

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Graça Videira Lopes, Professora do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Arte, poder, subversão, cómico, paródia, ironia.

A presente tese insere-se no âmbito dos Estudos Portugueses e visa abordar as relações de arte e de poder na obra de Mário-Henrique Leiria, centralizando-se nos dois volumes de contos intitulados *Contos do Gin Tonic* e *Novos Contos do Gin*, publicados em 1973.

Face à ausência de estudos significativos sobre este autor, justifica-se o interesse deste trabalho, não só por dar a conhecer parte do seu pensamento teórico, que se mantém inédito até aos dias de hoje, mas principalmente porque permite entender as dificuldades que Mário-Henrique Leiria sentiu, enquanto artista plástico e escritor, durante o período do Estado Novo.

Apresenta-se uma breve incursão ao percurso artístico-biográfico do autor de forma a compreender a importância da arte na sua vida, seguida de uma sucinta contextualização artística, política e social que revelará muitas das condicionantes que determinaram a sua trajectória individual.

Desvelam-se algumas das críticas tecidas na obra leiriana, em especial ao *establishment* da arte, através da demonstração de elementos textuais que indiciam as distintas estruturas de poder a que a arte esteve exposta, e de que forma as relações entre estas e aquelas evoluíram desde o período surrealista do autor (1949 – 1951) até ao momento da publicação das suas obras, na década de 70.

A análise de uma narrativa extraída de *Contos do Gin Tonic*, fundamentada com o apoio dos textos críticos inéditos do autor, originou a discussão em torno de diversos temas directamente ligados à arte, como o meio artístico, o artista, o objecto artístico, a recepção artística e a crítica de arte.

A arte e a literatura, enquanto meios de expressão de inconformismo e instrumentos de subversão, são *armas de luta* preferenciais de Mário-Henrique. A literatura, em particular, é passível de ser aqui observada sob a perspectiva dos seus recursos estilísticos - a ironia, a paródia, a simples comicidade e o humor negro -, que comportam um triplo aspecto funcional: como diferentes estratégias discursivas para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social; como meio de sublevação que se faz essencialmente pela *palavra*; e, por fim, como via de acesso a um espaço único de liberdade, que é, afinal, o da criação artística.

RÉSUMÉ

MOTS-CLÉS: Art, pouvoir, subversion, comique, parodie, ironie.

La présente dissertation s'inscrit dans le domaine des Études Portugaises et vise aborder les relations entre l'art et le pouvoir dans l'œuvre de Mário-Henrique Leiria, en se concentrant sur les deux tomes de contes intitulés *Contos do Gin Tonic* et *Novos Contos do Gin*, publiés en 1973.

Face à l'absence d'études significatives sur cet auteur, l'intérêt de ce travail se justifie, non seulement pour faire connaître une partie de la pensée théorique de l'auteur, qui se maintient inédite jusqu'à nos jours, mais surtout parce qu'il permet de comprendre les difficultés que Mário-Henrique Leiria a senti, autant qu'artiste plastique et écrivain, pendant la période de l'Estado Novo.

Une brève incursion au trajet artistique-biographique de l'auteur est présentée afin de comprendre l'importance de l'art dans sa vie, suivie par une succincte mise en contexte artistique, politique et sociale qui révélera une série de conditions qui ont déterminé sa trajectoire individuelle.

Quelques critiques tissées dans son œuvre sont dévoilées, notamment celles qui se rapportent à l'établissement/*establishment* de l'art, à travers la démonstration des éléments textuels qui décèlent les différentes structures de pouvoir auxquelles l'art a été exposé, et la façon dont les relations entre elles ont évolué depuis la période surréaliste de l'auteur (1949-1951), jusqu'au moment de la publication de son œuvre, dans les années 70.

L'analyse d'un texte extrait de l'ouvrage *Contos do Gin Tonic*, dont le fondement s'appuie sur des textes critiques inédits de l'auteur, a mené à une discussion autour de différents thèmes directement liés à l'art, comme le milieu artistique, l'artiste, l'objet artistique, la réception et la critique artistique.

L'art et la littérature, comme moyens d'expression de non-conformisme et instruments de subversion, sont les armes de lutte préférentielles de Mário-Henrique. La littérature, en particulier, est passible d'être observée sous la perspective de ses ressources stylistiques - l'ironie, la parodie, le simple comique et l'humour noir -, qui comportent un triple aspect fonctionnel: comme différentes stratégies discursives pour exprimer une perspective du mode de vie d'une spécifique contingence politique et sociale; comme moyen d'insurrection, qui se fait, essentiellement, par le mot; et, finalement, comme voie d'accès à un lieu unique de liberté, qui est, en définitive, celui de la création artistique.

Ao João

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Graça Videira Lopes, pela disponibilidade e excelente orientação concedida ao longo da realização da presente dissertação.

Ao João Albuquerque, pelo constante encorajamento, pelas estimulantes conversas e pela cedência de material bibliográfico.

Aos meus pais e irmão, pelo apoio incondicional.

A todos os colegas, amigos e restante família, que das mais diversas formas sempre me apoiaram para a concretização deste projecto.

Aos funcionários do serviço de leitura de Reservados da Biblioteca Nacional, pela sua disponibilidade e simpatia.

ÍNDICE

1	INTRODUÇÃO.....	1
1.1	Problematização	2
1.2.	Estrutura da dissertação	3
2.	PROLEGÓMENOS À ANÁLISE DA RELAÇÃO DO PODER E ARTE NA OBRA DE MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA	5
2.1.	A arte na vida de Mário-Henrique Leiria	5
2.2.	Breve contextualização artística, política e social dos anos 40 aos anos 70.....	8
3.	ANÁLISE TEXTUAL DO CONTO <i>LIVRE, CRISTÃ E OCIDENTAL</i>	16
3.1.	O título.....	16
3.2.	O meio artístico	22
3.3.	O objecto artístico.....	27
3.4.	O papel do artista na sociedade.....	37
3.4.1.	A condição de <i>artista</i> , segundo Mário-Henrique Leiria	38
3.4.2.	Os artistas do conto.....	42
3.5.	A recepção artística e a crítica de arte	53
4.	CONCLUSÃO.....	65
	Referências bibliográficas.....	67
	ANEXOS.....	76

1. Introdução

A presente dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses – “*Arte e poder na obra de Mário-Henrique Leiria*” – tem como principal objecto de investigação dois volumes de contos do autor, intitulados respectivamente *Contos do Gin Tonic* e *Novos Contos do Gin*, publicados em 1973.



Figura 1 – Capa da 1ª edição dos Contos do Gin-Tonic

Motivados pelas qualidades críticas que a obra de MHL encerra e confrontados com a ausência de estudos significativos sobre a mesma, a escolha do actual tema deve-se à reminiscência do nosso primeiro contacto com a obra, pautada por uma sensação de estranheza e de inquietude causada pela capa da 1ª edição de *Contos do Gin Tonic* (C.G.T.) (figura 1). Uma capa criada pelo próprio autor que, sob o seu olhar crítico, e expressa numa linguagem não verbal, subversiva e irreverente, nos impele a uma reflexão sobre a hipótese de estarmos perante uma obra rica em *mensagens subliminares*. O contraste entre as cores dominantes, vermelha e preta, pincelada de cor amarela, sob a forma de uma circunferência amarela no canto superior direito, não é recriado ao acaso: as cores são comuns às da bandeira do partido comunista e as estrelas que desta fazem parte, parecem fundir-se, nesta capa, num único círculo fechado, coeso – um sol a iluminar objectivos e esperanças comuns, traduzindo os conceitos de união e cidadania. A imagem com inúmeros homens carecas, velhos, sorridentes... e todos iguais, representados a preto e branco, evoca-nos a interrogação: “*é possível fazer da multidão uma colectividade de homens livres, em vez de um conjunto de escravos?*”¹ A representação da formação humana consiste, na nossa opinião, numa crítica ao capitalismo, para o qual o indivíduo não passa de um número, contabilizado apenas na qualidade de capital de trabalho. A preambular interpretação deste elemento paratextual faz incidir uma primeira luz sobre a importância da arte na vida e na obra deste autor.

Mário-Henrique Leiria é um autor multifacetado, que desenvolveu diversas actividades intelectuais, como as de crítico literário, tradutor, artista plástico e escritor, pois herdou da sua experiência surrealista a abolição de barreiras entre distintas áreas de expressão. Face a este ecletismo, afigurou-se-nos uma abordagem enriquecedora e compatível com o estilo do autor efectuar uma análise crítica de um dos seus contos, centrando-nos nos temas do poder e da arte. A par das razões apresentadas para o estudo da arte, o tema do poder é igualmente relevante para o estudo a que nos propomos, não só

¹ Deleuze, Gilles, *Espinoza e os Signos*, Porto, Rés Editora, p. 17.

devido ao forte conteúdo político dos contos, mas também porque a obra foi escrita e publicada em período ditatorial.

1.1 Problematização

De entre as várias dificuldades e aporias que enfrentámos ao longo da realização do presente estudo, identificamos aqui três problemas nucleares cujo desejo de obtenção de resposta nos conduziu pelos caminhos seguidos.

O primeiro problema esteve em perceber de que forma a vigência de um regime autoritário, que perdurou durante quase meio século, influenciou na obra concreta de Mário-Henrique Leiria. Para uma melhor compreensão das condicionantes político-económico-sociais do seu tempo, contextualizámos o panorama artístico durante aquele período. A partir daqui, tentámos aferir, em primeiro lugar, por que é que a arte está sob permanente tentativa de controlo pelo aparelho estatal e quais os perigos que ela acarreta para este tipo de regimes totalitários. Interessou-nos ainda conhecer as circunstâncias que proporcionaram o aparecimento do Surrealismo em Portugal, que papel este desenvolveu na sociedade da época, e se constituiu uma ameaça ao poder político imperante. Pretendemos identificar, por fim, os princípios ideológicos que atraíram e impeliram Mário-Henrique a participar na aventura surrealista, que influências desta experiência são visíveis, não só na sua vida, mas particularmente na sua obra, e verificar se foi esta a mola de impulsão que o conduziu a encetar uma genuína *revolução pela palavra*, de que são testemunhos os seus dois volumes de contos.

O segundo problema consistiu em compreender o pensamento teórico de Mário-Henrique Leiria acerca das relações entre o poder e a arte. Este pensamento foi analisado com recurso, sobretudo, a um vasto leque de textos ensaísticos inéditos deste autor. Como é que o tema da arte é passível de ser relacionado com a literatura? Que considerações são veiculadas nos textos teóricos sobre a arte e o artista? Que tipo de relação se estabelece entre poder e arte? Será esta relação determinada em função de condicionantes políticas e económicas? Qual o papel do artista na sociedade e como é que a sua acção pode ser condicionada pelo poder?

O último problema maior com que nos vimos confrontados foi o de compreender as estratégias discursivas de que Mário-Henrique Leiria se muniu para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social. Como conseguiu este autor contornar os diversos instrumentos controladores da liberdade de expressão vigentes, ao publicar dois volumes de contos de cariz político? De que forma a literatura, a

arte e a transgressão nelas empreendida podem ser vislumbradas enquanto armas de luta, de crítica e, simultaneamente, de criação? Porque é que a literatura e a arte correspondem a um espaço de liberdade para o autor? Como é que se concretiza essa liberdade? De que recursos estilísticos se reveste a obra como meio de crítica e de regeneração da criação artístico - literária?

1.2. Estrutura da dissertação

Neste primeiro capítulo são enunciados o âmbito de estudos, o autor, o *corpus* literário, o tema a desenvolver. É também encetada uma breve discussão acerca dos critérios de escolha dos textos em que nos fixámos para o estudo a que nos propomos. São ainda expostos os problemas a que a presente dissertação pretende responder, bem como a organização da mesma em capítulos e respectivo resumo dos seus conteúdos.

No segundo capítulo, principiar-se-á a explicitação do tema em estudo: a arte e o poder. Serão anunciados os prolegómenos à análise da relação do poder e arte na obra de Mário-Henrique Leiria, apresentando-se uma breve síntese biográfica, onde se realçarão os aspectos artísticos mais significativos da vida de Mário-Henrique Leiria, seguida por uma sumária contextualização histórica nacional, através da descrição do ambiente social, cultural e político em Portugal desde a década de 40 até à década de 70 (do século XX), de forma a compreender o ambiente artístico e a sua relação com as estruturas de poder.

No terceiro capítulo centrar-nos-emos no conto *Livre, Cristã e Ocidental*¹, seleccionado por permitir uma abordagem abrangente de assuntos que estão intrinsecamente ligados – a figura de artista, o objecto artístico, a recepção artística e a recepção crítica. Através deste conto e confrontando-o com aspectos de outros contos, serão extraídas linhas de leitura e de interpretação. Serão comentados indícios textuais que se reportem às relações entre o poder e a arte, com o intuito de examinar as condições artísticas antes do 25 de Abril de 1974. Serão igualmente “descortinadas” distintas intencionalidades autorais, disfarçadas sob um riquíssimo leque de recursos estilísticos, do qual enfatizaremos a ironia, a paródia e o cómico. Recorreremos, sempre que possível, ao material publicado em diversos estudos pioneiros, como o de Maria de Fátima Marinho², de

¹ Leiria, M.H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, Lisboa, 2007, 6ª edição, p. 15.

² Marinho, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

Adelaide Ginga Tchen¹ e de Mário Cesariny², e ainda os textos de autores seus contemporâneos que, com Mário-Henrique Leiria, comungaram ideais surrealistas.

Finalmente, no quarto e último capítulo serão apresentadas as considerações finais resultantes da análise do conjunto de questões abordadas à luz do tema escolhido.

Na parte final desta dissertação, e para consubstanciar as considerações nela traçadas acerca do pensamento de Mário-Henrique, incluímos em anexo um conjunto de documentos inéditos deste autor.

Os textos críticos e literários inéditos foram coligidos directamente do espólio do autor, conservado pela Biblioteca Nacional, e dele foram seleccionados, de entre o vasto acervo de documentos, os que apresentam vínculos, directos ou indirectos, à problemática em análise. O espólio conserva manuscritos do autor, correspondência, catálogos de exposições e exemplares de manifestos, fotografias e vários documentos biográficos. De acordo com *Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea: um guia*³, o espólio de Mário-Henrique Leiria foi doado em 1990, à Biblioteca Nacional de Portugal, pela Associação Portuguesa de Escritores.

