

A AMPOLA MIRACULOSA: UMA COLAGEM FANTÁSTICA

Annateresa Fabris¹

RESUMO: Publicado em 1948, o romance-colagem *A ampola miraculosa* é a primeira experiência realizada em Portugal com o procedimento preconizado por Max Ernst. O livro tem como características o uso de imagens apropriadas, a associação, não raro tênue, entre estas e as legendas, a ausência de um elo temático mais consistente e a busca de uma dimensão suprarreal associada aos mecanismos do sono e do sonho.

PALAVRAS-CHAVE: romance-colagem, surrealismo português, suprarreal, Alexandre O'Neill.

A AMPOLA MIRACULOSA: A FANTASTIC COLLAGE

ABSTRACT: Published in 1948, the collage novel *A ampola miraculosa* is the first experience made in Portugal with the working process praised by Max Ernst. The main characteristics of the book are the use of appropriated images, the association, often feeble, between them and the captions, the absence of a more solid thematic link and the search of a surrealist dimension associated to the sleep and dream mechanisms.

KEYWORDS: collage novel, Portuguese surrealism, suprarrealism, Alexandre O'Neill.

¹Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Num artigo divulgado pelo jornal *O Sol*, em 23 de julho de 1949, João Gaspar Simões ataca sem rodeios duas obras publicadas na coleção Cadernos surrealistas: *A ampola miraculosa (romance)*², de Alexandre O'Neill, e o *Proto-poema da Serra d'Arga*, de António Pedro. Apesar de reconhecer “o sortilégio que se desprende da associação de imagens do ‘romance’ do primeiro e a poética hediondez que avulta em certos versos do poema do segundo”, o crítico não hesita em qualificar as duas publicações de “pequeninas, escolares, aplicadamente ortodoxas” e em reportar a obra de O'Neill a uma “modesta e tardia reprodução do que um Max Ernst fez, originalmente, em grande, vai para catorze anos, no seu romance em imagens, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*” (SIMÕES, s.d., p. 174).

Realizado em 1948, assim como cinco colagens apresentadas na Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, que teve lugar entre 19 e 31 de janeiro de 1949, o romance de O'Neill é uma narrativa peculiar. Composta de treze imagens preexistentes, acompanhadas de legendas e derivadas de almaniques, enciclopédias populares e manuais de divulgação científica, a obra do poeta português estrutura um relato onírico a partir do encadeamento iconográfico e verbal das diferentes páginas.

O anacronismo que permeia o livro está também presente em *A linguagem*, a única colagem que restou das expostas em 1949. Usando como base uma composição feita com nanquim soprado em várias direções, O'Neill cola pequenas imagens recortadas de fontes antigas – peças ortopédicas e elementos do cotidiano – numa estrutura de manchas pretas estriadas. A desambientação derivada do processo de seleção remete, sem dúvida, à poética de Ernst, mas outro elemento surrealista se destaca na composição: o princípio do automatismo, patente na casualidade das formas pretas provocadas pelo sopro. A capa de *A ampola miraculosa* é também feita a partir dessa técnica, gerando uma associação insólita entre o automatismo mecânico das manchas e a posterior inscrição do título e do nome do autor em suas ramificações.

Na contramão da avaliação de Simões, a crítica contemporânea tem destacado o aspecto inovador do romance no contexto português. Antonio Tabucchi afirma que o processo de colagem de O'Neill é determinado pela associação de uma legenda a cada ilustração, da qual resulta um novo sentido, fruto das operações de descontextualização, desambientação e ressemantização. Enquanto *Uma semana de bondade* é marcado pela

²Em 2002, a Assírio & Alvim (Lisboa) publicou uma edição fac-similar da obra.

irrupção do insólito e do irracional no cotidiano, em *A ampola miraculosa*, o cotidiano “é vivido e apresentado nos termos do irracional e do insólito com uma inversão de perspectiva que revela o lado surreal do real sem a irrupção do elemento fantástico”. Ou, se houver preferência por este termo, será necessário perceber que, no poeta, o fantástico não é obtido pela introdução do insólito e do inusual, e sim, pela valorização do habitual por meio de processos como a distorção e a dilatação (TABUCCHI, 1984, p. 37-38).

