a neo-realismo (e esse espartilho era violentamente profanado pelo Luiz, abrindo-me a porta para alguns “autores portugueses” contemporâneos de uma linha surrealizante, quase desconhecidos para mim).

Mas o meu interlocutor não me deu troco nos meus avanços ‘literários’, cingindo a conversa aos aspetos práticos do aluguer que eu acabara de celebrar, como se de um contrato se tratasse (senti que ele se sentia estranhamente (?) feliz no papel simétrico do que tinha sido obrigado a desempenhar durante anos, ao enfrentar os mais absurdos ditames por parte das proprietárias dos quartos onde vivera, e que o tinham humilhado “vezes sem conta”).

Passámos pela Beneficência para eu ir buscar um colchão e alguns livros de cabeceira, e dirigimo-nos para o Bolero, sob violentos protestos do Pacheco, que se queixava de um frio “siberiano” (para cabermos os quatro no Dyane, tive de abrir a capota, deixando sair o colchão como maleável sistema telescópico a apontar para as estrelas visíveis nessa límpida noite de fevereiro).

Parei à porta do estabelecimento (fig. 2), mas o Beringela “estrela do novo cinema português” arvorado em porteiro não queria deixar entrar o Luiz, alegando que ele se preparava para se ‘instalar’ lá dentro (e apontava para o meu colchão como *material evidence* das intenções pachecais). Só o Sr. Pinto, o dono do cabaré, é que resolveu o imbróglio, deixando-nos entrar (sem colchão) e “responsabilizando-me” pela conduta do Luiz.

No interior do bar, subimos logo para o primeiro andar (janelas ao centro da fig. 2), reservado às comidas, a mando do Luiz (que se declarou “cheio de

fome”). Aí funcionava a “zona privada” de um antigo bordel cuja “zona pública” se situava no piso térreo, onde passou a “atuar” um pianista cego, trazido pelo Sr. Pinto quando este tomou de trespasse o bordel e o reformulou para “mais nobres funções” (nas suas palavras).

Na grande mesa comum do primeiro andar onde nos sentámos, estava à cabeceira uma quase septuagenária embonecada, a Lourdes, que merecia o



Fig. 2 Foto atual do prédio onde se encontrava o Bolero, no início da subida do Martim Moniz para a colina de Sant'Ana, pela Rua de São Lázaro (abaixo da pastelaria “A Caprichosa”)

maior respeito por parte de todos (mesmo do Luiz, que me confidenciou à quinta “cervejola” ter sido ela a “lirar os três” ao Virgílio Martinho, um dos tais autores surrealizantes de quem ele não tinha querido ouvir falar à saída de Massamá, e cuja escrita considerava agora como “encantadora”).

A propósito de sexo pago a prostitutas, o Luiz à enésima cervejola, cujos efeitos acumulados quebraram o gelo inicial confidenciou-me que era coisa que nunca tinha feito, e regozijou-se estrondosamente quando eu “jurei a pés juntos” que também era coisa desconhecida para mim. Entrámos por esta via num jogo de cumplicidades, em que concluímos pertencer (à nascença) ao mesmo estrato da burguesia média/alta, cujo autoritarismo nos empurrou para uma rebeldia sem limites. A primeira e fundadora expressão dessa rebeldia consistia na recusa dos “namoros de conveniência” com as meninas da nossa classe. Naturalmente, a partir daqui, os nossos percursos divergiram, por evidente desfasagem temporal: na sua adolescência, a única maneira de fazer amor fora do casamento e da prostituição era seduzir com falsas promessas “criadas de servir ou fêmeas de menor condição” (1); quanto a mim, começara a ‘conhecer’ algumas *partners* que adotavam o modelo quase “europeu” de liberdade amorosa (também nas minhas viagens ao estrangeiro, surgiam sempre algumas ligações eróticas que tendiam a galgar a separação geográfica, com idas e vindas frequentes).

Vendo que o Pacheco tinha deixado cair a máscara de “senhorio” e estava a entrar em alguma consonância (alcoólica?) comigo, o António Ribeiro que se sentia “pouco confortável” com o (des)encontro que tinha promovido abandonou os locais, desejando-me “boa sorte”. Chegou depois uma altura em que deixei de conseguir falar com o Luiz: entaramelava a língua embranquecida pelos “excessos da vida” e começava a interpelar quezilentamente tudo e todos à volta, sem qualquer “propósito”. Mergulhava a períodos regulares o longo nariz adunco de ave de rapina no copo de cerveja, e voltava ciclicamente a uma posição (quase) vertical, fazendo-me lembrar um “brinquedo científico” que tinha trazido da loja de um Museu de Londres, designado nos “gabinetes de curiosidades” por *drinking bird* (fig. 3).

Nessa altura, desci para o piso térreo para conversar com o Sr. Pinto, que também deixara o Luiz entregue à sua sorte no primeiro andar. O dono e senhor do Bolero sempre de fato escuro, camisa branca e gravata (quase como um “gato-pingado”, mas ligeiramente mais untuoso) gostava de falar comigo ao fim da noite (quando as zaragatas começavam a esmorecer), pedindo-me conselhos sobre o modo como podia ajudar a filha a “tirar um curso” (achava que, para atingir tão desejado objetivo, eu tinha armas secretas e impenetráveis que iam muito para além de dinheiro). Em troca, contava-me histórias mirabolantes sobre a noite de Lisboa desse tempo e a propósito do Pacheco aquela em que ele se apresentou à porta do seu “estabelecimento” acompanhado pelo filho, que teria muito menos de dez anos



Fig. 3 Logo e foto de um pássaro oscilando em *motto continuo* para meter o bico num copo

e pouco mais de um metro de altura: quando obviamente lhe foi vedada a entrada, o pai argumentou que se tratava de um mal-entendido, visto que o Paulocas era anão!

Entretanto os fregueses iam saindo devagar, “empurrados” pelo Beringela, cuja figura de *homeless* contrastava com a do Sr. Pinto, que se queixava imenso dele, “por dar mau aspeto ao estabelecimento” (hoje, no momento da escrita, vejo-o em anamorfose temporal nas feições esboçadas na fig. 4, e não como aparece em algum “cinema novo português”).



Fig. 4 Kevin Barry, escritor celta de hoje (Prose, 2020, p. 36), que vejo hoje na pele do Beringela e na cabeça do Pacheco (2)

quando as “pessoas já vinham trabalhar” (embora continuássemos de capota aberta, o Luiz já não se queixava de frio, cada vez mais enrolado no *pimp* por cima do colchão).

◆ O “ENGENHEIRO” DESVENDA ALGUM DO SEU PASSADO ◆
(COM LIGAÇÃO A CERTAS TRIBOS VAGAMENTE PACHECAIS)



Fig. 5 Tarantela

Aproveitando a pista vazia e a embalagem do pianista cego que “estava tão bêbado que não via nada”, dancei entusiasmadamente com a minha *partner*, ignorando com altivez (forjada na altura) os impropérios das profissionais que se insurgiam contra a circunstância de “eu vir para o picnic com a sandes no bolso”.

Ao fim de meia hora, o Luiz desceu, desganhado e agarrado a um *jovem pimp* que tinha ido lá acima para coletar junto da Lourdes o dinheiro que ela recolhera de todas as profissionais por ele protegidas (esse *jovem* era nomeado pelo Pacheco de “arrebentinha”, vocábulo que ouvi nessa noite pela primeira vez e que passou a constar no meu léxico).

Argumentando que o Paulocas tinha ficado sozinho em casa, o Luiz declarou que queria voltar para Massamá. E assim fizemos a viagem para os subúrbios já de madrugada,

Fiz o liceu no Camões, onde o Pacheco foi meu condiscípulo 20 anos mais velho, tendo ele nascido nas proximidades da Estefânia, mais de 30 anos antes de eu “parar” na pastelaria da fig. 5.

Foi no interior da pastelaria da fig. 5, em plena Estefânia, que me senti vítima do primeiro ato explicitamente repressivo praticado pelo regime de terror ditatorial-ascético que aqui vigorava no princípio dos anos 60: encontrando-me em enlevo

amoroso com uma artista da António Arroio, fui interpelado por um agente em uniforme, que me levou para a Esquadra da Mouraria, onde fui “identificado”

e injuriado por “ofensa à moral pública” por um qualquer Comissário de Polícia (no seu papel de ‘padreca’).

Mas a minha experiência com o espaço dos Cafés como lugar de ambiguidade agridoce (em que o prazer da quente convivialidade se sobrepunha a uma vaga sensação de ameaça constante, em razão da putativa presença de Pides e quejandos nas mesas vizinhas) vinha desde a minha meninice, quando o meu Avô “Republicano Histórico” e maçom me levava quase todas as tardes às suas tertúlias nos Cafés da Baixa. Discutia-se tudo nessas tertúlias, e eu era tratado como parceiro de pleno direito nas conversas. Lembro-me em especial de um facto que marcou fortemente o meu crescimento: estava uma roda de amigos a comentar o fim da guerra da Coreia, quando eu — depois de ter procurado em vão resposta no jornal — perguntei inocentemente quem tinha ganho a guerra (como acontecia nas histórias-padrão do Cavaleiro Andante). E como ninguém me respondesse de um modo claro (*i.e.* dicotómico), integrei esta omissão na minha maneira de ser criança, vendo sempre todas as coisas como um — mais ou menos diverso e ofuscante — caleidoscópio (o meu “brinquedo” preferido).

Durante os anos de formação (em todos os planos) em que andei no Camões, passava algum do tempo livre nos Cafés das imediações do Liceu: a Mimo e o San Remo, na Duque de Ávila, a Cubana, na esquina da Avenida da República com a Miguel Bombarda. Mas *primus inter pares* era o Monte Carlo que tinha a minha predileção, e onde “parava” com maior frequência (quotidianamente) e durante mais tempo (3/5 horas por dia/noite). Foi no Monte Carlo (fig. 6) que ouvi a lenda do Pacheco, antes de o encontrar *de visu* em Massamá. Mas, ao contrário do Pacheco, que usava os Cafés como “terreno de caça” (onde atacava como predador amigável as suas vítimas, ordenadas segundo o seu “valor” alimentício, que se cifrava literalmente na sua bem conhecida “tabela” pecuniária), eu usava-os como *field of leisure in an urban landscape*, em consonância com o arquipélago de sensibilidades da nebulosa constituída pelos companheiros de cada fase da minha vida. Assim, posso dizer que, desde sempre, pertencço — num certo grau (3) — à tribo vaga dos AMANTES DE CAFÉS, agrupamento amiboide de indivíduos à maneira de Maffesoli (1988), que sentem com fragor a sinfonia irradiada — sem direção ou sentido — pela convivialidade da mole humana que se juntava nos grandes Cafés do século passado.

Esta tribo, que acolhia todas as *nuances* que Nietzsche explicitava na vida de cada um de nós, acompanhou-me sempre com um elevado grau de pertença, e teve uma importância “fundadora” na minha individualidade assumidamente camaleónica.

Se quisermos olhar a complexidade da vida com dois **modelos** a duas dimensões, podemos ilustrar esses **modelos** segundo o esquema da fig. 7, onde surgem — lado a lado os símbolos “de oposição” e “de paralaxe”, que acabam por



Fig. 6 Café Monte Carlo nos anos 60
(Pereira, 2019, p. 46)



Fig. 7 Janus, segundo os 'gregos' e Duck+Rabbit, segundo Wittgenstein

conduzir a um referencial capaz de captar uma fração significativa da complexidade de que partimos (4). Na vida do Pacheco (expressa em alguma da sua escrita) coexistiu claramente naquilo que pude observar em comparação com a minha vida/escrita o pragmatismo instável em oposição ao sentimentalismo consistente, a coerência unificadora em paralelo com a polifonia multiforme.

E surge assim uma nova tribo, mais etérea do que a anterior (por não ter suporte geográfico), que pode ser designada como tribo das CORRESPONDÊNCIAS DESCONCERTANTES (“inaugurada” talvez por Rimbaud, com o seu celebrado *je est un autre*). Esta tribo, que eu partilhava totalmente com o Luiz, acolhia também de pleno direito Patrícia Highsmith (5), uma escritora da nossa predileção que ainda hoje leio e releio para continuar a ver a vida como ela é, adjetivando-a de “pachecal” e/ou “highsmithian” na sua pluralidade.

Outro ponto de coalescência entre mim e o Luiz centrava-se em tudo o que fosse *printed matter*, sob todas as formas e ‘géneros’, a começar pelos livros. Os livros, por mais “respeitáveis” que os outros queriam que fossem, eram ‘matéria-prima’ para importantes operações (físicas) do Pacheco, que lhes dobrava impiedosamente as folhas, escritas e reescritas em todas as margens (e mesmo sobre o ‘miolo’ antigo, como um palimpsesto ao contrário). Tanto eu como ele exercíamos uma ‘volúpia destruidora’, à maneira daquele preceito da jurisprudência romana que concluía com os direitos de *fruendi et abutendi* (e em que retirei o *ius utendi* inicial, já que posse era coisa que não nos interessava).

No seio da tribo dos seguidores da *PRINTED MATTER* em que me encontrava (em boa companhia), começava a emergir o heterogéneo, a miscigenação, a amálgama, num emaranhado de novos rizomas que glosavam as velhas *chansons gaillardes*, de estribilho bem expressivo: *sans dessus-dessous et sans-devant-derrrière*.

Sendo toda tirania visceralmente avessa à palavra escrita, “não é de estranhar” que a minha pertença à tribo dos seguidores da *PRINTED MATTER* fosse severamente castigada pela repressão salazarenta. Assim, não “podendo” deixar de acompanhar, na sua aventura de “luta” contra o regime, o meu maior amigo do período 1961-1964 (no Camões e no Técnico), passei a difundir a seu suave pedido, mas sem grande entusiasmo da minha parte folhetos como o da fig. 8, atividade que a PIDE não podia tolerar (e em que me envolvi mais por amizade do que por convicção).

Fui então preso pela PIDE com pouco mais de 18 anos (e sem qualquer interesse particular pela “política ativa”), tendo passado 18 dias no Aljube, em absoluta solidão e sem papel nem lápis. Soube depois que o Pacheco tinha estado uns anos antes no Limoeiro, situado



Fig. 8 Pretexto para a minha perseguição pela PIDE (arquivo Ephemera)

um pouco mais acima (mas invisível da minha cela), por “razões” tão absurdas como as que a PIDE tinha alegado para a minha prisão no Aljube, e depois em **Caxias**.

Finalmente, em 10 de julho de 1965, fui libertado de **Caxias**, onde alguma convivialidade com um segmento da população anti-salazarista inteiramente desconhecido para mim (em especial, “os revoltosos do caso de Beja”) não conseguia contrabalançar a disciplina que era imposta, no “interior”, pela hierarquia bolchevique da cadeia (e que “se sobrepunha” fantasiosamente devido à sua “força moral” à dos Guardas).

No período 1966-70, abdicando alegremente de qualquer seita te(le)ológica, fui construindo uma *persona* libertária/hedonista/ cosmopolita, e comecei a aproximar-me com ‘ardente paciência’ irónica da tribo da REVOLTA IN-CONSEQUENTE, em que alternava (longos) períodos em **Lisboa** com algumas (mais curtas) estadias na Europa (onde ia ‘visitar’ os meus amigos exilados, que me deram a conhecer o Mai68).

Em **Lisboa**, fui-me deslocando-para o Bairro da Beneficência, promovido a *Quartier Latin* da capital do país, e onde viviam alguns dos meus companheiros da Cidade Universitária. Um desses amigos, que dividia o seu (imenso) tempo livre entre os Cafés, Restaurantes e Bares do nosso *Quartier Latin* e os correspondentes “estabelecimentos” da Baixa, “desafiou” a nossa tribo para nos deslocarmos ao Cabaças (uma tasca situada na Braamcamp) para termos um encontro ‘preliminar’ (no sentido de alguma ‘mistura’) com outra tribo, a dos BÊBADOS DA BAIXA, que pairava na **Baixa** como mancha viscosa de alto teor alcoólico. Essa nova tribo, que se tornou uma ‘extensão’ da antiga (no sentido do e, e, e copulativo), era composta por um conjunto heteróclito de indivíduos (ninguém perguntava ‘quem era quem’) com uma ligação subterrânea feita de estranhas cumplicidades, uma linguagem específica e uma atitude anticonformista e anti-carreirista em face da vida (como está descrito em Pereira, 2000, p. 222-224, a propósito de uma surpreendente analogia com um grupo semelhante que emergiu nos antípodas, pela mesma época). Uma cena típica desta tribo corporizava-se na atitude canhestramente *blasée* de alguém que chega a uma das bases (por exemplo, o Estádio, as Galegas ou o Bolero), após longa e inexplicada ausência cuja causa ninguém indagava, e diz secamente, sem sequer saudar os amigos: “Quem é que me paga um copo?”.

Entre os ‘membros’ desta tribo com relações pachecais encontrava-se o António Ribeiro, que descia da Politécnica com o seu primo, o Carlinhos Ramos Lopes, que se suicidou no final dos anos 60 por desgosto do seu pai ser fascista (e Diretor Geral dos Serviços Prisionais).

◆ A TURBULÊNCIA NA CALMARIA ◆
(OU O QUOTIDIANO EM CASA DO LUIZ PACHECO)

O período de 18 meses que passei na terra pachecal pode dividir-se em dois tempos, irregularmente distribuídos numa paralaxe antagónica: o tempo das profundas (mas intersticiais) descidas aos infernos e o da bonança à bolina (sempre inquieta).

Obviamente que para o primeiro tempo contribuía, em primeiro lugar, a presença nos locais de subconjuntos da tribo dos BÊBADOS DA BAIXA, aleatoriamente selecionados, os quais aos olhos da *suburban* população dessa época *semaient la pagaille* a partir da casa do Luiz, espalhando-a depois pelas vizinhanças (especialmente pelas acanhadas tabernas que davam alguma alegria

ao triste *suburban* aglomerado). Com uma inveja benevolente perante os putativos “excessos” a que nos entregávamos, esta balbúrdia era criteriosamente dissecada nos seus mínimos pormenores por um certo funcionário da tipografia Bertrand – o Inspetor Geral, nas palavras do Pacheco (segundo Gogol) – que vivia “lá em cima” e que, a pretexto de entregar a Revista do Tintin e alguns envelopes de ‘vintes’ com origem no Vasco Granja, vinha quase todos os dias saber o que se passava “cá em baixo” (à maneira da canção da Amália que evoca o tiro-liro-liro *vs.* o tiro-liro-ló).

Seguidamente, apresento uma lista alfabética (oulipiana?) dos ‘verbetes’ correspondentes aos BÊBADOS DA BAIXA que frequentavam a casa do Luiz no período em que lá vivi.

ANTÓNIO JOSÉ FORTE era um poeta anarco-surrealista de mente sólida e corpo débil que se segurava continuamente numa possante escultora chamada Aldina. Um dia, no Verão de 1971, apanhou um sol mais forte no caminho para a casa do Luiz, e eu vi-o a cambalear como um legionário do *Beau Geste* que se aproxima sequioso do Forte, morrendo por uma cerveja.

CABEÇA DE VACA era um belo homem de barba e cabelo negro/sujo com fios brancos, pintor de arte e fêmeiro inveterado. Rebocava sempre uma Velha franzina da melhor estirpe lisboeta, a Dona Branca, que o adorava. Tinha obra feita (e assinada) num mural de um restaurante situado no Meco, pertencente a uma comerciante de peixe chamada Antónia.

FAUSTO BOAVIDA era um *designer* de estatura meã, sempre muito bem vestido (por vezes de cores berrantes), viajando sempre num *coupé* de alta cilindrada (estilo Jaguar) de que se orgulhava muito (e que insistia a toda a hora para eu experimentar, o que eu recusava tenazmente). Fora mercenário ao serviço da França em África, e trazia consigo uma pistola.

JOVITE era um algarvio de meia-idade que declarava aos quatro ventos que a família (riquíssima) conseguira que ele fosse condenado por um Juiz de Faro à expatriação do Algarve. Tinha a idade mental de um rapazinho de 14 anos e estava encantado por eu ser o único que o acompanhava na resolução daqueles problemas de matemática de 5º ano liceal.

LITA era uma rapariga pequena, de cabelo encaracolado e de óculos, mais velha do que eu, que andava (ainda) em Letras, orgulhando-se de ter participado na greve de 62. Tinha um filho um pouco mais velho do que o filho do Luiz, que desafiava tudo e todos (começando pelo Luiz) para jogar intermináveis – porque levava muito tempo a pensar – partidas de xadrez.

MACEDO E BRITO era um homem possante de idade indefinida que aparecia continuamente à procura da mulher, uma rapariga débil, da minha idade, de olhos azuis e pele muito branca. Esta refugiava-se em qualquer lugar quando o marido bebia e se tornava violento (passou alguns dias em Massamá, em várias das suas fugas, que acabavam sempre em reconciliação).

NINI era um fidalgo espanhol de cabelo untuoso e ar adamado cuja família era dona da Pollux, na Rua dos Fanqueiros. Dada a má fama que ele próprio cultivava (e as companhias que frequentava), os irmãos definiram, à volta da loja, uma *no-go area*, que ele e os amigos não podiam pisar, em quaisquer circunstâncias (por contrapartida a uma choruda mesada).

ODETTE CALMEIRONA era uma mulher ossuda e avantajada (sem ser gorda) que tinha sido corista de *vaudeville* nos seus já longínquos tempos da zona Parque-Mayeriana. O Luiz tinha por ela uma “predileção especial”, em razão talvez de serem mais ou menos da mesma estatura (que roçava os 180 cm), o que facilitava sobremaneira os contactos físicos verticais.

PI-PI-NHÓ-NHÓ era um rapaz-velho cujo maior deleite consistia em lavar-me os pés, enquanto contava estórias das mil-e-uma noites para me convencer a repetir o ritual que tanto lhe agradava (e que a mim me aborrecia, não fosse o encantamento resultante do despertar das minhas fantasias). Era excelente cozinheiro, o que o tor-

nava sempre desejado.

RATA DOS CABARÉS era um senhor de boas famílias, que tinha sido ostracizado pelo indecoroso hábito que justificava a sua alcunha: sempre que entrava num estabelecimento noturno onde se encontrassem damas sentadas à mesa, tinha o impulso irreprímível de *marcher à quatre pattes sous la table*, praticando cunilingus a toda a horda do sexo feminino.

XICO BRETZ era o mais velho de nós todos (dizia-se que tinha nascido ainda no séc. XIX); com a sua aparência de marinheiro Bretão/Atlântico, a barba e cabelo excessivamente curtos e borealmente brancos. O que nele era mais saliente era a sua fome atávica que se exprimia em gritos lancinantes para pedir alimento, “em agudos rugidos de leão faminto”.

Foi entre combinatórias variadas de alguns exemplares das *dramatis personae* acima enumerados que acumulei os fogos fátuos correspondentes ao primeiro tempo da minha passagem por Massamá, caracterizado basicamente pelo “pecado da carne” (humana e animal), em consonância com alguns “malfeitores sociais”, segundo o epíteto que, há séculos, fora forjado por várias formas de *status quo*, e cuja semântica incluía aqueles indivíduos que se opunham ao capitalismo a partir do exterior das instituições “oficiais” (do tipo partidos e sindicatos, que eram também contestados por estes revoltados de todas as revoltas).

Na mesma agitação, mas em Tercena, fui uma vez ou duas com o Luiz a casa de um “americano” (tinha regressado dos States há pouco tempo) que dava pelo nome de Grangeio Crespo e que vivia do outro lado da linha de Sintra. Em tais visitas, o Pacheco deleitava-se teatralmente com uma personagem etérea (e silenciosa), a “divina Elsa”, companheira do “Rodinhas”. Este personagem rezingão immobilizado numa cadeira de rodas mostrava uma má vontade infinita contra os intrusos, temendo ser de novo atirado para um tanque-piscina que havia no quintal (como acontecera, pouco tempo antes, pela mão do poeta-pintor madeirense António Aragão, que tinha vindo conversar sobre a *Beat Generation* e acabara por praticar um ato *à la Burroughs*).

Quanto ao segundo tempo, o da bonança (em que o Luiz expulsava de casa todos os BÊBADOS DA BAIXA), mantínhamos na maioria das pausas uma distância protocolar: cada um em seu canto, mal nos víamos: eu no meu escritório improvisado com tábuas e tijolos; ele no seu quarto, onde recebia na **cama** (como já tinha divulgado afetuosamente Cesariny em 1965 num poema publicado em Pacheco, 2017, p. 9) alguns amigo(a)s secreto(a)s, mantendo com este(a)s longas conversas na (de?) **cama**. Nesta desusada atividade, seguia o exemplo do Repórter X (6) (fig. 9), que como ele sofria de asma.

Como escreve saborosamente o mediterrânico Manuel Vicent (que de vez em quando nos manda uma pérola lenta da sua Valencia natal, *vd.* fig. 10), há de facto uma “escola de escritores

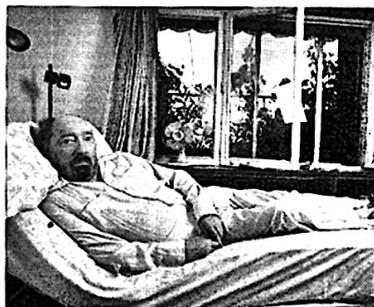


Fig. 9 O repórter X recebe na cama os seus colegas de redacção (Ferreira, 1974)

DESDE EL PUENTE / MANUEL VICENT

La escuela de escritores acostados

Fig. 10 Manuel Vicent dá-nos conta da escrita horizontal (*El País*, 23.03.2020)



deitados”, na qual o Pacheco se inseria, exercendo no leito uma atitude procustiana sobre a sua própria literatura (quando comestível, *vd.* Pacheco, 1972).

Nos dias deste segundo tempo em que por crises da doença alcoólica não conseguia exercer o *métier* de ‘escriva deitado’, pedi-me algumas vezes vencendo “o orgulho ferido, e em desespero de causa” boleia para Lisboa. Levantando-se da cama a muito

custo, embrulhava-se (como Diógenes no mítico barril) nas mais desproporcionadas roupas de que se tinha apoderado em anteriores surtidas, e ia para o Júlio de Matos, onde era acolhido (e injetado com Vitamina B) no Centro António Flores, jurando obviamente à volta que: “nem mais uma cervejola!”.

Em outros dias em que a bonança imperava, vinha conversar comigo ao meu escritório (e espiar as novidades em *printed matter* vindas da Europa). Em algumas destas (raras, mas riquíssimas) ocasiões, dizia que lhe apetecia fazer uma ponte entre o surrealismo “antigo” (que ele conhecia bem, e eu não) e o anarquismo “recauchutado” (como ele chamava genericamente à ultrasquerda anti-bolchevique da segunda metade do século XX, de que tinha por *mim* então a primeira notícia documentada em *printed matter*).

Quanto a *mim*, que nessa altura tinha o Debord em grande estima, tentava (em vão, penso eu, hoje) convencer o Luiz de que o pai-fundador da *Internationale Situationniste* (7), conhecida por IS entre os *connaisseurs*, era o mais importante, impiedoso e conseqüente crítico do capitalismo, na fase em que a ‘organização das aparências’ era o principal motor da sociedade da mercadoria em que vivíamos (quem?), tanto para cá (muito para cá) como para lá da cortina de ferro (e aqui tinha de falar na ‘equivalência’ no lado negativo da história entre os dirigentes mais ou menos corruptos da livre concorrência nas “democracias ocidentais” e os burocratas dos “países socialistas” de economia estatal).

Agora no lado positivo da história (centrada mútuo acordo em França, território que ambos conhecíamos), evocávamos *à rebours* as grandes revoltas modernas: a Comuna de Paris, com a sua enorme influência na ação/pensamento dirigida/gerado contra todas as formas de Estado; a ‘Primavera dos Povos’ de 1848 com a sua poesia *à la* Baudelaire a iluminar a Europa, desde o Sul (Sicília) até ao Norte (Escandinávia); a ‘revolução’ de *Juillet* de 1830 com o seu Delacroix que teimava a guiar o povo (embora este não precisasse de guia, nem se deixasse guiar, dizia eu). Talvez com exceção dos *communards*, encontrámos na ‘Grande Revolução’ as analogias mais interessantes com Mai68 (8) (até no nome dos *enragés* que fazem parilha com os *situationnistes* no título do livro que descreve a quente o ‘movimento das ocupações’ do *Quartier Latin*, *vd.* Vienet, 1968, e fig. 11).

Por exprimirem alguns gritos de revolta que o encantavam particularmente, o Pacheco gostava particularmente dos *graffitis* da fig. 11, de que eu tinha fotos na parede do escritório.

Entusiasmado com o material gráfico que lhe ia apresentando (e com relatos meus sobre atos de rebeldia ligados à boémia “desclassificada” do pós-Mai68), entrava por vezes num delírio virtuoso de correspondências entre a *pégre* invetivada pelo de Gaulle, e os BÊBADOS DA BAIXA, como fenótipos da ideia de plebe que estava do



Fig. 11 Fotos de inscrições nas proximidades (e no interior) da Sorbonne em Mai68

lado positivo da história, perseguida por todos os braços repressivos do Estado (família, padrecas, professorado, polícias, políticos, *petits chefs*, ...).

Na mesma onda (9), entrava por vezes numa analogia arrebatada entre o seu surrealismo e a IS, em que o segundo movimento seria “uma continuação do primeiro”, apesar da sua leitura atenta mas furiosa do artigo que lhe dei sobre a “*Amère victoire du surréalisme*”, publicado logo no primeiro número da revista da IS, em 1958 (como mestre da polémica e da diatribe escrita, cheirava-lhe a uma qualquer rivalidade que deu origem a um ajuste de contas, necessário para a construção da ideia de uma qualquer “identidade situacionista”, após o fim de amores mal resolvidos).

Em defesa desta ideia (que eu achava uma contradição nos termos), o Pacheco mostrou-me um exemplar da *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, de 1960, que punha em cheque a tese anti-surrealista expressa pela IS dois anos antes, já que Debord e a sua companheira acompanharam os surrealistas na sua posição anticolonial. Considerava que ambos os movimentos eram “inventores de aventuras”, em que o escândalo assumia a sua verdade etimológica de “aquilo que faz cair no mal” (onde ele se sentia bem).

Em algumas destas *causeries* muito sérias (que o Luiz sempre arranjava maneira de “abandalhar”), participava de pleno direito o Paulo, seu filho de 7/8 anos que vivia com ele, e que foi o único exemplar da sua (já) numerosa prole que conheci em Massamá.

Quando o pai autorizava, o Paulo arrastava para junto de nós para se sentir em comunidade, acho eu a sua carteira de *écolier*, roubada numa escola primária ao velho estilo fascista (que costumava estar aos pés da cama de onde o Pacheco comandava a logística das operações de saque a executar pelo filho). Lembro-me dele, muito atento (como eu, 15 anos antes, nas tertúlias do meu Avô nos Cafés da Baixa), tentando absorver alguns saberes e entendimentos da mixórdia de temas e questões em aberto que perpassavam das nossas conversas.

No sentido de fazer passar a ideia de que as zangas, expulsões e dissidências características dos surreal(situacion)istas não eram mais do que *clashes* de egos a que nós estávamos imunes, decidi num dia do Verão de 1972 abandonar a casa do Luiz em boa harmonia com ele (e em melhor, com o Paulo).

Notas: 1) Esta manobra era também designada por diferentes formas do verbo “enganar”, como se exemplifica na letra de uma cantiga que o pianista cego costumava trautear: “O tocador de travassos, ai!, enganou uma menina, trazia o retrato dela nas costas da concertina/nas costas da concertina, ai!, nas costas do violão; eu ia casar com ela, mas a mãe dela, ó que aflição/eu enganar, enganei-a, ai!, mas ela bem no sabia/eu ia dormir com ela, porque a mãe dela mo consentia! 2) Hoje penso que a maioria dos *characters* criados por Barry partilham com o Pacheco (ou com os seus alter-egos “literários”) algumas características

que se traduzem para o “leitor comum” em obscuros oxímoros, ‘passados a limpo’ em diálogos impressionantemente vivos, que são simultaneamente divertidos, poéticos, obscenos, metafísicos ... 3) Neste tipo de pertença a um certo conjunto, regido pela “lógica vaga”, um elemento não pertence de um modo dicotómico (sim ou não) a esse conjunto, mas em conformidade com um certo grau, definido no intervalo [0,1], que dá a verossimilhança dessa pertença (Zadeh, 1965). 4) Esta estratégia assemelha-se nos seus princípios e *modus operandi* a um método de estatística multidimensional designado por Análise das Correspondências (Pereira *et al.*, 2018), e cujas afinidades com Baudelaire não são só no nome do seu poema de 1857 “Correspondances”: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles l’observent avec des regards familiers.” 5) Nascida em Janeiro de 1921, para homenagear Janus poucos anos antes do Pacheco, Pat sintetizou de um modo admirável a oposição entre os seus demónios interiores e o desejo de felicidade, numa dualidade entre o sofrimento colérico de embriaguez dolorosa e de alguma ternura traída. E estes sentimentos opostos combinam-se com a paralaxe entre loucura pútrida e maldade demente, numa pluralidade de signos quase indiscernível. E se a ‘canonização’ da escritora americana ficou concluída nos primeiros anos da segunda década deste século (segundo Perin, 2012), espere-mos que a canonização correspondente ao Pacheco acabe por ser desconcertante. 6) Este funâmbulo do pós-guerra de 1918, que inventou, a partir de Paris, uma detalhada reportagem sobre “A Rússia Soviética”, voltou-se depois para a América industrial, inventando dessa vez uma ponte metálica ligando o parque de Monsanto (não como pulmão, mas como *hub* de Lisboa) a Boston, MA. 7) Quando conversava com o Luiz sobre a *Internationale Situationniste*, tinha sempre de pronunciar a última palavra em francês, acentuando a última sílaba, para evitar a sua confusão propositada exercida com ar sardónico relativamente a um qualquer “situacionista” português bolorento, adepto do cinzentismo nacional (a esta “provocação”, eu respondia que muitos desses “situacionistas” eram seus incógnitos, mas rentáveis mecenas e admiradores). 8) Por exemplo, no início do “Terror”, há um esboço de ‘democracia direta’, quando os *sans-culottes* interpelam diretamente a Assembleia Constituinte com as ‘impertinências’ de quem nada possui (a começar pela ‘lingerie’ dos aristocratas) e saqueiam as Tulherias ao som do *Ça ira*. Nesta falta de ‘lingerie’ como em muitas outras coisas o Pacheco era um verdadeiro *enragé*. 9) Quando lhe chamei a atenção para o ‘carinho’ dos surrealistas pelos *Blousons Noirs* (e outros marginais de Mai68, ex-presos ditos “comuns”, como ele).

Referências: Ferreira, R. (1974) *O Táxi nº 9297*, Arcádia, Lisboa; Maffesoli, M. (1988) *Le temps des tribus*, Le Livre de Poche, Paris; Pacheco, L. (1966) *Crítica de Circunstância*, Ulisseia, Lisboa; (1967) *Textos Locais*, Contraponto; (1972) *Literatura Comestível*, Estampa, Lisboa; Pereira, H.G. (2000) *Arte Recombinatória*, Teorema, Lisboa; (2003) “The making of Apologia do hipertexto na deriva do texto”, *Mealibra*, nº 12, pp. 101-106; (2019) “A esquerda festiva no Técnico dos anos 60”, *Ephemera*, Lisboa; Pereira, H.G., Sousa, A.J. Ribeiro, J., Salgueiro, R. (2018) “Correspondence Analysis as a modeling tool”, IST Press, Lisboa; Perin, T (2012) “On Patricia Highsmith”, <http://post45.org>; Prose, F. (2020) Their chaotic mouths, *The New York Review of Books*, Volume LXVII, number 6, pp. 36-39; Vienet, R. (1968) *Enragés et Situationnistes dans le mouvement des occupations*, Gallimard, Paris; Zadeh, L.A. (1965) Fuzzy Sets, *Information and Control*, vol. 8, pp. 338-353.

Nota do Editor: Henrique Garcia Pereira foi personagem crucial que se cruzou com Luiz Pacheco e que mais decisivas implicações teve na sua vida. Foi ele que a partir de 1975/6 tomou a cargo Paulo Pacheco, o primeiro filho de Maria Irene Matias, nascido em Maio de 1963 em Setúbal. Paulo Eduardo Matias G. Pacheco só deixou a casa de Henrique em 16-9-1989, dia em que se casou com Isabel Cristina Pais Veríssimo, acto a que LP não compareceu. É este o primeiro testemunho público do autor sobre o encontro e a primeira convivência que teve com o escritor, na altura com 45 anos. António Beringela, então porteiro no Bolero, entrou no filme de estreia de José Fonseca e Costa, *O Recado*, rodado em 1970/71. Duas outras presenças do círculo de Massamá, Sacadura Bretz (Xico Bretz) e Álvaro Santos, o Cabeça de Vaca, entraram no filme, apresentado em Maio de 1971 no Festival de Bergamo. Manuel Grangeio Crespo fez também parte do elenco.

CARTAS [INÉDITAS] DE LUIZ PACHECO ❖ PARA HENRIQUE VARIK TAVARES ❖

Os envios que de seguida se apresentam de Luiz Pacheco para Henrique Caetano Niny Tavares (Lisboa, 26-8-1925 – Porto, 3-2-2003), que assinou Henrique Tavares, Henrique Ricardo Varik Tavares ou só Ricardo Varik, conservam-se no espólio do destinatário, que depois da sua morte ficou à guarda das senhoras Maria Teresa Couto Guimarães Gomes Niny Tavares e Alexandra Gomes Niny Tavares Coutinho, viúva e filha do poeta Henrique Tavares. Nascidos na mesma cidade e no mesmo ano, tudo leva a crer que Luiz Pacheco e Varik se conheceram por volta de 1955 no Café Gelo, na Praça do Rossio, e aí tenham convivido pelo menos até 1962, ano em que o grupo se mudou para o Café Nacional, nas traseiras do Rossio. Foi nesse período que Varik publicou a sua obra breve de poeta, três livros em edição de autor: *O missal do aprendiz de feiticeiro* (1959), *Os livros sibilinos da Lusitânia* (1960) e *Ódio de Bacante (uma gesta orgânica)* (1962), há pouco reeditados num único volume (*Obra completa Poesia vol. I*, 2018). Como se percebe pela correspondência que agora se dá a conhecer, as relações entre ambos não findaram com o fim do Gelo e do Café Royal, este no Cais-do-Sodré e fechado em 1959 (existe fotografia de Varik neste Café com Cesariny, António José Forte, Virgílio Martinho, Pepe Blanco e Benjamim Marques), e mantiveram-se por longos anos – o terceiro envio é de 1996 – com uma familiaridade próxima. Conhecemos referência de Luiz Pacheco a Henrique Tavares no texto “Uma picardia a Mestre Almada” (*Textos de guerrilha*, 1979, pp. 17-18), dando-o como fazendo parte do miolo mais genuíno do Gelo, ao lado de Fernando Saldanha da Gama e de António José Forte – e foi colega de ambos nas bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian para onde entrou em 1968 e donde saiu reformado em 1993 e que constituem o motivo forte das duas primeiras missivas. Pacheco, que chegou a pensar em 1961 entrar como funcionário das referidas bibliotecas, escreveu pelo menos uma vez sobre este serviço, “As bibliotecas Gulbenkian vão acabar?” (*Diário Popular*, 30-8-1983), artigo referido na primeira missiva a Varik. As ilhas referidas na segunda, Boega e Flores, situam-se no rio Minho, concelho de Vila Nova de Cerveira. Agradece-se às duas depositárias do espólio do Poeta a cedência e a autorização de publicação destas cartas e ainda ao editor e poeta Luiz Pires dos Reis, que se responsabilizou pela edição do volume da obra poética reunida, que no-las deu a conhecer. Transcreve-se com fidelidade a grafia do subscritor, bem assim como outras singularidades gráficas. Por fluência de leitura, corrigiu-se excepcionalmente no final da segunda missiva a palavra “bibliotecácio” para “bibliotecário”. [ACF]

PRIMEIRO ENVIO

[sem sobrescrito]

Lisboa, 23 de Março/84
Meu Caro Henrique Tavares, no Verão passado, publiquei no “Diário Popular” uma artighada

sob o título As bibliotecas de Gulbenkian vão acabar? [sic]; estava internado no sanatório do Barro, perto de Torres Vedras, os elementos de que dispunha eram escassos mas chegavam, com um pouco de exagero, para justificar a pergunta, ou: para desencadear uma reacção que entravasse o processo de destruição, ali mesmo denunciado. O qual, como deves ter conhecimento, datava de anos atrás: alijar para as autarquias locais o encargo, a manutenção das bibliotecas (só itinerantes ou também as fixas? Isso não sei), como, ainda mais para trás fôra [sic] despachá-las para o Estado. As razões fundas desta manobra, desconheço. Provavelmente, seriam múltiplas. E é melhor nem averiguar.

A artighada teve eco (posso provas) e só muito recentemente, 4ª feira de Cin-

Lisboa, 23 de Março / 84

Meu Caro Henrique Tavares
no Verão passado, publiquei no “Diário Popular” uma artighada sob o título As bibliotecas de Gulbenkian vão acabar?; estava internado no Sanatório do Barro, perto de Torres Vedras, os elementos de que dispunha eram escassos mas chegavam, com um pouco de exagero, para

zas, e por mero acaso, vim a saber da resposta que o prezado dr. Davide [sic] MF [Mourão-Ferreira] entendeu dar-me (veio, também, no DP): que era um falso alarme. Reinava a paz em Varsóvia. Se ele inté já havia +3 bibliotecas! E porque torna, e porque deixa.

Estou na dúvida em responder ao tipo. Entenderás que eu estando internado no sanatório, onde havia uma biblioteca estupenda e que, por meu intermédio, já obtive umas largas dezenas de volumes, o alarme não fosse meu, marimbando-me. [ilegível] Maia Lobo, Forte e outros, que eu não estava a fazer de peão-de-brega ou Conde de Monte Cristo vingador do Saldanha da Gama e sua amantíssima Esposa. Mas a resposta do Davide é parvinha de todo e causou gargalhada geral lá entre os funcionários e a mim: diz o fulano que as itinerantes do Montijo e de Lisboa foram suspensas porque a quilometragem era excessiva para o nº de leitores que acudiam às carrinhas... chama-se a isto cagar na mínima das mínimas lógicas, na verdade dos factos acontecidos (e nada secretos), numa opinião alheia, não de todo em todo ignara ou idiota. É tão fácil virar o argumento contra ele, não apenas com o que de verdade aconteceu mas... com 10 ou 20 razões imediatas. O Davide está nas bibliotecas porque não calhou ser ministro da Cultura ou ministro de qualquer outra coisa, Saúde; Transportes; do Mar. O Coimbra Martins, da Cultura, recebia ordenado da Gulbenkian. Este (o Davide) ficou na Gulbenkian (uma espécie de travessia no deserto, na sua carreira política) porque algum tacho, rendoso e prestigioso, haviam de lhe arranjar.

Motivo desta carta: eu precisava de alguns elementos, números, etc. Na av. Berna, nem eu os peço nem eles mos dão: o Saldanha é suspeito.

Quererás fazer-me esse favor? Manda postalinho e, serei mais concreto para a próxima, um abraço do Luiz Pacheco

SEGUNDO ENVIO

[sem sobrescrito]

Lisboa, 29 de Abril de 1984

Meu caro Henrique Tavares, na carta anexa, datada de há mais de um mês, referia-me a uma próxima (carta).

Aquela não seguiu, vai só agora porque a minha vidinha nestas últimas semanas, com o tempo, húmido, chuvoso, calorento que tem feito dá-me pra [sic] estar na cama a ler romances policiais e não ligar nada ao resto. Aconteceu, entretanto, um facto que me espevitou: li, no “Diário de Notícias”, uma local sobre a transferência da itinerante de Caminha para Vila Nova de Cerveira (mando, podes não ter lido, mas devolve sff). E comeci a perceber, melhor, a negociata: já não se tratava de ALIJAR para as autarquias, com um subsídio da Fundação, o encargo das carrinhas ... mas de NEGOCIAR a coisa. “NUMA QUANTIA DA ORDEM DOS MIL CONTOS”, refere o Presidente de Caminha. Espanto-mor: Caminha estava disposta a pagar, Vila Nova de Cerveira, não. Como perceber isto? Apenas por motivos de clientelismo partidário? É o que suponho. Não por acaso, no episódio do Montijo, o David não se limitou a correr de lá com a maluca da Teresa (o Fernando não era problema, porque colocado em Loulé, donde se pirou em circunstâncias mis-

20 razões imediatas. O Davide está nas bibliotecas porque não calhou ser ministro da Cultura ou ministro de qualquer outra coisa, Saúde; Transportes; do Mar. O Coimbra Martins, da Cultura, recebia ordenado da Gulbenkian. Este ficou na Gulbenkian (uma espécie de travessia no deserto, na sua carreira política) porque algum tacho, rendoso e prestigioso, haviam de lhe arranjar.

teriosas; como, um ano antes, o queriam colocar na Madeira, que foi a pior asneira que ele fez, não ir pra lá), correr com a Teresa, uma eventual, com milhões de pretextos para ser SANEADA, mas extinguir a biblioteca, pura e simplesmente: a zona servida pela carrinha era toda de concelhos APU. Um pouco o mesmo aconteceu com a de Lisboa. Acho bem que tenham salvaguardado o Forte, dado o seu estado de saúde e ser um bom e antigo funcionário da Fundação. Também a zona deste, da itinerante de Lisboa, andava por concelhos APU. E se (o que vai acontecer numa dezena de anos) por cada funcionário, ao qual dá um badagaio e tem de se reformar [*palavra ou palavras ilegíveis*] burocrático... adeus, bibliotecas!

Escrevi ao tal Pita Guerreiro uma carta (vai também cópia, devolve se faz favor) pedindo-lhe esclarecimentos. Tu conheces a zona, calculo. Caminha é um concelho de área limitada e pegado a Cerveira, também mínimo em população. Quando passei por lá, em serviço de Inspeção dos Espectáculos, há 20 anos ou 30, aquilo era mesmo uma trampice. Estive em Cerveira, nos festivais de Arte de 77 ou 78, suponho. A vilória estava em franco progresso, com uma Câmara PPD, mas por uma razão nada “católica”: tinham-se lembrado de exhibir, em dias certos da semana, filmes pornos, quando em Espanha estavam interditos... não te digo nada: havia bichas na ponte de Valença, nessas noites. Em Cerveira, abriram cafés, restaurantes, um manál. E, ainda, dinheiro de retornados, que começaram a comprar quintas e solares e, até, ilhas (ilha de Aboega, das Flores, por exemplo) para instalarem pousadas, motéis, etc. Creio ter acontecido o mesmo fenómeno noutras localidades de fronteira, Vila Real de Santo António, parece-me, com ligação (posto fronteiriço próximo) fácil a “nuestros hermanos e hermanitas”, desejosos de ver o Marlon Brando enrubar com margarina, no “Último Tango em Paris” (nunca vi um filme desses, nem “A Grande Ferra”, nem a “Boca Funda”, os clássicos do género. O pouco que tenho visto, no Olympia, é de morrer a rir ou de sono). Mas este é um caso aparte [*sic*].

O meu problema é este: estou a chegar ao limite de poder viver em Lisboa com os dinheiros que recebo e não é tão pouco: 8240\$00 da minha reforma de funcionário público, mais 15 contos do Ministério da Cultura, por “mérito cultural” ... Fora aquilo que cravo aos cravados do Antigamente, livros que vendo, etc. Os 15 contos não chegam a viajar na minha algibeira 200 metros ou pouco mais: do nº 15 da Avenida da República, onde fica o Ministério, passando pela Carris, no Arco do Cego (passe social; este mês, roubaram-mo logo no dia 12), até ao nº 20 da Avenida Rovisco Pais, diante do Técnico, que é onde moro e largo em quarto (10 contos), luz (1 conto), roupa (600\$00) e mais qualquer excedente; na farmácia, também em caminho, fica o restante dos 15 bagos. Ora, chateia-me, e já o declarei, aqui, à minha Anfitriã (senhoria), que ficou fodida, chateia-me ser recoveiro, almocreve, andarilho. Os meus cinco filhos, que moram em Lisboa, gostam de me ver; mas poderei acrescentar, sem cinismo: eu gosto mais de os ver (e que eles me vejam) não levando as mãos vazias; e, principalmente o Paulo, embora excelentemente instalado e mantido pela Lena e Henrique, tem despesas extra (um curso de inglês, em que o convenci a inscrever-se, porque anda a tirar História na Faculdade e precisa dominar BEM uma língua estrangeira). Conclusão: TENHO DE MANDAR ARTIGALHADAS para o “Popular”. Pagam, agora, a um conto: uma ou duas por semana, vai, talvez, equilibrar o meu orçamento. Cortando, como estou a fazer, com cervejas e jornalada.

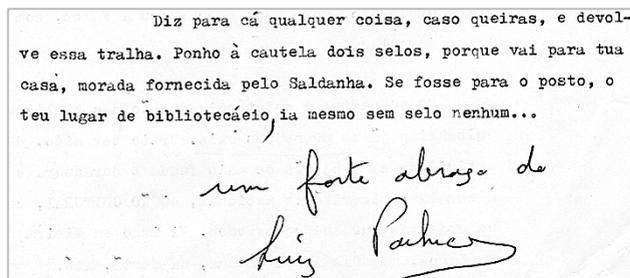
Francamente: a existência, ou não, das bibliotecas da Gulbenkian já me preocupou mais. Creio ter sido, decerto, a actividade da Fundação de mais funda e duradoura e extensa, à escala do território nacional, ACÇÃO CULTURAL, com todos os defeitos que lhe conhecemos. Vi isso em Vieira do Minho, em Lagos, nas Caldas da Rainha, na Sertã, até.

Em Lagos, por exemplo, eu não me aguentava um mês sem a biblioteca fixa: não havia nada para ler naquela terrinha do Príncipe Navegador. Nem bibliotecas particulares: os tipos só queriam era foder conas de estranja (e locais, diga-se, que muitas e boas havia). Ler, comprar livros, não era com eles. Em casa do Rijo, nesse tempo eu e ele mais que tesos, a fominha era tanta que, pela manhã eu ia ao leite à vaca (1 Km), porque fiado. Para comprar o jornal, nesse tempo a rã paus ou menos, ia desencantar garrafas vazias pelos cantos da casa e rebatê-las no supermercado. O recurso à biblioteca fixa era a salvação!

Já escrevi demais e desculpa chatear-te com estas fobias pachecais.

O Fernando esteve cá, pela Páscoa: a pedir internamento e urgente. O pintor Álvaro Santos, conhecido pelo Cabeça de Vaca, soube ontem que foi assaltado e sovado e roubado. Já era altura de lhe acontecer um percalço desses, por aquele hábito dele meter os dedos nas algibeiras do Amigo pagante, quando o apanha em delírios ou delíquios de bebedeira. Ora toma!

Diz para cá qualquer coisa, caso queiras, e devolve essa tralha. Ponho à cautela dois selos, porque vai para tua casa, morada fornecida pelo Saldanha. Se fosse para o posto, o teu lugar de bibliotecário, ia mesmo sem selo nenhum...



dois selos, porque vai para tua casa, morada fornecida pelo Saldanha. Se fosse para o posto, o teu lugar de bibliotecário, ia mesmo sem selo nenhum...

Um forte abraço do
Luiz Pacheco.

TERCEIRO ENVIO

[Bilhete postal, remetido por Luiz Pacheco, rua Camilo Castelo Branco n° 210, 6° andar, 2910 Setúbal, para Poeta/Pintor Henrique Tavares, rua Sá da Bandeira n° 351, 2° direito, 4000 Porto. Frente com selo contendo ilustração e legenda em que se lê: "GALEÃO PORTUGUÊS SÉC. XVI", carimbado pelos CTT de Setúbal com a data de 5 de Junho de 1996, às 19h.]

Setúbal, 16/6/96 [sic]

Caríssimo: fui ontem a Sines e trouxe este postal. Andava a ver se fugia de Setúbal, mas para o sul não dá. Vou tentar Penafiel, Abragão, terra dos Gonçalves (Eurico, Rui Mário, etc).

Soube pelo Maia Lobo que te tinhas reformado. Quem se reformou ainda hoje e de vez foi o David. Estava a ficar muito visto. O Barahona, lembras-te? Engatou uma miúda de 16 anos e anda cheio de AMOR. Aquilo é que é TESÃO.

Um forte abraço a vocês e escreve.

Luiz Pacheco

CARTA INÉDITA DE LUIZ PACHECO

❖ PARA ALEXANDRE VARGAS ❖

A carta que de seguida se apresenta foi inserida por Luiz Pacheco (1925-2008) num diário inédito, *Diário selvagem*, que escreveu ao longo dum mês, entre 17 de Junho a 17-7-1993, onde anotou as leituras de alguns diários, livros de memórias e autobiografias. Miguel Torga, José Gomes Ferreira, Vergílio Ferreira, mas também Beatriz Costa, Anais Nin, Linda de Suza. Pacheco acabara de se mudar para um quarto no centro de Setúbal, na Avenida dos Combatentes, onde era vizinho do livreiro João Carlos Raposo Nunes, que alugava um quarto no mesmo andar. Foi por este que teve acesso ao endereço de Alexandre Vargas (1952-2018), “poeta e filho de poeta” como na carta se diz, a quem escreveu a pedir esclarecimentos sobre a obra do pai, José Gomes Ferreira, que andava a reler e a comentar. Respeita-se na transcrição da carta a ortografia do autor e outras particularidades da sua escrita. Esclareça-se que *Passos Efêmeros*, aparecido em 1990 é o subtítulo do primeiro volume de *Dias Comuns*, diário íntimo que o autor só quis publicado depois da sua morte e ainda hoje em curso de edição. L. Pacheco estreou-se com uma *Carta-sincera a José Gomes Ferreira* (1959) e manteve até ao fim um diálogo com este poeta grande ídolo da sua primeira juventude. [ACF]

Luiz Pacheco e João Raposo
(Livraria Uni-Verso, Setúbal)



Setúbal, 16 de Julho/93

Caro Poeta e Filho de Poeta

Meti-me, vai para um mês, numa tarefa ingente e começo a duvidar se a consigo levar a feliz fim.

Tinha aqui os *Passos Efêmeros*, comprei em 1990 logo que saiu. Recomecei a ler, a sublinhar, a comentar. Pedi livros emprestados na Biblioteca Municipal, pedi a amigos. Com as minhas mudanças de quarto, os livros vão ficando pelo caminho, dados, vendidos, perdidos. Mas, a pouco e pouco, compro outros, cravo; não é daí que nascem as m/ dificuldades.

Comprei o volume do A. Pinheiro Torres. Só que o A.P.T. pára em Janeiro de 1974, em vinte anos (quase) passados, o seu Pai publicou, escreveu, viveu (até 1985, ano da morte). Os *Passos Efêmeros* abrange 1965 a 1966, Outubro 65, Dezembro 66. A Dom Quixote anuncia mais 18 volumes de *Dias Comuns*.

Acompanhei a intensa e maravilhosa colaboração jornalística de Mestre Zé Gomes nos jornais de 74 e 75, produção que tenho aqui, em parte (talvez em parte?), na *Intervenção Sonâmbula* e na *Revolução Necessária*, edições da Diabril.

Eis as m/ dúvidas:

vão sair, em breve, mais volumes dos *Dias Comuns*?

os volumes IV, V, VI de *Poesia militante* que a Diabril editou saem, de novo, na Dom Quixote?

Tentei telefonar-lhe, o Raposão deu-me o n.º V. falou com este e disse que vinha a Setúbal.

Quando aparece?

Não vindo breve, escreva. S.F.F. (era grande favor!)

Cumprimenta-o, o / Luiz Pacheco



“REFIRO-ME A PASCOAES, CAPITAL DE LISBOA” (1)

Sofia A. Carvalho

A maior aspiração dum poeta é definir-se, apropriar-se de si mesmo. Ele sabe que, entrando na plena posse de si mesmo, entraria na plena posse do Universo.

TEIXEIRA DE PASCOAES

*os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito
que existe nele uma árvore miraculada
tenho um pé que já deu a volta ao mundo.*

MÁRIO CESARINY

O título instigante deste excursus podia ser da lavra de Cesariny e, na verdade, é. É-o com uma ligeira torção de sentido toponímico (2) feita pela autora destas linhas, ousando pensar que a mesma não desagradaria ao Poeta de *Pena Capital*, que encontra em Teixeira de Pascoaes uma das vozes preliminares na sua “cronologia do surrealismo em português” (MACM 261). Esta reclamação feita por Cesariny, “o teórico das realizações do grupo de Lisboa” (TM-BMC 39), assumindo uma feição de preito e de índole genealógica, não deve, a esta altura, espantar o leitor atento, já que também António Feliciano de Castilho é, para o Poeta, um dadá esquecido, justamente a partir da proposta inventiva do *Cérebro Artificial*, esse “meio de forçarmos todas as coisas do universo a virem procurar-nos.” (MACM 154)

Agrada-me este dilacerar de rótulos, grupos e movimentos, gesto que amplia a cabeça e o corpo inteiro (3) o que é um Autor, senão isso? A resposta é dada pela voz inconfundível de Pascoaes, à cabeça do texto: uma espécie de grito afirmativo, ensurdecedoramente afirmativo. Pascoaes, “mais do que discutir”, nasceu para “afirmar”, porque “Nem as grandes verdades se discutem: afirmam-se!” (A 1). Esta posse de si mesmo encontra-se, também, condensada na frase lapidar: “Somos deuses monoteístas.” (4) O mesmo grito que, perfurando os tímpanos de qualquer, terá, decerto, agitado a atenção do Grupo e do anti-Grupo (5), um grito que não padece das divisões de consciência, como vem a acontecer na poética moderna posterior (6), um grito afirmativo cuja magnitude não tem paralelo nas letras portuguesas.

Cesariny, “sempre um crítico e um teórico tão ou mais importantes do que o poeta e o pintor” (TM-BMC 319), percebeu isto mesmo: Pascoaes apresenta ao leitor uma obra forte e tremenda, resultado directo de “uma personalidade independente” (TPPSP 41), ímpar, saída da cabeça e das mãos de um só indivíduo (7), uma obra de autoridade, a única literalmente a ser reconhecida “autoridade é do que é autor” (8) (MACM 45).

Pascoaes cria, assim, a sua própria linhagem (9), pois “Repetir é ser escravo. Evidentemente, há poucas pessoas livres no mundo.” (PL 121). As repercussões teóricas desta afirmação são penetrantes para se perceber o sistema gnóstico de Pascoaes, de claro filão marcionita e ascético (APD-PP 80, 87 *et. al.*), que, “de um ponto de vista normativo”, é “um compêndio de heresias” (APD-PP 80). Não sendo este, porém, o propósito do texto, apenas indico o que certamente lembra António M. Feijó sobre *São Jerónimo*: “excetuado o enclave livre que é o convento, o universo é a forma mais ponderosa de encarceramento.” (APD-PP 81)

Recupero: o que a esta hora não deve espantar o leitor atento a recepção de Pascoaes pelo surrealismo, ao arrancar o Poeta de uma das piores *maldições* da crítica, a de não ser lido e reconhecido, ocupa espaço nobre na “cronologia” de Cesariny, não deve desmerecer o que, à altura, foi, pela voz de Cesariny, quer um acto de audácia individual (10), quer uma espécie de grito colectivo a querer afastar a estrada influente do neo-realismo e do modernismo (VD-AS-CS 34 e ss.), como indicia a epígrafe, e, com estes, todos os outros *ismos*, os mesmos que, por *angústia de influência*, viraram Pascoaes do avesso, como eximamente analisado por António M. Feijó [APD-PP] (11).

Admirador e entusiasta desse carácter independente, granítico e ascético, aliado que está a uma largueza de concepção gnóstica, aspecto idiossincrático que agrada aos dois (12), bem como a uma imaginação prodigiosa, organiza Cesariny duas antologias de Pascoaes. A primeira, *Aforismos* (13), com edição e desenhos de Cruzeiro Seixas, a par de ilustrações de Cesariny e João Vasconcelos. A segunda, *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, com selecta de poesia e prosa, apresentando, ainda, um conjunto de vinte e duas aguarelas de Pascoaes. Esta última, feita por convite de Natália Correia (14), que se encontrava, à altura, na editora *Estúdios Cor* (TPPSP 39). Ambas datadas de 1972, tendo a primeira sido reeditada em 1998 (15) e em 2019 (16), e a segunda, conjuntamente com os aforismos, mas já sem as aguarelas, em 2002, sendo escusado referir o extenso arco temporal que as separa (cf. LTP e PTPAMC), fenda ligeiramente cauterizada com o *Caderno 18, Teixeira de Pascoaes, Aforismos*.

As obras consultadas e trabalhadas por Cesariny para a primeira antologia, *Aforismos*, tal como surgem na nota final, são: *Verbo Escuro* (1914), *Os Poetas Lusíadas* (1919), *Bailado* (1921), *São Paulo* (1934), *São Jerónimo e a Trovoada* (1936), *Duplo Passeio* (1942), *Santo Agostinho* (1945), «Guerra Junqueiro» (1950) e «António Carneiro» (1952). *Homem Universal* é a única obra que não aparece elencada na nota final,



Teixeira de Pascoaes
desenho de Almerinda Pereira, 2014

decerto, por esquecimento (CCP 151 e PTP-AMC 357), lapso que se confirma também a partir da compulsão de *Caderno 18*, onde surge a adição autógrafa da obra de 1942, mas não a de 1937 (C18 49). É, desta forma, reveladora a homenagem feita pelo Centro Português do Surrealismo com a publicação de *Caderno 18* (2019), contendo, além das provas editoriais da antologia (17), algumas páginas dos livros de Pascoaes, com marcas de leitura de Cesariny, que vieram a perfazer a antologia em apreço.

O leitor atento reconhece que há, no surrealismo, uma propensão para a construção de antologias. Esta tendência prende-se com um ponto programático do movimento, fortemente unido ao temperamento insurrecto dos seus autores. Aclara Cesariny: “antologias, só tendenciosíssimas, apaixonadamente tendenciosas, como seria de organizar algumas se entretanto não estivessemos todos a morrer.” (IS 80-1). O trabalho antológico de Cesariny sobre Pascoaes firma-se nesta premissa inabalável.

As marcas textuais encontradas no *Caderno 18* demonstram o punho de um leitor profissional, com os olhos atentos em Pascoaes e no movimento surrealista. Uma das frases sublinhadas pelo pulso de Cesariny “Agir é construir, destruindo”, da autoria de Pascoaes, será mote elevado ao extremo pelo anti-Grupo (cf. MACM e PAML), senão leia-se: “se nos é dado criar, é-nos dado destruir!” (AML 145). Aquele mesmo aforismo de Pascoaes surge nas parangonas do jornal *A Capital* 26-07-1972, o dia subsequente à apresentação do livro na Galeria de São Mamede (C18 63), o que não só reforça o impulso apocalíptico e redentor destes autores, como também denota o grau intenso da sua acção poética.



Licença para Isqueiros (rep. in *Aforismos*, 1972)



No final de *Caderno 18*, surge a imagem do contrato celebrado, entre Cesariny e a Editorial *Estúdios Cor* (22 de Novembro de 1972), para a organização da segunda antologia sobre Teixeira de Pascoaes e, ainda, duas imagens do rosto do livro, com o subtítulo *Poesia em verso. Poesia sem versos. O pensamento poético. O ensaio. O conferencista. A pintura*, tal como aparece na reedição de 2002.

Subtítulo justificado no prefácio de Cesariny à antologia, pela “unidade profunda, a grandeza e indivisibilidade da poesia” de Pascoaes (PTPMC 11 e MACM 259). Sabe-se que haveria projecto para uma outra antologia, intitulada *Pascoaes*, que tanto poderia ser a reedição da antologia saída a lume, por convite de Natália Correia, como a semente para a edição das *Obras de Teixeira de Pascoaes* (18) (MCCCC 69; 196-197).

Pois bem: a segunda antologia, sendo uma selecção de fôlego, revela um leitor já entregue à obra de Pascoaes. Aqui, Cesariny contempla o primeiro gesto poético do Autor, tal como o firmou Pascoaes (19), fazendo uma cirúrgica selecção de algumas das obras maiores do Poeta, a saber: *Belo, Sempre, Terra Proibida, Jesus e Pã, Para a Luz, Vida Etérea, As Sombras, Senhora da Noite, Marânus, Regresso ao Paraíso, Elegias, Os Poetas Lusíadas, O Bailado*, «A Nossa Fome», *O Pobre Tolo*, em verso, *D. Carlos, Cânticos, Livro de Memórias, São Paulo, Duplo Passeio, Versos Pobres* e «Pro Paz» e *A minha cartilha*. O espectro de leituras exclui, em comparação com a primeira antologia, *Verbo Escuro, São Jerónimo e a Trovoada, Santo Agostinho, Homem Universal* e as duas conferências sobre Junqueiro e Carneiro. Venturosamente, na reedição de 2002, surge a compilação da segunda antologia e dos cento e setenta e quatro aforismos que perfazem *Aforismos*. Nesta reedição, há a adição de um aforismo “A criança é a máscara do velho” , que não figura nas anteriores (PTP-AMC 357).

No entanto, antes destas duas colecções, já Cesariny tinha avançado, em 1957, com uma referência sobre o Poeta (PTP-MC 364). Essa passagem referencial, surgindo em tom de canção popular “S. João, João, João,/ de Pascoais para Amarante,/ fazias um figurão/ fardadinho de almirante!” (V 17) , revela não apenas a presença de Pascoaes na mundividência do Gato, aqui ainda ligeira, como também uma notação, cujo tom humorístico-erótico não escapa ao leitor (20).

As duas antologias da lavra do Poeta do anti-Grupo são, ainda, precedidas por uma outra, em 1962, organizada por Francisco da Cunha Leão e Alexandre O'Neill (21) (cf. APTP-FCLeAON). Este último conheceu, ainda jovem (22), o Poeta do Marão, graças às férias passadas em Amarante, terra natal de sua mãe. Aquele, tendo sido prefaciado por Pascoaes, desenvolveu uma relação intelectual com o Poeta. É, pois, este o primeiro momento antológico da lavra do Grupo consagrado a Pascoaes (23), porquanto “Ignorar uma cousa é aniquilá-la. Dante, para aqueles que o não leram, é um poeta inexistente. Na pessoa que nos ignora, jazemos mortos.” (HU 83).

Aqui, como anteriormente visto, entra em cena a figura robusta de Cesariny, através da orquestração de *Aforismos*, cuja genealogia pode ser encontrada na carta II para a Casa de Pascoaes, remetida a João Vasconcelos (MCCCP pp. 26-27), com adendas elucidativas sobre o dealbar do projecto (MCCCP 106-107; 150-151). Resultado da “singularidade do diálogo entre Mário Cesariny e Teixeira de Pascoaes”, este momento desloca “a posição de Teixeira de Pascoaes no quadro da arte portuguesa” (MCVN-mana 63).

Com efeito, vinte e dois anos após o primeiro encontro do Gato-Cesariny com o Gatão-Pascoaes, datado de 1950 (TPPSP 35-6), escreve Cesariny, um texto-prefácio sobre Pascoaes, que aparece na segunda antologia, tendo sido reeditado em 1985 (MACM). Este prefácio aponta não apenas para uma afinidade antiga, como notado, mas também para um preceito de partilha existente no grupo surrealista (24), neste caso específico, com António Maria Lisboa, feito assim:

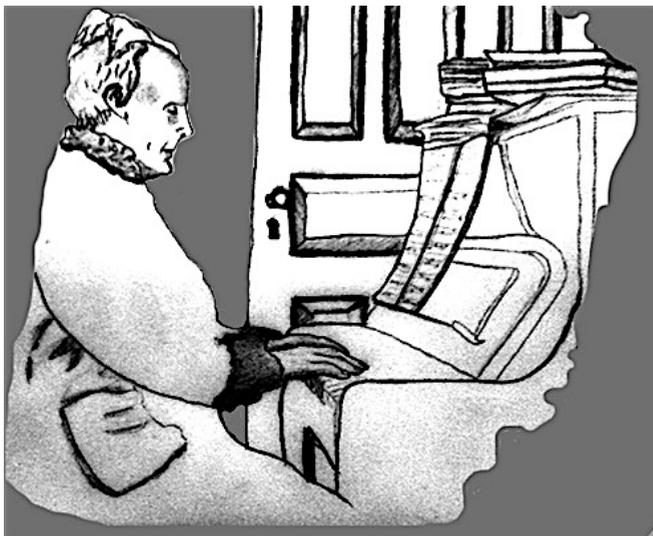
Que António Maria Lisboa conheceu a obra de Pascoaes, ou parte dela, é algo que posso asseverar: enviei-lha eu, no mesmo mês e ano (Março de 1950) em que fez no Porto pública leitura do manifesto *Erro Próprio* e Pascoaes desceu de S. João de Gatão a Amarante para dizer ao povo todo junto como é que Guerra Junqueiro

lançara fogo à igreja *sem a queimar*. (MACM 256-257 e em PTPAMC 8)

Há, de facto, epístola de Lisboa, datada de Março de 1950, a agradecer a Cesariny o envio do Poema *regresso ao Paraíso* de Pascoaes, “personalidade que me é grata e que bastante admiro” (AML 179), lamentando Lisboa não ter possibilidades de conhecer o Poeta de *Sempre*, por um lado, e rematando, Cesariny, por outro: “Possibilidades, havia-as muitas ou todas: o caminho da casa de Pascoaes, sempre aberto” (MACM 256).

Sabendo-se que a tal “descida” de Pascoaes se deve à conferência intitulada “O Drama Junqueiraiano”, proferida pelo autor a 19 de Março de 1950, no Teatro Amaranantino, reconhece-se a presença de Cesariny no Solar (PTPAMC 364 e TPPSP 36), já depois da morte do Poeta, como bastante regular e assídua — aí ficava algumas temporadas, em residência artística sem exceder as duas semanas de cada vez (25) (MCCCP 296). Isto mesmo comprova o conjunto epistolar de Cesariny para a casa de Pascoaes, coligido e anotado detalhada e profusamente, em número de cinquenta e três cartas, começado no final dos anos sessenta e, possivelmente, extinto no primeiro lustro deste milénio. Esta correspondência reforça não só a ligação entre Cesariny e a família do Poeta de Gatão, cristalizada em diferentes passagens de *Verso de Autografia* (26), como também apresenta dois textos de Cesariny sobre João Vasconcelos e um testemunho de Maria Amélia de Vasconcelos, confirmando a subida de Cesariny a Gatão, em 1950, pelas mãos de Eduardo de Oliveira (P 90). Subida que, lamentavelmente, não convergiu no encontro entre os dois Poetas — Pascoaes e Cesariny —, dado o primeiro se ter ausentado nesse momento (CCP 295), talvez fruto do cansaço, depois da imponente conferência, a mesma que cativou a atenção do Gato.

Note-se, porém, que, em 1950, a menos de dois anos da morte do Poeta, Cesariny apenas lera de Pascoaes o poema *regresso ao Paraíso* e “estava longe naquela



Mário Cesariny, composição (pormenor) de Mara Rosa, 2020

época de perceber a verdadeira importância de Pascoaes. Presentia apenas que se tratava de um poeta invulgar, mas pouco mais.” (TPPSP 36). A verdade é que aquele “apenas” quer dizer precisamente isto: Cesariny, leitor com faro, leu a obra que Pascoaes considerava ser, em 1929, o seu “livro definitivo”, pondo nele “uma nova carreira moral” (EELVE 237). É, justamente, a partir dessa obra que se inicia a estrada larga de Cesariny a Pascoaes, larga porque, estreando-se em 57, como

visto, o acompanhará até ao final da sua *Autografia*. Aliás, um excerto dessa obra maior *regresso ao Paraíso* surge em destaque em IS de 1966 (MACM 26), reforçando justamente os tópicos maiores da liberdade e do cárcere. De notar que aí a referência a Pascoaes surge depois de Cícero, Plutarco e Breton e antes de Pessoa, Nietzsche e António Machado.

Há, no entanto, ausência de referência a Pascoaes em “Prolegómenos ao aparecimento de dada e do surrealismo”, embora se encontrem referências a Pessoa (27), Sá-Carneiro, Negreiros (28), Souza-Cardoso, entre outros. Aliás, a referência às duas conferências de 1950, a de Lisboa, no Clube dos Fenianos, e a de Pascoaes, no Teatro Amarantino, que assume uma clara força posterior, ainda não será aqui mote de convergência, deixando o autor, igualmente, passar em branco o ano de morte de Pascoaes (1952), embora assinala o de Pessoa (IS 38). O mesmo espaço em branco acontece em “Final de um manifesto” (1949), texto em que se encontram referências a Raul Brandão, Gomes Leal, Ângelo de Lima e até ao “assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis” (IS 157). Contudo, estas ausências referências prendem-se, por um lado, com o facto dos “Prolegómenos” terem sido interrompidos nos anos 60, altura em que o contacto com a obra de Pascoaes era ainda embrionário, apenas um pressentimento da sua grandeza e, por outro, porque em 1949, data do referido manifesto, o Poeta ainda desconhecer o portento da Montanha. Estes espaços em branco permitem, assim, fixar o crescente interesse de Cesariny por Pascoaes a partir dos finais dos anos sessenta. A este respeito, leia-se a esclarecedora passagem:

À luz da singularidade dos seus valores, ele [Cesariny] precisou de descobrir a sua estirpe, de inventar os seus antecedentes, de afirmar que em cada geração do passado havia um cânone oculto à espera de ser revelado. Pascoaes foi esse escritor arrancado à zona de sombra dos livros reconhecidos, um santo herético que chegou às escrituras pela mão dos surrealistas. (29) (TM-BMC 222)

O pressentimento é o início da estrada. A descoberta de um Poeta, um poeta da altitude de Pascoaes, é já outra coisa, e é essa coisa que importa. Aquele traço de invulgaridade, referido por Cesariny, parece estar estreitamente ligado com o temperamento afirmativo do Poeta, cuja expressão poética assenta numa espécie de idioma estranho, sobretudo, para o leitor moderno, que parece ainda padecer ao som do seu canto — o de Pascoaes. Mas não ao leitor-Cesariny que, olhos fixos na “revelação tremenda” do Poeta (TPPSP 42) e no caminho histórico do surrealismo, encontra vários afluentes desse idioma “invulgar” que o agradam, libertando-se da “orquestra de proibições” (TPPSP 42) do neo-realismo (30) e distinguindo Pascoaes, de outros, no plural, e de Pessoa, no singular. Gesto inédito e intrépido, indubitavelmente.

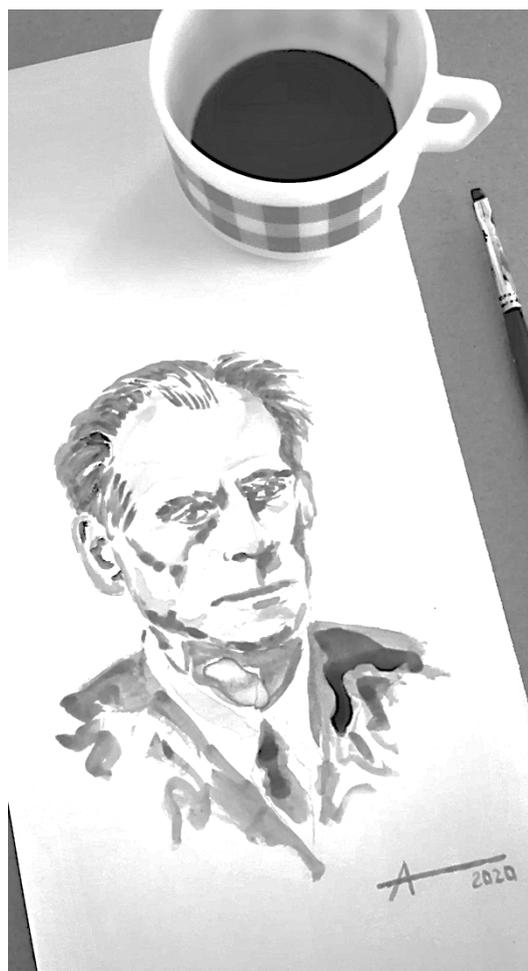
Não me parece, no entanto, incidente a confluência, feita posteriormente por Cesariny, entre essas duas cabeças e lugares a Norte — a presença de Pascoaes em Amarante e a de Lisboa no Porto (31), “dois poetas tão da mesma estirpe” (MACM 256). A referência de Cesariny a um dos principais poemas-manifesto, em gesto expletivo, de António Maria Lisboa e a sua ligação à proeminente figura de Pascoaes, parece querer selar um pacto poético entre ambos: “o pacto aqui foi um jogo

onde não nos vendemos a qualquer deles [Deus, Diabo, Homem], embora neles, através deles, no reino deles passemos!” (AML P 154)

Há compassos afinados entre a voz ímpar que afirma que “O homem é a consciência do Universo” (EELVE 220), Pascoaes, e aquela que assevera que o “Universo é a expansão do homem, o homem a concreção do Universo a um ponto”, Lisboa (AML P 196). Leia-se, primeiramente, com detença, algumas passagens de *Afixação Proibida*, onde se une a *Comunidade das Cinzas* (AML P 15), em redor das primeiras antinomias, tornando “sua toda a geografia da Terra” (AML P 18), porque sonham “por conta própria e com independência de Espírito”, afastando qualquer “suíno farto a viver como Homem” (AML P 20). Leia-se, ainda, *Erro Próprio*: “vivemos sepultados” neste universo (AML P 32) e se “toda a medalha tem reverso, ao homem corresponde o santo e o assassino” (AML P 34) (32).

Recue-se, em seguida, percebendo a influência de Pascoaes nos arautos do surrealismo: “O homem é o eterno sepultado, um eterno defunto. Alcançar o estado consciente é morrer.” (PT 180); ou “Deus criando, é ele; destruindo, é Lúcifer. Lúcifer, eis a razão de Deus. E o nosso corpo não é razão da nossa alma? O bandido gera o Santo, o profeta da Plebe, esse Isaías, fulmina o padre da Sinagoga, esse Caifaz, e o Filho corrige o Pai.” (MC 29) e, re-matando o muito que haveria por destacar, ainda: “Sim, o destino do Espírito é ser atropelado por porcos, na Ibéria, e crucificado, na Judeia. Este planeta não é de Deus nem do Homem. É dos macacos. Humanizar o Macaco e a Divindade, é o trabalho inútil dos Poetas.” (DJ 47-8)

Pascoaes é “germinalmente um poeta metafísico” (VRCA 169) e quando, por exemplo, Lisboa afirma que a “ignorância, a idiotia, etc., etc., são atributos da Raça Humana.” (AML P 199), talvez saiba o quão perto está de Pascoaes, porque o lera, ou quando Cesariny fala da visão anedótica do génesis católico (va-mc), sabe o quão perto está de Pascoaes: há ideias assim, que voando, encontram pouso em diferentes cabeças. Inicia-se, então, um outro *festim de crânios peregrinos* (33) (PL 32), sentados agora à mesa do surrealismo, depois de conhecida a do Solar de Gatão.



Desenho de Almerinda Pereira a café
(Pascoaes)

Em 62, Cesariny dá uma entrevista ao *Jornal de Letras e Artes* em que coloca frente a frente Pascoaes e Pessoa: “Quer um péssimo poeta? Fernando Pessoa. É péssimo, não estou a distrair. No entanto, com Pascoaes, é ele o nosso grande, o nosso querido anti-génio.” (MCCCP 247). Posição teórica vigorosa, também perfilhada por Lisboa, quando este se interroga acerca da *Presença*, sem deixar de fora o caso Pessoa: “porquê Fernando Pessoa a figura central? Por assiduidade ao café? Pelo seu inglês clássico? Ou pelas respostas às charadas que enviava para Londres? Houve centro? e havê-lo não seria esse Magnífico Sá-Carneiro de que todos se serviram e perante o qual Pessoa perde todas as *peessoas* porque Sá-Carneiro é o seu assassino?” (AMLP 138).

Aqui, entra pela porta da frente a figura de Pascoaes (34), que afirma ser Pessoa mais crítico e ironista do que poeta: “não é mau poeta”, mas “não foi poeta” (EELVE 253), elegendo, por seu turno, a figura de Mário de Sá-Carneiro, como “verdadeiro poeta” do Grupo (EELVE 253). Nesta eleição, nota-se a forte afinidade com Cesariny que, além de consagrar Sá-Carneiro em alguns poemas, o encara como a “sua principal figura de identificação” (35) (TM-BMC 124), sustentando: “Em Portugal, no nosso século, dois gritos de Poesia se ouviram: Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza-Cardoso” (VD-AS-CS 29-30).

É, agora, fulcral uma ponderada digressão. Pascoaes conhecia as publicações de Pessoa, de feição notoriamente crítica, saídas a lume na Revista *A Águia*, por seu incentivo, mas não conhecia a fundo as suas criações poéticas, à excepção, por exemplo, de “Tabacaria”, que, para um Poeta da sua magnitude, “não passa de uma brincadeira” (EELVE 251). Daqui, desaguam duas premissas: a primeira, o confronto de duas vozes poéticas tremendas; a segunda, a viragem histórica sobre o que se entende, ainda hoje, por Poesia.

Por isso mesmo, devém significativo o que afirma depois Pascoaes: “Sabe que eu tenho-me, ultimamente, dedicado a reler cartas antigas e a dar-lhes certa arrumação; entre elas, já encontrei uma de Pessoa que me chama Mestre; já vê que tenho de rever o caso Fernando Pessoa...” (36) (P 75). Esta passagem é reveladora do perfil autoral de ambos, o de Pascoaes e o de Pessoa: nenhum quis morrer para a eternidade (37), talvez “por motivos inconscientes de luta pelo primeiro lugar no pódio da Poesia do Tempo.” (P 158).

Regresso ao ponto da entrevista. O pronome possessivo “é ele o nosso grande”, poderá ser lido de modo duplo: primeiro, referindo-se ao gosto e admiração inequívocos de Cesariny pelo Poeta, que assim o homenageia; segundo, aludindo aos leitores do anti-Grupo, especificamente, e aos leitores de Poesia, num sentido mais lato. Esse pronome possessivo denota também um intento duplicado: o de consagrar Pascoaes, recolocando-o como uma das cabeças do “códice” do surrealismo, e o de afastar a atenção moderna e histriónica consagrada a Pessoa pelos “magisters da *Presença* contra a exaltação da vida trazida pela gente do Orpheu”, por um lado, e “contra a «má escrita» do neo-realismo” (MACM 92), como acima exposto por António Maria Lisboa, por outro.

Aliás, quando Cesariny publica *O Virgem Negra* (1989), com referências a Pascoaes e Pessoa (38), na continuidade crítica de *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (39), esse “martirologio de Fernando Pessoa” (MACM 23), poder-se-á dizer que escava a fundo a sua perspectiva platónica sobre a Poesia, enaltecendo “a pouca póça cartesiana” (40) de Pascoaes (41). Pouca póça que, segundo Cesariny, é

“onde agora almoça a fossa romana” (VN 25), vulgo Pessoa e heterónimos, caracterizado anteriormente como “romano da decadência total” (VN 19). Mais, Cesariny, vê na expressão lírica de Pessoa “um heterónimo de Pascoaes: Mademoiselle Pascoaes” (42) (VD-AS-CS 32). Em verdadeiro golpe de génio, chega mesmo a afirmar, isto: “Pascoaes e Pessoa são o mesmo Poeta, sem tirar nem pôr. (...) Só que, enquanto um se faz, ou se perfaz, o outro se desfaz, se desaparece” (MCCCP 55).

Outra breve digressão se impõe. A construção de *O Virgem Negra* só poderia ter sido engendrada por um autor que conhecesse e admirasse a obra de Fernando Pessoa (43). Aliás, a sátira assenta nisto mesmo: num acto de afirmação do autor, Cesariny, por um lado, e no conhecimento ímpar do seu interlocutor, Pessoa, por outro. Portanto, parece-me certa a interpretação que sustenta que, muitas vezes, “era o pessoanismo, que estava em causa, não o poeta e a sua poesia” (TM-BMC 330). Também Cabral Martins refere uma “mudança de episteme estética” em Pascoaes, ainda que tenha existido um movimento de reconsideração, pelas razões acima apontadas, reforçando a tese de Cabral Martins, que, em refluxo, poderá ser expandida até Pessoa, autor em quem Pascoaes influenciou, como analisado por António M. Feijó. Neste sentido, a posição de Cesariny, entre “uma leitura apaixonada para chegar a uma recusa”, não radical, porque entusiasmada, de *O Virgem Negra* (MCVN-mana 21), transforma a obra nesse “elaborado grito de toda uma literatura” (MCVN-mana 19). (44)

A “febre fernandina” (TM-BMC 330) era, para Cesariny, sintoma de uma posição poética estranha à sua sensibilidade indomesticável, posição sanada com o “caso de grandeza” de Pascoaes (TM-BMC 332). Por esta mesma razão, não “terá sido ao acaso a escolha duma carta de Pessoa para publicar no primeiro preito público que fez ao poeta do Marão, em 1968.” (TM-BMC 341). Há, aqui, um programa de acção sobre o que é a Poesia para Cesariny. Para este autor, “os quatro Fernandos Pessos são um escândalo (...) a própria demonstração do *cogito ergo sum*, são o cadáver esquisito da pessoa humana” (IS 276), “um monstro Pessoa-Campos-Caeiro-Reis, culpado só, ante quem queira mais, de inseminação artificial por 1 mais 1 mais 1 igual a um que já estava” (IS 277). Ora, a Poesia para Cesariny move-se no sentido contrário a este movimento. (45) A par disto, há em Cesariny a tendência justa para abrigar e defender “a gente que estava esquecida, mas poderosa, independente das turmas do tempo”, como afirmara em carta a Ana Hatherly (TM-BMC 462).

Esta espantosa relação Pascoaes-Pessoa é analisada por Feijó, que percebendo a clara precedência de Pascoaes no fabrico poético dos heterónimos de Pessoa, sobretudo, na construção de Alberto Caeiro — aquela espécie estranha de “ser que vê/ só o seu tamanho” (VN 57) ou, pelas palavras forjadas do engenheiro Campos, um “senhor Aldeia”, “que é a vingança do Pascoaes metido na cabeça do meu irmão e a rir-se dele, a bandeiras desfraldadas, por toda a eternidade!” (VN 139) —, a expõe fecundamente nestes termos: “Alberto Caeiro e discípulos são uma seita única, um mimetismo interno de *A Águia*, elevando-a sinteticamente à modernidade. A composição e natureza exuberante dos heterónimos de Pessoa são função da magnitude de Pascoaes.” (APD-PP 62)

É assim que, segundo António M. Feijó, “na carta apócrifa de Álvaro de Campos a Gaspar Simões, que Cesariny no seu livro contrafez com brilho”, a negação da influência de Pascoaes em Pessoa “é reconfortante, mas pouco convincente” (APD-PP 117). Mais, a invectiva martiroológica de Cesariny a Pessoa, “esse lançar o

ção sem açaimo” (VN 14), parece reverberar o mesmo movimento crítico adoptado por Pascoaes nas biografias, que encontra síntese na tremenda expressão “carasco-poeta”, e cuja premissa heterodoxa, se traduz assim: “Nasci para flagelar os Santos, caro leitor!” (SA 7).

É nesta linha hermenêutica que a posição crítica de Feijó se torna elucidativa: Cesariny, longe de querer revelar ou expor a identidade homoerótica de Pessoa, gesto contrário ao seu temperamento libertário, visa antes “castigar a camuflagem da pseudo-identidade de Pessoa, expondo publicamente esse seu movimento de auto-ocultação. A exposição de Cesariny parece fazer-se em nome da vida, contra o pseudo-ascetismo de Pessoa.” (APD-PP 118). A defesa do princípio da vida, em Cesariny, encontra também eco, aqui: “entre língua e vida não pode, para um surrealista com tudo ao léu, haver separação, quanto mais fosso” (MCCCP 164).

Ainda nesta linha temática, pode dizer-se que a integração de Pessoa no surrealismo se faz, justamente, a partir “dessa ópera bufa da reivindicação libertária do corpo que se quer rir do ascetismo e que se chama *O Virgem Negra*” (MCVN-mana 66), tal como a de Pascoaes se concebe, de modo mais “fácil”, quer a partir do “princípio de disparidade e distância”, entendido como saudade, quer através do princípio plástico (MCVN-mana 66), aspecto valorizado por Cesariny na segunda antologia.

