

Internacional do Medo” (*Sentimento do Mundo*) e “O Medo” (*A Rosa do Povo*). Como se estabeleceu a relação entre os surrealistas portugueses e os modernistas brasileiros?

CCR: Drummond foi um dos poetas de referência de O’Neill, que num depoimento publicado em 1978, no nº 3 da revista *Quaderni Portoghesi* (“Il marchio del surrealismo”), depois de evocar o contexto histórico-político e a gênese do movimento de 47, refere a influência exercida sobre a sua geração pela escrita do autor brasileiro “in quanto proposta di disarticolazione del discorso poetico”. Também Helder Macedo, num ensaio intitulado “O Drummond português” (*Trinta Leituras*, 2007), sublinha o ascendente de Drummond sobre alguns poetas portugueses dos anos 50, entre eles Alexandre O’Neill, a quem chama “o mais brasileiro dos jovens poetas portugueses”. Escreve Helder Macedo, que pertenceu ao grupo do Café Gelo (uma segunda geração surrealista), e mais tarde crítico literário e professor no King’s College de Londres: “Drummond combinava tudo a que aspirávamos: a modernidade experimentalista de Pessoa [...], os deslocamentos explosivos dos surrealistas e a frontalidade política que nenhum neo-realista teria podido tornar explícita em Portugal. Drummond era, simultaneamente, um homem de esquerda e um modernista [...]”.

TL: Da mesma coleção editada pela INCM, a Professora também escreveu *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. De que modo o escritor e seus companheiros da revista *Orpheu* impactaram os surrealistas portugueses?

CCR: Os poetas modernistas, em especial Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, foram dos autores mais admirados e, ao mesmo tempo, mais parodiados pelos surrealistas. Há vários estudos críticos sobre a matéria e não é difícil compreender essa ambivalência, que vai da homenagem à mais violenta derisão, no diálogo da vanguarda surrealista com a matriz vanguardista de *Orpheu*. Esse diálogo é duplamente um tributo e uma emancipação. Dou apenas alguns exemplos. Mário de Sá-Carneiro, cuja escrita tem evidentes afinidades com a poética surrealista (as imagens insólitas, o gosto pelo fantástico e pelo onírico, as enumerações caóticas, etc.), surge em vários poemas de Mário Cesariny, que sublinham o seu lado “maldito” e o seu fim trágico: “[...] deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto,/ desembarcou como tinha embarcado// Sem Jeito para o Negócio”. Cesariny tanto parodia versos do “Quase” como aplaude ironicamente o suicídio

pena suspensa, por ter publicado uma *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965). Para se defender em Tribunal Plenário escreveu o poema “A defesa do poeta”, que terminava com dois versos incrivelmente provocatórios: “Ó subalimentados do sonho!/ a poesia é para comer”.

TL: Qual a importância e a repercussão das revistas surrealistas — a exemplo de *Unicórnio* e *Pirâmide* — para a divulgação do movimento em Portugal e também para a construção de uma consciência crítica e estética por parte dos leitores?

CCR: A revista *Unicórnio* foi um projecto de José-Augusto França, pouco antes da dissolução do Surrealismo enquanto movimento organizado. Teve um papel relevante na medida em que conciliava o espírito vanguardista e a vocação crítica, reunindo um conjunto de poemas, textos de ficção, inquéritos aos intelectuais (sobre o “homem revoltado”, o conceito de modernidade, etc.), balanços literários e ensaios críticos (a cargo de nomes como Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, David Mourão-Ferreira e o próprio França), além de colaboração de artistas plásticos como Almada Negreiros, António Pedro, Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira. Artigos sobre Sade, Freud, Henry Miller, Lewis Carroll e o Surrealismo não deixavam dúvidas sobre as suas referências, mas a revista estava também atenta às novas correntes europeias do pós-guerra e foi um marco no panorama cultural português da época.

Pirâmide (1959) foi a única publicação colectiva do grupo do Café Gelo e nela colaboraram Mário Cesariny (com uma revisão crítica do Surrealismo intitulada “Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista”), Pedro Oom, Luiz Pacheco, Herberto Helder e Edmundo Bettencourt. Incluía também textos de Antonin Artaud, Raul Leal e Mário de Sá-Carneiro.

Já nos anos 70, outras revistas recuperaram o movimento, como *Grifo* (1970), *& etc.* (1973) e *Sema* (1979), situando-se na linha das vanguardas e da contracultura, e divulgando a obra de surrealistas portugueses e estrangeiros.