Luís de Moura Sobral, por sua vez, faz referência a legendas que “prolongam ou desviam o sentido das imagens sem nunca lhes servirem de explicação”. O autor destaca um dado fundamental: é possível que o romance tenha sido “a única obra artística portuguesa a explorar o fenômeno psíquico do sonho, na linha das experiências análogas dos surrealistas franceses” (SOBRAL, 1994, p. 281). A hipótese de Sobral ratifica a ideia de que O’Neill não conhecia apenas as colagens de Ernst, mas também os manifestos de André Breton e a *História do surrealismo* (1945), de Maurice Nadeau. Em 1947, em colaboração com Mário Cesariny, António Domingues e Fernando Azevedo, o poeta realiza experiências que resultam em “cadáveres esquisitos”³ e “diálogos automáticos”, caracterizados pela recusa da lógica e pela pluralidade de sentidos. Isso explica porque, num depoimento publicado em 1987, afirme que o surrealismo “funcionou mais como detonador de uma libertação e criação coletiva do que como projeto individual de escrita” (MARINHO, 1987, p. 50).

A ideia de surrealismo explicitada nas colagens e em *A ampola miraculosa* responde de perto à formulação de Cesariny sobre os poderes transformadores e transtornadores da imaginação. “Livre exercício do espírito”, a imaginação, “servindo-se de um ou mais aspectos do ‘real’ passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para alcançar (...) o objeto real de um irreal conquistado no espírito”. Fiel ao pressuposto bretoniano da necessidade de produção de um mundo novo, que deveria pôr fim às contradições

³Os “cadáveres esquisitos” dos quais O’Neill participa em 1947 são: “Adoziter” (Domingues, Azevedo, Cesariny); “Espelhos” (Cesariny), “Salvados do incêndio do castelo do almirante Wolf” (Cesariny) e “Alguns provérbios e não” (Cesariny). O poeta realiza outras experiências entre 1948 e 1950: “Que concluir?” (Cesariny, 1948), “Decisões” (Mário Henrique Leiria, 1948), “Conto de um sábado de aleluia” (António Pedro, Azevedo, João Moniz Pereira, Cesariny, 1948) e “Comunicação” (António Maria Lisboa, Cesariny, Mário de Sá-Carneiro, Pedro Oom, 1950). (CESARINY, 1989). Praticado desde 1925 pelo grupo de André Breton, o *cadavre exquis* é um jogo coletivo, em que várias pessoas compõem uma frase ou um desenho nas dobras de uma folha de papel, sem que nenhuma delas tenha conhecimento do que foi feito pelas anteriores.

aparentes entre vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, comunicável e incomunicável, alto e baixo, Cesariny propõe a produção de um objeto “onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido”. Esse objeto deveria impedir que se falasse em real e irreal, já que seu objetivo era “fixar, violentando a realidade ‘presente’, um novo real poético” (CESARINY, 1997, p. 89).

Naquele momento, a defesa de uma atitude surrealista tinha como corolário a recusa do neorealismo, cuja primeira manifestação data de 1939. Nesse ano, é publicado *Gaibéus*, de António Alves Redol⁴, que apresentava seu romance não como obra de arte, mas como “um documentário humano fixado no Ribatejo” (REDOL, 1969, s. p.). Inspirado no termo homônimo italiano, o neorealismo era uma manifestação do realismo socialista, mas não podia assumir o nome oficial em virtude da censura salazarista. Estética oficial do clandestino Partido Comunista Português, o movimento firma-se na década de 1940, tendo como modelos o romance brasileiro da década de 1930 (Jorge Amado, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Armando Fontes, José Lins do Rego), a literatura norte-americana da época da Depressão e a obra de Cândido Portinari, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco⁵.

O núcleo plástico estrutura-se em 1943 e dele participam Júlio Pomar, Marcelino Vespeira, João Moniz Pereira, Alice Jorge, Lima de Freitas, Querubim Lopes, Augusto Gomes e Júlio Resende, entre outros, que partilhavam o interesse por uma pintura capaz de transformar-se num lugar possível de contestação política (ALMEIDA, 1993, p. 89-90)⁶. Vendo no neorealismo uma negação do “entendimento da imaginação poética” em prol de “uma imaginação condicionada ‘imediatamente’ por uma necessidade social” (FRANÇA, 1981, p. 29-30), o grupo surrealista, formado em 1947, denuncia o viés naturalista da

⁴Num memorial escrito em maio de 1965, o autor reafirma que não pretendia fazer “uma autêntica obra de arte literária, e sim buscar “um compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada (...) *Gaibéus* quis ser, e foi, um dos gritos exatos de um drama coletivo e privado” (REDOL, 1969, p. 27, 30, 34).

