A MARCA DO SURREALISMO E DESAPRENDER

ALEXANDRE O'NEILL

CADERNO DE LEITURAS

N. 122

Nota da editora

Reunimos aqui dois textos de Alexandre O'Neill, escolhidos entre tantos que recentemente tornaram-se disponíveis no site dedicado ao escritor – https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/. Agradecemos à Joana Meirim e ao Afonso O'Neill pela autorização para esta publicação. Nesta edição, optamos por manter a grafia de português de Portugal.

"A marca do surrealismo" foi publicado em "Quaderni Portoghesi 3" – Primavera de 1978, e reunido no livro *Já cá não está quem falou* (ed. Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008); "Desaprender" foi publicado na 2ª edição do livro *Uma coisa em forma de assim* (Lisboa: Editorial Presença, 1985).

A marca do surrealismo

O Portugal de meados dos anos quarenta, acabado de sair de uma guerra na qual não tinha entrado, e em que o regime de Salazar por vezes oscilava mas logo se reforçava graças ao apoio da Inglaterra e dos Estados Unidos, era um país culturalmente muito parecido com uma *pacata província francesa*... A França tinha voltado a espalhar, como sempre aconteceu, as suas ideias prestigiosas e os seus altos valores. Chegava tudo de lá, até a Resistência. E foi mesmo essa Resistência que, encontrando um eco nos corações generosos dos intelectuais progressistas, moldou, em boa medida, a arte e a literatura portuguesas, emprestando-lhes temáticas que, embora não sendo de todo alheias à realidade ambiente, só em parte alcançavam o "país profundo". Outras Resistências, talvez mais importantes (a italiana, a jugoslava, etc.) não se conheciam... E não esqueçamos também que, naquela altura, não havia cidadão que não balbuciasse um pouco de francês...

Contudo, seria injusto não considerar que, neste panorama, estava a formar-se e a afirmar-se um movimento que, nos seus objectivos, se dirigia à realidade portuguesa: o neo-realismo; mas que, nos seus meios, se mostrava absolutamente desprovido. Devido ao facto de ter ido buscar modelos e inspirações às obras do português Ferreira de Castro, dos brasileiros Jorge Amado, Graciliano Ramos e Lins do Rego, de alguns norte-americanos filhos do *New Deal*, assim como às obras de alguns russos, filhos (ou pais) da Revolução ou da Guerra, a narrativa neo-realista (a França "pesava" mais na poesia, no ensaio e nas artes plásticas)

acabou por deixar muito pouco, apesar de os seus apologistas lhe inventarem um passado de grandeza... Em poesia – uma poesia generosa, mas de quem visita o povo aos domingos – o panorama não era melhor. Quais os nomes que se salvam de todo esse período? Apesar de serem dois ou três, não vou citá-los, para não haver dois sem um terceiro, nem um terceiro com dois a antecedê-lo... Nas artes plásticas (Fougeron não estava longe...) as coisas não mudavam: pés à Portinari, gritos à Siqueiros, chamas à Orozco, quando não era a absoluta monotonia à Guerassimov ou à Fougeron que estava a triunfar em toda a esquerda. É evidente que, ao lado de todo este generoso *engagement*, havia artistas e escritores genuínos que continuavam a trabalhar, mas o faziam refugiados na natureza morta das suas vidas, como quem não pode ou não quer perceber o que está a acontecer na periferia do seu mundo. Por isso, o drama do português dado às artes e às letras, ao longo dos anos quarenta, foi não perceber que a grande, a real aposta seria fazer aquilo que eu chamo uma literatura e uma arte de inventário: aquilo que, passado o 25 de Abril de 1974, conseguiu realizar (mas parece que sem consequências e sem que ninguém se tenha apercebido!) Maria Velho da Costa, com um esplêndido texto, que poderia ser um autêntico programa de trabalho, chamado *Revolução e Mulheres*. Esta literatura e esta arte de inventário, que podiam poupar ao público português muita poesia musculada, muito realismo de ferro-velho e muitas cores derramadas, ficaram no tinteiro e na paleta; e, no final, o que surgiu de tudo isto foi um infinito corredor cinzento, que aparentemente dava para um dia a dia que nos venderam como "a realidade", mas que, na melhor das hipóteses, apenas se tratava de um engano diariamente frequentado, e até mastigado pela má consciência de uma pequena-burguesia petulante com dor de povo... Hoje, quando lemos os produtos típicos daquela época, sentimos vergonha por causa da inanidade presumida daquilo que se "literatificou" e se "artificou" na altura. Contudo, devido à nostalgia que sempre nos anima (e nos trai), temos vontade de amar muitas daquelas coisas. É a partir

daqui que aparecem as desculpas mais rebuscadas, como: "o contexto da época..."; ou: "era o que se podia fazer naquelas circunstâncias..."; e assim em diante.

Prossigamos.