O trabalho de transcrição dos textos inéditos de Mário-Henrique partiu de textos dactilografados e textos manuscritos, muitos deles somente rascunhados pelo autor. Indicar-se-á, caso conste do documento original, a sua data bem como o seu local de publicação, se for caso disso. Manter-se-á a ortografia original e, caso sejam efectuadas correcções relativas a lapsos, estas serão indicadas em notas de rodapé explicativas. Todas as notas e comentários da nossa responsabilidade, que possam eventualmente acompanhar os textos, serão indicadas com [].

A apresentação dos anexos, segue, sempre que possível, a ordem cronológica, e no caso de documentos não datados, estes encontram-se devidamente assinalados com a abreviatura (s.d.), estando inseridos no intervalo temporal proposto pelos serviços de Arquivo da Biblioteca Nacional.

¹ Tchen, Adelaide Ginga, *A Aventura Surrealista*, Edições Colibri, Lisboa, 2001.

² Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997.

³ Oliveira, António Braz, Lopes, Fátima, (Coord), *Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea: um guia*, Biblioteca Nacional de Portugal, Ministério da Cultura, Lisboa, 2008, p. 98.

2. Prolegómenos à análise da relação do poder e arte na obra de Mário-Henrique Leiria

2.1. A arte na vida de Mário-Henrique Leiria

*“A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada.”*¹

Mário-Henrique Leiria

O principal desafio a que se propõe o presente subcapítulo é o de apresentar uma súmula das diversas manifestações artísticas que Mário-Henrique Leiria empreendeu ao longo da sua vida.

Deitemos um primeiro olhar a alguns aspectos da biografia deste autor, em que se evidenciam vínculos vigorosos à arte: a frequência da Escola Superior de Belas Artes, na área de Arquitectura, a participação em exposições de arte, cuja estreia ocorreu, em 1947, na 6ª exposição da Galeria de Arte Instanta², e, posteriormente, a participação activa nas actividades do Grupo Surrealista, entre 1949 e 1951, traduzida na colaboração da redacção colectiva de diversos textos e na apresentação de obras plásticas da sua autoria³, em diversas exposições⁴. Foi ainda crítico de arte da revista EUROPA, desempenhou cargos directamente relacionados com a publicidade, efectuou traduções e arranjos gráficos para casas editoras de Lisboa e ilustrou várias capas para discos⁵. Foi incluído no 3º volume da *História dos Modernistas Portugueses*⁶ publicada no Porto, bem como na antologia de *Doze jovens poetas portugueses*⁷, publicada pelo Ministério da Educação e Saúde do Brasil, em 1951. Durante os anos 60 esteve no Brasil e “*Por lá, conseguiu ser, entre outras actividades menos respeitáveis, planeador de stands para exposições, encenador de teatro*⁸ e até director literário de uma editora.”⁹

¹ BN E22/51 – Bloco de desenho A5, com vários desenhos a lápis e frases soltas.

² BN E22/126 – *Recordações da 1ª façãoha*: Exposição de Mário-Henrique Leiria, Jorge Brandeiro e Nuno Costa, em 1947.

³ Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997, p.61: Referência aos objectos artísticos expostos por Mário-Henrique Leiria e outros surrealistas.

⁴ BN E22/147 – 148. Nesta pasta podemos encontrar dois catálogos distintos da 1ª Exposição dos Surrealistas, 1949, com poemas ilustrados de M.H.L.

⁵ BN E22/119 – Elementos constantes no seu *Curriculum Vitae*, vide anexo 21.

⁶ Petrus (Coordenação), *Os Modernistas Portugueses – Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos III – Dos Independentes aos Surrealistas*, Textos Universais, C.E.P., Porto, s.d.

⁷ Margarido, Alfredo e Costa, Carlos Eurico da (co-autor) *Doze jovens poetas portugueses*, Ministério da Educação e Saúde do Brasil, Rio de Janeiro, 1953.

⁸ BN E22/179 - 182 – O TEATRO EXPERIMENTAL DE GRENE apresenta “*O Auto da Compadecida*” de Ariano Suassuna, 1963, S. Paulo, sob a direcção de Mário-Henrique Leiria.

⁹ Contracapa dos *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 2007, 6ª edição.

Regressado a Portugal no início dos anos 70, Mário-Henrique intensifica a sua actividade artística. Publica *Os Contos do Gin Tonic* em Novembro de 1973, e, ainda no mesmo ano, *os Novos Contos do Gin*, obras que foram bastante apreciadas pelo público. No registo poético, foi publicada uma pequena parte dos seus poemas num livro intitulado *Imagem Devolvida – Poema Mito*¹.

Mário Cesariny² divulgou seis poemas de *Climas Ortopédicos* e cinco de *Claridade Dada pelo Tempo*³, dois livros inéditos de Mário-Henrique Leiria, que existem actualmente apenas em edição fac-similada⁴.

Em 1975 assume a função de chefe da redacção do suplemento semanal *O Coiso*⁵ do diário *A República*, onde segundo Fernando Correia da Silva, Mário-Henrique Leiria marca a sua presença com

“Provocação e humor negro a acelerar nas curvas, entrevistas apócrifas com Spínola, Kissinger, Hitler, Pinochet, Salazar, Marcelo Caetano, etc. e fotomontagens a ilustrá-las; por exemplo, Kissinger a dançar empunhando uma foice e um martelo; ou o Spínola convertido em musculoso “cabo de mar” na praia de Copacabana... Mas a irreverência incomoda muitos dos jornalistas teus colegas. Nem sequer os comunistas a aparam lá muito bem, porque estás sempre a gozar com tudo e com todos, até com os chapéus, os gorros, os bonés, os barretes e as carapuças do camarada Brejnev...”⁶

Nesse mesmo ano publica *Contos de Natal para crianças*⁷, *Mário e Isabel*⁸, *Casos de Direito Galáctico e o Mundo Inquietante de Josela (fragmentos)*⁹, este último pertencendo à categoria de Ficção

¹ Plátano Editora, Lisboa, 1974.

² Cesariny, Mário, “Seis poemas do livro inédito *Climas Ortopédicos*” de Mário Henrique Leiria, Separata da Revista da Biblioteca Nacional, n.º 1, 1982, pp. 101 – 108.

³ Idem, p. 102: Cesariny indica que “Claridade Dada pelo Tempo, de que publiquei os primeiros cinco poemas na antologia “SURREAL – ABJECCION –ismo”, impressa em 1963 pela “Editorial Minotauro” – que eu conheça, a única editora que dos anos 60 para a frente foi desvirtuada e destruída pela PIDE; *Climas Ortopédicos*, datado Dez. 1949-Jan. 1950, como data de feitura, suponho, do exemplar único, manuscrito, dactilografado e ilustrado; *Pas pour les parents*, datado de 1951, “romance” de gravuras deslocadas do seu primeiro sentido e legendadas à mão.”

⁴ *Claridade Dada pelo tempo*, edição fac-similada, *Menú – Cuadernos de Poesia*, Cuenca, 1996 e *Climas Ortopédicos*, edição fac-similada, *Menú – Cuadernos de Poesia*, Cuenca, 1997. Informação constante no *Catálogo Desenhos dos Surrealistas em Portugal (1940 – 1966)*, Desenho em Portugal no Século XX, Instituto de Arte Contemporânea (Org.), Lisboa, I.A.C., 1999. p. 218.

⁵ Foi director de Março a Maio de 1975 e saiu devido a desentendimentos vários. Vide Leiria, M.H., *Depoimentos Escritos, Contos, Poemas e Cartas de Amor*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, p.337: “O COISO, onde eu tinha acabado de chegar a director interino, morreu em consequência do “CASO REPÚBLICA”, e de eu não estar disposto a fazer fretes à social-democracia. Pois.”

⁶ http://www.vidaslusofonas.pt/mario_h_leiria.htm, [consultado a 8 de Abril de 2010.]

⁷ Forja Editora, Lisboa, 1975.

⁸ Forja Editora, Lisboa, 1975. Trata-se de uma “leitura de Isabel Lobinbo de textos surreais de Mário-Henrique Leiria”.

⁹ Editorial República, Lisboa, 1975.

Científica.

Enquanto director do jornal *Aqui* (1976¹), foi o autor da rubrica humorística *Bisturi*, de onde *As Fábulas do Próximo Milénio*, integradas na 2ª edição dos *Novos Contos do Gin*, provieram. A rubrica publicada na última página do jornal *Aqui* era constituída por textos e desenhos da autoria de Mário-Henrique, que se caracterizavam por um cáustico humor negro, bastante difícil de digerir, associado a provocações públicas às classes políticas e partidárias. Esta atitude valeu-lhe várias ameaças, como por exemplo a que Mário-Henrique divulga na capa principal do jornal supra-citado a 9 de Novembro de 1976², e que teve origem numa reportagem intitulada “*Onde estão os Capitães? – 25 de Abril*”, do 6º número referente a 2 a 11 de Outubro de 1976, onde ele denuncia a presença de militares no governo pós-25 de Abril que estiveram envolvidos na tentativa de golpe (de direita) no 25 de Novembro de 1975.

Em 1979 publica a obra *Lisboa ao voô do pássaro*³, que é constituída por poemas e imagens de índole manifestamente política, com referência à Revolução de Abril. Escreveu ainda um livro de banda desenhada, em colaboração com Eugénio de Sequeira Araújo – responsável pela ilustração, que foi encomendado, em 1979, pela Companhia Nacional de Petroquímica, denominado *Uma aventura em plástico*⁴.

A par da sua participação em diversas actividades artísticas, outros indícios ao longo da sua obra dada à estampa comprovam o seu apreço e interesse por uma extensa área artística, sobretudo nas subáreas da pintura, literatura, cinema e música⁵. É possível encontrar-se no espólio de Mário-Henrique Leiria impressos e fotografias de diferentes exposições em que participou, nos finais da década de 70.

Na fase final da sua vida, Mário-Henrique vive com bastantes dificuldades económicas, na companhia da sua mãe e da sua tia, sobrevivendo à custa da ajuda benemérita de amigos, mas, sobretudo, de Isabel Alves da Silva, que conheceu aquando do seu processo de divórcio com Dietlinde. Embora Isabel fosse a advogada da sua esposa, isso não impediu que Mário se apaixonasse por ela, paixão que manteve até ao final da vida, testemunhada por uma longa correspondência epistolar que foi publicada em *Depoimentos escritos, contos, poemas e cartas de amor*, em 1997.

¹ Mário-Henrique Leiria assume a Direcção do jornal *Aqui*, de Setembro a Dezembro de 1976, sendo um jornal com postura abertamente revolucionária e de esquerda. (Acervo da Biblioteca Nacional, cota J3678V).

² Idem.

³ Forja, 1979.

⁴ BN E22/161: *Uma aventura em plástico*.

⁵ Podem ser encontrados no seu espólio guardado na Biblioteca Nacional, arquivados sob a designação de *Parte 3 – Teatro. Cinema*, exemplos de textos escritos para teatro e para cinema: *A bem da nação*; *Cabina telefónica: planificação de filme*; *Projecto para um “film”* e [*Teatro: Fragmentos*].

Mário-Henrique Leiria morreu em 1980, no Hospital de Cascais, vítima de degenerescência óssea.

Em 1995 foi organizada uma exposição intitulada “*Homenagem a Mário Henrique Leiria*”, na Galeria de S. Mamede, que decorreu em Maio e Junho desse ano, de que resultou o catálogo intitulado *Desenhos de Cruzeiro Seixas*, seguido de *Homenagem a Mário Henrique Leiria*¹.

O percurso profissional sinteticamente apresentado retrata um autor multifacetado, envolvido em vários projectos culturais, tanto em Portugal como no Brasil.

2.2. Breve contextualização artística, política e social dos anos 40 aos anos 70

No final dos anos 30, verifica-se que as artes plásticas estão maioritariamente ao serviço do poder político vigente, ao ponto de ter sido exposta internacionalmente a acção governativa de Oliveira Salazar, mais concretamente a obra do Estado Novo, como “*uma obra de arte contemporânea*”². Esta definição, proferida no discurso de António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional³ (S.P.N.), introduz um novo período em Portugal, em que sob uma suposta pretensão de desenvolvimento da arte moderna portuguesa⁴, se assiste a uma simbiose entre arte e poder, e consequente transformação dos artistas em meros lacaios da acção política. O poder da arte é, desta forma, subvertido, servindo apenas propósitos propagandísticos, de que as celebrações do Duplo Centenário da Fundação e da Restauração da Independência em 1940, em especial a “Exposição do Mundo Português”, constituem um perfeito exemplo⁵.

O enfraquecimento da relação entre o poder de estado e a arte dá-se partir dos anos 40, nos quais “*a ênfase na exemplaridade das actividades do Estado começa a esvaziar-se e o uso e abuso*

¹ SEIXAS, Cruzeiro, *Desenhos de Cruzeiro Seixas. Homenagem a Mário Henrique Leiria.*, Galeria de S. Mamede, 1995.

² Discurso de António Ferro na inauguração do Pavilhão de Portugal in *Portugal*, 1937, nº I, Junho de 1937. (apud Acciaiuoli, Margarida (Coord.) et alii, *Arte & Poder*, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p.15).

³ Criado em 1933 e que a partir de 1944 passa a ser designado por S.N.I. (Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo).

⁴ “*Defender audaciosamente, com irreverência oficial, a arte moderna, não porque deve ser privilegiada nem por falta de respeito ou admiração pelos mestres do Passado, mas porque o equilíbrio da maturidade é filho da audácia dos 20 anos, porque a arte viva se presta mais à divulgação das coisas (...).*” in Catálogo-defesa intitulado “*Catorze Anos de Política de Espírito*”, António Ferro, 1948. (Apud Portela, Artur, *Salazarismo e artes plásticas*, Biblioteca Breve, Volume 68, Lisboa, 1978, p. 102).