⁵O interesse pela pintura muralista mexicana é anterior à constituição da vertente neorealista. Num artigo publicado em *O Diabo* (30 jan. 1938), Rivera e Orozco são apresentados como os principais representantes do realismo moderno, caracterizado pela presença do “homem-luta”, do “homem-dor”, do “homem-alegria”, do “homem-membro-de-uma-classe”, do “homem-irmão-de-outros homens”. (LEHMKUHL, 2011, p. 212).

⁶Os artistas neorrealistas inspiram-se na literatura marxista, que circulava clandestinamente em Portugal. Encontram nela a base ideológica e os instrumentos teóricos para sua atuação crítica. Suas características fundamentais são a busca de inspiração em ideais humanistas e a denúncia das misérias sociais do país (ALMEIDA, 1993, p. 90).

vertente. Segundo Cesariny, não se tratava de “um realismo efetivamente objetivo que tivesse aspirado a englobar os múltiplos cambiantes aspectos da realidade enfrentada”. Em vez de realista, o “novo realismo” foi “naturalismo, e não do melhor”. Ou seja, um “naturalismo sempre próximo do simbólico, do estático na imagem e na ideia, e que, apesar de novo, se grita recheado das piores contradições românticas, do mais estelar caráter pré-hegeliano, não o achamos real, não o achamos atual, não o achamos poético” (CESARINY, 1997, p. 88).

A crítica aos neorrealistas, com os quais os surrealistas tinham pensado, num primeiro momento, em estabelecer uma “colaboração sem compromisso” (FRANÇA, s.d., p. 73), permite explicar o subtítulo provocativo escolhido por O’Neill para *A ampola miraculosa*. A ideia do “documentário humano” é posta em xeque por uma narrativa alógica, que confia na capacidade do leitor/observador de conferir um sentido próprio ao encadeamento de imagens e legendas, projetando nelas desejos e novas percepções. O uso do termo “romance” para um relato breve, que em nada corresponde às características do gênero – narrativa extensa, enredo, análise de personagens e exame de uma situação –, pode ser reportado às considerações desenvolvidas por Breton no “Manifesto do surrealismo” (1924).

Ao tomar posição contra a atitude realista, feita de mediocridade, ódio e suficiência chã, o poeta ataca um de seus produtos mais renomados, o romance. Critica nele o “estilo informativo puro e simples”, o “caráter circunstancial, inutilmente particular” de cada anotação, a ênfase dada às “hesitações do personagem”, o vazio das descrições, que não passam de “superposições de imagens de catálogo”, a falta de originalidade, o psicologismo, a mania de “reportar o desconhecido ao conhecido, ao classificável”, o desejo de análise que sobrepuja os sentimentos, a extensão desmesurada da narrativa e o uso de um vocabulário abstrato. Breton abre uma possibilidade para esse “gênero inferior”: ser fecundado pelo maravilhoso, que “participa obscuramente de uma espécie de revelação geral da qual só o detalhe chega até nós”. *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, é apresentado como o exemplo máximo dessa possibilidade pela paixão da eternidade que anima os personagens, pela aspiração do espírito a pairar acima da terra, pelo modelo de justezza e de grandeza inocente, pela tentação contínua representada por Matilde e pela

expressão do puro real em virtude da superação do fantástico⁷ (BRETON, 1971, p. 14-18, 24-26).

O romance de O'Neill nega a forma tradicional do gênero, mas não a defendida por Breton, demonstrando sua proximidade de um novo conceito de poesia, no qual o prosaico, ao ser penetrado pelo maravilhoso, adquire um *status* diferente. Graças ao maravilhoso, os surrealistas contestam a razão (esterilizante) e o sistema, isto é, o conjunto de princípios, instituições, leis, costumes, mitos, dogmas, ideias, símbolos, que “separam o homem do seu próprio pensamento”, afirmando a necessidade de romper com o *status quo* e reconciliando os opostos no conceito de “dupla presença”. A totalidade almejada pelo movimento tem como objetivo dar a ver que o suprarreal não é o irreal, não se opondo, portanto, ao real. Ao reunir todas as formas do real, o suprarreal integra até mesmo o irreal, por tratar-se de um elemento do imaginário, ou seja, de uma forma da existência humana (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 104, 108-109).