A par deste combate entre a apologia do “irracionalismo de Cesariny” (46) (APD-PP 113) e a “cartesia dos heterónimos manos” (47) (VN 11), é pertinente lembrar, ainda, a estatueta de Cesariny e Isabel Meyrelles (48), intitulada “Fernando Pessoa ocultista”. Esta mesma estatueta é evocada em “a norma de Bellini” (MACM 224-5), percebendo-se o gosto de Cesariny por um certo Pessoa. A atmosfera peculiar deste filme abre espaço especulativo para se ver na “Personagem” a figura de Pessoa, donde “a focagem insistente da estatueta” (MACM 225). Mas também a interessante ligação, feita aliás pelo autor no final, com o poema “autoractor”, espaço poético em que parece ressaltar o par de Um: Pascoaes, pela subtil alusão de Cesariny à distinção entre homens e bois (PC 96), tão cara ao primeiro (49); e Pessoa, enquanto autor-actor do “drama em gente” (50). Aspecto intertextual nada estranho ao temperamento autoral de Cesariny.

É de salientar que a recepção crítica de Cesariny a Pascoaes encontra também expressão pictórica, senão recorde-se: “Pascoaes, o Poeta”, “Homenagem a Pascoaes” e, passados sete anos após a edição da antologia *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, “A Teixeira de Pascoaes/ O Universo Menino/ O Velho da Montanha/ O Rei do Mar” (TPPSP 21 e TM-BMC 337), epítetos que cabem ao Poeta que, em lapso de auto-retrato, diz ser “velho em criança”, tal como é “ainda criança na velhice.” (E 149) ou ainda, em *O Bailado*, “Fui sempre uma criança que faz versos” (B 23-4).

O Bailado, segundo Cesariny, “o melhor do Pascoaes” (TPPSP 41), foi uma das obras seleccionadas ao lado dos grandes vultos do Surrealismo francês (TPS 139-42). Em 68, Cesariny organiza uma pasta sobre Pascoaes para o *Jornal de Letras e Artes* (cf. n.º 261, Maio de 1968), com desenho e soneto inéditos, acrescentando cartas de Pessoa e de Souza-Cardozo ao autor, como atrás referido. Em 2002, oferece um acrílico inspirado nos guachos de Pascoaes a Maria Amélia de Vasconcelos, com a inscrição nas costas «o anjo de Teixeira de Pascoaes» (CCP 297). Na Carta XXXV, confirma Cesariny a oferta de mais uma peça pictórica, contendo o “aforismo de Pascoaes sobre a luz e a treva”, ao Museu de Amarante – agora, Museu

Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, que depois será oferecida à Casa de Pascoaes (MCCCP 66 e 191). Encontra-se, aliás, um número significativo de criações, quer de Cesariny, quer de Seixas, no Solar de Gatão. (51)

Regresso ao ponto da recepção literária. Em *Centenário do nascimento de Teixeira de Pascoaes* (52), oito anos após a saída a lume das antologias, encontram-se duas homenagens a Pascoaes: uma pictórica, destacando o diamantino epigrama de *Verbo Escuro* “O sol é o esplendor da Vulgaridade” (P 79) e um «Comunicado» sobre a grandeza de Pascoaes, seguido de Pessoa, seguido de Lisboa, seguido de Almada Negreiros (53) (P 193), por ordem de aparição, pois a leitura indicia uma anterioridade ocidental, dada a Lisboa por Cesariny. Na verdade, a soma de um mais um, mais um mais um, em poesia, é Um, como na “aritmética o número Um” (MACM 259).

Há, outrossim, um aspecto “invulgar” de Pascoaes que, decerto, terá magnetizado a atenção de Cesariny: o jogo antinómico e zoológico do ser humano (54), espécie de desfile em timbre metafísico (55) e escatológico, presente em toda a obra de Pascoaes, porque o homem “é tudo menos homem” (E 197). Estes elementos encontram-se próximos de Ovídio e Juvenal, e, indubitavelmente, da notação crítica e satírica, que também existe no surrealismo. Ora, será a partir do confronto agónico dos contrários, que tem tanto de pastoril, quanto de demoníaco — o sentido demoníaco é entendido, em Pascoaes, como o sentido de domínio de si mesmo —, que se integrará o propósito maior de Pascoaes, decantado e cantado, “porque os seus pássaros chamam-se palavras” (P 98), assim: “o homem integrado na sua verdade cósmica ou no seu poder representativo do Universo, (...) o homem universal, o homem novo, eis o que eu tenho cantado desde sempre ou desde o *Sempre*, desde o meu primeiro vagido poético à última rala.” (56) (HU 33)

Não havendo louvores no ar do inferno (57), porque quem escreve sobre um Poeta, convive com ele, enfrentando-se autor-leitor em amoroso encontro, existem diferenças sentidas nas duas formas de viver e experimentar a Poesia. Ainda bem. Que o rosto de cada um assombra por isso, e cada um é um novo alfabeto até ao osso. É isto mesmo afirmado por Cesariny na seguinte passagem:

Teria procurado mal? Já anteriormente deparara, no «Regresso ao Paraíso», de Teixeira de Pascoaes, com um Diabo autêntico, um desses que dá que pensar, e voltei de novo à obra de Pascoaes, destinado a extrair dessa consulta o corte decisivo com que um grande poeta *português* talhara o *nosso* Diabo.

Nova desilusão. Se a lógica interna de «Regresso ao Paraíso» houvesse compelido Pascoaes a erguer a corpo inteiro o seu demónio, o que não se verifica, à transparência veríamos que ele é a-manuelino: é a estrela Vesper do firmamento grego, é o Adolescente dos textos talmúdicos. (MACM 28).

O tom de “nova desilusão” de Cesariny traz apenas a confirmação e o reconhecimento crítico de que Pascoaes permanece fiel a si mesmo. Apesar de alguns pontos de contacto, alteados anteriormente, Cesariny, Lisboa e o anti-Grupo caminham uma outra senda, a sua, a senda de uma fusão dos opostos, pelo reforço encomiástico de um *não-pensamento*, tal como surge em *Operação Sol* (AML 100), e do “Homem Universal — do Homem Inumano” (AML 141), cujo “único fim (...) é a fusão rebelde dos contrários” (58) (PC 56). Assim também Pascoaes trilha a sua senda,

através de um dualismo irresoluto, “essa lógica interna”, que não é senão um combate indissolúvel dos opostos, através de uma apologia do intelecto e da imaginação, visando o Homem Universal, que tem tudo o que é humano, ou ainda não, que tem tudo o que é divino.

Pascoaes, Cesariny e Lisboa: três poetas, ou “bichos religiosos”, que deixam imarcescível o Mistério, cada um respeitando o seu demónio, que é o timbre da Poesia que cada um traz consigo. Quando Lisboa afirma “Impossível falsear o Invisível este não se vê!” (AML 234), ouve-se Cesariny a dizer isto: “Eu sou um bicho religioso, acho que sou e o homem é-o! E talvez transfira isso para o terreno da poesia.” (59) (va/mc). Ambos afirmam a inviolabilidade do mistério, transferindo para si uma posição já antes anunciada por Pascoaes: “Sem mistério, não há Poesia” (SS 254).

Defendem, cada um com a sua ténpera original, o primado da Poesia, da Imaginação e da Liberdade através de uma visão autónoma do mundo, sem benefícios de vulgarização (60). Ante o desconchavo do mundo, surge a crítica implacável dos três Poetas (cf. a polémica Pascoaes-Sérgio; “Contra o prefácio de J. de Sena” de Cesariny; a “carta aberta ao Snr. Dr. Adolfo Casais Monteiro” de Lisboa), atenuada em Pascoaes quer através do seu sentido de humor grave e *sui generis*, como tive oportunidade de analisar em *O Empecido*, quer pela esperança desiludida ao cantar o Homem novo, cântico próximo da passagem invocativa em “Corpo Visível”: “enquanto um só homem um só que seja e ainda que seja o último a existir DESFIGURADO/ não haverá Figura Humana sobre a terra” (PC 67). (61)

No começo da década de 90, conhece-se o plano de Cesariny para a feitura de um longo artigo sobre as traduções das obras de Pascoaes, aspecto crucial que visa resgatá-lo do âmbito estreito da Renascença Portuguesa e da sua “teorização lusocêntrica” (TM-BMC 366-7). Existem esforços do Poeta nesse sentido, quer através do pedido de envio de referências sobre as diferentes traduções, em carta para Maria Amélia Vasconcelos (MCCCP 86 e 218-19), quer através da consulta epistolar do Poeta de Gatão, que, na altura, estava a ser microfilmada pela Biblioteca Nacional de Portugal (TM-BMC 367).

Cesariny, leitor que não se cansa ante a leitura viva, em corpo complexo, de Pascoaes, entendeu este último como poeta maior e invulgar, com força para interessar “um grupo de poetas portugueses da segunda metade do século XX.” (TPPSP 17). Poeta raríssimo, no sentido profundo do que Lisboa afirmou ser “a heresia” “a própria Poesia” (AML 153), tão perto, nesta passagem, um do outro, que não espanta, mas disto e sobre isto apenas o leitor de ambos o poderá saber.

Conhecendo-se muitas homenagens do Gato ao Gatão, há uma outra que se impõe, pelo seu carácter íntimo e litúrgico, mas não público, que chegou ao leitor apenas em 2012, pela recolha e análise cruciais das cartas de Cesariny para a Casa de Pascoaes. Leia-se a passagem da carta datada de 11 de Janeiro de 1982: “O que eu gostava e sugiro é o seguinte: que se fizesse todos os anos, pode começar-se agora, uma boa fogueira que acenderíamos (à noite, claro está), entre íntimos, à memória de Teixeira de Pascoaes. Quer aderir?” (MCCCP 64)

Não temendo a morte, diz em impressionante testemunho Maria José (62), sobrinha do Poeta, sabe-se que Pascoaes detestava ver alguém de luto, impressionava-o o negro, sendo incapaz de ir a um enterro, por detestar o seu aparatoso cenário (VRCA 139), mas também por primar pelo convívio simples (63) e pela bondosa



Marão
Desenho de Alice Montanha

disposição, por vezes matreira ou de mestre-folião (64), como um infante mais infante do que muitas das crianças sisudas que habitam a infância.

Desconheço se o encontro volitivo proposto por Cesariny avançou, provavelmente não, mas fica o gesto inscrito como possibilidade incendiária, à maneira de “A casa incendiária de Arpad Szenes” (GC 182): cada verso de Pascoaes lido por Cesariny nesse ponto alto — nem era preciso montanha, bastava a montanha-penedo que é a própria poesia do Autor —, seria uma língua em chama a iluminar Lisboa do Universo.

Para além das referências explícitas a Pascoaes, quem não se lembra de *Titânia* (65)? A pergunta não é exclusivamente retórica, embora creia que os leitores de Cesariny o trazem à cabeceira — e se não o fazem, é favor encontrar espaço —, mas, talvez, um leitor neófito de Cesariny desconheça algumas das tramas entre Afrodite Urânia, concebida e parida sem mãe (66), e Apolo, ou entre *Jesus e Pan*, tecida em outra linha temperamental? É como diz Pascoaes que Cesariny aí diz: “Parece representar-se uma comédia cujos veros actores, a milhares e milhares de quilómetros de distância, refractam sombras miúdas a que colamos mãos, olhos, sexos, bocas. (...) É a hora dos fantasmas. É a hora de Titânia e de Oberon.” (T 34)

Cesariny “conheceu os segredos de Dante ou de Blake” (67) (MCCCP 200) e, ousou acrescentar, conheceu e conviveu com eles, tal como antes o tinha feito Pascoaes: prova inequívoca disto é a obra inteira de Pascoaes, obra para continuar a ser lida, ou a ser lida pela primeira vez, para quem ainda não lhe conhece o gosto. Advirto: depois de lida, saboreada ou mastigada, conforme o paladar de cada um, não é possível voltar atrás e abandoná-la.

E quem não se lembra de *Um Auto para Jerusalém*, com a nota censurável de Pereira de Mello a abrir as hostes da “obrinha” “absolutamente inaceitável”, “não só pela irreverência em matéria religiosa ou de fé, como pela chocante intromissão satírico-política”? (68) A mesma espécie de esgar com que *Jesus Cristo em Lisboa* foi anatematizado por um crítico anónimo em *A Voz*, bem como aquela extraordinária série de peças biográficas de Pascoaes, cuja recepção crítica, em Portugal, mais se assemelhou a um buraco negro que poderia não ter existido (69), por contraste com outra crítica, a estrangeira, de ampla e entusiasmada difusão por Espanha, França, Hungria, Holanda, Alemanha e Checoslováquia (cf. LTP).

Talvez não seja necessário ir até Pascoaes, poeta e lugar, mas perde-se parte da bagagem na travessia, se assim não for, defendo. Cesariny ao reclamar retrospectivamente, entre outras figuras, a presença de Pascoaes para encabeçar os primórdios do surrealismo, não se afasta do seu “códice” na “defesa do Amor, da Liberdade, da Imaginação não de um a quem é confiada a representação do ser-se poeta ou poético, mas de *todos* os homens e de *todos* os tempos” (70) (MACM 207). É também Lisboa quem esclarece a criação do “códice” de um surrealismo “sem fronteiras” (MCVN-mana 3o): “Uma posição revolucionária em qualquer situação é muito provável que seja ou se possa chamar de Surrealista. A atitude inicial é que lhe determina a denominação (desde que interesse denominá-la).” (AMLP 41). Pascoaes e toda a sua obra comprovam o domínio absoluto dessa atitude revolucionária, reforçando o étimo. Cesariny denominou-a.

A força dominadora de Pascoaes, muito próxima do Alto Romantismo, na linha de um Blake, como lembra António M. Feijó (71) sendo talvez um dos seus raros representantes no panorama português, influiu tremendamente no surrealismo, via intervenção ressurrecta de Cesariny, podendo-se asseverar que quer o surrealismo “escancarado” e daimónico (72) deste último, quer o romantismo idiossincrático do primeiro, surgem como uma excepcional “aventura do espírito” (PCVC 23).

Digo: a capital de Lisboa, que o mesmo é dizer a sua cabeça não a única, encontra-se em Pascoaes, num solar do século XIX (73), cujas portas sempre abertas, para o século XXI, e outros por vir, poderiam ostentar a máxima: “o Compromisso do Poeta é com o AMOR e o ato um ato LIVRE no TEMPO-ÚNICO!” (AMLP 37). Vertida em Pascoaes, assim: O AMOR absoluto à poesia; o ACTO poético e LIVRE, através do único meio possível a liberdade intelectual; no TEMPO-ÚNICO, o único que se conhece: o da Poesia, que é o tempo e a voz singulares com que se destacam, em altura e profundidade, os Poetas de estirpe visceral, como o são Pascoaes (74), Pessoa, Cesariny, Lisboa, perfis superiores “que dizem coisas que não se podem dizer neste país”, poetas “muito longe” (vda/mc).

O que diz Cesariny do que diz Boccaccio do que diz que dizem as mulheres de Verona vendo Dante passar, assenta bem à têmpera destes anjos endemoninhados, se se aditar uma lúcida adversativa: *Vai ao Inferno e volta quando lhe apetece* (MACM 83), mas volta redivivo da passagem, com aquele “até amanhã”, procedido por “um dedo nos lábios misteriosamente” (VRCA 144), proferido por Pascoaes, poucos dias antes dos seus pulmões se deterem.

Depois de conviver com Pascoaes é que se pode olhar para certos lugares em Lisboa e para alguns poetas maiores como Pessoa, Cesariny e Lisboa, olhar de modo desempoeirado, sem riscos de torcicolos ou queimaduras capilares (este úl-

lino já não garanto). É de Pascoaes, *poeta e lugar*, como lembra Cesariny, que se contempla melhor o Universo e, nele, Lisboa. Até amanhã, dizem os seus leitores, até sempre!

Notas: 1) Este escrito deve-se ao convite generoso de António Cândido Franco. Agradecendo a desvelada paciência, de quem há muito acompanha os dois gigantes aqui evocados, segue o prometido texto sobre a recepção crítico-literária de Pascoaes feita pelo gato transgressor da rua do Basílio ou do Lugar de Algeirão (MCCCP 203). Como a matéria a tratar é abundante, fica a promessa de continuidade do que aqui fica traçado. Deixo, ainda, lavrado um outro agradecimento, a Carla Marques Datia. Ela sabe porquê. 2) A expressão *ipsis verbis* surge, pela primeira vez, no *Diário Ilustrado*, 22-2-1959 (MACM 81). 3) É esta, aliás, uma posição de Lisboa, também perfilhada por Pedro Oom (IS 291-5), cuja repercussão atinge ainda os autores d’*O Gelo*, mais especificamente Ernesto Sampaio em AP 33. Lisboa, em carta a Cesariny, iliba-se de tomar lugar na querela do “eu sou, tu não és” (AMLP 194), pois para aquele a Poesia consiste em “entre outras coisas, dar ao Homem, ao Poeta a sua posição no Centro da Esfera deste Universo.” (AML 194). À altura internado no Sanatório da Quinta dos Vales, declara, ainda, a Cesariny, sem contudo negar o surrealismo: “não pertencço a *grupo surrealista algum*” (AMLP 206). Sobre a polémica da historicidade do movimento *vide* URTV 25-35. Mas recupero o tópico de Pascoaes: não é João Vasconcelos, sobrinho de Pascoaes, que diz ter visto o autor chispando fogo da cabeça, ao fundo do corredor do Solar de Gatão? Pascoaes assombra quem dele se aproxima e não é possível recuperar ao abalo indomesticável do seu grito, grito que é só cabeça e asas: “Sim, minha querida Joaquina, comento eu, os anjos verdadeiros têm só cabeça e asas: e, por isso, voam sempre no sentido do seu pensar. Eis a sua perfeição.” (E 287). É, pois, este o retrato impressionante do visionário de Gatão. 4) Passagem de golpe em HU, a pág. 18, sublinhada no original de Cesariny (Cr8 22), um dos aforismos eleitos para a antologia feita em parceria com Cruzeiro Seixas, “amigo e hóspede” do Solar, pelas mãos de Cesariny, a partir dos finais dos anos sessenta (MCCCP 129). Impressiona uma carta de Seixas sobre Pascoaes, afirmando a pulmões cheios isto: “Aquela obra vastíssima está impressionantemente viva” (TPPSP 57), sem esquecer o texto que dedica lhe em *Homenagem a Mário-Henrique Leiria*, pela Galeria S. Mamede (MCCCP 161). 5) Assumo como familiar a querela entre o Grupo e o anti-Grupo, evocando apenas o envio do gato, “à falta, provisória, de um elefante” (IS 133), que traduzido em intensidade musical seria um *fortississimo*. Para quem deseje aprofundar a dissensão, *vide* IS, macm, AMLP, TM-BMC, a partir de 65 e ss., sendo esta última uma obra de fôlego, com informações raras não só sobre Cesariny – e.g.: TM-BMC 192; TM-BMC 253 e TM-BMC 220 –, mas também notas valiosas sobre o contexto do surrealismo, nacional e internacional. 6) Atente-se na passagem de Régio contrapondo os que “arrebanhavam em torno do nome de Pessoa” aos “raros fiéis” de Pascoaes: “Os gostos do momento pendiam para outra banda: para uma poesia concentrada, epigramática, intelectual e requintada, avara de si; e a dele é expansiva, torrencial, inspirada, generosa até ao desleixo e à condescendência.” (VRCA 170). Desta distinção, irromperá a aparente modulação anti-pessoana pressentida em Cesariny. 7) Afirmação e liberdade individuais, o mesmo é dizer poéticas: “«O único mundo onde me encontro é o da poesia; fora dele tudo desconheço»” (P 185). Aspecto maior, também, defendido, com rugidos amorosos, por Lisboa em carta a Cesariny: “A leitura, a escrita, a prática e realização do Amor, a conquista da Liberdade – são formas de acção individual!” (AMLP 189). É este o perfil inteiro de Pascoaes: uma personalidade que dedicou a sua vida à leitura e à escrita, dois actos de amor. Daqui nascendo, talvez, a impressão de Cesariny de uma atmosfera “conventual”, aquando da sua visita ao Solar de Gatão (TPPSP 38). 8) Não é de somenos importância este texto de Cesariny, em que emerge uma alusão latente a Pascoaes (cf. MCCCP 73), sobre a experiência de dois meses na prisão de Fresnes (MCCCP 135 e TM-BMC 142 e ss.), merecendo destaque: “Do cadáver dum homem que morre livre pode sair acentuado mau cheiro – nunca sairá um escravo.” (MACM 75). Um dos aspectos mais prezados em Pascoaes, por Cesariny, é a sua liberdade, de clara índole metafísica. Basta, para isso, lembrar três passagens: “Se me contenta almoçar como toda a gente, não me contenta pensar como o meu vizinho ou dentro de qualquer regulamento (...) A liberdade filosófica e religiosa é a liberdade suprema.” (EELVE 247); “Só os artistas geniais são universais, e só eles podem colaborar na libertação do homem. Deve ser este, aliás, o ideal de todas as almas superiores” (EELVE 241) e, por fim, “Sou liberal, é certo, mas sou-o por egoísmo. Quero a liberdade pela mesma razão porque o sapateiro quer que haja sola: é que sem sola o sapateiro não pode fazer sapatos, e eu, também, sem liberdade não posso trabalhar intelectualmente.” (EELVE 252) 9) Sabe-se da sua *mania* obsessiva e nervosa pela escrita, trabalhando, cirúrgica e diariamente, no seu ofício com privilegiada imaginação até à perícia do osso. Sobre este aspecto singular, leia-se o contributo de Ilídio Sardoeira em VRCA

171-174. 10) Importa ressaltar a classificação de Augusto Seabra acerca da antologia de Cesariny, ainda que a leitura do primeiro insista em colocar Pascoaes num reduto nacional do saudosismo, que em tudo contraria a universalidade do Autor: “um acto cultural corajoso” (P 11). Atente-se, ainda, nas palavras de Gaspar Simões: “Embora conhecêssemos por assim dizer toda a obra de Teixeira de Pascoaes em verso e em prosa, foi preciso que Mário Cesariny, surrealista da velha guarda, (...) compilasse alguns dos aforismos mais incendiários do autor de *O Pobre Tolo*, iluminando-os com algumas fulgurantes representações plásticas duas de Cesariny, uma de Cruzeiro Seixas, para nos darmos conta de que o visionário de *O Homem Universal* podia abjurar do Saudosismo para ingressar na confraria de Frei André Breton.” (S-TP-MC-PTP 358) 11) Cf., igualmente, *Poetas e Carpinteiros – uma reflexão sobre a utilidade da poesia a propósito da vontade de rir de Alberto Caeiro quando leu versos de um poeta místico*. Tese de mestrado em Teoria da Literatura, da autoria de José Manuel Nunes da Rocha, orientada por Miguel Tamen e António Feijó, 2002. 12) Seria profundo o cotejo acerca deste tópico de eleição. Porém, aponto apenas para duas afinidades. Por um lado, a equação Deus-Diabo ou Bem-Mal, assim condensada: “o Bem e o Mal são a própria substância do nosso ser” (SS 194), como refere Pascoaes, ou, a mesma visão em Cesariny, “se o Diabo morre (...) Deus morre no dia seguinte de desgosto, porque não podem viver um sem outro” (vda/mc). Por outro, a do amor-ódio, “a mesma força em dois sentidos contrários”, como diria Pascoaes, ou “o amor e o ódio têm quartos próximos” (vda/mc), como depois disse Cesariny. Sobre o desejo de libertação e independência em Cesariny, leia-se TM-BMC 18. 13) Edição especial de 350 exemplares numerados com ilustrações de João Vasconcelos, Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny e três exemplares não numerados com três guaches originais do primeiro, apresentando a imagem da *Licença para uso de Acendedores e Isqueiros* de Teixeira de Pascoaes, concedida no 2.º semestre de 1949. 14) Está por fazer uma leitura que faça convergir criticamente, por exemplo, os *Sonetos Românticos*, de Natália Correia, e a obra de Teixeira de Pascoaes. Cotejando o que defende a autora de *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1966), na abertura dos *Sonetos*, com o epigrama de Pascoaes: “O dramaturgo é colectivista, ao contrário do poeta lírico” (PCCB 183). Acerca da apreensão e condenação, com processo longo movido contra a autora, Cesariny e outros poetas que nela participaram, vide MCCC 121 e ss.; TM-BMC 127, 170 e ss. Encontra-se, ainda, um excerto de *Regresso ao Paraíso* na colectânea *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, por si organizada. Natália Correia tem mira ao referir o gnosticismo de Pascoaes (P-CNTP 199-200), embora não atinja a plenitude daquele. Também em CT surge um “soneto inconclusivo” da sua autoria, dedicado à memória de Teixeira de Pascoaes (CT 36). 15) Reedição pela Assírio & Alvim, colecção «Gato Maltês», já sem as ilustrações (MCCC 149). Obra traduzida para espanhol por Antonio Sáez Delgado, em 2018, com o título *La medida del universo*. Em 2008, este autor houvera traduzido para castelhano uma antologia bilingue de Pascoaes, intitulada *Saudade (antología poética 1898-1953)*. 16) Cf. *Caderno 18*. Sabe-se que a edição é a de 72, não só pelo assinalado, mas também porque surge o recorte do parágrafo de *O Homem Universal*, com assinatura autógrafa de Pascoaes, elemento que, na de 98, passou a epígrafe, perdendo o autógrafa (CCP 156). 17) As provas apresentam acrescentos autógrafos, mais dois aforismos de Pascoaes, algumas modificações cirúrgicas no primeiro dos três parágrafos finais da nota e alterações precisas na ordenação dos aforismos. Estas provas contêm os três parágrafos elididos na reedição de 98, elisão notada em nota 3 da carta XVIII (CCP 152-153). Portanto, não serão as mesmas que acompanham a carta XVIII em anexo tipográfico, porquanto aquelas as do *Caderno 18* apresentam justamente os três parágrafos transcritos, pertencendo, assim, às provas da edição de 72. Em nota à carta XXIX, existe a transcrição de doze aforismos de Teixeira de Pascoaes, diferentes daqueles que compõem a antologia com Seixas, reproduzidos no Catálogo da Exposição de pintura de Mário Cesariny no Museu Municipal de Amarante, Janeiro, 1982 (MCCC 58 e 177-179). 18) Não poderia deixar de evocar o venturoso trabalho editorial de Hermínio Monteiro, conduzido pelas mãos de Cesariny até Gatão, com a edição de Pascoaes (1984 até 2001). Pegada editorial seguida por Manuel Rosa, de 2001 a 2011 (MCCC 187). Sobre a relação Cesariny-Monteiro, vide TM-BMC 322 e ss., a par da viagem feita por ambos até Pascoaes, a propósito da apresentação da revista bilingue *Espaço/Espacio*, contendo matéria sobre Pascoaes (TM-BMC 376). Parece-me sugestivo o nome da antologia, editada por Hermínio Monteiro, *Rosa do Mundo*, enquanto homenagem absoluta à Poesia e, creio, ao surrealismo. Leitor atento de Lisboa, decerto, não lhe foi indiferente a “Rosa que nos ficou e gostaria de ver repetida ou refflorescida.” (AML 193 ou IS 162) 19) Pascoaes, após crítica de Junqueiro, rejeitara *Embriões*, em incêndio no Solar que fica para contar à posteridade. 20) Sabe-se da atmosfera ascética que envolvia o Solar, porém, “o comportamento sexual de Teixeira de Pascoaes é mistério nunca até hoje desvelado” (MCCC 165). A biografia sobre Cesariny fixa uma história de paixão, conhecida em Amarante e referida em carta por Cesariny (MCCC 50), do poeta do Março “por um caseiro, o Zé Cobra, pai da Adelaidinha” (TM-BMC 339), afilhada do Poeta, por

quem Pascoaes nutria uma genuína afeição, explicitada também em testamento. Um dos aspectos desse mistério foi, igualmente, romanceado em *O Susto* de Agustina Bessa-Luís, tal como analisado por Feijó (APD-PP 91-2), outros, calados por Eugénio de Andrade, outros, ainda, sugeridos por Thelen, estes talvez incidindo mais sobre a temporada no Solar do que sobre a sexualidade do Poeta. Albert Vigoleis Thelen, hóspede de Pascoaes durante sete anos, foi seu amigo e tradutor. Das suas “memórias aplicadas”, saliento uma passagem sobre Pascoaes, que traduzo livremente: “Teixeira de Pascoaes, para poder vencer a luta contra o seu demónio particular, necessitaria de dezenas de porta-canetas, finas como estiletos, de madeiras preciosas com pontas de ouro, que colocava, como grandes palitos para os dentes, numa espécie de aljava.” (ISR 332). Pois bem: o que se conhece da vida amorosa de Pascoaes é a paixão súbita e avassaladora pela inglesa Leonor Dagge e o conjunto de seis *Cartas de Amor* a Maria Fernanda de Magalhães e Menezes (Maio de 1898 a Março de 1899), escritas com delicadeza, freio e domínio, um alto testemunho de quem ama o amor, talvez desiludido do outro: antes um Autor vivo do que um esposo morto. E foi fiel ao seu Amor, a Poesia, até ao fim (CA 38). 21) A cúmplice camaradagem entre O’Neill e Cesariny encontra eco fecundo em TM-BMC 359. Note-se que também O’Neill, em 1978, indica Pascoaes como um dos precursores do surrealismo, cf. ms. 22) Confirma O’Neill: “ele [Pascoaes] deu por mim” (VRCA 163). 23) Está por apurar a influência de Pascoaes na poética de O’Neill. As afinidades são assinaláveis, isto sem prejuízo para o perfil idiossincrático de cada um, visto *l’homme doit chercher une vie à sa mesure*, como escreve O’Neill a Mário, seu *ami de tout coeur* (MACM 286). Leia-se O’Neill: “Ó meu bom e grave Pascoaes, meu cismático penedo, meu profundo abissal murmúrio, espaço para flutuar ou me despenhar, céu para lá chegar!” (VRCA 162-163) 24) Sobre este preceito, talvez iniciado espontaneamente com a oferenda de *Histoire du surréalisme*, da autoria de Nadeau, por O’Neill a Cesariny (TM-BMC 66), há fragmento epistolar elucidativo de Cesariny a L. Vancrevel, a propósito da recepção do primeiro número de *Arsenal*: “Escuta bem o que quero dizer: para os surrealistas, é sempre muito bom (e muito lisonjeiro!), não tanto A Escola, mas “A Associação, mais ou menos Secreta”, e a Propagação de Ideias.” (TM-BMC 206) 25) Sabe-se, em entrevista a Maria Amélia de Vasconcelos, que foi no Solar de Pascoaes que o autor terminou o livro de Vieira da Silva (CCP 297), *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Há carta de Cesariny a Vieira da Silva, datada de 23 de Março de 68, que o confirma (GC 105). Nestas alturas, teve o Poeta à sua disposição a biblioteca de Pascoaes, os seus livros e manuscritos, o que se tornou decisivo para o conhecimento de Pascoaes (TM-BMC 334). Ainda sobre a atmosfera inigualável do Solar, confessa Cesariny: “Pessoa tinha uma mesa de café para escrever e a rua com os carros. Pascoaes tem um castelo e uma serra de bronze, mesmo em frente. O que você escolhe?” (TPPSP 44). O conjunto epistolar entre Cesariny e Maria Helena, como assinava, além de ser uma fonte de intertexto fértil, é uma maravilha que detém qualquer leitor, veja-se, a exemplo, a passagem relevante sobre Pessoa, Vieira e Lisboa: “Que eu saiba, apenas duas consciências poéticas poderosas nascidas em Portugal e coincidindo na modernidade ultrapassaram este dilema arruinando os seus fundamentos. A primeira é Helena Vieira da Silva, vinda ao mundo em Junho de 1990. A segunda, António Maria Lisboa, nascido em [Agosto de 1928]. Entre estas duas datas, ficam os nascimentos de alguns grandes, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, [um pouco] reduzidos.” (GC 86-7). A correspondência termina com uma carta pungente de Vieira da Silva, depois da morte de Szenes, aquela “só no presente, sem passado, nem futuro. Sem gato, sem rumo.” (GC 194) 26) A composição do livro-documentário contém uma epígrafe de *Poetas Lusíadas*, bem como a revelação feita por Cesariny: “*Pascoaes, é o meu maior, Pascoaes interessa-me muito mais que Pessoa*” (vda/mc). 27) Existe, igualmente, referência a “C. Pacheco, último heterónimo de Pessoa”. Não se sabe se Cesariny parodia a referência ou se o equívoco da atribuição autoral do poema “Para além de Outro Óceano” ao “último heterónimo de Pessoa”, que aparece no caderno *Orpheu 3*, ainda circularia. Porém, em *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, encontra-se uma nota de esclarecimento sobre C. Pacheco que, na verdade, seria Geraldo Coelho de Jesus, futuro sócio de Pessoa e director do jornal sidonista *Acção* (EAARF 129), e não um heterónimo de Pessoa. Uma outra nota elucidativa sobre este equívoco foi também lavrada por António Quadros em *Obra Poética e em Prosa de Fernando Pessoa*. 28) Sobre a relação Cesariny-Almada, o primeiro, “sensacionista”, e o segundo, “surrealista”, “sem sombra de anacronismo”, cf. MCVN-mana 25 e 33. 29) Este princípio da descoberta é assumido por Cesariny no número 1 da Revista *Pirâmide*: “Pode-se ser surrealista sem se ter lido Breton. Pode-se ler Breton e não se ser surrealista. Pode-se ser surrealista e não se ser, realmente, mais nada. Pode-se não ser surrealista e prestar-se com isso excelente serviço a todos e ao surrealismo em especial.” (IS 238) 30) Passagem da entrevista sobre a libertação da influência neo-realista que merece destaque: “Houve coisas que ficaram no subconsciente. O aspecto reactivo a Pascoaes deve ter sido uma delas, tanto mais que vinha de antes.” (TPPSP 42). Recorde-

-se TP-PM, concedendo novo ímpeto ao investimento antológico de Cesariny. Sobre a questão do neo-realismo, veja-se a construção paródica de “Nicolau Cansado escritor” (1944) e a sua análise em TM-BMC 44-49. Ainda sobre o tópico de combate ao neo-realismo, *vide* Helena Costa Carvalho, “Em torno do (sur)real: A crítica de António Ramos Rosa a três obras de Mário Cesariny (1950-1953)”, a ser publicado em “V Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste”. 31) A descrição epistolar acerca da temperatura da conferência encontra-se na carta XX, datada de 1 de Abril de 1950, pelas mãos de Lisboa a Henrique [Risques Pereira e não Mário-Henrique, que tratava habitual e duplamente assim, à excepção de uma referência aos dois, optando, então, por “os Henriques”] (AMLP 182). Cf., igualmente AMLP 186. Pascoaes fora convidado para a sessão, mas por compromissos profissionais, não pudera comparecer, cf. MACM 256. 32) Não sendo este o propósito central do texto, não poderia deixar de reforçar a influência de Pascoaes nas criações de Ernesto Sampaio e António José Forte. Aliás, Herberto Helder, em “Nota inútil”, acerta inteiramente na fortaleza de Forte. No entanto, faltou-lhe explicitar que “a sua tradição” (FD 15-16), a de Forte, também encontra esteio em Pascoaes. A presença de Pascoaes é tão pervasiva na literatura que se lhe segue, que assume preponderância n’*O Gelo*. Adianta Cesariny: “Deve haver referência do Ernesto Sampaio ao Pascoaes. Mas mesmo o Ernesto Sampaio não leu o Pascoaes todo. A geração do Gelo tentou ser surrealista debaixo duma ditadura fascista. O abjeccionismo deles está mais próximo do existencialismo que do surrealismo. Se petiscaram alguma coisa do Pascoaes foi por aí.” (TPPSP 39-40). A antologia *Edoi Lelia Doura* (1985), opção editorial do agrado de qualquer surrealista, é cerzada sob a égide do mesmo “patrocínio estelar” e, por isso, “ferozmente parcialíssima” (ELD 8), donde a inclusão de Pascoaes nessa “árvore vorazmente nupcial” (ELD 8). Já em 1976, Herberto tinha publicado em *Nova 2*, alguns dos *Versos Brancos* (1950) de Pascoaes (N2 173-8), com nota prévia de Eugénio de Andrade (N2 171-2). Também António Barahona, em 1990, com *Os Dois Sóis da Meia-Noite*, admite a grandeza europeia de Pessoa *versus* a grandeza universal de Pascoaes (TPPSP 53-4). 33) Passagem destacada das últimas anotações de Cesariny, em número de onze e datadas de Outubro de 1986, dedicadas a Pascoaes e à sua obra, surgindo no prefácio de *Os Poetas Lusitadas*. 34) Segundo Cabral Martins, Cesariny e Sena “participam de modo decisivo na construção da grande aura de Pessoa” (MCVN-mana 12). Sobre a recepção de Pessoa, a partir dos anos 50 até à década de 80, bem como as paródias de Sesinando, cf. MCVN-mana 13-19. É neste contexto paródico, que surge *O Virgem Negra*. 35) Além de Sá-Carneiro, e claro Pascoaes, existem outros dois Poetas da sua eleição: Lautréamont e Rimbaud, espécie dupla de “vierge folle/ époux infernal”, tal como o entende Cesariny (cf. I-CI 142-151 e GC 171). Sobre esta ligação de danados nómadas que, suplantando o interesse editorial, tem tanto de musical e amorosa (*vide*, e.g.: I-CI 29-30, 39; MACM 83-5, 86-9, *et. al.*), como de afirmação e destruição, leiam-se as passagens de IS 208-221, 222-227; TM-BMC 127 e ss. e, ainda, TM-BMC 431. O anti-programa de Cesariny, exposto “entre dois impossíveis” (IS 9-14), recupera, de facto, algumas passagens programáticas de Lautréamont em CM-P 208-213. 36) Há um outro encontro entre os dois, que irrompe directamente na pena de Agustina Bessa-Luís, em *O Susto*, esse “romance “à clef”, cuja passagem não escapa ao escrutínio de António M. Feijó e à teoria de precedência de Pascoaes, sem a qual não se entende a criação dos heterónimos de Pessoa (APD-PP 90 e 92). O universo de Pessoa entronca, por contágio e oposição, no de Pascoaes, que o precede, ficando assim selada a eternidade de ambos. Ainda sobre a relação Pascoaes-Pessoa, note-se o que defende argutamente Cabral Martins: “No entanto, a situação em 1950 começa a não ser de todo a mesma. A correlação de forças poéticas, para falar com acento bloomiano, implica uma deslocação: o lugar de Pascoaes passa a ser ocupado por Pessoa.” (MCVN-mana 20-1). 37) Este aspecto de orgulho autoral acasala bem com o de homem de fina sensibilidade, que desviava caminho, nos seus passeios pela quinta, para que os trabalhadores não pensassem que ele os vigiava (P 191). Existe, outrossim, passagem elucidativa de Cesariny, de carácter freudiano, sobre o onanismo dos poetas que, ao invés “de estarem em cima de alguém a darem com o rabo para cima e para baixo, põem-se a escrever, percebes o que eu quero dizer? É uma espécie de substituição.” (vda/mc) 38) Existe texto de Cesariny sobre Pessoa, intitulado “Fernando Pessoa, poeta”, longe da tendência paródica de *Virgem Negra* (TM-BMC 464). Acerca da ideia “sinistra” e “sedutora” de escrever sobre Fernando Pessoa, homossexual, *vide* TM-BMC 466. 39) Lamentavelmente o poema que “chocalha a metafísica fernandina com a visão «simplificadora do neo-realismo” (IS 54), encontra-se incompleto. Há sobre isto testemunho de Cesariny em TM-BMC 413. Ainda sobre *Louvor*, cf. Cabral Martins em MCVN-mana 24. 40) Este enaltecimento de Pascoaes encontra-se ligado à visão de Cesariny sobre o Romantismo, disposta em intertexto com os versos de *Folhas Caídas* e a premente inquirição: “Então era para *isso* o romantismo português?” Segundo Cesariny, este romantismo encontra-se ligado a um “tom melodramático” (MACM 51), que desafia com a sua consciência poética (cf. MACM 94-6). Aliás, a sua “anti-lírica” é sintomática disso

mesmo: “a esfera é assim: bola ao ar/ e muito mais bola que triste” (MP 55). É um tom contrário àquele que Cesariny encontra em Pascoaes, nada de sentimentalismo frouxo ou vulgar. Pascoaes destaca-se como voz do Alto Romantismo e, também por isso, Cesariny o convoca para a sua “cronologia”. Existe artigo que analisa o tópico Cesariny-Pascoaes-Pessoa, sob a égide da “descoberta do pai ‘biológico’ (...) que afinal seria apenas ‘adoptivo’ (o nome deste pai morto de morte matada é obviamente Pessoa)” (pt-CiP 15). Porém, ainda que prolífero no conhecimento da bibliografia de Cesariny e da obra de Pessoa, falha na de Pascoaes. A obra de António M. Feijó veio suprir de modo admirável essa falha. 41) É sintomática a afirmação de Pascoaes sobre o seu platonismo: “E eis o meu platonismo/ Antiplatónico,/ Que eu sou anticristão/ E de Jesus.” (UV, 112) 42) A análise de Cesariny parte do pressuposto de “ocultação de Pascoaes pela força de escândalo cosmopolita do *Orpheu*, e por enterrado vivo no *transfer* da temática pascoaseana [sic] para o Pessoa ortónimo do «fui-o outrora agora»” (VD-AS-CS 30). 43) O mesmo sustenta Cabral Martins: “a anulação burlesca dos heterónimos loucos que *O Virgem Negra* constitui não pode ser, de nenhum modo, interpretável como uma tentativa de liquidação de Pessoa.” (MCVN-mana 23) 44) Considere-se: “Na verdade, a linha que une Pascoaes e Mário Cesariny tem um sentido que escapa por completo ao debate edipiano contra a sombra projectada pelo grande precursor. Mas nas declarações sucessivas de Mário Cesariny sobre Pessoa desenrola-se um drama que tem, ou parece ter, essa natureza.” (MCVN-mana 65) 45) Veja-se o lúcido argumento de Cabral Martins: “O que Mário Cesariny intenta destruir em Pessoa é, não Pessoa, mas uma certa visão canónica da heteronímia.” (MCVN-mana 107) 46) Cf. o excerto da entrevista de Breton: “é de racionalismo, de *racionalismo cerrado* que o mundo está a morrer” (IS 45). 47) O combate não exclui a admiração e, por isso, tem acerto decisivo a posição crítica de Cabral Martins em MCVN-mana 70. 48) Sobre esta figura, “a deusa negra do novo grupo”, leiam-se as elucidativas passagens em TM-BMC 97 e ss. 49) Resgato uma das suas fórmulas condensadas: “O homem não é humano ainda, ao que um boi é bovino, há milhares de anos!” (SS 217). 50) Sugestão que entronca com a visão crítica de Cabral Martins ao sustentar que a expressão “o «Virgem Negra» marca em Mário Cesariny uma leitura de Pessoa de natureza performativa” (MCVN-mana 131), aspecto activado, de modo operático, em “a norma de Bellini”. 51) Teve também dedo generoso de Cesariny, por via da convivência com José Manuel Pereira dos Santos, figura que lava o prefácio de GC, a intervenção feita no telhado do Solar, a par do tratamento do espólio do Gato pela BNP, ficando por fazer o expurgo dos livros (MCCCP 88-89 e 221-223). 52) A Carta XXIII, escrita no mesmo ano do Centenário, contém indicações sobre os projectos da Secretaria de Estado da Cultura para uma homenagem plurívoca a Pascoaes (CCP 47-49, cf. notas sobre a carta 159-162). O encargo do filme, primeiramente, atribuído a António Lopes Ribeiro, com participação recusada de Cesariny, acabou por ser realizado por Dórdio Guimarães, com a média metragem intitulada *Maranos, A Vida e Obra de Teixeira de Pascoaes*, em 1978. É incisiva a lembrança sobre a figura maestrina de David Mourão-Ferreira, à altura mandatário da SEC. 53) A respeito de uma convergência insuspeita, veja-se Sofia A. Carvalho, *O Crepúsculo e o Desabitado na Poética de Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros*, tese de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, orientada por Paulo Borges e Carlos João Correia, em 2008. 54) Veja-se a ligação entre o tópico zoológico, o temperamento de Cesariny e a edição do *Jornal do Gato* em TM-BMC 56. Sobre a presença desta figura totémica, leia-se “Palaguín” de Eurico da Costa e, ainda, “Um gato partiu à aventura” de Risques Pereira. O tópico zoológico em Cesariny não será indiferente ao seu apreço pelo Autor de *Cantos de Maldoror*, espécie de metamorfose a rasgar “a carne nos sítios onde os lábios se reúnem” (CM-P 19). 55) Afirma o autor em *Santo Agostinho* que o homem não se distingue da turba pelo sentimento, mas pela capacidade de o intelectualizar (cf. SA 57). Sobre isto, diz Régio: “Emoções, sentimentos, sensações — tudo o que, por assim dizer, forma o coração humano do homem —, é de somenos valor para ele (PHMPP 101). 56) Dir-se-ia que o Poeta não trocaria a canção do Homem Novo, por nenhuma outra cantilena. Assim o firma, também, Ernesto Sampaio: “A Moral é acção da Poesia. Quero dizer: o poeta é exemplar. Ele não pode aceitar que à sua volta se *coisifique* o homem.” (IS 288) 57) Retenha-se o que diz Rimbaud em *Noite do Inferno*: “o ar do inferno não suporta hinos!” (I-CI 137). 58) O processo da fusão dos contrários tem como alavanca dois princípios operativos, o da destruição e o da imaginação, por esta ordem (cf. IS 89). 59) Basta recuperar a sua “arte poética” em modo de extraordinária oração surrealista (MP 10) ou, ainda, o “Poema” que dedica a Maria Helena [Vieira da Silva] em GC 54. Sobre a construção transgressora de “arte poética”, esse “burlesco de infracção”, bem como a de “Políptica de Maria Klopas”, uma espécie de “dupla hipótese” entre a mãe de Jesus e Eva, torna-se leitura obrigatória a análise em TM-BMC 42-43 e ss. 60) É este mesmo tópico da liberdade autoral recuperado em “Carta ao Egito” de Pedro Oom, com o grau de ironia, humor e seriedade, tão familiar aos seus leitores, cf. IS 98. 61) Ecos desse Sonho cosmogónico reverberam “em forma de poema”

(MP 72). Parece existir, ainda, no final de “Corpo Visível”, uma evocação-invocação subtil a Pascoaes e ao seu lastro no surrealismo (PC 76). E, outra, em “Pena Capital”, e outra em “autoractor”, e outra em “passagem do anti-mundo dante alighieri”, e outra em “discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”, e outra em “alguns mitos maiores/ alguns mitos menores/ propostos à circulação pelo autor”. Mais não digo, por ora. 62) Veja-se a passagem impressionante: “Ao adoecer teve logo a ante-visão [sic] da morte. (...) Durante 15 dias não conseguiu adormecer. Revia os seus inéditos. Acabara o seu último trabalho. Umhas páginas sobre *Jesus*, que a *Editorial Cor* lhe pedira para prefácio dum album [sic], e que devolveu na véspera da sua morte. Corrigia o *Bailado* e o *São Paulo* para nova edição. (...) O médico chegou, por fim, disfarçadamente, como quem vem cumprimentar. O extraordinário doente compreendeu e aceitou.” (VRCA 140) 63) A este respeito, oiça-se: “um extraordinário conversador, sempre pronto a dialogar tanto com o mais humilde interlocutor de ocasião como com o mais atento e vigoroso adversário” (P 191). 64) Lembro o episódio hilário descrito por O’Neill sobre a oferta que Pascoaes lhe houvera feito de um cigarro cubano, cf. VRCA 164. 65) Sobre a génese de Titânia, “alter ego” (TM-BMC 117) do poeta-músico, e a sua importância no legado de Cesariny, veja-se TM-BMC III e ss. 66) Tópico ímpar, que encontra lugar em Pascoaes, quem diria? Muita gente, assim espero. 67) Lembro a homenagem de Cesariny, em 1968, com a feitura de um poema-objecto sobre Blake, aquando da sua estadia em Chelsea (TM-BMC 312), bem como a recorrência de uma epígrafe do Poeta inglês na obra *O Virgem Negra*, que lhe mereceu uma “crítica arrasadora de Nelson de Matos.” (TM-BMC 344) 68) Sobre a génese desta “criação atípica” de Mário Cesariny, cf. TM-BMC, pp. 50-53. 69) Conta José Gomes Ferreira, admirador de Pascoaes, a quem reconhece como Mestre, que a obra *São Paulo* foi censurada e elidida dos jornais, chegando à proibição extrema da referência ao nome do Poeta. 70) Esta apologia amorosa, assente que está numa instauração poética, não deixa de lembrar a atmosfera poética de *Iluminações*, cuja intensidade revolucionária se expressa assim: “Oh! Um novo corpo de amor reveste os nossos ossos.” (I-CI 27) 71) Sobre a relação Blake-Pascoaes e Blake-Pessoa, existe passagem forte de António M. Feijó: “no admirável livro de Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake* (...), por exemplo, muitas vezes se pode substituir «Blake» por «Pessoa» ou «Pascoaes», sem que o sentido se altere.” (APD-PP 83) 72) Sobre o seu ímpeto criativo, leia-se: “A poesia é um segredo dos deuses. Não é trabalho, embora às vezes se possa morrer de trabalho. Creio que sou um poeta inspirado, no sentido romântico de ‘daimon’ génio.” (TM-BMC 30) 73) Em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, datada de 1962, afirma Cesariny de forma peremptória: “Aproveito para declarar-lhe que o que vejo melhor na cultura contemporânea é ainda, e sê-lo-á por muitos e bons, o século XIX.” (IS 282 ou MACM 90) 74) Foi já notada a parecença física entre Pascoaes e Cesariny (PTP-AMC 364), duas autênticas armações ou ossaturas cranianas, porque “os ossos também emagrecem” (VRCA 141). De Pascoaes, conhece-se o gosto pela palavra, aliado ao café e à nicotina embrulhada em *papier ambré* por “dedos nodulosos e cianóticos” (P 98) *Como pode um animal que fuma acreditar na imortalidade?* –, a par da irresistível tentação do pão-de-ló com doce de ovos, conhecendo-se padecimentos físicos. De Cesariny, sabe-se da fragilidade física, por excesso de paixão, cf. MCCCCP 202 e TPPSP 27. Ainda a propósito do temperamento nervoso de Cesariny, *vide* episódio contado pelo mesmo a Vieira da Silva, em 23 de Março de 1968, numa das suas temporadas no Solar de Gatão (GC 106). O relato deste episódio transporta-me, de imediato, para a advertência feita pela mãe a Maldoror no Canto Primeiro (CM-P 25).

Bibliografia Essencial

- AA.VV. (Março 1953). *Vértice. Revista de Cultura e Arte*. Vol. XIII, número 115 de homenagem a Pascoaes. Lisboa: Livraria Bertrand (distrib.). [VRCA]
- AA.VV. (1980). *Pascoaes – No centenário do Nascimento de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [P-CNTP]
- CESARINY, Mário (15 de Agosto de 1957). “Cantiga por S. João”. *O Volante*, n.º 996, Lisboa, p. 17. [V] (1980). “Comunicado”. *Pascoaes – No centenário do Nascimento de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [C-P-CNTP] (1981). *Três Poetas do Surrealismo*. Catálogo de exposição. Organização de Mário Cesariny. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal [TPS] (1984). *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim. [VS/ASCS] (1985). *as mãos na água, a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim. [MACM] (1994). *Titânia, história hermética em três religiões e um só deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria*. Lisboa: Assírio & Alvim. [T] (1996). *O Virgem Negra. Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*. Lisboa: Assírio & Alvim. [VN] (1997). *Intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim. [IS] (2004). *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim. [PC] (2004). *verso de auto-grafia / mário cesariny*. edição de Miguel Gonçalves Mendes. Fotografia de Susana Paiva. Design gráfico de Paulo Reis. Lisboa: Assírio & Alvim. [va/mc] (2005). *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim. [MP] (2008). *Gatos comunicantes*. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985. Lisboa: Assírio & Alvim. Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva. [GC] (2012). *Mário Cesariny: Cartas para a Casa de Pascoaes*. Edição de António Cândido Franco. VN Famalicão: Documenta Fundação Cupertino de Miranda. [MCCCCP] (2019). *Teixeira de Pascoaes. Aforismos. Caderno 18*. Centro Português do Surrealismo. VN Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda. [C18]

- CORREIA, Natália (Junho de 1990). "Soneto Inconclusivo à memória de Teixeira de Pascoaes". *Cadernos do Tâmega. Revista Semestral de Cultura*, n.º 3. Amarante: Edições do Tâmega. [SImTP]
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). *A Única Real Tradição Viva*. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim. [URTV]
- FEIJÓ, António M. (2015). *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [APD]
- FRANCO, António Cândido (26 de Agosto 1998). "Pascoaes e Cesariny. Vasos comunicantes". *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N.º 727. Lisboa, p. 23. [PCVC] (2000). *A Literatura de Teixeira de Pascoaes (romance de uma obra)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [LTP] (2010). *Teixeira de Pascoaes nas palavras do surrealismo em português *Pascoaes, Cesariny, Cruzeiro Seixas, os Surrealistas do Anti-Grupo, o Café Gelo & e outros saudosistas ou surrealistas do surreal (ou não) *subsídio ou pleito rememorativo & (talvez) historiográfico para uma conclusão geral do poético no século XX português*. Desenhos de Cruzeiro Seixas e Délio Vargas. s. l.: Editora Licorne. [TPPSP] (2019) *O Triângulo Mágico, uma Biografia de Mário Cesariny*. Lisboa: Quezital. [TM-BMC]
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, conde de (2004). *Cantos de Maldoror*, seguidos de *Poesias*. Pedro Tamen (Trad.). J. M. G. Le Clézio (pref.). Lisboa: Fenda. [CM-P]
- LISBOA, António Maria (2008). *António Maria Lisboa. Poesia* Lisboa: Assírio & Alvim. [AMLPL]
- MARTINS, Fernando Cabral (2017). *Mário Cesariny e o Virgem Negra Ou a morte do autor e o nascimento do actor*. Lisboa: Documenta. [MCVN-mana]
- O'NEILL, Alexandre (2008). "A marca do surrealismo". In *Já cá não Está quem falou*. Lisboa: Assírio & Alvim. [ms]
- RIMBAUD, Jean-Arthur (2017). *Iluminações. Uma cerveja no Inferno*. Versão de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim. [I-CI]
- SAMPAIO, Ernesto (2001). "Abjecção e Pureza". *Cadernos. Revista de Teatro 17*. Almada, pp. 31-34. [AP]
- SEABRA, José Augusto (10 de Agosto de 1998). "Pascoaes relido por Cesariny". *Público*, p. 11. [P]
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2002). "pai tardio ou de como Cesariny inventou Pascoaes". *Teixeira de Pascoaes. Obra Plástica*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda-Centro de Estudos do Surrealismo, pp. 14-31. [pt-GIP]
- PASCOAES, Teixeira de (Julho 1914). «Mais palavras ao homem de espada de pau». *Águia*. s. II, n.º 31, pp. 1-5. [A] (1945). *Santo Agostinho (Comentários)*. Porto: Livraria Civilização. [SA] (1950). *O Empecido*. Porto: Gazeta do Bibliófilo. [É] (s.d). *Últimos Versos*. Jacinto do Prado Coelho (org.). Amadora: Livraria Bertrand. [UV] (1962). *Antologia Poética de Teixeira de Pascoaes*. Francisco da Cunha Leão e Alexandre O'Neill (Orgs.), Lisboa: Guimarães editores. [APTP-FCLeAON] (1972). *Aforismos de Teixeira de Pascoaes*. Mário Cesariny de Vasconcelos (Org.). Artur Manuel do Cruzeiro Seixas (Ed. e desenhos). Lisboa. (1972). *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Mário Cesariny de Vasconcelos (Org. e Pref.). Lisboa: Estúdios Cor. (1998). *Aforismos*. Selecção, organização e nota final de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, colecção Gato Mal-tês. (1986). *Regresso ao Paraíso*. Introdução de Agostinho da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim. [RP] (1987). *Os Poetas Lusíadas*. Introdução por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny". Lisboa: Assírio & Alvim. [PL] (1987). *O Bailado*. Introdução de Alfredo Margarido. Lisboa: Assírio & Alvim. [B] (1988). *A Saudade e o Saudosismo (Dispersos e Opúsculos)*. Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim. [SS] (1993). *O Homem Universal e Outros Escritos*. Fixação do texto, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim. [HU] (1996). *As Sombras À Ventura/ Jesus e Pã*. Introdução de Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim. [JeP] (1996). *Cartas de Amor*. Posfácio de António Cândido Franco. Amarante: Edições do Tâmega. [CA] (2000). *O Pobre Tolo*. Apresentação de José Tolentino Mendonça. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. [PTp/PTv] (2002). *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Apresentação de António-Pedro Vasconcelos. Fixação do texto, organização e nota final de António Cândido Franco. Lisboa: Assírio & Alvim. [PCCB] (2002). *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Apresentação e organização de Mário Cesariny. Fixação do texto, edição e nota final de António Cândido Franco. «Nota» de Cesariny aos *Aforismos*. Marginalia de Gaspar Simões. Lisboa: Assírio & Alvim. [PTP-AMC] (2010) *Teixeira de Pascoaes. Pensamentos e Máximas*. António Cândido Franco. (Sel. e Apresent.). Maia: Cosmorama. [TP-PM]
- THELEN, Albert Vigoleis (1993). *La isla del segundo rostro. De las memorias aplicadas de Vigoleis*. Traducción de Joaquín Adsuar Ortega. Barcelona: Editorial Anagrama.

A AUTORA DESTE TEXTO É FINANCIADA PELA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA, COM BOLSA DE DOUTORAMENTO, REFERÊNCIA SFRH/BD/120804/2016.





TEIXEIRA DE PASCOAES
LIDO POR ALBERTO VELHO NOGUEIRA



António Cândido Franco

Alberto Velho Nogueira exilou-se na Bélgica em 1968 para não participar numa guerra que tinha por injusta e desnecessária. Os seus regressos a Portugal depois da Revolução foram espaçados, acabando por ficar a fazer a sua vida em Bruxelas, onde ainda hoje vive. Em 1987 publicou o seu primeiro livro, *Autofagias*, num estilo estudado e seu, que podemos filiar na corrente da consciência que vem de Svevo e Joyce e pode passar pelo teatro ou pela estética do absurdo. O que há de ilegível nos seus textos não é mais do que um discurso mental ainda do domínio da consciência que pode de repente tomar forma verosímil e romanesca. Os seus romances e o seu teatro só são ilegíveis até a um certo ponto. Há momentos em que o fio do discurso engrena e então percebe-se bem como esse mundo na aparência caótico é um facto transparente de linguagens socialmente determinadas. A estética do absurdo é afinal um problema de realismo — tal como o monólogo interior, a captação do fluxo interior da consciência, é em literatura um problema de verosimilhança. Dois anos depois, em 1989, criou a editora Homem à Janela, onde tem editado a sua obra, que, tendo em atenção a falsa ilegibilidade que atrás se indicou, alguém viu já como altamente «resistente aos circuitos de edição e comercialização do livro».

Alberto Velho Nogueira é ainda autor de textos de crítica literária sobre a literatura portuguesa que se posicionam num registo distinto das suas narrativas ficcionais. Enquanto estas jogam na verosimilhança do fluxo da consciência, com ligeiras aflorações de matérias residuais, os seus textos críticos não pretendem ser qualquer exercício de imitação do real — é ainda como questão de *imitação* artística que as suas ficções em última visão se colocam — mas apenas reflectir sobre a literatura e em particular sobre a literatura portuguesa. O facto de o autor aceitar a existência duma realidade chamada literatura diz muito já da sua perspectiva crítica e das suas opções neste campo, que não parecem ir contra a tradição crítica que se iniciou no sécs. XVII e XVIII com o espírito moderno, actualizando o clássico após as anormalidades medievais, idade em que seria impensável enceber aquilo que chamamos hoje literatura de autor, e se desenvolveu depois no século seguinte, o XIX, com o método científico das ciências experimentais, com a crítica sociológica de Taine e com a filosofia positiva de Comte.

Não se pense porém que a crítica deste autor é apenas constituída por um jargão técnico e um amontoado parcelar de subsídios monográficos. Ele pretende fazer mais do que *crítica científica* e aquilo que dele conhecemos mostra um autor que põe em jogo nas suas análises qualidades conceptuais e intuitivas nada desprezíveis. Além de clara e afirmativa, qualquer crítica sua é pletórica de noções fecundas, ainda que circulares, quer para a obra em observação quer para o conhecimento do instrumento crítico e das condições de circulação do livro, assunto que muito lhe interessa. É por isso que só podemos lamentar que a actividade crítica

do autor esteja tão inacessível, tão fora de mão, e não possa ser submetida ao debate de contraponto. Isto para nós é tanto mais verdadeiro quanto os seus textos são críticos dos autores portugueses, vão em contracorrente de tudo o que sobre eles se tem dito, colocam questões de mercado e institucionalização, tendem a conclusões gerais, como a do provincianismo português, que não sendo do autor, ou apenas dele, têm um valor simbólico largo, que mais se acentua ainda quando se percebe que esta crítica é feita a milhares de quilómetros de Lisboa, fora de qualquer interesse académico, mercantil e institucional. É uma crítica autêntica, em nada doméstica e em tudo por domesticar, que há que saudar na sua verdade primigénia, que é a sua feroz independência e solidão.



Tivemos a oportunidade rara de acabar agora mesmo a leitura dum texto crítico de Alberto Velho Nogueira, «Os Poetas Lusíadas/ D. Carlos/ Poesia de Teixeira de Pascoaes/ Livro de Memórias/ Marânus» (n.º 2, *Bestiário*, 2020, pp. 640-685), uma longa e cerrada exegese dum poeta que nos é caro e que temos acompanhado ao longo da vida — Teixeira de Pascoaes.

Antes mesmo de nos pronunciarmos sobre o texto, que teve ainda uma publicação em livro (*Ensaio 2, Homem À Janela*, 2019, pp. 561-671), importa dizer o seguinte para o leitor perceber a direcção desta minha leitura e de como ela está à partida condicionada. Uma actividade crítica como a de Alberto Velho Nogueira, em última visão toda centrada na faculdade de ditar uma sentença sobre uma obra, um autor, uma escola, um movimento, um país, está sujeita muitas vezes a desajustes de paralaxe. Compreender é distinto de julgar. Uma crítica que vise compreender, e é essa para nós a mais nobre tarefa que a crítica se pode atribuir, sobrevive por si, aprofunda sentidos da obra sem qualquer precisão de contraposição. Tudo o que necessita é de complemento, que ela própria no seu avanço assegura, pois tem condições de indagação progressiva. Ao invés, uma crítica judicativa, que viva apenas de julgamentos e da fundamentação, não pode subsistir sem a controvérsia. Ela perspectiva a obra de forma fixa, seja a favor seja contra, e por esse motivo necessita do contraste. Por *fixa* entendemos a forma finita e acabada que uma crítica judicativa apresenta sempre ao seu público — por muito inteligentes que sejam os argumentos da fundamentação dos seus juízos. Do ponto de vista da crítica judicativa, mas não de toda e qualquer crítica, as obras só têm valor se derem origem a leituras controversas. As obras que não estimulem leituras contrárias, que vivam apenas da unanimidade dos juízos não têm interesse e são em geral artifícios da moda e da publicidade.

Passemos então ao texto de Velho Nogueira sobre Teixeira de Pascoaes. Antes de mais aponte-se o contributo teórico que o texto dá para a crítica, pondo em circulação por meio da sua armadura teórica, sempre pessoal, noções como savantização (contaminação erudita que a poesia popular foi sofrendo sobretudo depois do Renascimento), narração ou linguagem de contrato (poesia e romance canonizados pela indústria e pela pós-indústria), narracional (a narratividade própria do ficcional e a maior racionalidade apropriada à emotividade expressiva), literaturalidade (a dificuldade de leitura), racionalidade (princípio dos racionais múltiplos que criam uma relação entre o pensamento e a linguagem e que implicam a historicidade dos actos de linguagem). Muitas destas noções que surgem no texto agora em leitura são aprofundadas noutros textos do autor, pois constituem o seu arsenal

terminológico e nocional. Percebemos que estamos ante um crítico que, encarando o seu labor como matéria de juízo, se funda nos princípios da racionalidade, estabelecendo um nexó necessário entre a linguagem e a época histórica, o que leva à ideia de anacronismo dos particulares, ideia que seria pertinente debater com demora noutro lugar.

Observe-se agora o Pascoaes lido por Alberto Velho Nogueira. O ponto de partida é a abordagem do livro *Os poetas lusíadas*, publicado em edição de autor numa tipografia do Porto em 1919, mas fruto de conferências feitas a convite de Eugenio d’Ors em Barcelona em 1918 e não em 1916 como diz Alberto Velho Nogueira no parágrafo segundo da p. 643 e que repete no final do primeiro parágrafo da p. 654. O erro do seu texto, que se repete no livro *Ensaíios 2*, vem do volume que consultou

D. Carlos – drama em verso, na reedição de Pinharanda Gomes (Assírio & Alvim, 2010, p. 152). Trata-se de reprodução duma entrevista de 1925, logo à saída da 1.^a edição do livro (*A Época*, 5-4-1925). Se o autor tivesse tido o cuidado de consultar o jornal veria que a data que lá está é 1918 e não 1916. Trata-se porém dum erro sem qualquer significado ou interferência na leitura que ele faz de Pascoaes. Outros erros do género existem, como por exemplo dar Maria Pia de Sabóia por francesa (p. 653). Nesse passo que diz respeito ao mesmo livro (Cena V, Acto IV), o autor confunde Maria Pia, mãe de Carlos de Bragança, nascida em Turim e em Itália criada, com Maria Amélia de Orleães, mulher do mesmo Carlos, essa sim francesa, embora nascida em Inglaterra, e sujeito do diálogo que Velho Nogueira transcreve. Trata-se doutro erro menor, de pouca importância na economia crítica do texto, também ele presente na versão dada no livro *Ensaíios 2*, mas que pode revelar alguma pressa e desatenção no tratamento dos textos.

Regressemos ao livro de 1919. Captado o seu fio condutor, a saudade, que é indiscutivelmente o motivo em torno do qual Pascoaes constrói a sua visão da poesia portuguesa, o crítico conclui que os fundamentos ideológicos do autor mergulham na territorialidade, no nacionalismo e no racismo, quer dizer, na subordinação ao «Blut und Boden» (sangue e terra), tão lípico dos populismos reaccionários europeus do primeiro quartel do século. Entre as muitas afirmações que são feitas nesse sentido, escolha-se esta ao acaso, já que todas elas apontam no mesmo sentido (p. 645): «Os ensaios de Pascoaes reflectem a sua época embora a caricaturem de modo a reduzir a experiência artística da poesia a limites nacionalistas e racistas.» E ainda esta, porventura a mais afirmativa (p. 642): «Pascoaes está atormentado por um critério rácico, usual em 1919, embora o poeta se sirva do critério de “Raça” (com maiúscula em Pascoaes) de modo exorbitante, categórico e autoritário. O autor não se apercebe da incongruência da definição e do posicionamento que coloca a poesia e os poetas portugueses num critério absurdo, inumano e reaccionário, critério que serviu, anos mais tarde, para o maior massacre da História.» Não admira que o crítico subordine assim Pascoaes ao célebre lema que inspirou os nacionalismos europeus nas primeiras décadas do século XX (p. 650): «A relação de subordinação do poeta ao “Blut und Boden” (sangue e terra) é nacionalista e primária.»

Para bem entendermos o que está em jogo, sublinhe-se que o ponto que fundamenta esta argumentação é o facto de Pascoaes ter como critério para a sua visão cronológica da poesia portuguesa o tópicó da saudade, encarado assim pelo crítico não como sentimento, ou sentimento ideia, mas como indicador rácico de qualifi-

cação identitária duma comunidade — um sinal de territorialidade e exclusivismo. Outro ponto importante para a construção da argumentação do texto é o facto de o autor tomar o livro de 1919 como representativo de toda a obra ensaística de Pascoaes. É isto que diz logo num dos parágrafos iniciais do texto (p. 641): «As funcionalidades dos termos ensaísticos de Pascoaes estão bem à vista no *Os poetas lusíadas*, obra publicada em 1919, aqui na reedição da Assírio & Alvim de 1987.» Note-se que algum equívoco passa por aqui. Pascoaes nunca pretendeu escrever qualquer ensaio e toda a sua obra, talvez com uma excepção, *Arte de ser português*, se posicionou num contínuo poético em prosa e em verso. Em bom rigor não se pode aceitar que haja «termos ensaísticos» na escrita de Pascoaes — tanto mais que o crítico volta indiscriminadamente a usar ao longo do seu texto «ensaística» e «ensaio» para qualificar parte da obra do criticado. A citação acima transcrita (p. 645) é um bom exemplo. O ensaio é um género com códigos próprios, que remontam a Montaigne, ao cepticismo das suas interrogações, mas também aos seus problemas, às suas inquietações e até à sua tolerância, e não nos parece possível chamar «ensaio» a qualquer texto em prosa que mostre o uso de noções e de pensamento. Por isso achamos mais apropriado designar este livro 1919 de «visão da poesia portuguesa», visão também ela poética — e assim fizemos no início do parágrafo anterior. Retomamos a questão mais adiante e logo se perceberá que não é despicienda, pois há exigências no ensaio, como de resto na crítica literária, sobretudo judicativa, que não dizem respeito à liberdade da poesia.

A generalização que o autor faz do livro de 1919 a tudo o que ele chama a «ensaística» (p. 642) do seu criticado permite-lhe estender a sua leitura a todo um conjunto em que se destacam as conferências feitas no âmbito do período inicial da Renascença Portuguesa (1912-1914) e o livro *Arte de ser português* (1915). A argumentação para ler este, tocado de raspão, é a mesma que é usada para *Os poetas lusíadas*. É assim escusado repeti-la aqui — tanto mais que o livro de 1915 não consta sequer do elenco das obras de Pascoaes que Velho Nogueira se propõe abordar e que titulam o seu texto. Mas as «funcionalidades dos termos ensaísticos de Pascoaes» são extensivas segundo o crítico à obra poética de Pascoaes. Vai nesse sentido a sua leitura das três obras, estas poéticas, que estão indicadas no título do texto — *D. Carlos — drama em verso* (1925; 2010), *Livro de memórias* (2001) e *Marânus* [1911; 1920; 1929 (?); 1973; 1990]. Velho Nogueira indica como data da quinta reedição do poema de 1911, que preferimos escrever *Marános*, pois com esse título o editou sempre em vida o autor, a data de 1991. Mais uma vez comete uma imprecisão, ainda que sem qualquer significado, pois a data dessa reedição é 1990. Estes três livros, dois em verso e um em prosa, servem ao crítico para mostrar que as suas conclusões de leitura do livro de 1919, que ele toma por representativo da «ensaística» pascoaesiana, podem ser alargadas à obra poética, de que esses três livros são maximamente representativos, já que se distribuem pelos três modos distintos da enunciação poética, o dramático (*D. Carlos*), o narrativo e o lírico (*Marânus*; *Livro de memórias*).

Começemos pelo longo poema de 1911, poema com intriga e personagens que dialogam e intervêm no curso da acção em discurso directo e por isso poema narrativo, entrecortado de excursos líricos. Numa carta da época o autor chamou-lhe «romance em verso», porventura para sublinhar o que ele tinha de acção, de episódios, de fábula. Velho Nogueira chama-lhe «poema bucólico construído» (p. 678) mas recusa-se a ver nele mais do que «uma obra poética interessante para a com-

preensão da poesia portuguesa de características ultra-conservadoras» (idem). Para o crítico este poema é assim do ponto de vista religioso «uma oração católica, uma prédica sobre a divindade, sobre a figura de Jesus subordinada ao seu Deus e à grandeza da divindade.» (idem) e do ponto de vista patriótico uma justificação da territorialidade, uma manifestação da mística da lusitanidade contrária a qualquer cosmopolitismo moderno. Sai daqui um vate que apenas pretende nacionalizar e cristianizar a poesia, dando expressão à verdade da nação e definindo pela poesia



Marão, desenho de André Montanha

portuguesa nada têm a ver com aqueles que Junqueiro pintou no poema *Pátria* (1896) e que António de Albuquerque castigou no romance *O marquês da Bacalhoa* (1908), este surgido pouco antes do regicídio e logo proibido. São muito mais positivos. Deste modo Velho Nogueira toma o drama como um exemplo da adesão de Pascoaes ao rei, à ideia monárquica, chegando a falar do arrependimento do poeta em relação às ideias republicanas da sua juventude em Coimbra. A territorialização que o crítico encontrou para os «termos ensaísticos» de Pascoaes, a nacionalização e a cristianização que ele detectou no vate de Marãos, encontra no livro de 1925 o seu desenlace político, com a «divinização», o adjectivo é dele, da figura real — expressão do carácter religioso e penitencial do povo.

Por fim, conclua-se com o *Livro de memórias*, uma obra publicada em 1927, que Velho Nogueira lê na edição da Assírio & Alvim (2001). Trata-se dum registo de lembranças que incide sobre a infância e a primeira juventude de Pascoaes entre Amarante e Coimbra. O livro teve depois continuidade num outro memorial, *Uma*

o ser nacional. Nada de distinto pois daquilo que se encontra em *Os poetas lusíadas*, a territorialização da escrita, e que levou o crítico a julgá-lo primariamente nacionalista, racista e senhor dum critério «inumano e reaccionário» que serviu mais tarde para o «maior massacre da História».

Veja-se agora *D. Carlos – drama em verso*, escrito numa primeira versão entre 1918 e 1919 e revisto e publicado seis anos depois, em 1925. Trata-se dum drama com quatro actos e inúmeras cenas — só o quarto acto tem seis cenas — a que se acrescenta um prólogo e um epílogo. O drama centra-se nos eventos históricos que conduziram ao regicídio de 1-2-1908, sobretudo os mais próximos — tentativa revolucionária de derrubar a monarquia por golpe de Estado a 28 de Janeiro e prisão de António José de Almeida. Os caracteres que aí são traçados da casa real

Fábula (o advogado e o poeta), escrito já no final da vida, que se ocupa do período posterior aos estudos em Coimbra e que só teve edição póstuma (1978). A leitura que Velho Nogueira faz deste livro é ainda estratégica à leitura do seu nacionalismo. Serve para regionalizar aspectos deste e justificar o seu cunho localista, aqui sinónimo de provinciano. A territorialização nacionalista de Pascoaes ganha assim mais um apoio – a Família. Trata-se dum quadrado territorial que tem quatro pontas ou vértices: Deus, Pátria, Rei e Família.

Velho Nogueira conclui o seu extenso excuro por estes quatro livros, que toma por representativos de toda a restante obra pascoaesiana, com uma máxima – o lema da Falange espanhola «Dios, Patria y Rey» (p. 685), também reproduzido no final do texto publicado em livro (2019, p. 671), o que não deixa dúvida sobre a sua procedência. Foi escolha do crítico, que a usa como quem usa uma epígrafe final. Que pretende Velho Nogueira com esta inscrição? Será um fragmento insignificante, que possa ser permutado com qualquer outro – uma espécie de aparte que pouco ou nada teria a ver com o seu texto? Ou antes pelo contrário é uma escolha estratégica que tem um objectivo preciso? Tudo leva a crer que se trata de frase cirúrgica, destinada a resumir os sentidos percebidos pelo crítico na sua leitura anterior. Tudo parece indicar que para Velho Nogueira a obra do seu criticado se pode decalcar nas três palavras do lema fascista espanhol que funcionam assim como chaves interpretativas.

Deixámos propositadamente para o fim a antologia organizada por Mário Cesariny, *Poesia de Teixeira de Pascoaes* (1972; 2002) e que é o único dos livros de Pascoaes indicados no título de Alberto Velho Nogueira que ainda não citámos e comentámos. É um texto de grande importância, até por se tratar dum trabalho de grandes dimensões, que foi marcante na recepção de Pascoaes, sobretudo entre os surrealistas portugueses. Não escondemos que foi opção corajosa por parte do autor de *Autofagias* inserir este livro na sua leitura – mas opção que se justifica por inteiro, que nada tem de forçado, já que a leitura crítica de Velho Nogueira se prende sobretudo às reedições de Pascoaes que a Assírio & Alvim fez no final do século passado e no início deste e para as quais Mário Cesariny contribuiu de forma decisiva – foi ele que deu a ideia a Manuel Hermínio Monteiro de reeditar o poeta e foi ele que estabeleceu as ligações em Amarante com a família, que conhecia bem, para contratar os direitos.



O Piano de Mário Cesariny
barro de Mara Rosa, 2020

Qual a leitura deste livro por parte do crítico? Que Cesariny abordou a obra de Pascoaes esquecendo-se daquilo que para ele, crítico, é crucial em Pascoaes, o nacionalismo — esse nacionalismo que o leva a tomar o lema da Falange espanhola como chave interpretativa de leitura dos sentidos da obra do seu criticado. Cesariny é assim acusado de ter «branqueado» a obra de Pascoaes, roubando-lhe uma parcela crucial. Cesariny na leitura de Velho Nogueira serviu-se de Pascoaes para o que lhe convinha, ocultando o restante, que é essencial. Cesariny fez assim uma operação em tudo digna de ser criticada. Daí uma afirmação como esta (p. 659): «O facto de tratar-se do poeta do saudosismo não foi considerado por Cesariny na sua especulação sobre a sua admiração pelo poeta, admiração subjectiva, embora seja preocupante ver que um poeta, no oposto de Pascoaes, não tenha querido assinalar o que se lia na poesia do poeta, à parte a sua classificação como poeta superior a Pessoa e fazedor da *suprema maioridade poética*.»

Aqui chegados a pergunta que se pode fazer é se isso «que se lia na poesia do poeta» existe mesmo ou é apenas uma fabricação do crítico? E se existe tem a importância capital que ele lhe quer dar, a ponto de traduzir toda a obra de Pascoaes pelo lema da Falange espanhola, ou tem um lugar diminuto que seria um erro tomar por um todo?



O leitor que me acompanhou até aqui percebeu que, tirando estas últimas questões, em tudo me esforcei por tentar compreender o texto de Alberto Velho Nogueira sem fazer juízos de valor. Tentei traduzir o miolo das suas ideias sem imiscuir as minhas. Julgo que consegui ser fiel à sua leitura sem trair as suas traves mestras e sem o baralhar com adversativas. As suas ideias foram expostas de modo imparcial e compreensivo. Como quer que seja, tenho consciência que deixei cair excursos de boa linha, como aqueles em que reflecte sobre a perda e o trauma e que até o poderiam ter levado a conclusões distintas daquelas que acima apresentei e que são, assim julgo, as do autor. Por muito interessantes que alguns dos seus desvios possam ser, e alguns são, a linha do seu pensar nunca se afasta do que atrás ficou expresso — uma territorialidade quadrangular com quatro pontas (Deus, Pátria, Rei, Família).

Chegou agora a altura de abandonar o esforço de compreensão e de ocupar o terreno do crítico, o do julgamento, dando continuidade e resposta às perguntas que acabámos de formular. Uma crítica judicativa precisa de ser compreendida, pois sem esse esforço primeiro não existe sequer o entendimento limpo do que está em causa, mas não pode passar sem a fundamentação dum juízo de valor, que a confirme ou infirme. É por aí que agora seguiremos, tentando perceber o verdadeiro valor do texto que acima demos a conhecer na leitura de Pascoaes.

Antes de mais é preciso ter a noção de que os quatro livros de Pascoaes lidos por Velho Nogueira — deixamos de parte a antologia de Cesariny que é póstuma e é deste — são uma ínfima parte da sua obra. Este autor publicou em vida cerca de 60 obras, numa longa vida de 75 anos, em que deu à luz o primeiro livro aos 17 anos, *Embryões* (1896), e o último poucas semanas antes de falecer em Dezembro de 1952. Será possível aceitar que quatro livros, dados à estampa entre 1911 e 1927, são representativos de cerca de 60 títulos publicados entre 1896 e 1952? É difícil aceitar que assim seja — e isto mesmo admitindo que se tratasse de quatro livros representativos da obra de Pascoaes, o que não é o caso. Numa selecção exigente da obra

do autor, numa escolha dos marcos miliários do seu itinerário de escritor, apenas um desses livros, *Marános*, entraria. Dois dos restantes, *Os poetas lusíadas* e *Livro de memórias*, são livros que revelam o escritor mas que não marcam o seu trajecto — o primeiro é circunstancial e o segundo, embora revelador, é secundário, isto é, sem ele a obra de Pascoaes continuaria a ser o que é. O quarto, *D. Carlos*, é um livro atípico, um caso único que tem tudo de excepção. Também sem ele a obra do autor ficaria o que é.

Este facto — não se poder subsumir uma obra vastíssima, criada ao longo de mais de meio século, em quatro livros, publicados em pouco mais duma década — é um ponto que questiona a leitura de Velho Nogueira. Os livros escolhidos pelo crítico fazem parte dum período histórico particular, o da primeira República e o da acção da sua principal associação cultural, a Renascença Portuguesa, e pouco ou nada têm a ver com a restante obra do autor. Nada liga *O homem universal* (1937), uma autobiografia de pensamento, a *Os poetas lusíadas* como nada combina entre *Duplo passeio* (1942) e *D. Carlos*. O livro que Pascoaes elegia de toda a sua vasta obra, aquele que ele escolhia como síntese do que melhor fizera, aquele em que ele na parte final da vida se reconhecia, não era *Arte de ser português* nem qualquer outro desse mesmo período, mas *Santo Agostinho* (1945), que não é a biografia de um santo mas a negação da santidade mesma — e não apenas quando está instrumentalizada por uma religião institucional. Aí se expõe o ateísmo de Pascoaes — tópico que Velho Nogueira desconhece por inteiro e que vem já do passado pelo menos de *Duplo passeio*, senão mesmo de *Regresso ao Paraíso* (1912) e *O bailado* (1921).

A questão do ateísmo em Pascoaes deixa para trás as questões da teologia negativa — ainda mais questões de heresia, que existindo estão muito aquém do miolo ateísta do pensamento de Pascoaes. Põe em causa duma forma definitiva a existência do *princípio* não pela sua negação, o Anti-Deus ou o Anti-Cristo, que no pensamento de Pascoaes são pontos de passagem, mas pelo esvaziamento da noção de Deus — Deus não pode ser Deus porque não há Deus para si. Todo o Deus que o fosse para si, vendo-se ao espelho, seria tão grotesco que só como não Deus podia ser visto pelos homens. O esvaziamento da noção de princípio traz sequências do maior interesse em Pascoaes e pode ajudar a compreender a sua eterna simpatia pelos anarquistas e ao mesmo tempo o seu dissídio em relação ao mundo que o rodeava. Não aceitando a hierarquia, pondo em causa a ideia dum princípio regulador com tradução humana, desvinculando-se da ordem social, Pascoaes condenou-se à solidão radical, convivendo com as pedras, as estrelas, as plantas e os bichos, e até com os anjos e os demónios, todos eles organizados segundo uma ordem horizontal, natural e sobrenatural (no sentido que Nerval deu à palavra — a de ordem imaginativa), e reservando para os humanos com raras excepções uma ironia afiada e cáustica. É isso que justifica a sua apaixonada ruralidade e não qualquer «Blut und Boden» — despropositado no seu caso.

Este desconhecimento de linhas capitais do pensamento de Pascoaes, as mais representativas da sua complexidade de escritor e as que o próprio elegia como as que lhe eram mais caras, faz com que o texto de Velho Nogueira tenha muito de fabricação. Ele não é uma leitura isenta de todo o Pascoaes mas a selecção de meia dúzia de títulos pouco representativos da totalidade e que são apresentados como uma parte que significa o todo. Podemos desde já inferir daqui: o Pascoaes de Velho Nogueira, mesmo que exista, está muito longe de ter a importância que ele

lhe quer dar. É por isso que grande parte das afirmações do texto crítico de Velho Nogueira são abusivas e não podem ser tomadas como verdadeiras. Têm qualquer coisa de fraudulento. Leia-se esta (p. 668): «Pascoaes escreve uma obra religiosa, nacionalista, regionalista, conservadora (...)» E ainda esta (p. 659), entre muitas outras: «A poesia de Pascoaes exprime um infantilismo traumático de provinciano que pouco se desloca da sua virtude geográfica por temer o confronto com uma realidade feridora que poderia desviá-lo para outras problemáticas que dariam necessariamente outros traumas, embora virulentos e próprios de uma crítica que a sua arte poética não elaborou.»

O problema do texto de Velho Nogueira não fica porém por aqui. Mesmo os quatro livros que ele seleccionou, e que reconhecemos como particulares a uma época atípica da vida de Pascoaes, a primeira República, a única em que ele na sequência do 5 de Outubro pretendeu intervir na vida pública — *Arte de ser português* foi escrito para ser um manual cívico nas escolas da República —, mesmo os quatro livros que ele escolheu, dizíamos, merecem e comportam uma leitura por vezes muito distinta e até antagónica daquela que o crítico fez. Esta outra leitura, não tirando toda a base de sustentação ao crítico, veremos a que pode subsistir, mostra todavia como estes livros são muito mais complexos e ricos do que a sua leitura deu a ver, não podendo de modo nenhum, mesmo eles, ser assimilados a uma palavra de ordem como aquela — Deus, Pátria e Rei — que ele colocou no final do seu texto.

Começemos por este último livro, *D. Carlos*. Do ponto de vista, em que Velho Nogueira se coloca este é um dos textos mais fáceis de incriminar e de poder dar alguma razão ao crítico. Trata-se de feito duma caracterização da família real sem qualquer tinta crítica. Todos os caracteres aqui em jogo da família real são superiores, moralmente irrepreensíveis, sem qualquer aspecto negativo. Várias razões podem ser dadas para justificar este ponto de vista — mas a razão mais forte parece-me vir da economia do próprio texto. O autor quis escrever uma tragédia, não uma comédia, com os factos da História portuguesa do início do século XX. Logo, os caracteres daqueles que sofrem a catástrofe teriam de ser sublimes ou superiores. O mesmo fizera António Ferreira uns séculos antes com a figura da Castro, sublimando-a em vestes de inocência e de pureza, o que a História não confirma. É verdade que esta é uma opção de base que só ao autor diz respeito — recusar um género a favor de outro. Para se perceber esta escolha é preciso pensar que quando Pascoaes publicou o seu drama o reinado de Carlos de Bragança tivera fim há 17 anos e a República tinha três lustros. Estávamos longe da escrita a quente que desse mesmo reinado fizeram Junqueiro e António de Albuquerque, optando pelo registo cómico e grotesco, destinado a castigar e a criticar.

Não creio que o problema dos caracteres da casa real portuguesa no drama de Pascoaes seja porém decisivo. Passo a explicar porquê. O clímax do poema é a morte no Terreiro do Paço do rei e do príncipe Luís Filipe e o desnorte dos familiares que sobrevivem — Maria Amélia, mãe do príncipe, e Maria Pia, a rainha velha, mãe do rei Carlos. O evento corresponde ao momento da catástrofe na tragédia antiga. Como quer que seja, nunca a tensão dramática do poema seria aquilo que é se os conjurados que matam o rei e o príncipe não fossem eles próprios pintados sem qualquer recurso à caricatura grotesca. E não teria sido difícil fazê-lo. São também caracteres nobres, autênticos, movidos por um idealismo superior, que nunca surge como ridículo ou contestável. Ao invés, temos a impressão que fun-

cionam como justiceiros de actos que precisavam de ser vingados. Eles emprestam por isso à acção uma complexidade na qual reside o real valor do poema, que inviabiliza de todo a incriminação do seu autor como monárquico e republicano arrependido. O crítico prendeu-se demasiado a um paratexto da 2.^a ed. do livro — uma entrevista que apareceu num jornal monárquico do tempo, *A Época* (5-4-1925), e já atrás referida. Esta suposta «entrevista» não é fiável. Nem sequer nome de entrevistador traz. Trata-se duma conversa de café que foi depois passada ao jornal, dando por isso lugar a torções facciosos. Melhor teria andado o crítico se tivesse lido de forma cerrada a acção do drama, tirando daí, só daí, as suas conclusões.