TL: Ainda sobre os grandes autores do movimento, a Professora prefaciou a edição das *Poesias Completas* de Alexandre O’Neill. Qual o fascínio dessa poesia sobre si?

CCR: Conheci Alexandre O'Neill em 1977, num Encontro de Poetas promovido pela Casa de Mateus, no qual participaram também Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Miguel Torga, Fernando Guimarães, Vasco Graça Moura, Pedro Tamen e Alberto Pimenta. Era um conversador extraordinário, com uma verve, uma melancolia sarcástica e uma criatividade verbal surpreendentes. O seu retrato está bem traçado por Maria Antónia Oliveira em *Alexandre O'Neill – Uma Biografia Literária* (2007), um livro escrito com graça e que se lê de um fôlego. Em 1982, a Imprensa Nacional convidou-me a prefaciá-las *Poesias Completas*, que reuniam pela primeira vez os volumes dispersos e tiveram três edições até 1990.

O'Neill tinha-se afastado logo em 1951 do Surrealismo, procurando uma poesia mais implicada no real (a sua faceta interventiva acompanhou as tomadas de posição ideológicas e a sua aproximação ao PCP — temporária, porque, como ele próprio disse, nunca foi homem de fés políticas, mais de “fezadas”). Mas as marcas surrealistas nunca abandonariam a sua poesia: técnicas, jogos, imagens, uma forma mental que a tornam inconfundível. Tem-se dito que Alexandre O'Neill é “o mais realista dos poetas surrealistas”, e uma das razões do fascínio da sua poesia é precisamente essa conjugação do real (sempre questionado com a acutilância do humor e da sátira) com a força simultaneamente destrutiva e criativa da imaginação. Mas há muitas outras razões, por exemplo, o recurso frequente à paródia como forma de diálogo com a tradição literária e de transcontextualização irónica — por vezes puro divertimento, outras vezes dinamitação da instituição literária, outras ainda modo oblíquo de *engagement*, mas sempre com uma hiperconsciência crítica muito própria. O'Neill desinveste a poesia da sua condição de “haut langage”, de acordo com o projecto de “dégonfler” (“desimportantizar” ou “aliviar”, na sua própria tradução) que caracteriza a sua obra. Um bom exemplo é o poema “Albertina ou o ‘insecto-insulto’ ou ‘o quotidiano recebido como mosca’”, uma divertida paródia que retoma o tema da visitação poética, substituindo a figura da musa por uma provocante e irritante mosca que distrai o poeta e atrapalha o acto criador (e se torna, no fim de contas, a musa casual que o “inspira”).

Vale a pena referir também “Um adeus português”, um dos grandes poemas de amor dos anos 50 em Portugal. É dedicado a Nora Mitrani, uma jovem búlgara radicada em Paris e ligada ao grupo de Breton, que em 1950 proferiu em Lisboa uma conferência intitulada “La Raison Ardente (du Romantisme au Surréalisme)”, no âmbito das actividades do

TL: No último capítulo do livro (“O Surrealismo nas artes plásticas”), a Professora descreve Fernando Lemos como “o único surrealista português” (p. 97) que teria cultivado a fotografia, apesar de essa forma artística ser de grande importância para o Surrealismo de maneira geral. A que se deveu a escassez de experimentações com a fotografia em Portugal naquele período?

CCR: Não sei se haverá realmente uma explicação, mas o facto é que foi o único que a cultivou como forma de arte, privilegiando o retrato e retomando muitas das técnicas que Man Ray tinha também experimentado nas suas imagens. Não faltam fotografias dos grupos surrealistas — e destaque uma de vários elementos do Grupo Surrealista de Lisboa, em que O’Neill aparece ao centro, com um osso a sair da manga do casaco (1948), e outra de “Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, António Maria Lisboa e Cruzeiro Seixas sobre os telhados de Lisboa” (tirada em 1949 no telhado do “atelier” de Isabel Meyrelles), sem falar nas fotografias das exposições colectivas —, mas são meros documentos (e, claro, encenações humorísticas) que não têm a intenção artística, a vertente experimental ou a carga poética das imagens de Fernando Lemos.

Recebido em 17 de agosto de 2024
Aprovado em 22 de outubro de 2024

Licença: 

Talita Lilla

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Estudos Pessoaanos.

Contato: talita.lilla@usp.br

 : <https://orcid.org/0009-0008-9785-0939>