A ampola miraculosa integra em sua estrutura elementos mantidos quase sempre à margem por uma concepção tradicional de arte. Não só é constituído a partir de imagens *ready-made* como incorpora, à guisa de provocação, uma estrofe do poema “Deixa”, que será incluído posteriormente no livro *Tempo de fantasmas* (1951). Com ela, o poeta mobiliza uma dupla provocação: o *nonsense* da frase “Pais/Que fazeis?/Os vossos filhos/Não são tostões/Gastai-os/Depressa!” e sua apresentação tipográfica, que evoca um anúncio publicitário, em virtude da fina moldura quadrangular que a cerca e dos diferentes tamanhos de letras adotados⁸. O'Neill demonstra, desse modo, seu desejo de ser parte integrante da magia moderna, localizada por Louis Aragon na “inquietante beleza das inscrições comerciais, dos cartazes, das maiúsculas evocadoras (...) de tudo o que canta nossa vida” e nos hieróglifos disseminados pelos muros da cidade, equivalentes aos

⁷É importante lembrar que os surrealistas são responsáveis pela reavaliação da literatura “negra” ou gótica – da qual Lewis é um dos representantes ao lado de Charles Robert Maturin –, dos românticos menores (Aloysius Bertrand, Pétrus Borel, Gérard de Nerval, Xavier Forneret) e de autores como o marquês de Sade, Alphonse Rabbe, Germain Nouveau, Charles Cros, Novalis, Johann C. Friedrich Hölderlin, Christian Grabbe, Georg Büchner, Achin von Armin. Breton, que chama a atenção na França para a obra de Franz Kafka, é particularmente crítico em relação ao romance realista-naturalista, por ver nele o principal instrumento da mimese. Embora reconheça a existência de alguns bons momentos nas obras de Alphonse Daudet, Henri Barbusse, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola, Edmond e Jules de Goncourt, Guy de Maupassant, acusa-os de praticarem a mimese e compara-os aos jornalistas por sua paixão pelo documento e pelo detalhe verdadeiro (PONGE, 1994, p. 175, 277-279).

⁸Na publicação de 1951, só os termos “Pais”, “Os vossos filhos” e “Gastai-os depressa!” são grafados em caixa alta. Além disso, a última parte da estrofe é reunida numa única linha.

“caracteres dos obeliscos” (ARAGON, 1981, p. 5).

Já que o poeta não introduz transformações nas imagens selecionadas, limitando-se a algumas rotações, como no caso da abertura do relato e da quinta prancha (CAMPINO, 2011, p. 32), é legítimo falar em colagem? A resposta é positiva, se forem levadas em conta as definições de Ernst e Aragon. Milagre da transfiguração total dos seres e dos objetos, sem implicar necessariamente na modificação de seu aspecto físico ou anatômico, segundo Ernst, a colagem é vista por Aragon como um procedimento poético que desvia um objeto de seu sentido convencional a fim de “despertá-lo para uma nova realidade” (ERNST, 2003, p. 30; ARAGON, 1980, p. 29-30).

Tendo como principais características uma correspondência entre imagem e texto, nem sempre justificada, e a ausência de um elo temático mais consistente, o livro de O’Neill pode ser considerado uma grande colagem, feita de contiguidades sugestivas e de alguns momentos de aglutinação, em que o suprarreal se manifesta na inverossimilhança de certas cenas e na presença de uma lógica não linear, por estar subordinada aos mecanismos do sono e do sonho. A narrativa articulada pelo autor começa com o momento em que personagem adormece, denotando, assim, um mergulho no inconsciente. Figuras estranhas, a imagem invertida de um dirigível, desproporções de escala sucedem-se ao longo do relato, concebido de acordo com as observações de Breton sobre o sonho.

Afirmando que, durante o sono, o pensamento não deixa de manifestar-se, o poeta francês descarta a hipótese de que se trate de um parêntese e defende a ideia de que “o sonho é contínuo e traz vestígios de organização”. Já que o pensamento de vigília é “um fenômeno de interferência”, incapaz de justificar por si as próprias manifestações, Breton propõe buscar no sonho a chave de acesso ao comportamento consciente, deixando de lado explicações alicerçadas no acaso e na subjetividade. Uma vez que a atividade onírica revela a existência de uma razão bem mais ampla que a consciente, levando a aceitar, sem reservas, um conjunto de episódios marcados pela estranheza, impõe-se seu estudo metódico para poder alcançar “a resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *suprarrealidade*, se assim se pode dizer” (BRETON, 1971, p. 20-24).

Apropriando-se de elementos de realidade produzidos por outros e reduzindo sua presença autoral ao encadeamento visual da narrativa e às legendas, O’Neill recorre ao sonho para configurar uma antítese da atitude neorrealista. À sua busca do homem social,

contrapõe o homem onírico, enfeixando numa única dimensão o cotidiano prosaico e a vida íntima. A junção de realidades distantes, congenial à técnica da colagem, permite-lhe alcançar uma pura dimensão mental, próxima dos processos oníricos estudados por Sigmund Freud, entre os quais o fenômeno da condensação.