Veja-se agora o livro *Os poetas lusíadas*, de resto o ponto de partida da construção crítica de Velho Nogueira em torno de Pascoaes. Já vimos que o volume é visto como representativo dos «termos ensaísticos» de Pascoaes, quer dizer, do seu pensar «nacionalista, conservador, racista, territorial». O que leva a que assim seja é o critério que serve a Pascoaes para *historiar* a poesia portuguesa — a saudade. Há aqui dois equívocos. A saudade não é um indicador rático em Pascoaes, nem mesmo um critério. Trata-se antes dum sentimento, ou dum sentimento ideia, que mais do que inserido numa cadeia diacrónica tem uma horizontalidade própria, poeta a poeta. Daí o segundo equívoco. Este livro não é uma história da poesia portuguesa — nem mesmo uma inscrição da poesia na história. Chamamos-lhe lá atrás «uma visão cronológica da poesia portuguesa» e visão em sentido absoluto e pessoal. Mesmo com o que possa ter de circunstancial, e algo será, trata-se dum livro intransitivo, o livro dum poeta e dum construtor de imagens e de metáforas. O território desse livro, se território há para ele, é a poesia, não o «Blut und Boden». Nem a saudade é um indicador de identidade rática no sentido duma comunidade de laços de sangue e de propriedade, como o podia ser para um António Sardinha, que esse, sim, seria no seu conjunto susceptível duma crítica como a de Velho Nogueira, nem o seu território é mais do que o do poema e o da poesia.

Há assim uma esfera privada intransferível neste livro, uma autonomia expressiva que passou despercebida a Alberto Velho Nogueira — ou se a notou não a assinalou. Daí o lapso, que não é só pontual, de chamar a este texto «ensaio», vendo nele «a funcionalidade dos termos ensaísticos de Pascoaes». Reduziu um livro que é uma visão poética a um ensaio, fazendo dum poeta um ensaísta, num deslize terminológico que tem resultados na fundamentação argumentativa do crítico. Se o livro fosse um ensaio tinha uma representatividade muito mais larga, podendo servir de indicador geral para as ideias do autor — ao menos na época em que o escreveu. Como visão poética, sem inscrição na história, o livro só se representa a si. O mesmo problema se sente na leitura de *Livro de memórias*. Não hesitando em o classificar de «provinciano», o crítico quis atribuir uma sociabilidade marcada a um livro que apenas opera no domínio da interioridade da memória e que por só por isso merecia uma muito mais larga compreensão crítica.

Passe-se agora ao *Marânus*, que é com certeza o texto mais importante de todos estes que aqui estão em jogo. Estamos a falar dum poema narrativo, constituído por 19 cantos, num total de cerca de 3420 versos. Trata-se duma construção de grande envergadura, com uma fábula de personagens no centro e inúmeros episódios desviantes e laterais. Na época moderna, e por época moderna entendemos a que teve lugar depois do romantismo, é um dos raros poemas que entre nós pode ser tomado como uma construção épica. Foi pensado depois do regresso de Lon-

dres, onde Pascoaes foi pedir a mão duma inglesa, Leonor Dagge, que conhecera tempos antes num eléctrico da Foz, e donde regressou desiludido, A viagem teve lugar entre Novembro de 1909 e o início de Janeiro de 1910. O poema foi assim concebido como uma catarse poética dum amor não correspondido — e daí o papel que nele tem o sentimento saudoso, que aparece personificado em personagem com quem o protagonista, Marános, o montanhês, se une em espírito.

No momento da escrita do poema teve lugar a revolução do 5 de Outubro, que o seu autor saudou entusiasticamente. Este facto fez com que a intriga do poema sofresse inflexão e ganhasse nova dimensão. Um poema que de início se destinava apenas a traduzir um drama pessoal, a perda dolorosa de Leonor Dagge, ganhou de forma inusitada alcance colectivo. Saiu assim reforçada a sua narração ficcional que ganhou uma historicidade que inicialmente não tinha. À imagem da poesia, a saudade, com que o autor contava sublimar a sua perda, acabou por lhe fornecer o motivo histórico para a revolução do 5 de Outubro. Muito do ideário da Renascença Portuguesa, fundada no final de 1911, é aqui que ganha raiz. O saudosismo da Renascença, mais que uma ideologia fixa, foi um problema de catarse poética. Pascoaes acreditou até ao fim no poder mágico da palavra e no poder da simpatia mimética. Foi poeta ao ponto de acreditar que se a saudade lhe servia para sublimar na solidão da alma um amor perdido, dando-lhe até a grata continuação dele, a mesma saudade havia de prestar serviço no quadro duma revolução que se destinava a renovar desde os alicerces a estrutura social e mental do país. Daí a importância seminal do poema de 1911, que é o verdadeiro cadinho onde se gerou o saudosismo da Renascença Portuguesa e de quase tudo o que daí derivou.

É aqui que se situa a questão chave para aferir da pertinência das teses de Velho Nogueira. O que derivou da Renascença Portuguesa não foi qualquer ajustamento nacionalista, rigidamente lusocêntrico. O seu ponto de partida não é o nacionalismo, mas sim o que podemos chamar de cosmopolitismo situado. Não se trata de defender o critério do «blut und boden», esse que caracteriza os populismos reaccionários da época e contribuiu depois para «o maior massacre da História»; trata-se antes dum tópico que realinha o pensamento à esquerda da época, republicano e socialista, cuja única fonte era até aí o positivismo de Teófilo Braga e doutros republicanos como Júlio de Matos e Ricardo Jorge. Jaime Cortesão adoptou na época o saudosismo como forma adequada de renovação mental e António Sérgio participou de forma crítica mas plena nesta associação cultural, dando-lhe um contributo pedagógico de monta. Foi aí que publicou o volume de estreia dos *Ensaio*s (1919). Até a obra plástica de Cristiano de Carvalho, o primeiro capista da revista *A Águia*, órgão da associação portuense, se ajustou ao quadro das actividades da sociedade aí evoluindo e aí atingindo a sua maturidade.

Creio que a partir de muitos dos elementos que atrás deixámos se pode perceber que a leitura que Velho Nogueira faz de Pascoaes não tem base de sustentação. É uma crítica de grande fragilidade, que se apoia apenas em quatro livros, dos quais um só é decisivo. Desconhece a restante obra de Pascoaes — os seus livros mais característicos e de maior importância, os que foram traduzidos para alemão e para holandês, e as questões decisivas da sua literatura como o ateísmo e que tanto interessaram um modernista como Hendrick Marsmann, seu tradutor para o holandês. Mesmo os quatro livros tratados são lidos de forma superficial e apressada, deixando de lado aspectos marcantes para a compreensão de todos eles. As con-

clusões a que chega são forçadas e revelam-se desajustadas à obra em geral e ao que de mais significativo ela tem e ainda aos quatro livros em causa. Acresce a isto uma incapacidade de destringir as correntes políticas que estão em jogo na primeira República em Portugal, confundindo Renascença Portuguesa e Integralismo Lusitano. As bases etnográficas deste são inconfundíveis com as intuições estritamente poéticas de Pascoaes, que têm um antecedente em Sampaio Bruno e não no monarquismo cesarista de Oliveira Martins. É o conhecimento da história das ideias de toda uma época muito complexa, em que cada pormenor e cada ascendente têm um significado próprio e intransferível, que falha na armadura do texto de Velho Nogueira, levando a afirmações abusivas.

Uma última palavra para a colectânea organizada por Cesariny em 1972 e que Velho Nogueira lê na reedição de 2002. Mais do que uma observação miúda desta antologia, mais do que uma oportunidade para diversificar as suas leituras, o que interessou ao crítico foi procurar na antologia a prova das suas teses. Não as encontrou e por isso incriminou o trabalho, acusando o organizador de sonegar informação e ocultar o Pascoaes essencial. Esta apreciação tem dois equívocos. O primeiro deles é tomar o Pascoaes «racista e nacionalista» como central. Não é. O autor de Velho Nogueira é para nós e por tudo o que dissemos uma «fabricação», não uma realidade substantiva. Depois, as antologias, como alguns disse o organizador desta, só se justificam, só ganham sentido, mais ainda se póstumas, se forem ferozmente pessoais. Só esse olhar absolutamente pessoal e distinto, que pode nem coincidir com a perspectiva do seleccionado, permite a surpresa da leitura renovadora. Na feitura retrospectiva duma antologia, com razão acrescida tratando-se dum autor do passado, é forçoso admitir uma grande liberdade de escolha. Se quiser fazer obra nova, o seleccionador escolhe o que mais o sensibiliza e lhe parece actual; não está de modo nenhum obrigado a tocar em todos os aspectos da obra do seu autor. É por isso que uma boa antologia é tanto ou mais do organizador do que do antologado. Pensar e defender o contrário é confundir uma colectânea antológica, de escopo crítico, com uma recolha didáctica ou uma selecta escolar, essas sim idealmente representativas duma época, duma escola ou dum autor e sem qualquer olhar pessoal distinto.

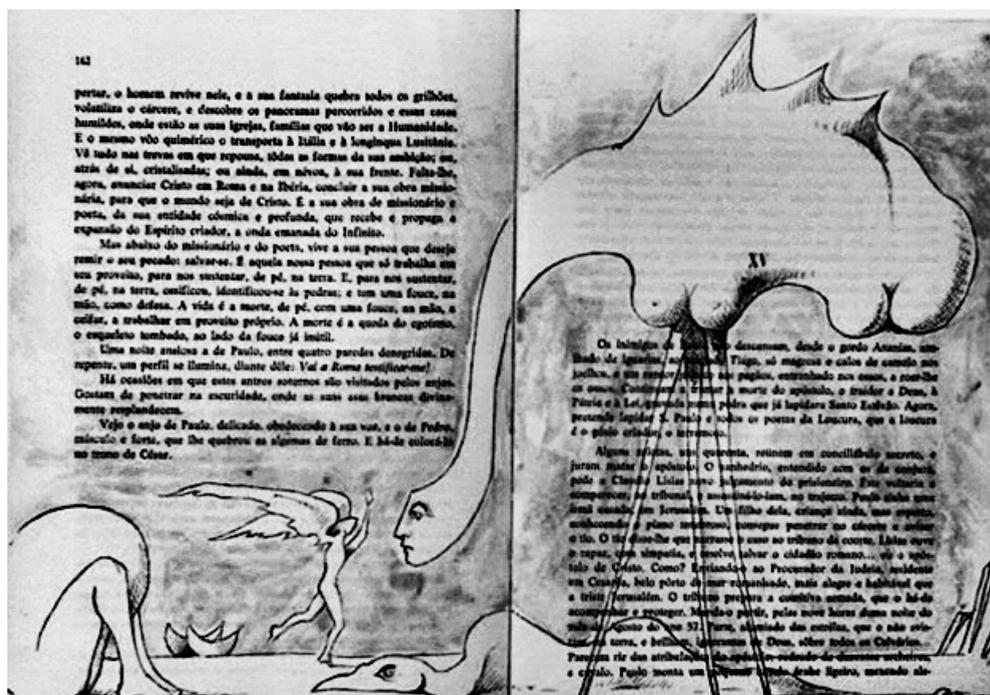
A apreciação de Velho Nogueira infirma ainda dum outro erro, que prejudica de forma decisiva o seu julgamento sobre Cesariny. Ao invés do que Velho Nogueira diz, este não esqueceu nunca o Pascoaes saudosista e deu mesmo a conhecer o que dele pensava. A pronúncia está em texto que o crítico conhece, pois faz parte da reedição do livro *Os poetas lusíadas* (1987), edição por si usada. O livro é introduzido por Joaquim de Carvalho, com um texto, «Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes», que foi comunicação deste pensador à Academia de Ciência de Lisboa em 1954. O texto é por sua vez comentada por Mário Cesariny em 11 notas datadas de Outubro de 1986. A décima nota é sobre a saudade, tópico decisivo para a construção do excuro de Velho Nogueira e do qual acusa Cesariny de branqueamento. Comenta nessa nota a seguinte afirmação de Joaquim de Carvalho: «Esta [a saudade] é a mais original concepção de Teixeira de Pascoaes, a que lhe valeu mais notoriedade e a correlata sequela dos aplausos fervorosos e das reservas perspicazes.» Cesariny replica assim: «Sendo uma das que mais barulho produziu e concitamentos em espiral causou, estou muito longe de pensar que a Saudade “como expressão suprema do génio português” seja a criação mais importante e a mais original da obra

de Pascoaes.» Cesariny avaliou assim a questão que é decisiva para Velho Nogueira e pronunciou-se; não a escondeu nem a roubou à discussão. Só que não a viu como *a criação mais importante e a mais original da obra de Pascoaes*, o que justifica em pleno a forma como a (não) tratou na sua antologia. O Pascoaes de 1951, ano do romance *Dois jornalistas*, interessava-lhe muito mais do que o de 1915, ano da *Arte de ser português*, e foi esse que destacou na sua antologia. De resto, no último parágrafo da introdução a esta antologia, que Velho Nogueira também leu, Cesariny já dera a conhecer, ao comentar as rasuras (pp. 243 e 252) do autor num exemplar da 1.ª ed. d'*Os poetas lusíadas*, que Pascoaes superara ou até eliminara o saudosismo de escola e que a ele, Cesariny, um tal momento em nada lhe podia interessar.



Velho Nogueira como crítico é digno da nossa melhor atenção. Não é pelo facto de discordarmos das suas teses sobre Pascoaes que desprezamos a sua actividade e assim o dissemos já. O entendimento que ele tem do seu mester, com recurso ao juízo, está sujeito ao risco da controvérsia. Foi o que fizemos. Cabe agora ao leitor o julgamento das argumentações em jogo e a escolha daquela que lhe parece mais acertada. Assim como assim, não podemos fechar este texto sem abrir as páginas desta revista a Velho Nogueira. Caso ele ache merecedora de resposta esta nossa leitura, caso ele julgue que interpretámos mal o seu texto e queira rectificar a leitura, recebê-lo-emos de braços abertos. Muito gostaríamos de o ler não a discorrer sobre os textos secundários da campanha saudosista de 1915, mas sobre os livros decisivos da última maturidade do escritor, aquela que lhe deu renome universal.

[12-6-2020]



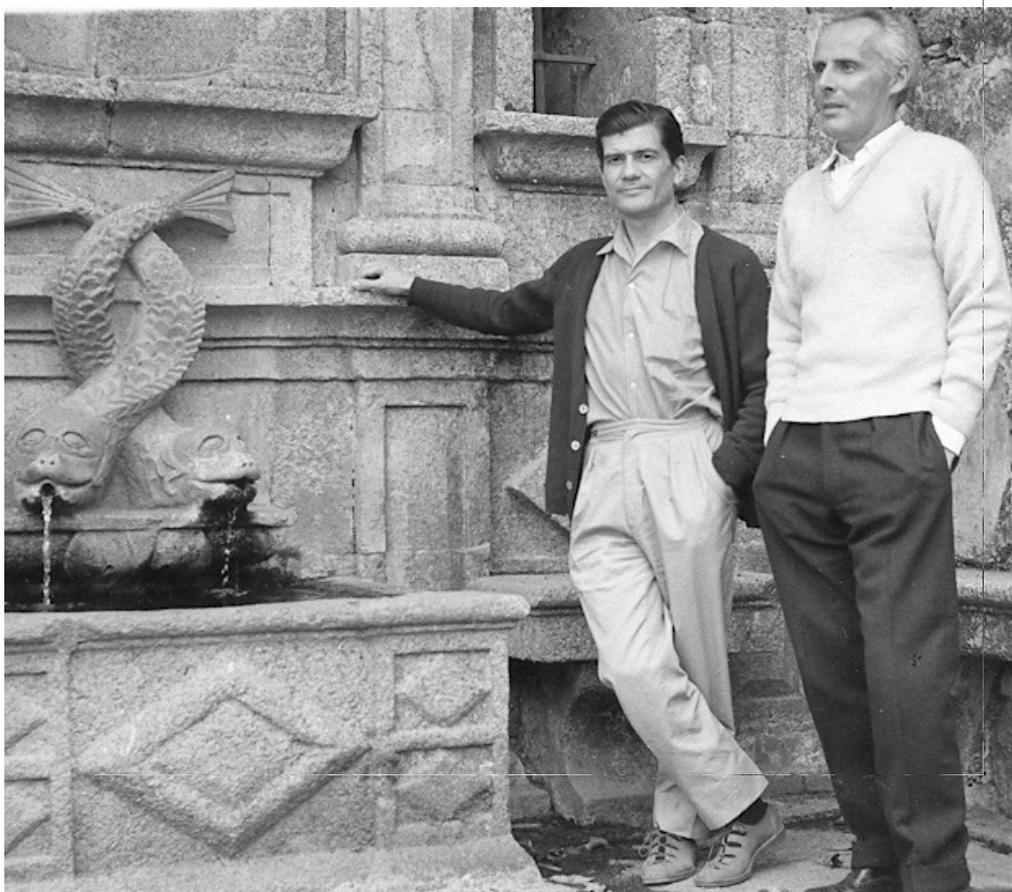
Auto-retrato e o seu Anjo a Passar
desenho de Cruzeiro Seixas num livro de Teixeira de Pascoaes

❧
[1925 ♦ JOÃO VASCONCELOS ♦ 1983]
António José Queiroz

Foi “um menino alegre e irrequieto, um adolescente impetuoso, um soldado triste, um homem que, muito cedo, perdeu a alegria de viver”. Assim o disse quem o conheceu na intimidade (Maria José do Lago Cerqueira). Era frequentador do Café-Bar, em Amarante. Nos anos 70 do século passado, vi-o inúmeras vezes numa mesa de canto, quase sempre sozinho, a fazer desenhos num pequeno caderno. Eu saudava-o com uma educada “boa-tarde”. Com um leve sorriso e um discreto aceno de simpatia, retribuía a minha saudação. Nunca me atrevi a ir mais além, porque sempre o vi mais como uma figura mitológica do que pessoa de carne e osso como eu. Os Pascoaes, no imaginário amarantino, eram de facto figuras lendárias. E ele era a representação viva (e última) dessa lenda.

Nos finais dos anos 80, por força da criação de uma revista literária (*Cadernos do Tâmega*), comecei a frequentar com alguma regularidade a Casa de Pascoaes, em S. João de Gatão. Os aposentos do poeta, onde se encontrava o seu espólio literário e sentimental, eram-me franqueados com simpatia e amizade por Maria Amélia Vasconcelos, viúva de João. Com ele casara em Março de 1953. Aí nascera seu marido, a 23 de Setembro de 1925. Aí viria a morrer, de doença prolongada, a 8 de Junho de 1983.

Esse mítico solar, que João herdara de seu tio e padrinho Teixeira de Pascoaes, foi frequentado no século XX por inúmeros escritores, poetas e artistas. Um deles foi Manuel D’Assumpção, “Rei Doido da pintura portuguesa”, como dele disse Mário Cesariny, que por feliz acaso aí conheci. A partir de finais dos anos 50, nele passou largas temporadas o extraordinário, infeliz e (por demasiado tempo) incompreendido pintor. A última aconteceria no Verão de 1969. Poucos dias depois da sua partida suicidava-se em Lisboa (21 de Julho).



João Vasconcelos e Mário Cesariny
(Casa de Pascoaes, final da década de 60 do séc. XX)

Mais do que amigos, João Vasconcelos e Manuel D'Assumpção foram dois irmãos, unidos pelo amor à arte. João admirava o talento ímpar de Manuel e o lirismo cromático da sua pintura (revelada aos amarantinos, em Julho de 1960, na exposição individual que teve lugar na então Biblioteca-Museu Albano Sardoeira). Que por sua vez reconhecia a hombridade e a generosa fidalguia de João. E porque não tardou a perceber que a pintura era neste vocação antiga e calada, aconselhou-o a frequentar as aulas da Galeria Alvarez, no Porto. Foi, pois, D'Assumpção quem “o pôs a pintar”, como confessaria numa entrevista o seu confrade amarantino quando começou a expor.

A cronologia dessas exposições é a seguinte: 1964 (Colectiva, Porto, Galeria Alvarez); 1965 (Individual, Lisboa, Galeria Divulgação); 1967 (Colectiva, Porto, Cooperativa Árvore); 1968 (Com Justino Alves, Porto, Galeria Alvarez; Individual, Amarante, Biblioteca-Museu Albano Sardoeira); 1969 (Colectiva, Amarante, Biblioteca-Museu Albano Sardoeira); 1971 (Individual, Porto, Galeria D); 1972, 1973, 1974 (Individual, Lisboa, Galeria Ottolíni); 1978 (Colectiva, “Nordeste 78”, Itinerante: Alijó, Régua, Vila Real, Murça, Chaves, Moimenta da Beira, Lamego, Bragança, Mirandela; Individual, Amarante, Biblioteca-Museu Albano Sardoeira; Individual, Castelo Branco, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior); 1979 (Individual, Estoril, Junta do Turismo da Costa do Sol; Individual, Lisboa, Galeria S. Francisco); 1980 (Individual, Lisboa, Galeria S. Francisco); 1982 (Individual, Lisboa, Galeria S. Mamede); 1983 (Individual, póstuma, Estoril, Junta do Turismo da Costa do Sol); 1984 (Individual, póstuma, Guimarães, Galeria Gilde); 1985 (Individual, póstuma, Amarante, Cento Cultural de Amarante); 1988 (Individual, póstuma, Porto, Galeria Zen).

A mais recente exposição de João Vasconcelos (ou João de Pascoaes, como era conhecido pelos seus conterrâneos, nome que também Cesariny gostava de lhe chamar) aconteceu este ano, na Casa da Granja, em Amarante, uma construção do século XVII, que os fados da sorte quiseram que, em 1855, fosse parar às mãos do avô materno de Amadeo de Souza-Cardoso. Restaurada em 1915, estava destinada (diz a tradição) a ser residência do genial artista, não fosse a pneumónica ter-lhe ceifado prematuramente a vida. Actualmente é um espaço cultural que acolhe a Associação para a Criação do Museu Eduardo Teixeira Pinto (1933-2009), inesquecível fotógrafo da paisagem amarantina e dos sempiternos nevoeiros do Tâmega, que retratou vezes sem conta, com um olhar profundamente humano, as crianças e os velhos das aldeias pobres do Marão.

Esta exposição/homenagem foi inaugurada a 7 de Março. O seu encerramento estava previsto para 30 de Abril. Mas, por força da emergência sanitária que se vive, poucos dias esteve aberta ao público. A consagração de João Vasconcelos no concelho que o viu nascer terá, pois, de ficar para próxima oportunidade.

Os quadros expostos (mais de quatro dezenas) dão razão a Maria José do Lago Cerqueira, quando, a propósito da pintura do artista (que era seu primo), se referiu aos “penosos caminhos percorridos que o levaram a um rumo definitivo”. Permite ainda entender melhor o testemunho de Cesariny, publicado no catálogo da exposição póstuma em Guimarães. Dele recupero estes dois parágrafos, de tom claro/escuro:

“A tarefa é de vulto. Trata-se de fechar a porta a todos os prestígios da ‘arte artística’ e reatar os veios de uma arte mágica que existe desde que o homem começou a olhar. Passar ao largo de escolas de magistérios que dão a Profissão e tiram a Vida, e ficar só com a própria Sombra ao Sol. Então a montanha abre-se, voa em círculos e ângulos violentos, tocada pelos dois polos da interrogação.

Dá a matéria insondável, o fundo rugoso intransponível. Às vezes põe-se bonita, e mesmo bela, desvanece-se em cores — as carnes do esqueleto. Mas vem a noite, e

é a Montanha dos Signos, o Sim que passa sobre o Não que se afunda”.

Cesariny sabia bem do que falava. Conheceu João Vasconcelos como poucos o terão conhecido. E a sua pintura talvez como mais ninguém. As raízes dessa pintura, onde é constante um sentimento de procura e inquietação, mais do que em qualquer escola, encontram-se a meu ver no “mundo” de Teixeira de Pascoaes. Revive nele.

Quem quiser entender a pintura de João Vasconcelos, andará bem avisado se começar por ler primeiro a poesia de Teixeira de Pascoaes. Os seus versos, “roxos versos outonais”, tal como os quadros de João Vasconcelos, espelham esse mundo panteísta, cuja “expressão fisionómica” se revela na permanente e angustiada “saudade de Deus”. Um mundo onde o homem “aparece como suprema expressão da Natureza”, idealizada no Tâmega e no Marão, a Montanha Sagrada (“Montanha dos Signos”) cujos misteriosos horizontes ficam “na vizinhança agreste do Infinito”. No lugar, diz o poeta, onde há “silêncio, fria treva, solidão; / um vago Azul sem fim, / a sombra da futura Criação”. Porque o destino do homem é “concluir a imperfeita Criação / que Deus iniciou...”. Estou em crer que foi também por isso que João Vasconcelos quis ser pintor...

Exposição/Homenagem
João de Vasconcelos

7.03-30.04.2020

Óleos / Aquarelas / Colagens
Inauguração a 7 de março pelas 16 horas

Casa da Granja — Amarante
Espaços de Exposições Temporárias

"João, grande amigo meu, desenha e pinta, sou eu que cos peço."
Abraço do
Manel D'Assumpção

CASA DA GRANJA
AMARANTE
Gallo design
STP

PARA
MEMÓRIA & HISTÓRIA
DE UM
AGRUPAMENTO SURREALISTA
[1968-1974]
ÉVORA & AMESTERDÃO



NOS 50 ANOS DO *MANIFESTO 1*
& DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO



TESTEMUNHOS
ANTÓNIO COUVINHA & JOSÉ ESTÊVÃO



FOTOGRAFIAS
JOSÉ MANUEL RODRIGUES



DOCUMENTOS
DESENHOS & POEMAS
DO GRUPO



O MAIS
QUE SE VERÁ



PESQUISA, CARTAS
& ADIVINHAÇÃO
ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

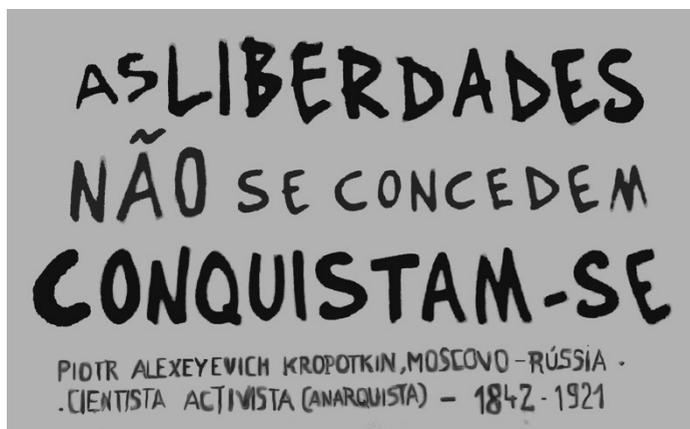


AMARA ROSA

Évora é uma cidade misteriosa — não tanto pelo que dá a ver mas pelo que esconde nos seus recessos e nas dobras da sua história. Hoje é uma cidade cinza com um aeródromo, uma FNAC e estradas circulares entre armazéns e hipermercados, que piscam nas longas noites escuras e frias de Inverno uma luz sinistra e cor de sangue. Outrora teve o Cardeal Rei, Henrique de seu nome, irmão dum rei português tão tratante como ele, João III de Avis. Um vinha a Évora como o pai já viera, mudar de ares e visitar palácios, e o outro aqui se instalou para fazer sua a cidade, tornando-se o seu primeiro arcebispo, fundando uma escola que entregou aos Jesuítas e se fez pouco depois Universidade, modelando o semblante da cidade à imagem da Roma imperial e dos seus estilos rectilíneos, criando dentro de muros o bárbaro horror que se chamou Inquisição.

Não é nada disto que faz a grandeza e o mistério de Évora nem no passado nem no presente. Sob esse aspecto a cidade é vulgaríssima e irremissível. Com todos os seus palácios, todas as suas igrejas, todos os seus armazéns e todas as suas estradas, trocamos-la de bom grado por um côvado de feijões. Nem dada a queremos. Se grandeza há em Évora é preciso buscá-la em pormenores que todos os horrores do passado e do presente não foram capazes de apagar. Falamos de quê? Do silêncio, do branco, dos pássaros, dos granitos, das árvores, dos besouros, da estridência dos ralos na desolação do Verão. Embora raríssimos em época de genética manobrada, há milagres destes em Évora. Às vezes é necessário espreitar o poço do passado para os encontrar.

Assim este caso dum agrupamento que o surrealismo juntou em Évora, de que aqui se dá uma primeira nota ou subsídio, com um aviso à circulação para que a urbe não olvide — ou então esqueça depressa e de vez para que das suas ruínas voe uma serpente emplumada, pássaro de oiro esguio e bífido que há-de dar ovo e sonho. Contos, Lendas e Mitos dum agrupamento surrealista — assim se queria este texto corrido que não tem outro desígnio senão ser memorial — ou rosa negra esculpida no basalto da alma para pôr no pedestal dos 50 anos dos feitos e dos factos deste bando mais que grupo.



Frase numa parede de Évora
(pintada por Anabela Calatróia), 2019

O surrealismo foi em Portugal um milagre. Na cultura típica da segunda metade da década de 40, com os rodriguinhos do folclore, esperava-se tudo, desde mostras no SNI a exposições na SNBA, menos um grupo de rapazes entusiasmado pelo surrealismo. Este acabava de passar a salto a guerra em duas vertentes — uma in-

terna com um grupo activo na resistência, La Main à Plume, que cometeu a proeza de dar à Resistência francesa dois dos seus mártires mais jovens, Marco Ménegoz, com 16 anos, e Jean-Pierre Mulotte com 15. Deste grupo saiu em 1947 Le Surréalisme Révolutionnaire, do qual surgiu parte do movimento COBRA de tão marcante memória na viagem criativa da arte sem arte da segunda metade do século. A segunda vertente é a dispersão do grupo original, Breton, Péret, Tanguy, Ernst, Dali e outros, por terras americanas, donde só regressam quando regressam já na rodagem da segunda metade da década de 40. Esse exílio valeu a Péret um renovado interesse pela arte pré-colombina — ele, que já havia passado uma longa temporada no Brasil entre 1929 e 1931, onde foi conviva dos antropofágicos paulistanos e onde foi pioneiro no estudo dos cultos afro-brasileiros (mais tarde em 1955 foi dos primeiros historiadores do Quilombo de Palmares) — que lhe daria uma marcante colecção ameríndia que só surgiu póstuma em 1960. Da parte de André Breton, o exílio valeu-lhe perder Jacqueline Lamba, mãe da sua única filha, Aube Breton (1934), e encontrar Elisa, que lhe inspirará a narrativa *Arcano 17* (1944) como Jacqueline lhe inspirara *O Amor louco* (1934). O exílio deu-lhe ainda os *prolegómenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* (1942), com uma atenção ao mito, que no caso dele tomou a forma dos Grandes Transparentes, e uma estadia entre os índios Hopis, o que talvez jogue bem e até justifique o primeiro acto público no momento do seu regresso a Paris em Maio de 1946 — discurso público no Teatro Sarah-Bernardt no dia 7 de Junho a abrir uma sessão de homenagem ao poeta Antonin Artaud que acabara de ser libertado do asilo de Rodez, depois de quase uma década de internamento psiquiátrico e muito choque eléctrico. Foi no rescaldo desta sessão que André Breton deu o segundo passo do seu regresso a Paris, a realização na sua cidade de sempre — nunca se adaptou a Nova Iorque, onde viveu entre 1941 e 1946 — duma grande Exposição Internacional do surrealismo, cujo destino era dar conta da evolução do surrealismo e contava com organização dele e de Duchamp, esse que vinha dos tempos iniciais do dadaísmo e acabara bordão, braço e mão nas iguais e monótonas avenidas da cidade do Hudson. Quando estreou na Primavera de 1947 na galeria Maeght de Paris, a Exposição acabou a ser o grande motivo do relançamento do surrealismo nas ruínas da Europa do pós-guerra — isto a contragolpe de todas as modas mentais que então varriam Paris e de que hoje nem o pó resta, como esse existencialismo de que se dirá ainda o seu quê ou koppa a propósito duma acerada esquina de Évora.

Foi neste preparo que a juventude lisboeta encontrou o surrealismo e se enamorou por ele. Alexandre O'Neill, Mário Cesariny, António Domingues e João Moniz Pereira, todos com pouco mais de 20 anos e todos trânsfugas do neo-realismo coimbrão, que se estava a tornar, além de acomodado, suspeito de seco e de seca, foram as quatro pontas dum quadrado que depressa evoluiu e se tornou nada menos, nada mais, do que o Grupo Surrealista de Lisboa, de efémera existência, posto que marco das actividades surrealistas em Portugal. Antes só mesmo a pintura de António Dacosta, algum desenho de Cândido Costa Pinto, uma novela de António Pedro, *Apenas uma narrativa* (1942), e pouco mais — nada que chegasse para firmar um movimento e encetar uma aventura. Mário Cesariny e João Moniz Pereira arrancaram para Paris no Verão de 1947, onde foram à Galeria Maeght ver a exposição e onde o primeiro contactou por diversas vezes, cara a cara, André Breton e Victor

Brauner. Ambos o marcaram — o primeiro com o seu cometa ardente de fogo, chegando para nutrir um movimento que nascera para mudar o humano, e o segundo com os seus desenhos, a sua picto-poesia de mesas lobos que tão importante veio a ser para o triângulo mágico da obra pictórica do Leão português. Em Lisboa, O'Neill e António Domingues esperavam o regresso de Cesariny — Moniz Pereira só regressou no final do Outono — para darem arranque às actividades colectivas do grupo, a que entretanto se tinham juntado por um lado Vespeira e Fernando Azevedo, dois velhos conhecidos de Cesariny e de Domingues da escola de artes e ofícios António Arroio, e por outro António Pedro e José-Augusto França. Do melhor do grupo ficaram alguns cadavre-exquis, uma tomada de posição a favor de Gomes Leal, no centenário do seu nascimento, uma recusa de submeter trabalhos seus à censura numa exposição da SNBA. Cesariny não demorou a bater com a porta — a presença de António Pedro, 20 anos mais velho do que os outros era demasiado brutal — e a juntar-se a outros mais novos, António Maria Lisboa, Fernando Alves dos Santos e Riques Pereira, e a dois dos seus amigos da escola António Arroio, Cruzeiro Seixas e Pedro Oom, a que se somaram ainda Carlos Eurico da Costa, acabado de chegar a Lisboa, e Mário-Henrique Leiria, que estava desde sempre em Carcavelos. Estava formado na região portuguesa o colectivo mais dinâmico do surrealismo em português, o que mais tropelia prometeu e deu. Assim como assim, em 1952, com a doença de António Maria Lisboa, que morreu poucos meses depois, a prisão em Caxias de Mário-Henrique Leiria e a partida para África de Cruzeiro Seixas, a que se juntou a dispersão dos mais novos e a solidão judicial de Mário Cesariny, o grupo estava desfeito — embora Luiz Pacheco, editor de Cesariny e Lisboa em 1952/53, ainda o empurrasse, dele editando, não sem grossa barafunda, no Outono de 1953, o seu principal manifesto *Afixação proibida* (1949).

Ficou órfão o surrealismo em Portugal com a dispersão do grupo de 1949 e com a morte do seu mais entusiasta teórico e visionário? Cesariny viveu ainda mais de meio século e não tardou a reunir — ou a ver-se envolvido — por um enxame de jovens à mesa dum Café do Rossio, o Gelo, que servira já para as conspirações carbonárias do regicídio. A história do Café Gelo está feita bem ou mal por subsídios parcelares, mas ainda assim bastantes para se saber o que por lá sucedeu. Durou do final de 1954 até à primeira semana de Maio de 1962, altura em que a polícia e o gerente do Café acharam por bem varrer a quadra do lugar daquela fauna exótica e feia, que ia desde um horroroso de *Orpheu*, Raul Leal, até a um músico de orquestra de navio, Manuel de Lima, que tinha tudo de fino — era ainda crítico de música nos jornais lisboetas — e inventou um clube de antropófagos com sede no Alentejo. Pelo meio o grupo passava ainda por um funcionário da Inspeção-Geral dos Espectáculos, Luiz José Machado Gomes Guerreiro Pacheco, que ia para a repartição de gravata e pés descalços, e por muitos estudantes e desempregados crónicos. No meio desta selva, feito leão entre os animais, mas leão de piano, sentava-se Cesariny, então duma arrasadora beleza. Assim o traçou João Rodrigues (1937-1967), um dos suicidados do grupo — houve mais, muitos mais, todos abjeccionistas sem suporte — num medalhão real, que ainda hoje faz tremer. Com seus azuis de fundo, sua linha de água num cometa de oiro e chamas, parecia estrela celeste ali descida por acaso ou príncipe índio desterrado que ali euforizasse, sem súbditos nem senhores.

Segunda geração do surrealismo em Portugal? Sem margem para dúvida que sim se tivermos em atenção que foi às mesas do Café da esquina ocidental do Rossio, mesmo a encaixar na grande gare dos comboios, que se fez a única revista surrealista que Portugal deu ao tempo *Pirâmide*, que fez três números entre Junho de 1959 e Dezembro de 1960. Produzida por dois dos mais recentes advindos ao Café, a revista fez com o número de estreia, que mereceu copiosa atenção de João Gaspar Simões, então com crítica hebdomadária no já velhinho *Diário de Notícias*, o que nunca se fizera reunir em páginas de papel poemas, declarações, manifestos e outras tropelias daqueles que em 1949 haviam chamado a si o surrealismo. Mas segunda geração do surrealismo também pelos poemas e pelos textos de António José Forte, Virgílio Martinho, Manuel de Castro, Ernesto Sampaio, Fernando Saldanha da Gama, e pelos rabiscos de João Rodrigues, Manuel d'Assumpção e Gonçalo Duarte isto sem falar do oiro alquímico da poesia de Herberto Helder, também ela tão devedora de tanto que vinha de Lisboa e de Cesariny, e da força extravagante de João Vieira, dos diamantes de José Escada ou do artesanato sombrio e logo solar de Lourdes de Castro.

É no frigorífico do Gelo, em cheio no alvo da Guerra Fria, quando em São Francisco Kenneth Rexroth que frequentou na juventude Emma Goldman e Alexander Berkman convocava a escandalosa leitura de estreia de *Howl*, que se dá notícia pela vez primeira de Évora Évora encantada, Évora perdida, Évora abafada, Évora cardinalícia, Évora exterminadora. Um nome, um ponto, a cerzir esta presença:



Largo da Graça (Évora)
desenho de Ariana Sofia (2020)

António Gancho (autor/actor esconjurado da memória eborense), que ao Gelo chegou já tarde, talvez no final da década de 50 ou início da seguinte, quando o Café começava a saturar, mas muito a tempo de conviver com todos e antes de mais com Herberto Helder que tanto depois fez para o tirar do esquecimento que lhe foi Telhal e Évora, e António José Forte,

que a ele se referiu ao menos uma vez como fazendo parte inteira do grupo e dele sendo o seu doido oficial nada menos do que 40 anos de asilo. Primeiro arcano dum baralho de 22 pintas onde faz a vez do brincalhão *el juglar*. Um segundo ponto de Évora no Café Gelo: Álvaro Lapa, que afinava pela mesma idade de Gancho e que fizera a mesma formação nos bancos duma cafetaria que parece ter havido no lado ocidental da Praça do Giraldo, o pavoroso, com os seus Cafés, lojas de comércio, tabacarias de rifas e por fim uma livraria, a Nazareth. Uma diferença

os separava porém: Lapa mexia nas tintas e Gancho nas letras, antes de mais com a mente, que nunca foi escritor, menos ainda o era nessa época inicial, em que o ex-seminarista Vergílio Ferreira o conheceu e o pôs n' *Aparição* nessa figura meio tola que é o Carolino, o *Bexiguinha*, aluno seu no velho Liceu de Évora, outrora alfobre de padres e missionários jesuítas – esses que tiveram de ser expulsos do Japão e das terras do Cataio por intolerância, falta de respeito e romano fanatismo, o mesmo de sempre, que desde o *delenda Cartago* de Catão ao *delete* de hoje tem conseguido apagar à força mundo do mapa. Só nas Antilhas e adjacências o padre Bartolomeu de las Casas fala em 1542 de 15 milhões de almas humanas, «vítimas das opressões e das infernais obras de cristãos».

Évora aparecida? Nem pensar nisso é bom. Évora férula! Évora pavorosa! Évora sinistra do Cardeal Rei! Não lhe bastou o Cardeal, ainda teve de ir ao trono para o sujar e o deixar ao pior dos sobrinhos – esse Filipe que ia estrear o veludo do calção e a seda da meia aos aparatosos autos-de-fé da cerca madrilena. Ó Évora morta, dos ossos e das ruas frades! Ó Évora do vergonhoso brasão sangrento! Que pavor a tua heráldica de sangue, ó Évora decapitada! Évora das bruxas queimadas e do r3 amaldiçoado!

Com Gancho e Lapa chega-se à sexta década do século de todos os horríveis (dezenas de milhões de mortos em duas guerras, dois cogumelos atômicos em duas cidades japonesas e tantos outros sem dó nos mares da Polinésia e nos desertos de todos os Méxicos) – tudo pintado a tinta sem ferrugem e fabricado agora não pelos jornais mas por uma pantalha, a televisão, que foi a grande novidade dessa década em Portugal. Também Évora a teve, com aparelhos em forma de caixote de armazém e vidro duma espessura que nem os míopes de 20 dioptrias. Começou a idade do soporífero, que cresceu muito, quando os caixotes se tornaram caixinhas e passaram a andar no bolso e há-de agora crescer quando as caixinhas se tornarem tão finas como lamelas e o corpo as sugar. Ao tempo a vida real, mesmo com espectáculo, ainda era possível. O genético modificado ainda não chegara – ou era só na cabeça de quem planeava. Da geração de 50 à de 60 em Évora vai um salto de quilómetro graúdo. A guerra começou em Angola em 1961 e estendeu-se à Índia, à Guiné, a Moçambique. Em 1965 era um incêndio que atacava em todas as frentes, algumas já perdidas, como essa Goa invadida – que honra para nós! – pelos satyagrahas de Gandhi. Ao lado havia Vietname mas aqui dentro eram os «turras» e não havia bombeiros que chegassem. Do sertão mais recôndito, da fralda mais agreste, da província mais perdida, aquartelava-se a miudagem de 20 anos, quase imberbe, tratada a «mancebo», acertado nome para quem ia dar corda ao fogo. *Mão sebo* para arder e dar a ver! Penduravam-lhes no braço uma farda verdosa e uma mangueira de vomitar fogo – a famigerada G3 que Beírolas produzia, a sorrir da taluda grossa que lhe saíra. A geração que nascera na segunda metade da década de 40 e no início da seguinte estava pois a braços com um filme de estrada que não tinha fim.

Em Évora, estes novos, passaram a fazer viagens que nada tinham a ver com as de Lapa e Gancho – estes dois, um pulito ao Rossio lisboeta pela estrada de Venda Novas, a recta de Pegões, a estalagem Gado Bravo e Vila Franca de Xira, já na outra pele do Tejo, tudo tranquilo, mas muito frio e zincado à 50. Os outros, os novos, foram para o Limpopo, para o Zaire, para os Bijagós e outras prendas com nomes assim a perder de vista. Uns regressaram aflitos – mais tarde deram-se por trauma-

lizados pela visão do inferno e outros só deitados. É ver o plinto que está no quartel-general no Largo dos Castelos em Évora e ler a feira dos 27 nomes que lá estão. «AOS QUE LUTARAM E MORRERAM POR PORTUGAL NO ULTRAMAR», assim reza a pedra com referência ao «ultramar» empolgante e bela palavra que uns tantos mafiosos roubaram à língua e tornaram quase irrecuperável. Outra reza quase o mesmo, só que no Rossio de São Braz e desta vez em latão, *fili pro patria caesis eborae*, pelos filhos da cidade perdidos na criminosa primeira grande carnificina do século dos grandes horrores a dos gases e das trincheiras. Estes que esfolam a gás e à bomba, e matam agora a laser e a drone, são o quê? Valham-nos os bárbaros, que ao menos trucidavam à pedra. Saco um nome ao acaso dos do ultramar: soldado Rodrigo Joaquim Vaquinhas, morto na Guiné. Quem este miúdo? Que ruas pisou? Que pó mordeu? Seja por ele, pelo seu nome aqui escrito e lido, que todos vivam na nossa memória não como heróis à força mas como inocentes espoliados do mais valioso bem a vida. São tantos os crimes que se cometem em teu nome, ó Pátria, que podes ir hoje para o vazadouro da História! E já agora aproveita para lebares contigo as bandeiras, os clubes, os chavões, os presidentes, as cátedras, os prémios, as ordens, os honores e outras inutilidades com que nos têm estragado a vida.

Nem todos porém estavam prontos a guardar a farda verde e a mangueira de vomitar sangue. Não que tivessem medo das viagens mas porque ciosos da liberdade queriam dispor da vida que era deles. E viraram costas aos barcos que partiam para Luanda ou Lourenço Marques atulhados de miudagem fardada. Rumaram assim ao Caia, a Vilar Formoso, ao Minho, ao Tâmega e ao Douro à procura das estradas que levavam a Paris, a Bruxelas e Amesterdão. Esses, os que visavam aos Pirenéus, eram tão inocentes, destemidos, imberbes como os outros. Muitos nem vintes tinham desandavam antes da chamada aos quartéis. Eram os refractários. Outros abandonavam os quartéis. Eram os desertores. Todos eles partiam, mas não fugiam. Desejavam viver a vida deles como bem queriam e nada era tão justo. Os de Évora também. Notícia temos dum deles, nascido em 1945, aluno dos Salesianos e que há-de ter nos seus tempos de menino vestido a camisa verde da Mocidade Portuguesa, com quinas e tudo, sem esquecer o S da fivela do cinto e o bivaque castanho em pano grosso, de seu nome Joaquim Palminha Silva (1945-2015), ebo-rensê tão ou mais ilustre como os que dicionarizou. Desertou do quartel em que estava, mesmo à boca de ser despejado num barco, ele que já andava adiado, e ficou escondido num quarto numa pensão do Bairro Alto, frequentada por putas e chulos. Ali ficou meses à espera da ocasião. Não era homem de medos mais tarde foi em Paris operacional da LUAR com várias missões, uma delas no interior do país mas sim histrião de boas piadas, além de consciencioso historiador. Chegou a Paris em Junho de 1968, para ainda apanhar quentes os paralelepípedos da calçada e chutar num frustrado por perder a grande cobiada das barricadas. Este Palminha, tão valioso em tudo, até na simplicidade, ainda o conhecemos na calça invernos de Lisboa, envolto no seu gabão de transtagano já depois da Revolução, com ele feito funcionário do Ministério dos Estrangeiros, onde estudou Jaime Batalha Reis, o do Cenáculo e o do Casino, e deu um livro de truz, *Jaime Batalha Reis na Rússia dos Sovietes (1917-1918)*. Reencontrámo-lo anos mais tarde já reformado nas ruas de Évora, que com muito amor gostava de apresentar aos que chegavam de fora.

Neste ano de 1968, tão cheio de memórias, como vivia Évora? Ou como nela vivia a juventude? Duas escolas de influência — o Liceu e a Escola Gabriel Pereira, que os do Liceu, lá do alto, empoleirados nas cavalitas do Cardeal Rei, desprezavam como o «galinheiro». O tempo de Vergílio Ferreira já passara. Este preferira trocar a existencial esquina da Livraria Nazareth, onde parava a dar dois dedos de conversa e queimar um cigarro, pela Avenida de Roma onde ia a butes às novidades no apertado cubículo da Livraria Barata e pela Avenida da República que descia ao volante do Carocha para ir dar aulas de latim latão ao já velho Liceu Camões. Uma nova leva de professores chegara entretanto a Évora — Albano Martins, Fernando Martinho, Manuel Ferreira Patrício, este descido de Montargil e da cidade desde os tempos de Lapa e Gancho acabou assim a fazer a ponte entre as várias gerações. E além do Liceu e da Escola havia como escolinhas não creditadas mas mais competentes naquilo que mais importa, a vida sem rédea, então com cinema, livros, música e bailes, a Sociedade Operária de Instrução e Recreio — Joaquim António d’Aguiar, a Sociedade Harmonia Eborense, esta fundada em 1849 com um toque do falanstério de Fourier e da New Harmony de Robert Owen, que ainda hoje se mantém e que seria lástima perder, a FNAT e suas instalações palatinas a duas mãos da Harmonia, o imponente Café Portugal na Rua João de Deus, hoje loja multinacional de roupa, e por fim a Galeria A Trave do pintor Paulino Ramos, que tanto jogou para aquilo que aqui nos interessa — o surrealismo em Évora. Todos estes lugares ficavam dentro de muralhas, num perímetro de poucos metros, entre a Porta de Alconchel, na saída para Lisboa, com os Salesianos logo à direita, e o Pátio do Salema, no pináculo da urbe, mesmo aos pés do navio engrinaldado de vitrais da Sé, a velha fortaleza dos tempos de Severim de Faria — hoje um galeão rombo, ancorado nas areias, que serve quase só para foto digital de turista. Longe de muralhas, já no meio do montado, na morena Malagueira, só mesmo as piscinas municipais. Depois da abertura em Setembro de 1964 e numa terra onde o Sol delira nos Estios estas tornaram-se um ponto de encontro da juventude — que mais diferenciou ainda a geração eborense da segunda metade da década de 60 e as anteriores que atravessaram a década de 50 e o início de 60, que piscinas só os tanques do Divor, do Xarrama e do Degebe, o grande rio de Antunes da Silva, um dos avoengos destas várias gerações, ele que em 1945 deve ter recebido de braços abertos na cidade dois jovens do MUD, nada menos do que Cesariny e Pomar, ambos então nas lides neo-realejas da arte engajada e com muitas idas ao Barreiro no velho vapor dos apitos nos nevoeiros do Mar da Palha e que o primeiro pôs a despejar cabisbaixa gente na sua simplificação do



A Trave, Évora, 2020

— hoje um galeão rombo, ancorado nas areias, que serve quase só para foto digital de turista. Longe de muralhas, já no meio do montado, na morena Malagueira, só mesmo as piscinas municipais. Depois da abertura em Setembro de 1964 e numa terra onde o Sol delira nos Estios estas tornaram-se um ponto de encontro da juventude — que mais diferenciou ainda a geração eborense da segunda metade da década de 60 e as anteriores que atravessaram a década de 50 e o início de 60, que piscinas só os tanques do Divor, do Xarrama e do Degebe, o grande rio de Antunes da Silva, um dos avoengos destas várias gerações, ele que em 1945 deve ter recebido de braços abertos na cidade dois jovens do MUD, nada menos do que Cesariny e Pomar, ambos então nas lides neo-realejas da arte engajada e com muitas idas ao Barreiro no velho vapor dos apitos nos nevoeiros do Mar da Palha e que o primeiro pôs a despejar cabisbaixa gente na sua simplificação do

engenheiro Álvaro de Campos. E como não *engenheiro* se era triunfal e logo moderno?!

Outro local de passagem era a Biblioteca Pública — esta, cofre de tesouros que vinham dos tempos de Frei Manuel do Cenáculo, velho de nove décadas que apanhou Pombal, a Viradeira, a rainha louca, os franceses de Junot e os britões de Wellington e de Beresford e perdeu por um triz a força de Freire de Andrade, o de Moscovo e Dresda, e a revolução do vintismo. Os tesouros do recheio na segunda metade de 60 eram outros e não passavam pela Manizola, pela tipografia de Évora, que editou os Resendes e Bernardim e por outras jóias raras da bibliofilia. Eram pedras mais modestas e recentes, ainda assim com valor para rutilarem num céu de livros. Antes do mais, a edição que Vergílio Ferreira preparara na sua casinha de Évora, na Rua do Arcebispo, antiga Rua da Mesquita, em 1953, *A face sangrenta*, editada na chancela Contraponto de Luiz Pacheco, então inofensivo funcionário público e longe de ser o grão Pacheco, mas já extravagante, que veio a Évora, onde de resto tinha família, ele que ainda era primo dos Salomé do Redondo, conhecer o editado. O exemplar que está na Biblioteca Pública e que lá aterrou via postal por depósito legal está tão manuseado que se vêem as marcas dos dedos das sucessivas gerações, a começar logo na de Gancho, Lapa e Joaquim Bravo, que quiseram admirar essa obra-prima das edições que Pacheco então fazia com os mais modestos meios, os da Tipografia Ideal, sita na Calçada de São Francisco em Lisboa, onde trabalhava o poeta tipógrafo João Apolinário Ramos. Essas edições, repetidas à época por Manuel Grangeio Crespo, folhetos também existentes no recheio da biblioteca de Évora ainda por força do depósito legal, fizeram depois o deslumbre de Vitor Silva Tavares que lhes seguiu a lição na editora que fundou em 1974 & etc. Na mesma linha, estão os opúsculos que o editor da chancela Contraponto editou no final da década de Herberto Helder e de Natália Correia, também manuseados na biblioteca de Évora por gerações distintas, posto que mais avidamente por aqueles que fizeram 20 anos depois de 1968 e tinham já notícia basta de Herberto, que acabara de editar com retumbante escândalo em 1967 *Retrato em movimento*, e de Natália a braços com um sufocante processo judicial de abuso de liberdade de imprensa, por força da *Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica* (1966), que fazia escândalo internacional.

Outra colecção que se aninhou nas prateleiras da biblioteca no final de 50, e se continuou pelo início de 60, era «A Antologia em 1958», editada por Cesariny entre 1958 e 1963. Editou-se o poeta a si e aos seus amigos — Luiz Pacheco, Virgílio Martinho, António José Forte, Natália Correia, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Francisco Sousa Neves — e ainda teve corda para dois gaulos, Jean Schuster e Gérard Legrand, surrealistas parisiños do pós-guerra nascidos na década de 20 e da mesma idade dos portugueses que fizeram os grupos surrealistas em Portugal na década de 40.

Harmonia Eboresense (Évora),
Fotografia de Anabela Calatróia



A novidade era porém outra e mais recente — a publicação pela Ulisseia, onde então dava trunfos um Vitor Silva Tavares quase em estreia de edição, d’ *A intervenção surrealista* (1966), perigosa manobra interior que recolhia o melhor do material iconográfico e escrito do surrealismo em português da segunda metade da década de 40. Que o livro em todo a sua cor, novidade e esplendor estava na biblioteca testemunhámo-lo nós — com data de entrada, assim a recordamos, não garantindo se bem ou mal, do final de 1966. E que este e outros livros muito apanharam de surpresa pela frente os miúdos do Liceu e da Escola que iam às tardes à vetusta sala de leitura do Largo do Conde de Vila Flor, com o seu passadiço em arco para o Museu de Évora e o mastro em pedra do galeão naufragado da Sé mesmo por trás, nenhuma dúvida há. Isso diz um deles, José Estêvão, no testemunho que de favor nos deu. Nascido em 1952, em Aljustrel, terra mineira de tradição anarquista e depois comunista, veio para Évora com bolsa das minas para o ano lectivo de 1968/1969 e aqui prosseguiu os estudos que encetara em Beja. Foi companheiro de turma de António Carlos Grave Couvinha e de Ricardo Galhardo, todos interessados pelas tintas e pelos poemas. Diz ele, Estêvão, que liam tudo o que havia na biblioteca — António Maria Lisboa e os franceses. Do António Maria Lisboa havia então na Pública de Évora os dois tomos que um «Cesariny muito cansado», na pitoresca expressão de Luiz Pacheco, já génio de língua, e boa ou má tanto faz, dera a publicar à Casa Guimarães que existia desde o princípio do século na Rua do Mundo, depois Misericórdia de penitência, e que saíram, um prosa e outro verso, em 1962. Dos franceses chegou na segunda metade de 1969 a tradução dos manifestos do surrealismo de André Breton, na tradução de Pedro Tamen e na edição da Moraes — a chancela de Alçada Baptista. Que este livro pôde marcar e muito não se duvida. Estava ali a matéria-prima do movimento, as mais afirmativas declarações do surrealismo, o seu oiro, no campo da poesia, da pintura, da política e do sonho, num arco temporal que ia de 1924 a 1953, se não a 1962, momento em que o seu autor as ordenou, a elas declarações, no todo que em 1969 os portugueses leram. É mesmo possível que tenha sido um volume assim decisivo, ainda para mais surgido em momento tão crucial da evolução da geração que fazia 20 anos no final da década ou no início da seguinte, a justificar a adesão ao surrealismo de parte deles — já que a pantalha da televisão dava teatro e cinema com Vasco Santana e Ribeirinho mas de franceses só mesmo saudades de Vichy. Isto sem menorizar a leitura de Lisboa e também de Cesariny, de quem existia nas estantes da Pública, além d’ *A intervenção surrealista*, o volume *Poesia* (1961), recolhendo a criação das décadas anteriores e o poema *A cidade queimada* (1965), este novidade absoluta acabada de escrever em Paris e retocada em Londres e com edição alta de Vitor Silva Tavares e desenhos fora do texto de Cruzeiro Seixas, admirados estes com espanto e assobio.

Quem foi ou quem fez parte afinal deste agrupamento que aderiu em Évora ao surrealismo, reivindicou as suas formulações de base, trabalhou segundo as suas orientações e deixou mesmo um manifesto em 1971? Talvez porque a palavra «manifesto» é forte de mais, vem das vanguardas do princípio do século e supõe um colectivo coeso, ponha-se fresco nesta fervura. Segundo testemunho de António Couvinha não existiu em Évora um grupo surrealista formal. Visto como expressão espontânea e automática, o surrealismo jogou com o que de autêntico e livre eles procuravam — tanto bastou para adesão. Nenhum cartão autenticado; nenhuma pa-

tente registada. Por isso no título desta rogação não se fala de nenhum grupo surrealista — tão-só de «agrupamento surrealista» em Évora. Tudo começou por volta de 1965 e 66 na Escola Industrial e Comercial de Évora, a Gabriel Pereira e continuou nos anos seguintes até à manifestação de 1971, com a publicação de *Manifesto*. Diz ele, António, assim: «No meio da música dos Beatles, dos Rolling Stones e do Bob Dylan, apareceram-nos livros do Paul Éluard e do António Maria Lisboa, bem como os quadros do Cruzeiro Seixas, do Magritte e os Manifestos do Surrealismo



António Couvinha
quarto de José Manuel Couvinha,
Évora, 1969

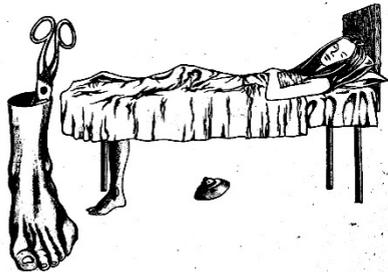
do Breton.» E aponta os nomes: José Manuel Couvinha, Raul Ramos, José Manuel Rodrigues, Luís Filipe Vieira Santos, Fernando Cabeça, António Pita Bastos, Fernando Canhão, António Casqueira, Luís Cavaco, António Manuel Ribeiro, Ricardo Galhardo e José Estêvão, este chegado de Beja e de Aljustrel e alojado na Casa do Estudante na Rua do Raimundo, onde também ia uma Margarida Morgado, muito mais velha — ainda se lembrava de Vergílio Ferreira na cidade — mas então em estudos. Tinham uma oficina nas instalações da FNAT, frequentavam o casão de Zé Manuel Couvinha e a galeria A Trave, no baixo da Rua das Lousadas, já muito perto da Porta de Alconchel, e que pertencia ao pai de Raul Ramos, o pintor Paulino Ramos, onde a velha geração expusera — até António Palolo, também eborense, também com pas-

sagem pela Escola Gabriel Pereira, mas um nada mais velho, mais ligado a João Cutileiro e à sua Londres já pop e sem gravata, lá expusera pela vez primeira, de certo antes de marchar para Lisboa ainda na primeira metade de 60, onde o encontrou José de Carvalho, o Guinapo, que com ele fez mais tarde, em Évora, o Grupo 8, que esteve activo entre 1977 e 1979. Embora da mesma idade de António Couvinha, Guinapo pouco recebeu de surrealismo, antes se dando a rumos neo-avant-gardistas, que desaguarão em aberração querida aos críticos, o pós-modernismo, mas nula. Sendo o que é desde o Cardeal Rei, uma cidade de ossos, Évora teve na segunda metade do século XX «arte» para todos os pedidos, o que é pior que melhor, pois não vamos em soluções de oferta máxima, mesmo com alta procura, ou até por causa dela, já que o que nos interessa escapa à lógica empresarial e vai mais com o gratuito do pássaro, da pedra e da árvore do que com a arte como valor de mercado.

Regresse-se a Paulino Ramos e à sua galeria, A Trave, para se dizer que nela se encontravam Álvaro Lapa e outros das zincadas gerações de 50 que por lá passavam para dois dedos de conversa e tertuliar diante de vinho, queijos curados, azeitonas e fatias de pão de cabeça, que Paulino também servia, e para marcar que neste prédio pequeno à moda de Évora, com entrada, escada e primeiro andar, este um quarto com saliente trave central de madeira no tecto, e daí o nome de baptismo, teve este grupo de jovens que aqui nos interessa boa recepção e nele expôs várias

vezes, a primeira logo em 1965 tinha António Couvinha 14 anos e o José Manuel Couvinha e Raul Ramos mais um. No passar dos anos mais se acrescentou a estas tertúlias, desde os livros que chegavam às estantes da Pública, e disso já se viu de sobejo, com o *opus* de 1969, até aos novos que pisavam Évora quase pela primeira vez, como o José Estêvão da mineira Aljustrel. Outros afluentes ainda se juntaram a este, com idêntica idade e os mesmos entusiasmos rabiscos, palavras, fotos (não sei já se polaróides). Assim se chegou à publicação do *Manifesto* em 1971, caderno de oito páginas impresso com o selo da urbe na tipografia Diana, e que pretendeu formalizar a atitude dos novos que iam à Trave. A chegada da incorporação militar quase todos haviam nascido em 1950/51/52 acabou por fritar os planos e turbulenzar o curso das atenções, que teria doutro modo seguido tranquilo sulco pelos rabiscos e pelas palavras. Assim tudo se fez na urgência de saltar para lá dos Pireneus, onde pelo menos um dos afins já estava José Manuel Rodrigues, mais tarde contacto dos que desandavam, desertores e refractários, mais tarde ainda fotógrafo de renome, prémio Pessoa até, e que na altura já andava pela fotografia que foi estudar para o país dos pólderes. São dele algumas das fotografias do grupo na sua fase pós-eborense, na cidade dos canais, e alguma encenação e magia, alguma atenção à matéria em si, às metamorfoses da luz, nelas se nota. Nem todas são fotografias documentais, captadas num quotidiano sem insólito e destinadas a fixar só a história dum grupo. A fotografia sempre interessou o surrealismo, que teve fotógrafos como Man Ray, Dora Maar, Claude Cahun e J. K. Bogartte e tantos outros e viu nela a via duma alquimia da luz e sombra, em tempo em que a fotografia se fazia em câmara escura, com crisol e sais de prata, a favor da luz e da solarização e esta tanto parece ter marcado uma parte do labor de Rodrigues.

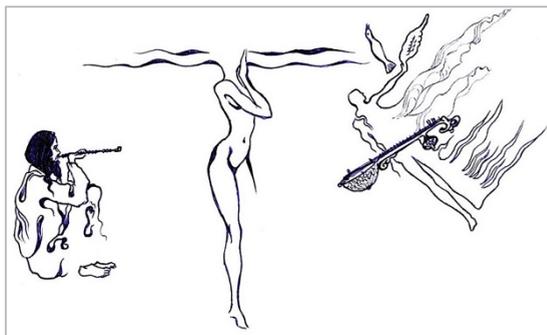
Os trabalhos presentes no caderno de 1971, poéticos e plásticos, se não saturados de surrealismo, mostram ao menos a luz generosa da sua estrela. Oito nomes na capa: Luís Filipe Navarro Canhão Cavaco, José Manuel Santos Couvinha, António Carlos Grave Couvinha, Manuel Raul Candeias Ramos, António Manuel Pais Ribeiro, António Fernando da Rocha Cabeça, Ricardo Manuel Cabeça Galhardo, António João Santos Casqueira. No interior desenhos de António Couvinha e Raul Ramos; textos de José Manuel Couvinha e Luís Cavaco. O mais são talvez os textos de José Manuel Couvinha e os desenhos de António Couvinha isto sem esquecer o trabalho de Raul Ramos. Os textos mostram uma palavra à procura do delírio José Manuel Couvinha faleceu num dia de Natal do final do século e nunca chegou a dar livro e as imagens um traço onírico que podia ter evoluído em exclusivo por aí com total autonomia, como sucedeu na época com um Mário Botas.



Desenhos de António Couvinha,
Évora, 1971



António Couvinha tinha então 20 anos e era também filho de pintor eborense, António José Couvinha — que Paulino Ramos, o pai de Raul, se não nascera em Évora era por índole da cidade para onde viera com dez dias e pouco mais daqui saía. Tem hoje o nome numa rua dos arredores e aqui fica para o futuro, que não sabemos qual é mas não será flor que deslumbre com pandemias, transgénicos, transhumanismo, turismo militar a Marte, luta desenfreada pelo que resta dos recursos, survivalismo e outros pesadelos de neo-darwinismo social. José Manuel Couvinha e Raul Ramos, pontas avançadas deste proto-grupo, contactaram em Lisboa Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny e puseram em cima da mesa um estreitar de relações com eles — ambos então a trabalhar na Galeria São Mamede, quase diante da Escola Politécnica e onde aparecia também o grande Mário-Henrique Leiria, regressado do Brasil com a sanha dos Tupamaros e logo celebrado pelos dois amigos numa folha volante «para bem esclarecer as gentes que continuam à espera» (1970). É a época das enchentes na Galeria, com directoria de Cruzeiro Seixas, que tanto recebia nela a pintura de Vieira da Silva como a de Mário Botas, de quem fez a primeira exposição, e a de Raul Perez, a quem apadrinhou também. Não fossem as voltas militares, o quebra cabeça da deserção, e é possível que tarde ou cedo também António Couvinha, tanto mais que nas idas a Lisboa passava obrigatoriamente pela galeria da Rua da Escola Politécnica, dialogasse cara a cara com Seixas, que tinha faro para reconhecer o talento do traço e da peça, talento que ao de Évora nunca faltou e a que na época juntava, o que mais era para Seixas, uma pesquisa e um entusiasmo em exclusivo oníricos e que tão bem se conjuga com o melhor do mudéjar que a cidade teve e que cardeais e jesuítas, amantíssimos da reguada romana, deitaram a perder. O seu desenho não evoluiu por aí, ganhou um doído repelão expressionista que ao tempo não tinha, mas teve nesse ponto do seu curso, em diálogo com os mestres do retrato do onírico, Chirico, Delvaux, Magritte, Dalí, Cruzeiro Seixas, um instante afirmativo que em nada diminui o seu itinerário — ele que podia ter seguido a senda enigmática de Areal. Demais, esses desenhos constituem o ponto alto das realizações plásticas deste colectivo que se empolgou em trazer o sonho ao real — e isto sem desprimor algum para os restantes e até sem qualquer certeza que alguém não se levante e prefira o trágico destino dum Raul Ramos, ainda hoje vivo e que chegou a ter ou a fazer oficina no hospital Júlio de Matos, e os trabalhos de José Estêvão e António Fernando Cabeça, estes dois ainda na Holanda enamorados perpétuos das tulipas, dos diques, do salmão fumado e das bicicletas brancas.



Desenho (pormenor)
de António Couvinha,
Évora, 1971

ele que podia ter seguido a senda enigmática de Areal. Demais, esses desenhos constituem o ponto alto das realizações plásticas deste colectivo que se empolgou em trazer o sonho ao real — e isto sem desprimor algum para os restantes e até sem qualquer certeza que alguém não se levante e prefira o trágico destino dum Raul Ramos, ainda hoje vivo e que chegou a ter ou a fazer oficina no hospital Júlio de Matos, e os trabalhos de José Estêvão e António Fernando Cabeça, estes dois ainda na Holanda enamorados perpétuos das tulipas, dos diques, do salmão fumado e das bicicletas brancas.

Ao mesmo tempo que cochichavam sobre o modo de pular a fronteira e atravessar o quixotesco planalto ibérico para se pirarem numa guerra que furiosa carpia fogo, ainda tiveram tempo e ganas de planear em Évora uma segunda manifestação de vida. Liberdade Sensitiva de Demonstração, com as iniciais de LSD, assim se

chamou este segundo fôlego, agora exposição, quando o lisérgico varria tudo e não havia garotinho que não quisesse sentir as sensações coloridas e eufóricas de Hofmann. Meteu catálogo com cinco nomes a expor (António Couvinha, Fernando Cabeça, José Carlos, José Manuel Couvinha e Raul Ramos) e quatro para poemas [Luís Cavaco, José Manuel Couvinha, Luís Tobias e (Manuel) Maio Calado], deixou A Trave e a sua tertúlia para ir à largueza do Palácio de Dom Manuel, no jardim público de Cinatti, que Eça ainda conheceu em 1867, não sabemos se para bem ou mal dele, que enjoava seara e verde, até que Jacinto se enfastiou de Paris. No momento da exposição, no rebentar da Primavera de 1972, já Couvinha passara os vintes e andava com o quartel-general atrás. Não chegou a ver a exposição, pois estava no Hospital Militar de Évora. Fora incorporado na primeira leva de 1972 há fotografia dele com José Espada na casamata de Vendas Novas e perdera de vontade a recruta da incorporação, baixando por um nada ao Hospital militar de Évora, ficando de ir à recruta na segunda incorporação, Tavira, em Agosto desse mesmo ano. Mal teve alta, desertou a 1-6-1972 com Raul Ramos, António Rosmaninho, José Alcobia e Ricardo Galhardo — uma quina de gaiatos, assinantes três deles (Couvinha, Ramos e Galhardo) do *manifesto* de 1971. O da Aljustrel mineira, José Estêvão de seu nome, acabara de fazer o mesmo um pouco antes, a 25-4-1972. A saga desse pulo a cinco contou-a António Couvinha pela voz do actor Rui Nuno no documentário de Luís Godinho, *O Salto* (2017), com a colaboração de Ricardo Galhardo, que foi depois (como Pita-Bastos foi também) no país das terras baixas presidente do Comité dos Desertores Portugueses, de José Manuel Rodrigues, que já era na Holanda e os recebeu na chegada, e de Luís Carmelo, mais novo mas já participante nas reuniões do grupo e que fala da «anarquia saudável» que os orientava a todos, chegando a recorrer a uma frase de André Breton — «Transformar o mundo, disse Marx; mudar a vida, disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem são para nós uma só» (1935) —, também ela no livro *Manifestos do Surrealismo*, para tipificar o ideário deste agrupamento. A esta curta de Godinho é preciso acrescentar uma outra, feita a pedido da Câmara de Évora em 2013, já a pensar nos 40 anos do 25, em que Couvinha conta um ponto triangular desta saga, entre Irun, Madrid e Barcelona, à conversa com Lala Ostiz, menina que então os recebeu em Madrid e lhes deu a mão, os contactos e o dinheiro para irem para Barcelona e daí para a fronteira de Port Bou, onde depois de muito vaivém, até com ajuda da bicuda *Guardia Civil*, deram com caminho que os pusesse do outro lado da fronteira. Eram já só quatro, que um ficara por Irun. A chave fora Álvaro Lapa, que dera nome e endereço de Lala Ostiz, o que mostra como os de 50 seguiam atentos a Évora e ao que lá se passava.



Inscrição anónima
Évora, 2020

Na Holanda o grupo reconstituiu-se, alargou-se, ganhou consciência de si e pôde beneficiar de contactos surrealistas vivos – além de Magritte e Delvaux, cuja pintura António Couvinha frequentou no Museu Spitzner no bairro de Ixelles em Bruxelas, e sobretudo no Museu Real das Belas-Artes da mesma cidade, onde encontrou uma eborense, Maria José Barreiros, mais tarde Guinapo, por casamento com José de Carvalho. Surrealistas vivos na Holanda, vivíssimos até, estavam os que em Amesterdão editavam desde 1964 a revista *Brumes Blondes*, fundada por Her de Vries e Laurens Vancrevel, ainda hoje em acção, tal como a publicação, que fez em 2014 almanaque internacional, e que estava então muito activa. Rik Lina, que deu bonecos à publicação e que andou pelo automatismo bretoniano e pelo *free jazz*, acabou por ser referência para alguns deles – como o é para nós, ele que assinou em 2019 a capa d' *A Ideia* com um cadáver-esquisito feito a quatro mãos com Cesariny. Em 1959 fora fundado em Amesterdão por Her de Vries o BRSH [Bureau de recherches surréalistes en Hollande], que se estreitou no momento da fundação com o grupo de Paris – André Breton estava ainda activo – e que no final da década de 60 e início de 70, no momento em que os de Évora chegam à cidade dos canais, se ligou a Cesariny e a Cruzeiro Seixas e ao que se passava na Galeria São Mamede, onde Laurens esteve por várias vezes, estabelecendo amizade estreita com eles e com um dos novos, Raul Perez, que chegou também a dar colaboração à revista *Brumes Blondes*. Laurens editou há pouco, em 2017, a correspondência copiosa que Cesariny lhe escreveu de 1969 a 2005, *Um rio à beira do rio – cartas para Frida e Laurens Vancrevel*, e é nosso, da revista *A Ideia*, como Rik Lina o pode ser. Aqui tem ele publicado textos e notas.

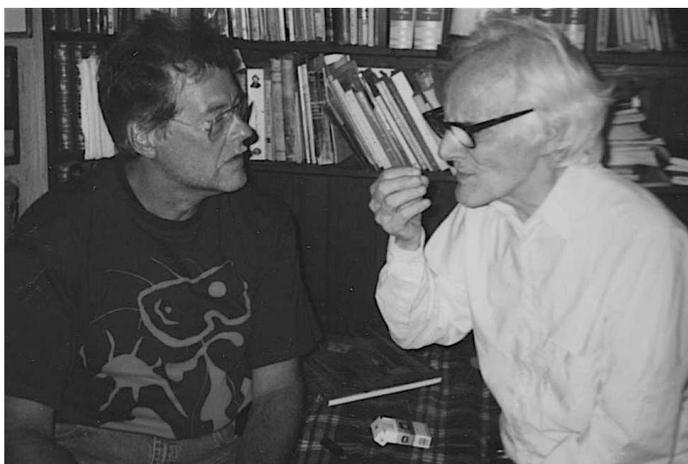
José Manuel Rodrigues, o fotógrafo, foi uma figura central neste período, primeiro porque os recebia no batelão que tinha no canal Prinsengracht de Amesterdão, e foi aí que eles ficaram na quarentena de adaptação à cidade no momento da chegada, depois porque estudava na Escola de Fotografia de Haia, conhecia a cidade há anos e nela estabelecera contactos e depois ainda porque tinha oficina própria e câmara escura na Noorderstraat, que se tornou local de encontro e de trabalho de todos eles, mesmo depois da dispersão dos que chegaram em 1972 – casas ocupadas e logo o Campus da Frij Universiteit de Amesterdão, onde ficaram e lhes permitiu ter porto seguro de encontro. O grupo ganhou então uma nova coesão e um novo enriquecimento, que pode fazer lembrar o de 1969 e de 1970, quando já conhecia a poesia de Cesariny e de Lisboa, os desenhos de Seixas e os *manifestos* de Breton e se preparava para publicar o *Manifesto* de 1971, e passou mesmo a ser conhecido entre os muitos portugueses que pululavam na cidade como “grupo de Évora”, pela especificidade do trabalho, o interesse na pintura e poesia que praticavam ao som da música, bastas vezes em colectivo. Quase todos estudaram nesse período – Rodrigues em Haia, Cabeça na Guerrit Rietveld Academie de Amesterdão, Canhão em Lausanne na Suíça, Couvinha na Artibus Kunst Academie van Utrecht com uma bolsa conseguida através de familiares do então recentemente falecido pintor M. C. Escher. A excepção terá sido José Manuel Couvinha que numa vinda clandestina a Portugal foi laçado pela polícia e entregue ao exército, que não tardou a enviá-lo para a mais dramática cena de guerra da época, a Guiné, onde o 25 de Abril o apanhou, e aliviou, para vir morrer quase 25 anos depois nas «ruas de Évora» como dele disse ternamente José Estêvão, «ruas ermas»

sob céus tintos e ébrios de sangue o dos mouros degolados, o dos judeus queimados em praça de gente e ainda o dos cristãos sangrados em guerra de muralha, de trincheira e de mato. O dos mouros degolados até símbolo o quiseram da cidade duas cabeças, homem e mulher, arrancadas ao tronco e a pingar sangue, *pavoroso* brasão que nenhuma força política local teve coração de varrer de vez da desgraçada heráldica da «mui nobre sempre leal cidade de Évora», que assim vem em linha recta e directa dos planos do Cardeal Rei e do seu sinistro sobrinho espanhol, português, alemão e mais, até hoje, quando os partidos referendaram sem espinhos, antes contentinhos, brasão, bandeira e selo (28-10-1987). Ó senhores da política vede, vede por aí quanto de bonito existe no município para substituir esse opróbrio um estorninho, uma pega rabuda, uma pedra dos Almendres, uma árvore de montado, um moinho do Alto de São Bento, uma janela gótico mudéjar, um besouro azul, uma cega-rega no restolho, um escaravelho sagrado a luzir no oiro solar e quente da palha, um corvo negro de hierática plumagem, tudo vida simples e mui digna, tudo, até um 13 em número de porta, menos essa obscenidade, essa mentira que é cavaleiro em cavalo cambaio, de espada sanguinária à sinistra, destra nos arreios e a decapitar homem ou delicada donzela com manto de lã e capuz.



Fotos de José Manuel Rodrigues
Campus da Universidade de Amesterdão
Uilenstede, 1972

Desafortunadamente da época neerlandesa chegou só até nós um longo poema de António Couvinha registado mais que composto entre 1972 e 1974, longa dambulacão alucinatória, viva, espontânea, nada epocal, nada literária, que ele muito mais tarde ilustrou e editou com o título *À margem do canal* e fotografia sua, disparada por Fernando Cabeça, nesse insubordinado ano de 1972, que viu José António Ribeiro dos Santos morrer com uma bala às mãos da polícia política numa sala de Lisboa. O 25, com amnistia a desertores e refractários, a reforma agrária, o movimento de ocupação de fábricas e de casas, fez com que parte destes exilados voltasse ao país e por ele se espelhasse, ou porque aceitou nas novas condições cumprir o serviço militar em falta, ou porque topou ocupação civil onde se arrumou. Outros ficaram na Holanda, como José Manuel Rodrigues, que por lá tinha rede e trabalho feito, mas acabou por regressar quase 20 anos depois, e Fernando Cabeça e José Estêvão, estes ainda a viver no setentrião. De Estêvão diga-se que muito ligado andou ao anarquismo, em que sempre militou, com um rol extenso de acções e a feitura duma revistinha libertária em português, chamada *Terra Livre*, ilustrada pelo seu amigo que com ele ficou nos canais, Fernando Cabeça, um dos que participou na mostra do palácio Dom Manuel em 1972. Além desta militância imparável, Estêvão estabeleceu logo de entrada contactos com surrealistas holandeses (Hendrik Beekman e Rik Lina), ligou-se à fundação da revista *Droomschar* e



Rik Lina e Mário Cesariny
Lisboa, 2001

participou no Colectivo de Pintura Automática de Amesterdão (CAPA) iniciado por Freddy Knistoff e Rik Lina.

Agora que vai passar o meio século sobre a publicação do *Manifesto* de 1971 é a altura certa de lembrar este grupo, de apelar ao seu reencontro e à publicação dum novo manifesto esse que na altura não teve condições nem situação de ver a luz, embora alguns mais novos que ficaram em 1972 em

Évora, como Manuel Calado, José Eliseu Pinto, Elvira Lisboa, Lídia Cascalho e outros (como Délio Vargas, eborense também de criação, próximo então de Mestre Piteira, e que não tardou a desandar para Lisboa, onde orquestrou Rossio, Restauradores e Avenida) ainda tenham tentado dar seguimento à catilinária que vinha de 1965/66 e das primícias na quadra de Paulino Ramos, mestre de aprendizes. A aventura humana continua e recomenda-se em época de fim de tudo! O surrealismo também! Qualquer um deles sem ofício de morrer, prontos aos medievos que aí estão e que só metem medo aos que vão em asas de avião e quejandas turbulências de metal e fuselagem. Se for caso e modo de calar, oiça-se o silêncio, renuncie-se à palma e siga-se em segredo. Fiquem os enigmáticos sonhos, com

que hemos de atravessar plásticos, metais raros e o interminável lixo desta era vazadouro que teima em não encontrar o seu Arlequim.

Livros: Couvinha, António, *À margem do canal*, pref. Luís Carmelo, Évora, Câmara Municipal, s/d [1995]; Gonçalves, Rui Mário, *Artistas em Évora no século XX*, Direcção Regional da Cultura do Alentejo, 1996; Marchand, Bruno, *José de Carvalho*, Évora, Casa do Sul, 2004; Silva, Joaquim Palminha, «Joaquim Bravo», «José de Carvalho», «[Manuel] Paulino Ramos», *Dicionário de notáveis eborenses 1900-2000*, Évora, Diário do Sul, 2004; Vários, *Manifesto*, Évora, tipografia Diana, 1971, pp. 8.

Filmes: Luís Godinho, *O salto* [argumento de A. Couvinha e L. Godinho; voz Rui Nuno; fotografia Rui Fernandes], 2017; Joaquim Oliveira [Câmara Municipal Évora], *Quanto vale um amigo – António Couvinha à conversa com Lala Ostiz*, 2013.

Outros: depoimentos escritos para esta pesquisa de António Couvinha e José Estêvão [com um agradecimento especial ao primeiro pelas dúvidas que nos esclareceu].





POEMAS

Margarida Morgado



PROCESSO

[para o Manuel Dias]

pegas num bocado de madeira
de resto não importa o material
qualquer resto te serve
e muito menos a ferramenta

em ti mergulhas
procurando no teu silêncio
onde ecoa o fio de água
da nascente
o eco te levará à fonte
das tuas mãos a obra emerge
no seu surgir te interpela
quando a sentires acabada
te encontrarás nela
Évora, 23/10/2019

HOMINIZAÇÃO

[para o Manuel Dias]

do Kaos ao Kosmos
o trabalho do silêncio
seiva circulando
primavera vinda
florirá nos troncos transidos
despidos
pela invernia fria
vai trilhando
imprevisíveis caminhos
do cérebro
o imprevisível
às humanas mãos conduzem
lento vai transformando
matéria bruta
em matéria prima
possuída pela vida
nela se imprime
e exprime
Évora, 29/8/2019

ARRÁBIDA

tarde quente de estio
Arrábida
as três marias nadam
ao encontro da Anicha
deslumbradas da transparência pura
o murmurar do mar
acompanha a cegarrega das cigarras
no seu ecoar rápido e duro
Évora, 30/10/2019

CIGARRA

de tanto cantar se morre
deslumbrada em seu cantar
nada na vida a demove
só a morte a faz calar
Évora, 2/11/2019

SEM TÍTULO

[para o Francisco Krug]

corre ainda «aquele grande rio eufrates»
embora avance o deserto
imperceptível
bruto
habitado pelos ventos
escrevendo sua história na areia
ao longo de milénios
é muito lenta a escrita
alguém duvidará?
requer o trânsito da paciência
minucioso e sábio
bem acutelado
assim esquissa as rosas
que adrede vai deixando
puro espanto
para quem sabe olhar
devagar

Évora, 10/1/2020

DOIS CAPÍTULOS INÉDITOS DE UM LIVRO INACABADO

António Telmo

transcrição, organização, introdução e notas
PEDRO MARTINS

Os dois textos inéditos de António Telmo que ora se publicam constam de um dos muitos cadernos manuscritos que se encontram no espólio do filósofo. Consoante se infere do teor de duas passagens do escrito sobre Carlos Castaneda, em que se faz menção a anteriores referências a Lee Whorf e a Joseph de Maistre, destinavam-se ambos a integrar, como seus presumíveis capítulos, um livro que ficou por acabar e do qual quase nada se sabe. A consideração, por Telmo, dos quatro livros que Castaneda tinha então publicado e o facto de, no mesmo caderno, se encontrar o que se dirá ser uma versão parcelar e incipiente do capítulo “Teixeira de Pascoaes, o Poeta da Natureza”, da *História Secreta de Portugal* (1977), levam-nos a situar a composição de tais escritos, na ordem cronológica, em 1975 ou 1976. Agradecemos penhoradamente ao Professor António Mateus Vilhena a colaboração preciosa que nos deu, ao esclarecer aspectos lexicais problemáticos do idioma grego com que nos deparamos no texto sobre Joseph de Maistre.

A LINGUÍSTICA DE JOSEPH DE MAISTRE (1)

OU DE COMO FOI ANDANDO PARA TRÁS QUE SE ADIANTOU EM LINGUÍSTICA

Uma constante na interpretação moderna dos fenómenos mítico-religiosos, que tem a sua expressão suprema na filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, é o dá-las como ilusões do espírito. É certo que o idealismo alemão os concebe como formas reais da vida do espírito, como um momento necessário da sua fenomenologia, reais mas para serem transcendidas, integradas ou anuladas na forma pura dos conceitos. Não me parece que o espírito tivesse tido a paciência de esperar durante milénios pelas línguas indo-germânicas para encontrar finalmente através delas a possibilidade de se pensar a si próprio.

Característica da filosofia francesa de Joseph de Maistre no campo da reflexão sobre o mistério dos mitos e das línguas é que não se constrói sobre o orgulho luciferino. O demónio de Joseph de Maistre é um demónio restituído ao temor de Deus e ao deslumbramento perante a Criação, embora sem ter perdido a lucidez e a valentia do anjo rebelde. Sempre o que ficou para trás se configura na filosofia alemã, quer se trate do espiritualismo de Hegel ou do materialismo de Marx, como um momento menor da sabedoria desenvolvendo-se no tempo da história. O Espírito ou a Matéria, com as maiúsculas próprias da língua, evoluem por fases sucessivas de afirmação e negação até que o ciclo se feche na quietude omnisciente e onnipotente do Estado. Num e noutro caso o homem é o Adão Kadmon ou Ishwâra, realizado do todo para o uno ou do uno para o todo. Não há mais nada fora dele e tudo quanto há nós o conhecemos. A filosofia é a ciência absoluta.

Para Joseph de Maistre a história é formada por quedas sucessivas. «Estamos cegos, escreve ele, sobre a natureza da ciência, cegos por um sofisma grosseiro que fascinou toda a gente e que é o de julgar o tempo em que os homens viam os efeitos nas suas causas pelo tempo em que se elevam trabalhosamente dos efeitos às causas, em que não se ocupam senão dos efeitos, em que dizem ser

inútil ocupar-se das causas, em que ninguém sabe sequer o que é uma causa». E noutro ponto: «Não só começaram os homens pela ciência, mas por uma ciência diferente da nossa e superior à nossa, porque começava mais alto, o que a tornava muito perigosa». Assim, para o Irmão Kadosh Joseph de Maistre aquilo que o homem sempre pensou é muito sério, de uma seriedade terrível e sagrada e santa que não pode iludir-se pelo artifício mental de qualquer filosofia. Descartes é o filósofo que «nunca teve dúvidas sobre nada».

Se, neste artigo, é a filosofia alemã e não a francesa ou a inglesa que é posta em contraste com o pensamento de Joseph de Maistre, não deve esquecer-se que dela se originou o grande movimento linguístico que hoje domina a humanidade culta. Herder e Humboldt, durante o último século apontados como românticos pela orientação positivista dos comparativistas alemães e franceses, foram completamente reabilitados pelo estruturalismo americano de Sapir, Whorf e Chomsky. Joseph de Maistre nunca aparece referido nos livros dos linguistas do nosso tempo e, no entanto, o segundo serão de S. Petersburgo figura entre o que de mais sério e descobridor se escreveu até hoje sobre a natureza, o significado e a origem das línguas.

A ideia mestra (2) de um «*princípio oculto que forma as línguas*» é paralela da ideia humboldtiana de «*forma linguística interior*» que os modernos linguistas fazem corresponder a *estrutura*. A palavra *forma* é equívoca. O seu sentido oscila entre o substantivo e o verbo. O próprio Aristóteles empregou *forma* ([...]) (3), umas vezes em sentido substantivo, outras em sentido verbal. No primeiro destes sentidos equivale a *figura*; no segundo a princípio formativo, gerador da figura própria do ser. É o segundo que equivale à ideia mestra de um princípio oculto que forma as línguas.