⁵ França, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910 -2000*, Livros Horizonte, 4ªedição, Setembro 2000, Lisboa, p. 33.

das referências ao poder como criação plástica vai perdendo força.”¹ No ano de 1940 assiste-se, ao mesmo tempo, à primeira manifestação artística contrária ao “espírito de ordem”: António Pedro e António Dacosta “*expuseram uma pintura surrealista numa exposição que provocou o escândalo. Esta exposição (...) funcionou como resposta à grande Exposição do Mundo Português, ainda aberta à sua inauguração.*”²

Em reacção a este enfraquecimento surgem então, vindos do poder político, outros instrumentos que visam regular a acção artística, de acordo com os princípios do bom gosto – «Campanhas do bom gosto»³ –, produzindo uma arte sob a forma de postal turístico. António Ferro adopta a “Política de Espírito”⁴, uma política de propaganda e de pretensa “transformação” sociocultural, que se estendeu a diferentes domínios artísticos. O poder político tentou ir mais longe na sua relação com a arte: quis modelá-la de forma a servir os seus intentos, que passavam por “*eleva o nível do nosso gosto, para embelezar o país, para sublinhar a sua poesia, a sua graça, para tentar, dentro dessa nova actividade, passá-lo a limpo*”⁵, apresentando, à Europa e ao mundo, um Portugal supostamente moderno. Constrói-se, desta maneira, uma imagem idílica de um país a partir de uma arte baseada em produtos e tradições nacionais. Este fenómeno de instrumentalização da arte⁶ era comum a outros países europeus, em especial os que viviam sob a égide de regimes totalitários – fascistas, como a Alemanha e Itália⁷, e comunistas, como no caso da antiga União Soviética⁸.

¹ Acciaiuoli, Margarida et alii, *op.cit.*, p.16.

² França, José-Augusto, *op. cit.*, p. 33.

³ Campanhas promovidas entre 1941 e 1950, na revista *Panorama*, órgão oficial do SPN/SNI. Segundo Clara Rocha, em *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 555: “*Panorama* é uma “revista de arte e turismo” editada pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Defende valores patrióticos e nacionalistas: “(...) O turismo (...) [é] a arte de animar em nós próprios o orgulho de sermos nacionais.”

⁴ Vide Quadros, António, *O 1º Modernismo Português, Vanguarda e tradição*, Publicações Europa - América, Mem Martins, 1989, p. 330. A designação de “Política do Espírito” é da autoria de Paul Valéry, sendo o título de uma conferência que realizou em 1932.

⁵ Ferro, António, *Turismo, Fonte de Riqueza e de Poesia*, Lisboa, edições SNI, 1949, p.10. (apud Acciaiuoli, Margarida et alii, *op. cit.*, p.19. Após receber o pelouro do Turismo, António Ferro enceta uma verdadeira transformação da imagem do país.)

⁶ Assiste-se a uma instrumentalização da arte com fins propagandísticos políticos: “*de um lado encontrava-se o chauvinista Realismo Socialista e do outro a Arte Abstracta, apregoada como um símbolo da liberdade do Ocidente.*”. Realce-se que embora as ideologias se servissem de diferentes movimentos artísticos, “*(...) a arte sancionada oficialmente não era a única arte que existia para lá da fronteira e nenhuma das ditaduras da Europa do Leste nem a União Soviética, governada por Estaline, foi capaz de suprimi-la.*” In Ruhrberg, Karl et alii, *Arte do Século XX, Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia*, Volume I, Taschen, Lisboa, 2005, in “Abstracção e Realidade”, p. 161.

⁷ Idem, p. 221: “*O terror estalinista, nazí e – em menor escala – fascista italiano que havia degradado a arte ao ponto de transformá-la num instrumento de propaganda de Estado, interrompeu um desenvolvimento em grande expansão, primeiro na Rússia e depois na Alemanha.*” O desenvolvimento a que se refere Ruhrberg é o da arte abstracta, surgida nos anos 40 e que marca o início de um segundo movimento moderno. O estado alemão, disposto a acabar com qualquer manifestação de modernismo, mandou retirar muitas obras de arte que foram destruídas ou leiloadas no estrangeiro, como é o caso da obra de Kandinsky.

⁸ “*Em Março de 1931 o Comité Central do Partido Comunista Soviético atribui a si próprio o controle da pintura e impôs o regresso à tradição, a uma arte do século XIX. O criador tinha como missão exaltar o herói e reflectir o optimismo. (...)*” in

O início dos anos 40 foi um período histórico bastante importante para as artes em Portugal, impulsionado sobretudo pela literatura. Foi nesta década que se publicaram as obras de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, assistindo-se também a um aumento significativo da divulgação de obras estrangeiras produzidas nas duas primeiras décadas do século. Surge também, nesta altura, em Portugal, um grupo de tendência neo-realista que reage ao movimento da “Presença”, considerando que este se encontra afastado da realidade política e social do país, afirmando-se como movimento vanguardista face às tendências que vigoravam. Este movimento, ligado aos princípios filosófico-políticos do marxismo, defendia uma arte ao serviço das classes desfavorecidas.

Ainda no princípio da década de 40, começaram a reunir-se, no café Herminius, em Lisboa, alguns dos futuros protagonistas do movimento surrealista português¹.

Em 1947, surge o *Grupo de Surrealistas de Lisboa*, constituído, de acordo com Mário Cesariny, pelos seguintes elementos:

*“em Lisboa, António Domingues, Alexandre O'Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny aderem ao surrealismo. “ COMPREM PÊLOS NAS PERNAS, ROMANCE EMPOLGANTE DE ALVES REDOL”. Interessam-se por isso, José Cardoso Pires, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro. Mais directamente se interessam: Cândido Costa Pinto, Vespeira, Fernando de Azevedo, António Pedro, José - Augusto França. Também Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, que formarão, até 1949, um pequeno grupo à parte. Também Cruzeiro Seixas, António Areal, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Jorge Oliveira, Jorge Vieira, Carlos Eurico da Costa, João Artur Silva.”*²

O ano de 1947 ficou igualmente marcado pela Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, que contou com a participação de 24 países, incluindo Portugal, representado por António Pedro, e que teve repercussões marcantes para o desenvolvimento das actividades dos surrealistas portugueses.

Em 1948, o *Grupo Surrealista de Lisboa* começa a divulgar as suas primeiras actividades através de sessões de debate abertas ao público que decorrem no J.U.B.A. (Jardim

Rodriguez, Maria Victoria (Coord. de Produção), Colecção Século XX, *O Fascismo ao Poder*, (1929- 1939), Macromedia para Público, Lisboa, Copyright 1990.

¹ “*Algumas figuras começaram engajadas nas hostes neo-realistas antes de abraçar as teses de Breton, enquanto outras repudiariam o culto surrealista para enveredar por outros caminhos estéticos. Nos idos de 1942, Júlio Pomar, Pedro Oom, Marcelino Vespeira, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny de Vasconcelos, Fernando Azevedo, António Domingues e outros, reúnem-se no café Herminius, à Almirante Reis, formando um grupo cuja maior parte, em que pese uma apreciável dose de senso crítico, se deixava seduzir pela doutrina neo-realista.*” In Moisés, Massaud, *As estéticas literárias em Portugal*, Vol. III, Séc. XX, Estudos de Literatura Portuguesa, Caminho, Lisboa, 2002, p. 312.

² Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997, pp. 56 e 57.

Universitário de Belas Artes). No entanto, ao mesmo tempo que floresciam estas actividades, grassava entre os diversos intervenientes um clima de tensão, fomentado por sucessivos desentendimentos no que dizia respeito ao rumo seguido pelo grupo, com Alexandre O'Neill e Mário Cesariny a encabeçarem as manifestações de desagrado e de inconformismo.

Na sequência de tais tensões, Mário Cesariny decide romper com o *Grupo Surrealista de Lisboa* e cria, em 1949, o *Grupo Surrealista Dissidente*, que surge publicamente através da publicação colectiva *A Afixação Proibida*¹. Em torno de Cesariny reúnem-se os *dissidentes* Pedro Oom, António Maria Lisboa, Carlos Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas, José Francisco e Henrique Risques Pereira. Alguns meses mais tarde, Mário-Henrique Leiria junta-se-lhes, autopropondo-se através de uma epístola².

Paralelamente a estas divergências entre os surrealistas portugueses, uma difícil relação se delineia entre eles e os neo-realistas, nomeadamente devido a diferenças de concepção estética. O Surrealismo critica as descrições exaustivas de paisagens e de modelos humanos elaboradas pelos neo-realistas e defende como pressupostos estéticos a imaginação e o sonho. Segundo José-Augusto França,

*“o problema do surrealismo em Portugal é muito delicado. Primeiro porque ele surge como um desmancha-prazeres na conjuntura nacional: força contrária ao mesmo tempo ao “modernismo” academiçado de Ferro e à estética “progressista” dos neo-realistas.”*³

Embora o neo-realismo tivesse surgido como principal oposição ao modernismo

¹ Entrevista de Mário Cesariny, subdivida em 5 actos, apresentada pelo semanário SOL. Esta referência pode ser encontrada no III acto intitulado “Surrealismo, Ditadura, Vagabundagem, Breton, Vieira da Silva”, http://canais.sol.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=12486A. (visualizado a 12 de Março de 2012)

A 1ª Exposição dos Surrealistas decorreu de 18 de Junho a 2 de Julho de 1949, na sala de projecções da Pathé-Baby, em Lisboa. Foi promovida uma *Noite dos Poetas*, em que, segundo Mário de Cesariny, se procedeu à leitura de poemas de autores surrealistas como Victor Brauner, André Breton e Antonin Artaud, e também de poemas de alguns dos surrealistas portugueses, leitura essa acompanhada “com uma certa encenação”. No entanto, segundo Mário Cesariny, esse evento não teve público e passou completamente despercebido, não tendo recebido qualquer atenção por parte da Imprensa.

Segundo Adelaide Ginga Tchen, in *A Aventura Surrealista*, Edições Colibri, Lisboa, 2001, p. 112: “Os Surrealistas decidiram participar, por sugestão de Guilherme Filipe, nas sessões do Jardim Universitário das Belas Artes (JUBA) organizadas na Casa do Alentejo, apresentando como tema de debate: O Surrealismo e o seu público. Na primeira comunicação, em 6 de Maio, é apresentado o texto: *A Afixação Proibida* – um cadavre-exquis heterodoxo e composto em voz alta por António Maria Lisboa e Mário Cesariny, que se revelava como um verdadeiro manifesto.” Segundo Cesariny, o público aplaudiu e gostou mas depois queriam saber o que era o Surrealismo e não compreenderam que o esclarecimento passava pela apresentação de obras surrealistas.

² Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997, p. 134. A missiva é dirigida a “Mário Cesariny de Vasconcelos e aos outros”, datada de 7 de Maio de 1949, informando que não tinha conhecimento deste novo grupo, uma vez que só sabia da existência “do chamado Grupo Surrealista de Lisboa, que deixa bastante a desejar e até a duvidar”. Questiona ainda sobre o funcionamento do Grupo Dissidente, deixando clara a sua intenção de participar no mesmo.

³ França, José - Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910 -2000*, Livros Horizonte, 2000, Lisboa, 4ª edição, p. 48.

oficial promovido pelo SPN, também os surrealistas se opuseram igualmente ao servilismo e “à arte propagandística” vigente, e Mário-Henrique Leiria expressa-o em diferentes textos e momentos, que serão analisados ao longo deste estudo.

Poderá eventualmente questionar-se o interesse desta breve contextualização para o estudo da obra de Mário-Henrique (que é escrita e publicada somente na década 70). Considerem-se, no entanto, duas as razões que nos levaram a uma análise mais exaustiva do contexto que envolve a *aventura* surrealista do autor:

A primeira dessas razões está relacionada com o contexto político-económico-social do país, imposto por um regime ditatorial que prevaleceu até 1974. Este período de repressão, segundo Mário-Henrique, teve efeitos de cristalização na sociedade portuguesa, sobretudo ao nível do desenvolvimento do espírito crítico e da mentalidade do cidadão português. Deste modo poder-se-á reconhecer que as pertinentes críticas tecidas por Mário-Henrique no início dos anos 50, que abordaremos seguidamente, continuam a fazer sentido nos anos 70.

A segunda razão está relacionada com o espírito surrealista que assiste a vida e a obra de Mário-Henrique, e que o leva a abandonar, em 1952, o Grupo Surrealista, por não se querer ver conotado com o carácter desfigurado com que o surrealismo se apresenta em Portugal:

“ ... separo-me da palavra SURREALISTA que, por longos anos, me tem andado sinceramente ligada á vida e aos actos. Da grande experiência surrealista que por todo o mundo vive, existe em Portugal uma amostra mistificadora exemplificada em exposições burguesas pseudo-revolucionárias na Travessa da Trindade e na casa Jalco, nas publicações socialístico – aventureiras de “Apenas uma narrativa” e etc... ”.¹

Embora tenha vivido no Brasil durante os anos 60, é parco o conhecimento que temos das actividades que aí desenvolveu, excepto as mencionadas na sua autobiografia e as descritas nos *Depoimentos Escritos*. O hiato de tempo que marca a sua separação do surrealismo² e a sua pretensão de retomar as actividades surrealistas, aquando do seu regresso a Portugal, no início dos anos 70, parece não ter modificado significativamente Mário-Henrique, que afirma “*Continuo, no entanto, como no tempo antigo que é ainda o meu de agora*

¹ BN E22/61 – *Comunicado [enviado aos jornais críticos surrealistas verdadeiros e falsos]*, de 29.01.1952.

² E22/83 – [Textos vários]. Vide anexo 17: 1956 é a data em que Mário-Henrique assume já não ser surrealista: “Nos poemas que aqui se leem, agarrados entre vários desde 1948 – época em que o autor se dizia surrealista – até 1956 – época em que tal já não se diz – parece existir uma aparente falta de unidade. Essa incoerência é, afinal, a própria coerência duma linha evolutiva em que vários acontecimentos marcaram a quem os fez um caminho a seguir, mais próximo do homem e dos seus problemas.”

(...)¹. A identificação com o espírito surrealista mantém-se de tal maneira viva e presente, que, em Dezembro de 1970, Mário-Henrique junta-se a Mário Cesariny e a Artur do Cruzeiro Seixas para redigir um manifesto – uma continuação do manifesto de 1951² –, intitulado: *“Para bem esclarecer as gentes que continuaram à espera, os signatários vêm informar que:”*³. A par desse texto, Mário-Henrique manifesta um grande interesse em participar na exposição surrealista que então se programava, como se pode verificar no seguinte excerto da missiva enviada a Mário Cesariny, a 14.10.71:

“Gostei de saber da notícia da provável mostra ex-Pathé Baby. Continuo, no entanto, como no tempo antigo que é ainda o meu de agora, a não querer mistura com o que vem pela margem da parecença. Foi-me (foi-nos) e é (é-nos) uma trabalhadeira conseguir conversar um pouco da violência em que acreditamos, através de todo o molho de traquibérmias em que, por vezes, temos nadado e até comido. Estou ainda – e agora mais certo de o estar – zangado... é o que me resta, a zanga de não querer ceder mais nada, coisa nenhuma a ninguém.