A ampola como elemento desencadeador da ação e a referência ao *Engenheiro de espelhos* na décima primeira prancha permitem destacar outra tangência do poeta com o surrealismo. A transformação de um recipiente transparente num indutor de sono evoca, sem dúvida, um dos temas mais caros a Breton e a seus companheiros: o motivo da iluminação provocada pelo sonho, que acaba por deslocar a razão e a lógica. Não faltam referências à luz nos textos surrealistas, a começar pelo relato do sonho que abre *Clair de terre* (1923), em que Breton usa, repetidas vezes, o tema da luminosidade (SPECTOR, 1997, p. 50). No manifesto de 1924, o escritor emprega o sintagma “luz da imagem” para definir a criação surrealista, baseada na aproximação fortuita de realidades distantes entre si. O papel da razão é mínimo nesse tipo de criação, que é resultado do princípio da associação de ideias: cabe-lhe apenas “constatar” e “apreciar o fenômeno luminoso”, brotado da centelha que a aproximação arbitrária produziu (BRETON , 1971, p. 51).

A luz da imagem espraia-se ao longo de *A ampola miraculosa*, dando a ver a negação da linguagem como fator de comunicação e o enaltecimento da atividade criadora, liberta das exigências do cotidiano. A presença da ampola e a referência aos espelhos fazem com que o autor transgrida os limites do real e aponte para a possibilidade de múltiplas combinações e, logo, para a refutação de todo tipo de cristalização. A longa colagem que constitui o romance responde de perto à concepção surrealista de imagem. A desambientação das imagens tem como consequência a desambientação mental do observador, o qual é convidado a perceber a possibilidade de configuração de um novo mundo, diferente do habitual e moldado por uma figuração particular do imaginário. Ao descontextualizar as imagens de que se apropria, O'Neill estrutura uma sequência regida pela incongruência e pelo absurdo, caracterizada também por espaços cenográficos, desproporções de escala e inversões de sentido, que apontam para os domínios do imaginário e da metamorfose e para o suprarreal como possibilidade de superação de toda contradição aparente.

Um dado que merece atenção é a insinuação feita por Simões a respeito do caráter extemporâneo do livro do poeta, no momento em que são lembrados os catorze anos que

o separam de *Uma semana de bondade*. Para derrubar essa afirmação, é necessário analisar, mesmo que brevemente, a presença do surrealismo em Portugal. Apresentado por Agostinho de Campos como uma moda, um carnaval com data de morte fixada (1925), o surrealismo terá em Simões seu principal divulgador – a princípio, crítico e, posteriormente, partícipe –, graças a alguns textos escritos entre 1927 e 1936. No campo visual, uma primeira aproximação à poética surrealista é propiciada pela exposição organizada por três artistas espanhóis, em setembro de 1931, no salão de chá Tamariz do Estoril, na qual é apresentado, entre outros, um desenho de Salvador Dalí. Em termos locais, podem ser lembrados os antecedentes de Paolo (Paulo Ferreira), autor de um pequeno desenho marcado por certo estranhamento (1931), e de Júlio, que executa obras surrealizantes entre 1932 e 1935, aos quais se segue a exposição 20 poemas dimensionais e alguns desenhos, apresentada por António Pedro em Lisboa em 1936, que a crítica define como o primeiro marco da atividade surrealista no país.

Em novembro de 1940, António Pedro, António Dacosta e a escultora inglesa Pamela Boden realizam uma exposição considerada por Luís de Moura Sobral a “primeira manifestação da intervenção surrealista em Portugal”, em virtude do escândalo provocado e da repercussão que teve nos artistas e poetas da nova geração (SOBRAL, 1994, p. 273)⁹. A partir daí o surrealismo se firma na vida cultural portuguesa, sendo divulgado na revista *Variante*, fundada por António Pedro em 1942, e em *O Globo*, orientado por Adolfo Casais Monteiro desde o número 26. Será necessário, porém, aguardar 1947 para poder falar de um movimento surrealista no país. Essa data não é casual nem extemporânea, já que se inscreve no renascimento do surrealismo no segundo pós-guerra, comum a grande parte da Europa. Ao regressar dos Estados Unidos em 1946, Breton tenta revitalizar o movimento e