António Telmo
carvão de Mara Rosa, 2020

O estruturalismo degrada-se na medida em que substantiva o conceito de forma. Se a expressão de Humboldt pode ser interpretada ou como «figura interior de uma língua» ou como «princípio que forma uma língua do interior», ao caracterizar-se o pensamento de um linguista devemos sempre determinar em que sentido ele se desenvolve. Todavia, a adopção da palavra *estrutura* pela palavra *forma* é já um indício de que o verbo se subsumiu no substantivo. O étimo de *estrutura* é o mesmo de *construção*. Do conceito de língua como *organismo* para o seu conceito de língua como *mecanismo*, a linguística percorre o caminho que, de Humboldt através de Descartes leva até Saussure e Noam Chomsky.

Assim a linguística oscila como um pêndulo entre uma imagem fornecida pela biologia e uma imagem fornecida pela matemática. Não excluindo nenhuma delas, a filosofia de Joseph de Maistre subordina-as a um princípio superior.

É significativo que o autor dos *Serões de São Petersburgo* tenha sublinhado com assentimento estas palavras do anatomista Hunter: «Ligamos a ideia de vida à ideia de organização; de maneira que temos dificuldade em imaginar ou conceber um fluido vivente; *todavia, a organização nada tem de comum com a vida.* Ela é apenas um instrumento, uma máquina que não produz nada. Até mesmo em mecânica precisa de qualquer coisa que corresponda a um princípio vital, isto é, de uma *fôrça*. Se reflectimos atentamente sobre a natureza do sangue, temos de admitir a hipótese que o considera vivente...»

Esta dissociação da organização e da vida, impensável na biologia alemã de um Goethe, por exemplo, transportada para o domínio da linguagem do homem, produz o seguinte silogismo: se a língua é organização não reside nesta o seu verdadeiro princípio, mas há que procurá-lo em algo equivalente, no plano do espírito, ao fluido vivente que anima os organismos. Esse equivalente é o pensamento ou a palavra. Joseph de Maistre distingue entre língua e palavra: «As línguas principiaram, porém a palavra nunca e muito menos com o homem. Esta está necessariamente antes daquelas, porque não são possíveis as palavras senão pelo *verbo*. Todas as línguas particulares nascem, como o animal, por meio de explosão e desenvolvimento, sem que o homem tenha alguma vez passado do estado de afasia ao uso da palavra. Sempre falou e por isso com muita razão os hebreus lhe chamam *alma falante*. Quando se forma uma língua nova, nasce no meio de uma sociedade que está na plena posse de um idioma; e a acção ou princípio que preside a esta formação não pode inventar arbitrariamente nenhuma palavra: vale-se das que encontra perto de si ou das que procura mais longe; alimenta-se delas, dissolve-as, digere-as; nunca as adopta sem modificá-las mais ou menos». E noutro ponto, definindo mais precisamente o princípio oculto que forma as línguas, escreve: «Nenhuma língua pôde ser inventada nem por um homem, que não teria podido fazer-se obedecer, nem por muitos, que não teriam conseguido estender-se entre si. O melhor que pode dizer-se da palavra é o que disse daquele que se chama *palavra*: “Lançou-se antes de todos os tempos do seio do seu princípio; era tão antigo como a eternidade... Quem poderá contar a sua origem?”»

Os estruturalistas que procuram determinar as leis secretas da organização fonética de uma língua, ou da sua organização morfológica e sintáctica, vão evidentemente muito mais longe do que se esperava de uma linguística durante muito

tempo dominada pelo positivismo e pelo evolucionismo. Todavia, à luz da filosofia mestra, atingem apenas, no melhor dos casos, aquilo a que poderíamos chamar o “corpo subtil” da língua. As estruturas profundas de tipo lógico-matemático são ainda um “pensado”, não são o pensamento, não são aquela actividade do espírito que pensa e que vem “ἐξοθεν” (4) e que por isso merece o nome que lhe dá de Maistre anjo.

Não é uma estrutura ou um sistema de oposições e associações de conceitos o princípio último das línguas, mas um *ser*. A ciência, até quando admite esferas superiores de conhecimento, tende sempre a expulsar do círculo da sua reflexão a ideia de que existam seres intelectuais a nós mas, por isso mesmo, se esses seres existem, só atinge verdades incompletas. Tais seres não podem conceber-se como seres particulares, mas como seres universais, voltados para o uno e pelo uno movidos, o que não significa que não sejam diferentes. É isso que permite a Joseph de Maistre, embora admitindo a universalidade do pensamento ou da palavra, dizer que «cada língua tem o seu génio e esse génio é *único*».

Ao distinguir as línguas umas das outras, procura apreender os processos de formação das palavras no grego, no latim e no francês e os exemplos que dá nem sempre parecem correctos do ponto de vista da etimologia actual. Todavia, o princípio geral dominante nesses processos, na medida em que consistem em reduzir uma frase ou uma expressão a um só vocábulo, em aglutinar dois ou três vocábulos formando um só, em destruir ou dissolver, devorar, digerir palavras, sílabas ou fonemas, começa a ser aceite por alguns linguistas modernos, como Emílio Benveniste que explica a formação de palavras compostas não pela reunião de duas ou três palavras mas pela síntese de uma frase verbal ou de uma relação predicativa. Benveniste considera tal processo o fenómeno mais singular de formação linguística. Ridicularizado pelos intérpretes do *Crátilo* que, ao mesmo tempo, repeliam a Notarikon da Kabbalah, talvez num futuro não muito distante venha a etimologia tradicional a ser aceite pela ciência linguística. O ponto de vista foneticista, que prevaleceu antes do estruturalismo, inventou as “leis do menor esforço” e da percepção imperfeita, ambas rebatidas por Sapir, para explicar a redução que se deu no plano fonético na passagem do latim para as línguas dele derivadas, particularmente no francês e no português. A influência da semântica, isto é, da deslocação de significados, como por exemplo de *mágica* para *meiga*, também admitida por Sapir é para Joseph de Maistre a principal causa da redução, que oculta num novo significado o significado anterior. Esta redução não deve, pois, confundir-se com degenerescência, embora, na medida em que vai crescendo a grande *árvore* das línguas, os últimos ramos tenham já menos vigor que os primeiros. «O talento onomatopaico desaparece, indubitavelmente, à medida que se vai chegando às épocas de ciência e de civilização». Degenerescentes verdadeiramente são para Joseph de Maistre, que distingue ciência de filosofia e civilização de cultura, as línguas dos selvagens que são «ramos separados das árvores». Esta árvore é simultaneamente a árvore genealógica das línguas e a árvore sephirótica descrita e explicada no *Sepher Yet-sirah*, a árvore das ideias inatas e das categorias de relação predicativa, num completo sistema de inferências.

Tão depreciativo juízo sobre as línguas dos selvagens parece contraditado pelos estudos de antropólogos como Franz Boas, Lévy-Strauss, Eduardo Sapir e sobretudo Lee Whorf. Sobretudo Lee Whorf porque a este se deve uma interpretação dessas línguas que as separa, enquanto estruturas mentais de compreensão do mundo, das línguas indo-europeias que interpreta como sistemas construídos à volta dos conceitos de espaço e tempo, das “formas a priori da sensibilidade”, tais como as definiu Kant. Tais línguas não têm os conceitos de espaço e de tempo, mas fornecem esquemas capazes de levar a uma compreensão superior da natureza, que vai até ao domínio dos nómenos considerado inacessível pela filosofia kantiana. Lee Whorf não diz que os povos ameríndios ou africanos têm essa compreensão, mas que dispõem de línguas capazes de serem aproveitadas para a ter.

Postas assim as coisas, a linguística moderna não se afasta do ensino de Joseph de Maistre. As línguas dos selvagens, escreve ele, «são fragmentos evidentes de línguas mais antigas destruídas ou esquecidas. Os gregos tinham conservado algumas tradições obscuras deste conceito; e quem sabe se Homero não testemunhava a mesma verdade, sem talvez o saber, quando nos fala de certas coisas “que os deuses nomeiam de uma maneira e os homens de outra”?» Lee Whorf estudou esses fragmentos.

Não interpreta Joseph de Maistre a degenerescência das línguas por uma lei mecânica, mas alude enigmaticamente a um *crime* do homem, tanto mais grave, tanto mais pesado e terrível quanto maior e mais profundo é o conhecimento que o homem possui dos primeiros princípios. Felizmente, diz ele, não possuímos esse conhecimento. Tudo indica que, para o martinista Joseph de Maistre, companheiro de Saint-Martin e, como ele, seguidor do português Pascoal Martins, o pecado original significado no *Génesis* foi um acto de magia negra, decorrente do poder que Adão possuía sobre o fluido vivente ou princípio vital com que o sangue pode ser identificado. Mais do que nos *Serões de São Petersburgo* é na *Teoria do Sacrifício* que o mistério das origens é reflectido.

Esse crime representa-se desde as origens na história da humanidade e repete-se em formas, cada vez menos terríveis, porque o conhecimento foi diminuindo. As línguas europeias não são ramos separados da “árvore” mas degeneram e desagregam-se pouco a pouco. Ao mesmo tempo, porém, confundem-se e comunicam entre si. A confusão das línguas é o aspecto negativo deste momento babilónico e decisivo da história que estamos vivendo; a comunicação das línguas é o seu aspecto positivo. Descemos ao fundo do abismo. “Tudo anuncia que caminhamos para uma grande unidade que devemos saudar de longe»

Joseph de Maistre marca na filosofia francesa, quanto a nós portugueses, o seu momento mais alto. Teria sido possível mostrar como a filosofia portuguesa, que infelizmente ainda não entrou no movimento de comunicação das línguas, o que faltava para que a profecia acima se cumpra, é fiel à mesma verdade que inspirou o discípulo de Pascoal Martins. É o que se pode verificar lendo os livros de Sampaio Bruno, Teixeira Rego, Leonardo Coimbra, Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino ou José Marinho.

CARLOS CASTANEDA (5)

Um dos acontecimentos mais importantes dos últimos dez anos foi, sem dúvida, a publicação dos quatro livros de Carlos Castaneda, que descrevem a iniciação

do jovem americano nos mistérios índios, em pleno século XX. Um bruxo, um iniciado, um “homem de conhecimento” transmite pela primeira vez a um branco, a um jovem que não é índio, a misteriosa sabedoria antiga dos mexicanos, cuidadosamente ocultada e preservada dos invasores espanhóis, envolvendo-o numa experiência perigosíssima que, de grau em grau iniciático, o conduz até aos confins da vida e da morte.

A transmutação das aparências naturais das coisas e dos seres, o contacto directo com o mundo das formas subtis, o poder de bilocação e de invisibilidade,



Desenho de Délio Vargas, 2020

o desdobramento da personalidade, a separação e objectivação do próprio corpo, a dissolução e integração dos elementos físicos e psíquicos numa forma de consciência superior, tudo isso que conhecemos apenas pelo testemunho, sempre duvidoso, dos ocultistas ou pelas histórias adultas contadas às crianças, aparece ali nos livros de Castaneda rodeado de um rigor que quase diríamos científico se não fosse muito mais do que isso, na forma tão impressionantemente próxima de um diário, tão evidente e demonstrativa que certamente não há ninguém que leia esses livros sem ficar ferido de espanto ou, pelo menos, de inquietantes dúvidas. As pessoas incultas ou de cultura primitiva acreditam, em geral, nestas coisas, mas os sábios costumam pô-las de parte demasiado depressa. O sábio é o conquistador

espanhol do México, representante de uma civilização superior e que age em nome da matemática e de Cristo. Isto não obstante serem os quatro Evangelhos o correspondente hebraico dos quatro livros de Castaneda.

O que mais surpreende, porém, é a falta de seriedade de filósofos responsáveis na reflexão dos chamados fenómenos ocultos. Já me referi a eles, a propósito de Joseph de Maistre. Exige-se que esses fenómenos não sejam uma interpretação da realidade ou que, então, sejam determinadas, com todo o rigor kantiano da ciência do espírito que é a filosofia, as formas *a priori* da sensibilidade transcendental. Porquanto o que também nos ensina o quádruplo livro de D. Juan é que a natureza (Heraclito dizia que ela gosta de se esconder) deixou de aparecer ao homem quando se desenvolveram nele as formas *a priori* da sensibilidade peri-

férica — o espaço, o tempo e o número. Um linguista americano, Lee Whorf, já muitas vezes referido neste livro, pensa que não são formas universais, como se prova pela análise das línguas ameríndias, mas que vieram transportadas nos *carros de fogo* das línguas indo-europeias.

Defendia Haman, um alemão colérico e indomável adversário de Kant, que a poesia é «a língua maternal do género humano». Ninguém ignora análoga posição do italiano Vico. Todavia, se a tese é aceite por alguns (outros preferem a que refere a origem das línguas ao trabalho) é aceite na condição de considerar-se a poesia uma forma ilusória de conhecimento, que deixa de fora a realidade — o mundo objectivo — e representa o primeiro passo na conquista histórica do mundo da subjectividade.

Notas: 1) Nota de Pedro Martins — António Telmo grafou sempre, neste escrito, “Maître” em vez de “Maistre”. Optámos por alterar sistematicamente o texto em conformidade com esta última fórmula, que é a correcta. Admitimos, todavia, que pudesse ter havido da parte do autor um propósito de significação etimológica na opção pela variante “Maître”, modo presumível de aludir, nomeadamente, ao *conhecimento* ou ao *grau de mestre* (*mâîtrise*, em francês) de Joseph de Maistre. Cf., a este respeito, a nota 2, da autoria de António Telmo. 2) À falta de um adjectivo em português para Maistre, emprego a palavra *mestra*. O próprio Joseph de Maistre creio que não repudiaria uma ligação etimológica entre Maistre e *mâîtrise*, até pela sua graduação em Irmão Kadosh na Maçonaria. 3) Nota de P. M. — António Telmo não chegou a concretizar a palavra grega que pretendia grafar entre parêntesis. Tratando-se de traduzir o vocábulo português *forma*, duas hipóteses se colocam: a) *μορφή*, *morphé*, que remete para algo individualizado, quase sempre perceptível pelos sentidos, como a aparência, a figura; b) *εἶδος*, *eidos*, significando algo que confere à matéria uma essência, uma universalidade. Parece ser este *εἶδος* que falta, entre parêntesis, no texto de António Telmo. 4) Nota de P. M. — Trata-se do advérbio “éxoten”, vocábulo grego que em português significa “do exterior” ou “de fora”. 5) Nota de P. M. — O título é da nossa responsabilidade.

Nota do Editor [ACF]: O Joseph de Maistre que aqui está em jogo e que nos pode interessar é o irmão Kadosh da Maçonaria, o pensador iniciático e o escritor poderoso que se exprimia por analogias, o discípulo de Claude de Saint-Martin, inspirador este da grande tríade da Revolução Francesa, não o ultramontano e o pensador político contra-revolucionário do qual em absoluto discordamos e nos demarcamos.



Janelas de Évora, 2020

MORPHIEL•DEMIURGO

Marcel Schwob

Morphiel, tal como os outros demiurgos, foi chamado à existência através de uma palavra do Ser supremo, que pronunciou o seu nome. Imediatamente deu consigo na mesma oficina celeste que Sar, Tor, Aroquiel, Taouriel, Pthahil e Barokhiel. O demiurgo chefe que governava esta sala de trabalho era Avathar. Todos trabalhavam activamente na construção do mundo segundo os modelos imaginados. Avathar deu a Morphiel a sua parte de terra, de água e de metal; a seguir encarregou-o de fabricar cabelos. Os outros modelavam narizes, olhos, bocas, braços, pernas. Barokhiel ocupava-se das monstruosidades e procedia à deformação de uma parte dos objectos acabados, antes de os remeter ao seu chefe Avathar. Com efeito, alguns demiurgos tinham trabalhado em outros



Collage, Dominique Labaume

mundos superiores e era conveniente que este fosse diferente. E foi segundo a invenção de Avathar, que Barokhiel operou a divisão da natureza dos homens e das mulheres, que tal como relata Platão, formavam no mundo imediatamente acima do nosso, um único ser andando sobre quatro pés e quatro mãos orbicularmente à maneira dos caranguejos. Existe uma ilha no mundo inferior em que Avathar mandou colocar homens divididos ainda mais uma vez. Possuem apenas um olho, uma orelha e uma perna, e o cérebro não está dividido em dois, mas é redondo. E o que é em número par no nosso mundo é ímpar no deles. Porque são fabricados à maneira das monocotiledóneas ou de tubos vivos que se agarram às rochas marinhas; e não concebem a existência da segunda dimensão do espaço, mas pensam que o universo é intervalar e descontínuo. De modo que, saltando sobre a perna do meio, atravessam sem dificuldade o que nos parece opaco, as muralhas ou as montanhas, e contam por um, três, cinco, sete. Também não existem pares a fazer amor; porque não imaginam nada de semelhante; colam-se todos juntos através das bocas em grupos de três, cinco ou sete, pequenos grupos desse modo obtendo prazer infinito; e pensam ver os deuses através de buracos no seu céu. Os animais desta ilha têm características similares, assim como as plantas; ainda que lá apenas sejam visíveis movimentos saltitantes e hastes solitárias de uma única folha enrolada; e tudo isto é obra dos diligentes demiurgos.

Os modelos dos demiurgos eram feitos das matérias preciosas que serviram para fabricar os outros universos, tais como éter, fogo subtil, vapor de diamante; e foi pela imitação destes modelos que as coisas desta terra foram construídas; mas Avathar não permitiu aos seus obreiros que se servissem de outros

materiais que não fossem terra, água e metal. Alguns, de natureza delicada, acostumados a trabalhos mais requintados, reclamaram. Avathar impôs-lhes silêncio e foi passando por cada um, examinando com atenção os movimentos das mãos. É de imaginar que tenha havido muitas invejas entre estes obreiros. Os que fabricavam as partes nobres não se tinham em baixa conta, como os hábeis construtores de faiança; pelo contrário, aqueles a quem tinham sido distribuídas as partes inferiores tinham inveja dos seus companheiros mais aventureiros e era a contragosto que desempenhavam o seu trabalho de humildes oleiros. Assim como os que fabricavam umbigos e unhas dos pés não pararam de resmungar durante toda a criação. Pelo seu lado, os que poliam, giravam e coloriam os globos oculares, desprezavam os restantes obreiros. Quanto a Morphiel, executava pacientemente o que Avathar lhe ordenara e alongava cabelos finos e espessos.

Vejamos como decorreu a vida de Morphiel, demiurgo. Foi muito semelhante às dos prisioneiros que trabalham na cela de uma prisão sob a vigilância dos guardas. Não se distinguiu em nada. Assim que o Ser supremo tomou a decisão de criar, os próprios deuses foram submetidos às leis das suas criações. Sendo por essência criadores, conheceram as dores e a monotonia da existência dos operários inferiores. Durante a demiurgia de Morphiel, nada lhe aconteceu digno de ser mencionado.

Mas acontece que ele se apaixonou pela sua obra e pôs habilmente de parte os mais belos dos seus cabelos sem o conhecimento de Avathar. Quando a criação deste mundo foi concluída, aos demiurgos foi atribuído outro trabalho. No novo universo que construiriam, não havia cabelos. Morphiel teve, então, liberdade para vaguear e levou com ele o objecto do seu roubo. Belos cabelos lisos e louros, longos e doces, com cujo toque Morphiel se deleitava.

Ora o novo mundo que os demiurgos iriam fabricar era um mundo de demónios do sexo masculino e feminino, fabricados à imagem humana, excepção feita ao facto de terem cristas e poupas no lugar dos cabelos. Um dos demónios fêmeas, Éverto, deu-se conta do fardo de Morphiel. E desejando tê-lo, retirou a parte de que precisava e adornou a sua cabeça com cabelos de mulher. Morphiel olhou-a e Éverto acariciou-o, de modo que ele não ousou recuperar o enfeite. É que os demiurgos não são perfeitos. Durante algum tempo, Éverto divertiu-se com Morphiel; depois, como verdadeiro demónio, deslizou para dentro da terra onde ninguém conseguia distingui-la das outras mulheres. Arrastava, por toda a parte, os seus cabelos louros e lisos, e os pobres homens acariciavam-na e deixavam-se acariciar tal como acontecera com o demiurgo. E o demónio fêmea Éverto tornou-se célebre entre as mulheres, junto de quem exerceu toda a sua ruindade e vícios, a tal ponto que os deuses vigilantes se inquietaram e relataram o caso.

Avathar foi imediatamente convocado e enviado em busca de Morphiel, para o punir. Morphiel remexia no seu tesouro, como um avaro, no mundo inferior. Avathar agarrou-o pela pele do pescoço e pendurou-o, juntamente com os cabelos que ele fabricara e amara, numa das portas do céu. Tal foi o fim deste demiurgo infractor.

[trad. RISOLETA PINTO PEDRO]



DOIS SONETOS FLORBELINOS

Fátima Pitta Dionísio

I

IRMÃ-SOROR (1.^a Versão)

Florbela, minha irmã no sentimento,
se vivo, como tu, de poetar,
por mais que excite, alongue, o meu olhar,
que alcanço que não seja sofrimento?!

Se ninguém sou ou tenho; e só lamento
da minha boca flui por suspirar,
vem-me sonetos claros inspirar
que logrem dar-me paz e esquecimento...

Querias-te de flor às primaveras
e em cada novo verso a nova vida,
“Maria das Quimeras sem Quimeras” ...

Mas, ó “Irmã-Soror”, quem sabe quando
achar a solução para a ferida
das nossas almas-gêmeas divagando?!...

IRMÃ-SOROR (2.^a Versão)

Florbela, minha irmã no sentimento,
a vida, como tu, vivo a poetar.
Por mais que atento seja o meu olhar,
que vejo que não seja sofrimento?

Eu nada sou ou tenho. Só lamento
brota da minha boca a desfolhar
sonetos rendilhados de luar
que possam dar-me paz e esquecimento...

Disseste que na vida há primaveras;
que em cada nova flor há nova vida,
“Maria-das-Quimeras” sem quimeras!

Confirmo o que disseste, murmurando:
Em ti encontra eco esta ferida
da minha alma louca divagando...



Florbela (detalhe),
desenho de Almerinda Pereira, 2020

II

NOVA FLORBELA

Se acaso perguntarem quem sou eu,
firme, responderei sem hesitar
que a mulher que, de versos, a sonhar
e tudo o que, no mundo, já sofreu...

Sou quem, por duas vezes, renasceu...
uma canção de amor a relembrar
aquela cuja vida foi cismar,
que tudo quanto amou... tudo perdeu!...

Tornei a vir, mas sou saudade antiga
dessa que é minha irmã e minha amiga...
Sou a reencarnação... a sombra dela...

Meu nome é, como o seu, um sopro lento:
poesia em som e cor e movimento...
Sou outra “Irmã-Soror”, Nova Florbela!...

FLORBELA ESPANCA UMA PERSPECTIVA OBLÍQUA

Joëlle Ghazarian

Tendo em conta que Florbela Espanca continua a não ser respeitada, mesmo por quem a louva, gostaria de citar alguns autores que não são suspeitos de pieguice e que falaram dela como de uma pessoa conseqüente e não piegas: Mário Cesariny e o cineasta estado-unidense de origem lituana Jonas Mekas. E, paralelamente, Agustina Bessa-Luís, sua biógrafa *sui generis*. José Régio e outros autores sérios não entram neste capítulo.

Começo por Agustina (1). O essencial da sua análise limita-se ao reconhecimento da beleza dos versos de Florbela, tidos como extraordinários, e à consideração de que ela não tinha desejo sexual, sendo o seu único desejo erótico o de escrever; a realidade da poetisa, *mesmo erótica*, seria apenas simbólica — provavelmente mesmo quando Flor se deslocava ao porto de Matosinhos para ver os homens do povo, musculados e tisonados, e sentir o seu másculo suor... O discurso de Agustina é feito de um amontoado de psicologismos (lembrando-me uma mediática adivinhadeira francesa, omnipresente na rádio e na televisão quando eu era adolescente), de asserções clínicas, certezas dogmáticas, elogios do colonialismo português (tão humano), noções generalistas de carácter histórico ou literário ou especiosas sobre o vasto mundo desde os começos dos tempos, sendo isso feito através de pequenas frases curtas e secas de uma frigidez metafórica, sem pertinência nenhuma a tal propósito. Perante este torrencial de banalidades, o leitor não pode deixar de se perguntar onde estará Florbela neste livro.

Na verdade, as pequenas frases de Agustina são confusas, mas o seu dogmatismo confere-lhes uma aparência de ordem sensata e onde não palpita nenhuma hesitação. A metódica confusão assim criada (é de facto uma proeza) assenta numa lógica: a arrogância minuciosa da autora, que lança para o papel pseudoverdades pretensamente subtis que não passam de lapalissadas — motivo pelo qual muitos leitores, sobretudo masculinos, ficam deslumbrados e não vêem nada. Todas as páginas deste livro contêm provas do que digo, que não vou citar. Deveria ter publicado o meu texto quando a Autora era viva, mas a minha abordagem de Florbela, de que este artigo é um excerto, ficou extra-aviada e esquecida.

Mário Cesariny, obviamente, é de outra água. No seu livro *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* (Assírio & Alvim, 1985) declara que Florbela Espanca faz parte duma plêiade de escritores (da segunda década do século XX) que «poderia ser reclamada pelo surrealismo português como guarda-avançada do movimento» na sua aventura poética, nas suas expressões do amor «mais libertariamente sublimes da literatura portuguesa, desde as *Cartas* atribuídas a Mariana Alcoforado».

Jonas Mekas teve conhecimento da obra de Florbela em 2012, graças a Billie Maciunas (companheira de Georges Maciunas, um dos criadores do movimento Fluxus), que nesse ano publicou um ensaio (*Florbela: Her Cry for Love and Freedom Never to be Silenced*) e depois traduziu em inglês um conjunto de poemas (*Our Book: Translations of Florbela Espanca, Selected Poems*). E posteriormente, em 2018, Jonas Mekas realizou um filme sobre a poetisa portuguesa



(*Jonas Mekas Reads Florbela Espanca*).

Antes de entrar no assunto propriamente dito, refiro ainda um paralelo entre Florbela e a escritora francesa sua contemporânea Laure (Colette Peignot, cujo último companheiro foi Georges Bataille), que também morreu jovem, aos 35 anos. Este paralelo decorre da atracção da sexualidade como poder de libertação, quer seja simbólica ou praticada, mas também do facto de ambas escreverem com poucas palavras e amiúde com vocábulos que se repetem, como quando uma pessoa se vê encarcerada numa prisão e faz um puzzle com as quatro paredes que a aprisionam.

É a partir desta noção de aprisionamento que abordo aqui o *caso* de Florbela Espanca. Pretendo apresentá-la como *prisioneira*, pela sua própria dissidência, e *livre*, pela sua dolorosa recusa da adaptação e da vida mutilada. A simultaneidade desta paradoxal contradição será exposta através do íntimo ligamento de quatro dimensões indissociáveis.

A sua linguagem lancinante, mas fulgurante, que fulmina e cria uma ponte entre a vida e a arte.

A criação poética, impeditiva de que a vida se encontre fora de si mesma.

A sua imersão no passado (sendo então o passado também o presente), com o seu característico desejo do instante.

A relação entre o desejo, *físico*, e a criação absoluta do amor — inclusive para os desgraçados que lutam todos os dias e a quem ela destina a sua compaixão e a sua bondade, e também para os bichos que pega ao colo como se fossem seus filhos.

Paradoxalmente, os seres predestinados encontram-se por vezes à beira do irrisório e do ridículo, num desequilíbrio que os coloca entre a humilhação e a arrogância, involuntariamente solitários, mas agindo assim também por convicção. Ou seja, situados num terreno mental que os lança para além daquilo que é a tão limitada sociabilidade canónica. Foi por tudo isso que Florbela passou, na vida e na escrita. Para não sobrecarregar este artigo, não irei citar aqui as fontes das citações.

«Quem nos deu asas para rastejar?»

Florbela Espanca é senhora de uma palavra crítica que surge em duas penas, mas de carácter impetuoso, onde a chaga está presente, carregando um sentido com uma agudeza que nenhuma dispersão torna fútil. Esta escrita completa a do homem, que é generalizante.

A sua linguagem nem sempre é verdadeiramente reconhecida ou respeitada, devido à sua autenticidade, que se *limita* ao essencial e que assenta numa realidade opressiva e obscura, a de uma dor interior. Se há quem duvide de Florbela Espanca é porque ela é mulher, porque fala de amor e porque *explicou* as coisas, em vez de simplesmente as viver falando de outra coisa.

No entanto, esta linguagem única, embora resulte dos limites sociais impostos às mulheres, é o lugar de qualquer homem e de qualquer mulher que a existência e a sociedade forçaram, sem qualquer equívoco, à sua expressão interna.

Para exprimir a sua revolta, no seu *naufrágio* (diz ela), Florbela utiliza poucas palavras nos seus escritos, tanto aos dezoito anos como aos trinta. O seu vocabulário exprime a eloquência de que o soneto é o emblema conciso, a potência de quem não tem necessidade de enganar nem de mentir, a si mesma ou aos outros, sentindo aliás pela mentira um horror quase físico. Florbela lança as suas palavras exprimindo nelas a quintessência; neste escalpelo esfuma-se tudo

o que é supérfluo e demagógico. E ela cria, numa repetição renovadora, caminhos cativantes rumo a um centro palpitante, onde se encontra a não repetição e talvez «o pudor do sofrimento».

Podemos falar aqui de um «sacrifício em que as palavras são vítimas», como diz Georges Bataille; ou da poesia que é uma «multiplicidade triturada de que irrompem chamas», como diz Antonin Artaud. Para Florbela, conforme testemunhou Mário Laje, «os versos eram espumas de um estado de alma e não composição literária». Ela forjou um mundo cuja realidade existe, um mundo poético que corresponde a regras e a pontos de exclamação, e é também *música e canto, bordados e rendas*, e onde as jóias serão mais sólidas. A sua escrita, semanticamente autobiográfica, explode sonora e colorida. Marcada pelo selo infamante e fascinante da solidão, estava à frente do seu tempo, como amiúde acontece com as mulheres que não se conformam com o papel que lhes é destinado.

Florbela não se repete, porque cada soneto, cada conto, cada letra, é uma fonte de um sabor que não é do passado nem do futuro. É por isso que ela não precisa de multiplicar a sua linguagem, o seu vocabulário, as suas ideias, porque para ela a aventura humana é vivida e escrita. Em suma: não é vazia.

Ou seja, Florbela nunca deixa de desabrochar. É ela quem o diz: «Viver não é parar, é continuamente renascer.» Ela está continuamente a dar-se a si mesma à luz, a tal ponto que recusou a sua própria excisão das entranhas maternas: «Nascerás outra vez de outras entranhas / Nascerás outra vez de uma outra mãe.»

O seu verbo jorra de uma concisa cintilação de males. Ela excisa os seus sonhos dando-lhes um ritmo que, no entanto, não a libertará. Irá ela despertar da visão de si mesma que Alguém sonhou?

Combate de forma incessante e fremente o que não tem fim: a mesquinhez, os preconceitos, a cegueira, a ausência de solução, a falta de transcendência. Revolta-a a inabilidade da existência regida pelos preconceitos de classe e de sexo, revolta-a a moral sexual patriarcal e falocrata, a rude senilidade burguesa, a apagada moleza da cultura, a armazenagem do quotidiano. Procura «o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, [...] tarefa de poetas e de neurasténicos. [...] Porque me não esqueço eu de viver... para viver?»



Florbela-Lilite na Árvore do Éden
[pormenor] barro cru de Mara Rosa

2020

Bem podemos ver que não foi por acaso que Mário Cesariny elegeu Florbela Espanca como figura do surrealismo português. Florbela teria podido dizer aquilo que em Paris declarou em 1930 a sua contemporânea Laure (Colette Peignot): «Contra todos quantos fazem a vida ser este pântano, nunca será bastante a crueldade e a intransigência: devemos afastar-nos deles como da peste.»

A sua imersão no passado com o seu característico desejo do instante

Cada poema de Florbela Espanca é uma expulsão fremente onde nasce o desejo renovado de dar à luz; é um *documento* humano, uma obra de arte que se opõe à arte que pereniza e se congela na cultura e vai dando salário ao homem e à mulher. Não pedia ela que não lhe falassem de cultura, porque ainda acabaria por acreditar nisso?

Florbela, prisioneira da sua seiva, sabe qual é o preço percuciente da sua liberdade, que consiste em *viver tudo no presente*. Migrante sem eira nem beira, Florbela possui uma angústia que põe em cada dia o seu peso e a sua efemeridade. Dromedário, alimentou-se de si mesma, da sua bossa de sensibilidade e energia, na sua travessia do deserto. Rouxinol de olhos vazados, aventurou-se até mesmo na morte, sua derradeira companhia, sem medo nem submissão.

Florbela é nostálgica e revoltada, mas tem a nostalgia de momentos que não viveu na sua própria morte; é um presente perpétuo. Do tempo, diz-nos isto: «Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele.» A ausência do medo da morte («Seja o que for, será melhor que o mundo! / Tudo será melhor do que esta vida») permitiu-lhe procurar o sentido da vida fora de conceitos estabelecidos e tranquilizadores, e isso numa irreverência inesperada.

O suicídio sela o reencontro de Florbela na provação da morte, que lhe inspira um sabor nostálgico numa forte interrogação: «Oh, o sorriso de desdém dos que querem morrer! Quem foi que se atreveu a dizer alguma vez, quem foi que ousou traçar num papel as letras da palavra cobardia, falando dum suicida?» Suicidando-se, Florbela entranha-se no regresso a uma ausência «culpada de individuação», como diria Herman Hesse.

O desejo físico e a criação absoluta do amor ou *sofro e portanto sou*

Florbela cresce num universo em que a morte impõe silenciosamente a sua lei sobre a vida e em que a doença reina como único autoconhecimento, de si mesma e do seu corpo. Esta lembrança do corpo, penosa e desprovida de gozo, exacerba a sua delicadeza e o seu pensamento: «Sofri momentos físicos desprezados pelos poetas e pelos santos, divinos espiritualistas para quem a carne é nada.»

Como sabemos, Florbela casa-se esperançosa e vê-se decepcionada: o seu primeiro marido brutaliza-a fisicamente, o segundo, que ela angustia, foge dela, e o terceiro, que a ama e lhe sobrevive, não a impede de ir repousar-se para longe dele. Quer mal ao pai — o homem da máquina fotográfica —, que, no entanto, ama. Quer-lhe mal por ele ser homem, ou seja, por poder ser livre e ingénuo. Sente o mesmo pelo irmão, o doidivanas da espingarda que pouco se preocupa com ela, mulher de livros: «Que diferentes nós somos, não achas? Ou talvez sejamos parecidos e só me falte a mim a livre expansão de todas as forças da alma, comprimidas pelas mil engenhocas deste complicado mecanismo que é a vida.»

Flor procura sempre alguém que possa compreendê-la, mas, sobretudo, alguém que não existe, para se lhe confiar, porque o mundo suja-a e ela quer mal ao mundo. Gostaria de ultrapassar as aparências, de içar-se às grades do seu cárcere e erguer-se ali para a luz, esfolando os pés.

Inventa amores sublimes em que, quando o homem ama, ele é quase sempre humilde, em que, quando a mulher ama, ela é quase sempre fatal ou não passa de um fantasma. Mas Florbela não fustiga o desejo; o desejo está sempre presente nos seus escritos. Em contrapartida, passa o tempo a poli-lo como um diamante. É excessiva a presença física das suas excessivas personagens. Quando são castas, estão enfebreçadas pelo desejo. Há também a febre do amor e o deslumbramento do olhar: «O pregão forte e sensual que é toda a alma da mulher do povo», «o sol do meu Alentejo sensual e forte como um árabe de vinte anos»... José Régio lembra as suas idas ao porto de Matosinhos para ver os estivadores, aqueles homens de bela musculatura e pele morena.

E depois há nela o prazer dos cheiros, a emoção do tacto... Não são maneiras elípticas de falar da sexualidade, é uma forma generosa de a abordar, mesmo que desse modo a sexualidade, em si mesma, esteja afastada, como o orgasmo.

É tão difícil imaginar a harmonia no amor, que quando dois seres se amam, em geral um deles morre, com frequência o homem. É ainda mais difícil imaginar a harmonia na sexualidade, sobretudo se, como aconteceu com Florbela, a pessoa foi violentada. Mas não terá ela sofrido apenas o chamado «dever conjugal»? A sexualidade, mais ainda que o amor, é um combate social.

Trata-se, efectivamente, de uma falta de harmonia. Florbela não nega que o amor e a sexualidade se encontram ligados; que esta comunicação total, coerente, lhe permitiria reencontrar a sua sensualidade panteísta e levá-la ao despertar da vida. Tem energia para afirmar a limpidez do desejo: «Cada vez te quero mais, minha adorada Júlia.» Não será esta amizade fraternal «pouco feminina», não serão «pouco femininas» as longas afeições que sem pieguice a ligaram a mulheres? Com efeito, Florbela dizia que havia nela qualquer coisa de «pouco feminino».

Ela gostaria de amar um deus de carne e osso, quer fosse um seu irmão ou amante. Brinca com a fé e com as suas personagens como se fossem jóias; evoca-as e identifica-se por vezes com elas, por serem muito sugestivas. A atmosfera de fervor que atribui aos perfumes estende-se a eles por intermédio de instantes e sensações em que a pessoa se sente nua.

Mas Florbela carrega a sua cruz. A sua muito



Homenagem a Florbela
barro de Mara Rosa, 2020

simbólica castidade estende os braços ao mundo natural para o proteger. Quanto a Deus, este não lhe basta, porque não foi ela quem o criou, embora a qualidade de Deus consista no facto de poder ser inventado. Florbela cria um amante-deus e bastante mais, porque Deus tem falta de amplitude: «Eu queria mais altas as estrelas / Mais largo o espaço, o Sol mais criador»... Além disso, Deus é relativamente cínico: «Quem nos deu asas para andar de rastros? / Quem nos deu olhos para ver os astros / Sem nos dar braços para os alcançar?»

Levando o seu sexo para o coração, esta *indiferente* que transborda de ternura, que sabe escutar e consolar, recusa-se a ser realista e vive realmente no seu sonho. Porém, sem nada receber em troca. A mulher que deseja ardentemente pode ser encarada como ridícula e a sua busca como coisa irrisória — por ser desprovida de demagogia. Tanto mais que «a tristeza das almas incompreendidas» se viu «ridicularizada por todos os modos».

Laure diria a Florbela (elas morrem quase ao mesmo tempo): «A única transparência incandescente é o esqueleto que tem a forma do coração.»

A criação poética impeditiva de que a vida esteja fora de si mesma

Florbela dizia: «Devo ter por alma um diamante ou uma labareda e sinto nela a beleza inquietante e misteriosa das obras incompletas ou mutiladas.»

Rimbaud, para quem a poesia ritmava a acção, dizia: «O poeta busca em si mesmo, esgota em si mesmo todos os venenos, para deles guardar apenas as quintessências.» Coisa a que Florbela responde: «Ser doido é a única forma de possuir e a maneira de ser alguma coisa de firme neste mundo.»

Florbela joga, mas no seu jogo ela dirige-se ao irmão e deixa de jogar, virando-se para o seu sagrado, um panteísmo simbolista em que poesia, pedras preciosas, cores e flores sustentam uma subtil afinidade entre si e connosco, dando assim sentido a tudo: «Eu que tenho esgotado todas as sensações artísticas, sentimentos intelectuais, todas as emoções que a minha poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha tem sabido bordar no tecido incolor da minha vida medíocre, não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer, o estremecimento de entusiasmo, este *élan* quase divino para tudo o que é belo, grande e puro.»

Quando alguém é levado a este ponto de ruptura (animais e sentidos antes dos seres humanos), é porque sente que vive num deserto desesperante. Tanto mais insuportável quanto ela tem a capacidade mediúnica de sentir como «um doido que imaginava ser dotado da faculdade de sentir uma parte de todas as dores da terra»; de sentir atrozmente em si mesma a dicotomia pavorosa que a deixa impotente: «A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfíxiado dentro duma cova lóbrega; a amarga revolta do anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder e não ter forças para o erguer sequer.»

Visões As palavras são túmulos

Não podemos julgar Florbela quando a estudamos, porque ela se furta: «Se os outros não me conhecem, eu conheço-me e tenho orgulho, um incomensurável orgulho em mim.» Esta liberdade que ela nos faculta é inerente às suas exigências. Florbela escapa-me, é o seu destino: «Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se EU sou EU?»

Por um lado, ela impõe-se, única, perturbadora e fantasmagórica. Por outro, deixa-me apenas a sua roupa de aparato, a sua poeira de cometa, uma espécie de «ramo de salgueiro» que se dobra ao vento. Ser humano antes de ser mulher e antes de ser poeta, sem que se vejam diminuídas a sua feminidade nem a sua escrita. É mais longe do que a escrita (que nela carrega um resto de alienação) que Florbela é livre: é no facto de ser *uma criatura* — uma criatura da natureza.

Não basta criar sonetos para criar. É preciso também dar à luz ou *enspermar* as palavras. Gravá-las com ferro rubro nos pontos mais sensíveis do nosso corpo, para que outros nos ouçam. A poesia foi para Florbela a introdução à mais sublime das artes, a arte de viver. Obra de vida contra obra de arte, a expressão artística instintiva mas necessária foi para ela, como para tantas outras mulheres artistas, uma conquista que deu ao seu destino o seu valor. E foi esta ambivalência que a fez aceder à explosiva afirmação de que ela existia e que tinha um poder sobre o seu corpo.

Partindo desta supremacia da vida sobre a obra de arte, pergunto-me se num outro mundo menos redutor e capaz de corresponder ao desejo idealista de Florbela, pergunto-me se ela teria sido poetisa; se teria tido necessidade disso. Podemos perguntar a mesma coisa a qualquer artista, porque outros mundos devem existir onde se possa viver uma tal arte. E isso não seria desolador, nem para os artistas nem para os não artistas. Em todo o caso, Florbela não teria tido necessidade de renascer, porque viveria. Mas resta sempre a angústia existencial, insubstituível e incomensável. Artaud sintetizou tudo isto numa frase: «Na verdade, nunca ninguém escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou, senão para sair do inferno.»

Nota: 1) Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca – A vida e a obra*, Ática, Lx, 1979, 2ª ed.



Florbela, desenho de André Montanha, 2020

FLORBELA ESPANCA

CONVOCO, PARA A MUSA MINHA, O
ÁS DE PAUS



Irmã, Irmã na vida, Conceição,
Lapidada p'la Dor, e agonias,
Ó tu que em vidas tártaras e frias
Tinhas almo, e cansado coração;

A ti o deus Cocito e a canção,
Pra ti o vale imenso, as vilanias,
Que se apartem Averno, as invernias,
Sejam notas a noite e a paixão.

Que em vida e no diverso eu vejo a vaia,
Diviso, em tua morte, as matinais.
Os lírios e alardes são de olaia,

Amores e amoras são do cais,
E a mansa Primavera, a deusa Maia,
Será tua, Consóror... nunca mais!!!!!!!!!!!!



Que Luz, 23/ 02/ 2020

Paulo Jorge Brito e Abreu





FLORBELA
António José Queiroz
❦

Quis amar. Mas nos campos melancólicos do amor
só pude colher os lírios do tédio e da tristeza.
O amor não é terreiro nem ciência de poetas.
Veneno velho e adocicado que entorpece os dias,
quando muito é arte efémera, passo de dança
que se esvanece nas noites quentes ao luar.
A vida era uma liturgia de ilusões e desenganos
que a verdade dos meus versos não podia mascarar.
Eles foram a mais certa companhia, o suave bálsamo
das minhas mágoas, a água pura da minha sede.
A morte, sim, é a verdadeira ciência dos poetas,
que há muito seguem os seus passos intemporais.
Conhecem-lhe o desumano catecismo universal,
a eterna indiferença à dor, à súplica, à oração,
negro arbítrio de fera insaciável à rédea solta.
Conhecia-a antes de morrer. A sua mão gelada tocou
a minha ao entreabrir a porta fatal do meu destino.
Não lhe dei a alma mas mendiguei que me levasse o corpo,
despojo inútil que por herança de pecado lhe pertencia.
A noite tomara conta dos meus dias. Que podia eu fazer?

2 POEMAS

Ana Rita Fialho

I

“NUDEZ”

Imagine-se a nudez
A total e absoluta
Onde o corpo se encontra
desprovido de todo e qualquer tecido
Onde as curvas dos flancos
se afirmam e reluzem
Onde as aréolas dos seios
se evidenciam e se tornam
inexoráveis à paulatina contemplação
Onde o possante quadril
se exubera, sem por isso dar conta
Onde o sexo
Segmento palpável mais erógeno
da anatomia humana
Se desvela,
deixando transparecer
o alegado apogeu da intimidade
dum ser

Fosse até o toque possível
Onde as ramificações duma mão
expandem o bailado da manigância
a toda a superfície cutânea
E nem assim
a nudez seria tão cabal e derradeira
como a exposta nestas páginas
Nudez esta que transcende até
a mais primeva
Habita ela nestes cadernos

de capa preta de oleado
Onde o ser se vê liberto por inteiro
da carga das roupas do quotidiano
Carne nua, hialina, crua
Intangível ao tacto
Inteligível através da leitura
dos vocábulos versificados
que com fervor
me desnudam

II [s/t]

Flanar pela corrente dos dias
sem olhar e ver muito além
Nos dias coevos é o que se tem,
o mais que se pode ter
Claudicar pela linha que separa o presente
do dia que será futuro

O exercício de reflexão torna o ser
desmilinguido e trôpego
tolhido pelos grilhões
que são hoje o invólucro da maioria
das integridades humanas

De pouco ou nada vale muito idealizar
aquilo que por vir está
O amanhã é pérfido
e nós, a cada dia,
renascemos enquanto neófitos
do jogo da vida

UM POEMA

Carlos Baptista



Amar o rosto da desgraça, num cálculo de possibilidades infernais colocadas ao serviço de uma imagem por fim grandiosa, ainda que as suas raízes ávidas de sentido interfiram com a ordem estabelecida pelo maior número de homens. Com os escassos fios de uma memória em ruptura, captar o clarão fundamental que é penhor de cada ser em transe perante o incorporado enigma que, simultaneamente, exalta e desfigura. Por força de uma ausência que ferve o conteúdo do vivido, cogitar o gesto de auto-desconstrução necessário ao apurar de uma razão fundamental, pepita de ouro rolada no fundo caudal do espírito. Encontrar liberdade onde a ideia de liberdade já não se encontra, abandonadas em definitivo as escavações nos espelhos onde decorrem as inúmeras metamorfoses do tempo. Para que a simples aliança à escala fremente do microcosmo determine um avanço do conhecimento, um serenar do medo que é o alicerce mais duradouro de casas e livros. E já não se diga corpo, por obrigação de possuir um corpo, nem se procure disciplinar as doenças quando o que sobressai é o desvario dos sintomas, com os grandes rios correndo inexaurivelmente em todas as zonas (holderlin), com a sede detida num poço contendo toda a escuridão parada. Assim a solidão finalmente assente sem o tormento do voo, sem o embalo do ilimitado, mesmíssima solidão folha após folha.



**CAXIAS OCLUSO POSSÍVEL
OU NÃO SONHAR COM BÉBÉS**

Pedro Fernando



O olhar translúcido dos mortos
segrega dois veios d' ouro
duas lágrimas rotas
duas gotas forjadas no inferno

No olhar lívido dos espectros
baila a angústia do vazio
aqui vem
a interrogação do Porvir
a redenção dum Pretérito irreversível
e além, anuncia-se o Devir invisível

Há uma luz
que é voz,
é o sussurro de Er
que te alumia e diz:
doravante e para sempre o teu lugar será aqui entre
nós!!!



PINUS PINEA (ROMA)

Enrique Noguerras

I

En el aire de Roma,
Las copas de los árboles,
Mágicas nubes verdes,
Flotan leves, remotas,
Mirando indiferentes
Los siglos confundidos.

Y en las noches de Roma,
Las copas de los pinos,
Mágicas nubes verdes
Talladas por la luna
Alguna vez escuchan
El sonido y la furia
El triunfo y la venganza
El odio y sus preguntas.

Hoy las miro perplejo
Y absorto y conmovido,
En roma peregrino,
Ebrio de polvo y ruinas.

II

Un pájaro de metal en el cielo
Dice que el tiempo de los besos ha pasado.
Perturba brevemente el espectáculo
Esa constatación de que el destino
No existe y lo inventamos
Para poder hallarlo sorprendidos en gestos o en sonrisas.

Entonces me acuerdo ti y sé
Que tus ojos, muy lejos,
Son un faro que quema la memoria
Todavía,
Otra vez,
Y afortunadamente.

Roma, del 24 al 7 de julio de 2016.
(Para *EL CORAZÓN MANDA*.)

GANDHI E A ANARQUIA

Ivan Bettini

Diga-se que nem Gandhi, nem os seus colaboradores e continuadores da sua obra se disseram algum dia *anarquistas*. A palavra usada para definirem o seu pensamento e a sua acção foi *sarvodaya*, que significa «poder e bem-estar para todos». É verdade que como certamente observou Geoffrey Ostergaard em 1964 num artigo pioneiro da revista *Anarchy* «uma rosa é uma rosa é uma rosa» (1). Vista de perto, a doutrina do *sarvodaya* aparece indubitavelmente como uma espécie singular do género anárquico. Não foi por acaso que Gandhi e os seus colaboradores foram muitas vezes apodados de «anarquistas», neste caso em sentido depreciativo, pelos seus críticos britânicos e indianos.

AS AFINIDADES ENTRE *SARVODAYA* E ANARQUISMO

A afinidade entre o *sarvodaya* e o anarquismo clássico ocidental, quer dizer, aquele que se refere a Godwin, Proudhon, Bakunine, Kropotkine e Malatesta, é com efeito muito vasto.

1. Gandhi e os gandhianos coincidem com os anarquistas na crítica ao Estado definido por ambos como «violência concentrada e organizada» e no objectivo de o substituir por formas de autogoverno e cooperação voluntária entre indivíduos livres. Para Gandhi como para Proudhon o ideal é «uma iluminada e ordenada anarquia» em que «cada um se governa a si mesmo e se governa a si mesmo de tal forma que não constitui qualquer obstáculo para o seu próximo.» (2)

2. Gandhi e os anarquistas concordam ainda em que o dever supremo de cada indivíduo é obedecer à sua consciência e que esta obrigação moral é superior à obrigação política de obedecer ao Estado e às suas leis.

3. Gandhi partilha pois com os anarquistas aquela singular teoria segundo a qual os sistemas políticos e sociais de natureza hierárquica e opressiva existem e mantêm-se por causa da menor ou maior submissão, cooperação e obediência voluntárias da parte do grupo subordinado. Esta teoria da «servidão voluntária» vale para Gandhi tanto na esfera política «nenhum governo poderia resistir se o povo deixasse de lhe obedecer» como na esfera económica «os ricos não podem acumular riqueza sem a colaboração dos pobres».



Gandhi, pormenor
Almerinda Pereira, 2020

A ANARQUIA É A VIDA DOS HOMENS QUE FUGIRAM DA OPRESSÃO!

☞ GUSTAV LANDAUER [1870-1919] ☞

4. Gandhi e os anarquistas convergem também nas condições necessárias para que uma sociedade de indivíduos livres e iguais se possa concretizar e manter. A primeira destas condições é abolição da propriedade privada dos meios de produção: «Os recursos materiais necessários para viver devem estar livremente disponíveis para todos como sucede com a água e o ar de Deus». Por conseguinte, «os meios de produção de tais recursos devem estar sob o controlo democrático das populações.» Uma segunda condição, estreitamente relacionada com a primeira — elogiada tanto por Gandhi como por Kropotkine — é a abolição da divisão entre o trabalho manual e o trabalho intelectual e o reconhecimento da dignidade do trabalho feito com as próprias mãos. Por fim, a terceira condição é a descentralização: se se pretende evitar a tirania em todas as suas formas então o poder deve ser distribuído. A unidade de base da organização social deve possuir propriedades tais que permita de forma natural a participação directa dos indivíduos que dela fazem parte. Essa organização deve ser autónoma de todos os interesses internos e estar aberta a federar-se com outras unidades autónomas para cooperar na resolução de problemas comuns. Esta descentralização política implica assim a descentralização económica. Cada unidade de base ou cada federação de unidades de base deve constituir uma comunidade auto-suficiente, o que não significa fechada, ao menos no que diz respeito à satisfação das necessidades de base.

5. Na escolha dos instrumentos para concretizar o *sarvodaya*, os gandhianos partilham a crítica tradicionalmente anarquista aos partidos políticos e à política parlamentar. Os partidos são «máquinas para conquistar o poder de Estado», cuja natureza é intrinsecamente violenta e tendencialmente totalitária. Gandhi propôs por esse motivo várias vezes sem sucesso aos militantes do Partido do Congresso a dissolução do partido e a sua fusão através dum paciente trabalho pedagógico nas 700 mil aldeias da Índia rural de modo a realizar a partir da base uma nova ordem económica e social. Como os anarquistas, também os gandhianos são adeptos da acção directa. O povo deve tornar-se consciente da sua própria força e começar a auto-organizar-se e a resolver por si os seus problemas. A revolução só pode ser feita pelas bases e não pelas cúpulas.

6. Encontramos por fim em Gandhi um tema, o anti-especismo e a libertação animal — tema marginal no anarquismo do passado, mas que se tornou central no contemporâneo, embora Tolstói, Eliseu Réclus e Eric Mühsam sejam animalistas *ante litteram*. Na base dos princípios segundo os quais «é nosso dever comportarmo-nos com os animais como se a sua vida fosse para eles tão importante como o é a dos humanos para si próprios» e «quanto mais uma criatura é indefesa, tanto mais direito tem a ser protegida da crueldade dos humanos», Gandhi era vegetariano, contrário à caça e à vivissecção. (3)

AS DIFERENÇAS ENTRE *SARVODAYA* E ANARQUISMO

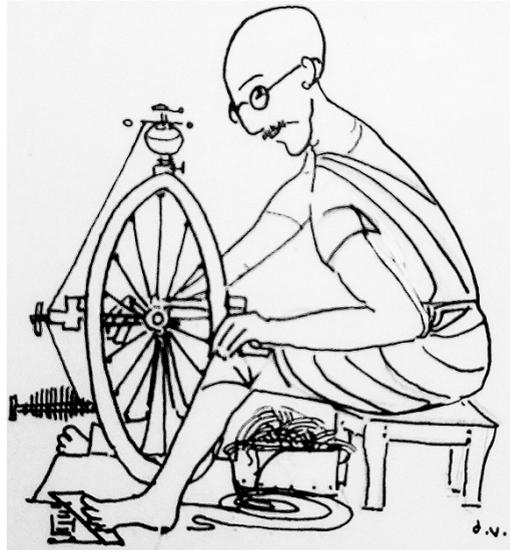
As afinidades entre *sarvodaya* e anarquismo ocidental são numerosas. Todavia, não faltam as diferenças. As principais dizem respeito ao entendimento que Gandhi tinha das religiões, ao seu ascetismo extremo, à sua oposição à ideia da luta de classes e à sua recusa radical da violência como instrumento de acção política.

1. Para aquilo que diz respeito à sua ligação à religião, a maioria dos anarquistas ocidentais na esteira de Bakunine fez acompanhar a crítica ao Estado por uma não menos feroz crítica das religiões, consideradas como instrumentos de

estupidificação e de submissão das populações. Anarquismo e ateísmo são historicamente irmãos gêmeos. Ao invés, o *sarvodaya* gandhiano é assumidamente religioso. «Todas as palavras que pronunciei e todas as acções que realizei no longo curso da minha vida pública nasceram duma sincera exigência religiosa.» É necessário ainda assim reconhecer que a religiosidade gandhiana é aberta e foge a qualquer fanatismo e *espírito missionário*. Religião significa para Gandhi a apaixonada busca de *satya* (a verdade) — termo que ele comuta com Deus, a unidade de todas as coisas e aquilo que é bom e justo — e agir com compaixão e benevolência no relacionamento com todos os seres vivos. «Quanto mais extensa é a compaixão na vida dum ser humano, tanto maior é nela a religiosidade.» A religião não é pois para Gandhi uma questão de «ortodoxia», mas de prática humana.

2. É verdade que mesmo entre os anarquistas ocidentais existem, e sempre existiram, ascetas e puritanos. Mas o ascetismo de Gandhi e dos activistas do *sarvodaya* é muito mais radical e muito poucos anarquistas ocidentais estarão na disposição de o perfilhar. O ideal gandhiano exige de feito a renúncia a qualquer bem material que não seja estritamente necessário (*aparigraha*); exige ainda limitação no consumo de alimentos e de bebidas ao mínimo necessário ao bom funcionamento do corpo e da mente (*aswad*) e impõe a prática da castidade (*brahmacharya*). (4) Este último dever surge como maximamente estranho à tradição anarquista ocidental, que ao invés pôs sempre o acento no amor livre e no usufruto feliz da sexualidade.

3. No que concerne a teoria da luta de classes, podemos dizer, tentando não simplificar muito, que as componentes maioritárias do anarquismo ocidental partilharam com o marxismo a visão materialista da história, a análise da sociedade capitalista e a chamada à luta de classes, mesmo que com uma ênfase menor no papel messiânico do proletariado industrial. Ao invés, Gandhi refutou sempre a ideia de que a polarização entre classes fosse materialmente determinada e historicamente necessária e que obrigatoriamente desse lugar a uma «guerra de classes» entre explorados e exploradores. Cultivou toda a vida a convicção — que pode parecer ingénua — de que os capitalistas, isto é, homens que enriqueceram explorando os outros (e Gandhi reconheceu que «a acumulação de capital é impossível sem o emprego de meios violentos») se podiam converter e renunciar voluntariamente aos seus privilégios. A refutação da teoria da luta de classes não fez porém de Gandhi um defensor do *status quo* a favor das classes capitalistas. Algumas das mais importantes campanhas de desobediência civil por ele conduzidas foram com efeito feitas em nome dos interesses dos trabalhadores e contra os dos capitalistas britânicos e indianos. (5)



Gandhi a fiar
desenho de Délio Vargas, 2020

4. Por fim no que respeita ao uso da violência como instrumento de luta política, é curioso observar como no imaginário popular sobreviveu a imagem do anarquista incendiário e petroleiro, fanático assassino de presidentes, reis e príncipes. Trata-se dum estereótipo que se associa a um período histórico particular a última década de Oitocentos durante o qual alguns anarquistas em resposta à violência institucional fizeram atentados que tiveram um largo eco na opinião pública mundial. Na verdade, os vários movimentos anarquistas justificaram e praticaram a violência como instrumento de luta política em raras e circunscritas situações, principalmente associadas à necessidade de defender as conquistas revolucionárias das forças da reacção, como na Ucrânia em 1918-1920 e na Espanha em 1936-1939. Ou então quase sempre pecando por optimismo em circunstâncias que pareciam maduras para uma insurreição popular, na qual o papel dos anarquistas era dar o exemplo através de acções práticas de «propaganda pelo facto».

O *sarvodaya* gandhiano é pelo contrário integralmente não violento. Gandhi recusa o recurso à violência como instrumento de luta política por três motivos. Em primeiro lugar, porque vê esse meio como contrário ao que ele considera a lei religiosa e moral fundamental, a qual exige o reconhecimento da unidade de todos os seres vivos e supõe a necessidade de agir para com eles com compaixão e amor. Em segundo lugar, e antes do mais, porque considera a violência um meio ineficaz e contraditório com os fins do *sarvodaya*, quer dizer, a criação duma sociedade onde o bem-estar e o poder pertençam a todos. A condução prolongada e organizada duma luta armada conduz pela sua lógica interna à concentração do poder nas mãos de poucos indivíduos, em geral do sexo masculino e de natureza autoritária, e à criação de estruturas militares, fundadas na hierarquia, na obediência e na disciplina. Tais estruturas tendem à institucionalização e à perpetuação mesmo depois da fase revolucionária. Como nos ensinou a trágica história do século XX, com tantas revoluções conduzidas em nome da justiça e da liberdade a degenerarem em ditaduras ferozes, a violência pode ser um instrumento eficaz para conquistar o poder, mas não para instaurar e manter uma sociedade de homens e mulheres livres e iguais. «Não se pode obter uma rosa plantando gramíneas.»

Por fim Gandhi recusa o recurso à violência porque está convicto que singularizou e experimentou um método de luta não apenas moralmente mais elevado, mas também politicamente mais eficaz. Este método o *satyagraha*, quer dizer, a firmeza na boa causa e na verdade consiste numa articulada estratégia de condução dos conflitos baseada na boa organização das campanhas de não colaboração, no curso das quais é possível o recurso a um rico «arsenal» de técnicas, que vão das marchas de protesto à greve, do boicote à sabotagem, da desobediência civil à criação de comunidades autónomas fora do controle estatal. (6)

ANARQUISMO INDIANO

Estas diferenças entre o *sarvodaya* e o anarquismo ocidental justificam-se em meu entender pelo *sarvodaya* representar uma forma original e autónoma de anarquismo, fundamente enraizada na sociedade e na cultura indianas, não obstante a influência que pensadores como John Ruskin, Leão Tolstoi e Henry David Thoreau tiveram na formação de Gandhi e não obstante a sua ser uma

«identidade plural», produto da circularidade e continuidade entre Ocidente e Oriente. (7)

A teoria e prática do *sarvodaya* constituem de feito para Gandhi e os seus colaboradores o ponto de chegada dum percurso gradual de descoberta e aprofundamento, através duma dialéctica fecunda entre pensamento e acção, das implicações sociais, políticas e económicas dos princípios tradicionais do *ahimsa* — palavra do sânscrito constituída pelo prefixo *a* que significa negação e *himsa* que quer dizer «vontade de fazer mal ou matar». Na cultura tradicional indiana o *ahimsa* representava um princípio ético-religioso com vista à auto-realização do indivíduo ou uma forma de emancipação das ligações terrenas, que o libertava do ciclo dos nascimentos (*moksha*). O grande contributo de Gandhi e dos seus colaboradores à teoria e à acção política é o facto de o terem transformado num princípio de ética colectiva, defendendo que era possível praticá-lo em todas as esferas da vida social. A prática do *ahimsa* não pode significar ausência de violência — significa antes compromisso em combater esta activamente sob todas as formas. O militante do *ahimsa* não é assim um amante da quietude e do viver passivo; trata-se antes dum contestatário permanente. «Ninguém pode ser activamente não-violento sem se insurgir contra a injustiça social em qualquer lugar em que esta se manifeste.» Retomando a provocatória intuição de Ostergaard podemos então concluir que Gandhi era anarquista e que o *sarvodaya* é uma forma original de anarquismo, com raízes hindus mas de alcance e significado universais, com a qual é útil mantermos um confronto crítico. Ao lado de elementos discutíveis e caducos, ele apresenta pontos de reflexão que conservam intacta a sua actualidade.



Gandhi
busto em barro de Mara Rosa
2019

Notas: 1) Geoffrey Ostergaard, «Indian anarchism», in *Anarchy – a journal of anarchist ideas*, n.º 42, Agosto, 1964. 2) As citações de Gandhi são extraídas de *Teoria e pratica della nonviolenza* (Einaudi, Turim, 1996), *La mia vita per la liberta* (Compton, Roma, 1988) e *Antiche come le montagne* (Milão, 1963). 3) Ver o cap. IV, «Gandhi: la nonviolenza come cura fraterna per viventi», in *Alle origine dell'etica ambientale* (Bari, 2002), de Luisella Battaglia. 4) O tema, que podemos chamar de filosofia prática, está no livro de Gandhi *Tempio di verità* (Palermo, 1988). 5) Descrição destas lutas a favor dos trabalhadores e contra os capitalistas britânicos e indianos é feita por Michelguglielmo Torri no livro *Dalla collaborazione alla rivoluzione non violenta*

(Einaudi, Turim, 1975). 6) Gene Sharp, *Politica dell'azione nonviolenta*, vol. II, Turim, 1985; o livro cataloga com exemplos históricos 198 técnicas de lutas não-violentas. 7) Ver «Gandhi tra Oriente e Occidente», in *Gandhi e Tolstoj* (Bologna, 1985), Pier Cesare et alli.

Nota do Editor: Texto publicado na *Rivista Anarchica* (nº 439, Janeiro de 2020). A bibliografia sobre Gandhi continua escassa em língua portuguesa e a última obra neste domínio a merecer referência é o livro de Lanza del Vasto, *Peregrinação às fontes* (trad. Helena Langrouva, Edições Sempre-em-Pé, 2010), que relata o encontro do autor com Gandhi em 1936 e a sua conversão aos ideais de vida da não-violência, de que se tornou o principal pioneiro na Europa com a fundação duma comunidade, L'Arche, ainda hoje activa. Como quer que seja, há cerca de 100 anos já o jornal *A Batalha*, pela mão de Ferreira de Castro, se interessava com funda simpatia pela sua figura e pelo movimento a que deu lugar, conforme se pode ver noutra parte deste volume.

Glossário: Ahimsa recusa de matar; Ashram comunidade; Aparigraha o bastante para viver; Brahmacharya castidade; Charkha roda de fiar; Hartal greve; Himsa desejo de matar; Moksha fim do ciclo dos nascimentos; Sarvodaya bem-estar para todos; Satya verdade; Satyagraha luta pela verdade; Swaraj autonomia social e pessoal.



Gandhi na Marcha do Sal (1930)
pormenor de desenho de Almerinda Pereira

CORONAVÍRUS 19 (retrato à la minute)

*que ameaça está coroando este viver
que pôs o medo em nosso peito?*

*um halo de morte e de silêncio
espalha na cidade o seu dissídio.*

*que indecisa solidão emerge
como negro orvalho que oculta
a glória da manhã que teima ainda?*

*o dia parece um beduíno amarrado
no meio de um deserto em chamas.*

*que esperança é 'inda possível
se pigmeus derrotam gigantes
na batalha sombria que trepa p'lo ar?*

*uma orgia funesta vem dos interstícios
e tudo desmorona com seu bafo.*

*o pensamento torna-se um sussurro
e, dos passeios, evaporam-se passadas.*

*a verdade é um garatujo à deriva,
errando como sangue vagabundo.*

*onde pararão os humanos, então,
se desconfiam da sua própria sombra?*

*ei-los suspensos de um sopro
porque se torna difícil respirar
à beira das falésias indizíveis.*

*e, no entanto, ó meus amigos caros,
é só a Natureza-Mãe que se apressa
a limpar a nossa casa imunda.*

Adalberto Alves
15.03.2020

CORONAVÍRUS

A explosão do Coronavírus a partir de Fevereiro/Março de 2020, com a declaração do estado de emergência em Portugal (Março/Abril), e que teve réplicas por todo o mundo, levou alguns libertários portugueses a produzirem em rede alguns textos de reflexão sobre a nova situação, tentando perceber as tendências que se seguirão ao colapso momentâneo da economia e ao reforço excepcional do poder de intervenção do Estado. A reflexão teve na base um desafio de Eduardo de Sousa, a que deram resposta Paulo Guimarães, Luís Bernardes, Viriato Porto, Ricardo de Sousa, *A Batalha*, A. Cândido Franco, com textos depois editados no Portal Anarquista. Publicam-se de seguida deste último os textos dados a lume «Notas para a compreensão do actual estado de emergência». Ao conjunto, o Portal associou traduções de Carlos Taibo e de Raoul Vaneigem — este com um texto, «Coronavírus», que a revista *Flauta de Luz* 7 também deu a lume. Noutro local deste volume, na secção «Leituras & Notas», publica-se sobre o tema um texto de Ricardo de Sousa, produzido no mesmo âmbito e já publicado no jornal *A Mapa*. Registamos ainda o texto de Júlio Henriques, «Recursos humanos», publicado na folha volante *Calamidade* [Junho, 2020], edição de Emanuel Cameira, e o texto na mesma folha de Gianfranco Sanguinetti, «O despotismo ocidental», traduzido por Júlio Henriques.

I Parece cada vez mais pertinente na compreensão do que se está a passar a noção de bioterror. Isto não quer dizer que o vírus que desencadeou a actual situação, levando ao estado excepcional de hoje, tenha sido criado obrigatoriamente em laboratório com o intuito de atacar alguém ou algum país. É cedo para fazer a história do vírus. A história requer um distanciamento temporal que ainda não existe. O que se pode desde já afirmar com segurança é que o vírus criou uma situação de bioterror que reforçou o poder do Estado sobre a sociedade e levou a uma disputa geopolítica — a reposição das fronteiras na União Europeia é um exemplo — com contornos novos e inesperados. Independentemente da sua origem, a actual situação de emergência pode a meu ver incluir-se naquilo que vários pensadores recentes chamaram de ecofascismo. Caracteriza-se este por situações autoritárias de excepção em nome da gestão de recursos escassos, de calamidades naturais ou biológicas extremas. O momento actual não é ainda a constituição dum poder com tais características mas é um excelente ensaio para algo que está ainda para chegar. Não será inusitado que o séc. XXI se caracterize pela COVID-19, seguida pela COVID-31 e lá mais para diante por uma COVID-77. A resposta do Estado em situações de colapso será sempre um reforço do seu poder de excepção sobre a sociedade. Uma nova ordem constitucional pode estar em marcha.

Depois de vencida esta ameaça que começou em 2019 não parece possível regressar ao passado recente. O Estado não vai perder o que ganhou. Saiu reforçado e com poderes excepcionais desta crise e vai querer mantê-los em nome de ameaças próximas. Tudo aponta pois para um reforço imediato do papel do Estado na sociedade (ou no que dela restar), muito mais extenso do que aquele que se seguiu ao 11-11-2001. Aqui convém ter em linha de conta a informatização da vida social e pessoal. Nunca o controle de tantos por tão poucos foi possível e de forma tão total e anónima. Esta nova deriva autoritária do Estado deixa em aberto a pertinência da crítica libertária ao Estado. Ao reforço das soluções autoritárias, que levam a uma sociedade amorfa, o pensamento libertário contrapõe a necessidade duma sociedade solidária e emancipada, madura, capaz de dar resposta inteligente a situações de excepção e sobretudo capaz reformular as suas relações com a natureza, que estão na origem de muitos dos problemas que empurrarão o séc. XXI para um «estado global de emergência permanente». O colapso das instituições de saúde

pública e da economia, quer dizer, o colapso do modo de vida tal como o conhecemos na segunda metade do século XX, é a partir de hoje o horizonte do nosso século. Daí a necessidade de mantermos aceso o diálogo entre libertários, preparando-nos para os debates que aí vêm. [31-3-2020]

II Regresso a duas noções do meu texto anterior – o bioterror e o ecofascismo – para melhor as esclarecer no seguimento das várias intervenções mais recentes e das interpelações feitas. Este é um diálogo em que nenhum de nós pode ter a certeza de estar certo nos termos que usa, nas indicações que dá e nas posições que defende. Tem porém a vantagem de ser um diálogo autêntico e um esforço em compreender o que se está a passar sem estar refém de pressas, de interesses de audiência e de doutrina feita. Acredito por isso que alguma coisa de interessante e de promissor para o entendimento do presente está a ficar desta troca de ideias.

O bioterror parece-me uma noção capaz de se adaptar ao actual estado de coisas e de o traduzir com alguma segurança. A noção pode ser vista no seguimento da terminologia de Foucault sobre biopoder, quer dizer, a prática governamental de controlar os corpos e regular as populações. Alguma da moderna política de saúde pública que tem sido seguida nas sociedades ocidentais, sobretudo no campo das doenças mentais, é exemplo disso. A evolução farmacológica da psiquiatria mostra com alguma certeza que a regulação pública no domínio da saúde pode degenerar em situações localizadas de terror doutro modo evitáveis. As opções da agro-indústria são também um exemplo de como políticas públicas mundiais podem estar na origem de catástrofes biológicas. A situação actual parece distinta, pois resulta dum vírus exterior e afecta não apenas um indivíduo, ou mesmo uma minoria, mas toda a comunidade humana. Nesse sentido, podíamos de facto deixar de lado a noção de bioterror – tomando-a aqui como uma das consequências mais perniciosas do poder de regulação da saúde. De feito, «a pandemia actual, tal como é noticiada, é já suficientemente intimidatória para dispensar outros qualificativos» – nas palavras de João Freire.

O problema está em que este vírus não é tão exterior quanto isso. Deixando de lado as teorias que o dão por fabricado por Chineses ou por Americanos – e assim fiz por achar que não temos o distanciamento bastante para fazer a história do vírus – temos todas as razões para pensar que um vírus com tais características, embora não fabricado em laboratório humano, se deve a factores humanos. As actividades humanas alteraram o meio natural de tal modo que uma nova idade geológica começou há cerca de dois séculos com a revolução industrial. No antropoceno o principal factor de modelação natural é humano e não há nesta nova idade geológica qualquer grande facto natural que não esteja relacionado com acções humanas. A perda da biodiversidade tem um impacto gigantesco na saúde humana. Segundo Jorge Paiva, existem hoje cerca de 20% das florestas que existiam no momento do surgimento da nossa espécie. Em dois milhões de anos – com um aceleração rapidíssimo para os últimos 200 – desbaratámos grande parte do ecossistema florestal da Terra. Ao desflorestar, libertamos para o ambiente milhões de bactérias e de vírus que se disseminam por falta de predadores, dando origem a novas doenças, algumas, como a actual, com características reforçadas, como o salto de espécie em espécie e a contaminação antes mesmo do infectado apresentar sintomas. Nesse sentido a situação actual é um caso de bioterror como acima o defini. Não se trata tanto de enfrentar um vírus natural, uma doença de que apenas a natureza é responsável, mas de fazer frente a uma epidemia global cuja causa é consequência de comportamentos humanos e, o que é mais, de políticas públicas mundiais. Tais políticas destruíram os sistemas florestais – veja-se o que está a suceder no Amazonas, que concentra a última percentagem significativa de floresta mundial

e são um exemplo de como a regulação governamental pode dar origem a situações de caos e terror.

Aqui entra a segunda categoria do meu primeiro texto — o ecofascismo. Tive o cuidado de dar a entender que a actual situação não é ecofascismo. Não basta no quadro duma assustadora epidemia mundial declarar o estado de emergência, forçar uma população a uma quarentena obrigatória e colocar a polícia na rua para falarmos numa ordem constitucional que dê forma ao ecofascismo. A actual situação pode ainda assim ser um balão de ensaio para futuras experiências sociais, políticas e económicas que dêem corpo a uma nova ordem, em que a excepção de hoje se torne a normalidade de amanhã. Reconheço que a palavra ecofascismo pode gerar algum repúdio, por ter na base como elemento constitutivo uma realidade política com um século de vida e que desapareceu de cena antes mesmo do final da primeira metade do século. O que parece pertinente e actual na palavra não é tanto o que há de mais visível nela, quer dizer, a suspensão de todas as liberdades democráticas em nome da ordem pública e da necessidade da economia funcionar em pleno, sem os entraves duma oposição e da agitação operária, mas o seu lado oculto, menos conhecido. O projecto do nazi-fascismo não foi só uma questão política ou de geopolítica. Foi uma visão das espécies e da vida e uma tentativa de subordinar a vida social a essa visão, que era de resto a duma parte da ciência europeia, e até de ponta, desde o final do séc. XIX. No fundo o nazi-fascismo foi um projecto científico, ou pelo menos um projecto do cientismo, um darwinismo social autoritário, que teve não apenas uma componente económica, os mais fortes devem ser os mais ricos, mas também biológica — os fracos não têm espaço para existir e devem ser sacrificados aos interesses dos mais fortes.

No quadro que se avizinha duma escassez cada vez mais aflitiva de recursos, com o desaparecimento dos últimos ecossistemas florestais e as alterações climáticas e as novas doenças que daí decorrerão, não parece excessivo falar dum projecto ecológico autoritário, cujas raízes estão não na política do nazi-fascismo mas no seu darwinismo social. Os mais fortes são aqueles que devem ter acesso aos cada vez menos recursos disponíveis, e nestes estão também os serviços de saúde, enquanto os mais fracos devem ficar entregues a si próprios e em último caso ser dizimados. Isto que nos parece atroz à luz dos valores humanistas que ainda são os nossos pode vir a ser, num quadro de escassez, de aceleração de doenças incontroláveis e de catástrofes inesperadas, mas não tão inesperadas que não as tenhamos já vivido (incêndios de 2017), a ordem constitucional do futuro próximo. Os argumentos dos actuais defensores duma retoma económica rápida, com a consequente abertura da vida social, e mais ainda dos que se mostraram desde o início contrários à quarentena, defendendo as escolas abertas, são talvez um sinal dos novos tempos e da nova ordem que pode estar em preparação. Há gente que vê na morte duns tantos velhos — é essa a consequência duma abertura rápida — um mal menor comparado à manutenção ou à retoma dos indicadores económicos. Daqui podemos tirar que a luta de classes não desapareceu se tomarmos por classe o grupo dos mais fragilizados no actual quadro — isso inclui trabalhadores fixos por conta, mas também marginais sem qualquer trabalho ou remuneração, e que um dia poderão ser as vítimas a quem será negado o acesso aos poucos recursos disponíveis. Os fracos continuam a precisar de se organizar, de se defender diante dos fortes, de ganhar força, exigindo espaço, direitos, partilha e igualdade. O saber organizativo e todas as táticas do sindicalismo libertário do passado, que tão decisivo foi para melhorar a sorte de tantos, continuam actuais; desde que adaptados às circunstâncias de hoje não perderam qualquer pertinência.

Há porém algo que mudou em relação ao passado. Há cem anos, quando *A Batalha* foi criada, a CGT e o PCP fundados no quadro do sindicalismo revolucionário

rio, o capitalismo industrial podia ser visto, e assim era, como um passo indispensável para a emancipação dos mais fracos – o operariado que se concentrara desde a segunda metade do séc. XIX em torno das grandes cidades burguesas e que vivia em condições desumanas com horários de trabalho infundáveis, trabalho infantil, prostituição, casas insalubres, salários miseráveis, alcoolismo, má alimentação. O capitalismo industrial estava a criar os instrumentos necessários, as fábricas, a produção e os transportes, que permitiriam no futuro uma era de abundância para todos. Ainda hoje os teóricos marxistas-leninistas defendem o modelo de desenvolvimento chinês, talvez a principal força motora do capitalismo mundial, à luz desta mesma visão. A situação actual é diferente – e desde há anos que o é. Não foi preciso a epidemia global para o mostrar. O desenvolvimento dos meios de produção chegou a um tal ponto que se mostra nocivo. A destruição dos ecossistemas florestais, sem a qual a economia não cresce – daí a actual permissividade em relação à floresta do Amazonas, e as gravíssimas consequências que disso decorrem – é um exemplo suficiente para mostrar como a direcção actual nos está a levar a um suicídio colectivo. O inimigo aqui não é já uma classe mas o homem no seu todo, já que o cidadão comum e não apenas o capitalista está interessado, e por ele se bate, na manutenção do actual modo de vida.

O que a epidemia global dos dias de hoje pode ter acrescentado a este quadro foi um salto qualitativo. A pandemia parece ter o valor duma fronteira, até em termos de língua com todo um novo vocabulário social, entre dois mundos – o de ontem, aquele criado no rescaldo da segunda guerra mundial, e o de amanhã. Vale a pena regressar ao mês de Janeiro de 2020, que hoje nos parece tão longe, e ler as notícias que se deram sobre o Fórum Económico Mundial que teve lugar em Davos e que celebrou os 50 anos da instituição. Mesmo sem pandemia, mesmo em festa de aniversário redondo, as previsões foram más ou mesmo péssimas. Os empresários mundiais, os bancos, a elite política, os grandes agentes económicos, quer dizer, a nata do capitalismo mundial mostrou-se descontente com a actual situação. Os recursos são cada vez menos e a necessidade de os fazer render cada vez maior. Os milionários estão conscientes que para o actual sistema económico não colapsar em pouco tempo é preciso fazer uma transição para princípios mais sustentáveis. O Fórum escolheu este ano uma estrelinha mundial altamente simbólica das preocupações com que se debate: Greta Thunberg. O capitalismo verde está pois na ordem do dia e representa uma nova fase do modelo industrial tal como o conhecemos desde o início do séc. XIX. Esta fase aparece marcada por um pessimismo sombrio – os recursos são limitados e o modelo de desenvolvimento assente nos combustíveis fósseis está a chegar ao fim – e por uma nova esperança, a de poder dar um salto qualitativo para um tipo de desenvolvimento e de crescimento que não seja incompatível com o modelo empresarial e financeiro do capitalismo e atrase o naufrágio geral do ambiente.

Esta nova idade do capitalismo industrial pode vir a ser muito agressiva. Em cima da mesa estará a gestão cada vez mais escassa de recursos e o combate a situações de calamidade e doença fruto das péssimas condições ambientais em que o planeta vive devastado pelas irresponsáveis actividades humanas dos dois últimos séculos. Há que tomar decisões em muitos aspectos dramáticas para não esgotar de vez os recursos e para aguentar o modelo empresarial. É aqui que capitalismo verde e ecofascismo podem convergir, tornando-se a mesma realidade. O projecto ecológico do capitalismo, a *green economy*, está obrigado a ter uma natureza autoritária e de excepção. As medidas a tomar são drásticas e pedem mão de ferro – senão mesmo em casos extremos, casos que podem ser frequentes, um darwinismo social militarizado. A nova fase do capitalismo vai assim socorrer-se cada vez mais do Estado e dos seus mecanismos, antes de mais o monopólio da violência, para impor

as suas políticas. As teorias libertarianas não têm qualquer futuro dentro desta nova fase e vão ser substituídas por um intervencionismo cada vez mais activo e exclusivo. O que se seguiu à grande crise económica de 1929, ponto de referência para muitos da actual pandemia, ao menos em termos económicos, foi o *new deal* de F. Roosevelt, com uma regulação severa dos preços, ou do equilíbrio entre preços e custos, por parte do Estado. O destino das teorias libertarianas, que ganharam projecção nos anos 70 do século passado no quadro do neo-liberalismo ascendente, e com elas a fundação e o avanço do Partido Libertário americano, o terceiro do espectro político estadunidense, é neste momento uma incógnita mas pode muito bem acontecer que voltem costas à nova fase do capitalismo em nome da defesa intransigente da iniciativa privada, do mercado livre e do individualismo. Houve sempre no libertarianismo uma franja de esquerda, filha directa de Benjamin Tucker e do mutualismo proudhoniano, hoje representada por Kevin Carson, e que poderá ainda ter um papel interessante na remodelação do libertarianismo e na sua reaproximação à matriz social libertária.

A diferença que existe entre a inconsciência do capitalismo industrial tradicional, aquele que fez a mineração dos combustíveis fósseis e avançou para os reactores nucleares, e as preocupações do capitalismo verde, exigindo um intervencionismo novo, o *green new deal*, é entre um suicídio rápido, imediato, e um suicídio difuso, diferido, mais demorado e que não atinja todos ao mesmo tempo. Políticos sem qualquer preparação ou preocupação ambiental, como os actuais presidentes dos Estados Unidos ou do Brasil, podem precipitar em breve largas regiões do mundo numa agonia sem retorno, com catástrofes massivas e irreversíveis, mas a política verde do capitalismo não nos promete um destino muito melhor.

Um exemplo disto é a nova tecnologia 5G, a tecnologia digital de 5.^a geração no âmbito do telefone móvel. Com esta tecnologia dar-se-á um passo decisivo para a conexão permanente de tudo. O mundo confundir-se-á com a rede e a *internet* disseminar-se-á em todas as coisas. O frigorífico dialogará com a máquina de lavar pratos, a máquina de lavar roupa trocará impressões com o aspirador. O capitalismo verde é um capitalismo digital, cujo funcionamento será assegurado pelo teletrabalho generalizado. A sua primeira grande experiência, a sua experiência piloto, teve lugar no quadro desta pandemia e há todo um lastro que ficou e que vai ser em breve aproveitado para fazer transformações na área do trabalho. Os excluídos desta nova prática serão por certo muito mais do que aqueles que foram ficando pelo caminho nas anteriores revoluções tecnológicas – a começar pelos operários ingleses de Ned Ludd, os luditas, do tempo da mineração do carvão e da chegada do tear mecânico. Ora a tecnologia 5G – onde hoje se encontram as oportunidades de negócio – é altamente poluente, uma poluição invisível e assim muito menos susceptível de ser contestada. Seja como for, as frequências electromagnéticas alteram os genes, fazem proliferar as células, provocam mutações cromossómicas, modificam as propriedades das membranas do citoplasma e a funcionalidade do sistema neuromuscular. Nada disto é novo e já em 2011 os perigos desta tecnologia foram reconhecidos. A Agência Internacional de Investigação sobre o Cancro classificou então a radiação electromagnética das telecomunicações como possivelmente cancerígena para os humanos, isto com base num aumento do risco de glioma, um tipo de cancro no cérebro, associado ao uso de telemóveis. Demais esta nova geração tem especificidades – como a necessidade de espalhar milhões de antenas minúsculas e captar uma boa radiação do sinal a uma altura relativamente baixa – que levarão inevitavelmente ao abate de muitas árvores. Há ainda o problema dos metais raros para a constituição do hardware e duma onda de extractivismo – caso do lítio – que vai criar mais danos ambientais aos cursos de água, aos lençóis freáticos, à fauna e à flora, em zonas que até aqui foram mais ou menos

poupadas. Por fim, não menos grave, esta economia verde e digital está assente na escravização de dezenas de milhares de crianças que são usadas para esta nova fase de mineração. No momento em que escrevo estas notas o governo português oficializou a realização de testes ao sistema 5G – resolução do Conselho de Ministros n.º 29/2020 de 21-4-2020, que «estabelece os princípios gerais para a criação e regulamentação das Zonas Livres Tecnológicas». Estas Zonas, onde decorrerão os testes, não necessitam sequer do consentimento das populações locais.

Esta pandemia está numa encruzilhada de caminhos. É uma ocasião propícia para percebermos a irresponsabilidade da nossa vida desde há muitos anos e a forma cega como nela insistimos hoje ao atendermos apenas ao crescimento económico como indicador social. Quer a fase neo-liberal do capitalismo, cirúrgico na sua intervenção estatal, quer a nova fase do *green new deal*, mais intervencionista, exigem crescimento económico e consumo acelerado. Estão reféns duma lógica destrutiva e suicidária, a primeira prosseguindo sem crises de consciência o que há muito conhecemos e a segunda regulando os recursos e disponibilizando-os para uma minoria que quer continuar a viver e a usufruir como até aqui e excluindo todos os outros para quem já não há sequer como nos tempos da social-democracia as migalhas do banquete.

A sobrevivência da natureza depende hoje das acções humanas. Nunca assim foi e por isso esta nova idade traz responsabilidades acrescidas à humanidade. Para estarmos à altura, precisamos de criar uma nova relação com a natureza, muito distinta daquela que o produtivismo e o consumismo nos propõem. É pois necessário sair da lógica empresarial – essa mesma que leva à necessidade de crescimento exponencial e por tabela de consumo desenfreado. Precisamos de inventar uma economia nova que saia da lógica suicidária do modelo empresarial e financeiro e reconheça que podemos viver com frugalidade, sem sujeição à produção e ao consumo frenéticos – o ciclo infernal que nos está a matar. Com a pandemia estamos a experimentar um momento de paragem. Os aviões ficaram em terra, os carros ficaram estacionados, muitas fábricas fecharam, os cinemas e os comércios não abrem, as ruas e as auto-estradas estão desertas. Por um instante a actividade humana no planeta regressou ao estado pré-industrial. As emissões de carbono diminuíram com a paragem – mas mesmo assim nas melhores previsões o ano de 2020 vai ficar muito aquém das metas anuais que o acordo de Paris propôs para descarbonizar até 2040. À nossa volta são cada vez mais visíveis as ruínas do nosso modo de vida actual. Cabe-nos a nós sobre estas ruínas começar construir um novo modo de vida que possa ser um exemplo de que há uma alternativa para a catástrofe ambiental, para o terror e para o darwinismo social autoritário.

[23-4-2020]



fotografia de Mário Rui Pinto
Milão, Dezembro de 2019

COMO AS RADIOFREQUÊNCIAS AFECTAM O NOSSO ORGANISMO E PORQUE O 5G NOS PREOCUPA?