(...)

Portanto, informo que, se a coisa acontecer, gostaria de participar razoavelmente. Resta-me um objecto (bonito) desse tempo. A «Escada Líquida», lembras-te. Os dois braços de madeira numa tábua preta, com um olho, na mão, etc. Retocado, fica pronto pró susto. Ainda tenho também uma ou duas colagens (letras) e uma ou duas tinturas (algumas tuas e minhas, períodos E e C, como é de tua memória). Os «livros edição-única», estão todos em bom estado, gordos e reprodutivos. Com alguma coisa presente, já seria visível, e não essa merda em papel de manteiga que a galeria daí guarda... Dirás... Dirão...

Estava agora na apetência de tentar vingar-me, publicando. Pensava publicar aquela placa-eta de 20 e poucas páginas, aquele poema-mito chamado «Imagem Devolvida», espécie de exercício automático sob exaustiva vigilância, que fiz em 51 e que tenho ainda na edição-única-original-toma-lá-guarda, na gaveta – pois então... Que editora terá o atrevimento? Sabes?

Quanto à publicação dos textos colectivos dos ao-tempo-surrealistas-em-Lisboa-e-Porto, perfeitamente. Sugiro uma partida: incluído nos textos, mas fora deles (a tal folha de desintroduzir quando o livro baixar à livraria) o manifesto-Londres-FREE UNIONS, integral, assinado por

¹ Carta de Mário-Henrique Leiria para Mário Cesariny, BN, (apud Marinho, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 673.) Sublinhado nosso.

² *Para bem esclarecer as gentes que ainda estão à espera (...)*. Cesariny, Mário, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1989, pp. 57 e 58. Comunicado de Mário Henrique Leiria e Mário Cesariny de Vasconcelos distribuído em Lisboa em Outubro de 1951, guardado no espólio de Mário Henrique Leiria, na Biblioteca Nacional.

³ *Para bem esclarecer as gentes que continuaram à espera (...)*. Idem, pp., 87 e 88. Pode também ser encontrado em Cesariny, Mário, *Primavera Autónoma das Estradas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1980, pp. 160 – 161.

*quem quiser (eu quero, sim senhor... e o João Artur está lá por Londres, não é...). Assim, o papel ficava nas entregas a domicílio, ficava na história, ficava impresso... e o livro, com a Pátria em Perigo, não corria riscos de arrecadamento. Por mim, rebolava-me com essa, e até me atrevia a pagar o custo da folha extra (traz a separata gratuita...).*¹

Evidencia-se, nestas palavras de Mário-Henrique, o desejo de reerguer das cinzas do esquecimento as produções surrealistas, tanto no campo das artes plásticas como ao nível da publicação de poemas individuais e colectivos. Alguns dias depois, a 29.10.71, dirige nova missiva a Mário Cesariny, informando-o de que continua a recolher material antigo:

*“ Continuo a cheirar aqui pelo saco dos papéis e até descobri uma série de cartas do Carlos Calvet da Costa e, ó pasmo, um postal muito peixe frito do O'Neill em 48! Molhos de diálogos (textos) automáticos e alguns cadáveres esquisitos, com o Carlos Calvet, também cá cantam. Enfim, uma papelada em que extrai a gancho cartas do Pacheco (o costume), Manuel de Lima, Alfredo Margarido (testamentárias), Egito Gonçalves, Manuel Mengo, espanhóis e franceses que já não sei quem são, um autêntico bruxedo.”*²

Realce-se ainda a expectativa com que, naquela altura, Mário-Henrique aguardava a acção da “nova geração de surrealistas” e a desilusão face ao que encontra. Atente-se à missiva que envia a Álvaro Guerra, a 02.02.1973, onde tece algumas considerações sobre o que leu no suplemento «Artes e Letras» do dia anterior:

“ Recebi a REPÚBLICA, como de costume, e estava à espera, realmente à espera, de saber como era. Os surrealistas de agora tinham-me avisado que a coisa ia ser brava, que eles iam dizer tudo, tudo.

Quanto a mim, já tinha confessado a minha tristeza por aquilo que o Cesariny, o Seixas e eu não tínhamos dito.

Portanto estava ansioso, até entusiasmado. Sempre gostei que me contassem tudo.

E então não é que fiquei cheio de pena!

Aquilo faz uma pena enorme, é o que te digo.

Volta-se ao mesmo, à correspondência do grande morto, às histórias de há mais de vinte anos. Volta-se outra vez ao tal passado morto. Ora esta! Eu que, ingenuamente, estava à espera! Ele há cada coisa!

¹ Carta de Mário-Henrique Leiria para Mário Cesariny, BN, (apud Marinho, Maria de Fátima, *op. cit.*, p. 673.)

² Idem, *op. cit.*, p. 675.

E as cartinhas insidiosas, dirigidas a este e àquele, com explicação em rodapé, e os bonecos de há muitos Dalí-Tanguy anos, eu sei lá!

É isto o surrealismo deles? Ora bolas!

E a foto, com eles fazendo gesto muito Bordalo Pinheiro (mas tão sem graça!). Que cansaço!”¹

Mário-Henrique manifesta assim uma enorme desilusão perante um surrealismo gasto, que nada de novo introduz na cultura portuguesa, reflexo *quicá* de uma sociedade que se manteve estanque e paralisada. Mesmo o advento do 25 de Abril de 1974, que libertou a sociedade civil do medo e da repressão, não produziu efeitos imediatos; na *Pequena Nota à Segunda Edição dos Contos do Gin Tonic*, publicada em 1976, são ainda visíveis as marcas que, segundo ele, caracterizam a inalterabilidade das situações e das relações de poder vigentes:

“Agora pediram-lhe a segunda edição. Ela aqui está. Neste fim de Julho de 1976 o autor deixou de pular. Não altera qualquer palavra à primeira edição, nada vê que seja de alterar, sente-se em 1973. O de óculos e o barrigudinho cá estão. De novo. Coisas de fantasmas, dirá alguém. O autor não acredita em fantasmas, pelo menos em princípio. Mas parece que existem, embora com outro nome.”²

¹ Idem, pp. 678 e 679.

² Leiria, M.H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 2007, 6ª edição, Lisboa, p.9.

3. Análise textual do conto *Livre, cristã e ocidental*¹

Para a análise da relação entre o tema do poder e a arte na obra de Mário-Henrique escolhemos o conto *Livre, cristã e ocidental*, incluído nos *Contos do Gin Tonic*. Estamos em crer que a riqueza deste conto em diversos domínios relacionados com a temática artística nos permitirá uma abordagem crítica de carácter lato e abrangente.

A intriga principal deste conto desenrola-se em torno de uma encomenda de sessenta peças de arte, efectuada pela chamada Casa Militar do Ducado a uma galeria, e a que o dono dessa mesma galeria, Sr. Balakian, terá de dar resposta até ao dia seguinte. As peças de arte são alegadamente peças de fruta que serão servidas como sobremesa durante “*uma pequena recepção a uma delegação de deputados em visita ao país.*” O Sr. Balakian possui na sua galeria apenas vinte e uma peças (de fruta-arte), o suficiente para prover quarenta convidados, faltando o correspondente a vinte talheres.

Perante uma encomenda desta envergadura, o Sr. Balakian contacta vários artistas mas todos se encontram ocupados e não dispõem de tempo para fornecer as peças de arte necessárias. Desesperado face à escassez de tempo para satisfazer a encomenda, o Sr. Balakian decide solicitar a ajuda do narrador, e este prontamente entra em contacto com Militão Cuba, personagem que habita num local - Balmoral - onde ocorrem acontecimentos insólitos, entre os quais o aparecimento de frutos e legumes de dimensões gigantescas. Militão consegue obter uma melancia de vinte e sete quilos, que põe nas mãos do artista Fujimoto, o qual, a grande velocidade, a transforma numa obra de arte que surpreende todos os convidados, mostrando-se um *êxito completo*, e solucionando assim o problema do sr. Balakian.

No final, o sr. Balakian é recompensado com um cheque *magnânimo* e agraciado com o colar do Mérito Agrícola Cultural. O Sr. Balakian, por sua vez, recompensa o narrador do conto, oferecendo-lhe três nêsperas com colagens do Senegal Júnior.

Iniciaremos a análise deste conto a partir do seu título, discutindo, ao mesmo tempo, algumas linhas de pensamento teórico e estético do autor.

3.1. O título

O título *Livre, cristã e ocidental* aponta para o “cliché” de uma sociedade pautada pelas regras do bom gosto tão enaltecidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional.

¹ Leiria, M.H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 6ª edição 2007, Lisboa, pp.15 – 17.

Conhecendo-se de antemão a posição que o autor e os surrealistas em geral defendiam em relação à arte, este título constitui claramente uma alusão irónica às características pelas quais a arte vigente se regia, operando por esse motivo uma subversão.

A par do humor (negro), a ironia é um dos modos discursivos mais frequentes na obra de Mário-Henrique. Entenda-se aqui a *ironia* como figura de estilo que transmite um significado oposto àquele que decorre da interpretação literal do enunciado. “*É da mutação latina ironía-, «ironia», do étimo grego eironeía, «interrogação», que surge a palavra actualmente designada por ironia*”¹. Conjugando aquela definição com o sentido etimológico deste conceito, poder-se-á entender o título do conto enquanto interrogação leiriana sobre a validade das premissas da arte institucional. Ao longo da narrativa, através da descrição de referentes que se opõem às premissas enunciadas no título, reforça-se a comunicação irónica.

Mário-Henrique liberta-se da validade do seu título, assim como do corpus do texto, através do recurso à ironia, já que a sua opinião está contida numa oposição (inexpressa) aos mesmos. Ambos (o título e o corpus textual), na sua ironia, interrogam apenas, reescrevendo situações sob novas perspectivas, mostrando a quem os lê que aquilo que se toma como certo pode estar errado, mas sem contudo apontar o erro, porque apontá-lo seria afirmar uma nova certeza, o que os anularia naquilo que têm de irónico, porquanto os tornariam dogmáticos.

Assim, a tese que defendemos é a de que este texto constitui uma crítica irónica ao *establishment* da arte, à semelhança de outras críticas, em diversos domínios, efectuadas noutros contos.

Uma breve referência a um outro conto, *Jogos Olímpicos*, reforça a consistência dessa convicção. Trata-se de um texto que põe em cena um casal em plena crise doméstica, Olímpia e o professor Criscraft, acabando Olímpia, no final, por ser raptada por marcianos.

Neste conto, atente-se à ironia humorística da nota final, na qual o narrador interroga se, em troca de Olímpia, os Homens Verdes não pedirão Nixon ou Breznev, ou até mais alguns: “*Nixon? Breznev? Os dois? Ainda mais alguns? Será bom que isto se resolva. Olímpia faz-nos falta, não há ninguém como ela. Dêem-lhos.*”² A ironia é assegurada pela sugestão de troca de dois ou mais dirigentes políticos por uma personagem anónima para o grande público, pondo assim em questionamento o real valor dos líderes das grandes potências, e por consequência, das próprias grandes potências. Poder-se-á também interpretar Olímpia enquanto símbolo da cultura grega, assente na cooperação e na criatividade, que é

¹ Albuquerque, João, *O estéril amor fecundo de Bernardo Soares*, dissertação em Mestrado de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, Lisboa, 2011, p. 30. Tese policopiada.

² Leiria, M.H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 6ª edição, Lisboa, 2007, p. 21.

valorizada em detrimento da cultura de dominação, assente na competitividade e opressão, que aqueles líderes representam.

Ainda acerca da ironia, refira-se que dois são os tons usados para expor um enunciado irónico: o tom sério e o de diversão. Se através do tom sério, o enunciado revela que o que é dito não é pensado seriamente, no exemplo apresentado e, de uma forma geral na obra de Mário-Henrique, o tom usado para expor o enunciado irónico é o tom de diversão, em que o que é dito é pensado com a mais austera das seriedades.

Partindo destas acepções, apresenta-se em seguida uma possível interpretação textual do conto *Livre, cristã e ocidental*, iniciando-se a mesma com a análise mais detalhada do título. Em primeiro lugar, abordaremos sumariamente os adjectivos que o constituem:

a) *Livre*

O conceito de liberdade sugere-nos aqui uma evocação dos condicionalismos a que a arte estava sujeita, primeiro, pela obediência às formas e conteúdos dos cânones clássicos e, em Portugal, durante o Estado Novo, pelo poder político, que, sob a acção do Secretariado de Propaganda Nacional, refreia qualquer ímpeto de liberdade criativa.

b) *Cristã*

Recordemos a célebre tríade da Educação Nacional “*Deus, Pátria e Família*”, valores que se erigiam como os pilares do Estado Novo. A tradição da arte eclesiástica cristã foi direccionada durante o Estado Novo de forma a servir o Poder, nas suas inúmeras manifestações, e o Poder, em contrapartida, defendia-a sempre que era posta em causa¹. A exemplo dos outros vocábulos que constituem o título deste conto, o uso de *Cristã* visa um questionamento, o da autoridade da instituição religiosa no domínio artístico.

c) *Ocidental*

Propomos dois sentidos distintos na interpretação da palavra *Ocidental*: o primeiro

¹ Recorde-se, a este propósito, o escândalo produzido pela igreja *modernista* de Nossa Senhora de Fátima, da autoria do arquitecto Pardal Monteiro, com vitrais de Almada Negreiros, projectada durante o Estado Novo, em que os tradicionalistas mostraram a sua indignação face à abertura da Igreja à arte moderna. Portela, Artur, *Salazarismo e artes plásticas*, Biblioteca Breve, Volume 68, Lisboa, 1978, pp. 63 e 64, transcreve o discurso de Ressano Garcia, presidente na SNBA, a propósito da polémica em torno da *igreja modernista*: “O mais extraordinário desta arte internacionalista é ela estender-se até às obras religiosas, numa finalidade absolutamente herética. E são, por vezes, os próprios sacerdotes, também presos pela mesma insensibilidade artística que, iludidos na sua boa fé, lhe abrem os seus braços e as suas portas”.

está relacionado com o contexto da Guerra Fria, em que a Europa Ocidental designava os países sob influência norte-americana, e, portanto, o termo *ocidental* era frequentemente usado como contraponto a Europa Oriental, que estava sob a influência soviética. Este sentido pode ser verificado nos contos leirianos de temática política; o segundo sentido é mais lato e relaciona-se com a cultura ocidental, que deriva das culturas clássicas grega e romana, tradições que regem os países da Europa Ocidental, sobretudo no domínio artístico. As nações “ocidentais”, pelo poder económico e político que detêm, impõem a sua superioridade a outros países em vários domínios da vida pública e privada, assumindo como hegemónica e inquestionável a sua concepção eurocêntrica. Uma vez que o movimento surrealista, desde o início, se caracteriza por uma recusa da supremacia dos valores ocidentais face aos demais, tendo inclusive valorizado as culturas marginais consideradas primitivas¹, pode considerar-se que, neste conto, também *Ocidental* é utilizado ironicamente, já que a obra artística que mais surpreende no final do mesmo é a “paisagem oriental, exacta, delicada, de suave colorido”, produzida por um asiático.