⁹A mostra tem uma motivação polêmica: criar um contraponto ao discurso patriótico mobilizado na Exposição do Mundo Português, inaugurada em 23 de junho de 1940, que objetivava celebrar a fundação do reino de Portugal (1140) e a restauração (1640). Realizada no espaço cenográfico de Belém, a mostra estruturava-se numa série de pavilhões dedicados à glorificação da história, do Império e da cultura etnográfica nacional. Nos dizeres de Raquel Henriques da Silva, a exposição pode ser definida como a apoteose do regime, identificado com a história como figura da eternidade, numa Europa mergulhada na Segunda Guerra Mundial, à qual eram contrapostos a particularidade do Portugal salazarista e o sucesso de sua política corporativa, capaz de apresentar unanimidade e de utilizar a produção artística como instrumento de valorização simbólica. Poucos artistas modernos portugueses se dissociam da exposição: Julio, Mário Eloy, António Soares e, entre os jovens, António Pedro e Dacosta. O Brasil está presente na mostra com uma seleção de obras pertencentes ao Museu Nacional de Belas-Artes, que mostravam a imagem de um país branco, europeizado, de natureza bucólica e exótica, em evidente contraste com a tela *Café* (1935), de Portinari, que provoca um intenso debate (SILVA, 1995, p. 303; ALMEIDA, 1993, p. 87; LEHMKUHL, 2011).

organiza, com a colaboração de Marcel Duchamp, a exposição internacional O surrealismo em 1947. António Pedro, que recebera a carta-convite assinada pelos organizadores, repassa a informação a Cândido Costa Pinto, cuja aproximação do surrealismo datava de 1941. Em 24 de março de 1947, este escreve uma carta a Breton, pedindo para participar da mostra. Embora conste do catálogo, Pinto acaba não participando da exposição, realizada em julho daquele ano. Ao que consta, Breton considerou um de seus quadros “mais obsceno que erótico” (TCHEN, 2001, p. 92), mas isso não impediu que o convencesse a assinar o manifesto “Ruptura inaugural” (21 de junho) e o incumbisse da missão de formar um grupo surrealista em Lisboa.

A exposição parisiense desperta o interesse de alguns dos futuros surrealistas lusitanos, sendo visitada por Dacosta, António Pedro, Moniz Pereira e Cesariny. Este, que detecta na mostra da galeria Maeght o abandono de “toda a atividade de intervenção, como esta palavra se entende em política” e a volta ao utopismo, que havia contraposto, no passado, Breton a Antonin Artaud, com a consequente busca da Magia, de seu “poder de decantação e transformação do mundo” e, até mesmo, de sua “potencialidade ritual” (CESARINY, 1997, p. 10-11), será um dos participantes do Grupo Surrealista de Lisboa, fundado em 17 de outubro de 1947. Integrado por António Pedro, Vespeira, Azevedo, Domingues, Moniz Pereira, José-Augusto França, Cesariny e O'Neill, o movimento alcança seu apogeu com a Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (janeiro de 1949).

Paradoxalmente, a mostra e as publicações que a acompanharam marcam o fim do grupo, em virtude de conflitos estético-ideológicos, como diversidade de objetivos e projetos, além de discordâncias sobre o entendimento do que era o surrealismo. A dificuldade em dar vida a um projeto surrealista numa sociedade como a portuguesa, que vivia num regime de liberdade vigiada e de censura – havia no país um partido único, organizações paramilitares e uma polícia secreta bem atuante –, converte-se rapidamente em descrença e desilusão. António Pedro, Dacosta e Moniz Pereira deixam a pintura de lado. França, o teórico do grupo, volta-se para o abstracionismo, do qual será um dos primeiros defensores em Portugal. O'Neill, que, desde 1947, se entregara a experiências surrealistas – “desenhos (de ossos sem existência ossuda)” (PEREIRINHA, 1995, p. 557), exercícios automáticos, poemas, colagens, desarticulação e rearticulação de quadras populares –, passa a manter uma relação distanciada com o movimento. É o que demonstra o *Pequeno aviso do autor ao leitor*, espécie de prefácio de *Tempo de fantasmas*, em que afirma que

da “aventura surrealista – hoje reduzida, como merece, às alegres atividades de dois ou três incorrigíveis pequenos aventureiros – ficaram os restos que lhe pareceram mais significativos”. A par disso, lembra que dela “também herdou certa tentação pela ambiguidade (fuga do real) e um formalismo que o leva, num ou outro poema, a soluções de evidente mau-gosto” (PEREIRINHA, 1995, p. 561). Nesse mesmo livro, tematiza, em alguns momentos, esse distanciamento, como, por exemplo, no poema *Uma vida de cão*:

Pronto a seguir
seguiste
e agora estás aqui
estás aqui pois claro
angustiado e iludido
mas deliciado.
Até aos últimos arcanos
cafés e leitarias
seguiste André Breton
ou a sombra dele
e a aventura mental que procurava
um sinal exterior
um estilhaço vivo do acaso
a Nadja lisboeta que salvasse
ou a noite ou a vida
acabou em ‘bons’ poemas ‘maus’ poemas/em palavras e palavras (...)
Talvez me encontres
talvez possa fazer qualquer coisa por ti
qualquer coisa simples
quase inútil
quase ridícula
oferecer-te uma sílaba
um conselho
um cigarro (O’NEILL, 1995, p. 44-46)¹⁰.

Embora se afaste do movimento, O’Neill não deixa de utilizar alguns aspectos da poética surrealista. Entre eles, podem ser destacados: a opção por um universo poético ligado à vida, distanciado dos modelos estéticos dominantes, da censura moral e das regras gramaticais, em que há lugar para o feio, para o palavrão e para a transgressão morfológica e sintática; a prática de uma espécie de objetivação verbal do acaso, próxima do

¹⁰No poema *Rua André Breton*, publicado em *Entre a cortina e a vidraça* (1972), o distanciamento da tutela do mestre é ainda mais irônico: “Deflagraste em nós na sempiterna circunstância: a pasmaceira/E por pouco não nos chamaram de Os Franceses./Nas pequenostes a hora era (e agora?) a dos remorsos engajados./A imitação do isto, a gangazul, a variz da varina/ - pretextos e mais pretextos para lágrima-tinta-/eram o trapo que comíamos ainda./A rua André Breton está sempre a mudar de rua./Entendidos, desentendidos, como, ó rapaz, mudamos,/quando desfechaste o teu revólver de cabelos brancos/sobre cada um de nós, os comedores de trapo!//Por uma questão de desgosto,/desde então que desavindos com a vidinha!” (O’NEILL, 1995, p. 315.)

procedimento da escrita automática; a colagem concebida sobretudo como um processo cumulativo, em que “se acotovelam, em aparente anarquia, imagens diversas, num efeito global de *nonsense*”¹¹; a preferência pelos jogos de palavras e pela imagem literária visualizadora; a representação de um real abjeto, em que são satirizados o conformismo, a miséria material e moral, a decadência física, a sordidez e a podridão social; o recurso a imagens de animais como referência de um destino ou de uma situação infra-humanos ou para-humanos; o humor (ROCHA, 1995, p. 9-28).

Cesariny, que deixara o grupo em agosto de 1948, dará vida a um novo agrupamento denominado Os Surrealistas. Trata-se de um grupo prevalentemente literário – António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos, Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa –, ao qual aderem alguns artistas plásticos como Artur Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco, João Artur da Silva, António Paulo Tomaz, e também O'Neill e Carlos Calvet por um breve período. Cesariny e Mário Henrique Leiria, por sua vez, demonstram-se capazes de coadunar literatura e pintura de maneira coerente e continuada. Defensor do automatismo e da abolição das fronteiras entre arte e vida, o grupo realiza duas exposições (junho de 1949 e julho de 1950), mas também não tem condições de manter as próprias atividades.

Num texto publicado em 1949, Cesariny deixa claro que, se havia, uma evidente filiação ao grupo de Breton, existiam também premissas próprias, enraizadas na cultura portuguesa e representadas pelos nomes de Mário de Sá-Carneiro, Raul Brandão, Gomes Leal, Ângelo de Lima e Ricardo Reis (o “assassino de Fernando Pessoa”). A par disso, havia a “obra coletiva” de Freud, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Artaud, Heráclito, Hermes, Vladimir Ilitch e Novalis, que representavam “a loucura, a sabedoria, a magia, a poesia”. No terreno visual, a “posição surrealista” decorria do carteiro Cheval e dos “picto-poemas de Brauner, Matta, Herold, Ernst, Duchamp etc.” (CESARINY, 1997, p. 157).