Hugo Gonçalves Silva

Estimado leitor é com muito gosto que me dirijo a si para lhe falar um pouco sobre electromagnetismo. Apesar de ser uma tarefa árdua, esta é indispensável para a nossa sobrevivência nos dias de hoje, porque, cedendo aos interesses corporativistas instalados, e que bem instalados estão eles... desde a política às mentalidades individuais (sem que lhe pareça arrogância, permito-me fazer de mim e do prezado leitor, duas agradáveis excepções...), estamos a ser invadidos por sistemas de telecomunicações que usam electromagnetismo artificial, a que chamamos de forma abreviada de radiofrequências, como meio de transporte da informação.

Os efeitos prejudiciais que as radiofrequências (por favor, prezado leitor, não se sinta mal se não entender o que significa «radiofrequências» porque é em parte para isso que o seu singelo narrador lhe escreve) têm para a vida, não só a humana, estão mais que provados em milhares de estudos realizados em mais de cinquenta anos de investigação. Na verdade, a tecnologia bélica desenvolvida na guerra fria nas décadas 50/60 é precisamente a que de “súbito” inundou as nossas vidas nas décadas de 80/90 sob a forma de telemóveis, routers, etc. Agora pretende-se dar mais um salto nesta loucura desenfreada com a “quinta geração” de telecomunicações, mais popularmente conhecida pela sigla inglesa 5G... Querido leitor, não se deixe enganar pela “banha da cobra”, o 5G não é apenas mais uma geração, mas sim um sistema com uma arquitetura totalmente diferente, em que, literalmente, tudo vai comunicar com tudo constantemente como se vivêssemos num *tablet* em três dimensões, no que os tecnocratas chamam a “Internet das Coisas” ... Espero que o estimado leitor como o seu humilde narrador, não aceite ser “uma Coisa” ... Por exemplo, se o leitor anda de pestana aberta, terá com certeza reparado, como o seu narrador reparou, que durante a “pandemia do medo” foram instaladas nas ruas do nosso país, novas luminárias equipadas com umas pequenas antenas! Estas são antenas telecomunicações de segunda e terceira gerações, 2G/3G, e, o seu simples narrador atreve-se a dizer, apesar de todas as críticas de que tem sido alvo, que não pode haver outro motivo para as mesmas terem sido instaladas, senão para comunicarem com os telemóveis dos transeuntes, ligando-se à sua proximidade e desligando-se com o seu afastamento... Isto é o que pomposamente se chama de “sustentabilidade” ... Veja bem, prezado leitor, a capacidade, sem precedentes, que este sistema vai criar para armazenar dados sobre os nossos hábitos de vida, no exemplo dado, quem faz a gestão das luminárias poderá saber ao milímetro onde se encontra quem leve consigo um telemóvel... Repare estimado leitor, numa altura em que nos tornamos um recurso, “os recursos humanos”, estes dados são os verdadeiros activos do chamado “capitalismo digital”. Daí tanto entusiasmo entre gestores corruptos, dispostos a sacrificar a cidadania na sua “gestão de activos”... Mas, como diz o ditado: “quando a esmola é grande, o pobre desconfia” e este sistema terá um preço elevadíssimo para a vida, porque os níveis de exposição às radiofrequências (uma vez mais, pretendo sossegar o leitor dizendo que, em breve,

vou explicar o que esta palavra significa) vão aumentar de tal forma que chegarão a ser milhões de vezes superiores acima dos considerados “biologicamente compatíveis”. Por isso, centenas de cientistas e cidadãos, ainda assim uma minoria no vasto “rebanho” de *ovessoas* (uma mistura entre ovelhas e pessoas que seguem impávidas o rebanho, sem questionar os propósitos do pastor), têm feito tudo o que têm ao seu alcance para alertar a classe política e médica para o perigo existencial que o 5G representa. Mas, aparentemente tanto políticos como médicos parecem padecer duma doença de que se fala muito hoje, o “comprometimento cognitivo” (curiosamente associado em vários artigos às radiofrequências) e que se manifesta, nestes casos, por um esquecimento sistemático de determinados assuntos de entre os quais estão, naturalmente, as radiofrequências, mas há mais... Desengane-se o leitor se pensa que o “comprometimento cognitivo” se limita às radiofrequências, temos por exemplo, as vacinas, os procedimentos médicos errados, a medicina genética, etc., etc. Ou seja, uma longa lista de “comprometimentos” entre políticos e médicos... No entanto, como os outros assuntos estão fora do alcance do seu limitado narrador, não me atreverei a falar-lhe deles... O que tem a vantagem de não maçar demasiado o caro leitor com os assuntos que realmente interessam! Os tais que não passam nos jornais, que não passam na rádio e são censurados na *world wide web* (a “teia que açambarca o mundo”)... Enfim, eis que vivemos o “admirável mundo novo”...

Voltando, portanto, ao nosso texto, o seu narrador queria explicar ao estimado leitor que quando se começa a trabalhar em bio-electromagnetismo, ramo da ciência que, para enorme infelicidade das duas classes “comprometidas” antes mencionadas, estuda os efeitos do electromagnetismo na biologia, rapidamente se percebem três coisas: a academia fez voto de silêncio, os tribunais assobiam para o lado e o povo está absolutamente ignorante. Não há dúvidas, que o poder está no povo, é a realidade estatística dos grandes números, e o que impede então que o povo assuma o poder que merece, perguntar-se-á legitimamente o leitor? Muito simplesmente, a ignorância... Não admira, nesta “desordem de coisas”, que ao dia de hoje, algures em 2020, quererem fechar as universidades e torná-las um vídeo jogo *on-line*! Quem me diria que ia ver isto acontecer durante a minha vida e, por favor, estimado leitor, acredite em mim quando lhe digo que ainda sou relativamente jovem, não só de alma, mas também de corpo... Mas, se somos honestos, eu e o prezado leitor, temos legitimidade para perguntar: de que servem as universidades se os *ovelunos* (mistura entre ovelhas e alunos, uma subespécie na cadeia darwinista das *ovessoas*) só querem o canudo e uns *likes* no “livro das caras”? E a mesma pergunta se pode fazer dos *ovessores* (mistura entre professores e ovelhas, uma subespécie em vias de extinção da mesma cadeia antes citada) que, talvez sofrendo do mesmo “comprometimento cognitivo” de políticos e médicos, se esqueceram dos princípios de conhecimento universal que justificam o nome “universidade”.

Por isso, amável leitor, tomei a iniciativa de lhe escrever para tentar, no melhor das minhas modestas capacidades, esclarecê-lo de como o electromagnetismo afecta enormemente o organismo humano e, portanto, o motivo pelo qual nos devemos preocupar com o 5G. Aproveitei, então, o entusiasmo de dois estimados amigos, a quem agradeço no fundo do texto, e combinei dois aspectos que fazem muito sentido juntos, por um lado, procurei no discorrer do texto usar, em tom de

homenagem, o estilo envolvente e simples do saudoso Prof. Rómulo de Carvalho, o maior divulgador da Física, a ciência à qual dedico a minha vida, que a língua de Camões conheceu (atrevo-me a dizer que também um dos seus maiores poetas sob o pseudónimo de António Gedeão) e, por outro, como careço de capacidades de analogia, adoptarei neste pequeno texto a analogia feita pelo Dr. Barrie Trower, um renomado perito britânico em armamento electromagnético (sim, o prezado leitor leu bem... armamento electro-magnético...) numa das suas apresentações públicas, em que este faz a analogia do efeito das radiofrequências no organismo humano, com um “conjunto de pessoas a abanarem uma árvore”.

Se me permite, no entanto, caro leitor, peço-lhe, por favor, a amabilidade de antes de começar a narrativa, fazer um pequeno preâmbulo para introduzir o tema do electromagnetismo. O electromagnetismo, em pouquíssimas palavras, é o nome dado para descrever a acção conjunta do campo eléctrico e campo magnético quando estes actuam sobre materiais carregados electricamente (como os iões dissolvidos no nosso sangue ou nas nossas células...) ou magnetizados (como os ímanes que temos nos nossos frigoríficos recordando os *velhos tempos*, em que podíamos viajar...) através da chamada força electromagnética... Sendo que o mais importante para a presente narração é o facto de que, na sua dinâmica, estes campos se comportarem como uma onda (com comprimento de onda, velocidade e frequência, como as ondas acústicas que constituem o som...), mas, que neste caso representam oscilações dos campos mencionados. Ou seja, trata-se de *ondas electromagnéticas*, as quais, no espectro visível, chamamos habitualmente luz. Sim, estimado leitor, segundo as ideias de Maxwell, a luz é apenas, por assim dizer, uma *onda electromagnética* que se rege pelas equações às quais, mais tarde, a academia lhes deu o seu nome, não o do estimado leitor, mas sim o cientista antes referido...

(teria sido um pouco arrogante que fosse o próprio a fazê-lo, mas, no fundo, quando as deduziu Maxwell saberia que elas iriam ficar com o seu nome...)

De resto, anos mais tarde, Einstein ao analisar os resultados da experiência do *efeito fotoeléctrico*, na altura em que ainda se fazia experiências (no tempo longínquo em que se faziam coisas incrivelmente produtivas como “aulas presenciais”, talvez o leitor ainda se recorde...), entendeu que o electromagnetismo era composto por pequenos “pacotes de energia”, cuja energia é proporcional à sua frequência, que se vieram a chamar “fotões” (e não “einsteinões” como era justo que o fossem, já que deram às “equações da luz” o nome de quem as deduziu...). Esta ideia, deu a Einstein o prémio Nobel da Física em 1921 (que fará 100 anos para o ano, incrível como o tempo passa...), e apesar de ele dizer que “Deus não joga aos dados”, esta ideia acabou por estar na génese da mecânica quântica... uma versão probabilística da realidade. Por isso, alguns consideram Einstein o avô da mecânica quântica... Falaremos do pai desta enigmática “moça”, um pouco mais abaixo no texto!

Ora, perguntar-se-á o apreciado leitor, o que têm de especial os ditos fotões para o estar a apoquentar com eles? Estes têm a particularidade de se apresentarem na natureza com variadíssimas frequências, desde muitíssimo baixas frequências até altíssimas frequências, ao qual chamamos *espectro electromagnético*. Isto em si não é o motivo pelo qual lhe falo dos fotões, mas, sim, o facto de que o que o ser humano consegue ver é apenas uma ínfima fracção de todas as frequências que constituem o dito *espectro electromagnético*. É a esta gama de frequências a que cha-

mamos luz, alguns mais entendidos, chamam-lhe “luz visível”, ou espectro visível como o fiz antes, porque, na verdade, existe “luz invisível”, por mais paradoxal que possa parecer ao estimado leitor. Já viu, prezado leitor, o que separa o mundo visível do mundo invisível são apenas frequências, mais nada... Por princípio, a física que rege o mundo visível, neste sentido de frequências, é a mesma que rege o invisível, quão néscios somos, querido leitor, ao negar o “não evidente” ... Assim, as frequências usadas nas telecomunicações, localizadas na mesma zona do *espectro electromagnético* das usadas nas transmissões de rádio e daí o nome “radiofrequências” (aqui tem a prova, estimado leitor, como o seu narrador é pessoa cumpridora das suas promessas), estão fora da zona de frequências da “luz visível” e, portanto, pertencem ao “mundo invisível”, de resto, os entendidos chamam-lhes: a “ameaça invisível”; os ignorantes que agora se intitulam de “cépticos”, por seu lado, dizem que é “teoria da conspiração”... Enfim, muito perdido anda o mundo...

(como costuma dizer o seu narrador: hoje, ensina-se o mínimo para que os idiotas se encham de soberba e os sensatos de medo... ambos, subespécies das ovelhas)

Aqui nasce a fonte de toda a discórdia, uma vez que os “fotões” destas radiofrequências não têm energia suficiente para ionizar átomos e moléculas e, por isso, detractores da verdade como o ICNIRP (a sigla inglesa do que devia significar “máfia de cientistas e empresários corruptos e sem escrúpulos culpados do genocídio causado pelas telecomunicações”), dizem que estas não têm qualquer efeito para o organismo para além do térmico. É precisamente, amável leitor, o objectivo deste texto repor, com uma analogia simples e clara, a verdade: “as radiofrequências provocam o detrimento da vida, ponto final parágrafo.”

(o seu narrador optou por escrever esta última parte, para que no caso hipotético de querer ler este texto a alguém, essa hipotética pessoa possa entender o que estava a acontecer no texto... aliás, o leitor pode até aproveitar esta leitura para testar os sentimentos da hipotética pessoa a quem leia o texto, caso sinta necessidade disso, porque, uma coisa lhe pode garantir o seu narrador, se a coitada da pessoa o ouvir até fim, significa que o ama incondicionalmente...)

Agora, o caro leitor, perguntar-se-á (por favor, tenha a bondade de repetir comigo): porque motivo a luz visível pertence a uma gama específica de frequências do *espectro electromagnético* e não a outra? A resposta que pode dar o fraco entendimento de quem lhe escreve, sobre as intenções do Criador, é que, por princípio, o nosso Sol apesar de emitir fotões numa ampla gama de frequências, a que chamamos “espectro solar”, é, precisamente, na gama de frequências do *espectro electromagnético* que nós vemos, o tal “espectro visível”, que o nosso Sol emite mais fotões e por isso, os nossos olhos adaptaram-se as essas frequências com maior incidência de fotões para conseguirmos “ver” ...

(peço desculpa, pela falta de rigor ao usar a palavra “nosso” ao referir-me ao Sol, porque, no fundo, somos mais dele nós, que ele nosso...)

Ora, se conseguíssemos ver numa gama do *espectro electromagnético* com menos emissão de “fotões solares” a sensibilidade dos nossos olhos teria de ser de tal ordem que sempre que estivéssemos expostos à luz do Sol ficaríamos absolutamente encadeados... Tal e qual como acontece às personagens da alegoria da “Caverna” de Platão, na sua *República* (na altura em que ainda não tinham chegado as bananas da América do Sul e havia Repúblicas sem serem deste fruto) que habituadas a ver na penumbra da “Caverna” mal iluminada ficam “cegas” quando

saem para o exterior... Aliás, do mesmo problema sofreram as personagens de Saramago no seu livro com o nome original d'*A Caverna*! Muito embora, Platão e Saramago, falassem de cavernas diferentes e em tempos diferentes, a cegueira de quem era retratado não era muito diferente... De resto, estimado leitor, Saramago ficou famoso por falar de problemas de visão...

(uma pequena nota para o caso do querido leitor ser um pouco distraído, mas Saramago não era nem oftalmologista, nem optometrista, mas sim o “nosso” prémio Nobel da literatura... cuja obra, o Levantado do Chão foi o livro que mais marcou o seu simplório narrador...)

Para terminar este preâmbulo sobre o mundo visível e o invisível, por favor, tenha a gentileza de me permitir falar de Erwin Schrödinger, o pai da mecânica quântica, cujo gato é mais famoso que ele próprio. Schrödinger falava nas suas reflexões compiladas em livros como *What is life?*, que recomendo para o leitor se cultivar, que há coisas no mundo que não se vêem e são mesmo para ser assim. Ele dava como exemplo as moléculas que constituem o ar. Atrevo-me, por isso, a sugerir ao prezado leitor o mesmo esforço de imaginação que ele me pediu a mim há já alguns anos... Imagine que conseguíamos, de facto, ver as ditas moléculas. Como veríamos o mundo? A resposta é simples, não o veríamos... A nossa visão seria saturada de tal forma com milhares de milhões de moléculas, umas de hidrogénio (como aquelas que o Secretário de Estado da Energia diz querer “queimar” na “reconvertida” Central de Sines, que, no fundo, não é mais que uma desculpa para a “morte antecipada” da segunda central termoeléctrica com melhor custo benefício da Europa... o seu humilde narrador atreve-se a diagnosticar este como sendo um caso de “cegueira crónica”...), outras de oxigénio e muitas mais ainda, todas de um lado para outro, que seria como viver num permanente “nevoeiro molecular”... e lá teríamos nós que chamar o Saramago outra vez (quem sabe até poderia ajudar o Galamba a ver para além de tanto *hidroeuro*, uns 7 mil milhões deste tipo de euros, dizem eles). Enfim, lá diz o ditado: “coração que não vê, coração que não sente”, quanta sabedoria em tão poucas palavras...

Por isso, estimado leitor, habituamo-nos, desde sempre, a viver entre o mundo visível e o invisível e é precisamente para falar do invisível que lhe escrevo.

(peço-lhe desculpa por soar um pouco místico, não era minha intenção, mas fica bem e, por isso, não o emendei...)

Assim, querido leitor, nesta pequena exposição vamos levar a analogia mencionada no início do texto, ou seja, a de ilustrar o efeito das radiofrequências (o estimado leitor pode agora sentir a satisfação de já saber o que são estas “radiofrequências”) no organismo humano através da analogia com um “conjunto de pessoas a abanarem uma árvore”, um pouco mais longe para elucidar o amável leitor de quatro características do electromagnetismo das radiofrequências: *polarização, intensidade, frequência e modelação*, assim como, ilustrar a *diferença da sua influência de pessoa para pessoa*. Peço, por isso, a atenção do caro leitor, a dedicação dos voluntários abanadores da árvore e a paciência da própria, que se terá de sacrificar em prol de um melhor entendimento sobre a matéria aqui em apreço.

Por isso, estimado leitor, se imaginarmos que quatro pessoas estão dispostas entre si mantendo iguais distâncias em torno da árvore, e se cada uma tentar abanar a árvore com a mesma força e velocidade, a força feita por cada uma vai cancelar o da pessoa oposta a si, e, assim, a árvore não se moverá. Isto ilustra a acção de *ondas*

electromagnéticas não polarizadas, em que o efeito das forças electromagnéticas é cancelado e, portanto, quando somos expostos a *ondas electromagnéticas não polarizadas*, como no caso das dos Sol, apenas se sente o aquecimento que provocam. No entanto, se estas quatro pessoas estiverem juntas do mesmo lado, quando exercem uma força sobre a árvore a sua acção soma-se entre si e conseguem, em princípio, abanar a árvore. Isto representa então a acção de *ondas electromagnéticas polarizadas*, em que o efeito das forças electromagnéticas não é cancelado, tendo, portanto, a capacidade de afectar o organismo humano para além do aquecimento. A polarização é, de resto, a grande diferença entre as *ondas electromagnéticas naturais*, como o caso mencionado do Sol, e as *ondas electromagnéticas artificiais* usadas nas telecomunicações, ou seja, as radiofrequências já conhecidas do prezado leitor. Por isso, com as *ondas electromagnéticas naturais* apenas sentimos o seu efeito térmico, que até nos é agradável, e com o segundo tipo de ondas o nosso funcionamento biológico é comprometido, este efeito é designado por *não-térmico*, à falta de uma expressão mais feliz...

Agora, não basta que as *ondas electromagnéticas* sejam polarizadas para que influenciem o nosso organismo, é preciso também que tenham intensidade suficiente. O estimado leitor perguntar-se-á então: *O que é a intensidade das ondas electromagnéticas?* Para tentarmos compreender o que esta propriedade é, vamos recorrer, novamente, à analogia das pessoas e das árvores, imaginando, portanto, que temos duas pessoas com a mesma força do mesmo lado da árvore. Se estas duas pessoas tentarem abanar o tronco e este for suficientemente grosso, estas duas pessoas quase não o farão mover, no entanto, se forem quatro pessoas do mesmo lado, eventualmente já o poderão mover, porque a força aplicada aumentou. Agora, no caso limite de serem, por exemplo, cem pessoas, ao abanarem o tronco da árvore farão tanta força que podem até parti-lo, porque exercem muito mais força que apenas as duas pessoas com que começámos a analogia.

Este exemplo ilustra o efeito da intensidade das *ondas electromagnéticas*, que mais não é que a capacidade que estas têm de realizar força. *Ondas electromagnéticas polarizadas*, mas pouco intensas quase não afectam o nosso organismo, mas *ondas electromagnéticas polarizadas* muito intensas podem levar à sua interrupção. Esta analogia mostra a diferença entre as ondas electromagnéticas usadas nas gerações anteriores ao 5G (p.e., o 4G) e o 5G, uma vez que esta última vai trazer um aumento enorme da intensidade das *ondas electromagnéticas* e, portanto, vai potenciar muitíssimo o detrimento dos funcionamentos biológicos.

O estimado leitor repare que se o aumento da intensidade, as cem pessoas da nossa analogia, não for conjugado com a polarização, ou seja, em vez de estarem todas de um lado da árvore, mas estarem igualmente espalhadas em torno do tronco (devo avisar que uma vez que são tantas pessoas, não vão de certeza cumprir com a “distância social”, o que inviabiliza a realização desta experiência, por causa de uma medida totalmente estapafúrdia em vigor na altura da escrita deste artigo... enfim, o seu narrador já criticou que chegue políticos e médicos, porque se não, volta-lhes a “cair em cima”... estes tipos merecem...), não se sentiria o seu efeito, porque na analogia com a árvore, esta não se moveria, por maior que fosse a intensidade.

Outros dois fenómenos devem merecer a atenção dos intrépidos investigadores dos efeitos biológicos do electromagnetismo que, por esta ocasião, são constituídos

pela minha pessoa, o seu humilde narrador, deste lado, e o estimado leitor, que tem tido a gentileza, desse lado, de me seguir até aqui (imagino que a hipotética pessoa a quem estava ler este texto já o tenha deixado, facto pelo qual lhe peço as mais sinceras desculpas). A saber a *frequência das ondas electromagnéticas*, que é tão falada nos meios de comunicação, “não sei quantos disse que o 5G terá uma frequência de 1800 MHz, fulano de tal disse que era 3600 MHz, etc., etc.” (as dispersões do costume para ganhar tempo), é no fundo ilustrada pela velocidade com que o tronco da árvore é abanado pelos nossos dedicados voluntários, quanto maior velocidade com que o abanam, maior a frequência do movimento de oscilação. É simples, neste caso. Naturalmente, que, por princípio, quanto maior for a velocidade com que, por exemplo, as cem pessoas do mesmo lado da árvore abanam o tronco da mesma, por “efeito de fadiga”, mais rapidamente o tronco de partirá. Algo similar acontece quando vamos aumentando a *frequência das ondas electromagnéticas*, com a particularidade que no caso do electromagnetismo, maior frequência significa maior energia, como observado por Einstein, mas, no limite, a energia é tão grande que promove uma série de fenómenos, chamados *ionizantes*, diferentes dos que aqui estamos a tratar, chamados *não-ionizantes*, uma vez mais por falta de melhor nome (é como chamar a um cão, um “não-gato”), e que são característicos da radioactividade.

(este é o busílis da questão, as ondas electromagnéticas polarizadas mesmo que a frequências não-ionizantes apresentam efeitos não-térmicos que impactam o organismo humano, ponto final paragrafo – mantendo o estilo anterior. Uma vez que os níveis máximos de exposição se definidos pela “máfia das telecomunicações” considera exclusivamente os efeitos térmicos, com muito menor impacto que os não-térmicos, estes estão muito acima dos realmente saudáveis).

Assim, estimado leitor, chegamos à analogia com a modelação das *ondas electromagnéticas* que se trata, de facto, da brusquidão com que as pessoas, já um pouco fartas de tanto exemplo, abanam a árvore, já aborrecida de tanto ser abanada. Imagine-se que uma coisa é abanar a árvore com suavidade, mesmo que seja com grande velocidade, e outra é dar puxões bruscos, mesmo que usando a mesma velocidade. É de esperar que o tronco da árvore se parta muito mais rapidamente com a segunda forma de abanar a árvore do que com a primeira, porque o impacto do segundo é maior do que o do primeiro. Da mesma forma, as *ondas electromagnéticas polarizadas* quando modeladas, ou seja, transmitidas por pulsos, terão o seu *efeito não-térmico* no organismo humano potenciado pela “brusquidão” como que estas interagem com este. Curiosamente, as *ondas electromagnéticas naturais* além de não serem polarizadas, não são modeladas, mas sim sinusoidais, ou seja, tem uma variação suave...

(neste momento, devo de fazer um parêntesis na narração para congratular o estimado leitor por perseverar na leitura deste texto até aqui... os meus sinceros parabéns...)

Finalmente, o seu respeitoso narrador pretende, apesar das claras limitações das suas capacidades, ilustrar como se pode perceber o motivo por que cada organismo humano responde de forma diferente ao electromagnetismo polarizado. Por exemplo, por que motivo uma criança sofre um impacto maior do electromagnetismo polarizado que um adulto, impacto este que é reportado em inúmeros artigos científicos. A analogia com a árvore é perfeita para isso; imagine, prezado leitor, que uma árvore fininha representa o organismo de uma criança e uma árvore grossa o de um adulto, árvore grossa vai abanar muito menos que uma fininha, com a

mesma força aplicada pelos nossos esforçados voluntários e, portanto, vai resistir muito mais à mesma. Naturalmente, se o número de pessoas, a intensidade do campo electromagnético, for grande, ambas as árvores, organismos humanos, vão partir, mas a fininha, ou seja, o organismo da criança, vai partir com maior facilidade, o que representa um muito maior prejuízo para a criança. Prejuízo este que se reflecte de muitas formas, como, por exemplo, no desenvolvimento precoce de gliomas em crianças, dificuldade de concentração, etc., sintomas que infelizmente têm sido ignorados por pais e educadores... O efeito do electromagnetismo em organismos animais e vegetais segue o anterior exemplo, mas considerando árvores ainda mais fininhas que a usada para representar o organismo de uma criança.

Estimado leitor, enquanto permitimos que as pessoas que usamos nesta analogia tenham o seu merecido descanso e a pobre da árvore se recomponha de tanto abanão, resta-me esperar de forma sincera que o tempo que perdeu a ler este humilde texto que foi escrito, usando as escassas capacidades de comunicação do seu narrador, lhe possa ter sido útil, como era originalmente a intenção. Peço francamente desculpas se não o foi, e tudo farei para o recompensar por isso. Eventualmente, uma forma de o recompensar, poderia ter sido a de substituir a sacrificada árvore da nossa analogia, por um ou outro político (com certeza, ambos teremos um da nossa predilecção) que bem merece uns abanões e, de resto, o seu narrador é até um defensor acérrimo da natureza, o que tornaria a substituição muito conveniente.

(o narrador assume estar com alguns problemas de consciência por ter maltratado tanto a mencionada árvore, mas como diz o ditado: “há males que vêm por bem”)

Permita-me, amável leitor, terminar lembrando que Carl Sagan, o pai da actual geração de astrónomos (pai no sentido intelectual, note-se... ao contrário de Euler, que foi literalmente pai duma geração de matemáticos ou Bach, pai duma geração de músicos...), nos alertou para o perigo de entregarmos o desenvolvimento do nosso mundo a cientistas, cujo trabalho cada vez menos pessoas têm capacidade de entender, e que, por isso, cada vez menos temos capacidade de os controlar nos seus intentos. Esta ameaça é hoje ainda mais premente e este texto espera ser o primeiro passo para devolver a ciência às pessoas e quem sabe, um dia, o poder, que lhes pertence por direito, para parar os “loucos” intentos dos ditos cientistas.

O AUTOR AGRADECE AO SR. RUI AUGUSTO E AO SR. PAULO ANTÓNIO, POR INSPIRAREM AS IDEIAS SUBJACENTES AO TEXTO. UM MUITO BEM-HAJA A AMBOS!



NOIVOS
[poema místico libertário]

Jesús Lizcano

tradução CARLOS D'ABREU

Somos noivos,
não irmãos.
Se fossemos irmãos
só existiria um mundo
e o mundo divide-se, desintegra-se
em incontáveis mundos.
E cada um é um mundo.
Em mudança: ah, em mudança:
somos noivos,
noivos chamados à boda única.

O poeta deve anunciar a todos
que todos somos noivos
e que só existe uma boda
à qual todos somos chamados,
que eu sou o teu noivo
e tu és a minha noiva,
que estamos sós, que nascemos sós
e morreremos sós
e que viver é a boda única
e que nos tornaremos loucos
vendo estranhas raízes,
parentescos estranhos,
em vez de nos entregarmos à ternura dos noivos,
à ilusão com que se olham,
à alegria com que se abraçam.

Ah, se saíssemos à rua e nos víssemos noivos,
nos sentíssemos noivos
e as minhas amigas fossem minhas noivas
e todas as bailarinas d'O Moinho as minhas noivas
e todos os monges de Montserrat os seus noivos!
Ah, se os monges de Montserrat soubessem
que são os noivos das bailarinas!
Ah, se as bailarinas
soubessem que os monges são seus noivos!
(Tampouco o hábito
faz as bailarinas).

Se nos víssemos noivos,
mamíferos enamorados,

órfãos que vamos à boda única
quando se libertam os nossos sentidos
de tantos pais terríveis...

Ah, se soubéssemos que somos noivos!
Como dominariam no nosso mundo
os cargos, os altos cargos, as esferas,
as mais altas esferas,
ah, as mais altas esferas!
que seria de todos eles
(e de todos os vigilantes!)
se todos fôssemos noivos.

Vazios
ficariam todos os parlamentos
Os noivos não necessitam parlamentos
nem nomes nem contratos. Se se esquecem
até dos seus nomes os noivos,
os maravilhosos noivos!
Acabariam todas as sociedades anónimas
(nós somos os anónimos!)
Pobre mundo,
cheio de sociedades anónimas e de comités centrais!
Como pode ser uma noiva
uma sociedade anónima.
Não imagino cheio de noivos abraçando-se
os comités centrais.
Um comité central
como pode ser um noivo,
como pode entender os noivos.
(Isso! Isso! Como pode entender os noivos!).

E todas as vizinhas seriam nossas noivas
e todos os vizinhos seriam nossos noivos
e todas as mulheres seriam minhas noivas
e todos os animais
nossos noivos.
(Já são nossos noivos!).

Porque somos um mundo condenado e errático
que acabará por se desintegrar, um mundo raro,
único, distanciado, ao qual vimos
cumprir o nascimento obrigatório,
cobrindo-nos de leis desde que respiramos.
Quem se atreveria, em troca,
a impor leis, as suas leis, na boda única,
na entrega única.

Desde quando os noivos pensam nas leis

e como poderia haver polícias:
iriam beijando-se pelas praças,
encontrando-se nos jardins
em vez de os vigiar, para os surpreender, aos noivos.
E dissolver-se-iam todos os exércitos:
fundir-nos-íamos num abraço nas trincheiras
e fugiriam apavorados todos os generais
e as noivas acorreriam a todos os cárceres
a libertar os presos porque seriam seus noivos.

E os dominantes,
muitíssimos dominantes?
Depressa não haveria dominantes!
(Nem vigilantes!)
O ar! O ar!
Somente dominaria o ar
na boda única!
O ar!

Em vão gritam desde os seus púlpitos que nos unamos,
ridículos e fantasmagóricos todos os púlpitos
(púl
pitos!)
se não somos os noivos do mundo,
se não avançarmos até à boda única.
(História dos macacos que se transformaram
em políticos, história
dos políticos que se transformaram em noivos!)

(Vivam os noivos!)

Olhai como os noivos
acabam com o espaço e o tempo
e como desapareceriam os poderosos
se não os tivessem nas suas mãos.

E a alma:
se não é uma noiva
que é a alma
e que é a minha mãe
e a minha irmã.

Entregar-se, esquecer-se,
conter a tragédia entre os beijos,
suster o caminho entre os abraços.
Que suspiros e que sorrisos
nas fábricas, nas oficinas,
nas salas de espera, nos autocarros,
quando todos fossemos noivos.

E que apoio e que ajuda
passear solitários pelas noites
em silêncio, com os nossos sonhos.
Fantasmas, não: sonhos!

E os Bancos?
Que mudança! Que mudança!
Os Bancos seriam nossos noivos!
As Caixas nossas noivas!
Que mudança!

Os nossos filhos
já nasceriam noivos!

E que chegara o carteiro e anunciara:
Sou o noivo carteiro!
E a porteira:
Sou a noiva porteira!
E os bombeiros:
Somos os noivos bombeiros!

E que escola, que escola
se os professores fossem noivos,
se não houvesse professores nem professoras.

O mundo
seria uma maravilhosa *casa de citas*¹
Citar-nos-íamos continuamente,
iríamos com o telefone de bolso chamando-nos
continuamente.
Que formosa é uma *cita*²!

Ah, os namorados! Ah, os noivos!
Não se perguntam, não questionam,
não recebem ordens e contra-ordens,
não têm deuses nem amos.
O mundo dos deuses
e dos amos
acabaria
quando todos nos sentíssemos noivos.

Como pode sentir-se um deus,
noivo,
como pode julgar-se um amo,
noivo.

Quando pensávamos que éramos irmãos,
quando falava São Francisco às florzinhas
vieram também os lobos.

Ah, as florzinhas! Que facilmente
se transformaram em lobos. Em dentes
caninos que nos destroem!

Que dificuldade põe o velho mundo
para que sejamos novos mundos,
para que sejamos noivos.

Quando nascemos
não terão pensado já por nós?
Não nos impõem sonhos e aventuras?
Não nos recenseiam e classificam?

Mas os noivos
nada sabem de mundos dirigidos,
de leis obrigatórias, de pais únicos.

(Vivam os noivos!)

E apenas haveria uma festa:
o dia dos noivos.

E uma rua (ah, tormento de tantas ruas
cheias de prisões encobertas):
o passeio dos noivos.

E o pensamento voaria.
O pensamento
só voa na alma dos noivos,
como voam as mãos e os olhos
(olhos claros, serenos!)
e os lábios.

E o que é um pensamento se não voa.
Não é a mais lóbrega das prisões?
Que luta pela liberdade é esta
que não luta pela boda única.

E viver abraçados
e morrer abraçados.
Que outra resposta à morte indigna
que morrer abraçados.

Organizaríamos viagens continuamente:
de noivos, para nos fazermos noivos
de todos os noivos do mundo.
Os noivos não sabem geografia,
ignoram a estatística,
contornam as alfândegas,
falam uma só linguagem.

Que mudanças, que mudanças
nas embaixadas!

Como conspirariam os noivos!
E rir-nos-íamos das bandeiras
ou não se ririam das bandeiras os noivos?
(E das fronteiras,
de todas as fronteiras!)

E a terra? Contemplai a terra:
não é uma boda única?

Não posso chamar irmão a ninguém
mas sim enamorar-me de tudo,
suster a beleza entre os meus sonhos.
Se existe a beleza
é porque todos somos noivos
ainda que o não vejamos:
nasce na alma dos noivos.
Só o amor não é cego!

Construímos um mundo de falsos irmãos
e se não caminharmos para um mundo
no qual sejamos todos noivos,
dizei-me: aonde vamos?

Amigos, velhos amigos meus:
só quero recordar as noivas que tive,
as coisas que amei,
o pouco amor que recebi.
Não fiz outra coisa que sonhar a boda única,
chorar amargamente pelo amor perdido.
Que pode fazer o poeta senão animar-vos
à boda única,
ao baile, sobre todas as coisas,
dos sentimentos e dos sentidos,
a sonhar o dia
em que todos formos noivos,
à conquista da inocência...

[N. do T.]: 1) “Casa de citas” citado no poema tem em castelhano o significado de casa onde clandestinamente se promovem encontros sexuais. 2) “cita” aqui em duplo sentido, no anterior e também no de encontro, reunião, entre duas ou mais pessoas, previamente acordado. Ver Lizano (2014), Jesús, *La conquista de la inocencia. LIZANIA. Aventura Poética y Libertaria 2001-2013. Mi mundo no es de este reino*, coord. FAL, II, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, pp. 338-346; Lizano (s/d), Jesús, *Novios, mamíferos y caballitos (a la Acracia por la inocencia)*, s/d, pp. 4-9 [pdf na rede]

JESÚS LIZANO Y EL MISTICISMO LIBERTARIO Ferran Aisa



Jesús Lizano Lizano (Barcelona, 1931-2015), era hijo de un barbero del barrio barcelonés del Poble-sec, su madre tenía un carácter fuerte, quería que las cosas fuesen siempre rectas, tanto era así que el poeta siempre decía que las cosas eran curvas: «A mí me gustan las personas curvas, las ideas curvas, los caminos curvos, porque el mundo es curvo y la tierra es curva y el movimiento es curvo...» A Lizano le gustaban los paraísos curvos porque sabía que la anarquía también es curva. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona, ejerció un corto tiempo de profesor y trabajó de corrector en la editorial Vicens Vives hasta su jubilación. Defendió lo que denominaba el Misticismo Libertario, la evolución desde el Mundo Real Salvaje hacia el Mundo Real Poético, como un camino hacia la conquista de la inocencia.

Poeta libertario, filósofo místico, pensador anarquista. Su obra poética y filosófica está recogida en numerosos volúmenes, algunos libros en edición de autor, destacan: *Poemas de la tierra* (1955), *Jardín Botánico* (Premio Juan Boscán, 1957), *Libro de la soledad* (1958), *La creación humana* (1958), *Fin de la tierra* (1972), *Misticismo libertario* (1985), *Lo unitario y lo diverso* (1989), *La selva* (Premio Ciudad de Martorell, 1991), *Héroes* (1995), toda la serie de volúmenes de *Lizanote de la Mancha* (1997-2001), *¡Hola compañeros! Manifiesto anarquista* (2000) y su *Aventura poética Lizania* en diversas ediciones y ampliaciones publicadas desde 2001 hasta la última edición de la Fundación Anselmo Lorenzo (FAL) de 2014, en dos volúmenes recogía una gran parte de su obra que incluía *Las cartas al poder literario*.

Jesús Lizano publicó también números artículos en periódicos y revistas como *Avui*, *El Ciervo*, *Enciclopèdic-Noticiari*, *L'Irradiador de l'AEP* y, entre otros, “La Columna poética” en la revista libertaria *Polémica*, título que fue motivo de uno de sus poemas pacifistas más célebres: «Versos / en lugar de soldados, / olivos en lugar de mástiles, / fiestas, no trincheras / no fusiles / estrofas, / flores en lugar de banderas...»

Conocí a Jesús Lizano en los años ochenta del siglo pasado cuando se dedicaba a realizar recitales poéticos en los Ateneos Libertarios, sobretudo el de Gracia, en plazas y en bares de Barcelona. Diversos poetas libertarios y contraculturales habían creado el grupo O'Així, en donde destacaban, Jordi Pope, Enric Casasses, Joan Vinuesa, Eulàlia Framis, David Castillo, Meritxell Sales, Jaume Sisterna y Jesús Lizano. También formó parte del grupo poético “La Pipironda” creado por Ángel Carmona, pero fue a partir de que Lizano entró en contacto con el Ateneo Enciclopédico Popular (AEP), donde se hizo más profunda nuestra amistad. Desde entonces participó en actos culturales y poéticos organizados por el AEP, por ejemplo los viajes a Collioure en el homenaje anual a Don Antonio Machado, el recital poético en los actos de “Anarquismo, Exposición Internacional”, en noches poéticas organizadas por la CNT, el Certamen de la Libertad, los actos poéticos en el Espai Obert, los encuentros ateneísticos con los compañeros Gerard Jacas, Manel Aisa, Montserrat Jornet, Antonio Turón, Sonia del Río, Vicky Calpe, Adolfo Castaños, Abel Paz, Mei Vidal, Juanjo Alcalde, Carles Sanz, Luis Andrés Edo, Conxa Pérez y los amigos

del Ateneo Libertario del Poble-sec José Pérez, Esperanza Gil, Sonia Turón..., yo mismo le presenté con el AEP su libro *Héroes*, publicado por Ediciones Libertarias.

Una vez jubilado, en un momento de crisis creativa, le dejamos la llave del Ateneo para que pudiera acudir todas las mañanas y pudiera de nuevo crear, así fue, pues pronto nos deleitó con su poema “Vuelven los versos”, donde el poeta, herida su alma, recupera la voz con sus palabras: «Versos míos, / siervos míos / y dueños míos, / ojos míos, / pasos míos, / sólo vosotros / habéis sido, / rayos míos, / flujos míos, / juegos míos, / mis barcos, / mis puertos, / duendes míos / que yo he nacido / para enviar los versos, / gritos míos, / a los soñadores, / a los peregrinos, / versos míos / que habéis vuelto / porque yo me moría, / porque os ahuyentaron / los fluidos, / los envenenados fluidos, / habéis vuelto, / habéis vuelto / y me encontráis herido / y me encontráis muy solo.»

El año 1997 le dediqué el poema “El amigo poeta”, en que hablaba de la soledad del poeta y de su alegría de poder escribir en el Ateneo. Lizano, unos años después, me dedicó el poema “El fantasma del Ateneo”, en que rememoraba su recogimiento espiritual en el AEP, y él mismo se regocijaba en ser el fantasma que acudía cada mañana recorría los anaqueles de libros y los archivos polvorientos del Ateneo donde convertido en Lizanote de la Mancha escribía sus versos como este que acababa diciendo: «El caso es que cada mañana / me vengo al Ateneo / y escribo mi Lizanote / cumpliendo / lo que escribió de mí / un buen compañero / que Fernando se llama: / “De casa al Ateneo / del Ateneo a casa”...»

Su necesidad de concentración para crear y reflexionar la buscaba en lugares como el Monasterio de Montserrat, Lizano alquilaba con asiduidad una celda donde pasaba unos días concentrado en su soledad. Una vez un monje le dijo que había llegado un fraile amante de la filosofía que quería conocerlo. Lizano le dijo que de acuerdo que lo esperaba a las siete de la tarde en la entrada del templo. Al día siguiente el monje fue a ver a Lizano y le dijo que ayer lo esperaban a la entrada del templo. Y Lizano contestó, pues yo estaba allí, pero de que templo hablamos, para mí el templo es la puerta del jardín. Los monjes quedaron estupefactos... Así era Jesús Lizano capaz de montar una manifestación en plena Rambla del Liceo, alquilar una barca de recreo y realizar un recital poético en medio de las aguas del puerto. Una manifestación que seguía una pancarta en que se podía leer “Mundo real poético”. El colectivo Jesús Lizano, Lizanote de la Mancha, nos conducía hacia Lizania: «Y fue Lizanote / el que llamó a algunos de sus compañeros / a reunirse para encontrarse, / para conocerse. / Y qué pensaban algunos / que puede ser la Acracia / y cómo llegar a ella / si no sintiéndose en la misma aventura / en busca de lo real poético.»

La aventura poética de Jesús Lizano, tras su salida en el programa de televisión de Sánchez Dragó, se extendió por toda la península ibérica. El poeta Antonio Orihuela le invitó a los Encuentros Poéticos Voces del Extremo de Moguer. Lizano llevó su poesía por ateneos y centros culturales de toda España, su manera de decir los poemas llenaba con éxito las salas. Unos días antes de su muerte apareció en una selección de poetas libertarios coordinada por Fernando Barbero Carrasco *Palabras de barricada, Una recopilación de anarcoversos* (Queimada, Madrid, 2015), donde se recogían cinco poemas de Lizano (Personas curvas, Mamíferos, Manifiesto poético, El capitán y Caballitos), que se presentó en Moguer, como tributo al poeta desaparecido, aquel mismo verano. Antonio Orihuela escribió un epitafio para Jesús Lizano: «Este mediodía

me cuentan que Lizanote de la Acracia se ha echado al monte. El último de los grandes poetas libertarios se ha marchado a impartir justicia poética y extender la buena nueva de la Anarquía por los mundos sutiles. Se marcha a continuar la tarea que empezó aquí, a decirnos que todos somos novios, que una vez que descubres que eres un pobre mamífero es más fácil desuncirse del yugo de las mil tonterías con que nos tiene atado esta forma de muerte que llamamos vida cotidiana. Jesús se pasó la vida escribiendo poesía contra el poder, contra las estructuras mentales que nos tienen prisioneros en él, y buscando un humanismo cálido en el que todos fuéramos compañeros, en el que las categorías de dominantes y dominados hubieran desaparecido, y andando estas ideas, harto de izquierdos y derechos, creyentes y descreídos, buenos y malos, Jesús enunció su ideal del comunismo poético, un anarquismo liberado de lo político y abierto al pensar y al sentir en libertad.»

El poeta y pensador ácrata Jesús Lizano desarrolló un pensamiento libertario basado en la idea del mundo real poético en oposición al mundo real político que perpetua la situación social de dominantes y dominados. El poeta (y pensador) propone la idea de una sociedad comunista poética que, a través del misticismo libertario, conseguiría que el ser humano alcanzase la conquista de la inocencia. Lizano, en sus planteamientos filosóficos, proclama el retorno al estado natural cuando los seres humanos vivían en armonía entre sí y con la naturaleza. El fragmento final de su poema “La conquista de la inocencia” es fundamental para comprender su filosofía anarquista y su misticismo libertario: «Y porque pienso que un hombre si deja de ser niño, que se equivocan las escuelas que intentan hacernos Hombres prometiéndonos falsos paraísos, que la anarquía solo será posible cuando todos seamos como niños, cuando todos partamos a la conquista de la inocencia, que escribo este poema porque resulta que soy un niño...»

Otro aspecto original del poeta es su reivindicación de la especie humana por encima de la propia sociedad, ya nos había dicho que nadie recordaba que era mamífero: «Yo veo mamíferos. / Mamíferos con nombres extrañísimos. / Han olvidado que son mamíferos / y se creen obispos, fontaneros, lecheros, diputados. / ¿Diputados? / Yo veo mamíferos...» Pero aún no lo aclaraba mejor con su comunismo poético cuando nos decía: «Y convencernos que caminamos como especie, que no es la “sociedad”, sino la especie la que nos une porque, como es fácil observar, no se puede hablar de “sociedades” y sí de especies, es decir, de lo natural. Y es que resulta que somos la misma especie y tenemos los mismos problemas esenciales y todas esas fronteras, divisiones y diferencias dejarían de hacerlo una vez si viviéramos lo que somos realmente. Sólo así veremos de dónde venimos y a dónde vamos, si es que antes no nos autodestruimos a causa de esta estructura al parecer irremediable, y en donde estamos. Claro que el comunismo es el máximo ideal de lo humano. Pero el poético, el que vislumbra ese cambio de estructura, el que ve la posibilidad de la coordinación de nuestra complejidad, plenitud sólo imaginable cuando hay libertad de pensar y sentir para vernos únicos y compañeros. Todos (...) Al sufrir este mundo real poético del que no salimos me pregunto si para esto no salimos del mundo real salvaje.»

El misticismo libertario que nos propone Jesús Lizano es una forma de habitar en el mundo. Forma parte de su aventura poética que testimonia todo cuanto ha sentido y soñado, es su rebeldía a todos los recovecos del dominio, a todo aquello que es carcelario que nos confunde a veces en el desamor ge-

neralizado hacia una misma causa. Una aventura poética que señala su encuentro con la tragedia humana, oculta, deformada por la razón que tanto nos han mitificado. Y es la crónica del encuentro con la Belleza, de este descubrimiento del poeta que recrea en su mundo poético, el proceso creativo de su mente que el mismo autoproclama *Misticismo libertario*. Un pensamiento poético donde se reúnen el sentido contemplativo y la rebeldía, la consciencia de nuestra condena al espacio y al tiempo, y como dice Lizano: «...a la servidumbre al mundo real salvaje, del que procedemos y dependemos (mitificado como naturaleza...) y al mundo real político (mitificado como sociedad...), en el que nos debatimos y, a la vez, la certeza de que lo mismo que un ser humano concreto, desde su cotidianidad, el mundo real y su ascesis creativa (la auténtica ascesis) puede avanzar hacia su plenitud, la especie se dirige igualmente a ese mundo real poético, a nuestra plenitud real, en nada tan señalada y viva como en la Poesía (como síntesis de lo consciente y de lo sensible). Eso sí, en su camino de imperfección, todo lo que señala nuestra razón perdida en su sed de dominio. Porque la mente debe evolucionar libremente, instintivamente, para que su energía sea creativa, para que cada ser humano sea un mundo ¡consciente! y la razón debe equilibrarse, poner su energía al servicio de lo creativo, superando su inclinación al dominio, su fácil adaptación a lo mecánico, a la división entre dominantes y dominados y el alma, todo el mundo de sentimientos y pasiones (necesitados de su coordinación con lo creativo) debe extenderse superando su dependencia a la razón y a los contextos destructivos.»

La tierra que Lizano ha descubierto, que explora y describe en sus versos, es la que conduce a lo creativo, al mundo real poético. Habla de cómo la soledad, en el mundo real salvaje y político que nos protagoniza y domina, es la materia de lo creativo, la inocencia. Esta aventura, en fin, es una obra poética, llena de mensajes, de caminos, de vuelos, de imágenes e ideas, una vibración de la energía, un canto como todo el Arte, a lo diverso, a la Belleza y a la Tragedia. Y en palabras de Lizano: «Porque lo creativo tiene una doble dimensión: la evidente de embellecer y enriquecer el sentir y la de sensibilizar para resistir y enfrentarse al dominio, a la destrucción (la temporal y la definitiva) al poder, en fin.»

Jesús Lizano con su obra poética-filosófica se manifiesta favorable a construir un camino que rehaga los viejos puentes de la acracia y lo hace tanto con sus versos, como con su pensamiento, desde los cuales construye un universo denominado Lizania, que tiene su origen en el primer verso de 1945 cuando afirmaba que había descubierto “Tierra”: «Y de cómo al final de esa aventura poética que me vive puedo señalar que aquella tierra era la Acracia y recordar cómo se han ido fusionando en ella lo poético y lo libertario y de cómo esta fusión es la que me hace tener fe en lo humano, más allá de nuestras luces y de nuestras sombras, acercándome cada día más a lo natural, a lo que somos realmente, superando la actual estructura dominantes-dominados, con un sinfín de ideas enloquecidas y enloquecedoras por encima de nuestra vidas. “Mi patria es el mundo, mi familia la humanidad” es un pensamiento libertario que significó junto a otras reflexiones y experiencias, el que haya podido escribir ese “manifiesto anarquista” que me ha publicado la FAL, viendo cómo salir del pozo político en que nos vemos sumergidos para vernos todos los seres humanos compañeros con los mismos problemas esenciales, con un mismo denominador común, nuestra especie humana, más allá del sin fin de numeradores que nos dividen y nos enfrentan...»

La utopía vive en el horizonte de Jesús Lizano, es una utopía poética, basada

en la sensibilidad de la belleza. Lizano con su visión completamente utópica considera que el mundo real político es el que perpetua la situación social de los dominantes y los dominados, el poeta, desde su misticismo libertario, nos sugiere que todos hemos de caminar hacia la conquista de la inocencia, lo místico y lo libertario son pues lo esencial de su poesía como él mismo nos recuerda con su poema “Místico por dentro y libertario por fuera”: Quien es místico por dentro / y no es libertario por fuera / aprisiona el alma, / se agota el sentimiento / antes de alcanzar otros mundos, / pronto solo se contempla / a sí mismo, / es una tierra estéril, / una voz perdida, / una luz en una caverna, / toda su palpitación / se diluye en las sombras, / no habla su silencio, / no engendra, / no canta, / le bloquean todos los espejos. // Quien es libertario por fuera / y no es místico por dentro / se pierde entre los molinos, / sale al campo y no siembra, / da palos de ciego, / conquistaría el mundo / perdiendo su esencia, / vacío es su cántico, / sin lágrimas, sin músicos / en sus manos, / sin praderas verdes / en sus ojos / no alcanza el abrazo / ara, pero no siembra.

[Barcelona, mayo de 2020]



Lizano & Carlos d'Abreu (Barcelona, 8-II-2014)
fotografía de Paula Machado



A TRAIÇÃO DE PROMETEU

Pedro Morais

Ignóbil titã! Que julgavas tu doar quando decidiste roubar o deus do trovão? Como posso perdoar essa tua inocência? Tal elefante branco não trouxe mais do que esta demência de que agora padeço. Esta razão de que nos quiseste dotar

é causa de mil horrores! Com esse fogo que tu trouxeste do céu, encheste os homens de uma cruel e vil prepotência. E vê lá tu quanto é estúpida essa sua tão douta inteligência que com tal dádiva que tu, estultamente, lhes concedeste,

eles decidiram queimar bruxas nas fogueiras da Inquisição! E todas as guerras e batalhas cruentas em que se chacinaram, e a criação dessas máquinas malditas que os escravizaram, foram feitas em nome daquilo a que chamaram civilização!

Ah!, terá sido para isto que te sacrificaste à fúria celestial que te condenou a ser esventrado para toda a eternidade? Oh, pai de todos os filantropos, diz-me pois se é verdade que esse teu amor pelos humanos era assim tão fraternal?

Pois a miséria e a tristeza que a todos nós condenaste quando nos roubaste às doçuras da nossa Idade de Ouro, e nos ofereceste, qual víbora venenosa, esse teu tesouro, faz-me pensar, bem dentro de mim, que nos atraíçoaste.



❧ GIUSEPPE PINELLI ❧

[nota e fotografia MÁRIO RUI PINTO]

Giuseppe “Pino” Pinelli, *partigliano*, anarquista, ferroviário, nasceu a 21 de Outubro de 1928 em Milão, no então bairro popular periférico de San Siro, bairro este que viu nascer uns anos mais tarde, mais exactamente em 1941, outra figura importante do anarquismo milanês, Amedeo Bertolo. Mas não foi só o bairro de San Siro que ligou estes dois homens. Amedeo foi atraído para o anarquismo ao ler os cartazes de propaganda ao periódico *Umanità Nova* afixados por Pino. Depois foi a amizade e a divulgação das *ideias* através de projectos em comum, como as *Gioventù Libertaria*, o clube *Sacco e Vanzetti*, o círculo *Ponte della Ghisolla*, o grupo *Bandiera Nera*, a *Croce Nera Anarchica* e o seu *Bollettino di Controinformazione*.

Finais da década de 60. É bom recordar que os ventos de revolta levantados pelo Maio 68 francês tiveram uma grande repercussão em Itália, prolongando-se pelos anos seguintes. Perante uma classe operária que recorria frequentemente à greve com ocupação dos locais de trabalho e à autogestão, perante um movimento estudantil muito activo, a extrema-direita italiana, fortemente infiltrada no aparelho de Estado, nas forças policiais e nos serviços de espionagem, reivindicava uma acção política mais “musculada” e recorreu à provocação bombista. A Itália serviu de laboratório à chamada “estratégia da tensão”. Grupos neo-nazis cometiam atentados, sobretudo em comboios e estações ferroviárias, e a polícia atribuía as culpas ao movimento anarquista. A 12 de Dezembro de 1969 várias bombas rebentaram em Roma e Milão, uma das quais matou 16 pessoas e feriu mais 88 numa filial da *Banca Nazionale dell’Agricoltura* na Piazza Fontana de Milão. A polícia milanesa, chefiada pelo tristemente célebre comissário Luigi Calabresi, prendeu dezenas de anarquistas, entre os quais Pinelli. Os interrogatórios sucediam-se na sede da polícia na Via Fatebenefratelli. Três dias depois, na noite de 15 para 16 de Dezembro, já ultrapassado o prazo legal de detenção para interrogatório, Pinelli foi atirado da janela do gabinete de Calabresi no 4º andar para um pátio interior. Suicídio, disseram os interrogadores. Assassinado, acusaram os anarquistas e a sua família, que iniciaram uma campanha de contra-informação para rebater as informações que o Estado ia passando para os *media*. A “Justiça” italiana, por sua vez, encerrou o processo muitos anos depois com o veredicto incrível de “morte accidental”. Resta dizer que todos os anarquistas presos foram libertados ou absolvidos e que o comissário Calabresi também foi assassinado, em 1972, por elementos da organização política *Lotta Continua*.

50 anos depois a sociedade italiana não tem dúvidas que Pinelli foi assassinado. Aos poucos, anarquistas, jornalistas e investigadores foram descobrindo provas que implicavam a extrema-direita nos atentados. Muitos nomes foram revelados, ligados à organização fascista *Ordine Nuovo* e aos serviços de informação. Artigos, livros, filmes, peças de teatro, canções, pinturas, são inúmeras as obras dedicadas a esta questão e a Pinelli.

50 anos depois, a 14 de Dezembro de 2019, uma cadeia humana e musical ligou a Piazza Fontana à sede da polícia milanesa. Um belo dia de Sol. Milhares de pessoas nas ruas. Centenas de anarquistas vindos de muitos lados. Muita emoção e calor humano. Não esqueçamos, não perdoamos.

1969-2019

Non c'è futuro
senza memoria

DALLE SCUOLE ... ADATTED: MILANO NON DIMENTICA

IERE



ENCONTROS DOS BARDINHOS CULTURAS & DISSÍDIOS [2019]

Por iniciativa de Joëlle Ghazarian e Júlio Henriques, editores da revista *Flauta de Luz*, decorreu nos arredores de Portalegre, no fim-de-semana 26/27-10-2019, novo Encontro dos Bardinhas – Culturas e Dissídios (iniciativa criada em 2016), que foi o segundo desse ano e que contou com três a quatro dezenas de pessoas. No volume anterior desta revista assinalámos o encontro de Fevereiro de 2019, com presença ibérica marcante – Corsino Vela de Barcelona e Andrés Devesa e Eugénio Castro do Grupo Surrealista de Madrid. Desta vez voltámos a contar com Eugénio Castro e com uma cineasta luso-belga, Anne Leclercq, e um músico francês luso descendente, Arthur Dente. No sábado de tarde tiveram lugar as intervenções de Anne Leclercq e Sílvia das Fadas, duas cineastas muito diferentes, mas com um ponto comum: o papel pessoalíssimo da montagem na realização do filme – por vezes sem fio de história. Sobre o trabalho que cada uma apresentou – Anne com várias curtas e Sílvia com uma evocação da comuna da Luz de Gonçalves Correia – damos de seguida a ler a abordagem de dois textos, um sobre Leclercq e outro sobre Sílvia, de quem publicamos ainda, mas em separado, a sua apresentação do filme. O guitarrista Arthur Dente finalizou a tarde com um recital que raptou toda a assistência. Ainda no sábado, depois de jantar, Eugénio Castro deu a conhecer a visão cénica dum poema seu, «El gran Boscoso», que parece pôr em prática as acções e as noções que são próprias ao Grupo Surrealista de Madrid (exterioridade, materialismo poético, poesia por outros meios), criadas e desenvolvidas ao longo de mais de 30 anos. Também aqui contamos com a abordagem dum texto, além dalguns versos do poema ritualizado. No domingo ao fim da manhã foi a vez de Luísa Veloso intervir sobre «O parto em casa» e a criação das crianças, com fortes afinidades com o que Agostinho da Silva pensava da escola. Sobre a sua intervenção se pronuncia Júlio Henriques numa resenha que de seguida se apresenta. Após o almoço, Sílvia passou a segunda parte do seu filme, imagens dum esplendor silencioso, alternando o preto/branco e a cor, e Arthur Dente brindou a assistência com os seus acordes de guitarra. Joëlle Ghazarian recorda numa nota a presença e o trabalho deste inspirado guitarrista, gémeo de Apolo e de Orfeu. Os Encontros dos Bardinhas não são um desfile de palestras e talentosas intervenções – são antes o convívio numa comunidade nómada, vinda de lugares muito diferentes, mas territorializada em torno das questões do dissídio, da partilha, do decrescimento, da poesia e da necessidade de reencantar a vida.

ANNE LECLERCQ ♦ *Joëlle Ghazarian*

Anne Leclercq, depuis 2004 «realizadora belga-portuguesa», artiste indépendante nous a présenté 4 de ses curtas en intercalant cinéma de fiction et cinéma d'animation («uma arte, mas ainda pouco reconhecida em Portugal»): *Dissonance* (2010 ; fiction), *Désanimé* (2008 ; animation), *L'inconnu* (2013 ; fiction) – où nous voyons un peu Isabel Ruth grande actrice portugaise, *La survivante* (2006 ; animation).

Tous les sujets sont d'Anne, sauf Désanimée qui est une adaptation libre d'un conte d'Agota Kristof, poète, dramaturge et romancière suisse française d'origine hongroise. Anne lui avait montré sa *curta* qui avait amusé, de manière positive, Agota. Anne suggère que le cinéma peut mener un texte plus loin que le propre texte, ce qui corrobore son travail de recherche cinématographique.

Les titres des *curtas* d'Anne sont explicites ainsi que sa manière de filmer est précise : elle filme en plans larges avec quelques gros plans non-invasifs (ce qui est inattendu). Les thèmes abordés préoccupent manifestement la réalisatrice : les liens relationnels précaires, fragmentation de l'individu, accélération du pouls dû au rythme de vie (retransmise par la vitesse visuelle sur l'écran), la femme (qui meurt ou qui survit, point final), la déprime due à l'oppression de la vie quotidienne. C'est dire qu'Anne ne fait pas une œuvre abstraite !

Dans les plans d'Anne L., il y a une géométrie classique et une géométrie suggestive (qu'en exposant, je vous laisse imaginer) : l'ouverture centrale et limpide

d'une petite maison blanche (vue de l'intérieur), un couloir qui finit sur un plan de mur lumineux, le lit aux deux oreillers impeccables avec ce « chemin » qui le (le lit) coupe en plein milieu et débouche sur le crucifix.

Rien ne semble laisser au hasard, ce qui, paradoxalement mais sûrement, peut faire naître quelque chose que la réalité n'a pas prévu. C'est en cela qu'Anne est en attente, bien qu'elle réalise et concrétise ce qu'elle sent et voit. Le cinéma est pour elle un moteur existentiel de recherches visuelles et mentales.

Anne considère que le cinéma de fiction échappe plus au contrôle que celui d'animation où on contrôle tout et où il faut beaucoup de patience. C'est pour cette raison que le cinéma de fiction est le premier amour d'Anne : sa réalité révèle plus que toute la stratégie, technique et narrative, que la réalisatrice y a mise. C'est de plus un cinéma de groupe (où les actions des uns peuvent déclencher de subtiles différences impondérables) plus collectif (même si plus d'ego) que le cinéma d'animation, qui fait appel à plusieurs types d'artistes spécialisés : décorateurs, animateurs, peintres, créateurs de marionnettes, soudeurs etc. au point que parfois la technologie l'emporte sur le fond. Ce qui n'est pas le cas d'Anne qui excelle pourtant dans le cinéma d'animation. Sa *curta*, *La Survivante*, en 2006, en est un bel exemple : elle a tout fait tout toute seule, à l'ancienne, avec le premier son numérique photo, du bois, de la terre et en triturant innocemment de la plasticine magique qui ne fond pas sous les projecteurs. De plus, elle n'a mis que deux mois, ce qui est un exploit.

On peut d'ailleurs dire qu'Anne ne cherche pas la facilité: dans *Désanimée* (2008), elle fait déambuler Agathe (sa « poupée ») dans la rue au milieu des humains. Deux univers



Eugenio Castro e Anne Leclercq, Bardinhas, 2019

se côtoient sans communiquer entre eux : l'un insaisissable (les humains), l'autre « contrôlé » (l'animation), confirmant de cette manière les diverses solitudes. Dans *Dissonance* (2010), son personnage principal, interprété par l'actrice-auteur et metteur en scène belge de langue française Anne-Cécile Vandalem, se retrouve seule ou dans une grande rue de Bruxelles ou dans le métro de Charleroi.

Il y a des constantes dans les films que nous avons vus : 1) les sons de la nature : eau qui coule, vent dans le ciel, vent dans les arbres, oiseaux et autres animaux.... Mais ce n'est pas tant la nature qui est ici représentée, chez Anne Leclercq réalisatrice citadine, mais la ville dans son opposition à la nature (même si *L'inconnu* se passe à la campagne). En somme, la nature est composée d'épiphénomènes sonores, d'indications cognitives. 2) Elle aime les plans larges, spacieux, qu'ils soient positifs ou négatifs : l'accélération traumatisante dans *Dissonance*, l'espace des morts dans *La Survivante*, le ciel qui descend sur les immeubles dans *Désanimée*, par exemple. 3) La musique, les sonorités, les chants, les psalmodies sont formidables, d'une grande beauté, d'une grande objectivité subjective.

Finalmente, cet ensemble cohérent et dissonant de liens a un côté psychanalytique subtil et pratiquement invisible, selon moi. C'est dans *L'inconnu* que cela est le plus troublant : le personnage principal, joué par l'actrice belge de langue française Janine Godinas (comédienne primée pour son solo sur scène en 2017-2018), dans sa douleur, redécouvre inconsciemment (car c'est le moindre de ses soucis) la forêt, secrète et par là inquiétante (même de nos jours) avec ses bouleaux des Ardennes dressés comme des pénis (et aux pieds desquels, soi dit en passant, on trouve de plus en plus de champignons hallucinogènes, des Amanites tue-mouches) qui l'entourent ; puis, au milieu de cette forêt, la dame âgée pénètre par le trou rayonnant de la porte dans la petite maison blanche de l'amour coupable. Ce trou peut être celui de la mort, de la sexualité ou de la renaissance (le bouleau est un arbre qui, dans nombre de mythes traditionnels symbolise la naissance, le renouveau). Et dans *La Survivante*, ne pourrait-



Joëlle Ghazarian e Sílvia das Fadas,
Bardinhos, 26-10-2019

on pas faire le rapprochement symbolique entre la mante religieuse et la vieille *poupée* principale ?

Chez Anne Leclercq, il faut regarder l'image et *au-delà* de l'image explicite. Comme disait Paul Valéry, grand poète français tout au début du XX siècle : « Sous le nu, il y a l'écorché ».

SÍLVIA DAS FADAS ♦ *Mara Rosa*

Luz, Clarão, Fulgor, com o subtítulo *Augúrios para um enquadramento não-hierárquico e venturoso*, concebido pela realizadora como um filme em metamorfose (película, 16 mm), foi apresentado em Encontro dos Bardinhos Culturas e Dissídios. Este projecto cinematográfico é uma ponte invisível que relaciona e põe em diálogo o dentro e o fora, o espaço e o tempo, o som e a imagem, o presente e uma história de dissídio com cem anos. Acompanhada pela encantatória voz da autora ao recitar o apaixonado texto de «Luz, Clarão, Fulgor», a plateia dos Bardinhos deixou-se submergir numa viagem atemporal, plena de sensações e sentimentos, a partir das ruínas da Comuna da Luz, fundada por António Gonçalves Correia, em 1917, perto de Vale de Santiago, no concelho de Odemira. Através de imagens do presente, esta viagem foi descortinando as camadas do tempo nas paisagens perdidas do Alentejo, fazendo uma ligação visível com o passado ao revelar o que dele ainda vive. Assim a realizadora põe em diálogo, com recurso à dupla imagem, o símbolo

do utópico projecto anarquista de Gonçalves Correia — de autonomia e liberdade, dissidente do ambiente autoritário e repressivo então vivido — com a beleza selvagem de elementos da paisagem, com as actividades de tecnologia rudimentar sobreviventes

e com elementos de forte simbolismo étnico, presenteando-nos também com trechos marcados pela presença da expressão humana no meio rural.

No decorrer do filme, fértil em imagens, foi-nos acompanhando a sonoplastia, executada *in loco*. Através do som da água a correr ou do crepitar de uma fogueira, o sonoplasta trazia até à plateia a realidade projectada; e o som e o cheiro dos dois antigos projectores de fita transportavam toda a sala até ao século passado e por acréscimo à força da beleza imanente nos métodos utilizados no cinema português dos anos cinquenta. Este filme carrega consigo a áurea de uma comunidade amputada da sua liberdade, na saudade de viver o sonho da natureza humana na simplicidade de uma simbiose mais consciente. O filme é inspirado no conceito de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, em que estes põem em diálogo e confronto um texto literário ou musical de que partem, com as suas criações cinematográficas, ao optar por não adaptá-los entre si. Concebida com um grande rigor, esta forma de cinema dirige-se à lucidez e aos sentidos de percepção consciente do espectador e emerge marcadamente nos conteúdos da resistência e da dissidência.

No fulgurante texto que o acompanha sente-se a alma das ideias de Maria Gabriela Llansol, Avery F. Gordon e Fred Moten. O conjunto não seria possível sem a existência e determinação de Gonçalves Correia, que, além da Comuna da Luz, fundou também a Comuna Clarão, perto de Sintra. Um sonhador que mostrou que a livre-realização do indivíduo na vida em comunidade poderia abolir o sistema de escravidão vivido numa sociedade capitalista, valorizando os fundamentos da experiência humana e assim fortalecendo a comunidade.

EUGENIO CASTRO ♦ *A. Cândido Franco*

Momento alto do décimo Encontro dos Bardinheiros – Culturas e Dissídios, teve lugar na noite de sábado com a actuação do poeta Eugenio Castro, editor da revista Salamandra, fundada em 1987, e um dos fundadores do Grupo Surrealista de Madrid com José Manuel Rojo, que o mesmo Eugenio com Andrés Devesa apresentou na noite de 16 de Fevereiro de 2019. Poeta inspirado pela escrita automática tal como o surrealismo mediúnico a praticou e a legou para emancipação da escrita e do espírito, Eugenio Castro apresentou-nos desta vez a encenação dramatizada dum longo poema seu, *El Gran Boscoso... es Eso*, que pelo lado do selvagem nos recorda e logo no título um drama mágico, *O Gigante Verde*, do magnético dramaturgo que foi Manuel Grangeio Crespo. Não se trata de ler um poema, menos ainda de o recitar com a ênfase das oratórias argumentativas, que transforma os melhores declamadores em meros tribunais forenses, mas de o restituir através do silêncio, dos gestos, do cenário, dos objectos, das imagens projectadas, das vestes, das vozes, dos grunhidos e sobretudo da grande transfiguração do autor, essa figura social, em actor vivo, naquela síntese que lembra o neologismo de Mário Cesariny – o autoractor. Dessa forma *El Gran Boscoso* não aspira só a ser *uma emancipação do sentido* – realiza no sangue e na carne (*no princípio era a carne*, assim afirmou Grangeio Crespo no título duma das suas peças) essa libertação dos laços rígidos a que hoje toda a linguagem verbal codificada obedece.

Ritual mágico, ritual de passagem, rito de morte e de renascimento, momento litúrgico original, expressão inicial do teatro, grito dionisíaco no negro da noite, faísca de luz, momento de prestidigitação, nada aqui é literatura ou representação, nada aqui se apresenta em lugar do fogo, nada aqui é fantasia. No momento em que o corpo se transfigura é a vida, a vida em sentido largo e pleno, como grande festa que celebra a metamorfose, que se joga de forma ousada e livre como real transfigurador.

LUÍSA VELOSO ♦ *Júlio Henriques*

Luísa Veloso faz parte das pessoas a quem podemos chamar inspiradoras, pela opção que tomou, já há alguns anos, de mudar de vida em prol da sobriedade feliz. No seu caso baseada na agroecologia, numa relação harmoniosa com a terra, na criação de relações sensíveis e igualitárias, e numa outra educação. À medida que os perigos ambientais e existenciais se vão avolumando, é uma opção cujos contornos se vêm tornando cada vez mais esclarecedores.

Ela e o seu animoso companheiro, Carlos Miranda, que além de horticultor é um inventivo artista gráfico, mudaram-se de uma grande cidade para um lugar «distante», situado no alto de uma serra onde desfrutam de amplos horizontes, onde restauraram uma casa camponesa, desbravaram terrenos invadidos por silvados e onde passaram a fazer uma lida agrícola benéfica e criativa.

A Luísa começou por nos contar a sua experiência pessoal sobre o que é desejar ter um filho e o processo que a levou, aos 39 anos, a querer que nascesse em casa o seu bebé, que foi uma menina na altura do Encontro, a Miranda já estava com três anitos enérgicos e expeditos.

Essa sua decisão resultara do conhecimento de relatos traumatizantes que ao longo dos anos fora ouvindo a amigas e familiares cujos partos haviam ocorrido em maternidades. E resultara, igualmente, de muita reflexão, considerando que o nascimento de um bebé é o momento mais importante da existência desse novo ser que vem ao mundo e também da mulher que o dá à luz a seguir ao do seu próprio nascimento.

Esse conjunto de apreciações e discernimentos levaria-a a compreender que não receava dar à luz em casa, mas sim num hospital. Expondo-nos com clareza as diferentes circunstâncias que rodeiam uma e outra experiência. Por um lado, dar à luz onde e com quem a parturiente deseja, num lugar de afectos, o aconchego do lar, rodeada de pessoas amadas e muito próximas. Ou, por outro lado, fazê-lo num contexto clínico, sentindo a todo o instante as vibrações hospitalares e devendo lidar, designadamente, com um conjunto de imperiosos protocolos oficiais: pressões dos médicos para permanecer na posição deitada, que as defensoras do parto natural consideram errada, ver-se sujeita a um parto induzido, a uma anestesia epidural ou a uma episiotomia (incisão na área muscular entre a vagina e o ânus destinada a ampliar o canal de parto). Ou seja, tratava-se, para ela, de ser inteiramente protagonista desse acto essencial que consiste em dar vida.

Como escreveu no seu analítico relato de todo esse processo, «queria poder comer, dormir, escolher a posição e esperar pela total dilatação». Vale a pena citar melhor este passo do seu texto: «Gostaria que o meu ritmo e a minha intimidade fossem integralmente respeitados; gostaria de ser tratada como um ser humano antes de ser tratada como uma paciente; não queria que fosse um momento esvaziado de sentido; não que-



Luísa Veloso
Bardinhos, 26-10-2020

ria que o meu bebé fosse manipulado como um objecto, mas como um ser profundamente sensível e sujeito às influências do meio; gostaria de viver plenamente o momento, de participar activamente em tudo o que acontecesse, de estar em plena consciência das minhas emoções, do meu sentido de responsabilidade, da minha capacidade de tomar decisões neste acontecimento tão importante para o bebé, para mim e para o meu companheiro. Um parto feliz é o melhor investimento que podemos fazer para dar o melhor começo de vida ao nosso bebé.»¹

Graças à sua empenhada experiência de mãe, Luísa alargou depois o seu pensamento para considerações sobre a figura da criança em contextos alternativos aos da sociedade dominante e sobre o processo do seu crescimento, sublinhando a importância da livre e espontânea eclosão dos desejos infantis como manifestação do desabrochamento perante o mundo circundante, e como expressão da sua conquista de autonomia desejante, devendo os pais, em particular, e os adultos, em geral, mostrar-se particularmente atentos à expressividade da criança e às suas solicitações, quase sempre decorrentes da pureza e da descoberta. Aqui, é de sublinhar o papel da imaginação infantil e, nos nossos dias, a importância da *preservação* desse imaginário, gravemente exposto à influência dos média electrónicos e ao prosaico *desaparecimento da infância* que tem vindo a instituir-se no *modus vivendi* da modernidade capitalista (v. «O que é que falta às crianças?», artigo de Anselm Jappe, *Flauta de Luz*, nº 6).

A calorosa apresentação de Luísa perante o seu atento auditório suscitou um prolongado debate. Por entre interrogações e dúvidas, formuladas, designadamente, por pessoas que optam por não se reproduzir, pareceu salientar-se a questão de sabermos se não haverá, na sublimada identificação *alternativa* da figura da criança, uma idealização eventualmente conducente a comportamentos parentais em que se endeusa a criança (como espelho narcísico inconsciente), do que pode resultar uma nefasta exageração do narcisismo infantil e a ocorrência de prolongadas situações em que os pais vêm a encontrar-se na condição de súbditos de imperativos caprichos.

Nota: 1) Luísa Veloso, *O parto em casa*, texto disponível em joelle ghazarian blog.

ARTHUR DENTE ♦ Joëlle Ghazarian

«Ao Arthur Dente, não por coincidência, mas por inacreditável competência, um dos maiores guitarristas que já conheci.» – António Victorino de Almeida

dedicatória no seu livro *Ensaio sobre a Surdez*

Tivemos oportunidade de usufruir nos Bardinhas de dois generosos recitais dum virtuoso guitarrista francês, então numa curta digressão em Portugal. Arthur Dente é guitarrista acústico, compositor e intérprete. Formado em música clássica improvisada, deixou a formação escolar aos dezasseis anos para se dedicar à música e a este instrumento. Dirige também coros juvenis e criou um agrupamento móvel de músicos, chamado Magellan (nome francês de Fernão de Magalhães).

A sua carreira de solista decorre em França e nos EUA. De origem portuguesa, as suas composições desenvolvem interacções que cruzam a Península Ibérica, a Europa e, por extensão, as culturas do mundo. São a sua trajectória de vida, a adolescência e a relação com seu pai que o guiam por complexos caminhos artísticos onde se cruzam inspirações populares e eruditas.

A sua arte bem como a sua simpatia e generosidade levaram-nos a desejar conhecer um pouco melhor a sua actividade. O objectivo do seu trabalho reside nas repercussões que têm na arte os sentimentos e as emoções: «como traduzir em sons uma “ressonância psicológica”?» Esse seu propósito passa antes de mais pela criação musical. «Interesso-me pela criação no sentido *divino* da palavra, ou seja, criar um *organismo vivo*,

constituído por um conjunto orgânico não apenas coerente mas com uma dinâmica interna que *lhe dê vida.*»

Além das composições pessoais, improvisa sobre músicas que aprecia, por vezes a partir do jazz e do flamenco. É um escape ao exigente trabalho solitário (de que gosta) característico da música clássica. «Para ser mais preciso, situo-me sempre na posição



Arthur Dente
Bardinhos 26-10-2019

de receptor e não de criador, sinto com muita intensidade que as coisas existem já e que nós estamos aqui para as ordenar. O meu maior prazer neste acto de criação é assistir a uma eclosão de vida, quando componho.»

A identidade do toque musical de Arthur (o seu timbre) é duma beleza e duma suavidade em que se sente a maestria do conhecimento mágico, que parece inato e fácil, do som puro e ao mesmo tempo complexo, cujo volume nos acaricia sem nos invadir. Procura a expressão justa duma frase, dum molde melódico. É por isso que nos sentimos tão próximos dele, não só pela musicalidade, mas também graças à sua atitude calma e sonhadora (mesmo quando toca). Nisto reconhecemos o seu modo pessoal na execução, de tal maneira que as cordas parecem estar a ser descobertas e esculpidas por ele.

Há nisto uma relação ecológica de harmonia, de que decorre uma escuta real. Neste ambiente sonoro, escutamos como se fôssemos compreender algo que está para além da música, e ao mesmo tempo como se fosse necessário ouvi-lo mais para deixar de precisar *compreender*. É esta a lei da música. Eu diria, no entanto, que a sua música tem algo de cognitivo, por querer, para lá das atmosferas, transmitir também ideias, ou mesmo tomadas de posição.

Os títulos das suas composições não são habituais. Por exemplo, «O Índio Meditativo». É natural que assim seja, porque as suas composições resultam duma busca poética, remetendo para as raízes indígenas do homem. O tema do «Índio», cruzando a sua obra, poetiza a moderna natureza tribal humana na encruzilhada de diversas civilizações e estéticas. Por vezes o título não parece coincidir com a música, por exemplo como em «Dilemme», porque a música parece ser conciliante. Mas Arthur Dente apresenta-nos assim a sua noção de dilema em

música, sente-a assim. Deste modo, o compositor-intérprete parece sugerir que na música se vão enxertar muitas coisas, instâncias que estão para além dela.

Na guitarra, quase parece que «fala», e compreendemos então que de facto a sua música é uma linguagem paralela ao verbo, trazendo com ela uma incontida carga emocional. Como ele diz: «A vibração sonora vem percutir na audição e despertar sentidos. Porque, para além da qualidade da linguagem musical e da composição formal (o cognitivo), há a loucura do som e a sua própria eloquência. O papel do intérprete é captar o auditório, e aqui abordamos uma outra ciência, a da emoção e do sentimento. Isso exige que nos situemos para lá da linguagem, para alcançar directamente o objectivo mesmo da arte ser a transcendência que liga entre si o todo físico e metafísico.»

LUZ, CLARÃO, FULGOR

[Augúrios para um Enquadramento Não Hierárquico e Venturoso] ♦ *Sílvia das Fadas*

AUGÚRIOS Procuramos por augúrios enquanto observamos teimosamente as ruínas de uma comuna. Por exemplo: “clima favorável aos errantes”. Caminhamos através dos tempos, registando erraticamente imagens e sons através da espacialidade caleidoscópica do Alentejo, uma região com nome de rio, para além de um rio. Como caminhar oferece encontros inesperados e copresenças, missivas são enviadas de e para as margens. Por exemplo: “cultivar órgãos para a alternativa”. Os nossos sentidos são parciais, precários e fragmentários, mas não a nossa orientação: trava-se uma luta quotidiana pelo fulgor e queremos fazer parte dela. Contra um firmamento de desapropriação de terras, corpos e laços sociais, estamos a preparar-nos. Por exemplo: “De nível!” O fulgor é móvel, a comunidade prefigurada é dispersa e diversa. Através de dissenso e associações de afinidade, autonomia e reencantamento, a oferta do cinema traz em si a potência para florescermos livres de imposições hierárquicas.

LUZ, CLARÃO, FULGOR Deparei com uma fotografia a preto e branco, impressa num jornal: as ruínas de uma comuna. Mostra uma árvore, o que resta de uma ruína, uma sombra projectada das suas paredes até ao solo, um poço, um campo aberto e florido. Poderia passar despercebida, mas a inscrição da fotografia “Comuna da Luz”, bastou para acender uma centelha e revelar um rastilho que não resisti a seguir. A “Comuna da Luz” foi fundada no Sul de Portugal entre 1917 e 1918 por um anarquista tolstoiano chamado António Gonçalves Correia (1). No aparentemente sereno Vale de Santiago, em Odemira, Gonçalves Correia pôs em prática uma experiência utópica, por fim esmagada pela repressão policial que acusou estes companheiros de organizarem uma greve de trabalhadores rurais e de participarem na conspiração que levou à morte de Sidónio Pais. Gonçalves Correia fundou posteriormente uma segunda comuna, a “Comuna Clarão”, em 1926 em Albarraque, Sintra. Também não foi duradoura, mas Gonçalves Correia persistiu em escrever panfletos e cartas para jornais anarquistas, ao mesmo tempo que se obstinava a comprar pássaros em feiras apenas para os libertar das suas gaiolas. Este perigoso agitador comunista, de acordo com a polícia política, proclamou a revolução como sua namorada, e jurou não cortar as suas longas barbas até que o regime autoritário do Estado Novo fosse destituído. Morreu antes disso, mas o seu nome é ainda uma contra-senha nas terras do Baixo Alentejo.

Apesar da escassez de documentos, o que me interessa nestas tentativas colectivas de viver diferentemente é a irrupção do utópico, com um excedente de sonhos indestrutíveis — uma condição a que chamo de fulgor. Partindo dos vestígios destas duas comunas comecei a engendrar uma terceira comuna — “Fulgor” — nas ruínas da primeira.

A LUTA QUOTIDIANA PELO FULGOR O que é então o fulgor? Vem de um texto cuja fonte se encontra n’ *O Livro das Comunidades*, uma obra escrita nas margens da literatura — em solitude, em fortitude, em cadernos, envelopes, guardanapos, e desenhos, fragmentos de fragmentos — por uma mulher singular para quem escrever era o duplo de viver: Maria Gabriela Llansol (2), a escrevente a quem volto continuamente porque o seu texto nunca deixou de me perturbar, oferecendo-me resistência e sustento. De acordo com Llansol, o fulgor é uma procura de luz, uma ruptura no tempo e historicidade que conjura a possibilidade de encontros inesperados a partir das margens. A luta quotidiana pelo fulgor é o resultado de uma batalha contínua: um esforço diário para atingir claridade, intensidade — desejo de uma cintilação possível e necessária. O fulgor, sendo um momento de revelação súbita, possibilita um entendimento mais profundo do tempo. Já não estamos no tempo e espaço da narrativa e da sucessão, mas num campo fulgurante onde Ana de Peñalosa, Hadewijch, a beguina errante, Tomás Müntzer decapitado ou Hölder de Hölderlin, são removidos do firmamento da história para se tornarem parte de uma outra ordem de significado — transmutados em Figuras que, num encontro inesperado do diverso, formam uma comunidade de rebeldes. Através de uma técnica de fragmentação e de sobreimpressão, o fulgor introduz brechas que nos colocam na presença de encontros que ainda não-de ter lugar, assim mudando a ordem das coisas. Deste modo, o combate entre príncipes e camponeses ainda fermenta e tudo continua em risco, seja em Frankenhäusen ou no litoral do

mundo (Llansol), em França ou no Egipto (Straub-Huillet), demasiado cedo ou demasiado tarde.

Palavras e imagens devem intensidades vivas. O fulgor é móvel como o olhar ou o voo de uma bruxa, e como tal também eu me desloco através de diferentes escalas e temporalidades: da Comuna da Luz à Comuna Fulgor, de António Gonçalves Correia a Maria Gabriela Llansol, em direcção a uma comunidade de errantes-mutantes. “A energia cénica do fulgor tem uma qualidade muito espacial _____ põe os seres em confronto no auge da sua beleza. Interior, exterior e estética.” (3)

A paisagem que resiste é para mim uma cena fulgor. Transporta em si o potencial de metamorfose e eu reconheço que a luta quotidiana pelo fulgor tem que ser uma luta inventiva, uma luta que, tal como Avery F. Gordon e Inês Schaber a colocam está “implicada no cultivo de formas de vida e de trabalho independentemente/ autonomamente de, ou fora de, ou em oposição a, ou em alternativa a, ou nos mesmos moldes, mas não inteiramente dentro dos termos dominantes da ordem social.” (4) É o reconhecimento desta consciência utópica, e desta insubordinação, que me faz desejar uma outra comunidade no agora, mesmo que esta só possa ser provisória, fugitiva, subterrânea, com raízes fundas mas móveis. E, mal comecei a ensaiar uma comuna provisória nas ruínas de uma comuna histórica, cedo me apercebi da necessidade de metamorfosear o ‘eu’ em ‘nós’, e de colectivamente mapearmos lutas contemporâneas e ancestrais pela terra e pelo bem comum na caleidoscópica espacialidade do Alentejo, região com nome de rio, para além de um rio.

UMA REGIÃO RESILIENTE Talvez não haja nada de mais exterior do que este território de desmesura e latifúndios, cuja distribuição de terras remonta aos tempos da Reconquista do país aos Muçulmanos da Península Ibérica. Os primeiros proprietários eram nobres, de ordens religiosas ou militares, e nessas terras as comunidades encontravam-se dispersas e despossuídas. Se pressentimos algum espectro a rondar este filme, e outros que por lá se fizeram, é provável que seja o da Reforma Agrária, semeada pela Revolução dos Cravos e pelo breve (quão breve?) período insurreccionário que se lhe seguiu. “A batalha vinha, estava vindo” (5), pressagia o texto Llansoliano. Os patrões fugiram, e as pessoas, cansadas de décadas de opressão e de desigualdades sociais, ocuparam as grandes propriedades e distribuíram as terras por aqueles que sem nunca a terem possuído as sabiam trabalhar. As mulheres estiveram na frente das ocupações, “praticando a despossessão em colaboração”⁶. O cinema também lá esteve, a lutar através de imagens desta região, em filmes militantes como *A Lei da Terra*, filme colectivo realizado pelo Grupo Zero, que acompanha a ocupação da terra, a auto-gestão dos camponeses e a criação de unidades de produção; ou *Terra de pão, terra de luta*, um filme de José Nascimento, que desconstrói o sistema opressivo dos latifúndios. Mais recentemente, *Farpões Baldios*, de Marta Mateus, testemunhando uma forma de vida, histórias contadas, histórias escutadas, matéria de transmissão e tenacidade. A Reforma Agrária foi uma promessa interrompida, traída, boicotada. No entanto, olhando para trás, não conseguimos deixar de pensar que as coisas poderiam ter tomado outro rumo. Altos desejos pairam ainda na paisagem, com resiliência inscritos

nas suas pedras
nas suas árvores
nas suas gentes
no vivo

Principiámos a caminhar e a procurar augúrios, concentrando-nos em fragmentos de tempo: *a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem*. (7) Ali, com uma violência inarredável nos deparámos: cercas e vedações, propriedade privada, extracções mineiras, arbustos de oliveiras e amendoeiras em fileiras a saturar o horizonte (cemitérios aos nossos olhos), trabalhadores migrantes e clandestinos, rios envenenados, a terra erodida. Ali também, uma luta afim por uma vida vivível está a ser travada: corpos no processo de resistirem e de reinventarem-se a si mesmos, afirmando as margens, reactivando os vínculos à terra, tornando-se “indisponíveis para a servidão”, opondo-se a projectos extractivistas, construindo zonas autó-

nomas, disseminando sementes autóctones e informação crítica, traduzindo poesia, praticando o dom da hospitalidade. Nós tecemos, seguimos e emaranhamo-nos num fio de engendrar mundos: “Observando geografias de acção directa, apoio mútuo, e políticas prefigurativas.” (8) Nós estamos a preparar-nos. “Queremos ver aquilo que fazemos à medida que o fazemos. Não é que questões de habilidade ou de ofícios tenham sido suspensas. Apenas foram socializadas, desindividualizadas, partilhadas.” (clama Fred Moten) Coral, e em processo, criado e increiado, o filme é uma ferramenta para a convivialidade (Ilich, Andersen), dobra-se e desdobra-se em espanto, guiado pelo fulgor, ou pela potência para florescer em enquadramentos não-hierárquicos. Observando teimosamente as ruínas de uma comuna procuramos por augúrios. Por exemplo: uma árvore e uma ruína. Um riacho. Uma serpente. Iremos ver.