Abordadas, sucintamente, as premissas que constam do título, é possível identificá-las com linhas tradicionais de pensamento estético, linhas essas que contrastam com o pensamento do autor, que pode ser identificado em alguns dos seus textos críticos. A concepção de uma arte que segue os preceitos de um “gosto ocidental pós-socrático e, naturalmente, cristão”² entra em confronto com as concepções mais arrojadas defendidas por Mário-Henrique Leiria.

O espírito de vanguarda leiriano manifesta-se espelhando uma revolta contra o que o mundo português vigente oferece, o que implica uma ruptura com os cânones. Um exemplo desta tendência de ruptura ocorre em 1945, momento em que o autor se debruça sobre os problemas da arte, num dos seus primeiros textos teóricos, o “1º Manifesto do Sobreporismo”. Não há registos da recepção deste documento, de quem o leu ou se alguma vez chegou a público, na época em que foi escrito. No entanto, ele constitui um registo que confirma que o surrealismo fermentava já no espírito de Mário-Henrique, bem como em muitos artistas e poetas, muito antes da formação do primeiro grupo surrealista português³.

¹ Tome-se como exemplo a obra *Tarabumaras* de Antonin Artaud, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2000.

² Como refere Alberto Pimenta: “Até ao século XVIII (...), as teorias poéticas que se foram sucedendo, e mutuamente copiando, apenas superficialmente variam esse compromisso inicial que vincula a arte literária a uma missão ético-social e faz com que no gosto ocidental (pós-socrático e, naturalmente, cristão) se haja chegado a identificar belo e bem como categorias homólogas, indissociavelmente ligadas”. Em *O Silêncio dos Poetas*, Alberto Pimenta e Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2003, p. 31.

³ Já Jorge de Sena refere um prefácio escrito por Agostinho de Campos, em 1924, criticando todas as vanguardas vigentes, incluindo o “super-realismo”, no mesmo ano da publicação em França do Manifesto de

Leia-se o manifesto:

“1º Manifesto do Sobreporismo – 1945

I – A estética e o Sobreporismo

Na arte a concepção de estética tem obedecido sempre a cânones, digamos, a dogmas. (...) E isto dá como resultado a falta de liberdade criadora que, por vezes, inutiliza as faculdades do artista. Ora[,] este conceito de estética tem de desaparecer. O dogma ou o método não são precisos para nada em arte. Faça-se arte anárquica, arte absurda, criem-se alucinações ou pesadelos, mas reproduza-se a sensibilidade e a criação cerebral. O Sobreporismo tende para a destruição total dos métodos. Exige apenas, como princípio fundamental, a associação do íntimo com o exterior e a desumanização do belo. Sim, a desumanização é o fim lógico do Sobreporismo, como resultado da criação anárquica e sensitiva. A estética do Sobreporismo será, portanto, uma estética destrutiva e construtiva ao mesmo tempo, uma estética em que a acção será condicionada à independência de sensações e em que apenas interessará a perfeição total cerebralizada como único método de atingir o sobre-humano. Há necessidade, para atingir esse sobre-humano de destruir todas as anteriores concepções. Então destrua-se, aniquile-se, mas crie-se algo de novo que valha a pena ser vivido, embora esse algo de novo traga como resultado a loucura ou a auto-destruição. A estética do Sobreporismo ama a arte pela violência destrutiva e não pela fraquesa criadora. Criar, sem sofrimento nem violência, não será nunca uma estética aceitável.

Destruir brutalmente, para poder renovar o destruído com a energia necessária, essa sim, essa será a estética pura e verdadeira dum Sobreporismo cada vez mais violento.”¹

A primeira premissa expressa no título do conto – liberdade – é aqui desenvolvida pelo autor, não só nos domínios individual e colectivo da vida em geral, mas igualmente em relação à arte. Neste manifesto, Mário-Henrique defende uma arte anárquica, desprendida de grilhões canónicos e de regras estilísticas. O conceito de liberdade criadora apresenta-se enquanto característica primordial para o artista e, a par das considerações em torno da arte, surge um novo conceito de estética que rompe com todas as concepções artísticas

André Breton (*Vide* Marinho, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 14, nota de rodapé 12 e 13). Relembre-se igualmente a importância de António Pedro, que tinha mantido contactos com o surrealismo britânico e a exposição que promoveu em 1942, que deu a conhecer um pouco deste movimento. Embora a formação do grupo se tenha verificado no final da década de 40, diversos autores detinham já conhecimento do movimento surrealista e circulavam igualmente textos manifestamente surrealistas, embora incompreendidos no seio da comunidade portuguesa.

¹ BN E22/18. *Vide* anexo 1.

vigentes, denominado *Sobreporismo*¹. Este vocábulo aproxima-se da ideia de sobreposição da realidade, conduzindo aos conceitos de surrealidade e de surrealismo, sugeridos pela alusão a “alucinações ou pesadelos” (recorde-se a importância dos elementos oníricos enquanto matéria-prima da arte surrealista, enfatizada pela influência freudiana).

Embora este manifesto seja bastante anterior ao surgimento de um grupo surrealista português², lembre-se que Mário-Henrique estabeleceu um primeiro contacto com o movimento francês em 1942, através da leitura dos manifestos bretonianos³. Ao examinarmos o *Primeiro Manifesto Surrealista* de André Breton⁴, publicado em 1924, encontram-se ideias comuns, em especial o amor anárquico à liberdade, a total insubmissão às regras instituídas e a liberdade de espírito directamente relacionada com a imaginação. Foi neste primeiro manifesto que se definiu e desenvolveu o conceito de *surrealidade*, enquanto realidade constituída pelos dois estados antagónicos que identificamos como sendo o sonho e a realidade. Os princípios constantes nos manifestos surrealistas poder-se-ão considerar influências fundamentais na obra de Mário-Henrique, tomada em toda a sua amplitude (contista, ensaística, poética e artes plásticas). Também no caso particular do manifesto em análise esta influência surrealista está presente, com a ruptura com os dogmas que *guiam* o conceito de estética, os quais, na sua opinião, apenas castram a imaginação e o espírito de experimentação, que devem ser, afinal, as faculdades essenciais para o exercício da criação artística.

A par destes elementos, são igualmente evidentes neste manifesto de Mário-Henrique características que conduzem a uma concepção de vanguarda, não só pela defesa de uma arte anárquica, como pelo libertar de amarras do passado até ao acto de destruição necessário para “... *poder renovar o destruído com a energia necessária.*” Convicto de que as velhas fórmulas artísticas estavam esgotadas, Leiria envereda por um caminho de ruptura com a tradição e as forças conservadoras, de forma a redescobrir o mundo e a vida através de linguagens estéticas nunca antes experimentadas. O corte com todas as convenções e a

¹ Trata-se, tanto quanto conhecemos, de um conceito inédito ou que, pelo menos, nunca referenciado por outro(s) autor(es) da época. Se se interpretar o termo enquanto vocábulo correspondente a *Surrealismo*, como fazemos, surpreende que não apareça em *Intervenção Surrealista*, depreendendo-se que este ensaio ou não foi do conhecimento público, ou não despertou grande interesse junto dos surrealistas.

² Entrevista de Mário Cesariny, *op. cit.*: “Não fale em movimento, porque não havia. (...) Não havia bem um movimento, mas um grupo. Movimento não se podia falar por causa do Salazar. Nem pensar. (...) Foi uma época difícil para quem pintava.” Não se pode, pois, falar de *movimento surrealista* em Portugal, mas antes de *Grupo*, uma vez que este não obteve a expressão dimensional que permita falarmos de movimento.

³ Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, *op. cit.*, p.134. Mário-Henrique Leiria em carta dirigida a Mário de Cesariny de 7 de Maio de 1949: “Vou agora tentar dar uma ideia da minha posição, pois considero-me um surrealista bastante anterior a qualquer aparecimento de grupos mais ou menos surrealistas, surrealizantes ou surrealistas mesmo. O meu encontro com o problema moral deu-se mais ou menos em 1942, quando descobri os manifestos Surrealistas de André Breton e a *Imaculada Conceição* de Breton e Éluard. Dai em diante a exteriorização duma certa e determinada forma moral-poética (sabem evidentemente o que quero dizer com moral e poesia) tornou-se premente em mim.”

⁴ Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1969, 1ª edição.

libertação do jugo do passado são condições imperativas para poder recriar a realidade sob perspectivas completamente inovadoras e livres. Atente-se na presença, no segundo manifesto bretoniano, do mesmo ímpeto violento¹ de forma a “*acabar desta maneira com o sistema zinho de envilecimento e cretinização em vigor*”².

Há um apelo à expressão de sentimentos associados a estados de espírito refreados pela sociedade, como a “*alucinação*” e a “*loucura*”, visando a expressão total de liberdade do sujeito individual. Esta liberdade do *eu* exprime-se no poder de fragmentação do *eu* identitário, herança pessoana que se manifesta, por exemplo, nos contos *Curva de Möbius*³ e *As portas*⁴. Distinguem-se ainda tais estados de espírito nas personagens que agem transgressivamente face às normas “civilizacionais”, como o bombista em *O isqueiro*⁵, o ladrão profissional em *Pedrão calado*⁶, e o assassino em *Xeque-mate*⁷, sendo igualmente passíveis de aparecer nestes contos personagens fantásticas ou inesperadas, como lobisomens, extraterrestres, elefantes, múmias e bolos gigantes, constituindo o texto ficcional o espaço de todas as possibilidades.

Regressando ao conto *Livre, cristã e ocidental* em análise, passaremos agora à exploração de indícios textuais que evidenciem relações entre o poder e a arte, começando por analisar atentamente as considerações que o texto veicula em relação a diferentes problemas que a arte suscita - o meio artístico, o objecto e a recepção artística, o papel do artista na sociedade e a intencionalidade artística - e que possam corroborar a tese de que estamos perante um registo irónico sobre certas formas de manifestação artística.

3.2. O meio artístico

Em *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*⁸, José-Augusto França destaca a importância da Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de 1956, para a promoção livre da criação artística, pois, anteriormente a essa iniciativa privada, a expressão artística estava muito limitada. Segundo Mário Cesariny, havia “*duas alternativas: ou iam para o SNI, o Secretariado Nacional de Informação, do Salazar e do António Ferro, ou para a Sociedade Nacional de*

¹ Idem, 2º manifesto, p. 153: “*O mais simples dos actos surrealistas consiste em vir, de revólver em punho, para a rua e atirar ao acaso, tanto quanto for possível, sobre a multidão.*”

² Idem.

³ Leiria, M.H., *Novos Contos do Gin*, Edições Estampa, Lisboa, 2010, p. 137.

⁴ Idem, p. 169.

⁵ Idem, p. 67.

⁶ Idem, p. 41.

⁷ Leiria, M.H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, Lisboa, 2007, p. 65.

⁸ França, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, (1910 a 1980)*, Livros Horizonte, 1980, Lisboa, 2ª edição, p. 54.

Belas Artes, dos velhotes. Não havia mais sítio onde expor.”¹

Este testemunho revela o parco panorama cultural nacional na década de 50, sobretudo no que diz respeito a locais de exposição, e que confinava a actividade e exposição artísticas dos artistas que não se integrassem esteticamente em nenhuma das opções apresentadas por Cesariny, como era o caso dos surrealistas. Isto mesmo é corroborado por Alexandre Melo, em *Arte e artistas em Portugal*:

“Chegada a década de 60, a sociedade portuguesa, considerada no seu conjunto, mantinha-se afastada dos circuitos internacionais de produção e circulação artística, privada do acesso a exposições e iniciativas susceptíveis de dar à opinião pública uma formação artística básica e de fornecer ao público especializado uma informação actualizada e uma experiência directa da contemporaneidade.”²

O conceito de *meio artístico* só começa efectivamente a existir a partir dos finais da década de 60, devido a vários factores: um deles relaciona-se, como acima exposto, com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, que permitiu o patrocínio das iniciativas privadas e proporcionou a muitos artistas, através de bolsas, o contacto com as mais recentes correntes internacionais, em diferentes cidades da Europa. A partir dos anos 60 e até meados de 70, assiste-se a uma modificação da conjuntura, que se afirma através de novas tendências na produção artística nacional, muito em parte devido à emigração de um extenso número de artistas. Estes, que por razões económicas, sociais e políticas, tomam a opção de emigrar e a procurar noutro país o reconhecimento que não encontram no seu, contactam com novas tendências inacessíveis dentro das fronteiras nacionais e impelem desta forma, aquando do seu regresso, a uma mudança no meio sociocultural português.

Ainda segundo Alexandre Melo, as reformas empreendidas durante o período marcelista (1968 – 1974) permitiram uma maior aproximação à situação internacional, mas, no entanto,

“a política cultural de base traduzia uma ineficácia institucional expressa na falta de museus ou centros de arte contemporânea, na debilidade ou inexistência de mercado e na quase total ausência do apoio do Estado às tendências estéticas contemporâneas.

¹Entrevista de Mário Cesariny ao *Jornal de Letras* de 24 de Abril de 2004, retirada de <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/03/mario-cesariny-entrevista-do-jl-24-11.html>, [consultado a 26 de Julho de 2012.] Mário Cesariny tece esta consideração a propósito do destino do surrealista Fernando José Francisco que, face aos poucos locais de exposição da época e à sua necessidade de ganhar dinheiro, decide mudar de profissão.

² Melo, Alexandre (Coordenação Geral), *Arte e artistas em Portugal*, Gráfica 99, 2007, p. 14.

(...)