O surrealismo, em Portugal, toma forma de movimento nesta época. Parte da recusa de continuar a tolerar a monotonia de uma literatura e de uma arte falidas nos seus generosos (passo o adjectivo) objectivos. Três ou quatro poetas e pintores que se tinham estreado no *engagement* neo-realista entram em conflito com alguns conceitos muito partilhados na altura, como o célebre *mot d'ordre*: "é preciso escrever de forma comum para as pessoas comuns". Em ruptura com tais conceitos e suas realizações práticas, mesmo sem negar o valor social da literatura e da arte, este grupo pequeno queria *comunicar de outra maneira* com o público. O uso do absurdo (Portugal era uma mina inesgotável de absurdo), operação que consistia em desmontar a realidade aparente e voltar a montá-la numa realidade claramente teratológica, estava entre as preocupações diárias daquele grupo que, sem se dar conta, praticava actividades que podemos definir como paradadaístas. Refiro-me às jornadas de Cesariny e dos seus amigos do Café Herminius, divididas entre literatura, arte e *boutade*; refiro-me à cruel sátira cesarinyana chamada *Nicolau Cansado, Escritor*, que consistia na antologia poética de um fictício Cansado que era o impiedoso retrato de muito neo-realismo e muito "presencismo" então em vigor; refiro-me ao meu encontro com Cesariny, à primeira ideia de formar um grupo surrealista, aos nossos contactos com amigos poetas e pintores para tentar formar o primeiro núcleo, etc. E também me refiro (e com isto creio render-lhe uma justiça necessária) ao brasileiro Carlos Drummond de Andrade e à influência que a sua poesia teve sobre nós enquanto proposta de desarticulação do discurso poético ("De tudo fica um pouco/ às vezes um botão/ às vezes um rato"). Por último, refiro-me ao quadro dadaísta de Cesariny, *O Operário*, que eu e ele levámos pela Avenida da Liberdade, em Lisboa,

e que foi sem dúvida uma das primeiras exposições ambulantes realizadas em Portugal...

Desta confluência de actividades, às quais o conhecimento dos manifestos de Breton deram consistência e teoria, nasceu finalmente o Grupo Surrealista de Lisboa, a primeira manifestação da vontade de sair do beco em que a nossa República das Letras e das Artes se confinara.

Quanto entusiasmo, nesse tempo! Colagens, textos colectivos, a exaltante descoberta de que se podia escrever, pintar, desenhar *colectivamente*, rompendo com o individualismo progressista-burguês!

A seguir, segundo a boa tradição dos grupos surrealistas, começaram as cisões, as exautorações, os manifestos contra isto e aquilo; tudo em nome de uma ortodoxia e de uma pureza que, no plano teórico, não se sabia bem o que era, mas que, no plano prático, não era difícil formular. Na verdade, o reaparecimento da mais detestável "literatura" (*Lits et Ratures*) continuava a sentir-se nas obras dos mais "respeitáveis cultores" do surrealismo, mesmo disfarçada, de maneira que o estranho, o exótico, o incoerente, o automático, o maravilhoso, o objectivo-encontrado-por-acaso tomavam sempre mais o aspecto de tique, de maneirismo. Também entre nós, o academismo surrealista começava a aparecer e a organizar-se. Com a palavra-bibelô repetia-se, à distância de vinte anos ou mais, o que em França e noutros sítios já acontecia: pernas postiças, manequins, animais fabulosos, tesouras e cola, objectos quotidianos desviados do seu uso comum e promovidos à dignidade de objectos artísticos, seios, genitais, coxas, ossos, começaram a sair dos caixotes do lixo, dos ferros-velhos ou dos sótãos privados, para entrar no grande sótão comum do academismo surrealista. Breton tinha recomendado calorosamente que fôssemos à procura dos nossos antepassados na cultura portuguesa; mas nós, provavelmente porque sabíamos que no nosso passado não havia nenhum Jarry ou Lautréamont, não demos importância à sua sugestão: e quantas coisas teríamos podido descobrir e valorizar! (Penso, por exemplo, para não nos afastarmos muito, nas *fatrasies*, na

nossa poesia popular, na qual o estro e a fantasia se cultivam com tanta imaginação.) Pelo contrário, ficámos apenas com algumas amostras do delírio de Gomes Leal, alguns fragmentos do visionarismo de Teixeira de Pascoaes, com a descoberta do enciclopedista nosso contemporâneo Paulo Cantos...

Mas...

... não obstante todas as fraquezas e limites de um movimento aparecido em Portugal com quase trinta anos de atraso desde a sua deflagração francesa; apesar da infeliz circunstância de não ter conhecido tempestivamente, por causa do predomínio francês, os dadaístas alemães (penso em Schwitters), cujo exemplo de contestação e de libertação teria podido dar um empurrão ao nosso movimento; apesar das nossas dispersões em políticas de grupo e afins, o surrealismo deixou em Portugal uma *marca indestrutível*, e, a partir do seu aparecimento, nada ficou como antes na República das Artes e das Letras: tanto que pequenos artistas "à la surrealiste" começaram a surgir em todo o lado, até entre os velhos representantes da bem-pensância nacional. A moda estava lançada. Entre toda a bijutaria resplandeciam, porém, e continuam a resplandecer, jóias autênticas.