UM FILME-EM-METAMORFOSE O ‘eu’ da cineasta metamorfoseia-se em um promissor ‘nós’; e nós não sabemos o que este filme é nem o que ele pode. Esta é a primeira metamorfose. Outras virão.

Caminhamos errantes. Escrevemos e enviamos cartas em inúmeras formas. Sentimos falta de algo que procuramos, traduzimos e desaprendemos aquilo que julgávamos saber e, neste processo, despossuímo-nos de nós próprios, transformando os nossos elos com o mundo, ao mesmo tempo que redireccionamos as nossas acções colectivas.

Há buracos nos nossos telhados por onde observamos as estrelas. Alguns de nós preferem olhar as árvores em vez de dispositivos digitais, e temos vindo a desenvolver uma prática focada de seguir o olhar, de olhos bem abertos através de uma câmara Bolex de 16mm, enquanto escutamos profundamente com o auxílio de um gravador de som magnético Nagra, um gravador de cassetes e um *zoom*. As nossas imagens são feitas à mão, por corpos que respiram e tremem, num precário equilíbrio entre movimento e quietude. As nossas recolhas sonoras são por vezes *low-fi* e com ruído, é assim que experimentamos as paisagens sonoras com que nos deparamos. Damos valor às coisas imperfeitas que fazemos com as nossas mãos, e quase tudo neste processo é analógico: *filme em filme*.

Este filme é um processo de mutantes, uma metamorfose. É guiado pelo desejo, experiencial e performativo. É uma intervenção na des-hierarquização do mundo a partir



de uma região, uma prática documental horizontalmente composta de fragmentos, seres, ambientes. É preciso dizer que alguns de nós não somos originários desta região mas sentimo-nos atraídos pelas suas ecologias insubmissas. É dentro deste campo de forças que a Comuna Fulgor se está a criar, em situações espontâneas e encenadas, para lá da indignação, numa luta contra processos de empobrecimento, extracção e exploração. Em co-presença com todos os seres, é nosso propósito tornarmo-nos aliados, ao mesmo tempo que nos mantemos *em diferença*. As nossas colaborações definem-se pela associação de afinidades: um encontro conduz-nos ao seguinte, possibilitando a convivialidade, hospitalidade oferecida e recebida. Em espanto e reconhecimento, o filme segue o seu caminho. Mantemo-nos criticamente informados e inspirados pelo *Mapa*, a *Flauta de Luz* e *A Ideia*, três publicações distintas, produzidas actualmente a partir da constelação espacial do Alentejo. Lançam as sementes rebeldes e internacionalistas de onde poderá germinar a consciência para a acção, práticas de autonomia e desobediência.

Modos de produção e distribuição autónomos estão a ser praticados. Filmamos e montamos de modo descontínuo, sem tratamentos nem argumentos, mas comprometidos no cuidado e na atenção, num intenso estado de ignorância e curiosidade, antecipando o imprevisível (como nos ensinou Bresson). O filme-em-metamorfose é partilhado em diferentes iterações, dentro e fora da sala de cinema e da galeria, em campos, caves ou edifícios abandonados, numa pluralidade de espaços íntimos e públicos. No escuro, e longe da lógica capitalista de estreias e competições.

Na sua primeira e segunda iteração, o filme aparece numa forma dialógica: dois ecrãs em tensão e em diálogo um com o outro, lado a lado. O espaço de exibição é experienciado como uma paisagem na qual nós (a cineasta e os seus co-conspiradores) caminhamos dos projectores de 16mm até ao ecrã, sobrepondo missivas (títulos manualmente produzidos numa impressora de tipos móveis) às imagens projectadas. Inclui uma leitura em voz alta, composições e recolhas sonoras. Segue-se uma conversa que potencialmente conjura a projecção expandida numa assembleia.

No futuro dará origem a um cinema itinerante: raízes móveis cinema móvel.

RECUSA E REENCANTAMENTO No centro de *Luz, Clarão, Fulgor* — *Augúrios para um Enquadramento Não-hierárquico e Venturoso* está um compromisso profundo com uma região e o potencial transfigurador do cinema enquanto experiência colectiva. Através de práticas quotidianas de recusa e reencantamento, em dissonância, perguntamos: “Qual a relação e/ou a diferença entre emancipação e desposseção?” (9) Quais as condições necessárias à sobrevivência e reencantamento da terra? Como poderemos reunir-nos num lugar de hospitalidade e ensaiar a nossa imaginação crítica em direcção a um tempo para além da possessão, uma sociedade não racial e não capitalista? Que imagens darão forma a este anseio por uma comunidade de rebeldes, “o segredo a que se chamou solidariedade” (10), o sonho fugitivo? Onde jaz a semente da insurgência e qual poderá ser a oferta do cinema?

Que o fulgor possa ser uma força afirmativa e de dissídio, que nos leve a sentir, pensar e agir para lá das políticas de desposseção. Que as imagens em bruto que se seguem possam ser “cartas vívidas e imperceptíveis”. Se ousarmos. [Primavera de 2019 – Primavera de 2020]

Notas: 1) Estamos gratos a Francisca Bicho pela sua pesquisa e dedicação à figura de António Gonçalves Correia. 2) Agradecimentos especiais e sempre renovados são devidos ao Espaço Llansol, casa e comunidade dedicada à obra de Maria Gabriela Llansol. Ver: <http://espacollansol.blogspot.com/> 3) Maria Gabriela Llansol, *Amigo e Amiga. Curso de Silêncio de 2004* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p.198. 4) Avery F. Gordon e Ines Schaber, “The Workhouse.” Acessível em: <http://www.averygordon.net/current-projects/the-workhouse/> [acesso em: 31 de Maio 2017] 5) Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2017), p. 44. 6) Fred Moten, “come on, get it!,” *The New Inquire* (2018) em: https://thenewinquiry.com/come_on_get_it/ [acesso em: 12 de Abril 2019] 7) Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2017), p.11. 8) Simon Springer, *The Anarchist Roots of Geography: Toward Spatial Emancipation*. (Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2016.), p. 94. 9) Fred Moten, Id., *Ibid.* 10) Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013), p. 42.



LEITURAS & NOTAS

GANDHI, O REVOLUCIONÁRIO INDIANO

♦ *Ferreira de Castro*

Prosador robusto, pensador audacioso, Romain Rolland, cujas ideias já foram coroadas pelos louros do Exílio, dedicou o seu último livro ao estudo de Mahatma Gandhi – o célebre apóstolo da liberdade indiana.

O autor de *Jean Cristophe* e do *Les precurseurs*, ao fazer a biografia de Gandhi revela-nos o mistério das religiões indianas – escravizadoras como todas as religiões e que por isso retardaram a ansiada alforria.

Deus e Liberdade são antípodas: e foi preciso que o algoz aumentasse suas torturas, que alagasse com sangue a Índia, mandando o general inglês Dyer fuzilar três mil hindus, para que aqueles escravos longínquos da Inglaterra voltassem as costas a Deus e adorassem a Liberdade.

Gandhi abandona então sua profissão de advogado, que exercia em Joanesburgo, deprecia os proventos avultados que dessa profissão lhe vinham, e volta à sua pátria para quebrar-lhe as algemas seculares, para decepar as garras do leopardo britânico.

Sob o sortilégio da sua palavra sonora, a selva indiana desperta e freme e rugem e tenta, como uma enorme e famélica mandrágora, devorar o próprio Despotismo.

Gandhi personifica o anseio libertário da Índia: sua vida isenta de vaidades e ambições pessoais tem a doce energia da vida de Tolstoi. Sua alma é um alegre onde florescem todas as rosas da ternura, todos os lírios da fraternidade: uma alma irmã da de Tagore, o singular poeta que no seio da própria selva estabeleceu comunas para educação de crianças.

Na Europa Mahatma Gandhi seria um revolucionário atrasado: por já estarem realizadas muitas das suas aspirações. A sua revolta está aquém da actual ideologia revolucionária europeia – mas a Índia também ainda se encontra proscrita de todas as nossas reivindicações sociais. Ali o trabalhador é ainda explorado como um animal, sobre cuja cerviz o amo pode deitar sem receio a canga da Inglaterra. Ali o homem que trabalha leva sobre si o jugo da escravidão, sua vida é menosprezada, malbaratado o suor que ele perde na selva – e todavia esse suor, formando bagas, tem para o amo o valor de pérolas.

Daí esses homens, que estão no último plano da vida, desejarem apenas a



Gandhi
óleo de Almerinda Pereira,
Junho de 2020

independência da Índia: que para eles significa o prólogo da Liberdade Futura. Querem destruir o coração da própria Escravatura: essa odiosa escravatura, essa miserável espoliação que a Inglaterra mantém na Índia: que a Espanha impõe em Marrocos: que Portugal sustenta na costa africana.

E por isso ao lado de Gandhi os escravos se levantam, os espoliados crispam os punhos e o rugir dessa coorte enorme torna meditativa a fera inglesa. E Lloyd George, a sinistra figura que depois de mercadejar com o sangue dos europeus na última guerra quis ainda negociar-lhes a mentalidade em Versailles, manda prender a Mahatma Gandhi.

Mas junto ao cárcere de Saharmati, onde se encontra este novo Spartacus, os escravos formam legião e protestam e apostrofam a Inglaterra dominadora. Pequeno, delgado, a velhice que se avizinha a dar-lhe uma suave austeridade ao rosto, Gandhi por detrás das grades de sua cela pede ao povo que continue a obra que ele por agora está impossibilitado de orientar. Como Gandhi pratica o vegetarianismo, trazem-lhe taças de leite, frutas mas logo os ofertantes se retiram porque ele desdenha qualquer regalia individual e afirma ser «apenas um incidente na grande causa indianista».

O mês passado, dois anos depois da sua prisão, o novo governo inglês, formado pelo partido trabalhista, mandou-o restituir à liberdade. E de novo a Índia se vai convulsionar: de novo o cutelo da Emancipação se erguerá sobre a cabeça desse agiota internacional que é a Inglaterra: porque Gandhi, na frase de Romain Rolland, «saberá despertar os germens de liberdade e perfeição que existem na alma de todo o homem». [suplemento semanal d'A Batalha, n.º 14, 3-3-1924]

A PEDRA E A PENA, A CATEDRAL DE MANUEL RIBEIRO

♦ *Gabriel Rui Silva*

Mas é preciso não confundir, insensato. Uma cousa é a arte e outra cousa é a fé. A arte é a flôr, mas a fé é a raiz. M. Ribeiro, *A catedral*, 1920

Na primeira semana de Maio de 1920, inesperados cartazes colados nas ruas de Lisboa chamavam a atenção dos transeuntes para uma “NOVIDADE LITERÁRIA”. O anúncio surgiria ainda na edição de 9-5-1920 do semanário comunista *Bandeira Vermelha*, que acrescentava: “À venda em todas as livrarias A CATEDRAL”. A inserção de publicidade paga num jornal de expansão nacional, o *Diário de Notícias*, nos dias 11, 12 e 14 de Maio, indiciava a amplitude da campanha publicitária posta em marcha. O que se propunha à consideração do público apresentava-se assim:

NOVIDADE LITERÁRIA / A CATEDRAL - ROMANCE D'ARTE / Original de MANUEL RIBEIRO / A LITURGIA, O MONAQUISMO LITERÁRIO, A ARQUEOLOGIA ARTÍSTICA, AS TENDÊNCIAS SOCIAIS DA IGREJA E O SINDICALISMO REVOLUCIONÁRIO, ASSUNTOS HARMONIOSAMENTE FUNDIDOS NA MAIS INTENSA DRAMATIZAÇÃO AMOROSA.

Manuel Ribeiro, que fazia a sua estreia no romance, não era um desconhecido. Proveniente de Beja, onde fizera o liceu e colaborara na imprensa local, tinha aportado a Lisboa nos inícios de 1900 no gorado intuito de cursar medicina. Entrara em 1903 ao serviço dos caminhos-de-ferro portugueses e tinha publicado, em 1908 e 1909, dois livros de poesia de cunho vitalista, *Imperiosa Verdade* e *Sentido de Viver*, colaborando episodicamente com a imprensa de índole anarquista. Em Setembro de 1912 iniciara uma coluna, “Na Linha de Fogo”, no semanário *O Sindicalista*, onde, mercê da ardência de um estilo, fazia

uma crítica desassomburada e sistemática ao governo republicano, uma sustentada apologia do sindicalismo revolucionário e evidenciava a carismática força de um líder.

A deflagração da Grande Guerra e o refluxo do sindicalismo revolucionário provocariam um assinalável abalo na sua força anímica, um desalento que procura contrabalançar com um olhar para mais além, como o soneto “Lira Revolta”, que publica n’ *O Sindicalista*, em 26-6-1914, parece indicar: *Foge-me a luz, a força, a crença – a vida, / Na sombra em que me sinto aniquilar. / Quero gritar, gemer, desabafar: / Tenho no peito a voz desfalecida. // Onde vou? Onde vou nesta descida / Vertiginosa como um morto ao mar? / Em que loucura trágica, vencida / Irá enfim minh’alma sossobrar? // Porém, como d’um poço, lá do fundo, / Em pleno dia se descobre o mundo / Ardente das estrelas cintilantes, // Também do abismo hiante a que descí, / Erguendo o olhar ao alto descobri / A luz dum Astro que não via dantes.*

Sobre esta estação de abatimento e desse olhar que lhe revela a luz de um novo horizonte, Ribeiro acrescentaria algo que nos aproxima dos caminhos que o levaram à elaboração do romance *A Catedral: Tive sempre um fraco pela arquitectura religiosa. Já no período da propaganda sindicalista eu levava os operários a visitarem as igrejas e monumentos, como sucedeu em Aveiro e Leiria, nas vésperas de rebentar a guerra. Quando esta se desencadeou, suspendeu-se tudo: jornais, conferências, propaganda. Inactivo, comecei então a frequentar ali em baixo a Sé, um excelente monumento para estudo, e imaginei nesse ambiente a “Catedral”. Os ofícios religiosos, que eram ainda nesse tempo imponentes, impressionaram-me muito. Um revolucionário autêntico é sempre um místico.* (1)

Dois documentos certificam o período em que a ambiência da Sé se lhe oferece como refúgio, motivo de reflexão e de estudo. Em 27-1 e 4-2 de 1916, o até há bem pouco aguerrido sindicalista revolucionário apresenta dois artigos no diário *A Capital* cujo conteúdo se aparta do que tinha sido objecto habitual da sua escrita e dele fizera uma figura incontornável nos meios da luta política da época. O primeiro artigo, que quebra um silêncio de cerca de ano e meio, intitula-se “Monumentos de Lisboa – A sé patriarchal – O que é esse venerando templo ao cabo de oito séculos de inclemencias e provações”; o segundo, “Monumentos de Lisboa – A sé patriarchal – A sua restauração, devida a Fuschini, tem sido apreciada com demasiado pessimismo”.

No primeiro, Ribeiro contrapõe aos Jerónimos, igreja que vê *sem mysterio nem religiosidade*, a Sé Catedral, que, em sua opinião, *melhor exprime a perturbante ascese mystica*. Sobre os Jerónimos, adianta tratar-se de um monumento em que *o que se reverencia é a Patria e o único culto lógico que elle admite é o do esforço, do valor e do génio, o poder humano offuscando ali a grandeza divina*. A propósito da Sé de Lisboa, o que o atormenta é que *nada do que se vê é primitivo, uma devastação pavorosa que a restauração felizmente tem ido a pouco e pouco recompondo e erguendo dos escombros pela mão habil dos nossos artistas canteiros, brilhantes successores dos operários “lathomici” da idade-media*. O segundo artigo debruça-se sobre o que considerava excessos na restauração empreendida por Fuschini. Estes trabalhos patenteiam a atracção que a arquitectura da Sé exerceu sobre Ribeiro e o desejo que as obras de restauro lhe restituíssem uma primitiva pureza.

Entretanto, a aura, o subtil númen da catedral ia tomando posse do novo frequentador: *Em contacto com aquelas pedras sagradas, no recolhimento das naves silenciosas, todo entregue à meditação, o ambiente religioso foi-me penetrando insensivelmente [...] Às vezes, por acaso, assistia às cerimónias litúrgicas; e recordo a vivís-*

sima impressão que me causaram. (2) A atenção de Ribeiro tinha agora um novo objecto de estudo: [...] *Afoitei-me ao estudo da liturgia e, dentro em pouco, possuía uma biblioteca regular de livros dos beneditinos que foram, como sabe, os restauradores da liturgia e de tantas coisas belas da Igreja. A literatura monástica encantou-me e prendeu-me.* (3)

Aliciado pela floração da pedra, na reverberação dos cantos religiosos, no fumo dos incensos e da solenidade litúrgica, uma raiz crescia no desanimado Manuel Ribeiro; à desilusão ética sobrepunha a fascinação estética e, nesta vibração, o assomo, o vislumbre da tentação mística. Importa lembrar que a Catedral onde se recolhe está em processo de restauro, ou seja, para além do universo dos crentes que a frequentavam e do corpo eclesiástico que ali desempenhava funções, um corpo estranho, ruidoso, uma infatigável massa de laboriosos operários procedia diariamente aos trabalhos de restauro. O que pretendemos salientar é que nessa circunstância de desalento e crise de identidade que o leva a recolher-se ao numinoso ambiente da Sé, o que aí se lhe depara é a manifestação do que para si procurava: uma restauração, uma *lux nova*. Ribeiro não podia deixar de considerar a expressão de síntese que o monumento lhe fornecia, uma espécie de aliança entre a cidade terrena e a celeste, a perenidade de uma edificação que atravessava os séculos em permanente processo de transformação mediante o esforço colaborativo de todas as classes: a Catedral, um universo espacial, uma obra em que a arte revelava o melhor de todos e através da qual, atravessando o tempo, a história da igreja, da arte e da nação se desvelavam mercê do esforço do trabalho que ali se exprimia na sua mais alta dignidade. Ribeiro tinha perante si a evidência da força milenar dos braços que a linham erguido e que agora a restauravam, essa infatigável e desconsiderada massa operária que, se devidamente organizada, mais não era que a *inteligenciação da técnica*, como, em 1913, num manifesto-resposta a Afonso Costa, tinha definido o sindicalismo. Nesse manifesto dizia ainda: [...] *por detraz do catolicismo ha uma coiza que o sr. Afonso Costa não viu; e por detraz do socialismo ha alguma coiza que ele viu mal. É, d'um lado, um catolicismo novo, isto é a religião fóra de Roma; e do outro o sindicalismo, isto é, o socialismo fóra do Estado.*

Em boa verdade, não era a primeira vez que Ribeiro recebia o influxo da ambiência de uma catedral. Um conto de juventude, “O Senhor Bispo”, que publicou n’*O Lidador*, um jornal de Beja, em 23-1-1899, é disso testemunho. Algumas passagens permitem ajuizar da plenitude da voz narrativa com o espaço que o acolhe: [...] *O templo dá um colorido especial às ideias: eis porque amo os templos. Para muitos espíritos é como uma constante ‘fons vitae’ da arte, onde a imaginação se arcoirisa na fulva crepitação de todos os cambiantes do bello. Está allí um producto intellectual: um cerebro conteve aquilo; teceu-lhe os rendilhados, modelou-lhe os arabescos, rasgou-lhe os porticos, afuzou-lhe as columnas: ereou-o. O ideal cria, o real forma. O real é o complemento do ideal. [...] voltava muitas vezes à cathedral. A solenidade daquela casa attrahia-me. [...] a cathedral vibrava toda.* Se neste conto de 1899 o espaço da catedral é exposto numa isotopia de plenitude, não deixa a narrativa de ser percorrida por um veio anticlerical acentuado pelo comportamento do personagem que dá título ao conto ao manifestar uma inequívoca censura às leituras do narrador: *Lourdes*, de Émile Zola.

Esta alusão à *Lourdes* de Zola oferece a oportunidade para, sem pretensão de exaustividade, elencar fontes e autores que contribuíram para essa primeira grande síntese catocomunista que Ribeiro elabora ao realizar *A Catedral*. Desde já, esta menção no conto *O Senhor Bispo* ao autor de *Germinal* não é insólita;

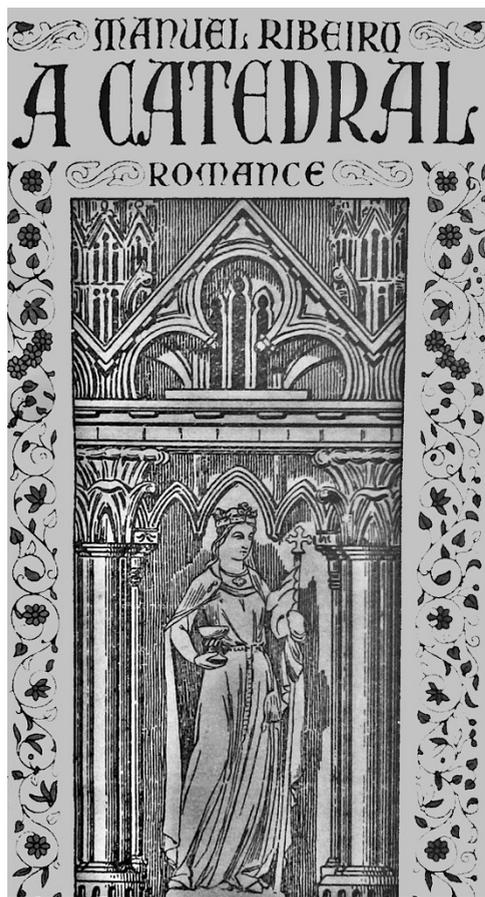
Zola sempre foi um autor de culto entre as hostes de ímpeto libertário que desde cedo atraíram Ribeiro. Se tinha lido *Lourdes*, primeiro volume da trilogia “Les trois villes”, do autor francês, é plausível ter tido contacto com o segundo volume, *Rome*, tanto mais que este fora objecto de imediata edição portuguesa em 1896. Este romance relata as vicissitudes por que passa o pároco Pierre, cujo apostolado se fazia entre as associações católicas operárias, na sua tentativa de expor a Leão XIII o seu projecto de “socialisme catholique”, presente no livro que elaborara, “La Rome Nouvelle”, onde pretendia aprofundar o que o Papa franciscano apresentara em 15-5-1891 na encíclica *Rerum Novarum*, que Ribeiro bem conhecia. O que, em síntese, o protagonista de *Rome* defendia era: [...] *cette certitude que le catholicisme épuré, ramené à ses origines, pouvait être l’unique pacte, la loi suprême qui sauverait la société actuelle [...] une religion nouvelle!* (4)

Para além de Leão XIII, referido explicitamente n’*A Catedral*, e de Zola, Ribeiro também lera Joris-Karl Huysmans, um luciferino autor que em 1891 se convertera ao catolicismo e que, numa particular atenção à liturgia, se retira para um mosteiro beneditino onde elabora a trilogia que dá conta do seu processo de conversão: *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) e *L’Oblat* (1903). Com efeito, um dos volumes presentes no que resta da biblioteca pessoal de Ribeiro é *A Cathedral*, de Huysmans, numa edição de 1903 da Livraria Povense. Com a sua *A Cathedral*, Ribeiro nacionalizava e ampliava um tema tratado com assinalável sucesso literário por Vítor Hugo, Huysmans e Blasco Ibañez. *Notre-Dame de Paris*, de Vítor Hugo, tinha tido uma tal repercussão que desencadeara mesmo um fenómeno de Hugolatria. Aliás, o personagem Luciano, n’*A Cathedral*, chega a ser comparado com um personagem da obra de Hugo, [...] *e esse cubículo lá em cima a que eles chamam o ‘Capítulo’*. Lembra-me o feiticeiro Cláudio Frolo da ‘Nossa Senhora’ de Vítor Hugo (C, 2ª ed., p. 259). Sustentado na linguagem romântica que desde Novalis exaltava os valores da medievalidade, na beleza e no génio do cristianismo demonstrada por Chateaubriand, não é de surpreender que Dante Alighieri seja um autor que ecoa, aqui e ali, na obra de Ribeiro. Aliás, ao afirmar [...] *genial Dante que, se pela filosofia é dominicano, nos grandes voos líricos da sua musa e na concepção mística do amor é franciscano*, Ribeiro manifestaria um explícito apreço pelo poeta florentino.

Se *A Cathedral* é, do princípio ao fim, expressão de um maravilhamento pela medievalidade e pelo gótico, pela liturgia, *Oh, o lindo jardim litúrgico* (C, 2ª ed., p.107), pela exemplaridade das ordens religiosas, com particular destaque para a Ordem beneditina, importa destacar o legado de valorização do estilo gótico que Ribeiro recebeu de Herculano, escritor com um escrúpulo moral e uma exemplaridade cívica a que Ribeiro era sensível. Estudioso, reflexivo e atentamente emotivo, o autor transtagano não ignoraria as impressões que Manuel Teixeira Gomes registara em 1900 sobre a arquitectura da catedral de Sevilha nas suas *Cartas sem Moral Nenhuma*, nem aquelas que Aquilino dedicara à de Córdoba, no primeiro conto de *O Jardim das Tormentas* de 1913. Também não ignoraria o trajecto de Gomes Leal que, na senda de tantos autores europeus, se tinha convertido ao catolicismo. Como expressão do espírito de um tempo que se distanciava do positivismo e do naturalismo, tome-se o exemplo de Verlaine que em *Sagesse* (1880) plasmava estes versos: *C’est vers le Moyen Age enorme et délicat, / Qu’il faudrait que mon coeur en panne naviguât, [...] Et que je fusse un saint, actes bons, pensers droits, / Haute théologie et solide moral, / Guidé par la folie unique de la Croix / Sur tês ailles de Pierre, ô folle Cathédrale!*

Embora se desconheça a data precisa em que Ribeiro iniciou a escrita de *A Catedral*, sabemos que nela se absorveu durante a Grande Guerra e a eclosão da pneumónica e que em 1919 a dá por terminada. Entretanto, em Outubro de 1917, a revolução bolchevique triunfava na Rússia, um acontecimento, um suplemento vitamínico bebido pelo autor na sua dieta litúrgica sob as “asas de pedra” da Sé de Lisboa e cuja repercussão traduziria num artigo, “A Revolução Russa”, de 10-11-1918, presente no jornal *A Greve* (II série), que suspende um silêncio de quase três anos e prenuncia o que estava para vir.

Nesse ano de 1919, em que dá por concluído o romance, um outro e um mesmo Manuel Ribeiro sai da catedral e regressa em força à luta política. Com



A Catedral de Manuel Ribeiro

efeito, em 23 de Janeiro, como porta-voz da Organização Operária Portuguesa, surgia em Lisboa um novo diário, *A Batalha*. No número inaugural do jornal anarco-sindicalista que ajuda a fundar, lavado na beleza do canto litúrgico, inebriado no perfume dos ventos que sopravam da Rússia, Manuel Ribeiro retoma a antiga coluna de *O Sindicalista*, “Na Linha de Fogo”, para aí desenvolver, numa cada vez mais acesa radicalidade, o apostolado dos ideais da revolução russa que lhe sugeriam a certeza de uma nova Terra Prometida. O que, afinal, Ribeiro manifestava mais não era que o sentimento de uma radical identidade, o cumprimento e a fidelidade a um princípio enunciado por aquele que designava como “o divino Guyau”: *Celui qui n’agit pas comme il pense, pense incomplètement*. E é neste escrúpulo entre o pensar e o agir que em Maio de 1919, um ano antes da publicação do romance *A Catedral*, surge uma nova organização, a Federação Maximalista Portuguesa (FMP), que tem Manuel Ribeiro como principal referência fundadora. O triunfo da revolução russa, como Ribeiro repetidamente confirma, é determinante para a criação da FMP: *A Rússia era um inci-*

tamento, um deslumbramento. Organizámos o bolchevismo em Portugal. Através de todas as perseguições, formou-se a Federação Maximalista. (5)

Ribeiro, agora o mais fervoroso arauto da revolução russa, prosseguia o seu trabalho na CP e ainda encontrava tempo para a revisão do manuscrito de *A Catedral*. A sua colaboração com *A Batalha* tinha vindo a ser reduzida e, em 12-10-1919, no *Bandeira Vermelha*, Manuel Ribeiro apresentava, sob o título “Pró-Revolução Social – Subsídios para um programa de reorganização”, um conjunto de propostas elucidativas sobre a radicalidade do projecto político que

defendia. Neste documento, a palavra “Liberdade” é uma única vez utilizada para se referir ao culto e credos religiosos, isto numa altura em que o trabalho de composição tipográfica das 304 páginas de *A Catedral* estava prestes a iniciar-se. Ribeiro teria ainda pela frente o minucioso labor de sucessivas revisões de provas para, finalmente, em Maio de 1920, surpreender tudo e todos com uma novidade literária...

A Catedral é um romance de tese social que, ao tecer uma intriga amorosa entre o arquitecto Luciano, encarregado das obras de restauração da Sé, e uma jovem, a condessinha de Monforte, Maria Helena, frequentadora do mesmo espaço, pretende demonstrar a impossibilidade da realização do amor sem que previamente sejam abolidas as desigualdades sociais. Não seria, assim, pelo tema, exaustivamente glosado pelo romantismo, que o romance inovava. Todavia, se é um romance de tese social, *A Catedral* é também um romance de espaço, isto no sentido em que todo o enredo decorre no espaço da Sé e este, na importância que tem e o título revela, é a categoria narrativa dominante na sua vibrante autonomia. É neste espaço e no fio da intriga amorosa que o autor projecta um corpo de personagens eclesiásticas que encarnam diferentes modos de entender o papel da igreja enquanto vectores de opinião a favor e contra a restauração da catedral. A juntar a estes personagens, o responsável dos operários que executavam as obras, João Coutinho, um líder sindicalista revolucionário.

Sobre o romance, no prólogo acrescentado à 2ª ed., Ribeiro declara tratar-se de *uma dramatização singela que decorre entre dois extremismos, o de João Coutinho – revolucionário social e o de Padre Anselmo – candidato a monge* (C. 2ª ed. p. 5). Mais adiante, questionando se seria uma obra revolucionária, afirmava: [...] *Sem dúvida, e de qualquer dos lados por que seja encarada. No campo religioso ela veio, de facto, se não despertar, ao menos afervorar [...] o amor pela renascença litúrgica, que é não só uma reabilitação estética do culto, uma inteligenciação dele, mas, sobretudo, uma intuição nova da religiosidade [...] num outro domínio esta obra veio d’alguma sorte contribuir com o seu humilde esforço para a renovação espiritualista da arte [...] Embora revolucionária, neste sentido de inovação, não é uma obra de sectarismo, mas uma obra de reconciliação pela Arte* (C, 2ª ed., pp. 6-7).

Estas palavras de Ribeiro aclaram os motivos que fizeram de *A Catedral* uma novidade e um retumbante êxito literário: a inesperada e bem temperada mistura entre tradição e revolução, entre ordem e progresso, entre elementos estáticos e dinâmicos. O escritor entendeu ainda por bem esclarecer que o romance de tese social [...] *nada perde ao contacto da mística religiosa, como a bem temperada lâmina não embrandece na sua macia bainha de veludo e seda...* (C, 2ª ed., p. 7). Ou seja, o que Ribeiro intentava com *A Catedral* era a prossecução da luta política embrulhando-a na aveludada e dúctil forma do romance, um género sobre o qual há muito tinha reflectido. Ateste-se o que dizia no *Notícias de Alcoçaba* em 25-10-1902: [...] *o artista deve ser um evocador, um visionista; [...] porque, como diz o nosso querido Guyau: ‘pensar’ da mesma maneira é muito, mas não o bastante para nos fazer ‘querer’ da mesma maneira; o grande segredo é fazer-nos ‘sentir’ todos igualmente, e eis o prodígio que a arte realiza”*.

Uma passagem há, no nono capítulo do romance, que permite perceber a revolucionária proposta presente em *A Catedral*: o diálogo que se estabelece entre João Coutinho, vários clérigos e a resposta de Padre Tiago que mais não é que uma primeira grande síntese de catocomunismo, no fundo, a novidade do romance. Um aspecto curioso é verificar como, a um dado momento do

longo discurso de João Coutinho, defendendo, perante o choque dos clérigos, as virtudes do sindicalismo revolucionário, as suas palavras decalcam *ipsis verbis* o que Ribeiro tinha escrito anos atrás n' *O Sindicalista*. Se o romance decorre entre dois extremismos personificados no candidato a monge Padre Anselmo e no sindicalista revolucionário João Coutinho, a figura nuclear na proposta de *A Catedral* é Padre Tiago. É ele que dialecticamente produz a síntese. Veja-se como este personagem, partidário da restauração da Sé, surge caracterizado no romance: [...] *o beneficiado Tiago, uma figura prestigiosa da Sé, enigmático e misterioso que ninguém sabia o que pensava, acolhido, por isso, com certa reserva no 'Capítulo' e por seu convívio com sumidades eclesiásticas e frequentes idas ao Patriarcado, onde se lhe abriam todas as portas* (C, 2ª ed., p.145). [...] *Doutorado em Roma, donde viera recentemente precedido dum grande aura [...] muito inteligente e fino, era [...] uma esperança do mundo católico. [...] Pe. Tiago tinha todos os predicados para se impor, - calmo, sereno, equilibrado. A fronte apolínea e grave, [...] traía logo a firmeza de carácter e uma vontade tenaz e rectilínea, sabendo o que queria e o caminho para lá chegar* (C, 2ª ed., p.146) [...] *frequentara as ante câmaras do Vaticano e era, de resto, acolhido com deferências especiais nas altas esferas eclesiásticas [...] era o eleito dum missão que lhes escapava. Pressentiam por detrás da fronte sisuda do recém vindo de Roma, uma elaboração transcendente, o que quer que fosse de messiânico em gestação sob altas sanções infalíveis* (C, 2ª ed., p.148). O que Padre Tiago pensava no seu “o que quer que fosse de messiânico” vai sendo desvelado pelo próprio ao longo do romance enquanto decorrem os trabalhos de restauração da catedral, de que é partidário, e se vai dando a evolução espiritual do protagonista, o arquitecto Luciano.

O que, em síntese, propunha era: [...] *Socializemos, numa palavra, a Igreja* (C, 2ª ed., p.158). [...] *Não sentem estremecer o edifício social? [...] é uma aurora que se esboça. Como há dois mil anos, fixam-se as almas no oriente, prendem-se os olhos numa estrela. E como há dois mil anos, os humildes serão exaltados, os pobres serão regalados... Que uma transformação social está iminente é inegável* (C, 2ª ed., p.161). [...] *O mundo velho agoniza. Saudemos o mundo novo. No naufrágio das sociedades, mais uma vez, a barca de Pedro se orientará para novos rumos* (C, 2ª ed., p.162). O crescendo no inaudito discurso de Padre Tiago atingirá o clímax no IX capítulo quando o líder sindicalista revolucionário João Coutinho enfrenta todos os clérigos numa alargada defesa dos seus valores e Padre Tiago, perante a estupefacção geral, declara: [...] *A Igreja perfilha em absoluto as suas doutrinas, senhor João Coutinho. [...] A Igreja não é, como se diz e como se crê, incompatível com o socialismo* (C, 2ª ed., p.191) [...] *A sociologia emancipadora que os senhores apregoam e crêem ter inventado creámo-la nós inteiramente, é um produto do cristianismo [...] não, nada se encontra na ideologia revolucionária que não se contenha no Evangelho. A socialização das riquezas, que é a razão do seu sistema, não a ensaiaram já as primitivas comunidades cristãs? [...] E esse socialismo, que tanto o enche de orgulho, não existiria ainda se há vinte séculos não tivesse nascido um homem que se chamou Jesus Cristo e que disse melhor em algumas parábolas o que Karl Marx mal definiu em indigestos tratados* (C, 2ª ed., p.192). [...] *Afinal, senhor João Coutinho, há menos distância entre nós do que realmente parece. Os nossos ideais ajustam-se, os nossos objectivos conjugam-se no longo percurso através da humanidade e é só ao sair dela, é no extremo da nossa jornada, onde a trajectória material acaba e se abre a grande clareira do infinito, que o senhor pára e se detém porque lhe falta a fé, porque lhe falta a envergadura para ensaiar um voo mais alto [...] Porque não tenta, pois, o grande voo? Teme a vertigem? Ofereço-lhe o meu braço, o braço forte da Igreja que*

não recusa nem se recusou a ninguém jamais! (C, 2ª ed., pp.193-194)

O personagem Padre Tiago é decisivo para o efeito de surpresa que *A Catedral* vai produzir e replica a perturbação sentida por todos os personagens do romance, narrador incluído: [...] *Os padres olharam-se estupefactos. Que significava tal linguagem? Até onde queria Pe. Tiago chegar? Transigir com a revolução? Pactuar com a anarquia? Mas o beneficiado estaria doido?* (C, 2ª ed. p. 163). Por sua vez, João Coutinho e o narrador vão confluír na apreciação do que fora dito: [...] *João Coutinho, logo às primeiras palavras de Pe. Tiago, compreendeu tudo num relance. Quem ele tinha na sua presença, incarnado nesse padre que não hesitava chancelar com os selos da ortodoxia a mais condenável e subversiva das doutrinas, era o espírito vivaz e móbil da Igreja numa das suas metamorfoses* (C, 2ª ed., p. 194).

Com *A Catedral*, Ribeiro surpreende todo o universo dos leitores. Se, por um lado, prosseguia no *Bandeira Vermelha* a apresentar o bolchevismo como uma fase nova da civilização e a sustentar a revolução imediata e consequente emprego de ditadura proletária, por outro, recrutava admiradores nas hostes católicas, de que o director de *A Época*, Conselheiro Fernando de Sousa, é exemplo, ao ver no romance uma glorificação do catholicismo e a não ver nele mais do que três ou quatro as paginas do livro, em cêrca de 300, que [...] expõem e defendem a these libertaria e os ideaes do syndicalismo revolucionario e demolidor, para concluir, por estranho amalgama, a maior parte de todas as outras são de inspiração catholica. N^o *União*, um jornal do Centro Católico Português, em 11-9-1920, lia-se, [...] *O sr. Manuel Ribeiro – que eu nem sequer conheço de vista – apesar das suas ideias avançadas é – precisamente – um crente. [...] O romance do sr. Manuel Ribeiro é digno de leitura para aquelles que quizerem conhecer a lithurgia imensamente rica da nossa Religião. Pelo seu lado, A Batalha* demorava dois meses para dar nota crítica de um romance que causava perplexidades e acrescentava motivos para alguma frieza no relacionamento, uma frieza que levaria Ribeiro a dizer, numa óbvia alusão aos companheiros do jornal anarco-sindicalista: *Se aqueles que nos hostilizam porque defendemos o regime dos Soviets e preconizamos a ditadura proletariana supõem que vibra nos seus peitos um ideal mais puro e tem os olhos orientados para uma flama mais alta, iludem-se.* (6)

Certo é que *A Catedral* vai suscitar um interesse e uma curiosidade invulgares. Anarquistas, católicos, republicanos, carbonários, maçons, monárquicos, todos se interrogavam sobre a novidade literária e os desígnios do autor. O livro vendia e impunha-se não só pela controversa proposta política subjacente, mas também pela qualidade da escrita, pausadas mas musculadas descrições, cuidada caracterização de personagens, a ampla respiração da frase modulada numa torrente de acordes tímbricos a pontuarem a clareza do raciocínio. Por outro lado, Ribeiro inaugurava um modelo que viria a repetir com idêntico sucesso, um universo ficcional contaminado por elementos do real – como o próprio espaço em que decorre a acção ou a presença de figuras conhecidas como o Padre Cruz – a que juntava digressões didácticas de carácter histórico sobre Portugal, a história da Igreja, da liturgia e das ordens religiosas, legendas de santos, um entrosamento entre realidade e ficção, entre passado e presente, função referencial e poética a gerar um tal ‘efeito superlativo de real’ que permite perceber a extraordinária recepção obtida. Ribeiro articulava factos e ficção e, ao produzir aquilo que a terminologia anglo-saxónica designa como “faction”, iniciava um caminho que iria fazer dele o autor mais lido na década de vinte em Portugal.

Em tudo isto, importa sublinhar a importância da forma que pela primeira

vez utilizava, o romance, uma potência energética sem cânone que viria a surpreender o autor que não podia saber o outro que seria depois desse exercício. A determinante importância da escrita de *A Catedral* na vida de Ribeiro é por ele evidenciada: *N'esta obra reproduzi, baseado em testemunhos fidedignos, seguros, mas enfim testemunhos, a beleza mística da vida monástica. Disse o sentir de outrem. Fui interprete. Representei. Como certos actores que se apaixonam pelo seu papel, eu apaixonei-me também pelo meu. Enamorei-me das minhas palavras. Fui uma victima da arte.* (7)

Entre Maio de 1920, data da publicação do romance, e Agosto de 1921, num espaço de tempo de pouco mais de um ano, Ribeiro viria a ser preso, a ser despedido do emprego na CP, a fundar o Partido Comunista Português, de que a FMP tinha sido o protótipo, a ver gorada a sua tentativa de entrada na Rússia dos soviets e a fazer um retiro de uma semana na rigorosa Ordem católica da Cartuxa de Miraflores, em Espanha. Radicalizando o desafio de Padre Tiago, o anarquista, sindicalista revolucionário e comunista Ribeiro tenta o grande voo e, nesse empolgamento, elabora um livro de poemas de cunho mariano, *Rosa Mística*, com assumida intenção de o publicar, mas, por novo desencanto, ou por considerações estratégicas, tal não leva a cabo. Deste autor, que um dia afirmou [...] *o meu socialismo foi sempre um reflexo do Evangelho em que a pureza do Cristianismo se revela em todas as minúcias da vida da Humanidade*, e deste romance, se pode dizer que o narrador de *A Catedral* verbalizou para descrever Padre Tiago: *Uma flama da posse e da conquista subia-lhe do fundo dos olhos que pareciam agrilhoar e subjugar do seu fluido o que tocavam. E, súbito, na feerie de uma vertigem, perspectivavam-se aos olhos pasmados dos seus confrades, os contornos vagamente desconcertantes desse formidável sonho bebido na febre de Roma que lhe queimava o cérebro e era o segredo da sua existência* (C. 2.^a ed. p. 158).

Com *A Catedral*, Ribeiro executava o primeiro movimento para a realização de uma trilogia que designaria como social. Seguir-se-ia *O Deserto* (1922), uma “faction” no relato da estada de oito dias na Cartuxa de Burgos e, derradeiro vértice, *A Ressurreição* [1924], que prossegue o modelo narrativo e mais não é que a proposta de criação de um partido da democracia cristã na sequência do seu contacto em Roma com D. Luigi Sturzo, fundador do movimento. Todos retumbantes êxitos editoriais, todos motivadores de apaixonada controvérsia política e literária e todos unificados no personagem Luciano, o arquitecto de *A Catedral*, cuja trilogia reproduz as metamorfoses do autor. A este propósito, recorde-se George Steiner, quando dizia: *o grande escritor é, ao mesmo tempo, anarquista e arquitecto; os seus sonhos minam e reconstroem a paisagem tosca, provisória, da realidade*. O que Ribeiro pareceu entender e terá afinado na elaboração escrita é o grande projecto com que se deparou na catedral. Essas grandes forças, a fé e o trabalho, capazes das mais altas realizações humanas, se devidamente dirigidas, seriam imbatíveis. Para não pensar incompletamente, Ribeiro parece intentar a construção dos alicerces da catedral político-social. Primeiro a criação da FMP, logo Partido Comunista Português, para uma norteeda condução do trabalho operário, depois a(s) tentativa(s) da criação de um partido da democracia cristã capaz de organizar a vastíssima massa católica do país. Os dois, num compromisso histórico, seriam os instrumentos para a catedral social.

Toda a actividade de Ribeiro após a publicação da trilogia social, a aproximação ao integralismo, os romances da trilogia nacional, o trabalho em periódicos católicos, o ensaio *Novos Horizontes* e a subsequente reaproximação ao partido

comunista, indicia a perseverante tentativa da construção de utensílios para a concretização desse projecto, na evidência de um espaço exterior que certificava esse ideal como possível, ou, lembrando as suas palavras no conto de juventude: *O ideal cria, o real forma. O real é o complemento do ideal. [...] voltava muitas vezes à cathedral.*

Na sequência da morte deste tão notável escritor quanto estratega político, ocorrida em Novembro de 1941, um seu amigo afirmou: *Pode alguém haver discutido a sua evolução filosófica; ninguém beliscou nunca o seu carácter de homem e de pensador.*

Notas: 1) “O Depoimento de um Alto Espírito”, *Novidades*, 1-1-1926, p. 3. 2) “O Inquérito Literario da EN”, *Rádio Nacional*, 29-12-1940, p. 3. 3) *Idem, ibidem*. 4) Émile Zola, *Rome*, E. Fasquele, Paris, 1903, p. 14. 5) “O Momento Europeu – Não creio numa revolução social depois do resultado da experiência russa”, *Diário de Lisboa*, 5-9-1925, p. 5; 6) Manuel Ribeiro, “Porque somos bolchevistas”, *Bandeira Vermelha*, nº 41, 8-8-1920, p. 1; 7) A.M., “Palavras d’Um Artista – Oito dias na Cartuxa de Miraflores”, *A Época*, 13-10-1921, p. 1.

Nota do Editor: o autor seguiu nas transcrições a grafia da época. Embora tenha tido um percurso marcado por rupturas – o sindicalismo revolucionário em 1912, a fundação do PCP em 1921, a conversão ao catolicismo romano em época de reacção ultramontana – Manuel Ribeiro tem a nosso ver uma procura que não desmente as suas inquietações iniciais. Assim também pensou Alexandre Vieira, que o conheceu bem e em época já posterior à sua morte o tratou com evidente simpatia em *Figuras Gradadas do Movimento Social Português* (1959). Romance publicado há um século, *A Cathedral* foi obra muito lida e discutida no meio anarco-sindicalista da época.

UMA DÚVIDA: RATES OU FARIA?

♦ *João Freire*

No volume do “projecto Mosca” que publicámos em 2012 sob o título *Roteiros da Memória Urbana – Setúbal*, inserimos a págs. 53 a fotografia aqui junta com a legenda «Sindicalistas presos a bordo da canhoneira *Zaire*, 1911. Sentado, ao centro, J. C. Rates».

Há meses, fui contactado pelo eng.º Manuel Costa Faria, de Setúbal, que me explicou conhecer bem essa fotografia e sempre lhe terem indicado que a pessoa sentada em tal lugar era o seu avô Carlos Firmo de Faria (1-6-1870 – 15-9-1951).

Na minha resposta, informava-o ter sido o exame fisionómico daquela imagem de grupo comparada com a fotografia individual de Rates que publicámos então no correspondente *Roteiro* de Lisboa (p. 121), e que aqui também reproduzo, a razão essencial dessa nossa identificação, acrescida pelo facto de, sendo Rates o secretário da União dos Sindicatos de Setúbal ali em luta e, daqueles, o militante de maior destaque público, mesmo nacional, ser plausível que a ele lhe tivesse cabido essa posição de maior centralidade para o *cliché*: sentado e ao meio.



José Carlos Rates
in *Ilustração Portuguesa*,
10-2-1919

centralidade para o *cliché*: sentado e ao meio.

Chegado ao contacto directo com o eng.º Faria e trazendo ele outras informações documentadas, foi possível conhecer um pouco desta linhagem setubalense. De facto, o referido Carlos Firmo de Faria (que era natural de Lisboa mas ali se radicou) foi carpinteiro de profissão, com diversa obra feita em Setúbal, e militante anarco-sindicalista nesses tempos da República. Por alguma razão forte, atribuiu a um filho seu o nome de Carlos “Ferrer” da Silva Faria, o qual, aliás, o usou como título de honra depois de frequência da escola industrial até que começou a trabalhar como desenhador na Câmara Municipal da cidade em Agosto de 1926. Nessa altura, por pressão externa ou prudência, deixou cair o “Ferrer” mas prosseguiu sempre como espírito livre e independente, ao mesmo tempo que excelente profissional, como o prova o facto de, em 1943, se ter demitido daquele emprego público por não suportar o autoritarismo do então presidente da autarquia, passando a exercer a actividade como profissional liberal. A despeito disso, continuou a ser figura conhecida na cidade sob o epíteto do “senhor Faria, desenhador da câmara”; foi elemento activo de colectividades locais como a Associação Operária de Socorros Mútuos Setubalense, o Victoria Foot-Ball Club ou o jornal *O Setubalense*; e averbára dois louvores camarários e uma gratificação em 1935 «por serviços especiais e extraordinários na Obra de Reconstrução do Edifício dos Paços do Concelho» (destruídos pela ira popular na revolução republicana de Outubro de 1910).



Carlos Firmo de Faria

Confrontando nós a fotografia do Rates (que havíamos extraído da *Ilustração Portuguesa* nº 677, de 10-2-1919, p. 116), que aqui também mostramos, com a do Carlos Firmo de Faria, igualmente aqui reproduzida, concluímos que era plausível a razão invocada de memória pelo seu neto: a fisionomia mais magra de Faria corresponde talvez melhor à pessoa sentada ao centro; e o fâcies mais arredondado do Rates àquele que está sentado à sua direita. Isto, sem certezas absolutas, e ainda pelo facto de ambas as fotografias individuais terem sido feitas vários anos mais tarde daquela detenção em navio de guerra.

Agradeço, pois, ao eng.º Costa Faria (que se considera na mesma linha dos ideais libertários que animaram aqueles seus dois antepassados) ter permitido esclarecer melhor estas dúvidas e acrescentar algo mais ao património histórico das classes trabalhadoras setubalenses.

Por último, aproveito a oportunidade da próxima celebração do centenário da fundação do Partido Comunista Português para, através da figura do José Carlos Rates (1879-1945) que foi o seu primeiro secretário-geral, até 1926, lembrar que foram inúmeros os militantes anarquistas e sindicalistas que, entusiasmados pelas notícias que vinham da Rússia, deram então a sua adesão a esta nova formação política. Uns perceberam mais cedo ou

talvez fascinados pela miragem de uma “nova aurora” para a humanidade. Sem pretender julgar quem quer que seja, não tenho dúvidas em emitir a opinião de que estes últimos terão cometido um erro lamentável.



Canhoneira Zaire com sindicalistas presos em Setúbal, 1911

VOLTAIRINE DE CLEYRE: ESCRITO A VERMELHO

♦ *Ana da Palma*

Feminismo sem anarquismo não é completamente feminismo e anarquismo sem feminismo não é verdadeiramente anarquismo. (Voltaireine de Cleyre, 2019, 12)
As edições Barricada de Livros trouxeram-nos um novo título para pavimentar o caminho que iniciaram em 2017: *Escrito(s)-a-Vermelho [1890-1912]*. Este livro é mais uma ferramenta para estimular o pensamento. Trata-se de uma selecção de textos, datados de 1890 a 1912, inéditos em português, de uma mulher, anarquista, militante, ensaísta e pioneira do que virá a ser chamado o anarco-feminismo. Uma autora pouco conhecida deste lado do atlântico: Voltairine de Cleyre (1866-1912). Esta publicação de pequeno formato e cerca de 200 páginas realça-se pela elegância da lombada e cortes laterais a vermelho. Enquanto o

realça-se pela elegância da lombada e cortes laterais a vermelho. Enquanto o título se inscreve a vermelho numa capa e contracapa branca, onde as badanas servem de índice e o miolo ostenta separadores de folhas a preto. *Escrito(s)-a-Vermelho* enquadra-se perfeitamente na linha editorial e na preocupação da editora, porque a publicação em português de textos de uma autora anarquista de final do século XIX início do século XX constitui um elemento importante na barricada de livros com que construímos os nossos saberes, pensares e percepções. Uma barricada é essa estrutura improvisada defensiva e ofensiva, assim também *Escrito(s)-a-Vermelho* faz parte do conjunto de ferramentas que consolidam, derrubam, apaziguam ou inquietam o pensamento e que nos permitem repensar e construir as nossas resistências e as nossas acções (VC, 2019, 164): «É através e por causa da acção directa dos precursores da mudança social, sejam eles de natureza pacífica ou violenta, que a consciência humana, a consciência de massas, desperta para a necessidade de mudança. (...) A acção directa é sempre o grito inicial, o ponto de partida, pelo qual a grande soma dos indiferentes se dá conta que a opressão se tornou intolerável.»

É particularmente importante neste momento em que feminismos emergem pelo mundo com vozes mais audíveis a afirmarem os seus lugares nas histórias das sociedades; a denunciarem crimes ou atrocidades sociais e económicas não só como uma demanda de justiça particular, mas também — e em certos casos sobretudo — para desconstruir os mecanismos de invisibilização sistémica da relação de dominação; a reflectirem sobre si mesmas; a criarem novos espaços mistos ou não; a procurarem novas formas de emancipação colectiva; entre algumas das principais orientações teóricas e práticas, mas com uma dimensão internacionalista e em que convergem também outras lutas como o anti-capitalismo, o anti-racismo, o anti-heterossexismo, o anti-especismo e a ecologia política como temos visto acontecer anualmente com a greve internacional das mulheres. Pois, não é apenas mais um livro no universo da edição, não só porque se trata de textos de uma mulher, o que é recorrentemente raro no mundo anarquista, mas também porque este livro se apresenta como um objecto elaborado com particular cuidado. Pois a harmonia visual da escolha gráfica se coaduna aos conteúdos fazendo jus a uma sensibilidade ou sentimento próximo de uma das razões pelas quais Voltairine de Cleyre declara ser anarquista, *a segunda razão pela qual sou anarquista é por possuir uma grande quantidade de sentimento* (VC, 2019, 71) assumindo abertamente um aspecto frequentemente descartado pela carga de fragilidade que carrega consigo, mas que integra a condição de ser simplesmente um ser humano. O título desta publicação, que retoma palavras do último poema escrito pela autora em homenagem aos anarquistas mexicanos, pontua o início e o fim deste livro, transmitindo não só a ideia de documento histórico, de registo e do percurso de uma vida, mas também evocando uma continuidade como vem escrito no poema no facto de ainda sermos (VC, 2019, 200): (...) *Escravos do Mundo! A nossa causa é comum (...)*.

O livro inclui dois paratextos que nos introduzem à autora e ao seu tempo. Um prefácio que constitui um prelúdio ao seu pensamento e produção e uma biografia, precedida por um retrato da autoria de Clifford Harper, que nos dá umas pistas sobre quem era Voltairine de Cleyre. Os textos seleccionados são de três géneros: um conjunto de oito ensaios, um conto e um conjunto de cinco poemas que percorrem um mundo de intensa solidariedade passando pela Sibéria, Itália, e México. Voltairine aborda cada assunto com lucidez intelectual e entusiasmo ideológico quer se trate de temas que a tocam directamente, quer

assuntos mais distantes ou históricos. É uma linguagem clara, fundamentada e interpelante em que transparece tanto as revoltas como as interrogações próprias de uma mente apaixonada que questiona e contesta. A particular genuinidade e profundo compromisso político de Voltairine revela-se também no uso da primeira pessoa do singular, próprio de um discurso, reforçando igualmente a ideia de que o pessoal é político. Contudo o principal *leitmotiv* em quase todos os textos é a liberdade. Voltairine descreve e concebe um mundo anarquista analisando cada aspecto ligado à vida das pessoas: o trabalho, o sindicalismo, a acção directa, a terra, a propriedade, a apropriação, a troca e a moeda, os recursos naturais, os laços sociais, a deportação de camponeses, a escravatura e o caminho-de-ferro subterrâneo (VC, 2019, 160), a violência dos governos e dos Estados. De forma geral, ainda que os textos sejam datados de 1890 a 1912 e portanto, indiscutivelmente, ligados quer à linguagem quer aos problemas, debates e lutas da época, encontramos assuntos de uma actualidade premente no que concerne alguns aspectos tais como: os laços intricados entre o pessoal e o político, a persistência avassaladora das convenções sociais, o consumismo anestésico, a parcialidade e o poder dos media, as práticas exclusivas dos governos, a ingerência dos EUA, os *malefícios* (VC, 2019, 174) da acção indirecta. Alguns textos começam por uma “pequena história”, uma coisa concreta, próxima e palpável que se projecta para a “grande história” permitindo alcançar a dimensão política que Voltairine pretende abordar.

Os textos são apresentados de forma cronológica, mas podem ser lidos separadamente seguindo o ritmo do desejo de leitura. Em *Servidão sexual* (1890) partindo da detenção de Moses Herman e a respectiva indignação e repulsa do sistema carcerário, Voltairine denuncia a instituição do casamento, introduzindo claramente a trágica, despercebida e complexa promiscuidade entre o pessoal e o político no que concerne as mulheres. Voltairine denuncia os dispositivos sociais opressores relativamente à conduta esperada das mulheres, do seu papel enquanto máquina reprodutora ao serviço do Estado e da igreja mediada pelo “marido”, em que o casamento é denunciado como violação institucional, às questões ligadas à filiação, mas também às definições sociais dos papéis de género a que estão submetidas todas as crianças (VC, 2019, 41 e 51): «Libertar-se da maldição pré-natal de uma mãe escravizada, vir ao mundo sem a permissão de um qualquer conjunto de legisladores tiranos que querem dominar a terra e determinar em que termos o feto pode ter o privilégio de existir. (...). As meninas não podem ser Maria Rapaz, não devem andar descalças, não devem subir às árvores, não devem aprender a nadar, não devem fazer nada que desejem fazer (...). Os meninos são ridiculizados como efeminados, tolo Rapaz Maria, se querem fazer crochet ou brincar com bonecas.»

Apesar da distância temporal e das mudanças que ocorreram nas sociedades, nenhuma destas questões estão totalmente ultrapassadas nas práticas contemporâneas, principalmente porque no que concerne o género, a legislação das desigualdades não é suficiente, pois ainda não se proporcionou um verdadeiro trabalho sobre o reconhecimento da dominação, dos seus dispositivos, mecanismos e das suas práticas sociais. Assim como no que concerne a filiação intimamente ligada aos conceitos de família, descendência e herança propriedade ainda se considera *mater semper certa est, pater nunquam* (a mãe é sempre certa o pai nunca) e *pater is est quem nuptiae demonstrant* (pai é aquele que o matrimónio designa como tal) locuções latinas, anteriormente integradas literalmente nas leis, que sofreram uma vulgarização popular transposta em con-

venções sociais que, neste contexto binário específico, ainda exercem um poder opressor sobre a mulher, a criança e o homem também, sem falar dos imbróglios ocasionados por outras situações. Indo ao encontro das lutas da época, em *A igualdade Política da mulher* (1894) Voltairine reflecte sobre as reivindicações da altura pelos direitos e igualdade política, salientando um aspecto crucial ainda hoje pertinente: *Direitos iguais! Não existem. Nascidos iguais! Absurdo.*” (VC, 2019, 56). O texto de 1901, intitulado de «O 11 de Novembro de 1887», apresenta-se como uma homenagem introspectiva sobre a sua primeira percepção do sucedido nessa data (VC, 2019, 59: *Eis a minha confissão*); também é testemunhal pelo uso anafórico do verbo ver no pretérito perfeito (VC, 2019, 63-64): «Vi a rosa de fogo (...). Vi cadáveres (...). Vi, ao lado das ruas da cidade, grandes montes de uma horrível terra manchada (...). Vi, no fundo do casco do transatlântico, homens que carregavam carvão (...). Vi os carrinhos dos varredores de ruas a subir e descer (...). E vi como trabalhar o chumbo envenenava os homens (...).»

Contém uma vertente educativa acerca dos mártires de Haymarket, terminando por uma reflexão sobre a violência. Em «Porque Sou Anarquista» (1908), expõe o seu percurso de vida e as razões que a levaram ao anarquismo. Esta dimensão pessoal funde-se na dimensão geral quando passa a argumentar e a descrever como as propostas anarquistas para a distribuição das terras, a questão da moeda, o uso das máquinas e a distribuição dos bens tornam o Estado obsoleto (VC, 2019, 88-90): «Neste momento parei para pensar quanto governo restava; títulos de terra foram-se todos, acções e obrigações e garantias de propriedade dos meios de produção foram-se também, o que restava do Estado? Nada restava da sua relação com o trabalhador; apenas a sua regulação de moralidades. (...) O estado tinha então desaparecido da minha concepção de sociedade, só restando a aplicação do anarquismo àqueles vagos anseios pelo jorro de novas ideias na educação, na literatura, na arte, nos costumes, no interagir social e nos conceitos éticos.»

Outro assunto de maior relevância que Voltairine aborda repetidamente diz respeito à educação tanto no que concerne os programas como as práticas pedagógicas (VC, 2019, 74): «Um desejo ardente, também, para qualquer coisa melhor na educação do que o programa definido, as cabeças de todas as crianças medidas pela mesma bitola, classificação, regra, aritmética, para todo o sempre; nada para desenvolver a originalidade do trabalho entre os professores; o eterno nível perfeito; a eterna média.» Se em «Anarquismo e Tradições Americanas» (1908-09), o significado da palavra revolução e a sua deturpação no contexto americano (VC, 2019, 92) «Para o americano médio de hoje, a Revolução significa a série de batalhas travadas pelo exército patriota contra os exércitos de Inglaterra» lhe permite abordar aspectos históricos, práticas sociais e comparar políticas, também a leva a salientar dois temas recorrentes tais como a educação e a liberdade (VC, 2019, 101): «Se os que acreditam na liberdade desejam que os seus princípios sejam ensinados, nunca deverão confiar esse ensino a um governo; pois a natureza do governo é tornar-se uma coisa à parte, uma instituição que existe para o seu próprio interesse, saqueadores sobre o povo, e qualquer educação contribuirá para o manter seguro no seu lugar.»

Voltairine inicia igualmente a reflexão sobre a sociedade de consumo a nível mundial e o imperialismo económico praticado pelos EUA, quando evidencia a ponte entre a multiplicação das necessidades que incrementa o desejo de

posse limitando o desejo de liberdade (VC, 2019, 103-104): «O amor ao conforto material tem sido, para a massa dos homens e de forma permanente, sempre maior que o amor pela liberdade. [...] Quanto à essência do comércio e da indústria, é esta: estabelecer ligações entre todos os cantos da terra, para multiplicar as necessidades da humanidade e o seu desejo de bens materiais e de satisfação. (...) E os interesses comerciais da América procuram alcançar um império mundial!»

Por outro lado, Voltairine alerta para questões ainda hoje problemáticas apontando as contradições políticas, a sociedade militarizada e as ingerências dos EUA que intervêm «... das Índias Ocidentais às Índias Orientais, da Rússia ao Japão (...)» (VC, 2019, 106). A sua lucidez permite-lhe analisar momentos históricos, como em «A Comuna de Paris» (2019, 113-124), sem comprometer as suas convicções ideológicas e possibilitar uma reflexão ainda hoje actual no meio anarquista quando nos procuramos debruçar ou perceber os movimentos ou levantamentos populares (2019, 114). Em «A Revolução Mexicana» (1911-1912) apesar de revelar um profundo conhecimento da actualidade mexicana, o cerne da questão recai sobre a falta de informação sobre o que realmente estava a acontecer no México na altura e permite-lhe abordar tanto a solidariedade internacional como, ainda que de forma breve e geral, a questão das populações autóctones quer no México, quer nos EUA (2019, 145-147): «O índio gosta de viver; de ser dono de si próprio, de trabalhar quando quiser e de parar quando quiser. Ele não precisa de muitas coisas, mas precisa de satisfação das coisas que tem. (...) A sua filosofia de trabalho é esta: trabalhar para viver sem preocupações. Isso não é preguiça, isso faz todo o sentido para a pessoa que tem este tipo de carácter. (...) A população indígena dos nossos estados foi, de facto, tratada desta maneira assassina.»

O último texto escrito em 1912, que podemos encontrar em português online ou numa das publicações das ‘Respiгаções Ai Ferri Corti’, trata da *Acção Directa* como sendo *as respostas espontâneas daqueles que se sentem oprimidos por uma determinada situação* (VC, 2019, 153). Voltairine debruça-se sobre a acção directa através de alguns exemplos: os Quakers, a Revolta de Bacon, as acções que decorreram antes da revolução americana, a organização clandestina do «caminho-de-ferro subterrâneo», as lutas laborais. Realça que o que entende por acção directa não é sinónimo de acção não violenta, mas enquanto “grito inicial” (VC, 2019, 164) é precursora de mudança social.

Eis uma pequena amostra do que a Barricada de Livros nos ofertou ao dar-nos a conhecer o pensamento de uma mulher que a passagem do tempo não envelheceu, pois reencontramos partes do nosso mundo, partes escritas a vermelho na nossa história passada e presente.

VIVENDO NO FIO DA NAVALHA EM TEMPOS DE PESTE

♦ *M. Ricardo de Sousa*

Este texto é dedicado ao anónimo estofador italiano que começou a fabricar máscaras para oferecer aos vizinhos do seu bairro, logo no começo da pandemia.

Recentemente escrevi no *Mapa*, a propósito do movimento libertário em Portugal, que tudo é possível dada a imprevisibilidade da história. Evidentemente, não estava a pensar ainda no surto epidémico, já presente na China, nem sequer que essa imprevisibilidade só nos dê esperança num desenvolvimento positivo das sociedades humanas.

Agora que a peste já chegou à nossa região do globo, é possível ter uma noção

real do Colapso que Carlos Taibo descreveu a propósito da crise ambiental. Estamos a viver momentos cinematográficos de uma distopia sanitária que nos dá uma ideia aproximada do que pode vir a suceder no caso de uma catástrofe ambiental. Mas a situação já é suficientemente grave em si mesma, até porque, num momento único, a ignorância da plebe iguala a das elites; tudo está em aberto e só com muito optimismo se poderá imaginar que ao fim de três meses tudo ficará igual e que as sociedades resistiram, apesar dos custos na saúde, sociais e económicos.

Neste momento basta que as cadeias de produção e distribuição de alimentos e produtos básicos se interrompam, que o surto dure mais do que o previsto ou retorne de seguida, que se estabeleça o pânico generalizado da população, para que tudo desmorone.

Vivemos no fio da navalha, ao virar da esquina pode estar o fim do capitalismo ou das sociedades como as conhecemos nos últimos séculos, pode também estar outra forma de as sociedades se organizarem. Uma coisa é certa, a fragilidade da sociedade capitalista e de consumo está exposta, a ambiguidade das sociedades democráticas vem ao de cima — o reforço do Estado, as limitações dos direitos, a imposição do estado de emergência e de sítio impõem-se por todo o lado —, começam a ficar claras as contradições entre os que desejam salvar-se a qualquer custo e exigem soluções autoritárias e os que esperam que se reforcem valores tradicionais de solidariedade e apoio mútuo.

Na verdade, confrontam-se dois grandes paradigmas: o autoritário, defendendo o reforço dos governos, das leis e do Estado, assente na irracionalidade e no egoísmo, e um modelo libertário, de que Kropotkine falava no *Apoio Mútuo*, que deseja o reforço do sentido comunitário, da solidariedade, de entreadjuada, da liberdade e da responsabilidade pessoal.

Evidentemente, estes paradigmas não se manifestam de uma forma clara e pura, muitas vezes confundem-se, misturam-se, num sincretismo tantas vezes confuso. Basta pensar numa esquerda que quer o reforço do Estado em algumas áreas, da saúde e educação, mas que também se opõe ao modelo de «democracia» totalitária. Apesar de tudo permanecem como grandes paradigmas. E é a partir deles que podemos sondar os caminhos das sociedades que vão sair desta pandemia que se está a transformar numa profunda crise social e económica global: uma sociedade reforçada no seu sentido comunitário do género humano, de que falava a Internacional, mais descrente no egoísmo, na concorrência e no salve-se quem puder do capitalismo selvagem, céptica em relação à arrogância do progresso imparável, ou uma sociedade mais autoritária, exigindo mais controlo aos estados nacionais, assente na desconfiança no outro e nos estranhos, defensora da selecção natural dos mais fortes e dos mais capazes.

Tudo pode ainda acontecer, no entanto, dependendo do cenário futuro, o mundo que virá depois desta pandemia pode ser mais respirável ou mais tóxico. Se os nossos desejos, bem como a nossa limitada acção, como libertários contassem, a esperança seria a criação de uma nova comunidade do género humano, de que falava Martin Buber.

L FILHO-DA-PUTA VIRUS BURGUÊS

♦ *Carlos Díaz*

Tengo gran amor por la historia de las clases trabajadoras, sobre la cual — como era de temer — he escrito lo que no está escrito, gruesos volúmenes que son como las venas de mi sistema circulatorio. Históricamente la burguesía va unida a la propiedad privada de los medios de producción, a diferencia del proletariado que solamente posee su propia fuerza de trabajo. Por tanto, y sin ánimo de ofender, la burguesía y sus apologetas acumulan su riqueza a costa de la debida a los trabajadores.

Según los actuales burgueses eso ya pasó, pero la realidad dice que muchos trabajadores siguen siendo tanto más pobres cuanto más trabajan, son pobres por no ser más que trabajadores. A la burguesía hoy estratificada, aunque ya no forma un bloque, pertenecen banqueros, políticos, funcionarios, ejecutivos de alto *standing*, especuladores, etc. Lo peor es que el virus burgués se ha metido en los pulmones sociales y su contagio es letal e interminable. Con honrosas excepciones, hasta los pobres quieren hoy ser ricos de la única forma que ello es posible, que no es precisamente trabajando, sino empobreciendo. Hoy todos respiramos y tosemos parecidos virus burgueses, aunque tengamos la boca tapada, de ahí la derrota del proletariado, palabra que ya nadie quiere ver ni en pintura, olvidadas las causas de las grandes penas y penosidades de los explotados, frente al jolgorio y las risitas de los cabezas de chorlito cuyo lema es: yo nada vi, yo nada oí, yo nada puedo hacer. Pero sí, Borjamari burgués, tú la mamaste, tú la mataste, Burt Lancaster.

Doy por consabido que los burgueses comulgan... con ruedas de molino, y que mi excomunión la tengo asegurada, hágase según su santa voluntad, pero yo también tengo mis libros sagrados, y en ellos — no pocos — leo lo siguiente: “Querido Rocker: ha interpretado usted magníficamente al noble caballero de la Triste Figura, que sólo se ve tan triste porque los tristes ojos de los filisteos se han posado durante demasiado tiempo en él. Y es que los filisteos forman la gran mayoría de la humanidad sin distinción de clases. Si es que la palabra burgués encierra algún sentido, éste no se refiere ya sólo a la condición de clase, sino a determinado modo de pensar y de sentir. Es el pensamiento de las oportunidades mezquinas y de la sórdida satisfacción con lo existente, con tal que los platos en la mesa queden bien llenos y la buena digestión durante el sueño no sufra molestias. Todo aquel que considera que la tranquilidad es el primer deber cívico es un burgués, sin importar que disponga o no de bienes terrenales. La mayoría de los obreros son burgueses sin dinero. Pero lo decisivo es la alternativa: espíritu o anti-espíritu. Sólo quien aspira a elevarse éticamente sobre las realidades mezquinas y desprecia el mundo de los filisteos y de los pedantes es un revolucionario auténtico como Don Quijote, para quien la acción y el pensamiento eran una misma cosa... No son las consideraciones económicas las que logran el milagro, querido Rocker, es el espíritu libertario el que anima a esta gente magnífica sin retroceder ante ningún sacrificio. La economía no puede crear ella sola este elevado espíritu; en cambio, un movimiento inspirado en la libertad y la dignidad humanas puede poner los primeros cimientos de un orden económico más justo al proclamar el trabajo cooperativo. Lo siento mucho por aquellos hoy cada día más numerosos que no encuentran más que pelos en la sopa, a los que nada gustaría tanto como escribir necrologías. No tengo paciencia con esos sapos agoreros, tampoco la tengo con los ‘pacifistas integrales’. Esos escépticos han perdido la idea, el espíritu, la voluntad. Absortos por los dólares y los centavos, alejados de todo gesto rebelde, lo están también de los problemas morales. Como dijo Kropotkin, la

revolución está perdida si no alimenta, viste y aloja al pueblo humilde en un plazo de 24 horas.” (1)

¿A quién que haya leído y vivido a Mounier no le resultan cercanas estas convicciones, expresadas casi en los mismos términos? Emmanuel Mounier amó lo esencial del anarquismo, y por eso tuvo un alma libertaria personalista y comunitaria. Quienes a estas alturas andan contraponiendo el personalismo al personalismo comunitario tocan una partitura mutilada con un solo dedo acalambrado, están hechos de la peor madera de la burguesía.

Mi grande amigo português Eduardo Sousa, que me llamaba anarquista gracias a Dios, sabe todo esto mejor que yo. Y, aunque él no lo recuerde, conservo como oro en paño un librito muy pequeño de formato y de 82 páginas que me regaló, en donde su autor, Alberto Pimenta, escribe: “ O filho-da-puta não quer sair do lugar que ocupa (a não ser para ocupar um lugar relativamente mais valioso), nem quer que os outros saiam do lugar que ocupam (a não ser para ocupar um lugar relativamente menos valioso), porque se os outros saem do lugar que ocupam, para ocupar um lugar relativamente mais valioso, ele, filho-da-puta, perde o lugar relativamente mais valioso que ocupa, e essa é uma das coisas que mais o preocupa... Todo o filho-da-puta é altamente cioso do prestígio da sua vida particular, tem sempre um motivo público para os seus actos particulares e um motivo particular para os seus actos públicos... Tudo leva a crer que ser filho-da-puta não é solução, mas necessidade, fazem o que fazem, ou não fazem o que não fazem, movidos pela mesma sordidez. Ele, o filho-da-puta, levanta-se e veste a roupa que tem na gaveta, porque tem sempre alguém que lhe põe a roupa lavada na gaveta, e vai tomar o café, porque tem sempre alguém que lhe traz o jornal. Isto não quer dizer que entre quem lava a roupa e traz o jornal do filho-da-puta não haja também filhos-da-puta; é evidente que os há, só que não o podem ser integralmente.” (2)

Notas: 1) Nettlau, Max: *Breve historia de la anarquía*. Ed. Cenit, Toulouse, s/f, pp. 125-128. 2) Pimenta, Alberto: *Discurso sobre o filho-da-puta*. Centelha, Coimbra, 1987, pp. 25 ss.

Nota do Editor: De Eduardo Sousa recebemos este texto de Carlos Díaz, acompanhado das seguintes palavras de apresentação: «O meu amigo Carlos Díaz, filósofo libertário e professor da Complutense, autor de um grande número de livros sobre anarquismo, tradutor e editor de clássicos anarquistas na Zero/ZYX dos anos 60/70, além de personalista e o único anarquista cristão que conheço, mandou-me recentemente um texto interessante que envio caso sirva para *A Ideia*. Obviamente não o faço pela referência que me é feita e que me alegra, dada a minha grande amizade pelo autor, mas porque é um autor heterodoxo, até pelo seu cristianismo, pouco conhecido entre nós, não obstante eu ter contribuído para que fossem publicados textos seus na *Utopia*. Estes textos que me foram enviados durante a quarentena não eram sequer para publicação mas uma espécie de cartas do Agostinho da Silva aos amigos... Um abraço Eduardo».

DOIS ADEUS EM 2019 & MAIS UM EM 2020

♦ *João Freire*

Num certo dia de Novembro do ano passado, o país acordou com a notícia de que morrera o músico José Mário Branco, nascido no Porto em 1942 e que, exilado em Paris desde os anos 60, se tornara um dois principais compositores e intérpretes da chamada canção de intervenção. Horas depois e sem qualquer eco público, chegava-nos também a notícia do falecimento em Londres do Claude Moreira, um libertário discreto mas nem por isso menos activo e dinamizador de múltiplas iniciativas da comunidade residencial onde passou quase

toda a sua vida adulta.

Do primeiro, tudo se disse nos órgãos de comunicação social mais poderosos do país: o seu génio criativo, a modéstia e disponibilidade para ajudar outros colegas de profissão passando ele para segundo plano, a eficácia da sua música popular, a simplicidade da sua mensagem política sempre ancorada num radicalismo esquerdista algo primitivo, mas também por isso mais autêntico. Nesse sentido e no “dizer directo” do seu falar, ele pode ter sido “mais anarca” do que os versos que escreveu e cantou deixam perceber.

Do Claude Moreira só português pela herança cultural paterna, já que a mãe era francesa e ele residiu e constituiu família em Inglaterra pouco sabemos (para além de ter exercido a profissão de trabalhador bancário), já que só nos encontramos fisicamente uma ou duas vezes. Mas correspondemo-nos (por carta, telefone ou email, de modo irregular mas ao longo de muitos anos) desde 1972 ou 1973. Nessa altura, antes de qualquer outro, editou um jornalzinho policopiado, de conteúdo ideológico anarquista, chamado *O Clarão*; e estava previsto encontrarmo-nos em Paris no Verão de 1974 no que seria uma primeira conferência de libertários portugueses no exílio, com a participação de uma delegação vinda de Portugal, integrando provavelmente o Emídio Santana e o Reis Sequeira, e talvez ainda outros. Mais tarde, apoiou vivamente as pequenas lutas de libertários cubanos contra os processos ditatoriais de Fidel Castro. E, cerca de 2008, foi ele que me impeliu para o novo meio de expressão que eram os blogues, criando “*A Ideia libertária*” nesse espaço virtual (no qual colaborei) mas ficando então um pouco desiludido com a falta de resposta dos anarquistas portugueses, contrastando com os sucessos editoriais que lograra como *webmaster* destes inovadores *media* lá nos arredores de Londres onde vivia. Para a sua companheira Sylvia e o meio familiar e afinitário do Claude, vai a nossa simpatia e a sua saudosa lembrança.

«O GRANDE MAESTRO / *O Maestro era uma larga e abundante figura. / A primeira coisa que se lhe via ao longe era um turbilhão de revoltos cabelos numa cabeça redonda e imensa. Olhava-nos com uns olhos penetrantes e atentos atrás de uns óculos mínimos, invariavelmente sujos, e exibia um ventre imenso, decerto dilatado de pantagruélicas patuscadas e frequentes libações. Os braços, fortes como um touro, pareciam mais provir de um passado de lutador, ou de forçado, que de artista. / Notava-se-lhe um andar um pouco cambaleante, talvez devido ao peso, talvez devido a distração. Para alguns dos seus admiradores esse era o indício de algum período de genial e criativa reflexão que devia ser respeitado. / Passava longas horas de janelas abertas sobre a falésia e o mar, ouvindo música em altos berros. A música ecoava pelas falésias e casas da vila, invadia o mar e assustava os pássaros e os gatos, e durava o tempo exacto do pôr-do-sol. Aí, zeloso cumpridor duma ordem que ele próprio inventara, calava as goelas da potentíssima aparelhagem e recolhia às suas não menos potentes e enigmáticas lucubrações.»*

Assim começa a primeira das histórias dos *Contos Anarquistas* de Pedro Barroso, um livrinho de 104 páginas editado em 2009 pela Temas Originais. De facto, além de músico, Pedro Barroso (nascido em 1950, falecido já em 2020) foi também um criativo poeta, escritor, professor de gente jovem e até coisa que muitos ignorarão e a sua avantajada figura física não denunciava mestre em educação física, ensinando nas escolas públicas durante mais de 20 anos.

Terá sido revelado como “cantautor” no *Zip-Zip*, cerca de 1970, mas nós só o conhecemos em 1978 no Festival da Primavera, uma convergência de ecologistas que se reuniram no Parque Eduardo VII no dia desse equinócio. O grupo

d’*A Ideia* tinha ali banca montada e ele veio ter connosco para que lhe assegurássemos a venda de um *single*: Domingos, o nosso decano, olhou para ele desconfiado do aspecto malpronto do “cavalheiro”, mas rapidamente ajustaram o serviço e ele lá seguiu, guitarra ao ombro, para o improvisado palco.

Depois, acompanhámos a sua carreira criativa e adorámos algumas das suas canções populares, sobretudo aquelas em que podíamos envolver-nos — mais as crianças — nos seus embalos, e até nas suas engraçadas brejeirices. Álbuns como *Quem Canta Seus Males Espanta* (1980) ou *De Viva Voz* (2002) proporcionaram momento de emoção e felicidade a muitos de nós. E de um CD, *Cantos à terra-madre* (1997), são inesquecíveis músicas como “Concerto para esperança e orquestra”, “Cantarei” ou “O ramallete rubro das papoulas”.

Ultimamente, por intermédio do “Cató”, seu vizinho dos Riachos, tentámos desafiá-lo para a aventura de compor uma ópera popular tendo como libreto um esboçado texto intitulado *Leopoldo e Agostinho*, situado na guerra de Espanha e ficcionado sobre a história pessoal do anarquista Santos Arranha e de um seu irmão que combateu “do outro lado”. Já não se sentiu em condições de considerar seriamente esse projecto musical. Mas a obra discográfica de Pedro Barroso aí fica para nos acompanhar e dar ânimo, por mais um tempo.

PAOLO FINZI: A MORTE PLANEADA DE UM ANARQUISTA

♦ *Mário Rui Pinto*

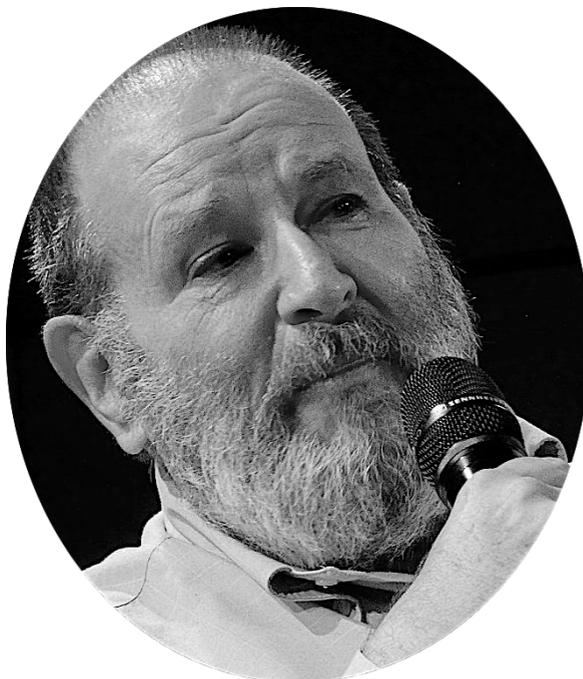
A notícia caiu-me em cima ao final da tarde do dia 20 de Julho. Paolo Finzi suicidara-se. O histórico anarquista milanês, uma das figuras centrais do movimento italiano nos últimos 50 anos, decidira pôr fim aos seus dias. Porquê? Pergunta natural para quem não esperava uma notícia destas. Depressão? Cansaço de viver perante uma evolução do mundo contrária às suas ideias de sempre? Problemas de saúde seus e da companheira de toda uma vida, Aurora Failla? Talvez uma mistura de tudo isto. Que interessa agora? Paolo Finzi, um homem livre, exerceu o direito inalienável de dispor da sua vida, com plena e lúcida autonomia. Fica uma tristeza imensa para familiares, amigos, companheiros. Mas fica também a memória de uma vida de luta constante pela liberdade, pela dignidade e pela justiça social, em suma, pela Anarquia. Luta que terá de ser prosseguida por quem cá continua.

Nascido em 1951, conheceu Giuseppe Pinelli em 1968, aderiu ao seu grupo *Bandiera Nera* e começou a participar nas actividades do *Círculo Ponte della Ghisolfà*. A 12 de Dezembro de 1969 era o mais novo entre os inúmeros anarquistas presos em consequência do atentado bombista da Praça Fontana em Milão. Foi libertado uns dias depois e a denúncia do assassinato de Pinelli pelo estado italiano tornou-se uma das forças motoras da sua vida. A divulgação da música e do pensamento libertário do cantautor genovês Fabrizio de André e também a divulgação da cultura do povo Rom foram outros eixos importantes da sua actividade.

Em Fevereiro de 1971 estava no grupo que fundou a conhecida e importante *A rivista anarchica* — juntamente com Amedeo Bertolo, Rossella di Leo, Fausta Bizzozero, Luciano Lanza, Nico Berti e Roberto Ambrosoli, o criador da famosa personagem Anarchik, também desaparecido em 2020 —, da qual se tornou o principal animador a partir de meados da década de 70. Na realidade, esta revista mensal, agora cinquentenária, era feita apenas por ele, Aurora e mais duas colaboradoras, Carlotta e Michela. Mas Paolo contava também com a colabora-

ção de toda uma imensa teia de cumplicidades e amizades que a sua personalidade afável e generosa foi criando com o passar dos anos. Em 1976 estava também no grupo fundador do *Centro Studi Libertari / Archivio G. Pinelli*.

Paolo Finzi era um profundo conhecedor da teoria anarquista e da sua ética, cultivava o diálogo e o debate, praticava a dúvida e a reflexão, incentivava a ouvir e a respeitar a opinião alheia, era uma pessoa inteligente, culta, brilhante e sensível, sempre disponível. Divulgador infatigável das ideias, pela escrita e pela fala, foi também autor de monografias sobre personagens históricas do anarquismo italiano *La nota persona. Errico Malatesta in Italia (dicembre 1919 – luglio 1920)*, La Fiaccola, Ragusa, 1990, e *Insuscetibile di ravvedimento. L'anarchico Alfonso Failla (1906-1986): carte di polizia, scritti, testimonianze*, La Fiaccola, Ragusa, 1993, bem como editor, através da sua *Cooperative Editrice A Che non ci sono poteri buoni. Il pensiero (anche) anarchico di Fabrizio De André*, Milan, 2018, e *Farò del mio peggio. Cronache anarchiche a fumetti*, Milan, 2019 este último uma antologia da personagem irónica da banda desenhada Anarchik.



Paolo Finzi

Permito-me acabar com uma nota pessoal. Tive o privilégio de o conhecer, já no longínquo ano de 1984, durante o Encontro Anarquista Internacional de Veneza. A partir daí, multiplicaram-se as conversas, visitas, encontros, colaborações, intensificadas nos últimos anos em que a minha disponibilidade física para ir a Itália ficou maior. Qualquer conversa com ele foi sempre uma aprendizagem. Obrigado por tudo Paolo Finzi. Boa viagem.

Que a terra te seja leve e que ressuscites em Anarres!

UDERZO [1927-2020] OU O CINEMA AO LADO

♦ *José Manuel Martins*

Filmes em paracinese compostos por imagogramas-planos (a vinheta: um compacto estático, mas vectorial ‘paracinético’, paracinemático de fotograma e de plano), ao mesmo tempo conjugando palavra e imagem, semiologia e semiótica, e dotando-se dos seus próprios meios de montagem no enquadramento de um só meta-plano, a página, ‘re-mediada intermedialmente’ em ‘prancha’: a BD é o cinema ao lado. Nasceu com ele, bastarda da literatura, antecipou, na imprensa, o episódio televisivo, herdeiro do romance em folhetim (unindo dois

séculos e dois *media*), e, nos álbuns, como nos filmes, “fez entrar os cruzados em Jerusalém” (Malraux), quer dizer, assistiu como *testemunha absoluta* ao próprio acontecimento, à *coisa-em-si do acontecimento*, graças à sua ontologia bazi-niana, a da imagem fotográfica, ou outra. Porque, se a fotografia é a realidade decalcada materialmente, ou a química da física, a *imago* poder arcaico e maior é a captação do ponto absoluto, do vértice, em que se une, no rosto, o morto e o vivo.