Ainda assim, com as medidas económicas tomadas pelo novo governo de Marcelo Caetano, a par das encomendas para a sede da Fundação Gulbenkian e da criação dos Prémios Soquil (1968 – 1972), o mercado de arte começa a dinamizar-se e a criar uma clientela que vai despertando para a arte moderna em detrimento de um gosto oitocentista enraizado. Contudo, não basta o período de alta especulativa do valor das obras de arte a que se assistiu em meados de 1973 para concluirmos que existia uma dinâmica efectiva e consistente de mercado.”¹

Recorde-se que, em 1973, Marcelo Caetano permite a realização do 3º Congresso da Oposição Democrática, momento que proporcionou também a discussão da situação das artes plásticas em Portugal e onde ficaram expressas algumas reivindicações, nomeadamente “... a instauração de condições de realização de artes plásticas para o povo, com o consequente repúdio do pseudo-mecenato e da especulação actualmente existentes.”² Esta afirmação denuncia as condições que assistem à produção artística ainda na década de 70, colocando-a sob um *pseudo-mecenato* que dá continuidade a uma arte que serve o poder. Segundo Artur Portela, a citação anterior visa alvos concretos, que são, em 1973, “a grande burguesia industrial e de serviços, os grupos económicos, a economia de mercado que estabelece, para as artes plásticas, o seu jogo.”³

Assiste-se a um interesse crescente em torno do comércio de arte, sobretudo em Lisboa e no Porto, cidades que em 1973 já contavam com 15 e 11 galerias respectivamente. Outras 5 surgiram noutras regiões do país. Esta propagação de galerias e outros locais de exposição deve-se a uma nova recepção artística, que procura a arte contemporânea enquanto capital, transformando-a em *mercadoria* que, inevitavelmente, entra no circuito de uma certa especulação económico-financeira.

Esta abertura e as novas condições de mercado garantiram o acolhimento de novos artistas e tendências, que funcionaram como uma lufada de ar fresco no ambiente cultural, que, com eles, pôde, não só incrementar o nível de qualidade artística, como actualizar-se. Para consumir tal regeneração, muito contribuiu também a reaparição no meio artístico português de vários artistas que, por motivos vários, dele se tinham mantido afastados. Em *A Arte em Portugal no século XX*⁴, José-Augusto França enumera alguns exemplos, destacando autores surrealistas como Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas. No caso de Mário Cesariny,

¹ Melo, Alexandre (Coordenação Geral), *Arte e artistas em Portugal*, Gráfica 99, 2007, p.38.

² Apud Portela, Artur, *op. cit.*, p. 127.

³ Idem.

⁴ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, 1911 – 1961, 4ª edição, Livros Horizonte, 2009, Lisboa, pp 266 - 267.

embora este não tivesse desaparecido totalmente de cena, ressurgiu em 1969, dando início a uma *verdadeira carreira de pintor*¹. No caso do pintor Cruzeiro Seixas, que tinha partido para Luanda e aí exposto em 1953 e 1957, volta a expor, em Portugal, somente em 1970, devido igualmente às novas condições de mercado.

A par da dinâmica artística que se gerou, e que em muito contribuiu para o desenvolvimento artístico do país, devem apontar-se também muitas das consequências perniciosas que decorreram em torno do fulgor da arte. De certo modo, a partir do momento em que a arte começa a suscitar interesses económicos e políticos, estavam criadas as condições que iriam propiciar um certo nível de promiscuidade entre o apoio oficial e os interesses comerciais, tendo esta situação sido motivo de polémicas acesas. Marcelo Caetano, numa entrevista a António Alçada Batista, quando questionado sobre como é possível fomentar uma política pluricultural quando esta é dirigida pelos desígnios do poder político, responde nos seguintes termos:

*“...Eu também não acredito numa arte sistematicamente subsidiada. Os apoios oficiais criam, naturalmente, nos artistas, uma situação de dependência que age, ainda que subtilmente, sobre a sua independência criadora. Por outro lado, e também naturalmente, o poder tem alguma dificuldade em apoiar e ajudar quem frontal e sistematicamente o ataca (...) Não quero deixar de lhe chamar a atenção para o facto de existirem certas formas de expressão de cultura nas quais é muito difícil determinar onde acaba a cultura e onde começa o panfleto, o ataque determinado às instituições, o detonador da perturbação social, que os governos não podem consentir...”*²

Retome-se agora a análise do conto à luz da breve exposição do panorama cultural português apresentada. A introdução permite-nos desde logo aferir algumas particularidades acerca do meio artístico:

“A Galeria Bernardette fazia um negócio excelente e o senhor Balakian tinha todas as razões para estar satisfeito. Era raro o dia em que não vendia uma meia dúzia de fruta, quase sempre dos mais procurados autores.”

Uma leitura deste preâmbulo encaminha-nos, sem rodeios, para uma dimensão artística crítica. Esta é dada pelo nome da Galeria: *Bernardette*. Observe-se a aproximação

¹Idem, 266.

² Baptista, António Alçada, *Conversas com Marcello Caetano*, Moraes editores, Lisboa, 1973, p. 158 (apud Portela, *op. cit.*, pp. 125 e 126).

fonética desta às *Galleries Lafayette*, um conhecido espaço comercial francês que representa o expoente máximo da sociedade consumista. No entanto, poder-se-ão tecer outras considerações em torno do recurso a um nome francês para designar uma galeria de arte. A panóplia de termos técnicos relacionados com a área mantém-se, nos dias de hoje, na sua língua original (francês), conferindo sofisticação a quem os usa, de que é exemplo o termo *vernissage*. Podemos ainda associar este nome à, na altura, forte influência da cultura francesa no domínio das artes, em especial a dos reputados círculos artísticos de Paris, que funcionavam enquanto figura metonímica de uma hegemónica cultura ocidental.

Além da crítica veiculada pela aproximação fonética, parece-nos que a galeria leiriana contém uma outra crítica a um fenómeno totalmente inédito em Portugal, que consistiu na abertura de numerosas novas galerias num breve espaço de tempo. Este fenómeno teve consequências directas no meio artístico, uma vez que, segundo Alexandre Melo, em *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*:

“As galerias são um dos elementos fundamentais do sistema da arte contemporânea, tendo uma importância simultaneamente económica – são elas que, no essencial, vendem as obras dos artistas – e cultural – são elas que mostram, e basicamente promovem o trabalho dos artistas. O galerista, secundado pelos correspondentes coleccionadores, e complementando pelo curator, na vertente mais cultural e institucional, é uma das peças fundamentais do processo de valorização de um nome ou de uma obra, já que é do seu prestígio e poder de mercado que dependem as grandes vendas, com o correspondente efeito de difusão mediática e promoção social.”¹

À luz destes argumentos, observe-se que, no conto em análise, o galerista é o Sr. Balakian, que age enquanto intermediário e medeia as transacções comerciais entre os diversos intervenientes, acabando por ser ele o condecorado com o *colar do Mérito Agrícola*, ao contrário dos artistas que produziram as obras exaltadas.

A proliferação de galerias que impulsionou a dinamização artística em Portugal por esta época não ficou incólume à influência de diferentes interesses, tornando patente o quão a arte pode facilmente cair na dependência de determinadas estruturas de poder. No conto, poderão mesmo identificar-se situações de *pseudo-mecenato*, por parte das classes sociais política (representada pelo *ministro*), militar (representada pela *alta patente do exército, da Casa Militar do Ducado*), e burguesa (representada pelo *banqueiro*). Esta última personagem servirá ainda como representação crítica do capitalismo burguês, até porque, recorde-se,

¹ Melo, Alexandre, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999, p. 23.

nos anos 70, ao contrário do que acontecia nas décadas anteriores, o poder político exercido sobre a arte é substituído pelo económico, devido a uma nova conjuntura que se abre para uma dinâmica de mercado, onde a burguesia industrial e os grupos económicos se servem da especulação em torno da arte e dos artistas, de forma a transformar a obra de arte em mercadoria comercializável e lucrativa.

A crítica tecida à burguesia é retomada dos tempos em que Mário-Henrique se assumia enquanto surrealista, embora ganhe novos contornos e se actualize na realidade da década de 70. Recorde-se que nos anos 40, o discurso revolucionário surrealista insurgiu-se contra o sistema moral no qual o capitalismo burguês se fundava, intenção esta que não é alheia à obra de Mário-Henrique, cuja frase *“Não existe o que para aí chamam, burguesmente, arte moderna”*¹ indicia uma crítica no domínio artístico, pondo em causa as concepções de arte tradicionais, nomeadamente a simples imitação da realidade:

“Dentro de um cérebro de artista formam-se, por vezes, imagens e sobreposições de ideias que nada têm de reais. Será o artista um vigarista porque exteriorizou essas imagens e essas ideias? Sim, porque se o artista está autorizado pelo público burguês a pintar uma árvore ou uma casa como esse publico a vê, também deve estar autorizado a pintá-las como ele, artista, as vê ou as imagina.

*Porque é que o artista não pode fugir da realidade vulgar e falsa, para entrar no simbolismo de ideias ou de sensações? Porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos? Não, nada disto está, nem pode estar certo. O artista hoje quer um pouco mais que isso porque a vida assim lhe pede.”*²

3.3. O objecto artístico

Ainda no mesmo preâmbulo que temos vindo a tratar é identificado o objecto artístico: *“uma meia dúzia de fruta”*. Um objecto do quotidiano é convertido em portador de uma propriedade estética sem que, no entanto, conste no texto qualquer justificação de que seja esta uma propriedade real do objecto em questão. Sabendo-se que a obra de arte funciona enquanto signo comunicativo, questione-se a intenção expressa através da escolha deste objecto artístico em particular.

O objecto artístico é apresentado sob a forma de fruta, que constitui, à partida, um bem acessível a toda a comunidade. Todavia, a fruta representada ao longo do conto distingue-se da demais pela assinatura que ostenta. A assinatura de determinado artista

¹ BN E22/77 – Para uma melhor compreensão da chamada *“Arte Moderna”*, [1946]. Vide anexo 3.

² Idem.

determina, assim, a importância e o valor da fruta, que está aqui presente em todas as ocasiões de pompa e circunstância.

A efemeridade do objecto artístico, expressa em “*Nunca tinha grande acervo, não se podia conservar excessivamente a maioria das obras, sorvavam com enorme rapidez, era capital perdido*”, remete-nos para uma arte de consumo e de prazer imediatista. Foquemos a atenção no verbo “*sorver*”, para o qual propomos duas interpretações distintas: se, neste contexto específico, pode traduzir as ideias de deterioração e de desaparecimento, uma vez que os frutos têm uma duração limitada, o mesmo termo comporta ainda a ideia de “tragar”, “devorar”, remetendo para uma arte que é consumida rápida e vorazmente, sem qualquer inteligibilidade associada, sendo esta interpretação passível de relacionar-se com as considerações feitas por António José Saraiva em *Ser ou não Ser Arte*: «*No mundo dito capitalista, o consumidor compra o objecto artístico, o prazer de o fruir, de o usar até mesmo de o exhibir e de o possuir, inclusive sem fruição nenhuma.*»¹

As palavras de António José Saraiva levantam problemas relacionados com a utilidade da arte: A arte tem algum fim? Ou constitui um fim em si mesma? Através da análise deste conto é possível identificar um “consumidor” que revela pretender obter da arte fins a ela estranhos: ao adquirir determinado objecto artístico, espera conseguir “*boas negociações*” e, conseqüentemente, atingir diferentes fins: políticos/económicos/sociais. O Poder encomenda Arte para se representar socialmente e para fortalecer as suas relações de poder dentro da sociedade. Há, neste contexto, uma perversão no uso da arte ao serviço do poder, o qual a molda de acordo com os seus intentos, tornando-a um luxo, um símbolo de sofisticação e de requinte.

A par da fruta de renome, assiste-se ainda no conto à parodização da arte folclórica portuguesa, que corresponde à fruta não assinada: “*Três melões casca de carvalho com motivos folclóricos e não assinados, coisa própria para estrangeiros*”, aludindo eventualmente aos *souvenirs* vendidos nas lojas de turismo, símbolos da política de arte promovida pelo S.P.N., como anteriormente explanado. Esta crítica à arte que serve o poder, em especial no Estado Novo, também se pode encontrar num texto teórico do autor, no qual este satiriza os críticos de arte por considerarem que a actividade de pintor se reduz “*a mera habilidade para fazer jogos malabares com a cor e com a forma ou a interpretação superficial de efeitos folclóricos para enganar turista sedento de regalos coloridos mas vazios.*”²

O objecto artístico a que é dada maior ênfase é a melancia, pois, não só é indiciada a descrição da sua produção - “*as seringas de Pravaç, os pincéis fininhos e as lacas apropriadoras*” -

¹ Saraiva, António José, *Ser ou não ser arte*, Gradiva, Setembro de 1993, (s.l.), p.160.

² BN E22/54 – *A actividade do pintor, não é, como certos críticos* [inc.], 1957. Vide anexo 18.

como também o êxito resultante do produto final: “*A melancia fora um êxito completo, o país saíra-se airosamente, com elogios unânimes dos deputados estrangeiros maravilhados*”. Observe-se que a ênfase irónica concedida às técnicas utilizadas na melancia permite a distinção da produção desta “obra” em relação às demais, para as quais não há qualquer referência às técnicas aplicadas. Note-se que tais técnicas não visam a transformação da melancia, mas antes a criação de um ambiente que a enquadre e a envolva: “*Ao quarto para as seis a paisagem oriental, exacta, delicada, de suave colorido, envolvia a enorme esfera verde*.” Esta preocupação estética mais centrada na envolvência da obra artística pode estar relacionada com um fenómeno a que se assistiu em Portugal, a partir dos anos 60, e que consistiu na (re)introdução de experiências artísticas que se efectuavam através de processos como a criação de ambientes cénicos em torno das obras artísticas, bem como a instalação e a *performance*.

No conto, o artista executa um “*clássico paisagismo asiático*”, constituindo a paisagem o motivo principal da pintura do Extremo Oriente, que se pode atestar em diferentes áreas, desde a cerâmica até à tapeçaria, onde se concilia o homem e o mundo num cenário único, em perfeito equilíbrio. Segundo Antoni Tapiès, a atenção ao pormenor é um dos aspectos caracterizadores da estética do Extremo Oriente: esta “*é a concepção da actividade artística como um comportamento total na vida, até nos mais pequenos detalhes da vida de cada dia*.”¹ Ainda segundo este autor, os processos utilizados pela arte do extremo oriente, como o automatismo e o aproveitamento de materiais mistos, são comuns aos processos utilizados pelos surrealistas e por todos os movimentos mais recentes. Estas considerações acerca da arte oriental coadunam-se perfeitamente com a expressão “*paisagem oriental, exacta, delicada, de suave colorido, envolvia a enorme esfera verde*”, realizada no conto leiriano por um asiático.