No que me concerne directamente, após um pequeno fervor de participação que não chegou a destruir, felizmente, o tipo de poesia que estava a produzir, posso afirmar que o surrealismo agiu sobre mim mais como detonador de uma libertação e de uma criação colectivas do que como projecto individual de escrita. Que rasto ficou, nas minhas poesias, do surrealismo? Deve ser bastante subtil, porque eu também não consigo vê-lo. A verdade é que eu, já na altura, preferia, usando uma terminologia aproximada, o *falar* ao imaginar. E aqui fiquei...

Deo gratias!

Desaprender

Há uma altura em que, depois de se saber tudo, tem de se desaprender. Sucede assim com o escrever. Com o escrever do escritor, entenda-se. Eu, provavelmente poeta, estou a aprender a... desaprender. E para quê e como se desaprende? Para deixar de ronronar, para que o leitor, quando o nosso produto lhe chega às mãos, não exclame, satisfeito ou enfastiado: "– Cá está ele!"

Na verdura dos seus anos, a preocupação do escritor parece ser a da originalidade. Ser-se original é mostrar-se que se é diferente. E as pessoas gostam das primeiras piruetas que um sujeito dá. E o sujeito gosta de que as pessoas vejam nele um talento.

Atenção, vêm aí as receitas, as ideias feitas, os passes de mão, os clichés, os lugares selectos ou, mais comezinhamente, os lugares comuns. O escritor está instalado. Revê-se na sua obra. Começa a abalançar-se a voos mais altos, a mergulhos mais fundos. É a intelectualidade que o chama ao seu seio, o público que o põe, vertical, nas suas prateleiras. Arrumado.

Quase sem dar por isso, o escritor acomodou-se e tornou-se cómodo, quando propendia, nos seus verdes anos, a incomodar-se e a tornar-se incómodo. Organiza *dossiers* com os recortes das críticas que lhe fizeram ao longo da sua carreira (nome, já de si, chamuscante), vai a colóquios, celebrações, congressos. Ganha prémios. É traduzido e publicado no estrangeiro. Por desfastio (e por que não?, algum dinheiro) aceita colaborar em conspícuas revistas ou em jornais efémeros como o dia-a-dia

em que vão sendo publicados. Está de tal modo visível que já ninguém dá por ele. É o escritor.

Se as coisas continuarem indefinidamente assim, o escritor pode ser alcandorado a gloríola nacional, com todos os direitos inerentes a uma situação dessas: academia, nome de rua, estatueta ou estátua, tudo isso em devido tempo, quer dizer, já velho ou já morto o escritor.

Pedra campal sobre o assunto.

Este é o exemplo do escritor autófago. Comeu-se a si próprio, melhor dizendo, comeu a sua própria imagem. Não por aquela devoração que o acto de criar traz consigo, mas por excesso de confiança na pessoa literata que projectou, como um halo, para todos os lados da sua figura.

E de que outro modo poderia ser?

Para não falar de modéstia – e afastando, desde já, qualquer vislumbre de proselitismo – eu arriscaria dizer que estará condenado a si mesmo todo o escritor que não prestar mais atenção aos outros e às coisas deste mundo do que à sua – sem dúvida importante, sem dúvida decisiva – preciosa personalidade. O segredo da abelha é esse. Quem não tiver uma curiosidade encarniçada por tudo o que o rodeia, quem alguma vez supuser que dá mais do que recebe, está perdido para o tal desaprender que repõe em causa ideias e formas. É que, depois de se saber tudo, estará sempre tudo por se saber. O criador deve ter a consciência de que, por melhor que crie, não consegue mais do que aproximações a uma perfeição que lhe é inatingível. Ele é um derrotado à partida. Sabê-lo e, apesar de tudo, prosseguir, é o seu único e legítimo motivo de orgulho.

O resto é bilros.

Caderno de Leituras n.122
A marca do surrealismo
Desaprender
Alexandre O'Neill

Edição
Maria Carolina Fenati e Clarissa Xavier

Projeto gráfico
Rita Davis

Coordenação da coleção
Luísa Rabello e Maria Carolina Fenati

Composto em Georgia e Unb Pro

Edições Chão da Feira
Belo Horizonte, fevereiro de 2021
Esta e outras publicações da editora estão
disponíveis em www.chaodafeira.com

Este projeto foi realizado com recursos
da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Realização

PROJETO REALIZADO PELA SOCIEDADE CIVIL COM RECURSOS ORIUNDOS DA POLÍTICA DE FOMENTO À CULTURA MUNICIPAL

Incentivo

LMIC LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA

CULTURA

PREFEITURA BELO HORIZONTE
GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Projeto 1094/2020