Consanguínea do cinema, não contra-intuitivamente dos desenhos animados, a BD aglutina-se em redor da poderosíssima polaridade da unidade fílmica, do *opus*. Com efeito, enquanto que os desenhos animados são o prolongamento do cartão desenhado disparado ao delírio numa lógica intrínseca da euforia do movimento que inventa e rege a sua própria ontologia e que instaura em contra-ordenação sistemática as leis de um universo físico submetido a esse “ao princípio era a cinese” -, o fulcro do cinema é o oposto: não é a imagem da cinese, mas a cinese (e o tempo) da imagem. Mesmo nos casos-limite em que parece entregar-se aos prazeres do speeded cartoon: o car chase, o spaceships flight, a transposição dos super-heróis, as americanadas. O cinema agarra-se ao mistério intrínseco do movimento: à sua ontologia, não à sua ôntica ou operosidade fenoménica ao que ele é, não ao que ele faz. É à mostração poliédrica da realidade através de um dispositivo diferente do da janela perceptiva: a montagem (que nunca é puramente sequencial, puramente narrativa). Pela montagem, ele é uma sobre-unidade (não caberia aqui, quer para os modelos narrativos quer para os a-narrativos, e respectivos intermédios, confrontar entre si os paradigmas literário, teatral e cinematográfico, questão magna). Enquanto que a unidade do desenho animado consiste na congruência da lógica imanente do movimento, que, mais do que pôr coisas em movimento, gera coisas-movimento: um filme de desenhos animados ‘é’ (o) *para onde* o movimento o levar (mesmo se ‘o movimento ao serviço de uma história’, e mesmo se movimento lírico e lento, poético e não possesso de São Vito ou de Sainte Vitesse); a sua é uma unidade de cinese, porque é a movimentação ‘bergsoniana’ de qualquer Unidade que ainda lhe resistisse na sua inteireza: é a liberação de um mundo sem unitários, e uma ontologia do não-idêntico (não de todo no sentido adorniano: o diferimento do não-idêntico, para Adorno, seria sempre irreduzível a esse perfazimento feliz dos arcos de movimento, porque na lógica do cartoon eles são, por definição, infinitamente reversíveis, maleáveis e plásticos, e reconduzem, pelo seu próprio excesso sem além, à totalidade, a da sua própria pletora espectacular e autotélica numa palavra, reconduzem à identidade). Por contraste, a unidade do filme é, ultimamente, a da imagem: um grande filme é um imprint de aleph à maneira de Borges, é uma Imagem de imagens, uma Rainha na pululação sem fim de mil fervilhações de termiteira em seu redor. É com esse modo de ser da imagem que a BD tem a sua afinidade umbilical.

Falsos semelhantes, a BD e a animação: porque a BD é tão pouco os inanimados dessa animação quanto a animação o é de uma BD inanimada que fosse animação incoativa. Não há reversibilidade, fora da afinidade entre bonecos e processos miméticos (o Astérix como gaulês, o Donald como pato de fábula): aquilo que os organiza e que faz deles, ora BD, ora animação, é outra coisa são princípios diferentes. O princípio do Movimento sobre a imagem, na animação (a imagem ao serviço do movimento, a imagem, não animada, mas convertida em animação; não coisa [ainda] a animar, mas coisa-[já]-em-animação);

o princípio da Imagem *a despeito* do movimento, no cinema (o movimento como heurística da Imagem e cineticidade 'dela', em *genitivus subjectivus* - não 'dela' pelo *genitivus objectivus* da animação). Por outras palavras ainda, não a imagem na imanência do Movimento - animação -, mas o movimento imanente à Imagem - cinema. A BD não é a versão parada do Movimento: este transforma a imagem numa apoteose do movimento, consagra-a ao movimento, a BD consagra-a a ela própria, o movimento da leitura de BD move-se da imagem à imagem e é sempre à imagem que ele reconduz. Como no filme.

(Já se percebeu que uso polemicamente o termo enfático 'filme', ou, preferivelmente, 'cinema', para excluir do fílmico e do cinemático o 'filme de animação', que por outro lado pareceria ser ao mesmo tempo o embrião e o epítome do grande cinema como tal, Prólogo de *Persona* dixit, ou melhor, patet. 'Bosque enredo'!, porém, o *Prólogo*: porque, se ele rege de antemão, como um microcosmos 'lanterna mágica' de vudu, os destinos das bonecas coalescentes no filme 'real' subsequente, ao parecer traçar-lhes a ontologia e o sentido nessa figura inaugural do boneco reversível entre a vida e a morte, retomada, no filme mudo, pelo vaudeville rocambolesco das perseguições esqueléticas entre mortos e vivos como efeitos da reversibilidade da fita no projector do ser e do não ser, mera ontologia patafísica de aparelho caprichoso, ao fazê-lo, já o cinema, hegeliano e especulativo, reflectia a sua própria reflexão e re-mediava a sua própria re-mediação, co-optando originariamente o cartoon dentro de uma lógica de filme que, ele e apenas ele, relê filosoficamente aquilo que significa a ontologia da reversibilidade do movimento esfusiante não-axial da animação. E que, em vez de explicar o enigma de *Persona* por esta espécie de ADN medial do cinema auto-exibido, reduzindo o Angst adulto à puerilidade encantada do *In-fans*, *Prólogo de tudo* - em vez disso, dizia, *inexplica* (1) *essa 'explicação'* pré-retrospectiva do Prólogo, na evasividade, esta sim, 'não-idêntica', do 'filme propriamente dito' de que o Prólogo seria o paratexto, o palimpsesto e a pedra da roseta ao mesmo tempo: ora, sendo tudo isso, o *Prólogo* é também *para não o ser*, mas sim uma chave reconvertida em enigma).

Se o prazer da animação é o movimento, o prazer do filme ou da BD é a imagem - mesmo no filme narrativo. Exotericamente, ele - o filme narrativo - é a sua história, ou a sua dramática, ou a sua sentimentália. Esotericamente, ele é o fascínio das suas imagens. Teleologia bastarda, a primeira: o filme serve 'to tell a good story', é semiologia. Teleoformidade (2) secreta, a segunda, o cinema é a 'conformidade à forma de um fim', mas sem nenhum: e, esse fim que nenhum é, é ele próprio, é o 'cinema', no sentido do cinemático puro, a Imagem-em-movimento semiótica (tudo nela: plano, fotograma, enquadramento, montagem, imagem, verbalidade). Assim também a BD: o prazer de Astérix é a sua história, o prazer da sua história é Astérix. A história reconduz à figura de Astérix, e astérix é uma imagem, tem a essência de ser uma, quer dizer, de ser, como toda a imagem, uma instauração imparável da sua própria realidade e do mundo que (providencial *circulus vitiosus!*) atesta, recebe e sustenta a realidade dessa realidade. Essa *reverberação* entre realidade da imagem e imagem da realidade (que não é uma reversibilidade nem uma causalidade recíproca), vórtice contemplativo, forma todo o fascínio da imagem. Pára-se nela - seja no seu movimento, seja na sua imobilidade. E é a imagem, o teor de imagem, que *põe* a unidade de uma obra cinematográfica - só secundariamente a sua narrativa.

É, analogamente, o teor de imagem - por oposição à sua servilização ao mo-



vimento de que ela é o esboço vectorial, na vinheta, e o concomitante construtivo, na tira e na prancha que concita a unidade da BD. E corroborando essa remissão da imagem a ela própria, sob a forma enfática da remissão da BD a ela própria, ao organizar-se segundo a predominância da reiteração do protago-

nista de 'aventuras', álbum após álbum: uma diegese da personagem primeira, da figura do herói (similar a muito cinema; correlato da faixa infanto-juvenil destinatária; convizinho dos seus subprodutos 'manga' de consumo unidose ou fast-BD - tio patinhas, texas jack...-; congénere da repetição serial de filmes, sejam em sequela, como os aliens ou os elm street, sejam em saga, como os fast & furious, sejam em pérolas separadas, como os indiana jones). E, uma vez mais, a repetição de protagonistas cinéticos seriais na animação não é mais do que o regresso, não à imagem, múmia demorada, mas à 'múmia do movimento' (Bazin), à paroxística do *perpetuum mobile* em que eles consistem - seja o coyote e o road runner, o speedy gonzález ou o mighty mouse, o woodpecker ou o popeye: consubstanciações, numa figura mor, da cineticidade geral de todo um mundo *mais lento do que eles*.

Como de todas as comparências dos personagens em vinhetas de BD, de Astérix (o próprio e a sua metonímia, a aldeia gaulesa e o mundo romano latos de Astérix lui-même) se poderia dizer - il est ce qu'il dit, il dit ce qu'il est. Unidade por sístole e diástole do texto que se aduna em imagem, do personagem que se desdobra em logos - do discours/figure de uma vinheta (por vezes, unidade de uma montagem por intertítulos, por filacteras ou balões das falas ou pensamentos, como, em cinema, uma montagem por corte de plano visual e manutenção do plano sonoro). Resolução, pelos meios de um teor paracinemático imanente da prancha, de uma antiga conquista da modernidade, a pictorialidade do grafema (em Picasso, nos vanguardistas russos...), avatarizado a inserir-se inconspicuamente num meio de diferente densidade, a pintura-mancha (3), mas resolução dessa conquista, aplicada (tal como no cinema por pistas (Godard) ou por actos (Straub/Huillet) visual / acústico, recombinados contrapontisticamente numa montagem, ora assíncrona, ora síncrona mas independente) a um meio que é imagético, mas destituído de pictorialidade: um meio desenhista.

Se o regime gráfico de desenhar é, como o de escrever, uma *inscriptio*, e compartilham assim o mesmo eixo, subsiste ainda a diferença entre discurso e imagem. A afinidade estilística do balão e do personagem, unidos na mesma apoteose onomatopaica de um ruído ou de um brado lexicalizados, bem como a gestão do espaço de percurso de acontecimento que, na operação de absorção pelo leitor ávido e enfeitiçado, apaga a distinção entre as duas esferas, a linguística e a mimética, permitem fazer do texto uma parte da imagem na medida em que ele é a expressão imanente - como se telepática - do personagem que

fala e age. O cartucho, graças à codificação dos seus regimes de emocionalismo gráfico, assimila o texto de que ele é o mercurial portador (e não o espaço específico contentor) ao regime de imagem, do qual ele seria uma emanção. Emanção da imagem e ele próprio imagem, o balão impede o texto de chegar a formar regime de texto, incluso nos seus alvéolos específicos e restando ao lado da imagem e do regime de imagem. E é nisso que reside a solução BD mas numa situação medial paralela à do cinema do problema similar solucionado pela pintura dos anos 1910 na sua própria situação medial: a pintura pictorializa o signo verbal, tornando-o significante-imagem, e emprestando-lhe por vezes dupla valência, visível e legível, signo e forma, inscrição e cor, significante e significância; o cinema debater-se-á com a hegemonia do logos sobre a imagem, no sonoro, tendo-lhe cedido durante muito tempo, antes de fazer do logos uma *imagem acústica* ou um componente da montagem, num cinema desconstruído na sua própria multimedialidade (Godard, Duras); a BD, cinema ao lado, que tem a hombridade de trazer para o seu ecrã as *elipses* (os ‘espaços opacos entre-fotogramas’, as vísceras ocultas e ocultistas do cinema), construtoras do aspecto orgânico das próprias tiras e pranchas, a BD sintetiza, no grau acima, a separação dos intertítulos no cinema mudo e a invisibilidade da fala, no sonoro: ao dar a falar aos personagens, dissipa o escrito em voz e converte o grafo em desenho, a mente em acontecimento, participando, como elemento em dança no mundo, na cinesse emocional que pulsa no instante-laocoon do gesto virtual (4), como se, à medida dos antigos cabalismos e das mais antigas das promessas, o verbo fosse enfim uma dimensão do mundo, coisa entre as coisas, e o número delas.

Notas: 1) Termo e conceito de Roland Barthes: a literatura não veio para explicar o mundo, veio para o inexplicar. É o seu (dela, literatura, e dele, mundo) carácter ‘interrogativo-indirecto’ e, em dias mais intratáveis, o seu desfecho elênctico, como os diálogos socráticos. Afim ao da ‘dialéctica negativa’, que veio para abismar ou suspender a especulativa. 2) O termo, pesadão e conceptista, é de Kant, traduz *Zweckmässigkeit*, ‘ter a forma da finalidade’, ter a forma do ‘ser-para-um-fim’, regido por um fim, etc.. Kant utiliza o conceito no contexto da sua teoria do belo natural, cuja forma (categorialmente, quanto à sua *relação* a nós, contempladores) seria ‘con-forme a um fim ou a fins’... mas sem que essa mera *forma de finalidade* efectivamente correspondesse a *um fim* preciso e determinado: pelo contrário, esse vector totalmente dirigido, magnetizado, polarizado, por e para um fim, por uma força causal de finalidade desemboca em nenhuma, é rigorosamente destituída de finalidade. Sisifismo consumado kantiano: um movimento em direcção ao seu ponto de chegada... totalmente destituído desse ponto de chegada. A *Zweckmässigkeit ohne Zweck* reúne, assim, um duplo movimento, o de se atirar na direcção de e o do alçapão súbito da ablação absoluta do próprio *locus* desse ‘de, em cuja direcção’ o movimento se atirava, *mas sem que essa deceptividade constitutiva pare o movimento*, pelo contrário, integrando e constituindo a própria qualidade negativa deste último, como uma especiaria. “Delicioso pungir de acerbo espinho” estético, ou nostalgia sem Ítaca: a Saudade, pois, garrettiana e toda (há páginas de Adorno que, sem o adivinharem, fazem a exegese tipicamente *saudosa* dessa temporalidade fundíssima entre um antiquíssimo e um futuríssimo, que se encontra tanto na ‘judeidade’ (Hegel) do pensamento kantiano, neste ponto da sua ‘estética’, como na judeidade do pensamento histórico-messiânico e cripto-teológico do próprio Adorno). 3) Alude-se muito de passagem ao brevíssimo e fulgurante ensaio de Benjamin “Pintura e desenho. Sobre a pintura ou sinal e mancha”. Se o regime do desenho e o da pintura seriam axialmente aconexos, aquele inscrevendo de cima (como um estigma destinal do de-signado) na folha, cuja superfície assim converte magicamente em fundo, esta impregnando-se num fundo sem fundo de onde emerge, como um rubor de mancha, a *Mal* da *Malerei* (no inquietante étimo alemão), a mancha da pintura então, na banda desenhada a cores, assistiríamos à colusão desses dois regimes interexclusos como o eixo vertical (desenha-se, e escreve-se,

de cima e de fora) o é do eixo horizontal (pinta-se expondo diante o mundo emergente das coisas). 4) Tome-se, como exemplo, este autêntico javali-obélix que é o cartuxo (abaixo, na segunda vinheta da segunda tira) que circulumvoluteia com o rasto substancial que o gesto de fundibulário do deuteragonista deixa no mundo. Esse movimento alastra ao mesmo tempo dentro do balão (que se desprende de Obélix: que é uma obelixidade) e desarruma a caligrafia contagiada.

PATAFÍSICA (UMA NOTA)

♦ *José Manuel Martins*

Mil vezes patafísico a metafísico. O patafísico encontra o seu lugar de aprendiz de feiticeiro nos alcatruzes eternos de Escher, no contexto de imanência, incapável e ilusoriamente transiente. Dessa abissalidade faz parte (e é mesmo o gesto malevichiano de suspensão de tudo no nada) a autoficcionalização *in re* do evanescente, intermitente, inexistente Collège, e de todas as suas roupagens mitomaniacas. O mais sério lógico-ontológico libertado de si mesmo como ficício ('insustentável leveza'), os princípios impossíveis da Patafísica regidos por um crocodilo fotografado no Níger, formam, como koan insuperável, uma operação de *deposição da realidade* que ultrapassa várias vezes em alta-voltagem filosófica as mais promissoras medium-ontologias tecnológicas da imaterialização, e reinstauram, como um rito e uma eucaristia implícita, o próprio gesto ontológico do *adventus absolutus*: o mundo, trama mayâvica, é a autoficcionalização de um 'ser' que, nem 'saído do nada' nem chegado a ser, se suspende como sonho de si próprio (autoficcionalização, declinado fichteanamente como Actus) que arrefece, coalha, se petrifica, se materializa, e adquire consistência. Mas a da realidade de um sonho, não a da realidade de uma realidade. Por isso Inception, eXistenZ, são cinema patafísico: tudo se suspende e tudo circula, ciranda, num sonho real, numa realidade onírica. A Caverna, Matrix, o sistema hegeliano, ainda lutam da *illusio* para fora; ilusão de que se saísse da ilusão, porque ilusão de que houvesse ilusão (por haver saída dela)!... O gag do totem, em *Inception*, do 'critério' hegeliano como 'autoconfecção' do próprio critério enquanto decorre aquilo mesmo que ele deve criteriar imanentemente, ao mesmo tempo pertencendo ao processo mas processualmente descolando desde para se obter dele para fora como sua verdade (a vertigem correlacionista da deiscência...), num 'auto' que se auto-julga, é o gag dessa figura clownesca da cambalhota absoluta, e Hegel deveria ser, a justo título, considerado, e não Jarry ou Lautréamont, o progenitor. Mas nisso viu bem a patafísica a agonia de toda a filosofia metafísica: esta estava a tentar enunciar a ontologia, mas a ontologia que a supera (cf Deleuze sobre Heidegger-Jarry) ainda se agarra desesperadamente à metafísica, e ainda trata a-lêtheia como re-velação (como sais-entras de *Inception*) como se houvesse *verdade* (*veritas*: como se houvesse afinal metafísica, 'saída' da física para cima, da caverna para o alto, do mito apolíneo) nessa re-velação (nessa '*ontologia da diferença*').

Sem dúvida que a passagem da finidade à finitude (uma das melhores lições das Antinomias transcendentais) instala o filme inteiro em *Inception*, mas nem os filmes resolvem o sentido da imortalidade do sujeito da morte, ao adiarem a questão da morte como prova de realidade, o verdadeiro totem e tabu lutuoso escondido tanto em *Inception* como em eXistenZ. Na finitude, na fenoménica, se abolirmos a coisa-em-si (resíduo da pulsão de saída ou de despertar do velho platonismo da caverna), resta apenas a fantasmagoria absoluta. Contrastada com nada, é ela a realidade.

E pena é: a diferença ontológica deveria mostrar outrossim como ela própria estava (nos seus três termos) encriptada sob forma ontificada e obnubilada na expressão tomista do *ipsum esse subsistens*, como acto existencial (cf. a exegese de Gilson entre acto aristotélico e acto tomista), maneira de evitar a ôntica rocambolesca da *causa sui*, das regressões sem fim, das cambalhotas sacrais do truão. Assim, o bivalve ser-ente abre e fecha na sua diferença hiante e inconsútil. Os dois esforços desesperados da metafísica para escapar à armadilha da ontificação, na qual presente a crítica kantiana da auto-irrisão das regressões infinitas (que, de resto, finitizariam um deus regredível ainda na sua própria infinidade), seriam o *ipsum esse subsistens* e o argumento ontológico. Ser e ente, ser e pensar, estes vértices formam um trapézio: e, à autopositionalidade não-ôntica do ser que se ontifica a si mesmo (do ser que, na sua ‘diferença ipsa’, se converte em subsistência ôntica da sua própria ontologicidade, em ontificação (bivalve que se fecha) ‘da’ sua própria ontologicidade *como tal* e é nesse ‘como tal’ que reside o carácter aberto do bivalve), responde homóloga formalidade da parte do argumento ontológico: para que a representação que deus é não seja uma representação, é preciso que essa representação se represente a si mesma (analiticamente) como não sendo uma (sinteticamente). O princípio desta (dis)junção de forma analítica (identidade punctiforme) com forma sintética (diferencialidade desse ponto a si mesmo) assumirá, em Hegel, precisamente a forma dialéctica. Em Kant, se a forma analítica é a de uma lógica formal do puro pensar, a forma sintética é a de uma lógica transcendental do objecto exterior a todo o puro pensar, mas na medida em que esse puro pensar se revela ser de natureza sintética e, sem deixar de ser puro *a priori* torna sintética a sua analiticidade e estende-a, e estende-se, à pura forma da exterioridade objectiva, o ‘objecto transcendental’, ou seja, a ‘todo o objecto empírico possível’. Em Hegel, a consciência é inerentemente consciência de objecto (a intencionalidade, pedra de toque de toda a fenoménica, desde a kantiana às fenomenológicas, é sempre transcendental: e não foi Brentano quem o viu



pormenor de desenho
Mário-Henrique Leiria
Almerinda Pereira, 2020

desde o idealismo alemão, ao superar o cartesianismo de Berkeley, que isso se havia tornado na forma mesma da filosofia). O que sucede é que essa síntese se apercebe como, não um adquirido (uma correlação petrificada, transcendental, constituinte a priori da própria aprioridade, e nomotética-universal num cosmos inamovível de tipo newtoniano), mas como um esforço: alcançar o objecto, desde a consciência, é sempre transpor uma alteridade fatal. Essa fatalidade assumirá o carácter do negativo operacional, do negativo que ‘trabalha’ o próprio nexa sintético de uma consciência analítica e auto-idêntica que nessa auto-identidade enclausurada se torna *capax alii*, capaz do outro, reeditando o velho paradoxo sófístico [e de.. Empédocles?] de como pode o semelhante conhecer o diferente, a não ser que seja ele próprio já diferente, mas como pode algo ser algo se não se mantiver na auto-semelhança desse algo que ele é? e que será também o paradoxo sófístico a que só a teoria da anamnese

responderá, em Platão, em termos não diferentes de todos estes, que são os da *philosophia perennis* a caminho da sua perecibilidade patafísica. Assim, por força da negatividade do ‘esforço sintético’ contido na sua própria distensão intencional, a consciência ex-stática adquirirá o carácter, já patafísico e teatral (ficcionalizante), de ‘figuras’ de si mesma e do seu mundo, figuras da realidade num drama ontológico que desfilam como falso atrás de falso, sem que nenhum seja verdadeiro excepto o todo. Mas o que é que temos nós estado a dizer? *Inception*, *eXistenZ*, são o desfile patafísico (anárquico, anhierárquico, ateu), de figuras de falsidade que atestam a falsidade de todas as figuras, sem saída para nenhuma última verdadeira que fosse o impossível conjunto gödeliano auto-contido como elemento de si próprio (é por isso que não há ‘positividade’ final nenhuma em Hegel, essa absoluta coincidência de consciência e consciência de si não se estabiliza numa soma total, e toma, sim, a forma interna, mise-en-abîme, dessa mesma sua processualidade, primeiro lógica, depois enciclopédica, depois tri-silogística, reenunciando sempre o especulativo, identidade de diferentes que se diferencia e ‘sai’ de si mesma, coincidência apenas com a sua própria incoincidência, sem ‘síntese’ possível, sem o tal ‘sintético acabado’ e estabilizado das certezas transcendentais). E, se o todo é o verdadeiro, o que essa verdade vem dizer é que não há senão falsos. (O cinema do falsário, consequência de uma ontologia do tempo – de um Sein und Zeit à francesa cozinhado entre Bergson e Deleuze – e Resnais e Robbe-Grillet – é onde se inscreve o sistema de Hegel, ‘inimigo da sociedade aberta’ [nota jocosa a Popper] não porque se tenha fechado numa, mas por se ter fechado em nenhuma. Não há senão os imponderáveis desdobramentos de ‘figuras’, ‘espectros digitais’, ‘sonhos’, indiscerníveis de outros tantos ‘espectros materiais’ ou saídas da caverna, e que reconduzem sempre, ‘escheriano-hegelianamente’, de uma maneira ou de outra, seja ‘circularmente’ seja oscilatoriamente, de umas às outras: guardando apenas, como derrição suprema, essa formalidade a que o ‘haver uma realidade’, uma Ding an sich, aspira formalmente, formalidade que entretanto adquiriu, e que a move, e que é o impossível Real lacanian, que porém não passa do buraco patafísico do ‘fundo branco sob buraco negro’ de Malevitch, duplo abismo um no outro. O estatuto da verdade e da actualidade tornou-se infernalmente residual, porque a sua garantia é a da sua intangibilidade: por mais que seja distinto do virtual, o efectivo deixou de se poder discernir dele, a sua condição – a da realidade – é agora a de um ‘cristal’: *ipsum esse subsistens*, cristalização ontoteológica da Diferença, a ‘realidade’ passou a ser constituída por uma efectividade virtualizada nessa sua efectividade, de uma virtualidade efectivada nessa sua virtualidade, algo que não chega a ser uma autoposição real, ‘realmente real’, *óntôs ón*. A verdade dos falsos é que são eles, e apenas eles, a totalidade, e que não há nenhuma verdade nem nenhum verdadeiro para além desse haver o não o haver.

No argumento ontológico, procura Anselmo antecipar prolepticamente a ‘reflexão transposta’ da razão humana para a divina, no ‘ideal transcendental’ (é a razão que não pode deixar de reflectir que Deus não pode deixar de reflectir assim: ‘e eu, o fundamento absoluto de tudo quanto existe – *de onde* ‘sou’ eu?’). O que nessa questão, resolvida pela fórmula do *ipsum esse subsistens*, queda esquecido, é que o problema não é o da regressão óntica a um assentamento, o problema do ‘de onde’ óntico, mas o problema do próprio sentido do ‘sou’, do ‘ser’: e é a esse problema que deus, ontificado, não responde nem pergunta. E a ponto de esse sentido ser o esquecido, o grande esquecido: e é por o saber

esquecido por toda a metafísica, e irresponsável por toda a ontologia, que a patafísica ‘assenta’ num crocodilo, capaz de responder ao mesmo tempo a questão regressiva do ôntico e a questão diferencial do ontológico: desistência simultânea do fundamento e do sentido, sem perder nenhum dos dois, pois que lá está o crocodilo para os fornecer, e aqui estão todos os crocodilos do seu incessante, inesgotável fornecimento a que chamamos vida, Maya, *eXistenZ*. Sem, pois, esquecer que o problema e a ‘prova’ da ‘existência’ de deus é meramente o daquela ‘subsistência’ para-criatural, ontificada, macaca, o argumento ontológico procura sair do carácter analítico de uma proposição sobre o objecto exterior efectivo (existente), encontrando algo como um caso único e excepcional de ‘intencionalidade’, de ‘extensão sintética’, de exteriorização e auto-alteração dialéctica, dessa identidade analítica da mente e das suas proposições: o caso da formulação imbatível. Já é falível que ela funcione, não por negatividade ou equivalente (a ‘sinteticidade’), mas por critérios analíticos (isso mesmo falaria pela sua escrupulosidade formal): pelo princípio de não-contradição. Seria analiticamente contraditório a proposição-chave anselmiana não ser sintética: convenhamos que é um achado. Não examinaremos aqui a *vexata questio* do próprio argumento, apenas, meta-argumentativamente, a sua importância no trapézio referido. Se no lado oposto se queria garantir ‘deus’ (quer dizer: a consistência de realidade e de sentido, o absoluto ontológico de, ao menos esta existência que levamos, *ser verdade*, no mais desesperado e doloroso sentido desta expressão: e é essa a salvação, muito mais do que da alma e do tempo: a salvação ontológica, não teológica, *da própria verdade da terra e da morte, como terra da verdade e da vida*) hipostasiando a diferença ontológica sem cair na esparrela do mau-infinito do fundamento causal, que não poupa nada, nem deus; neste lado do trapézio quer-se garantir que ‘deus’ (que a consistência de realidade e de sentido, etc.) não é uma alucinação subjectiva, um açúcar do cérebro, um correlato relativizado da mera consciência. É preciso que o argumento não prove que a consciência não se pode desvincular do seu correlato objectivo ‘deus’, mas que do que ela não se pode desvincular é de verificar que esse seu correlato adquire a sua própria posição de si, não desde a consciência e pelo argumento, mas desde si mesmo e desde ele próprio, e que é isso que o argumento mostra, e apenas nisso que ele consiste: ele demonstra que deus não carece de demonstração (mesmo que só ele demonstre tal: o que não faz o demonstrado depender da demonstração e do demonstrante: apenas nós, não deus, dependemos destas). Por isso, e nesse sentido, sugere Anselmo que o seu argumento não é uma demonstração da existência de deus: não porque não conseguisse chegar a sê-lo, mas precisamente porque consegue chegar a demonstrar que não precisa de chegar a sê-lo: o argumento demonstra simultaneamente, pela mesma formalidade lógico-ontológica, que a prescindibilidade de si próprio é a imprescindibilidade deus, e vice-versa.

Ora, um tal trapézio adquire no entanto sempre a configuração de um triângulo, sua verdadeira forma. Em ambos os casos convém, ao pensarmos, levar as mãos à cabeça ou à lombar e certificarmos-nos de que não estamos a assar nuns fios eléctricos — ou se, mais radicalmente, não somos nós próprios uns: seres de fios eléctricos, como no ‘mundo nos fios condutores’, ou ‘mundo por um fio’, título supremamente patafísico, de jocoso, de Galouye/Fassbinder. Quer isso dizer que o problema de o mundo ser irrealidade realizada é também o problema de toda essa frase, e os verbos da sua ôntica, da sua ontológica, da

sua física e da sua metafísica serem um imenso argumento ontológico das pequenas coisas e do cabaz todo, que incessantemente produzimos. Fé perceptiva, dizia Ponty, e a própria percepção é, desde Hegel um acto de fé. Reversamente, a consciência seria um dispositivo ingarantido produzido tardiamente nesta ôntico-ontologia do indecível da realidade (mas, de novo, de indecível por e para uma consciência, etc.). Na verdade, a figura que agora este engendramento suprematista delas reveste, é a do círculo: (a) um quadrângulo ‘realista ingênuo’ torna-se (b) matreira suspeição idealista triangular, mas (c) re-compõe-se com aquele quadrângulo, que mantinha separadas as esferas do ser e do saber que o triângulo submetia à suspeição unilateral do vértice que se observa na sua relação ao lado oposto e que observa a relação dos outros dois vértices entre eles, ‘objectiva(da)’ nesse mesmo lado-oposto, e percebe que o seu próprio vértice idealista privilegiado também ele é avistável desde o lado-oposto ‘realista’ e se inscreve perante esse realismo e mesmo dentro dele como fenómeno secundário engendrado (e nunca se auto-representou a consciência humana de outra maneira, senão como criada, inserida secundariamente numa realidade pré-existente – o que pode tomar todas as formas, inclusive a forma feuerbachiana da sua projecção como o deus aristotélico, cristão, hinduísta). O círculo de idealismo e realismo (que ainda faz as delícias de transição pós-metafísica de Ser e Tempo) assume a figura de uma escadinha de Escher, em que o recíproco ascendente tomado pelo patamar do idealismo sobre o realismo e pelo patamar do realismo sobre o idealismo, são o mesmo ascendente, numa vertigem hegeliana de efeito-recíproco. Esse jogo absoluto e do absoluto, as regras alucinantes da sua lógica, a sua ontologia irrisoriamente e sumptuosamente borgesiana, é a da Patafísica como jogo do rei Ubu: vamos jogar ao real, e a realidade era um jogo (na encenação de Mário Viegas, pelo menos). Beckett, Pirandelo, Borges – patafísicos?

FOSFENOS: A ILUMINAÇÃO SEGUNDO ANTÓNIO TELMO

♦ *Risoleta Pinto Pedro*

Uma das características do pensamento de Álvaro Ribeiro são as tríades, o que é muito mais do que uma questão de estilo. Não sendo tão expressivamente o caso de António Telmo, apesar da sintonia e admiração mútuas, quando me proponho estudar alguns aspectos da luz na sua obra, ressalta a evidência desta tríade: metáfora, língua e luz.

Sobre qualquer dos três temas, poderia partir de muitos dos seus textos, mas um deles, em *Viagem a Granada*, tem como título «Sobre a metáfora» onde, debruçando-se sobre a língua, fala da luz. Aí recorda uns versos de cerca de vinte anos atrás. Estes versos constituem a segunda parte de um poema com três estrofes, integrado no mesmo volume, o VI das *Obras Completas*, que contém a *Viagem a Granada* e a sua *Poesia* reunida. É do artigo acima referido e dos versos dessa segunda estrofe que partirei, e não por falta de material para análise, comparação e inspiração, mas porque há sempre um ponto de partida e este é perfeito para o efeito. Parece pouco e já é demais.

Eis os versos: “Todas as árvores são chamas/ porque é fogo a essência da semente/ E tudo que na árvore é e sente/ Busca o sol e é sol verde nos ramos.” Aqui se reúnem três formas de luz: a luz propriamente dita, o fogo e a cor. Parte de uma experiência autobiográfica, como tantas vezes acontece nos seus livros, criando um sentimento de ambiguidade junto do leitor: no montado

alentejano, após a contemplação de uma árvore, fechando os olhos, vê fielmente reproduzido todo o montado até ao mais ínfimo pormenor.

Há vários aspectos curiosos nesta descrição. Começando pelo facto de, apesar de a contemplação se ter limitado a uma árvore, quando fecha os olhos o que vê reproduzido é todo o montado. Isto tem a ver com a visão periférica, mas não só. Podemos falar no fenómeno fractal, em que o todo está contido na parte. Usa a expressão «labareda estática» para aquilo que viu, o que nos faz pensar que a imagem que vê «no espelho da memória» está presente em forma de luz, mas a meio caminho entre a luz e o fogo, pois a «labareda» é «estática». Também a designa como «imagem ígnea», a esta imagem interior. Isto é: a solidez da madeira-matéria exterior, transforma-se, «no espelho mágico da alma», em «puríssimo fogo». Deduz-se pelo anteriormente dito que para ser *puríssimo* o fogo deve apresentar-se transformado, na visão interior.

A língua é um caminho de iluminação — a poesia também. No caso do português — aceitando que a língua portuguesa é ela própria, como afirma Jaime Cortesão, um poema — uma e outra, língua e poema, são a mesma coisa ou o mesmo caminho. António Telmo vê nesta experiência posta em verso 20 anos antes da mesma, a prova de que «pela metáfora é possível conhecer, embora em modo reflectido, a relação do mundo sensível com o mundo imaginal. A visão dos sobreiros na sua essência ígnea veio confirmar esta possibilidade». A metáfora que se antecipa à realidade. Cita Sampaio Bruno, quando este afirma, no *Porto Culto*, que «um limite existe ultrapassado o qual já não resulta vantagem em nos servirmos da metáfora». Interroga-se Telmo se «esse limite não será, no caso atrás descrito da floresta dos sobreiros, aquele em que os versos se calam para dar lugar à visão?»

Ora um dos títulos da biblioteca do filósofo chama-se *Expériences Initiatiques*, publicado em 1954, de um médico francês, Francis Lefebure, que ficou conhecido pelos seus estudos relativos à fisiologia cerebral e aos fosfenos, pelos quais recebeu vários prémios e distinções. O método que Lefebure desenvolve é complexo, mas tem alguns aspectos muito simples, como o trabalho sobre a luz e o equilíbrio dos dois hemisférios cerebrais. Uma foto do início do primeiro volume contém uma pintura de uma capela da Vidigueira, onde o médico vê, no olhar da figura central, o exercício que, após pujante iniciação, desenvolveu em si e depois descreveu e ensinou, centrado na glândula pineal e nos fosfenos. A capa do livro é inspirada na esfera armilar e nas cruzes, igualmente encontradas na tal capela cuja localização precisa desconheço.

Fosfeno é um fenómeno caracterizado pela sensação de ver luzes, na sequência de um estímulo luminoso sobre a retina ou o córtex visual. Um exemplo de fosfeno são os padrões luminosos que aparecem quando a pálpebra é pressionada. A fixação de uma fonte luminosa por um período muito curto, contribui igualmente para a sua formação. Uma vez os olhos fechados, a sensação é de manchas de cores que vão mudando, têm movimento e persistem aproximadamente durante três minutos. Relembremos que na visão de António Telmo no montado existem as chamas e a cor.

Os fosfenos podem *passar-se* pelo campo visual e desaparecer. Daí que da segunda vez, quando tentou repetir a visão, António Telmo tenha deparado «com a treva habitual». Com o trabalho do doutor Lefebure, os fosfenos passaram a ser considerados como uma energia intermediária entre o pensamento e a matéria. No final do já referido texto «Sobre a metáfora», António Telmo cita um escrito que atribui a «um autor cujo nome esqueceu», assim nos mantendo,

como frequentemente faz, entre a realidade e a ficção, entre a autobiografia e a reflexão: «De uma vez, resolvi olhar para as minhas mãos, e como estas, quando as olhava, começassem a desfazer-se, desviei a atenção para o que estava à minha frente, tendo por este processo conseguido reconstitui-las de novo. Tive, então, a audácia de concentrar-me na minha própria essência e vi que todo o meu corpo era uma substância ígnea.»

Em 1959, o doutor Lefebure descobriu que o fosfeno se desloca através do movimento rítmico da cabeça e que se detém do mesmo modo, com um ritmo mais rápido ou mais lento, o que o levou à criação de um método de estudo cerebral pelos ritmos dos duplos fosfenos. Experiências feitas a partir da visão, transpostas para o ouvido, permitiram-lhe desenvolver um método de activação cerebral que está na base do livro: *a activação do cérebro pela audição alternada*.

Numa passagem do texto «Sobre a Dama de Ouros», e a propósito da distinção entre ouro e oiro, a propósito da qual cita a *Gramática Portuguesa* da espanhola Pilar Vázquez Cuesta, que afirma serem os dois ditongos “ou” e “oi” uma forma de distinguir, nos autos de Gil Vicente, cristãos e judeus, António Telmo mergulha na raiz “aur” da palavra latina “aurum”, que aparece em aurora e em aura; assim como em hebreu *aur* significa luz, acrescentando que «o que é surpreendente é que também a palavra “aures” (orelhas, ouvidos), tenha a mesma raiz, **como se o ouvir fosse um escutar da luz.**»

O realce é meu. Dito de outro modo, poderíamos relacionar quer a experiência visual de Telmo no montado alentejano, quer esta duplicidade da raiz “aur” quanto à visão e à audição, com os fosfenos, no trabalho científico do doutor Lefebure e as suas formas de activação cerebral ao nível da visão, de que já falámos, e da audição (atenção dada a um som interior que a partir da concentração é possível “detectar”, sendo na verdade mais uma vibração do que, propriamente, um som audível) através da aproximação rítmica ao «mundo subtil imaginal», usando expressão de Telmo.

Um dos exercícios baseados no trabalho deste médico para superar dificuldades escolares, nomeadamente em crianças com dislexia, consiste em, após a observação da luz, ler as palavras que precisam de ser memorizadas, fechar os olhos, rever a palavra na imaginação, assegurar-se que a memorização é boa, soletrando-a em voz alta. Nesta etapa, a energia dos fosfenos é canalizada para as zonas da memória visual e auditiva.

A importância do ritmo merece um capítulo da *Arte Poética*, de António Telmo: «o ritmo mental da palavra deve representar a parte de esforço do poeta, procurando dar-lhe a direcção desejada [...]. Dupla é, pois, a função do ritmo: de invocação e de sugestão.» E cita Bergson, sobre cujo pensamento se centra, fortemente, este seu primeiro livro: as «imagens não se realizariam tão fortemente sem os movimentos naturais do ritmo, pela acção do qual a alma, embalada e adormecida, se esquece, como num sonho, para pensar e para ver com o poeta.» É ainda, de Bergson, a afirmação «só o homem dispõe do ritmo»; mas é já Telmo que afirma que o mesmo actua «sobre os outros seres como mágico denominador de energias subtis.» Sendo a poesia um medium privilegiado, por dispor «de um meio luminoso e sonoro» e por dispor «das palavras e do ritmo» para produzir «nos outros este ou aquele sentimento». O que Bergson designa «estados de concentração superior». Presentes na poesia, mas também nos exercícios com os fosfenos descritos pelo doutor Lefebure.

Por isso, há quem afirme, como René de Tryon-Montalembert e Kurt Hruby,

em *A Cabala e a Tradição Judaica*, que «as letras do alfabeto começam a cantar», e quem as ouve pode assistir à narração, através do «alfabeto incandescente», do modo como foi iniciado o mundo no bailado da criação. A luz aparece como narradora ou cantora de um recitativo («as letras começam a cantar») explicando, pela luz («alfabeto incandescente») a história de tudo. Visão e audição como espectadoras de uma mesma *opera* iniciática. A Opera Omnia.

Estamos, atrevo-me a dizê-lo, perante uma terapia poético-iniciática pela luz, ou como iluminar-se, literalmente, por dentro, e a partir de fora. Pela luz que são as palavras e pela luz que existe entre elas, conceito que encontramos em versão ensaística, mas também pragmática e terapêutica, em *A Arte de Ver*, de Aldous Huxley, livro igualmente das estantes de Telmo e presente nos seus escritos, principalmente na ficção. Diz Huxley, aconselhando «a tarefa de vermos, na nossa imaginação, os espaços brancos entre as linhas», que estes não são, na realidade, tão brancos como os vemos quando nos exercitamos assim. Isto é, criamos luz onde ela é escassa. Aconselha também a fechar os olhos «recordando um objecto familiar», algo que faz lembrar muito os exercícios do doutor Lefebure com as palavras. Como a experiência sobre a visão do montado, seja ou não intencional, claramente demonstra as descobertas de Lefebure com os fosfenos. Huxley, que provavelmente conheceria este médico investigador e inventor, noutra parte aconselha a expor periodicamente os olhos ao sol, colocando as palmas das mãos sobre eles. Recomenda, igualmente, a leitura «debaixo de um clarão de cem mil Lux». Explica que «caído sobre o centro de visão da retina, a imagem das letras tão intensamente iluminadas estimula a ‘macula’ [...]. Ao mesmo tempo, a claridade e definição das letras iluminadas pelo Sol exerce uma influência muito saudável sobre a mente.»

Curiosa esta associação comum a Telmo, Bergson, Lefebure e Huxley, entre as letras, os sons, a poética, a leitura e a escrita com a luz, afinal a natureza do mundo. Se a isto acrescentarmos que as vinte e duas letras do alfabeto hebraico são consideradas pela Tora, como estando na origem da criação do mundo, não há muito mais a dizer... Não resistimos, no entanto, a transcrever de *A Cabala e a Tradição Judaica*, o seguinte: «o universo sensível é apenas uma espécie de degradação da actividade mística das vinte e duas letras». Daí estes autores colocarem a tónica na luz e na iluminação das letras. Uma espécie de redenção das mesmas. Por causa do seu poder criador. Vejamos: «Nos dias messiânicos todo este domínio informulado de virtualidades possíveis permitidas às letras, nas suas combinações, chegará à plenitude da sua expressão. É então que os ‘vazios’ do mundo serão preenchidos e os ‘brancos’ da Tora enfim ocupados”. Pois “o branco, os espaços da Tora, provêm igualmente das letras, mas nós não sabemos lê-las como o negro das letras. Na época messiânica, Deus revela o branco da Tora, cujas letras estão actualmente invisíveis para nós.»

Este caminho para a visibilidade das letras pelo caminho da luz indicado por estes autores pode ser poético-filosófico como a metáfora e o ritmo em Bergson, Bruno ou Telmo; físico como as técnicas luminosas de Huxley preocupado com a competência da visão; ou mental, como o trabalho sobre os fosfenos de Lefebure através da luz interiorizada e dos ritmos, focado nas competências de leitura, escrita, no desempenho linguístico, mas também nas capacidades consideradas paranormais, sendo estas, afinal, apenas um refinamento do grosseiro desempenho humano do homem, que vive sem estar desperto, numa escuridão sem luz. E com a redenção tão próxima, tão à mão, tão no seu raio de

visão, acção e atenção: na metáfora, na letra, na cor, na luz, na escuridão iluminada, na quase inaudível audição.

A NÃO-ACÇÃO OUTRAS ABORDAGENS

♦ *José Pais de Carvalho*

Um novo olhar, uma nova visão, suscita sempre alguma dúvida e um suposto cuidado, não só para aquele que a transmite como também para quem aos poucos entra em contacto com uma nova perspectiva. No presente caso não creio que seja diferente ainda que o tema não seja novo, sê-lo-á porventura o modo como vai ser abordado. É verdade que os temas sobre o pensamento oriental nos causam interesse uma vez que sugerem colmatar um profundo desequilíbrio em diversas dimensões da nossa existência e na nossa cultura.

É frequente escutarmos e lermos acerca do taoísmo que o Tao não pode ser compreendido intelectualmente. Mas será só o Tao? Acredito que não. Muitos de nós já tivemos experiências que são indescritíveis ou impossíveis de compreender de um modo racional. Como pessoas comuns, perante estas situações, a nossa atitude é ignorar essas vivências ou torná-las uma memória tantas vezes esquecida. Talvez porque continuamos a acreditar numa ciência objectiva ou em alguns postulados que tardamos a abandonar.

No taoísmo, um dos assuntos que suscita muita curiosidade tem sido o da não-acção (*wu wei*); no entanto, como é algo muito difícil de entender, senão impossível intelectualmente, tem sido sujeito a muitas interpretações superficiais que terminam na utopia, em explicações sociológicas ou filosóficas, mas raramente numa prática de ser e de estar. O conceito taoísta de *wu wei* é um dos princípios fundamentais no taoísmo, e sugere o modo não conflituoso de lidar com os conflitos e obstáculos. Partindo do princípio de que tudo é energia, é a acção livre da dualidade que pressupõe o homem deixar-se fluir (no sentido de que nós não somos parte da natureza, mas a própria natureza livre e espontânea) em interdependência e inter-relação com o todo. Por isto, percebemos a impossibilidade de intelectualmente compreendermos o que é a não-acção.

A noção de impessoalidade poderá ajudar a contextualizar o que se dirá a seguir, entendendo que impessoalidade é todo o pensamento ou ideia agregada a quem imaginamos ser do “eu”, do “meu” e do “outro”. Assim, abstendunos de qualquer posição pessoal, a vida, a miúdo, dá-nos exemplos capazes de, com a devida atenção e o mínimo conhecimento, levar-nos a uma vivência pragmática díspar da dialéctica e até mesmo do hermetismo. Usemos então exemplos: imaginem ou recordem-se de que a vossa casa ou carro foi assaltado e desapareceram pequenos objectos. Ao surgir a incerteza do que nos foi roubado, vamos procurar o pequeno objecto nos lugares tão improváveis, de que só a imaginação se pode lembrar. Por fim, aceitamos que fomos roubados e nesse instante surge a aceitação do facto e a nossa mente pára. Os pensamentos e as emoções aquietam-se (normalmente estamos tão ocupados a dar importâncias aos pensamentos e ao que temos de fazer, que não nos apercebemos deste momento). Ao ganharmos consciência desse instante surge a paz, a certeza profunda e a quietude. Permanecer nessa quietude, ao invés de sermos subjugados às nossas vontades, é uma das portas que vão ao encontro do que é a não-acção.

Num outro exemplo, quando um homem, numa manifestação de rua, ao invés

de estar a gritar palavras de ordem ou a gesticular, se sentou em silêncio, não havia precedência aos olhos dos demais. Talvez fosse a primeira vez que um acto deste género acontecia, o que é diferente de outro acto igualmente sem precedência quando umas meninas pela primeira vez se manifestam de mamas de fora.

Porquê, pergunta-se o leitor. Aparentemente em qualquer dos casos houve uma primeira vez. É verdade que o facto de sentar no chão por si só poderia ter sido idêntico ao das raparigas. Mas por que não é? Porque o que faz toda a diferença é a atitude e a postura. Enquanto as raparigas querem chamar a atenção, chocando o homem quando se sentou no chão, criou uma rotura no fluxo contínuo do pensamento e emoções nas pessoas ao redor, manifestando um poder interior no seu gesto. Para melhor entender a subtilidade, o leitor lembra-se das raparigas porque foram mencionadas agora se não fosse isso provavelmente não se lembraria mais; mas acerca de Gandhi, não precisamos de dizer o nome pois todos recordamos o seu gesto, tendo nós ou não conhecimento fundo da sua biografia.



A mim ainda me parece inverosímil que, após quase 50 anos de opressão e de falta de liberdade, o povo português se tenha libertado dessa mesma opressão e que sinta hoje, sinta nos últimos dias, uma alegria que é verdadeiramente indescritível! E aproveito a ocasião para saudar, no Brasil, os brasileiros, os meus camaradas brasileiros, aos quais estou profundamente ligado pelo coração e pelo espírito!



FERREIRA DE CASTRO A GLAUBER ROCHA

1-5-1974



Ferreira de Castro
Desenho de Roberto Nobre

REGISTO BIBLIOGRÁFICO



MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA

MANIFESTOS, TEXTOS CRÍTICOS E AFINS, 2019

Desde o final da década de 40 do século XX que se sabe que Mário-Henrique Leiria merece a maior atenção e reverência de todos aqueles que vêem na poesia o superior remate da condição humana. Ligou-se em 1949 ao grupo «Os Surrealistas», expondo com eles na I exposição em Junho de 1948 e aí teve um papel nada desprezível com a tradução dum poema de Benjamin Péret que foi por ele lido na noite da abertura da exposição. No Outono desse ano foi para Estremoz, trabalhar como monitor no Colégio interno de João Falcato. É dessa altura que data uma carta sua a Mário Cesariny em que diz (20-10-1949; in *O surrealismo em Portugal...*, M. de Fátima Marinho, 1986: 665): *tu, no Café Chiado, escrevendo uns vagos poemas e eu, aqui, tentando anarquizar meia dúzia de bestas alentejanas*. Mário Cesariny foi ter com ele pouco depois e foi o primeiro a dar por concluída essa tarefa de anarquização, de que ficou circunstanciado relato na correspondência que então escreveu para Cruzeiro Seixas, regressando a Lisboa ainda antes do final de Novembro. Estremoz ainda hoje recorda a rir as suas diabruras. Um mês depois também Leiria desistia da sua nobre tarefa pedagógica junto das inocentes alimárias transtaganas e regressava a Lisboa, onde teve lugar na Primavera do ano seguinte a segunda exposição d' «Os Surrealistas», na qual volta a estar presente. Um ano mais tarde, em Outubro de 1951, assina com Cesariny o manifesto *Para bem esclarecer as gentes que ainda estão à espera, os signatários vêm informar que:*, um dos mais inspirados do surrealismo em português. Foi distribuído como folha volante à porta do cinema Tivoli, em Lisboa, e muito deve ter confundido a polícia política portuguesa, que esperava encontrar palavras de ordem militantes, sonoras e odiosas, como era hábito, e deu com um cómico peixe frito. Logo depois, no Inverno de 1952, é preso em Caxias pela polícia política, o que levou mais tarde o outro Mário a dizer que o amigo nessa altura «abandona caneta e pincéis pela acção directa que o levará à prisão e depois à saída para o Brasil». Na verdade, só saiu para o Brasil em 1962, no rescaldo da Operação Papagaio, uma mascarada surrealista que visava fazer cair o regime em jeito de brincadeira e que o levou de novo a ter problemas com a polícia política. Entretanto passara várias vezes pela Alemanha, onde se apaixonou e arranjou um casamento que desfez em 1961, antes da ida para o Brasil. Regressou oito anos depois a Lisboa, no final de 1970, cansado da ditadura militar, e com a saúde já muito abalada. Dois companheiros de primeira hora, Cesariny e Cruzeiro Seixas, saudaram o seu regresso com um texto, *Para bem esclarecer as gentes que continuam à espera, os signatários vêm informar que:*, que foi assinado pelos três e datado de Dezembro de 1970. Menos de dez anos depois, em Janeiro de 1980, pouco depois de completar os 57 anos, falecia na sua velha casa de Carcavelos, uma vivenda no centro, ao pé do antigo cinema, não longe da gare, onde viveu os últimos anos com duas velhas — a mãe e a tia Jovília — e um ruidoso cão chamado Vodka. Sem nunca o perder de vista, Cruzeiro Seixas foi quem o acompanhou nos últimos dias, que foram de abandono e solidão, com a tia cancerosa e a mãe acamada e sem dar conta da realidade. Nesse curto período que não chegou a ser uma década dispersou pelos jornais muita colaboração escrita, em especial no *República*, em que chegou a ter responsabilidades editoriais, e publicou os seus livros, que foram os primeiros e únicos — *Contos do Gin Tonic* (1973), *Novos contos do Gin Tonic* (1974), *Imagem devolvida* (1974), *Casos de direito galáctico* (1975), *O mundo inquietante de Josela* (1975), *Conto de natal para crianças* (1975), *Lisboa ao voo do pássaro*

(1979). Bastaram os dois primeiros para mostrar o seu génio e fazer dele um escritor de grande público – lido, comentado, entrevistado. Com esses livros deu à literatura portuguesa um género novo, o relato fulminante em dois ou três parágrafos, se não em duas ou três linhas, que tanta dificuldade tem em encontrar sucedâneos. Escrever um conto em três linhas é muito mais difícil do que dispor de 30 páginas para o montar. Para tanto é necessária uma notável capacidade de fazer convergir numa frase, numa imagem, numa palavra, todos os dotes do humorista e do retratista social. Como quer que seja, a importância da sua obra está para lá da literatura e toca aquela esfera poética em que vida e arte, as duas componentes essenciais de qualquer obra, se misturam e se completam beneficiando-se mutuamente. Da obra jornalística podíamos apenas reter aquele breve texto que ele publicou poucos dias após o 25 de Abril de 1974, «A chateação continua», em que saúda a rir «os oito milhões de democratas novos» que entretanto tinham surgido do nada, para termos um caso exemplar de informação acertada.

Depois da sua morte uma parte do seu espólio ficou com Artur Cruzeiro Seixas e outra foi para a biblioteca nacional, onde hoje está, constituindo um acervo considerável entre desenhos, cartas, manuscritos e documentos pessoais. Em 1997, a editorial Estampa, que lhe editara os dois grandes livros de 1973 e 1974, publicou o seu primeiro livro póstumo, *Depoimentos escritos, contos, poemas e cartas de amor*, em que se destaca o vasto conjunto de cartas que escreveu à advogada Maria Isabel que representou a sua esposa, Dielinde, em 1961, no divórcio. Aconteceu que teve nessa altura um episódio de amor com esta advogada e aquilo que se previa ser uma correspondência distanciada de formalidades legais tornou-se num epistolário íntimo e apaixonado, que durou até à morte de Leiria – a última carta data de 12-12-1979, menos dum mês antes de partir. Queixoso, incapaz de escrever, as mãos quase imobilizadas, despede-se dela assim: «O meu enorme amor de sempre vai para ti, meu Amor, com um beijo à meninada e um abraço ao camarada John.» O camarada John era o marido de Maria Isabel, que entretanto, com Leiria ancorado em S. Paulo, fora para Londres e lá casara em 1962 com um sólido John Bull, de quem teve filhos – a «meninada», ou a «macacada» como noutras cartas a trata, a quem envia um último beijo.

Em 2017 surgiu o primeiro volume dum projecto de obras completas de Mário-Henrique, *Ficção*, na editora E-Primatur, e sob a responsabilidade de Tania Martuscelli, que foi seguido por um segundo volume em 2018, *Poesia*, e logo depois, em 2019, por um terceiro volume, *Manifestos, textos críticos e afins*, sempre da responsabilidade de Martuscelli. Aguarda-se um quarto volume, que reunirá as suas intervenções gráficas e plásticas. Temos assim, com os três volumes já editados, a obra escrita completa de Leiria, nos vários domínios em que actuou, o verso, a prosa de ficção e a prosa de afirmação e de combate, já que num surrealista como ele fica mal falar de ensaio, género por de mais insípido, e até de pensamento tópico petulante e passivo para um homem de voo como ele. O trabalho da organizadora não se resumiu a reunir os poucos textos que Leiria publicou em vida mas alargou-se ao seu espólio da BNP, enriquecendo cada volume com inéditos. O caso deste terceiro volume das «obras completas» é bem significativo do trabalho da organizadora. Caso tivesse deitado mão à pequena quantidade de textos disponíveis faria com ela na melhor das hipóteses uma colectânea com uma centena de páginas. Assim deu-nos um volume com 730 páginas. O volume de inéditos ou de semi-inéditos, quer dizer, de textos que estavam há muito enterrados nos jornais, é gigante, como extraordinário é muitas vezes o seu interesse. Que dizer por exemplo do 1.º Manifesto do Sobreporismo de 1945 e que só agora temos possibilidade de ler? Ou das páginas do seu diário de Outubro de 1947? Isto para não falar dos seus primeiros textos, de 1943, como essa «De como três dias foram passados

crónica de viagem», que mostram um Mário-Henrique já tão senhor dos seus processos descritivos ou dos seus apontamentos de mão do período do colectivo surrealista que alargam muito o que dele conhecíamos. Também as cartas que aqui se dão a conhecer pela primeira vez — deixo de lado as de Maria Isabel conhecidas desde 1997 — são uma fonte de deleite, além de serem documentos indispensáveis para seguir o itinerário do surrealismo em Portugal. Admirável a carta — ou como o remetente diz «a alta e responsável missiva» — que ele escreve da prisão de Caxias, por certo no Inverno de 1952, a Miguel Ângelo Buonarroti, nascido no século XV, a quem trata com a familiaridade dos afins dizendo-lhe: «Eu, meu velho, cá estou, alegre, saudável, divertido e bem-disposto.» Pesquisador do oiro interior, Leiria desconhecia a barreira física do tempo e da morte. Dispunha sempre duma dose de humor em qualquer circunstância e a sua imaginação era tão viva e tão inteligente que atravessava a rir os muros e as grades duma prisão.

Tenho para mim que a saída dum volume como este *Manifestos, textos críticos e afins* só pode ser comparável, e por cima, à publicação dos inéditos de Fernando Pessoa nas décadas de 40 e 50 do século passado. Não que a organização deste volume em cinco partes — «O artista engajado», «O artista crítico», «O artista na imprensa», «Cartas», «Outros escritos (completos e incompletos)» — não possa ser questionada, na inclusão por exemplo de cartas na primeira parte e na designação «artista», tão contrária afinal a um surrealista, mas não podemos deixar de pensar que qualquer renovação da acção poética em Portugal passa hoje por um livro como este — um dos raros solavancos destes anos perdidos e estagnados. Pode ainda lamentar-se que não se haja aproveitado a ocasião que era a publicação desta colectânea para limpar erros que vinham da edição anterior das cartas a Maria Isabel, como atribuir a carta da p. 609 da presente edição à data de 28-9-1974, quando ela é (aí se diz que Pedro Oom acabava de morrer) de 28-4-1974 — ou ainda a carta da p. 598, esta sem data, colocada entre as cartas de Março de 1973, quando é do final de 1975, momento em que saiu o livro *Casos de direito galáctico*, aí referido — como referida é nessa carta a lusa situação do momento, «um Chile à europeia» com um «PS nazi», o que só é verosímil após 25-11-1975. Podem de feito lamentar-se estes pormenores, mas não se pode questionar a organização geral do volume nem o trabalho da organizadora, a estudiosa Tania Martuscelli. Por isso a entrevistamos noutra local deste volume, dispostos que estamos a divulgar o seu trabalho que secundamos. Leiria é um caso singular do surrealismo em Portugal. Todos — e aqui deixo de lado o caso de António Pedro — receberam o surrealismo por via de Maurice Nadeau e da sua história, que apareceu no final da guerra, em 1945, e cumpriu bem ou mal a sua função de historiar. Foi livro lido em Lisboa em 1946/47 e que levou O'Neill a querer adornar a cidade com um grupo surrealista, que de feito nasceu em Outubro de 1947, e Cesariny a desandar para Paris ao encontro de Breton e de Brauner, que encontrou — isto no Verão de 47. Não foi assim com Mário-Henrique. Este conhecia o surrealismo desde 1942, ano em que saiu em Paris uma edição que reunia os manifestos de Breton — era então estudante em Belas-Artes, donde não demorou em ser expulso por magras razões políticas. Ao contrário de todos os outros — Oom, Cesariny, Seixas, Lisboa, O'Neill, Vespeira, Azevedo —, Leiria não parece ter passado por uma fase neo-realista — em 1945, quando Cesariny aderiu ao PCP, estava ele no *sobreporismo*, que era o «resultado da criação anárquica e sensível». Isto bastou para lhe retirar aquele aspecto reactivo que às vezes se encontra nos outros. Cesariny no fim da vida ainda se queixava das marcas mentais — ele dizia *nódoas negras* — que lhe deixara a passagem pelo neo-realismo. Leiria neste aspecto partiu mais solto e mais livre para a aventura do surrealismo, o que justifica porventura a forma descomplexada com que alinou mais tarde na extrema-es-

querda — depois de 11-3-1975 esteve contra a linha oficial do jornal *República* demasiado colada ao PS, secundou Álvaro Belo Marques, a quem dedicou o seu *Conto de natal para crianças*, e apoiou a ocupação do jornal e a destituição da administração e da direcção, cujos elementos acabaram por criar no final de Agosto de 1975 o jornal socialista *A Luta*. [A. CÂNDIDO FRANCO]

Nota: Para melhor se entender o que Leiria entendia por *anarquização* duma «meia dúzia de bestas alentejanas» leia-se o passo de carta de Cesariny a Cruzeiro Seixas (16-11-1949): «Tempos depois fomos a um monte, a convite dum dos rapazes do 5.º ano, (...) guitarrista e doido, algo contagiado pela nossa actuação, que tem sido eficiente no sentido da anarquização, em bloco e individual, no colégio e no internato, que se transformou num autêntico caldeirão de revolta e explosão diária contra a autoridade, o matriarcado, a Eficiência Escolar, etc., fervendo os chamados desvios sexuais, ó encosto, ó enrabamento simbólico, ó beijos na cara, e o que às escuras bem se supõe que se irá fazendo, ó introdução de putas no quintal. Por contradição lógica, foi o Mário-Henrique que leu aos rapazes uns trechos do magnífico Sade. Compreendes, decerto, a minha posição... barris de pólvora nos pés, na cabeça, à direita e à esquerda, e como quero ficar aqui até ao final deste mês, guardo para mais tarde a solene escandaleira.»

Bibliografia: «Para uma cronologia do surrealismo em português», in *As mãos na água a cabeça no mar*, Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985; *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*, Mário Cesariny, Lisboa, Documenta, 2012, p. 64.

JOÃO FREIRE

4 ITINERÁRIOS ANARQUISTAS: BOTELHO, QUINTAL, SANTANA, AQUINO, 2019

A edição deste livro é para mim de extrema importância por vários motivos.

O primeiro é pessoal e passa pela minha relação de afectividade com os quatro biografados, que tive o privilégio de conhecer logo após o 25 de Abril, sobretudo o Emídio Santana e o Acácio Tomás de Aquino. Passei com ambos muitas tardes nas diversas sedes que o jornal *A Batalha* foi sucessivamente ocupando em Lisboa, tardes de aprendizagem para mim, recordatórias para eles. Dos biografados quero destacar a figura do Acácio, que representa aquela grande massa de militantes cujos nomes não ficaram registados na história, mas que foram importantíssimos na divulgação das *ideias*. O típico militante de base, “anónimo”, que nunca escreveu um livro ou publicou um texto, que raramente intervinha numa reunião ou participava em congressos, mas que estava sempre disponível nos momentos cruciais da nossa história ou para aqueles trabalhos práticos, monótonos e sem visibilidade do dia-a-dia.

O segundo motivo está relacionado com o significado deste livro em termos editoriais. Num país onde a actividade editorial sobre anarquismo é tão escassa, o aparecimento de mais uma editora anarquista [neste caso a chancela *A Batalha*] é sempre um facto a salientar e a saudar, ainda por cima quando consegue editar quatro livros no espaço de apenas um ano. É certo que foi um ano especial, marcado por um conjunto de actividades que assinalaram o 1.º centenário do jornal *A Batalha*, mas mesmo assim representou um esforço apreciável que, espero, seja para continuar.

Finalmente o terceiro motivo, que não o menos importante, e que se prende com a questão da memória, ou da sua ausência. Os anarquistas já perceberam que se não forem eles a escrever a sua própria história, outros o farão. E o resultado final só pode ser um de dois: deturpação ou apagamento. A história do movimento anarquista português sofreu, e ainda sofre, de enormes deturpações e “esquecimentos”. A seguir ao 25 de Abril, verificou-se o aparecimento de toda uma legião de “historiadores” que, uns por convicção, outros por dinheiro, aceitaram a tarefa de alterar a história do antifascismo a favor do Partido Comunista. Inúmeros livros foram editados na altura, apresentando este partido como o único que verdadeiramente

lutara contra o fascismo e omitindo ou difamando todas as restantes forças político-sociais que se opuseram à ditadura, nomeadamente o anarquismo. No presente, recorde-se a exposição e catálogo que marcaram a abertura do novo Museu da Resistência no Forte de Peniche. Para a comissão organizadora, pura e simplesmente não existiram anarquistas e anarco-sindicalistas, nenhum esteve preso em Peniche. Este livro vem não só contrariar a historiografia dominante, mas também fixar para a posteridade as biografias de três militantes que deram tudo pela divulgação das *ideias* (e falo de apenas três porque será difícil esquecer ou alterar a biografia do Emídio Santana).

Pode-se dizer que estas biografias já estavam feitas e publicadas. Mas é óbvio que há uma grande diferença entre ter quatro biografias publicadas de forma dispersa e tê-las editadas no mesmo livro, relacionadas entre si e devidamente enquadradas por uma análise histórica e factual.

Entrando agora propriamente no conteúdo do livro, tenho pena que o capítulo 3, intitulado “As tensões, os gestos e os não-ditos”, não esteja mais desenvolvido. Neste capítulo, o autor aflora alguns aspectos da vida quotidiana e familiar dos biografados que enriqueceriam o conhecimento dos leitores, quer incluindo-os nos respectivos capítulos biográficos, quer desenvolvendo mais este capítulo. A vida destes homens foi demasiado rica, as suas personalidades demasiado fortes, para que determinados aspectos não sejam conhecidos ou o sejam apenas pelas pessoas que viveram, como eu, o privilégio de poder falar e conviver com eles.

Finalmente, o único aspecto do livro que me desagradou, porque desnecessário: a descrição que o autor faz do movimento anarquista português a seguir ao 25 de Abril. Não está em causa o rigor dos factos descritos, apesar de uma ou outra imprecisão de somenos importância, mas a visão do autor que considero desencantada, desiludida mesmo. É provável que muitas pessoas, ao lerem esta parte, pessoas que não viveram esses tempos, ou que o viveram fora dos meios libertários, fiquem a pensar que fomos um bando de inconscientes, que hoje poderíamos ser muitos mais e que não o somos devido apenas aos erros cometidos na altura. Não concordo com esta leitura dos factos. Foi um período em que os acontecimentos se sucediam a uma velocidade vertiginosa, quase não havia tempo para pensar, para analisar o ontem. Vivia-se a euforia dos dias. Coexistiam “velhotes” com uma riqueza de vida enorme, mas com uma capacidade de análise enfeudada a um tempo histórico já ultrapassado e a uma certa ortodoxia anarco-sindicalista, e jovens em aprendizagem, imberbes ideologicamente. O regime fascista tinha dizimado o movimento que era manifestamente pequeno face às outras forças políticas. A não existência de gerações intermédias tornou tudo mais complicado. Podia ter sido um período mais frutuoso para o anarquismo? Podia! Como também podiam ter sido acontecimentos como a Comuna de Paris, a Revolução Espanhola ou o Maio 68. Mas foram o que foram. Temos de aprender com os erros do passado (a história também serve para isto), mas temos sobretudo de nunca desistir e fazer o melhor possível. À imagem dos biografados deste livro. [MÁRIO RUI PINTO]

DANIEL PIRES

***BOCAGE OU O ELOGIO DA INQUIETUDE*, DANIEL PIRES, 2020**

Apesar de se tratar de um dos grandes poetas portugueses de todos os tempos e, por certo, do maior que o século XVIII, entre nós, viu nascer, a fortuna editorial e crítica de Manuel Maria Barbosa du Bocage, e bem assim a correspondente pesquisa biográfica, não têm conhecido, longe disso, a expressão imponente que a monumentalidade própria da sua obra faria esperar, em termos de uma desejável plenitude. Já a putativa popularidade de que o poeta parece ser credor, não passa de uma ilusão indesejável, que em nada, aliás, o poderá beneficiar. Vinculado ao

chiste anedótico e ao obsceno pornográfico, não se limita o plebeísmo a reduzir Elmano: vai ao ponto escandaloso de o apoucar e de o desfigurar. É, na verdade, e a seu modo, uma *pavorosa ilusão da eternidade*.

Há pelo menos três décadas que a intervenção constante e persistente de Daniel Pires vem constituindo rara exceção a este panorama quase desolador. De modo paciente, mas com um entusiasmo contagiante, e um saber exaustivo assistido pela inteligência e iluminado pela argúcia, o autor do *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX* foi resgatando ao limbo do esquecimento o exemplo e o legado do vate sadino, para os restituir na integridade da sua grandeza original.

Sem irmos mais atrás, o que, de resto, nos levaria muito longe, vale a pena referir alguns títulos de *bocagiana* que, desde 2015, aquando das comemorações dos 250 anos da morte de Bocage, Daniel Pires tem feito sair a lume. Seja o caso, logo nesse ano, de *Bocage – A Imagem e o Verbo*, um grandioso repositório iconográfico de sedutora beleza, que transcende aliás a figura de Elmano, para ilustrar amplamente a mudança dos tempos em que a sua circunstância se definiu: do declínio do Antigo Regime e do triunfo da razão iluminista ao ígneo vislumbre da era romântica. Marcou este volume o início de uma colaboração de Daniel Pires com a Imprensa Nacional de que a publicação, entre 2017 e 2019, das *Obras Completas de Bocage*, constitui, porventura, o momento axial. Como jamais sucedera, a poesia de Bocage, nela incluída uma vasta obra de tradução, surge enfim recuperada em toda a sua extensão para a fruição do público, com a inclusão de textos inéditos, o expurgo de atribuições sem fundamento e uma fixação textual imaculada. A organização dos volumes por categorias de formas poéticas, tradicionalmente canónica na posteridade editorial de Bocage, foi aqui mantida, sem prejuízo de uma anotação abundante, generosa, por vezes opulenta, nos elucidar em paralelo, pelo viés historicista, sobre a origem dos poemas, cuja compreensão em muito beneficia, de resto, do teor das notas, bem como dos textos introdutórios, que envolvem os textos poéticos. Apesar do muito meritório trabalho de um Inocêncio Francisco da Silva, ainda no século XIX, ou de um Hernâni Cidade, já na segunda metade do século XX, para aqui se mencionarem dois dos mais importantes editores literários de Bocage, esta nova edição do poeta que Daniel Pires logrou fazer na Imprensa Nacional traduz um avanço assombroso, constituindo-se, por certo, como marco milíario de uma excelência dificilmente superável em horizonte de muitas décadas. Eis o Bocage do século XXI.

É este o fruto do trabalho de um investigador de eleição que, como raros, conhece a época em que o poeta viveu, também pelo modo como, nos arquivos, Daniel Pires demanda os documentos para em seguida os interrogar. É aliás a esta luz que deveremos procurar abordar a biografia de Elmano que o autor agora nos propõe. *Bocage ou o elogio da inquietude*, de novo com a chancela da Imprensa Nacional, é uma obra magistral. Inscreve, de modo exemplar, a vida e a obra do poeta biografado no seu contexto histórico-geográfico. Num livro muito bem informado por uma bibliografia que está longe de se cingir ao universo bocagiano, e beneficiando, em boa medida, das investigações parcelares que ele próprio e alguns dos seus colaboradores mais próximos têm vindo a promover no Centro de Estudos Bocageanos, em Setúbal, Daniel Pires pôde ainda carrear para esta sua biografia de Bocage um considerável acervo documental inédito, que até agora passara despercebido, e que o autor larga e longamente escrutinou, mormente na Torre do Tombo, na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Ajuda.

Entre os numerosos exemplos de novidade que esta biografia nos traz deve salientar-se a perspicácia argumentativa com que Daniel Pires ilumina, com um grau de probabilidade próximo da certeza, o escopo, económico e sigiloso, da viagem que

Bocage, guarda-marinha chegado a Goa havia não muito, fará à Metrópole em 1787. Ou o modo como, a partir do subtexto que ressuma do prefácio do terceiro volume das *Rimas*, de 1803, e pela análise à segunda edição do segundo volume das mesmas *Rimas*, de 1802, pôde o biógrafo de Elmano estabelecer o facto, até agora ignorado, de um novo encarceramento do poeta neste último ano, na sequência da denúncia que dele fizera à Inquisição Maria Teodora Severiano Lobo, filha do seu amigo Roque Ferreira Lobo, acusando-o de pertencer à Maçonaria.

A um tempo, Daniel Pires consegue dar-nos um retrato vívido, impressivo, rigoroso e completo do seu biografado. Em *Bocage ou o elogio da inquietude*, o leitor irá reconhecer ou descobrir o homem vítima das intrigas da inveja alheia, mas também dos acessos da sua própria vaidade; o escritor de génio que, improvisando em estado de possessão, se diria assistido por um *daímôn*; o cidadão que, extremando o seu sentido da liberdade, se entrega, de moto-próprio, a uma marginalidade que o levará à penúria, à doença e à morte; o divulgador que democratiza a poesia, fazendo-a descer do requinte fidalgo dos salões e da quietude monacal das *grades* ao bulício popular das feiras e dos botequins; o progressista que compõe o primeiro manifesto feminista português; o tradutor culto e erudito, rigoroso e exímio, cômico dos mandamentos éticos e dos ditames técnicos de uma arte a que, dada a sua condição de poeta superlativo, também do ponto de vista estético terá honrado como poucos.

Acima de tudo, avulta o enorme poeta que Bocage foi, a ponto de Olavo Bilac o ter visto, aqui e ali, a superar Camões. Se já não constitui novidade para ninguém o carácter eminentemente autobiográfico de uma parte da sua obra em que se encontram sonetos que os séculos tornaram lendários, a verdade é que este novo livro de Daniel Pires tem o condão magnífico de motivar o leitor para os poemas do seu biografado, à medida que estes emergem à tona das suas laudas. Convenhamos não ser pouco, numa época em que Bocage saiu dos *curricula* escolares e não parece interessar em demasia os nossos meios universitários.

Quando o primeiro quartel deste nosso século se encaminha já para o seu termo, Daniel Pires apresta-se a concluir a fabricação monumental do seu edifício bocageano, a que, tirante *O Essencial sobre Bocage*, em vias de publicação, somente parece faltar, porventura como pedra angular, a publicação de um *Dicionário de Bocage*, cuja conclusão se anuncia para breve. Não diremos que Bocage, no seu caso, constitui a obra de uma vida, pela simples razão de que no percurso desta sua caminhada, tão generosamente feita sob a luz intensa da dádiva, cabem muitas obras e outras tantas vidas. [PEDRO MARTINS]

ALBERTO VELHO NOGUEIRA

ENSAIOS 2, 2019

A crítica de Alberto Velho Nogueira reunida neste volume *Ensaios 2* (Homem à Janela, pp. 672) merece atenção dos leitores interessados no fenómeno poético e na chamada literatura portuguesa e seria uma injustiça e até um prejuízo para o conhecimento dessa literatura um tal livro passar em silêncio. É possível que o autor tenha consciência da importância destes seus textos, alguns deles publicados anteriormente na rede, e por isso os tenha reunido em livro, não se importando mesmo de avançar com uma edição, equivalente a uma edição de autor – cuidadíssima, capa cartonada, sobrecapa a cores em papel lustre com reprodução de pormenor de pintura de Neo Rauch, cadernos cozidos a linha, papel com gramagem pesada, marcador de página em fita de seda azul, lombada de cinco centímetros e meio, paginação e impressão numa das melhores gráficas de Lisboa. Teve porém outrossim consciência que poucos leitores haveria pelo menos para já para os seus ensaios e fez por isso uma edição com uma reduzidíssima tiragem, 50 exemplares,

só para distribuir às bibliotecas públicas e a alguns amigos. Ele acreditará que os seus ensaios mais tarde ou mais cedo serão objecto de discussão e poderão contribuir para renovar a leitura literária em Portugal. Se não fosse assim, nada justificaria um volume com pouco menos de 700 páginas, numa edição luxuosa, que está destinada a resistir ao tempo, mesmo que apenas nas estantes de duas ou três dezenas de bibliotecas públicas e municipais. Se a literatura ainda não morreu sufocada pela indústria cultural, se for ainda aceitável uma avaliação controversa no campo literário, é muito possível que o autor — se é que pensa assim — tenha razão e estes seus ensaios se volvam mais tarde matéria de discussão para avaliar a literatura portuguesa actual. Deste ou doutro modo, a individualidade destas leituras justifica a sua divulgação e o seu debate, que aqui abrimos, pois esta é a primeira recensão ao livro de que damos notícia. O livro passou despercebido e é como se não existisse, o que se entende não pela reduzida tiragem mas pela natureza das suas palavras. O que Velho Nogueira diz dos autores e das obras não pode interessar de momento a ninguém — nem aos autores nem aos editores nem à coorte de críticos que se arregimentam nas associações corporativas (APE, SPA, AICL, AICA, PEN) e distribuem entre si os lugares de jurados (bem pagos!) nos muitos e gordos prémios que essas associações promovem.

O ponto de partida da crítica ensaística de Velho Nogueira é por um lado a «clarificação ontológica» das obras, o que não é nenhuma novidade, já que a crítica académica desde a Estilística literária de Leo Spitzer, se não desde a Filologia positiva de oitocentos, não se tem atribuído outra missão, e por outro «elaborar posicionamentos» pessoais sobre as obras e os autores que saíam da rotina das leituras, quer dizer, daquele lastro (académico ou não) que se acumula ao longo dos anos e se transforma nos lugares-comuns que se repetem no curso dos anos com mais ou menos variações e que pode até instalar-se ao longo de gerações — embora o tempo, com alterações fundas no gosto, traga reviravoltas nada desprezíveis na avaliação do passado. Esta necessidade de elaborar posicionamentos fortes e singulares, cortando com as leituras de rotina, que se transformam em sarro quase inamovível, é o ponto forte que particulariza a crítica de Velho Nogueira. Para isso o autor beneficiou de condições especiais e a bem dizer únicas. Vive desde 1968 — há mais de 50 anos — longe de Portugal, numa sociedade que pouco ou nada comunica com a nossa. Lê outros jornais, ouve outros clichés, habituou-se a outros autores e a outros problemas, que não sendo seus desde sempre o distraem dos que começaram por ser seus. Tem assim uma percepção distanciada, quase virgem, sobre o que se passa no campo da literatura em Portugal — além de beneficiar de informações e de fontes de difícil acesso entre nós. Pôde assim ler um conjunto vasto e representativo de autores — os tratados no livro são Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Rafael Chirbes (este por comparação com o anterior), Aquilino Ribeiro (ainda por comparação com Antunes), Sophia de Mello Breyner Andresen, Daniel Jonas, Manuel Resende, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel Gusmão e Teixeira de Pascoaes — e obras (só de Agustina trata seis livros em seis ensaios) em completa desvinculação daquilo que usualmente sobre eles se diz e se tornou por força do hábito inevitável repetir. A primeira qualidade dos ensaios de Velho Nogueira é pois essa — nenhuma sensação de estar a ler o já dito. As suas ideias não repetem outras já conhecidas, são novas e suas. Tratando-se de autores consagrados e alguns já canonizados de forma definitiva pelo sistema literário, em dois casos até, Aquilino e Sophia, com a trasladação dos seus restos mortais para o Panteão, é fácil perceber que esta crítica para se tornar pessoal teve de encetar um trabalho de controvérsia sobre o valor e a qualidade dalguns destes autores incontestáveis. A crítica de Alberto Velho Nogueira é pois nos seus mais característicos e melhores momentos uma crítica em contracorrente absoluta. Quem se atreveria hoje no sis-

tema literário português a impugnar a poesia de Sophia, como uma poesia-mau-soléu, de meros clichés helenistas? E o romance de Lobo Antunes como um romance anedótico, bairrista, sentimental, menor, fadista, que pouco se diferencia dos enredos telenovelisticos? E que o favor internacional que os seus romances têm se deve sobretudo ao trabalho de adaptação e transformação que os tradutores deles fazem? E que a aura de génio que tem envolvido o autor não passa dum tique que ele próprio se tem entretido a alimentar com as suas poses? E que o romance de Agustina é «docu-ficção» doméstica, cujo mecanismo se desmonta pela tipologia matrimonial tão típica das elites do salazarismo, deixando a nu a carcaça dum ideário reaccionário? Tirando Velho Nogueira, ninguém ousaria avançar com estas leituras, de resto bem fundamentadas, ao menos algumas delas, com cuidada atenção aos textos e com momentos de esclarecedora hermenêutica, que são um ganho na leitura dos autores independentemente de se concordar ou não com as conclusões. Uma crítica com tais marcas é sedutora pelo distanciamento em que coloca obras até aí demasiado coladas a nós, pela sensação de estranheza que provoca, pela revisão que pode inspirar. É impossível qualquer alteração no campo literário sem um esticão deste tipo. Foi uma crítica assim brutal e desapiedada, assinada por António Sérgio, que em 1920 abalou o prestígio de Guerra Junqueiro, também poeta de consensos e também ele poeta de Panteão, obrigando a crítica a tomar precauções que até aí nunca tivera. É sabido porém que uma crítica assim pode ser muitas vezes injusta. Foi ainda o que sucedeu com a poesia de Junqueiro, que de genial passou a ser desprezada com uma sobranceria injustificada. E é o risco que agora correm estas críticas a Sophia, a Lobo Antunes, a Agustina e a Pascoaes, caso as teses deste livro produzam efeito não nos leitores e nos críticos actuais, imunes estes – Velho Nogueira não tem o prestígio crítico de Sérgio em 1920, autor já então dos *Ensaïos* (e não é acaso que seja este sem pôr nem tirar o título que o autor escolheu para o seu livro) –, mas nas gerações futuras, muito mais desprendidas dos gostos e dos interesses de hoje e por isso mais receptivas a reinventar o passado literário.

É por isso preciso desde já tomar em consideração esta abordagem crítica e entrar em diálogo com ela, apontando-lhe as insuficiências, as injustiças, as faltas, sem com isso esquecer, o que seria lastimável, o que ela pode ter de iluminante e até o contributo que pode dar para uma maior equidade na avaliação de autores que andam sobrevalorizados e a necessitar de contrapesos. Muito haveria pois a dizer sobre os ensaios dados à luz neste volume sobre Agustina, Lobo Antunes, Sophia, Pascoaes – os dedicados a Daniel Jonas, Joaquim Manuel Magalhães e Manuel Resende são irrelevantes e dispensavam até integrar o volume. Epigonal do de Sophia, o caso Manuel Gusmão está num meio-termo e talvez a leitura de Velho Nogueira faça falta, sobretudo no que respeita à ensaística de Gusmão, que não tem encontrado críticos à altura. Como quer que seja, numa simples nota como esta é impossível debater as centenas de páginas dedicadas às obras destes autores. Limitamo-nos a iniciar tal tarefa, rebatendo noutro ponto deste volume, com demora e atenção, a crítica a Pascoaes, que ocupa no livro mais duma centena de páginas (pp. 561-671). Trata-se dum caso especial – o autor morreu há cerca de 70 anos e a leitura crítica incide em reedições feitas muito após a sua morte – mas o exercício é um exemplo do que pode ser feito em relação aos restantes autores, antes de mais Lobo Antunes, cuja avaliação como *menor* nos parece desajustada.

Não queremos fechar esta recensão sem uma nota sobre as relações do crítico com o surrealismo. Ele parece desconhecer a existência deste – ou não lhe dar importância. Para Velho Nogueira só existe tradição realista, embora sob várias formas – e esta é uma das limitações estruturais da sua leitura. A única vez que refere o surrealismo em Portugal é a propósito de Pascoaes para dizer o seguinte (p. 652):

«Os neo-realistas e os surrealistas, em campos opostos, determinaram a continuidade dentro da estrutura mental da língua-código. Cada campo literário apresentou uma teoria estética diversa mas sem modificarem a relação entre a língua-código e a sua territorialidade mental. Todos aceitaram a estrutura fundadora da literatura, a sua estrutura baseada na autoridade da língua e na estrutura territorializante da geografia política portuguesa.» Continuidade da «estrutura mental da língua-código», quer dizer «do sistema linguístico que se formou durante o salazarismo», nos poemas de Pedro Oom, Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria? Leia ele a comunicação de Cesariny ao I Congresso dos Escritores Portugueses que teve lugar na BNP em 10 e 11 de Maio de 1975 — foi reproduzida na revista *A Ideia* (84/85/89, 2018) — e logo vê a desmontagem que o surrealismo operava na língua codificada e como as suas propostas estão actualíssimas pois a língua que se formou no salazarismo não sofreu qualquer abalo sério com a liberdade — e foi essa a maior vitória dele, salazarismo. Como premonitoriamente disse Leiria logo após o Vinte e Cinco, «a chateação continua; igualzinha, gaita!»

Embora nenhuma outra avaliação explícita sobre o surrealismo venha ao de cima nestes ensaios, é fácil perceber que muitas outras afirmações podem por omissão dizer-lhe respeito. Reporto a seguinte (p. 70): «Salazar, a censura e a repressão não permitiam uma literatura, social ou não, que fosse ao mesmo tempo radical, no seu posicionamento linguístico e sob o ponto de vista das ideias inovadoras e analíticas originais, ou seja, nos seus actos de linguagem que se separassem do mental político salazarista. Só Aquilino Ribeiro com *Quando os lobos uivam* (1958) e as três Marias (1972) se situaram no plano directamente do político, incluindo posicionamentos sob o ponto de vista da justiça e da sexualidade que eram motivos políticos e sociais de relevo. De Mário Dionísio, a Alves Redol, a José Cardoso Pires, a Miguel Torga ninguém saiu da realidade prosaica da língua portuguesa.» Que completo com esta (p. 98): «O neo-realismo não tinha sexo, como se a luta pela libertação sexual não pertencesse a uma necessidade de libertação. Cfr. William Reich. Foi preciso chegar às três Marias e à leitura dum certo Almeida Faria, no que diz respeito a uma igualdade dos sexos, para que se aproximasse a questão do sublimado, com excepções raras: António Botto.»

Ninguém saiu da realidade prosaica da língua? Só o Aquilino de 1958? Só as três Marias? Ninguém tinha sexo? Só as Marias e o Almeida Faria? Então onde põe Velho Nogueira o poema «Praeludium» publicado em 1965 e que levou Cesariny a ser condenado no tribunal plenário de Lisboa em 1970? E o *Coro dos Cornudos* de Luiz Pacheco publicado em 1965 e que o levou ao mesmo tribunal plenário de Lisboa em 1970? E o prefácio deste em 1966 à tradução de Sade para português e que lhe deu prisão efectiva? E o *libertino* que passou por Braga em 1961 e que só pôde ser editado 10 anos mais tarde, e mesmo assim de forma clandestina? Nesse magma tem Velho Nogueira a criação poética em Portugal que foi capaz de «actos de linguagem» radicais e corajosos que a desvincularam de qualquer cedência ao mental de sacristia. Sonégá-la hoje, assobiar para o lado, fazer de conta que não existiu, que não tem significado e que só valeram mesmo as Marias, um rapaz chamado Almeida Faria e um velhote muito respeitável chamado Aquilino, é o caminho mais directo para a conservação desse mental. [ACF]

TEIXEIRA DE PASCOAES

AFORISMOS, ORG. MÁRIO CESARINY, 2019

De posse de um vasto espólio ligado ao surrealismo, a Fundação Cupertino de Miranda, através do seu Centro Português do Surrealismo, acabou de lançar no final de 2019 o n.º 18 da colecção «cadernos», com uma assinalável reedição dos *Aforismos* de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) seleccionados por Mário Cesariny,

isto numa altura em que as duas anteriores edições se encontram já fora de alcance do leitor – a primeira de 1972, impressa na Tipografia Peres numa tiragem de 350 exemplares, feita em parceria com Cruzeiro Seixas e ilustrada com três pinturas, uma do compilador, outra de Seixas e outra ainda de João Vasconcelos, sobrinho de Pascoaes, e a segunda edição de 1998, saída na editora Assírio & Alvim, colecção Gato Maltês, e já sem os desenhos. Estas duas edições eram ainda ilustradas por uma «licença de uso de isqueiro», concedida a Pascoaes em 1-8-1949 e que não passou despercebida a Luiz Pacheco, esse génio da (má) língua, em deliciosa nota publicada no *Diário de Lisboa* (24-8-1972) e mais tarde recolhida em *Figuras, Figurantes e Figurões* (2004). Houve ainda uma terceira edição dos 173 aforismos, esta na reedição da antologia *Poesia de Teixeira de Pascoaes* (1972), trinta anos depois da primeira, em 2002, e sem as ilustrações, desenhos e licença, relacionada esta porventura com o derradeiro aforismo – «como é que um animal que fuma pode crer na imortalidade?», humorado auto-retrato do ateísmo do poeta. O livrinho teve traduções para o italiano (2011) e para o castelhano (2018), esta indicada na nota inicial não assinada, mas decerto de Perfecto E. Cuadrado.