Outra ilação que se poderá talvez retirar deste objecto artístico, sob a forma de uma melancia, vem da sua significação regionalista no Brasil: devido ao facto de ser verde por fora e vermelha por dentro, refere-se igualmente à pessoa que se apresenta em público ideologicamente como de direita, mas que pertence a grupos de esquerda ou que partilha desse mesmo pensamento político². Poder-se-á considerar que a obra mais ostentatória seja oriental e daí contrária ao que o regime patrocina? Que a melancia, portanto, funciona como uma metáfora do uso subtilmente subversivo da arte? Estas hipóteses de interpretação são aqui prudentemente insinuadas; lembre-se, contudo, que a obra *Contos do Gin Tonic* foi publicada em 1973, meses antes da Revolução de 25 de Abril, num

¹ Tapiès, Antoni, *A prática da arte*, Edições Cotovia, Lda, Lisboa, 2002, p. 66.

² Definição regional da palavra *melancia* retirada do dicionário electrónico Houaiss da Língua Portuguesa, [CD-ROM], Instituto Antônio Houaiss, 2001.

ambiente asfixiado por um regime ditatorial castrador, cujo lápis azul censurava os maiores rasgos de criatividade ou crítica social.

A criação artística evidenciada ao longo deste conto remete-nos ainda para um género de pintura tradicional por excelência, o da natureza-morta, onde a fruta desempenha um lugar central, e cujas primeiras obras remontam à Grécia antiga. No século XVII, este tipo de pintura alcança um enorme sucesso e, a partir do século XIX, com o surgimento do Impressionismo, a natureza-morta é retomada por artistas como Cézanne, Renoir, Van Gogh e Gauguin, pintores que lhe conferem uma nova vitalidade, enquanto veículo ideal para experiências com a cor, a forma, a luz, a composição (relembrem-se obras como *Pommes et oranges*¹, de Paul Cézanne, ou *Nature morte aux pommes*², de Auguste Renoir, ambas de finais do século XIX). Posteriormente, a natureza-morta foi veículo de uma transformação mais radical com artistas como Picasso e Salvador Dalí; inclusivamente Mário-Henrique, na sua primeira exposição na Galeria *Instanta*, apresentou uma obra intitulada «Natureza morta», em que eram visíveis algumas influências picassianas, de acordo com uma crítica publicada no *Diário Popular* de 31.10.47³.

A fruta do conto pode assim funcionar como parodização deste tema, entendendo-se aqui a paródia na concepção de Linda Hutcheon, que dá dela a definição de “*repetição com diferença crítica*”⁴. Ao introduzir uma diferença crítica na imitação de um género de pintura deveras enraizado nos meios artísticos tradicionais, apresentando como arte o próprio objecto nele representado, Mário-Henrique Leiria produz a paródia.

A este respeito, explore-se um pouco mais o conceito de paródia em Linda Hutcheon: esta pensadora refere a existência de um equívoco na definição veiculada pelos dicionários, que pressupõem, como efeitos da paródia, o ridículo e a comicidade⁵, considerando que o étimo não comporta necessariamente estes significados:

“Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica

¹ Obra datada de 1899. <http://www.musee-orsay.fr/>, [consultado a 7 de Setembro de 2012.]

² Idem. Obra que se situa entre 1841 e 1919.

³ BN E22/167.

⁴ Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*, Edições 70, Lisboa, 1985, p. 19: “É a este jogo irónico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica, que me refiro quando falo de paródia moderna.”

⁵ Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*, Edições 70, Lisboa, 1985.

*entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.*¹

Linda Hutcheon apresenta exemplos de autores que defendem a existência “*quer dos tipos cómicos, quer dos tipos sérios da paródia*”², e segundo José Cândido Martins, “*Hoje, conceitua-se a paródia como um discurso ambíguo, cuja intencionalidade pode ir desde o desfiguramento paródico à homenagem mais ou menos velada*”³.

A paródia foi um dos modos discursivos mais apreciados pelos surrealistas e com ela se procedeu a uma regeneração da arte e da literatura⁴, através da reescrita de textos existentes, da transformação de obras de arte famosas, e da revitalização de muitas obras de autores caídos no esquecimento. A recriação paródica pode ainda ter como objectivo transgredir as convenções mais gerais da representação e da referência em arte, como se verifica em *Isto não é um Cachimbo* (*Ceci n'est pas une Pipe*) de Magritte, ou o bigode que Duchamp acrescentou ao retrato de Mona Lisa.

A paródia constitui uma demonstração de grande memória cultural, daí que seja considerada elitista, já que se pressupõe que o leitor deva ser dotado de uma certa competência cultural e literária, o que, a não suceder, redundará na sua incompreensão da relação paródica subjacente.

Não obstante estas considerações, interpretamos a parodização constante do conto leiriano em análise como produzindo um efeito cómico, pressupondo-se uma intencionalidade de ridicularização. Exponham-se situações onde é possível identificar o cómico, socorrendo-nos de algumas considerações teóricas de Henri Bergson, veiculadas na obra *O riso*⁵. Segundo este autor, “*Pode definir-se o cómico por um ou mais diversos caracteres gerais, visíveis exteriormente, que tenham sido encontrados em efeitos cómicos recolhidos aqui e ali.*”⁶

Considerando insuficiente sustentar a sua teoria apenas na enumeração de caracteres gerais, Bergson apresenta, exemplificando, o modo de fabricar o cómico. Deste modo, é

¹ Idem, p. 48.

² Ibidem, p. 74.

³ MARTINS, J. Cândido, “Teoria da Paródia Surrealista”, *Letras & Letras*, <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>, [consultado a 8 de Abril de 2010.]

⁴ No panorama literário português, tomemos como exemplo o poeta Mário Cesariny de Vasconcelos que recorreu à paródia enquanto forma de regeneração da literatura, tendo sido analisados distintos exemplos dessa parodização, como o da literatura de Cesário Verde por J. Cândido Martins, na sua obra *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, Ed. APPACDM, 1995. Vide resumo do ensaio, p. 3, disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>, [consultado a 8 de Abril de 2010]; bem como o de Fernando Pessoa por Golgona Anghel num ensaio intitulado *Cesariny: grandes mitos/heróis menores*, in *Central de Poesia, A recepção de Fernando Pessoa nos anos '40*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp 133 – 145.

⁵ Bergson, Henri, *O Riso, Ensaio sobre o significado do cómico*, Colecção Filosofia & Ensaio, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

⁶ Idem, p. 137.

possível inferir que as variações concorrem para a construção de diferentes tipos de cómico:

“(...) para além da coisa que é risível na sua essência e nela mesma, risível em virtude da sua estrutura interna, existe uma multitude de coisas que provocam o riso, sugerindo qualquer vaga semelhança com aquela outra, ou qualquer associação accidental de uma com outra que se assemelhe a essa, e assim de seguida; a evidência do cómico não tem fim, porque gostamos do riso e todos os pretextos servem;”¹

Retome-se o conto em análise, *Livre, cristã e ocidental*, e atente-se que o efeito cómico de situação produz-se imediatamente na introdução, quando se refere que na Galeria Bernardette “Era raro o dia em que não [se] vendia uma meia dúzia de fruta, quase sempre dos mais procurados autores.”, visto que esta sentença provoca, no imaginário do leitor, a *transposição*² da imagem da galeria para a da mercearia. Bergson apresenta o processo de transposição, muito apreciado na comédia clássica, para ilustrar o cómico de linguagem, e no qual a condição é que determinada cena “se reproduza quer seja entre as mesmas personagens em circunstâncias novas, quer seja entre personagens novas em circunstâncias idênticas.”³ Atente-se que no exemplo por nós apresentado, a transposição, embora efectuada apenas num plano hipoteticamente imaginado, é conseguida, porque é a própria linguagem, em torno de géneros alimentícios, que evoca a repetição da cena numa nova circunstância.

Ao apresentar o cómico dos gestos, Bergson enuncia que “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exacta em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”⁴. É exactamente este movimento mecânico o do sr. Balakian ao “pulir uma péra Terensky”, gesto que em nada se coaduna com o objecto em questão. Tal gesto é apenas risível porque imita uma situação verosímil e mecânica, própria de um artista ou conservador de arte que se ocupa em dar lustre às obras de arte, mas que, ao ser transcontextualizada, isto é, ao ser transposta para a presente galeria, provoca o cómico. É o processo que Bergson designou como “o mecânico inserido no vivente”⁵, que se observa em situações de representação teatral, no disfarce, no contraste, e em que se assiste a uma “transfiguração momentânea” duma pessoa em coisa, pela força da mecanização de certos gestos, como se pode verificar, por exemplo, na personagem protagonizada por Charlie

¹ Ibidem, p. 138.

² Ibidem, p. 88.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p.33.

⁵ Ibidem, p. 49.

Chaplin, em *Tempos Modernos*.

No nosso conto, reconhecemos ainda um cómico de linguagem no depoimento do crítico Lesoto: “- *Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um regalo. Do melhor que lhe conheço, estou-lhe a dizer. E tão maduros! Uma delícia.*” Os termos por nós sublinhados reforçam o cómico de linguagem por se adequarem a uma apreciação crítica efectuada no contexto *consumível* em que a arte é inscrita, e por estar em consonância com o cómico das acções e das situações presentes neste conto, constituindo como que a sua projecção no plano das palavras. No entanto, o cómico de linguagem acontece porque os termos utilizados pelo crítico opõem-se totalmente à nomenclatura específica da crítica artística.

É ainda com uma situação cómica que este conto finda, ao dar-se a conhecer a recompensa recebida pelo narrador pela ajuda prestada ao Sr. Balakian: “*três nêsperas excepcionais, (...) com originalíssimas colagens do Senegal Júnior*”. O cómico é produzido pela valorização excessiva que é concedida a três nêsperas, “*pela transposição do solene para o trivial*”¹. A expressão final (“*Souberam-me muito bem.*”) reforça a natureza do objecto artístico enquanto produto de consumo, destituindo o prazer dele retirado de qualquer inteligibilidade, associando-o a um sentido (o palato) que nenhuma forma de expressão artística estimula ou sequer pretende estimular.

Face ao exposto, podemos considerar que os diferentes efeitos cómicos estão dependentes da parodização que, neste conto, se opera através de uma imitação zombeteira de um tema de tradição tão elevado e caro aos artistas, deformando-o, retirando-lhe toda a sua magnificência ao apresentá-lo como a mais banal das mundanidades (um mero objecto de consumo), expondo-o assim ao ridículo. É, desta forma, manifesta a intencionalidade de evidenciar a falência de um tema clássico, que, puído e sobejamente utilizado, deixa de impressionar directamente os nossos sentidos e a nossa consciência, pelo que os artistas que dele fazem uso de um modo tradicional perdem na obra a sua *individualidade*. Segundo Bergson, “*quer seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objecto senão o de afastar os símbolos socialmente aceites, tudo aquilo, enfim, que nos mascara a realidade para nos pôr em contacto com a realidade em si.*”², implicando uma ruptura com a convencionalidade. Efectua-se, neste conto, uma reciclagem de um modelo estético, com vista à sua ridicularização e à crítica a determinadas escolas artísticas que se regem por cânones tradicionais e gastos. Intrinsecamente aliada à ideia de falência do modelo original, poder-se-á indiciar uma crítica ao gosto artístico burguês, que se apraz com a simples representação da realidade, tal como

¹ Ibidem, p. 90.

² Ibidem, p. 111.

Mário-Henrique denunciou em *Para uma melhor compreensão da chamada “Arte Moderna”*, texto a que já aludimos no sub-capítulo anterior: “*Porque é que o artista não pode fugir da realidade vulgar e falsa, para entrar no simbolismo de ideias ou de sensações? Porque é que o artista tem de estar amarrado a conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos?*”¹

Com intenções paródicas, o autor recria, pois, a natureza-morta, à semelhança do processo transformativo a que alguns artistas surrealistas submeteram o mesmo tema com o intuito de o renovar. A regeneração do tema neste conto ocorre na forma como é mostrado ao público, sendo a habitual representação – sob a forma de pintura ou escultura – substituída pela exposição real de elementos de natureza-morta. Deste modo, o público, outrora mero contemplador de uma arte estática e contemplativa, assume um papel interventivo ao poder apreciar sensorialmente (pelo manuseamento e pela degustação) a peça artística. No entanto, a pretensa regeneração apresentada pelo autor denuncia a mercantilização do género, ao expor objectos de arte como “*uma meia dúzia de fruta*”. À semelhança do que Duchamp efectuou com o *ready-made*, Mário-Henrique adopta um objecto banal, e sem recorrer a qualquer operação artística, isto é, sem que nele decorra uma produção, uma *poesis*, força-o a apresentar-se como uma obra de arte. Mário-Henrique, no entanto, não pretende produzir uma obra de arte mas antes desimpedir o caminho da arte, pois esta encontra-se aprisionada entre o museu e a mercantilização.

Considere-se por fim e hipoteticamente, uma leitura crítica face à proliferação de *não obras* que animaram as galerias recém-criadas e os museus, nos anos 70, com intenções meramente económicas. Este texto paródico transgride os limites da convenção ao questionar uma certa institucionalização estética vigente. Devido a semelhanças estruturais entre a ironia e a paródia, Linda Hutcheon considera que “*a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado.*”² e, neste contexto, a ironia reforça o discurso paródico, materializando-se na escolha de um objecto artístico da tradição clássica (a fruta) com a intencionalidade de apresentar uma *não obra*, ou antes, uma *não arte*.

A ironia constrói-se a partir de um silogismo que passamos a ilustrar: parte-se da premissa geral, comumente aceite, de que a natureza-morta é um género de pintura em que se representam objectos e seres inanimados; a segunda premissa assenta na proposição de que a apresentação da fruta, neste conto, é um tema da natureza-morta e a conclusão é empiricamente deduzida pelo leitor: a fruta exposta no conto é arte.

Numa interpretação inicial, a fruta-arte é validada enquanto elemento artístico,

¹ BN E22/77 – *Para uma melhor compreensão da chamada “Arte Moderna”*, [1946]. Vide anexo 3.

² Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 74.

apresentando-se a ironia dissimulada nessa validação. O significado que o autor pretende veicular sobre o objecto artístico é o oposto daquele que decorre da interpretação literal do texto e da conclusão aferida, sendo o leitor surpreendido por uma *lógica não – aristotélica*¹.