Embora de curta duração – o último ato do movimento será representado pelas exposições de Azevedo, Vespeira e Fernando Lemos em janeiro de 1952 – e das inúmeras discordâncias, a aventura surrealista em Portugal demonstra que era possível configurar uma outra realidade, capaz de contrapor-se à realidade histórica e social e ao sentimento de

¹¹Essa prática, denominada “inventários” e guiada por uma vontade de resgate poético do prosaico, será também exercida por Cesariny, que a divulgará no livro *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano* (1952).

opressão que dominava o país, pelos caminhos do escárnio, da magia, da polêmica, da reinvenção do cotidiano, atingindo, por eles, um engajamento poético e político.

Se for levado em conta esse quadro de referências, da atividade surrealista de O'Neill será afastada a pecha de atitude retardatária, insinuada por Simões. Embora breve, sua passagem pelo surrealismo é caracterizada por uma nova concepção de colagem, pela invenção de uma técnica visual como a ocultação¹², desenvolvida posteriormente por Azevedo, por um exercício poético marcado pela invenção e pela publicação do único romance gráfico português, que servirá de inspiração para uma obra inédita de Leiria, *Pas pour les parents*. O que não é pouco, diga-se de passagem, numa sociedade oprimida pelo regime salazarista e por seu cerceamento da liberdade, ao qual o poeta contrapõe várias modalidades de intervenção, a apontarem para a possibilidade de libertação de todo tipo de constrangimento e de censura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. Porto: Lello e Irmão, 1993.
- ARAGON, Louis. “Du décor”. In: _____. *Écrits sur l'art moderne*. Paris: Flammarion, 1981, p. 5-6.
- ARAGON, Louis. “Max Ernst, peintre des illusions”. In: _____. *Les collages*. Paris: Hermann, 1980, p. 27-34.
- BRETON, André. “Manifeste du surréalisme”. In: _____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1971, p. 7-64.
- CAMPINO, Sara Lacerda. *O experimentalismo na obra de Alexandre O'Neill*. Lisboa: FCHS/Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- CESARINY, Mário. *Antologia do cadáver esquisito*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- CESARINY, Mário “Final de um manifesto” (1949). In: _____. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p.157.
- CESARINY, Mário. “Prefácio”. In: _____. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim,

¹²Trata-se de uma técnica semi-automática, que consiste em cobrir com nanquim parte de uma imagem preexistente. A partir dos elementos não ocultados constituem-se novas figuras que alteram o aspecto e o significado da imagem inicial.

1997, p. 9-15.

- CESARINY, Mário “Sem título” (1948). In: ___. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 87-89.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Trad. Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- ERNST, Max. “Collage”. In: BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Dicionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003, p. 30.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, s.d.
- FRANÇA, José-Augusto. “Balanço das actividades surrealistas em Portugal (1949)”. *Colóquio Artes*, Lisboa, n. 48, p. 28-35, maio 1981.
- LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- MARINHO, Fernando J. B. “O’Neill e Pessoa”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 97, p. 48-56, maio 1987.
- O’ NEILL, Alexandre. *A ampola miraculosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- O’NEILL, Alexandre. *Poesias completas: 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- PEREIRINHA, Ana Maria. “Biografia cronológica de Alexandre O’Neill”. In: O’NEILL, Alexandre. *Poesias completas: 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 549-574.
- PONGE, Robert C. *André Breton e o “álibi” literário-artístico: estudo da crítica surrealista da república das artes*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.
- REDOL, Alves. “Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”. In: ___. *Gaibéus*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1969, p. 13-36.
- ROCHA, Clara. “Prefácio”. In: O’NEILL, Alexandre. *Poesias completas: 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, pp. 9-28.
- SILVA, Raquel Henriques da. “Sinais de ruptura: ‘livres’ e humoristas”. In: PEREIRA, Paulo (org.). *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995, p. 393-403.

SIMÕES, João Gaspar. “Os Cadernos surrealistas”. In: Petrus (org.). *Os modernistas portugueses: escritos públicos, proclamações e manifestos*. Porto: C.E.P., s.d., v. III, p. 174.

SOBRAL, Luís de Moura. “Objectos, imagens e conceitos na arte portuguesa do surrealismo. In: *As tentações de Bosch ou o eterno retorno*. Lisboa: Capital Europeia da Cultura; Milão: Electa, 1994, p. 271-284.

SPECTOR, Jack J. *Surrealist art and writing. 1919/39: the gold of time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TABUCCHI, Antonio. “Les insectes impertinents d’Alexandre O’Neill”. In: SOBRAL, Luís de Moura (org.). *Surréalisme périphérique*. Montréal: Université de Montréal, 1984, p. 33-44.

TCHEN, Adelaide Ginga. *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

Artigo recebido em 05 de maio de 2014

Artigo aceito em 09 de maio de 2014