A edição agora surgida, a quarta, é uma edição de grande valor editorial, enriquecida por documentação vária, toda ela de interesse para se fazer a história deste opúsculo. Se um dia se quiser fazer a edição genética deste livro não se poderá deixar de recorrer a este primeiro contributo. Além de recuperar as ilustrações da edição original, a presente edição constitui-se a partir da reprodução das páginas da edição de 1972 e das páginas de quatro dos livros que Cesariny consultou e anotou para construir os aforismos. Estão nesse pé os seguintes livros anotados com sublinhados: *O Homem Universal* [este é omitido decerto por lapso na nota final do compilador logo em 1972], *S. Jerónimo e a Trovoada*, *Guerra Junqueiro* e *Santo Agostinho*. Junta-se a isto uma adenda com provas do livro revistas por Cesariny, uma notícia da sua apresentação na Galeria São Mamede surgida no jornal *A Capital* (26-7-1972) e o contrato assinado por Cesariny em 22-11-1972 com a editorial Estúdios Cor para a edição da antologia *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Assinale-se ainda o extratexto inicial, aguarela de Teixeira de Pascoaes, um ex-voto naïf, assinado e sem data, pertença da Fundação Cupertino de Miranda mas que fez parte da colecção de Cruzeiro Seixas.

Mário Cesariny, que conheceu o poeta ainda em vida, em 1950, tornou-se depois de 1968 – é esse o primeiro momento em que lhe presta homenagem escrita (v. *Jornal de Letras e Artes*, n.º 261, Maio, 1968) – um leitor privilegiado de Teixeira de Pascoaes, que valorizou sobre Fernando Pessoa, poeta que viria a parodiar e castigar nas duas edições de *Virgem Negra* (1989; 1996). Constatou que o delírio do surrealismo germinava já nas criações de Pascoaes, e sentiu-se fortemente impedido a divulgá-lo, não apenas no seu círculo de amigos, o que fez, mas também em público mais vasto. Ao correr os olhos pelos aforismos seleccionados por Cesariny surge um ser que combate com ofuscante simplicidade os conceitos do pensamento industrial, que critica o academismo e a tendência suprematista da imagem do homem. É por isso que afirma o humano «mais árvore do que se pensa» e a árvore «mais homem do que parece». Percebemos em Pascoaes um olhar animista, olhar que fortalece a noção de irmandade entre os seres e que relativiza a condição humana e a remete para o seu destino animal. Antecipa-se deste modo o perspectivismo ameríndio – «os animais são pessoas como nós somos animais» no aforismo de Pascoaes – observado por Viveiros de Castro («Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio», *Mana*, RJ, v. 2, n.º 2, 1996, pp. 115-144) e que pode justificar também o interesse que Mário Cesariny, um crítico feroz do antropocentrismo, sentiu por Pascoaes, um solitário que só se sentia ele como selvagem montanhês. [A. CÂNDIDO FRANCO & MARA ROSA]

MÁRIO CESARINY***SINAL RESPIRATÓRIO CARTAS PARA SERGIO LIMA, 2019***

Sergio Lima, editor da revista surrealista *A Phala*, é o autor do notável livro *Amore*. É um poeta na errância apaixonada da poesia, não como arte escrita mas como expressão viva do Amor. Foi ele que projectou o surrealismo português para o mundo ao integrá-lo, através do contacto com M. Cesariny, na I Exposição Surrealista em S. Paulo (XIII Exposição Internacional do Surrealismo). Cesariny por sua vez deu visibilidade em território português à referida Exposição, ao dedicar-lhe um número do *Jornal de Letras e Artes* (n.º 258, Dezembro, 1967) – exposição esta que foi o mote inaugural da relação epistolar entre os dois.

Sinal Respiratório é a compilação de 18 anos – 1967 a 1995 – de correspondência entre Mário Cesariny e Sergio Lima, que resulta duma relação estabelecida entre ambos por amor ao fogo da Poesia em que mergulharam ao se aventurarem nas águas do surrealismo. Este documento inédito, editado pela Fundação Cupertino de Miranda e pela editora Documenta em Novembro de 2019, com prefácio de Sergio Lima e posfácio de Perfecto Cuadrado, é dum inestimável valor histórico e humano. Neste epistolário vêem-se reflectidos o nascimento e a edificação de uma carinhosa e longeva amizade, cruzam-se projectos de livros, encontram-se referências a obras e autores, recuperam-se personalidades esconjuradas da memória colectiva da história da literatura e navega-se nos caminhos do surrealismo em Portugal, em que se misturam entre outros os trilhos franceses, brasileiros e de língua castelhana. Testemunha-se o afiado sentido crítico de Cesariny que comove com os seus valores éticos e faz rir com o seu humor. Fica a entender-se o surrealismo português não como uma aventura ininterrupta de um grupo coeso, mas como impulso de libertação dos valores conservadores e castradores com que o salazarismo se apoderou da acção da comunidade, musealizando as suas tradições e congelando-a numa homogeneidade pastoral.

O surrealismo, como se expressa na correspondência com Sergio Lima, não é para Cesariny o trabalho dum grupo autodenominado, pautado pelas cartilhas de um «comité central do surrealismo» com sede em Paris como em alguns momentos alguns tiveram a tentação de o tornar, atitude evidenciada aquando da expulsão de Artaud (p. 32), posteriormente assumida como um erro, rectificado por Breton ao afirmar que «de todos nós foi ele o que sozinho foi mais longe» (p. 133); não é um estilo nem um género artístico e não é definido por técnicas ou moldado por formas. É antes a ruptura com a abordagem académica, moldes, estéticas mercantis e chavões políticos; é a acção transformadora que não representa e não é representável – um acto de Amor, único e irrepetível. Uma necessidade vital.

Desta empresa, vale destacar nomes como António Maria Lisboa ou Mário-Henrique Leiria no domínio da poesia escrita; Dacosta que «foi ou é, o nosso maior, mais livre, mais forte pintor surrealista» (p. 31) ou Manuel D'Assumpção de que Cesariny destaca a sua fase «abstratizante», ou ainda João Rodrigues e Gonçalo Duarte no âmbito do desenho; no apoio às publicações, enquanto editores destacamos aqui Bruno da Ponte com a editora Minotauro, Vitor Silva Tavares com a & etc..., José M. Rojo com a revista *Salamandra*, Franklin e Penelope Rosemont com a revista *Arsenal – Surrealist Subversion*, Azevedo Martins com o *Jornal de Letras e Artes*, Manuel Hermínio Monteiro com a Assírio & Alvim e o incontornável Luiz Pacheco com a editora Contraponto e a sua pródiga irreverência marginal. Dos precursores da acção surrealista em Portugal, evidenciam-se personalidades como o mítico poeta da saudade, Teixeira de Pascoaes, que Cesariny colige no opúsculo *Aforismos* (1972), e Bocage, de que se destacam as *Cartas de Olinda e Alzira* e a *Epístola a Marília* que editou na *Horta de Literatura de Cordel* (1983), referenciados nestas cartas

(pp. 97 e 106). Na troca de ideias presente no livro não nos poderia passar em branco o livro *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1924/1976)*, de Mário Cesariny, editado em Novembro de 1977 pela chancela Perspectivas & Realidades (p. 59). Uma *enciclopédia* não académica onde afloram acontecimentos, nomes e obras em torno do surrealismo. *Sinal Respiratório* é um sinal de vida, uma pulsação criadora chamada Amizade. [MARA ROSA]

PAULO JORGE BRITO E ABREU

DUMA ORAÇÃO PORTUGUESA ANTOLOGIA POÉTICA, 2019

Duma oração portuguesa, antologia poética organizada pelo próprio autor, Paulo Jorge Brito e Abreu, saiu como suplemento de *A Ideia – revista de cultura libertária*, n.ºs 87-88-89, de 2019. Traz uma ilustração de Rik Lina, *The domestic life of the Poet*. Tal como a revista, também Paulo Brito e Abreu se declara anarquista.

A confissão libertária, se não se submete a cânones deste movimento ou daquela escola, engraja no entanto com procedimentos característicos de muitos, e sobretudo com o registo de língua próprio dos mais antigos, refletindo-os no espelho de um discurso poético francamente original. Com efeito, a par de um António Barahona da Fonseca e poucos mais, Paulo Brito e Abreu dotou-se de uma língua poética própria, mais à tona reconhecível como colheita de expressões, léxico e fórmulas gramaticais oriundas de tempos distintos, desde o medieval das cantigas, o renascentista em que luz Camões, até ao moderno, em que lemos tudo, sejam os surrealistas, seja a geração de Orpheu ou a *beat*. Tal é de resto verificável nas epígrafes, notas, dedicatórias e referências no interior de cada poema. Um declara-se escrito à maneira de Mário de Sá-Carneiro, outro dispensa-se de declarar que imita Bocage, “Primavera autónoma das estradas” só em atitude redundante cita Mário Cesariny de Vasconcelos e André Breton. Por fim, o poema que dá título à coletânea apresenta-se como *in memoriam* de Allen Ginsberg; é uma longa sucessão de frases exclamativas, gritos, invocações, que parece responderem à exposição que do seu tempo o poeta americano averba no poema *Uivo*.

Paulo Brito e Abreu é um exímio sonetista, grande parte dos 17 poemas da coletânea é constituída por sonetos, clássicos na forma, um tanto anárquicos nos temas, já que nem os sentimentos, nem os contextos, nem os sistemas políticos, nem as terras conhecidas de P. Brito e Abreu coincidem, por exemplo, com os de Camões. Porém a língua poética, essa língua tão dele em que Brito e Abreu escreve, tão impregnada de termos raros e esquecidos, parece às vezes próxima de Camões, de Bernardim, de Bocage, enfim, dos poemas que desde a adolescência sabemos de cor.

Vejamos, para exemplo e *corpus* visível sobre o qual possamos continuar a análise de Paulo Brito e Abreu: «BON SAUVAGE // (convoco, para Musa minha, o Rei de Ouros) / Quanto mais conheço os homens, / mais eu gosto do meu cão. / Blaise Pascal // Era nino, criança, e tu também, / Barbado macaquinho de Luanda. / Tinhas pêlos no queixo, e tua Mãe / Te dava, maviosa, Amor e manga. // Contigo eu aprendi o parabém. / Que de mel, que de soca na locanda!!! / Macaquinho bebé faz o temtem / Quando eu lembro, a banana ser a branda. // Eu quero relembrar minhas primícias, / A ti, sempre ao meu lado nas florestas. / Sem palmadas, Amigo, e sem sevícias, // Apenas com ginástica nas ervas, / Pois graças, chico meu, morram polícias: / Virá de novo o reino das giestas. // AMICUS PLATO, / SED MAGIS AMICA VERITAS// NOTA DO AUTOR: Pouco depois de eu nascer deflagrou, bem roaz, a guerra de Angola. Como filho de militar, fui pois para essa plaga africana, onde meu Pai foi liderar, leve e lesto, o serviço de Telecomunicações. O macaquinho que eu remembro é dessarte o “Homo ludens”, é lazer e o prazer, e é o jogo, alfim, oposto ao jugo.»

De modo geral, o autor de *A minha tropa foram os Rolling Stones* opta, nos demais poemas, pelo cânone apresentado neste soneto: além do léxico inusitado, da perfeição da forma do soneto, quando de soneto se trata, consideremos ainda a convocatória da Musa, resultante do lançamento das lâminas do Tarot, a epígrafe, oriunda de Pascal neste poema, mas dos locais de cultura mais díspares nos outros, a inscrição latina de remate, e a nota do Autor, autobiográfica neste caso particular, e noutros informativa sobre a questão biográfica de autores referenciados. Deixando para outra oportunidade a *kabbalah* fonética, e com ela o apego a tanto recurso à musicalidade, o esoterismo, a espiritualidade lípica do seu labor na Filosofia Portuguesa, as características que inventariei a propósito deste poema, romanticamente intitulado “Bon sauvage”, não servem só à diagnose dos sonetos, nem só aos poemas desta antologia, elas identificam o universo poético de um excelente poeta português, Paulo Jorge Brito e Abreu. [MARIA ESTELA GUEDES]

ANTÓNIO JOSÉ FORTE

UN CUCHILLO ENTRE LOS DIENTES Y OTROS TEXTOS, 2019

António José Forte (1931-1988) estreou-se tarde – o seu primeiro poema em letra redonda passa por ser aquele que publicou no número 2 da revista *Pirâmide* (1959) – e só em 1960 publicou o seu primeiro opúsculo, *40 noite de insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas*, numa colecção coordenada por Mário Cesariny, «A Antologia em 1958», que publicou também entre 1958 e 1963 Virgílio Martinho, Luiz Pacheco, Francisco Sousa Neves, Natália Correia, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Jean Schuster e Gérard Legrand – estes num folheto comum aos dois, *A arte perante o seu destino revolucionário*, em tradução de Luiz Pacheco. Foi preciso depois esperar mais de 20 anos para Forte voltar a publicar um livro de poesia, *Uma faca nos dentes* (1983), com prefácio de Herberto Helder. Entretanto, pelo meio, publicara a veemente saudação à insurreição parisiense de 1968 em forma de poema no número único da colectânea *Grifo* (1970), um livro para a sua filha Gisela, *Uma rosa na tromba dum elefante* (1971) – este publicado por Fernando Ribeiro de Mello numa colecção da Afrodite (e reeditado em 2018 pela Orfeu Negro) – e um folheto em Maio de 1982, *Teses sobre a visita do papa*, edição do autor. Na edição póstuma que o recolheu em livro (*Uma faca nos dentes*, 2003) há uma nota do autor – desconheço o folheto, com certeza edição restrita, mas é possível que a nota figure nele – em que se diz que entregues as nove teses sobre o papa ao escritor e jornalista Baptista-Bastos para publicação no semanário *O Ponto* não mais foram vistas ou achadas nas páginas dessa folha, o que levou por desquite à impressão do folheto, que foi ainda nesse ano reproduzido nas páginas do jornal *A Batalha*. Em abono da equipa d’ *O Ponto*, que se assustou com a veemência dos nove parágrafos, que castigavam a esquerda política e sindical que saudou a vinda do papa a Portugal, antes de mais PCP e CGTP, diga-se que o mesmo jornal (20-5-1982) publicara dias antes uma breve peça de Forte, «O meu direito à indignação» – resumo nunca recolhido em livro das *Teses sobre a visita do papa*. Aproveite-se ainda para dizer que a peça publicada na colectânea póstuma de 2003, «Texto enviado às comemorações “100 anos de anarquismo em Portugal», e que é dada por apenas lida nessas mesmas comemorações em Outubro de 1987 foi de feito publicada em letra redonda nesta revista, *A Ideia*, a pedido do seu autor por carta para nós enviada em Abril de 1988 e já dada a conhecer (*A Ideia*, n.º 75/76, Outono, 2015). O texto só acabou por sair na revista depois da morte do autor no número duplo de Maio de 1989 (n.º 51/52).

O prefácio de Herberto Helder no livro de 1983, vendo em Forte um poeta inspirado e único, com tradição própria, sem dívidas de epígono, contribuiu muito para a consagração do autor junto duma geração mais nova, em que se destaca Rui Mar-

tiniano, o novel editor da Hiena, que o tomou como um dos últimos grandes poetas das décadas anteriores ao lado de Herberto, de Manuel de Castro, de Ernesto Sampaio e duns tantos mais. A publicação em 1987 da antologia *Edoi lelia doura*, convocando Forte, reforçou a percepção e justificou talvez que nos poucos anos que ainda viveu, faleceu em Dezembro de 1988, tenha publicado quase tanto como nos anos anteriores. Entre 1983 e 1988 publicou os seguintes títulos: *Azuliente* (1984), *Dia a dia amante* (1986), *Caligrafia ardente* (1987). *Corpo de ninguém* (1989) saiu já póstumo, pela mão de Rui Martiniano que o publicara já em 1986 e 1987.

Com responsabilidade de Zetho Cunha Gonçalves, saiu em 2003 o já referido volume da sua obra, *Uma faca nos dentes*, que retoma o título do livro dado a lume 20 anos antes e que pela recolha dos dispersos e pela anotação cirúrgica pode fazer jus ao subtítulo com que se apresentou, *obra poética completa*. Assim foi tomado a partir daí com uma fortuna editorial nada desprezível – embora haja textos que lá não constem, como «O meu direito à indignação», e as informações prestadas nem sempre estejam completas, como a referente ao «Texto enviado às comemorações “100 anos de anarquismo em Portugal”». Em 2008 surgiu a tradução do volume para língua francesa por mão de Alfredo Fernandes e de Guy Girard, com uma apresentação do primeiro a completar o prefácio de Herberto de 1983. Em 2017 o volume era de novo reeditado em Portugal pela Antígona e em 2019 surgia a tradução para castelhano por mão de Isabel Gómez Rodríguez e Eugenio Castro – volume que aqui saudamos e que inclui o prefácio de Herberto e a nova contextualização de Alfredo Fernandes. Nada de novo a assinalar nesta nova edição, a não ser que a língua em que surge se mostra adequada à energia desta poesia – adequação que é fruto tanto do atento trabalho dos tradutores, uma filóloga das línguas hispânicas e um poeta sem géneros nem fronteiras, como da natureza directa e vertical da língua castelhana. A veemência solitária e arcaica da poesia de Forte não podia senão ajustar-se a uma língua que joga a palavra como uma funda disparada para uma pedra. Assinale-se ainda a editora e a colecção em que o livro surgiu, as edições La Torre Magnética e a colecção «Los peces solubles» – ambas marcadas pelo Grupo Surrealista de Madrid, que aí tem dado reflexões e textos colectivos. Nessa mesma colecção publicou Eugenio Castro *El gran Boscoso... es eso*.

Não nos parece que a fortuna editorial da poesia de António José Forte vá parar. Outras traduções vão surgir e outras edições locais irão substituir a disponível. Forte nunca será um poeta esgotado. Trata-se dum poeta invulgarmente coerente, que deixou uma obra breve mas pontuada de sinais vivos e imperecíveis – e não tanto pela grandeza da arte, que lhe foi quase indiferente, mas pela potência ingénita do sopro. O que é admirável no seu verbo é a força de imprecação, a destemperada fúria da voz, a altivez do tom profético e apocalíptico – a denúncia e o combate. A sua poesia entronca numa tradição política revolucionária que remonta a Guilherme Braga, a Guerra Junqueiro e a Gomes Leal – é ele o único poeta da segunda metade do século XX que deles descende em linha directa e nesse sentido importa explorar as ligações que teve a princípio com a dissidência trotskista, mais tarde (em 1966) com o situacionismo e por fim com a tradição libertária – mas ao contrário de Junqueiro e Leal manteve a firmeza do tom sem nunca transigir com as exigências sociais do princípio da realidade e sem adoptar a ordem clássica do verso. É um poeta bárbaro e que bárbaro ficou. Viu no princípio a negação mesma, uma forma sublime de aventura, da qual não mais abdicou. É por aí que Forte nunca será um poeta esgotado. Haverá sempre alguém empenhado em reeditar e em manter viva esta experiência essencial da poesia – como haverá sempre uma língua estranha e distante interessada em recriar a sua forma única de dar voz à rebeldia. [ACF]

EUGENIO CASTRO***ELOCUENCIA DE LO SEPULTO*, 2019**

Eugenio Castro nasce em 1959 em Las Herencias, uma onírica aldeia de Toledo que margeia o rio Tejo. Em 1979 colabora com o Círculo Surrealista de Gijón criado cerca de dois anos antes e pioneiro na actividade surrealista contemporânea em território espanhol. Desta interacção nasce a revista *Luz Negra* com dois números publicados (1980/81). Apesar da dissolução da revista Eugenio Castro continua a sua apaixonada dedicação ao surrealismo e em conjunto com Pedro Olivares funda a revista *Salamandra* a que se junta Jose Manuel Rojo, uma revista surrealista que espelha o vigor da actividade editorial do Grupo Surrealista de Madrid formalmente nascido em 1991. Fundador da editora La Torre Magnética (1995), tradutor de autores marcantes da corrente surrealista e correspondente epistolar de Mário Cesariny, Eugenio destaca-se sobretudo na vida/obra poética a que se entrega com devoção: *El Gran Boscoso... es eso* (2017). Num jorrar de imagens interiores materializadas no papel em estado de automatismo ascético, Eugenio liberta-se das correntes da inibição e deixa fluir livremente o discurso desligado da razão e alimentado pela expressão das emoções, o que faz da sua escrita poética um meio de «cristalização da libertação mental» (E. Castro), um acto de descolonização interior das formações dos determinismos, um ritual catártico induzido por contágio emocional. Esta fórmula que aplica na escrita ou nas suas recitações por vezes acompanhadas de imagens está presente em *Elocuencia de lo sepulto* (La Estética del Fracaso Ediciones, 2019, pp. 100). Erótico e soturno, suave e flamejante, este livro de notável fundura encontra-se no limiar do breu nocturno da simbólica da morte e do renascimento um limiar em que a vida corre num vermelho pulsante entre o desejo e a repressão, entre o poder e a subversão. É o sangue que jorra de uma ferida aberta que procura coagular. Livre de métricas e despojado de versos o seu canto invoca o sagrado da natureza. Há no livro uma forte presença de pássaros, símbolos de liberdade por excelência, do vento e da vida vegetal como signos de sacralização da penumbra que assiste os poemas. O sangue e as imagens eróticas estão aqui em ligação com a paixão, a raiva, a força transformadora são pontes que ligam o perecer e a reanimação no êxtase límbico da entrega ao amor. O ventre e a figura materna têm a força da fertilidade, a dádiva e o lado sensorial. Os ossos e a sepultura têm uma função de edificação: os ossos são os eternos vestígios da ancestralidade, são a imagem arquetípica da relação vida/morte/vida, símbolos dos desafios e das penas da vida e marcos de profundidade; a sepultura, de pedra, é a ossatura da Terra. Na sua eloquência Eugenio põe a nu a tirania e das profundezas dos seus poemas resgata a luz e a criança o amor e a inocência que traz à superfície através deste negro e vermelho sepulcro. E mesmo o que à primeira vista pode parecer mórbido acaba sendo um acto de coragem ao libertar sem máscaras nem hesitações as vozes vivas e autónomas presas no seu interior e confrontar-se e confrontar o leitor com a essência do pensamento automático sem as interferências da razão. O resultado deste exercício é o choque necessário a toda a catarse. São poemas trágicos e outonais que comportam uma pesada carga emocional. O automatismo não tem regras estéticas, linguísticas, lógicas, morais ou gramaticais mesmo que as domine. É a sua antítese. Eugenio Castro é vestal nessa arte ou nessa não-arte poética da libertação. [MR]

HENRIQUE GARCIA PEREIRA***A ESQUERDA FESTIVA NO TÉCNICO DOS ANOS 60*, 2019**

Júlio Henriques saudou já na *Flauta de Luz* este livro (Ephemera, 116 pp.; pref. José Pacheco Pereira), que tem por subtítulo «um testemunho uma homenagem um documento». O testemunho é o nascimento da esquerda festiva e desalinhada no

Instituto Superior Técnico (IST) de Lisboa entre 1967 e 1969 — uma esquerda que entrou em ruptura com o movimento comunista internacional da época, dividido pelo conflito sino-soviético, e ainda com a oposição socialista que pouco depois fundava ou refundava o partido socialista. A homenagem é a evocação de João Crisóstomo Dias, já falecido e um dos participantes nas actividades dessa esquerda festiva, que Júlio Henriques cruzou anos mais tarde, já depois da revolução, no jornal *Combate*. Por fim o documento, ou documentos, são as páginas de dois números do jornal *Em Frente* (n.ºs 20 e 21, Maio e Junho de 1967), publicação da 1.ª companhia disciplinar de Penamacor em que João Crisóstomo colaborou com escritos de índole social — ele que foi obrigado a alinhar neste batalhão dos malcomportados em Abril de 1967, livrando-se logo depois por Junta Médica (tinha problemas oftalmológicos graves) para regressar a Lisboa em Outubro de 1967 e integrando o SCIP (Secretariado Coordenador da Imprensa e Propaganda), que funcionava nas instalações do Técnico.

Este livro tem méritos em campos diversos e constitui uma peça rara para a memória das ideias políticas e culturais em Portugal na segunda metade da década de 60 do século XX. Dá ainda um contributo nada pequeno para o conhecimento do movimento associativo estudantil desse período em diversas escolas de Lisboa, em especial o Liceu Camões e o IST. Como quer que seja, para mim, o primeiro interesse do livro está em aceder pela primeira vez às ideias e ao percurso de alguns estudantes que tinham então 20 anos ou pouco mais — Henrique Garcia Pereira nasceu em 1945 — e que ousou sair do espectro da esquerda existente, que ia dos socialistas sociais-democratas aos marxistas-leninistas das mais variadas tendências (pró-soviéticos, maoístas e trotskistas diversos), recorrendo a referências que terão sido eles os primeiros a assimilar em Portugal. Dou a palavra ao autor (p. 26): «Inspirando-se nos concelhos operários de Rosa Luxemburgo, Anton Pannekoek, Karl Korsh, a Esquerda Festiva representou, em Portugal, a primeira oposição (não trotskista e um pouco tardo-anarquista) às burocracias de Leste (o Farol do mundo, para alguns).» É provável que o concelhismo não leninista tenha chegado até nós por via deste colectivo que se formou no IST mas acabou por estar em diálogo permanente com outras tendências do associativismo estudantil. O grupo estava em contacto com várias livrarias de Paris e Bruxelas, onde viviam vários exilados políticos portugueses do seu conhecimento, e já em 1967 tinha contacto com a literatura conselhistas e anarquista editada pelo grupo Spartacus de Paris (Ida Mett, Lazarev e outros) e acesso à revista de Cornelius Castoriadis, *Socialisme et Barbarie*. Pela mesma altura, e por via dos amigos que tinham em Bruxelas, tiveram notícia da actividade dos Provos holandeses, que actuavam desde 1965 e que representaram para eles uma fonte de ideias novas. Membros do grupo deslocavam-se regularmente nas férias a Paris e Bruxelas e acabaram por ir a Amesterdão conhecer ao vivo as realizações deste grupo — o mais próximo daquilo que a «esquerda festiva» como expressão contém. Tinham ainda notícia do surrealismo e dos seus autores, também eles adeptos da festa e do instinto. Com Maio de 1968 e os eventos de Paris o grupo introduziu em Lisboa as ideias e as práticas de Debord e Vaneigem. O mais representativo da contracultura americana tal como já se jogava — pacifismo, não-violência, ecologia, drogas psicadélicas, naturismo, êxodo urbano — não parece ter estado no horizonte do grupo, muito mais marcado pela cultura política radical da Europa de então.

Mas outra razão de força existe para valorizarmos este livro — o percurso autobiográfico de Henrique Garcia Pereira, seu autor. Membro importante deste grupo informal de jovens, se não mesmo o seu principal animador e agora seu memorialista, Garcia Pereira deixa involuntariamente ao longo destas páginas valiosos elementos biográficos que nos ajudam a reconstituir uma parte da sua juventude

desde 1965 ano em que esteve 9 meses preso pela polícia política [era então militante, mas sem grande gosto, da FAP, a primeira organização maoísta em Portugal] e do seu ideário. Não podemos passar em branco o momento em que nos fala dos contactos que tinha com o grupo informal dos surrealistas portugueses que se reunia todas as tardes e noites no Café Monte Carlo, ao pé da Praça do Saldanha. Aí se juntavam Virgílio Martinho, Pedro Oom, António José Forte, Ernesto Sampaio, Manuel de Castro e Luiz Pacheco, alguns com direito a fotografia no livro (p. 48), que aí conviveram com o grupo da Esquerda Festiva. Comovente o momento em que Garcia Pereira relata a conversa com Virgílio Martinho às mesas desse café sobre os poetas da Beat americana, recorrendo a Walt Whitman e a Fernando Pessoa, poeta português de quem o jovem ouviu então falar pela primeira vez. Não esqueçamos que Garcia Pereira se ligou a este grupo de forma umbilical indo viver em Fevereiro de 1971 para o andar que Luiz Pacheco acabara de alugar em Massamá e onde vivia com o filho Paulo, com 8 anos, que mais tarde Henrique recebeu na sua casa de Lisboa e com quem viveu até ao final da década de 80 tinha Paulo Eduardo 26 anos. É todo um capítulo da sua vida ainda por historiar e que este volume da revista *A Ideia*, através dum breve e intenso testemunho do seu autor, aflora pela primeira vez. [ACF]

MALKA MARKOVICH
L'AUTRE HÉRITAGE DE 68, 2018

Com o subtítulo de *La face cachée de la révolution sexuelle* [o lado escondido da revolução sexual], este livro sobre a outra herança de Maio de 68 surgiu no início do ano 2018 (Albin Michel), quando se fazia a evocação dos 50 anos dos eventos que avassalaram a França na Primavera de 1968. Da autoria duma conhecida historiadora e feminista militante este seu trabalho foi dedicado a Kate Millet que acabara de falecer em Setembro de 2017 o livro teve boa audiência mediática com sucessivas entrevistas da autora a rádios e televisões. O lado polémico da questão sexual estava então na ordem do dia na sociedade francesa, como continua a estar, com as denúncias sobre Dominique Strauss-Khan e o caso de Roman Polanski que se arrasta há décadas e que levou o cineasta a refugiar-se em 1978 em França, o seu país natal, depois de ser acusado nos Estados Unidos de abuso duma menor. Tanto Strauss-Khan como Polanski são citados no livro o último com algum destaque. Não era pois difícil que um livro que pretendia enquadrar num fresco mais vasto, que remontava a Maio de 68 e às suas consequências, estes e outros escândalos sexuais tão conhecidos do público que vê televisão beneficiasse dum favor mediático e dum impulso de vendas.

Sabe-se como as questões sexuais marcaram o rescaldo do Maio de 1968 e como a década que se lhe seguiu foi uma década de abertura e de alguma permissividade é constatação histórica na sexualidade entre adultos e adolescentes. Seria erro pensar que isto foi apenas o produto de Maio de 68 e da sua radicalidade no domínio da revolução sexual. Trata-se duma tradição, a pederástica, que remonta ao mundo clássico. É conhecidíssimo o amor do imperador Adriano por um jovem, Antínoo, um catamita pré-adolescente, que se



Amores de Adriano e Antínoo
 (imagem do século XIX)
 Arquivo Dominique Labaume

calcula que teria 12 anos no momento em que conheceu Adriano. O modelo mítico deste amor é o de Zeus por Ganimedes. No final do século XIX, André Gide, autor de *L'immoraliste* (1902), criou a parte mais marcante da sua obra com relatos pederásticos de encontros sexuais com jovens masculinos e Thomas Mann relatou uma paixão deste mesmo tipo na novela *Morte em Veneza* — isto sem esquecer na mesma época as teorias freudianas ou neo-freudianas dum Otto Gross sobre a sexualidade humana e a sua visão dum comunismo sexual poligâmico. Maio de 68 nada trouxe de novo neste campo a não ser a abertura mental para retirar do silêncio e da margem estas situações, até aí na clandestinidade. Um capítulo do livro *Le nouveau désordre amoureux* (1977), de Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut, livro na época marcante, pode fazer prova disso. Escritores como Tony Duvert, Hervé Guibert e Gabriel Matzneff, defensores declarados da relação sexual entre adultos e adolescentes, ou mesmo pré-adolescentes, puderam então gozar de audiência em alguns jornais, expor as suas ideias e beneficiar até de apoio mediático em programas televisivos de larga audiência como o de Bernard Pivot *Apostrophes*. Na década de 90, com o escândalo de Marc Dutroux na Bélgica, um violador sistemático que assassinou várias vítimas adolescentes depois de abuso sexual, a situação sofreu uma inversão e a tolerância para com a pederastia ou a sexualidade com menores mudou radicalmente, com a criminalização imediata de qualquer relação sexual deste tipo e uma perseguição feroz que tem ido até à defesa da castração. As duas situações históricas anteriores — a da clandestinidade tolerada, desde que escondida na margem, e foi assim que um André Gide ou um Raul Leal a viveram, e a abertura com que Maio de 68 lhe procurou dar voz — foram revertidas a favor duma denúncia implacável, a que o sistema mediático desde logo se associou em grande escala, e a uma dura penalização que cada vez apertou mais as suas malhas. Vieram então ao de cima factos do passado, surgiram declarações que atingiam figuras públicas, como um dos ícones dos eventos parisienses de 1968, Daniel Cohn-Bendit, que em 1975, no livro *Le grand bazar*, fizera declarações favoráveis à sexualidade dos adultos com crianças — neste caso crianças —, confessando as suas práticas numa escola autogerida de Frankfurt onde era educador de infância, que assumirá sem complexos alguns anos depois, em 1982, no programa de Bernard Pivot. Não lhe restou senão declarar-se fundamente arrependido do que declarara e fizera — até porque estava então desde 1994 a começar uma «respeitável» carreira política parlamentar como deputado europeu.

O livro de Malka Markovich vai neste mesmo sentido — detectar as marcas que Maio de 68 deixou nos costumes, destacando como a sexualidade da época fere a nova mentalidade que nasceu depois do processo criminal de Marc Dutroux e Michelle Martin e aceite como inquestionável. Para isso recorreu a inúmeros depoimentos de gente nascida entre 1942 e 1971, quer dizer, gente que tinha à volta de 20 anos em Maio de 68, e protagonizou os eventos, e outros mais novos, que sofreram a sua influência ou foram educados no meio que resultou da abertura mental de Maio. Temos assim o quadro duma geração que se tentou libertar dos preconceitos anteriores no campo da sexualidade, passando por cima de velhos interditos civilizacionais, e outra que lhe sofreu as consequências e se dá a ver como vítima abusada. Daí *a face escondida da revolução sexual* — a voz das vítimas. Não creio que o livro de Malka Markovich esgote o tema e acerte até naquilo que conviria hoje dizer. Não se pode negar que este tipo de livros e de movimentos contra o assédio sexual como o «me too» podem ser lidos dum ponto de vista pertinente e útil, mas é necessário também reconhecer os seus perigos e limites. Todos estão a contribuir para uma mentalidade neo-puritana que só pode interessar uma moral austera e regressiva. Daí a impressão de caça às bruxas que vemos nas acusações que são feitas a Gabriel Matzneff — a editora Gallimard retirou em Janeiro de 2020 parte

dos seus livros do mercado – e contra Roman Polanski, que só pode hoje circular em três países, França, Suíça e Polónia. Em qualquer outro país do mundo está sob um mandato de captura da Interpol, num caso que remonta a Março de 1977 – relação sexual com uma rapariga de 13 anos, Samantha Gailey, que ilibou já Polansky de qualquer culpa. Depois das declarações de Valentine Monnier sobre um episódio passado em 1975, o último filme do cineasta, *Jacuse*, foi passado a ferro e fogo. Entrevistas com o realizador não se realizaram e algumas das sessões foram anuladas – o que não impede que o texto da romancista francesa Virginie Despentes sobre o caso, «On se lève, on se barre» (*Libération*, 1-3-2020) seja uma invectiva que fazia falta. Não é tanto Polanski e Matzneff que me preocupam mas os anónimos que não têm dinheiro nem protecção e que a coberto desta nova mentalidade puritana e judicial são acusados de actos banais (que não se confundem com violências!) às vezes infundadamente. As prisões portuguesas – e também as francesas – estão cheias desta fauna em geral idosa que merece atenção humana. É imperativo de consciência de qualquer pessoa preocupada dar voz a esta gente esquecida, recolher os seus depoimentos, investigar com imparcialidade os seus casos e fazer com todo esse material um livro. Estou convencido que o que daí resultará não será a notícia do *lado escondido da revolução sexual*, como fez Malka Markovich, mas a denúncia do lado silenciado desta nova repressão sexual. [ACF]

MURRAY BOOKCHIN

CHANGER SA VIE SANS CHANGER LE MONDE, 2019

Acabou de ser traduzido para francês o texto mais polémico de Murray Bookchin, *Social anarchism or lifestyle anarchism: an unbridgeable chasm* [Anarquismo social ou modo de vida anarquista: um fosso insuperável] (1995), que referimos noutra parte deste volume. O opúsculo foi traduzido por Xavier Crépin em conjunto com um outro ensaio, do início da década de 90, *The left that was: a personal reflection*, publicado no boletim *Green Perspectives* (n.º 22, Maio, 1991), sobre os valores e princípios que fundam para o autor a história da esquerda. Os dois textos deram origem ao livro aqui comentado (Agone, 2019, pp. 204), com subtítulo, *L'anarchisme contemporain entre émancipation individuelle et révolution social* [o anarquismo contemporâneo entre a emancipação individual e a revolução social] – título e subtítulo do livro com certeza da autoria do tradutor que assina o posfácio. O texto decisivo é o primeiro, uma crítica da estetização da política (Hakim Bey), do primitivismo (David Watson e John Zerzan), da tradição individualista e boémia do anarquismo existencial e uma defesa da vertente social, organizacional e prática deste movimento, na linha das teorizações libertárias feitas no passado no interior das organizações operárias. Sente-se neste ponto de partida, tão decisivo para a construção da argumentação do autor contra os redactores de *Fifth Estate* algum mal-entendido. Uma noção larga de anarquismo assimilou há muito esta dicotomia, individualismo versus comunismo, que está na base do dilema crítico de Bookchin – acção social e modo de vida – que actualiza aquela encruzilhada do passado.

Temos para nós que a argumentação exclusivista de Bookchin, aceitando apenas a vertente prática e social do anarquismo, a sua recusa em aceitar aspectos da crítica de Zerzan e de David Watson à sociedade industrial, a sua incompreensão ante os aspectos artísticos, faz pouco sentido à luz das próprias ideias do autor, que deu um contributo essencial para a leitura da crise ecológica, para a crítica da tecnologia e até para a contra-cultura americana da década de 60. Mesmo quando senti necessidade, o que aconteceu a partir da segunda metade da década de 80, depois da fundação da revista *Left Green Perspectives* (1986-2000), de acentuar o papel da razão e da racionalidade em qualquer mudança social – a racionalidade é um dos

valores que ele coloca na esquerda histórica — isso não chega para alterar o diagnóstico. Basta um livro como *The ecology of freedom – the emergence and dissolution of hierarchy* (1982) para se perceber a extensão do contributo que ele deu para a crítica das sociedades históricas e mercantis — embora algumas das suas intuições de então, como o entusiasmo pelas sociedades aborígenes, tenham sido posteriormente revistas à luz da sua defesa da racionalidade, um dos tópicos ambíguos do último Bookchin. Sabe-se que a sociedade actual, com todos os seus desregulamentos ecológicos e sociais, é fruto da aplicação da razão cartesiana aos domínios cruciais da vida, com uma economia regulada por imperativos numéricos e fora de qualquer preocupação moral. Em defesa da racionalidade de Bookchin pode dizer-se que a sua razão não está instrumentalizada pela esfera do interesse mas sim ao serviço do discernimento interior não se opondo a outras faculdades mentais como a imaginação nem se mostrando indiferente, antes pelo contrário, ao estabelecimento duma ética.

Depois da desilusão que foi para o municipalismo libertário a Conferência de Lisboa (1998), Bookchin acentuou as críticas ao anarquismo existencial e teve mesmo a tentação de o tomar pelo anarquismo no seu todo. Viu na recusa da maioria dos anarquistas das diferentes correntes aceitarem a sua tese de que a desconstrução do Estado-Nação se daria por uma nova política municipal, viu, dizíamos, nessa recusa uma forma de auto-impugnação do anarquismo, preferindo, ele que dera um contributo valioso à actualização desta corrente de ideias, chamar-se tão-só comunista. Nunca deixou cair a designação de municipalista libertário, mas integrou-a naquilo que passou a chamar comunismo, afinal uma das correntes históricas do anarquismo do século XIX que teve na Comuna de Paris (1871) um dos seus episódios mais exaltantes e promissores.

As marcas que o panfleto de 1995 deixou foram profundas e deixaram até hoje dum lado e doutro um rasto de equívocos a que só os acontecimentos do Curdistão parecem estar a pôr termo. É generalizado o interesse que os anarquistas hoje têm por estes eventos que se inspiram no municipalismo de Bookchin. É cedo ainda para dizer se isso representa um mero episódio sem consequências em que tudo ficará igual ou uma reconciliação entre as duas partes e uma nova reflexão sobre as potencialidades do município, com uma atenção aos aspectos organizacionais e legislativos da Comuna de 1871. Se for assim, é possível que o movimento libertário venha a ter um papel, seja por uma transformação súbita ou gradual, no destino das actuais sociedades, arrastando consigo uma parte da esquerda. Os textos do último Bookchin, do panfleto de 1995 à teorização da comuna e do municipalismo, bem como os dos seus contraditores, David Watson, John Clark e Bob Black, deviam estar acessíveis ao leitor português. Sem o seu conhecimento é muito mais difícil entre nós ter uma ideia real das dissensões que atravessaram o movimento libertário no final do século XX mas que de alguma maneira o prepararam, por via de duas correntes distintas e até antagónicas, ambas a nosso ver importantes, para os episódios que hoje têm lugar no Curdistão e para uma agilidade crítica ao capitalismo industrial, cada vez mais decisiva ante a insuficiência do projecto verde e ambiental, mas que não pode deixar de se entrançar com uma inteligência organizacional. [ACF]

STUART CARVALHAIS

RENDA BARATA e Outros Cartoons de S.C. n’A BATALHA, 2019

Da responsabilidade de António Baião e Marcos Farrajota e publicado pela Associação Chili Com Carne e pela chancela A Batalha, *Renda Barata* foi lançado num dos eventos da exposição do centenário do jornal *A Batalha* na BNP em 10-12-2019.

É o décimo quarto volume de Mercantologia – coleção que recupera material disperso em fanzines e ramificações. Com tiragem de 500 exemplares, este volume é constituído por 192 pp. não numeradas e compila, a partir de um levantamento exaustivo concretizado pelos editores, todas as colaborações de Stuart no jornal *A Batalha*, num total de 88 cartoons. Com dimensões de bolso (14,7/11 cm) e uma capa também ilustrada pelo cartoonista, feita de papel misto e com impressão a preto, o livro abre com um informado texto introdutório de António Baião, «*A Batalha*, Stuart e as circunstâncias», alusivo à prestação do artista no jornal no período compreendido entre Novembro de 1923 e Abril de 1926 e contextualizando os percursos tanto do periódico como do cartoonista. Nas ilustrações de Stuart, muitas das quais por ele legendadas, observam-se diferentes técnicas gráficas, do traço simples ao pontilhado, passando pela pintura (p. 29) – esta com uma forte influência naturalista – mas em todas sobressai a fluidez urgente, segura e ondulante do seu traço escoreito, limpo e forte, assim como a expressão viva do movimento; na caricatura são desenhos esquemáticos que satirizam em geral os desníveis sociais, os jogos de dominação exercidos por meio do poder económico, focando-se sobretudo nas sujeições de submissão e de exclusão da mulher e da criança – limitadas à condição de pobreza. Em contraposição à figura anafada que faz do homem das classes dominantes, Stuart capta nestes retratos toda a emoção latente da realidade representada, a magreza esquelética e cadavérica dos corpos, uma dura maturidade nos rostos das crianças e um envelhecimento precoce nos «habitantes da lua», com olhos muito vincados e por vezes suplicantes – traços recuperados mais tarde pelos neo-realistas quando evocaram as classes oprimidas dos assalariados rurais e dos operários.

Fruto do amor entre um português e uma escocesa, natural de Trás-os-Montes, Stuart Carvalhais (1887-1961) viveu parte dos primeiros anos em Espanha, tendo no virar do século ido para Lisboa, cidade que muito o inspirou nos seus trabalhos. Via na alegria da cidade uma sombra melancólica, que pesava no quotidiano popular, e uma boémia da qual se alimentou nas suas abundantes e férteis criações. São incontáveis as suas colaborações nos mais diversos órgãos de imprensa; muito certa na crítica social e política – Stuart era republicano e crítico do fascismo – a sua arte não servia qualquer visão partidária. Não obstante colaborar em jornais e revistas com diferentes conotações políticas, já que o desenho era o seu ganha-pão, nunca Stuart se vinculou a qualquer ideologia. Este autodidacta, cuja formação se desenvolveu entre o naturalismo, o humorismo e o modernismo, foi um frenético criador e um multifacetado artista, pioneiro da banda desenhada entre nós. N' *A Batalha* deixou um rasto forte e coeso do seu talento satírico e da sua vertente humanista, mostrando contrastivamente uma Lisboa corrupta a par de uma Lisboa desesperada e inocente, de extrema fragilidade humana e social. Este livro é um significativo memorial da abordagem artística de Stuart, já que o artista revelava uma sensibilidade particular aos trabalhadores, em especial ao operariado, classe que muito preocupava *A Batalha* – jornal operário e do trabalho, de tendência anarco-sindicalista mas que soube dar voz a diferentes correntes políticas dentro do movimento sindical. [MR]

AGOSTINHO DA SILVA

VIDA CONVERSÁVEL [COM HENRYK SIEWIERSKI], 2020

Em edição da Zéfiro, esta versão completa (o que não era o caso da publicação na Assírio & Alvim, 1994), é um diálogo ocorrido em Lisboa durante largos meses, em 1985, entre Agostinho da Silva e Henryk Siewierski, amigo polaco de Agostinho e de Portugal. Na belíssima capa, uma fotografia da época: Henryk com o filho ainda menino, ao colo, no Cabo Espichel, conversando com o Mestre. Como cenário, a

Ermida da Memória e o mar, numa bela e melancólica tonalidade de crepúsculo. No interior, o pensamento enciclopédico e revolucionário daquele que preferia que não lhe chamassem filósofo nem mestre: os jogos das crianças, a sua infância, o espírito que existe em tudo, os portugueses como povo distinto, ele mesmo e o que foi, o que escreveu e de como inventou polémica consigo, os pseudónimos, os eus e as máscaras, o real e o ideal, o exercício do domínio humano sobre os outros humanos e os animais, economia e paixão, a importância das transfigurações das religiões ao longo dos tempos, suas inter-relações e principalmente do cristianismo no seu propósito de ocidentalização. Usando o pensamento filosófico clássico e eterno como o platonismo e o aristotelismo, enquanto matrizes de compreensão, tal como o movimento do neo-platonismo, que tendo servido de medida ideal à Igreja para pregar os Evangelhos aos pagãos, cede o lugar ao neo-aristotelismo, paradoxalmente introduzido com a invasão muçulmana. Sempre relacionando o mundo que explica com a história, a economia, a filosofia, em função da sua própria matriz, aquela que quase sempre o acompanhou para lá das transformações que a sua evolução enquanto ser humano lhe proporcionaram, e que é a liberdade num contexto de provocação; no espiralado pensamento como o de Vieira, seu antecessor de passos dados no Brasil. As circularidades abundam, como o percurso a partir dos estrangeirados setecentistas, a eles voltando depois de ter viajado pelos filósofos gregos, e pela evolução do cristianismo, seguindo-se uma viagem pelas caravelas do Brasil até novamente retomar o tema dos estrangeirados. Pelo meio, um dos seus temas de eleição, a indissociável ligação da física e da metafísica, e por via disso, a física observada pelos marinheiros do «vi claramente visto» aristotélico. Argumentos simples e certos que também usa para contestar Descartes como talvez nunca ninguém tenha ousado.

E por aqui me fico, não que ele por aqui se fique, mas porque não caberia no espaço este tipo de texto atribuído. Por outro lado, Henryk Siewierski seu entrevistador, fá-lo muito melhor do que eu, por isso quem quiser conhecer os temas poderá lê-los nas súmulas do início de cada capítulo, e não conseguirá deixar de ler o capítulo tão magnificamente introduzido. Não deve ter sido fácil ao seu interlocutor sintetizar as várias ideias, pois o entrevistado fala como quem vagueia, discorre como errou pelo mundo e muitas vezes voltou ao mesmo lugar, como também lhe aconteceu, qual Fernão Mendes na sua versão mais erudita.

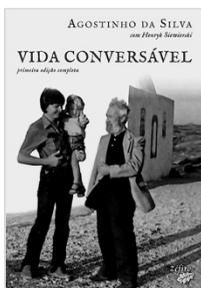
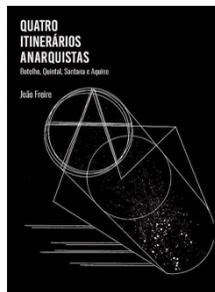
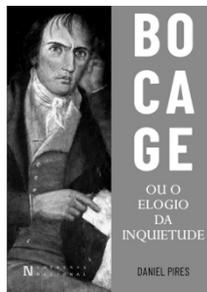
Não é fácil escrever sobre este livro, pois fala de tudo. Tudo é mesmo tudo. Várias vezes. E nunca como da vez anterior. Pode, ainda, reinventar-se, contradizer-se, citar-se, desmentir-se... Mas acima de tudo mergulha nas palavras, vai ao fundo delas buscar o que têm de mais escondido e traz à luz esse mistério que sempre lá esteve, mas iluminando-o e assim nos mostra, na mesma palavra, uma outra, nova de tão antiga, e com ela uma nova realidade, apesar de intemporal. Pelo meio, na quase obsessão de liberdade, o respeito pelo outro com dedicação e nunca com preocupação, mas de uma radicalidade sorridente e quase inocente que desarma pela candura. E atrai, como sempre atraiu e continua a seduzir tanta gente. Um pensamento libertário não canónico, revolucionário, não eivado por alguma ideologia, mas totalmente original na sua idiosincrasia, uma filosofia própria construída sobre a observação e a prática, como bitola constante aplicada à análise da cultura, da história, da política, da religião, da educação. Indo do mais pequeno e banal à leitura global mais complexa, e tudo tratando com o mesmo respeito e dignidade, pois como em relação às pessoas não estabelece distinções entre temas mais ou menos nobres.

E de repente, ao lê-lo, o que era impossível torna-se possível, a utopia é uma questão de realismo, sensatez, lógica. Uma loucura radical e calculada, não a costu-

meira, uma outra como a dos portugueses na sua aventura marítima. E a reabilitação de uma certa monarquia democrática medieval, como seu sogro Jaime Cortesão fizera já, com linguagem de historiador. Pelo seu lado, as palavras do domínio da espiritualidade, como Graça, adquirem no seu discurso uma naturalidade, como a crítica social impiedosa se reveste de quase solenidade filosófica. No discurso está constantemente a cruzar e a conjugar os três tempos, embora o passado lhe seja essencialmente lição e espelho para o presente – construção do que realmente lhe importa: o futuro.

É o homem do paradoxo, logo a seguir à metáfora, a mais misteriosa das figuras de estilo, aquela que se liberta do estilo e explica, sem explicar, a essência do mistério do mundo. É paradoxalmente que fala, por exemplo, da escravatura, trazendo, sem juízos de valor, um assunto nada confortável, ao lembrar que os próprios escravos do Brasil tinham os seus escravos. Para se libertarem da escravatura do trabalho. Agostinho da Silva foi daqueles que vieram com o propósito de dizer a verdade custasse o que custasse, desagradasse a quem desagradasse. E que, sendo um imperativo interior, acabou por lhe ganhar o gosto. É algo que se sente. Tudo expresso com a fluidez da novela, arborizado como a escrita de Vieira, que o seu discreto, indispensável e inteligente interlocutor consegue manter e fazer brilhar, pelo apagamento das perguntas que, contudo, aparecem subjacentes nas respostas, assim postas em relevo.

Não deixe o leitor, para além dos 52 capítulos em que está organizada esta conversa, de ler a “Nota Introdutória” do entrevistador sobre as aventuras deste texto até à presente edição, a “Nota Final” de Agostinho da Silva, onde este faz uma sinopse das suas andanças em modo de eclipse e fornece alguma informação sobre a forma como decorreu a conversa, rendendo ao seu interlocutor o mérito que entende pertencer-lhe, e uma “Reflexão à Margem da *Vida Conversável*”, texto breve mas condensado de Pedro Martins, sobre algumas curiosidades, quer do livro, quer à sua margem; episódios significativos que foram ocorrendo ao longo dos anos até à presente edição. O pormenorizadíssimo índice é de um valor precioso, e o índice onomástico pode ser de grande utilidade para estudiosos. Pelo meio, uma extensa e saborosa conversa à maneira só aparentemente incontida de Agostinho, temperada pela sobriedade do polaco seu amigo, professor na Universidade de Brasília, afinal também português, como se percebeu pela sua encantadora presença no lançamento em Lisboa desta edição. [RISOLETA PINTO PEDRO]



ARQUIVO & REGISTO



FLAUTA DE LUZ

Saiu em Abril de 2020 o n.º 7 desta revista fundada por Júlio Henriques e Joëlle Ghazarian em 2013. Noutro ponto deste volume dedicamos largo espaço a comentar esta revista, o seu itinerário, os seus princípios, as suas ligações internacionais, à luz dum texto publicado neste volume de David Watson, uma das presenças mais recorrentes nesta revista. Nesta curta nota queremos apenas salientar a entrevista de Jorge Valadas (Charles Reeve) feita por Júlio Henriques e que reputamos uma das peças centrais deste número por nos dar a conhecer o percurso dum ser humano calivante em tão variados aspectos (foi desertor da Escola Naval e electricista durante cerca de 40 anos em Paris) e ainda pouco conhecido nos nossos meios, os textos de Corsino Vela sobre o capitalismo terminal e os limites da actual democracia representativa, a reflexão de Anselm Jappe sobre a noção de Marx na entrada de *O Capital*, o fetichismo, e as notas de Júlio Henriques e Joëlle Ghazarian no «Falta de Luz – suprimimento literário avulso» e nas recensões finais sobre livros e revistas. Júlio Henriques tem uma criação dispersa de mais de 40 anos de vida escrita e nada podia ser mais oportuno e justo do que alguém meter mãos à tarefa de recolher em volume os seus dispersos. Contamos fazer com ele uma longa conversa a ser publicada no próximo volume desta revista.

BESTIÁRIO

Saiu em Março de 2020 o segundo número desta publicação informal, que se publica anualmente e cujo número de estreia foi consagrado ao «nojo». Coordenado por António Baião, que assina o longo texto final «É normal», talvez o fio condutor dum labirinto de quase 700 páginas, este volume volta a reunir várias dezenas de colaborações no campo do ensaio, da fotografia, da collage, do poema verbal e do poema-objecto, apresentando um grafismo invulgar, entre o excessivo e o «monstruoso» – trata-se dum cartapácio em formato garrafal (30 x 22) de vários quilos. Entre as colaborações escritas, além do texto bússola de Baião, destacamos o denso e cerrado texto de Beatriz de Almeida Rodrigues, «A derrota do vilão», que toca Stirner e Shakespeare e revela uma ágil intérprete, e as duas colaborações de Alberto Velho Nogueira, «Lapin Sósia [ocupante de Grozni, da Warschauer Straße] Teatro», esta ocupando cerca de 150 páginas iniciais, e a longa nota sobre Teixeira de Pascoaes (pp. 640-685), que merece abordagem noutro ponto deste volume com algumas incursões sobre o trabalho deste singular autor, que vive uma extraterritorialidade de linguagem e de identidade digna de ser notada.

CROCODÁRIUM

O número 3 de *Crocódarium* (Mandrágora, 2019) assinala os 40 anos da fundação do projecto Mandrágora, sediado em Cascais e orientado por Manuel de Almeida e Sousa – um teatro que nasceu para romper com os padrões da estética competitiva. Entre as muitas criações deste projecto teatral destacamos a encenação de «Eu, Antonin Artaud» (1991), com textos poéticos e com a peça dadaísta «O jacto de sangue», que foi apresentada em Cascais, em Lisboa e em Lovaina. Salientamos ainda a encenação de textos de cordel compilados por Mário Cesariny, «Histórias de sangue, faca e alguidar» (1995; Cascais). Com um desenho de LUD na capa e uma colagem de Cesariny na contracapa, este número da publicação conjuga a presença do automatismo poético e do humor negro erotizado. Cuidado com o canalizador de Almada!

RIK LINA O QUARTO ANARQUISTA

Rik Lina foi um dos amigos de Mário Cesariny e é ainda hoje um próximo de Cruzeiro Seixas. Conheceram-se os três em 1973, numa viagem de Seixas e de Cesariny a Amesterdão, em que o visitaram no seu atelier na companhia de Laurens Vancrevel. Mais tarde Lina foi um dos fundadores do Collective Automatic Painting Amsterdam (CAPA), em que participa o português José Estevão, que na sua vila trastagana, Aljustrel, organizou em Abril/Maio de 2018 uma mostra do colectivo. Em Abril de 2020, Lina escreveu-nos a comunicar a morte do seu amigo Dave Bobroske: «He was the first one of the artists of our CAPA-group I came in contact with, we started our experiments two years earlier in 1989. I still miss him every day. All best Rik» Criaram em conjunto os *anarchists drawings*, experiências de automatismo pictórico que começaram no início da década de 90 do século passado na oficina de Rik, baptizada *the anarchist room*, e se prolongaram até pelo menos 2012. Rik Lina traçou assim a história de ambos e a do «quarto anarquista» em que trabalharam: «Com o encontro de Dave Bobroske encontrei a experiência do automatismo que desde há muito esperava encontrar [...]. Aconteceu isto no Museu Stedelijk de Amesterdão em 1989 na mostra/acção do grupo MIDIM de que ambos fazíamos parte. Eu vivia em Amesterdão e enquanto Dave viveu em Utreque enviámos um ao outro desenhos por correio, em que fazíamos mudanças à mão e à máquina, para logo os reenviar pelo correio e assim infinitamente A rede informática ainda não existia... e nesse sentido chamámos aos desenhos em série que foram surgindo, «A tua vez» reunidos em pequenos livros. [...] Juntei-me à revista dele, *Thumor*, e quando comecei a revista *Droomschar* e o grupo CAPA ele foi o primeiro a aderir. O primeiro grande desenho automático que juntos fizemos data de 1991 quando Dave veio à minha oficina em Amesterdão. Baptizámo-la o *quarto anarquista*. Esse trabalho mostra com nitidez as intervenções radicais de Dave com um pincel de pintar paredes chamado «bokkenpoot» (pata de cabra) e que era o diabo em pincel. [...] Trabalhando juntos durante anos, fazendo inúmeras mostras (Paris, Hannover, Amesterdão, Coimbra), sempre estivemos próximos nas ideias e na prática do dia-a-dia. No nosso trabalho, procurávamos alargar as fronteiras do automatismo. Embora nunca se apontasse como surrealista, tenho a certeza que o era. Em 2012 trabalhámos juntos pela última vez. Aconteceu isso num livro de antiquário, *CAPA – álbum de recortes*, com Jan Giliam, que ficou connosco em 1997 quando o colectivo se separou. [...].»

LUIZ PACHECO

Saiu em Junho de 2020 a reedição (valorizada por nova iconografia) de *Cartas ao léu – correspondência de Luiz Pacheco para João Carlos Raposo Nunes (1990-2003)* com a chancela Maldoror, cuja edição original pertenceu à defunta Quasi (2005). A par do diário, da crítica e do relato, a epistolografia foi um dos géneros privilegiados do autor d' *O Libertino*, que viu na carta privada a liberdade possível num regime de censura oficial. Pacheco chegou mesmo em vida a fazer um epistolário com cartas suas e dos amigos (Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Manuel de Lima, Virgílio Martinho, António José Forte, Vitor Silva Tavares), *Pacheco versus Cesariny* (1974), que é um documento histórico dum momento especial duma geração, a primeira metade da década de 60 do século XX, e um folhetim ficcional ao modo do cinema *vérité*. Pedidos à livraria Letra Livre [Calçada do Combro, 139, 1200-113 Lisboa]. De seguida, em Julho, saiu na editora de Emanuel Cameira, Barco Bêbado, a transcrição de carta de Luiz Pacheco a Vitor Silva Tavares, seis páginas dactilografadas, a que foi dado o título *Intervenção (minha) surrealística!!!!*, respondendo no início de 1967 (embora o manuscrito não esteja datado) a perguntas do então jovem editor, que acabara de publicar no Verão de 1966 na Ulisseia o livro de Mário Cesariny, *Intervenção surrealista*, contestadíssimo por Pacheco. Pedidos também à livraria Letra Livre.

SURREALISMO

Em Abril de 2019 surgiu *The International Encyclopedia of Surrealism* (Londres, Bloomsbury) em três volumes – o primeiro dedicado a uma visão país por país do movimento,

aos seus conceitos e publicações; o segundo aos membros do movimento (A-L); o terceiro ainda aos membros (M-Z) e ao momento contemporâneo, com cronologia (1917-2016) e bibliografia final. Trata-se de obra monumental, que mostra a vitalidade internacional dum movimento que desde o seu nascimento não tem cessado de inspirar sucessivas gerações. Com direcção de Michael Richardson, a obra teve quatro editores (Dawn Ades, Krzysztof Fijalkowski, Steven Harris, Georges Sebbag) e 80 colaboradores. O surrealismo em Portugal foi sobretudo tratado por Tania Martuscelli e Bruno Silva Rodrigues – ambos presentes com colaborações neste volume d’*A Ideia*.

INFOSSUR

Continua a publicar-se este valioso boletim bibliográfico, que se edita desde a década de 90 do sec. XX e que contou ainda na sua fundação com Édouard Jaguer, um histórico que animou o grupo Le Surréalisme Révolutionnaire em 1947/8, fazendo depois parte do grupo COBRA. Colaborações regulares de Laurens Vancrevel, Guy Girard, Pérez Corrales e Richard Walter, que assegura ainda a edição e a administração. Entre a matéria dos últimos números recebidos (142 e 143) assinalamos recensão à *Encyclopedia of Surrealism* acabada de sair (Londres) e uma nota sobre Ted Joans, um afro-americano, amigo próximo de Mário Cesariny.

UM SEMI-INÉDITO DE HERBERTO HELDER

No segundo número do suplemento cultural “Diálogo” do *Diário Ilustrado* (19-1-1957) encontra-se poema de Herberto Helder, que não parece ter sido recolhido posteriormente. Chama-se «soneto» e tem no final antes do nome do autor a seguinte data: 1956. Aqui o deixamos (substituímos no verso final a palavra «trevo» por parecer gralha): *Revelaram-se os dias do soneto, / Esse que em mim viveu seu triste peso/ de cega virgindade, e agora aceso, / rasga de água astral este meu tão perto/ tempo mudo de pinhas e sossego. / Sua carne, afinal, instante a instante/ nascia. Tanta flor por ele dava/ a desfeita alma. Tanto claro emprego/ de murmúrios e instintos já criava/ a forma sazoadada e palpitante. / Outra noite se coalha em viola e corpo, / outro cheiro do sangue invade o tempo –/ e a memória se enleva como um sopro/ sobre um mundo de treva e pensamento...*

ANTÓNIO SALVADO

António Salvado, nascido em 1936, em Castelo Branco, estreou-se com *A Flor e a Noite* (1955). A estudar então em Lisboa, passou a frequentar o Café Gelo na companhia de Herberto Helder. Com este e Helder Macedo, editou *Folhas de Poesia* (4 números, 1957-59), que é ao lado das revistas *KWY* (1958-1963/4) e *Pirâmide* (1959-1960) uma das três publicações do grupo do Gelo. Nela se revelaram poetas como José Carlos González, Herberto Helder, António Salvado, Helder Macedo, José Sebag, todos assíduos do Café. Destaque para o quarto e último número das *Folhas*, este da exclusiva responsabilidade de Salvado, com capa de José Escada, e que é ocupado por 22 textos de Ângelo de Lima, tendo na contracapa a indicação «poesias de Ângelo de Lima». Foi a primeira vez que se reuniram as poesias deste poeta. Nem o facto de ter colaborado em 1915 em *Orpheu* – poemas seus abriram o segundo número da revista – dera lugar depois da sua morte (1921) à reunião das suas poesias. António Salvado é hoje, aos 84 anos, poeta de extensa obra publicada. Entre as suas publicações mais recente está um caderno, *A Poesia/ Poezio & Na ausência dum diário, alguns errantes desafogos/ Manke de taglibro, kel-kaj preteraj sensargogoj* (2020). Trata-se dum conjunto bilingue – verso e prosa em português traduzidos para Esperanto, língua criada em 1887 por Zamenhof para unir a humanidade e que teve boa recepção por parte dos libertários, que assumiram o projecto esperantista e fizeram dele um elemento da sua tradição. *A Ideia* divulgou no passado trabalhos de esperantistas portugueses e chegou a fazer um suplemento (n.º 20-21, 1981) dedicado à divulgação desta língua – *O Esperanto numa folha volante* da autoria de Alberto P. Silva. Não podemos senão saudar o regresso do Esperanto à poesia portuguesa. Uma palavra para Carlos d’Abreu, que foi por certo a alma pioneira deste livro, que depois a chancela albicastrense Sirgo editou com um sugestivo desenho de

Henrique Mourato. No seu texto diz Carlos d'Abreu: «ser Poesia em Esperanto é ser livre, anacional, fraterno, amigo, companheiro, promotor e respeitador de todas as Culturas e respectivas Línguas.» SANON KAJ LIBERON!

CARLOS MOTA DE OLIVEIRA

Autor *Da vida dos Papas* (1992), de *Este Outono sobre os móveis doirados* (2005), com capa de Cruzeiro Seixas, e de muitos outros títulos, Carlos Mota de Oliveira, acabou de publicar em edição sua como tanto gosta de fazer, *As Nossas Senhoras*, título que nos recorda um outro do autor, *Os Portugueses são imbatíveis no terço* (2011). Saudamos o humor e a arte descomprometida e naïf deste autor. Das suas 79 Nossas Senhoras, escolhemos a de Abrolhos, muito mais humana que a de Fátima: *Às vezes tenho/ de interromper/ uma oração/ e num ápice/ descer do altar/ para urinar./ Ontem, não fui/ a tempo/ e molhei/ a talha doirada./ Pessoalmente,/ não nasci/ para ser Nossa Senhora/ a vida toda. Gostaria/ de envelhecer/ fora/ do altar.*

ANTÓNIO TELMO [1927-2010]

A propósito dos dez anos da morte de António Telmo o Projecto António Telmo. Vida e Obra emitiu a seguinte declaração: «No próximo dia 21 de Agosto completa-se uma década sobre a partida de António Telmo. O Projecto António Telmo. Vida e Obra irá assinalar a efeméride de vários modos. Sendo Telmo um autor em destaque no próximo número da *Nova Águia*, o Projecto, indo além das colaborações, a título individual, de alguns dos seus membros na revista, contribuiu já para o dossier que será dedicado ao filósofo da razão poética com um conjunto de escritos inéditos deste, e bem assim com a correspondência epistolar que Dalila Pereira da Costa lhe dirigiu, entre 1977 e 1994. Por outro lado, mantemos a esperança de que, ainda este ano, assim o permita a evolução da crise sanitária que se vive, seja possível fazer sair a lume, com a proverbial chancela da Zéfiro, o Volume XI das Obras Completas de António Telmo, *A Verdade do Amor precedida de Adriana*, cujo lançamento, que teve de ser cancelado, estava previsto para o dia 20 de Março, na Cooperativa Árvore, no Porto.»

ADALBERTO ALVES

Autor de muitas e variadas expressões, Adalberto Alves é sobretudo o arabista, que traduziu Al-Mutamid, o poeta nascido em Beja e falecido em Marraquexe e que estudou Ibn Qâsi e o sufismo peninsular, dando da formação de Portugal no século XIII uma imagem muito distinta daquela que continua a ser ensinada nas escolas, toda centrada numa luta sem tréguas entre povos e religiões. Desse seu interesse resultou uma vasta compilação lexical, o *Dicionário de arabismos da língua portuguesa* (2016). O trabalho deste autor como arabista e lexicógrafo, as suas traduções, os seus estudos e interpretações do Islão peninsular e do Islão iniciático, a sua visão de conjunto do mundo lusó-árabe são dignos de alto apreço e podem ser comparados aos admiráveis marcos miliários dos estudos islâmicos Miguel Asín Palacios e Henri Corbin. Registamos a publicação já em 2020 do livro *Entre Vistas*, com prefácio de Fernando Dacosta, em que podemos seguir o seu itinerário pessoal, a sua formação, os seus encontros e o seu ideário ao longo de muitos anos. Do conjunto sai o retrato dum homem simples e digno. Aqui ficam palavras suas: «A resiliente impertinência de, onde quer que vá, as pessoas me apresentarem e tratarem, sistematicamente, decerto com as melhores intenções, como Professor ou Professor Doutor: como se aquilo que se diz, ou escreve, não possa ter uma réstia de mérito sem o respaldo dum título académico de topo. Já expliquei mil vezes, nesta vida, que não passo de um eterno, embora aplicado, aprendiz. É apenas isso, e apenas isso, que sou e continuarei a ser.»

FLORBELA ESPANCA

Decorreu na Faculdade de Letras de Lisboa e em Vila Viçosa um congresso internacional de homenagem a Florbela em Dezembro de 2019, nos cem anos da publicação do livro de estreia da criadora, *Livro de Mágoas*, em que Joëlle Ghazarian participou. O

congresso, «Cem anos de Florbela Espanca», foi ainda uma homenagem a Maria Lúcia dal Farra, poetisa brasileira, lusófila apaixonada e magistral editora de *Trocando olhares* (1994), o mais antigo manuscrito de Florbela que se conhece (1915-1917), e teve por principais impulsionadores Ana Luísa Vilela e Fabio Mario da Silva.



Desenho de Roberto Ambrosoli
(Anarchik)

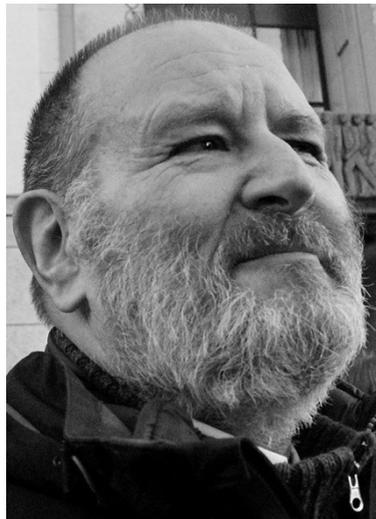
ROBERTO AMBROSOLI [1942-2020]

Roberto Ambrosoli, nascido em Milão e falecido em Turim, Abril, vítima do coronavírus, foi docente de microbiologia e militante libertário desde o final da década de 50. Foi um dos próximos de Amedeo Bertolo, a quem consagramos algum espaço nos dois volumes anteriores desta revista. Recordamo-lo aqui como o pai da mais famosa personagem da banda desenhada anarquista, ANARCHIK, o Inimigo do Estado, criada no meado da década de 60 e que teve longa vida até ao início de 2020.

PAOLO FINZI [1951-2020]

Nascido também em Milão no seio duma família hebraica mas já laicizada – a mãe foi uma conhecida antifascista – e chegado ao anarquismo no meio libertário milanês de 1968, no qual se distinguia a figura de Giuseppe Pinelli, com quem ele ainda conviveu, foi um dos fundadores da *Rivista Anarchica*, conhecida também por *A*, em Fevereiro de 1971 e a sua alma até aos dias de hoje,

com quase meio milhar de números editados – sai nove vezes ao ano e cada número tem pelo menos uma centena de páginas – e uma invejável abertura a temas que na aparência nada têm a ver com o anarquismo militante. Finzi esteve pelo menos uma vez em Portugal, na Primavera/Verão de 1974 para assistir ao relançamento do movimento libertário e disso deixou registo escrito e fotográfico na *Rivista Anarchica* (Agosto/Setembro, 1974). À sua companheira Aurora Faila, à restante equipa da *Rivista Anarchica*, publicação com quem permutamos desde há longos anos, endereçamos daqui o sinal do nosso fundo pesar e da nossa admiração pelo notável trabalho editorial feito. Mário Rui Pinto, que o conheceu em Milão, evoca-o noutra secção deste volume.



Paolo Finzi

LUIS SEPÚLVEDA [1949-2020]

Próximo também dalguns meios milaneses, faleceu em Abril o escritor chileno Luis Sepúlveda, Lucho para os amigos. Interessa-nos aqui referi-lo como neto dum notável militante libertário andaluz, Gerardo Sepúlveda, conhecido na imprensa anarquista como Ricardo Blanco e que teve de se evadir por mar do cárcere de Almeria, onde ia ser executado por actividades subversivas. Chegou ao Chile em 1918, onde se fixou, casou e continuou a propaganda libertária. Lucho teve relações próximas com este avô e já adolescente esteve presente no seu funeral, com o caixão coberto com uma bandeira da CNT e os presentes a entoarem um dos hinos emblemáticos de 1936, *A las barricadas*. O escritor Pino Cacucci evocou estas relações num comovente memorial, “Quello nonno anarchico andaluso” (*Rivista Anarchica*, n.º 444, Junho, 2020).

STUART CHRISTIE [1946-2020]

Histórico militante anarquista escocês, Stuart Christie notabilizou-se em 1964, tentando assassinar em Madrid o ditador Francisco Franco. O gesto valeu-lhe uma condenação a 20 anos de prisão, que acabou reduzida dada a sua idade — tinha 18 anos no momento da prisão. Depois do seu regresso ao Reino Unido, dedicou-se à investigação do movimento libertário e à edição — isto sem nunca questionar o uso da violência na luta política. Faleceu em 15-8-2020, já este volume estava em provas, deixando uma considerável obra de historiador e memorialista.

LUÍS GARCIA E SILVA [1933-2020]

Faleceu Luís Garcia e Silva, militante libertário e um dos alicerces com a sua companheira de sempre, Elisa Areias, durante as últimas três décadas, da gestão do Centro de Estudos Libertários — o editor do jornal *A Batalha*. Natural de Lisboa, onde estudou, e médico de profissão, desempenhou funções clínicas em Rabat (Marrocos) no início da década de 60. Seguiu depois para o Reino Unido onde se especializou em dermatologia, tendo trabalhado em Glasgow, Newcastle e Londres. Após o 25 de Abril, foi médico nos hospitais públicos portugueses chegando a dirigir o serviço de dermatologia do Hospital de Santa Maria. Foi dos primeiros a chegar depois da Revolução à sede do jornal *A Batalha* na Rua Angelina Vidal para ajudar o seu reaparecimento. Prova disso são as várias fotografias que estiveram na recente exposição da BNP sobre o Centenário d' *A Batalha*. Próximo do socialismo libertário, com simpatias pelo cooperativismo de António Sérgio, tinha abertura a qualquer outra corrente.

PÃO & DIGNIDADE

Saiu o quinto número desta publicação editada pelo “grupo acrata Pão e Dignidade”, sem periodicidade e que “só sai quando pode e quando quer”. Evocação inicial dum militante anarco-sindicalista francês ainda vivo, Jean-Louis Phan-Van, com quem a revista *A Ideia* teve em 1974 e 1975, ainda em Paris, estreito relacionamento. Republicação oportuna dum texto de Roberto das Neves sobre Émile Armand e o Amor Livre; revisitação de Gonçalves Correia e republicação de colaborações suas de 1910-11 na imprensa açoriana — são outros temas em destaque desta publicação libertária, que embora pequena (48 pp.) não deixa de ter uma personalidade vincada, só sua, mostrando como com meios modestos se deixa um legado escrito assinalável.

BOLETIM BOESG

A fundação da BOESG data de 1-1-1947, sob o nome de «Biblioteca dos Operários e Empregados da Sociedade Geral». Com a metamorfose dos tempos, metamorfoseou-se a biblioteca que ressurgiu com uma nova vaga de sócios nos anos 90. Desligados do contexto da sua fundação, promoveram eventos culturais, debates, conferências, ciclos de cinema e aulas, salvaguardando ainda os livros. A biblioteca foi reanimada em 2010 — ano em que a sigla passou a significar «Biblioteca e Observatório dos Estragos da Sociedade Globalizada». O *Boletim* n.º 3/5 da BOESG é um volume triplo, composto por 32 páginas. O boletim apresenta-nos num texto anónimo que se supõe dos anos 70 o contexto da sua criação, das suas acções e desafios. Encontramos ainda a lista dos livros e publicações catalogados entre o Verão de 2016 e o de 2019 — com mais de 3 centenas de publicações indicadas. Aborda-se outrossim a vida e as ideias de Jean Meslier, que embora padre não aceitava os abusos de poder do governo e da Igreja.

CENTENÁRIO D' A BATALHA [1919-2019]

Como previsto teve lugar em 2019 na BNP uma exposição documental sobre o centenário do jornal *A Batalha*. A exposição abriu em 9 de Outubro de 2019 e fechou a 31 de Dezembro. Constituída por 11 expositores, a exposição recorreu sobretudo ao fundo do Arquivo Histórico-Social [AHS] da BNP, fundado com vários espólios de militantes da antiga CGT, entre eles o de Emídio Santana e o de Francisco Quintal, e ainda a empréstimos e ofertas pessoais. A exposição foi organizada numa perspectiva cronológica



Selo Comemorativo do Centenário da Fundação da CGT

CGT que sem abandonar a organização sindical decidiu criar uma estrutura própria com base na defesa das estratégias da Revolução Russa de 1917. No momento da sua fundação, em ligação estreita à organização operária, o PCP defendia o sindicalismo revolucionário e o seu horizonte e fazia seus os objectivos da CGT libertária. O PCP vai celebrar por certo com pompa o seu centenário dentro de alguns meses. Mais que tiradas retóricas, a ocasião merece uma reflexão séria sobre estes seus propósitos iniciais, razão da sua criação, e um balanço em que se fique a saber em que medida o seu percurso ulterior foi ou não fiel ao programa com que há 100 anos se apresentou ao proletariado português.

SEARA NOVA

Revista fundada em 1921 por um conjunto de nomes que nos são gratos, a revista *Seara Nova* vai também celebrar em 2021 o centenário do seu nascimento. Tal como o jornal *A Batalha*, fundado em 1919, que continua o seu itinerário com uma sexta série iniciada em 1974, também a revista seareira permanece viva, em curso de edição, e não deixará de assinalar os 100 anos da fundação. Para já queremos registar o número da Primavera de 2020 desta revista hoje dirigida por João Luiz Madeira Lopes, que tem um artigo a lembrar o centenário do jornal *A Batalha*, reproduzindo alguns dos seus cabeçalhos e a fotografia de alguns dos militantes confederais (CGT) que relançaram o jornal depois da Revolução de Abril. Do restante material assinalamos um texto sobre Jaime Cortesão, figura que foi recentemente evocada no ‘Museu do Aljube – Resistência e Liberdade’ num colóquio a que foi associada uma exposição fotográfica sobre este proffcuo escritor e incansável resistente ao fascismo.

LUÍS AMARO

Assinalamos a saída dum livro de homenagem a Luís Amaro (1923-2018), *Evocar Luís Amaro* (Porto, Cosmorama, 2020, pp. 162), com 19 testemunhos inéditos, cinco testemunhos republicados e três textos do autor de arquivo – dois publicados no jornal *Brados do Alentejo* aos 16 anos, em Fevereiro e Abril de 1940, e um da maturidade final, publicado na revista portuense *O Tripeiro*, em Setembro de 2001 sobre o seu poeta mais sentido – José Régio, o autor do «Cântico Negro» – e estudado, com quem teve convívência de muitos e muitos anos e uma larga correspondência hoje em edição.

(fundação do jornal e da CGT; a CGT e o seu jornal durante a primeira República; as suas publicações literárias; o golpe militar do 28 de Maio, a ditadura militar, a repressão, o encerramento do jornal e a ilegalização da organização operária; o Estado Novo, a greve geral de 18-1-1934, as prisões, o Tarrafal e a sobrevivência do jornal na clandestinidade e por fim o seu reaparecimento em 1974, depois da Revolução dos Cravos com a sua sexta série que dura até hoje). Guardaram-se quatro expositores para assinalar a fundação do AHS no início da década de 80, donde veio uma parte do material exposto, e para assinalar os 45 anos da revista *A Ideia*, fundada em 1974 e que teve papel determinante na criação do fundo anarco-sindicalista na BNP.

PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS

O PCP foi fundado em Março de 1921. Era o resultado da Federação Maximalista criada em 1919, fruto por sua vez dum grupo de militantes da

Entre os muitos textos que aqui se publicam assinalamos o de Paulo Barriga, ex-director do *Diário do Alentejo*, «Aniversário», inicialmente publicado neste jornal (1-6-2018) e valioso do ponto de vista da reconstituição biográfica. Ficamos aí a saber que o homenageado se estreou em letra redonda no jornal *Ala Esquerda* (7-1-1935), propriedade do Centro Democrático Bejense, com uma crónica chamada «Alentejo» e que ainda com 12 anos foi para Beja trabalhar numa tipografia e estagiar no recém-fundado *Diário do Alentejo*, onde fez variadas notas e aprendeu o seu mester de muitos anos, a revisão de provas. Originário de Aljustrel, terra mineira e com forte implantação da organização operária, nascido no seio de família muito modesta (o pai era correeiro), Luís Amaro manifestou desde cedo simpatia pelo ideário libertário — um dos mestres de juventude foi Julião Quintinha (1886-1968), jornalista do sindicalismo revolucionário —, que nunca abandonou, embora sem militância a assinalar. Fez questão de doar ao jornal *A Batalha* depois da morte parte do seu mobiliário pessoal.

ERRATA

No volume de 2019 atribuímos erradamente a collage da p. 88 ao pintor LUD [Ludgero Viegas Pinto, 1948-2001]. Na verdade, a sua autoria pertence a Manuel de Almeida e Sousa, fundador do grupo Mandrágora, collagista, poeta e editor do jornal *Crocodyrium*. Ao autor e aos leitores o nosso pedido de desculpas.

RIVISTA ANARCHICA

Milão, 1971-2020



uma revista aberta e autogerida
com debates e responsabilidade crítica

um projecto editorial libertário
com meio século de publicação

nove edições por ano
445 números em papel

uma sociedade cooperativa

um arquivo *on line*
gratuito e disponível



editrice A

www.arivista.org





Objecto de Cruzeiro Seixas

A revista *A Ideia* é uma publicação em papel, sem fins lucrativos ou comerciais, que não se destina ao normal circuito livreiro comercial; vive do contributo voluntário dos colaboradores e dos leitores. A revista é enviada a um grupo de pessoas que acompanha o seu trajecto desde há anos ou décadas e que cobre o envio através dum donativo. Os trabalhos publicados, salvo indicação em contrário dos autores, não têm direitos reservados e podem ser reproduzidos livremente. Em contrapartida, na livre reprodução, é necessário respeitar as seguintes condições: assinalar sempre autor e local primitivo de publicação; não alterar a criação original; não ter objectivos comerciais.

Atribui-se um valor simbólico a cada exemplar – 20 € para número triplo ou quadrúpulo – e que se destina em exclusivo a compensar os custos de edição e expedição. Contra este donativo o editor compromete-se a fazer o envio regular por correio postal da revista – que pode ser encontrada também nas mesmas condições em depositários (v. *ficha técnica*). O leitor em falta pode conferir a sua situação com o responsável (acvuf@uevora.pt), agradecendo-se caso possa o envio do donativo.

A revista pode ainda ser enviada pela primeira vez, e sem solicitação, a um destinatário. Pretende-se nesse caso sondar o seu interesse sobre a publicação. Em caso afirmativo solicita-se o envio do donativo pelos meios indicados, bem como indicação escrita da sua intenção para o responsável, para que se proceda de futuro ao envio postal da revista; caso contrário, agradece-se que o destinatário assinale para o mesmo endereço a rejeição, de modo a suspender a expedição futura, não ficando obrigado à devolução do exemplar recebido.

Estimula-se a permuta com outras publicações afins e sempre que isso aconteça a revista será expedida com uma indicação expressa: *oferta para permuta*. Há porém casos – bibliotecas públicas, municipais e outras – em que a revista é enviada a título de oferta, sem solicitação de permuta. Os colaboradores têm direito à oferta dum exemplar da publicação em que estão presentes, o que não obsta a que, podendo, contribuam de forma voluntária com um donativo para o seu prosseguimento.



Os donativos podem ser liquidados do seguinte modo:
envio de cheque, ao cuidado de *antónio cândido franco*, para
rua Celestino David n.º 13-C, 7005-389 Évora, Portugal.
transferência bancária à ordem da conta com o nib/iban:

PT50 00350 73400014449400 13

Adalberto Alves nasceu em Lisboa, 1030. Poeta, ensaísta, conferencista e orientalista. Galardoado, em 2008, pela UNESCO, e homenageado pela Biblioteca Nacional com uma mostra evocativa da passagem dos seus 40 Anos de vida poética em 2019.

Anabela Afonso Calatróia nasceu em Paris, 1973. Faz oficinas de construção de brinquedos a partir de material reciclado e expõe pintura e artesanato desde 1994.

Ana da Silva nasceu em 1968. Professora do Ensino Superior Público, desenvolve projectos de criação socio-cultural, artes e letras (<https://apm.galeriavirtual.wordpress.com>). Foi colaboradora próxima de Luiz Pacheco no final do século passado.

Ana Rita Fialho nasceu a 14-9-2000, em Vila de Frades (Baixo Alentejo). Estudos em Beja. Actualmente frequenta o curso de Línguas e Literaturas da Universidade de Évora. É estreia-se aqui em letra de imprensa.

Andrés Devesa membro do Grupo Surrealista de Madrid.

António Ferra nasceu no Porto e vive em Lisboa. Começou por publicar literatura para crianças. Publicou em 2002 o seu primeiro livro de poemas. Manteve sempre actividade plástica, ilustrando algumas das suas obras.

Ariana Sofia nasceu em 2006, em Évora.

Bruno Silva Rodrigues nasceu em 1976. Colaborou em *The International Encyclopedia of Surrealism* (2019).

Carlos Díaz nasceu em 1944, professor jubilado da universidade Computelense e autor de inúmeras obras sobre anarquismo e personalismo cristão. Entre os seus títulos destacam-se: *El Anarquismo como fenómeno político-moral* (1975), *Releyendo el anarquismo* (1991) e *El sistema del anarquismo (Luces y sombras)* (2009). Director da revista católica internacional *Communio*. Colaborou com a revista *Utopia*.

Enrique Nogueras nasceu em Granada, em 1956. Tese de doutoramento sobre Fernando Pessoa, Carles Riba e Luis Cernuda. Professor [universidade de Granada e Suceava (Roménia)]. Poeta e tradutor. Traduzido em português (ed. Terceira Margem).

Ferran Aisa-Pàmols (Barcelona, 1948). Historiador, ensaísta, poeta, publicista. Secretário do Sindicato da Construção da CNT (1977-78), redactor de *Solidaridad Obrera* (1979-82), presidente do Ateneu Enciclopèdic Popular (1993-98). Vasta obra em livro.

João Francisco Vilhena nasceu em Lisboa. Colaborou com diversas publicações, portuguesas e internacionais. Editor fotográfico, director de arte, artista visual. Trabalha com imagem, palavra e música. Inúmeras exposições dos seus trabalhos entre 1997 e 2019. Tem vários livros de fotografia publicados, um com Pedro Rosa Mendes.

João Prates nasce em 1061, em Vale de Acor. Director do CPS – Centro Português de Serigrafia. Comissariou várias exposições. Enquanto J. Rosa G. fez mais de 120 livros de autor, únicos ou de tiragem reduzida, apresentados em mostras individuais.

José Manuel Rodrigues nasceu em Évora em 1952. Em 1968 foi para Paris e depois para Amesterdão. Numa viagem de avião perdeu uma pasta com dezenas ou centenas de negativos do «grupo de Évora» de Amesterdão (primeira metade da década 70).

Tania Martuscelli professora de Estudos Luso-Brasileiros na Universidade do Colorado (Boulder, EUA). Autora de *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal* (2013) e *(Des)Conexões entre Portugal e o Brasil: Séculos XIX e XX* (2016). Responsável pela edição da obra completa de Mário-Henrique Leiria. Crítica de literatura e de arte, está a escrever a biografia de Fernando Lemos.

Margarida Morgado nasceu em Olhão, em 1932. Vive em Évora desde os dois anos. Estudou nas Doroteia e conheceu Vergílio Ferreira. Mais tarde, licenciou-se no Instituto de Economia e Sociologia de Évora. Pós-graduação na Bélgica. Regressa a Portugal depois do 25 de Abril. Obras: *Coisas que terei pudor de contar seja a quem for*, *Água pródiga*, *Peregrina de mim* e *Enquanto* (Antologia), editadas todas já no presente século.

**A guerra é um crime contra a humanidade.
Estou determinado a não apoiar nenhuma guerra
e a lutar pela abolição de todas as suas causas.**

WAR RESISTANTS INTERNACIONAL