A conclusão do silogismo é falsa porque a fruta-arte, ao ser desconstruída parodicamente e apresentada como um bem que adquire unicamente valor graças à assinatura que ostenta, revela-se na qualidade de objecto não-artístico. Observe-se que o simples enunciado do conto, *de per si*, não revela esta natureza do objecto e que a dúvida que se instala sobre o sentido inicial da interpretação surge devido à sua improbabilidade, ao constatarmos o quão absurdo seria se a arte estivesse dependente de uma assinatura para ser considerada como tal. É através da oposição entre o conceito de arte como o entendemos e a representação que nos é dada neste conto que é identificada a ironia. Deste modo, nega-se o sentido superficial de que se está perante arte e constata-se, pelo reconhecimento e interpretação da ironia, que se está perante uma não-arte.

A ironia identificada tem como objectivo o questionamento, conduzindo a uma reflexão sobre o que pode ser considerado efectivamente arte. A ironia resulta da imitação de um objecto de tradição que, apresentado sob uma nova perspectiva, conduz o leitor à dúvida, pois são abalados os seus valores estéticos, ao constatar que o que considerava como válido pode não o ser. Assiste-se a um esvaziamento da simbologia do objecto artístico, com o intuito de direccionar uma crítica à sociedade e a todas as correntes artísticas, a todos os *-ismos*, a que Mário-Henrique se procurou furtar, revelando a comunicação irónica uma ruptura com a situação artística contemporânea. Por fim, a crítica que este conto encerra encontra eco numa recente expressão de Giorgio Agamben, ao enunciar a “*contradição da arte contemporânea: abolir a obra e, ao mesmo tempo, estipular seu preço.*”²

Relembre-se a ironia inicialmente manifestada no título do conto e considere-se que a ironia detectada no tratamento do objecto artístico conduz ao mesmo questionamento sobre a validade das premissas da arte institucional.

Outro aspecto que importa fazer notar, do ponto de vista da intencionalidade paródica presente neste conto, é a selecção de algumas frutas com menor representatividade no género da natureza-morta, como é o caso do ananás, da banana e da

¹ Título de um outro conto de Mário-Henrique, onde se parodia a lógica aristotélica, pela apresentação de uma conclusão desconcertante que refuta a validade do raciocínio dedutivo. Leiria, M.H., *Novos Contos do Gin*, Edições Estampa, Lisboa, 2010, p. 59.

² Expressão de Giorgio Agamben extraída da entrevista concedida ao jornalista Peppe Savà no Verão de 2012, em Scicli e que foi publicada em 16 de agosto de 2012 no site: <http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione>. Esta entrevista foi traduzida por Vinícius Nicastro Honesko e publicada no *Caderno de Leituras* n. 10, in www.chaodafeira.com. [Consultado a 5 de Setembro de 2012.]

melancia, que são frutos de origem não-europeia, e que, por essa razão, não são elementos de tradição do género. Realce-se que este último objecto, a melancia, é uma fruta que apela ao sensualismo, devido à sua polpa avermelhada e doce, e é por isso considerada um símbolo de luxúria na tradição eclesiástica, à semelhança da maçã, fruto do pecado original. Num outro conto da colectânea, *Última tentação*¹, Mário-Henrique procede à recriação paródica deste mito, ao substituir a mítica maçã genésica por “uma pêra pequenina e pálida”, entendendo-se nesta paródia uma crítica ao esvaziamento do amor de todo o seu erotismo e sensualidade por parte da instituição religiosa. Ao longo dos últimos vinte séculos, a difusão doutrinária, coadjuvada pela arte sacra, de uma culpa original do homem, punida com a expulsão do paraíso e com a consequente mortalidade a que está condenado, é assim desconstruída através da substituição do símbolo profusamente sensual do pecado por um outro muito menos apelativo (a pêra leiriana é *pequenina e pálida*), daí advindo um “*Paraíso (...) cada vez mais chato!*”².

Mário-Henrique parodia ainda vários outros símbolos de fé representados artisticamente. Em *Querela habitual*³, é o decalque da lenda de S. Jorge e o Dragão que é posto em causa, ao ser descrita uma cena que foi repetida variadas vezes ao longo da história por artistas plásticos e escritores, enfatizada pelas expressões “*Ficava sempre*”, “*como de costume*”, “*dispôs-se a mais uma querela crónica*”, “*a cena habitual*”, ou até mesmo o próprio título. Atente-se que é escolhido um mito cristão procedente de um acontecimento que marcou a sagração da personagem de São Jorge, após o combate contra um dragão. A descrição de São Jorge, precisa e detalhada, poder-se-ia considerar retirada de uma pintura renascentista e eclesiástica: “*São Jorge chegava, com a lança, a pluma no capacete renascentista e a couraça desenhada por Leonardo da Vinci. Vinha fulgurante e até extremamente gráfico*”. A menção ao “*extremamente gráfico*” remete consecutivamente para um plano pictórico, reforçado pela imagem da “*alimária imaculada das zincogravuras*”. A “*cena habitual*” alude à gasta luta entre o bem e o mal, representados respectivamente por São Jorge e o dragão, desde há séculos.

A paródia constrói-se, neste conto, a partir da relação de intertextualidade do conto com a lenda de São Jorge, que é de conhecimento geral, estando implícita uma intencionalidade revolucionária, isto é, uma ânsia de regenerar a civilização actual que assenta em mitos bafientos e monótonos. A intensidade paródica vai aumentando gradualmente ao longo do brevíssimo conto através de expressões que dão voz ao pensamento do dragão, e que revelam um total desinteresse em relação à sua missão, a de

¹ Leiria, M.H., *Novos Contos do Gin*, Edições Estampa, Lisboa, 2010, p. 29.

² Idem.

³ Idem, p. 83.

manter cativa uma virgem. Atinge-se o auge da comicidade no momento em que surge São Jorge para a resgatar e o dragão inicia a *cena habitual*, da qual, porém, prontamente desiste ao verificar que “*Estava farto de hagiologia. Tanto trabalho também era exagero. E logo por uma virgem, que diabo!*” A desistência do dragão constitui o acontecimento que mata o mito, indiciando o reconhecimento de que este se tornou obsoleto e enfadonho, tal como foi cristalizado pela tradição. É esta diferença que funda a paródia e que traduz o rompimento com códigos de conduta tradicionais. O acto de insubordinação contra a moral eclesiástica é levado ao extremo através da expressão “*E logo por uma virgem, que diabo!*”, provocando a inversão de valores – a depreciação da imagem da *virgem* e a invocação do *diabo* – o cómico. O desenlace precipita-se e assiste-se a uma subversão do sentido corolário da história, no momento em que a virgem, outrora disputada enquanto troféu, recebe o poder de escolher com quem ficar: “*A virgem olhou os dois. Depois resolveu-se e optou pelo São Jorge. Coitado.*” Deste modo, o leitor deste conto vê-se confrontado com diferenças que desviam o mito do seu sentido original, diferenças essas resultantes de uma livre interpretação e de um processo de reescrita que resultam num enunciado totalmente novo.

Compreende-se que perante obras de pintura representativa, como é o caso das obras de arte antigas, o espectador deduza o significado das mesmas com base em ideias herdadas fundamentalmente da tradição pictórica ou da tradição literária. No entanto, se colocarmos em analogia a reescrita da *Última tentação*, da lenda de S. Jorge em *Querela habitual* e o conto em análise, *Livre, cristã e ocidental*, verificar-se-á que Mário-Henrique faz uma recriação paródica dos seus temas artísticos, tendo em vista provocar um desequilíbrio do sentido em tal representatividade.

3.4. O papel do artista na sociedade

“*Nesse mesmo momento acabava de vender uma lindíssima banana com a assinatura de Tibor Gayo. (...) lá estavam duas ou três peras Capristano, naquele estilo forte e seguro do pintor. Realmente Capristano era caro mas ninguém discutia o preço. Valia e vendia-se bem.*”

Neste excerto, a par do exposto no sub-capítulo anterior, a intencionalidade, a utilidade e o valor artístico das obras interseccionam-se com um “*processo de comercialização*”¹, isto é, um processo em que o artista trabalha para um determinado público em troca de um preço. Isto remete para uma problematização em torno do conceito de artista. Assim, quem

¹ Saraiva, António José, *Ser ou não ser arte*, Gradiva, Setembro de 1993, (s.l.), p. 161.

é o artista? De que forma a aposição do nome do artista pode multiplicar o valor do objecto e o que é que distingue uma obra de arte? Poderá, neste caso, o artista ser considerado criador, uma vez que apenas se serve de elementos da natureza, não aplicando qualquer técnica para produzir a obra de arte? Passe-se à formulação de algumas hipóteses de interpretação.

3.4.1. A condição de *artista*, segundo Mário-Henrique Leiria

Almejando explanar o posicionamento político, a atitude perante a arte e a condição social do artista segundo Mário-Henrique Leiria, começemos pelo ensaio inédito, “*A actividade do pintor, não é, como certos críticos*”¹, escrito em 1957, anos depois da sua desvinculação do Grupo Surrealista Dissidente, do qual citamos o excerto seguinte:

*“O pintor não é um ser de eleição, como é frequente querer fazer-se aceitar, para melhor facilitar a não explicação das responsabilidades sociais do artista. O pintor é um homem como outro qualquer que pinta como o sapateiro faz sapatos, como o escritor escreve e como [o] varredor varre. Tem obrigação de ser tão humano como um presidente da República (falo, evidentemente, dos presidentes de república a sério) ou como um homem do talho. O seu contacto com a sociedade faz-se na tarefa do dia-a-dia, na actividade quotidiana e passa-se neste mundo onde todos devemos ter os pés bem fincados na terra, não em mundos miríficos povoados de mitos mais ou menos pessoais e para uso duma pequena elite cabotina e desequilibrada que, no entanto, ainda é, por enquanto, a chamada classe dominante. Esse pintor é um ser social e tem que encarar a sociedade que o rodeia como o elemento básico da sua própria arte. Tem responsabilidades para com o povo e obrigações a cumprir em relação a ele. Não pode ausentar-se da luta diária nem esquecer-se das transformações constantes que o rodeiam; é um revolucionário premanente da maior das revoluções: a revolução do homem para adquirir o seu direito de existir livremente. Qualquer ausência ou qualquer esquecimento que o afastem desse rumo é crime de traição, crime de traição de lesa-humanidade.”*²

Ao refutar a concepção de que o *pintor não é um ser de eleição*, Mário-Henrique está a pôr em causa uma divisão valorativa dos homens entre os que trabalham e os que pensam e criam. Assim, o artista deve assumir as suas responsabilidades sociais no seio da

¹ BN E22/54 - *A actividade do pintor, não é, como certos críticos* [inc.], 1957. Vide anexo 18.

² Idem.

comunidade onde está inserido, constituindo o seu trabalho - a arte - uma actividade como qualquer outra: necessária para o bom funcionamento da sociedade. O objecto do seu trabalho tem inerente a responsabilidade crítica face aos acontecimentos que o rodeiam, devendo assumir, como qualquer outro cidadão, uma postura atenta à realidade, velando pela instituição de valores essenciais que devem reger uma sociedade justa e livre.

Assiste-se, deste modo, a uma evolução da figura de artista que abandona “mundos miríficos” e recusa assumir a função de puro *entertainer* que desenvolveu durante séculos junto das estruturas do poder, concebendo-se agora como elemento integrante de uma sociedade em constante evolução, participando activamente dela na qualidade de *revolucionário*.

Para que melhor se perceba o que entende M.H.L. por este adjectivo, atente-se no excerto de um outro ensaio escrito em 1949, onde podem ser encontrados dois tipos de artistas. Introdutoriamente, é apresentado o artista (revolucionário) que age sobre a realidade, sob múltiplas formas, transformando-a:

“O artista não pode ir directamente ao que pretende quando faz arte. Só abandonando-a, transpondo-a, poderá encontrar a satisfação do seu desejo. Aí já não se trata então de fazer arte, mas sim de, por intermédio de processos todos pessoais e altamente maravilhosos, realizar o objecto desejado, não se servindo já das sobras do inconsciente, mas actuando plenamente dentro dele e transpondo-o para o real (pintura automática, tintura, colagem, “frotage”, etc.)¹

Seguidamente, é exposto neste ensaio o artista que assume o papel de mero contemplador do seu meio, que se encontra num “processo de recusa à vida”, porque não transforma a realidade, não age nem intervém nela, não a capta com todas as suas qualidades sensoriais, vivendo deste modo, à sua margem:

“O processo utilizado pelos chamados artistas (contemplação – transformação - realização) é nitidamente um processo de recusa à vida. Existem em se darem consciência da própria existência, negando o poder carnívoro da própria realidade, realizando a realidade objectivada nos outros e nada mais. O constante combate eu - universo passa por eles sem os tocar, pois vivem no seu próprio isolamento e na constante fuga à acção. O Universo Prodigioso dos Encontros passa-lhes despercebido, as Coisas - Objectos são-lhe invisíveis, recolhem-se à incapacidade que a Arte lhes dá. Ver com os dedos, com os olhos, com o sexo, não é para eles; a arte tudo lhes substitui e para tudo

¹ BN E22/18 – *A arte não é solução senão quando o indivíduo se sente impotente para se encontrar consigo mesmo*. Este ensaio sem título é de 1949. Vide anexo 9.

lhes satisfaça a impotência. A arte será sempre o eterno Mito sem solução, enquanto lhe negarem a liberdade de existir e de se devorar a si própria. Nada temos a ver com os artistas e com a sua arte de fechar por dentro.”¹

A distinção entre estes dois tipos de artista assenta essencialmente na sua relação com o meio, isto é, com o mundo. O artista *revolucionário* deve assumir um compromisso para com a sua realidade, enquanto transformador e transformado.

“A acção poética (movimentação do indivíduo em relação ao meio) é muito mais completamente arte do que a execução eficiente e perfeita da arte (frustração do indivíduo em relação ao meio). Encontra-se no artista – homem que executa arte – uma enorme dose de impotência na resistência e no combate, o que já se não dá naquele que a ultrapassa, servindo-se dela como meio de exteriorização de fins próprios e determinados.”²

A reflexão sobre a coexistência de dois tipos de artistas é retomada, uma vez mais, em 1957, no ensaio referido anteriormente *“A actividade do pintor, não é, como certos críticos”*, desta vez com a identificação da ditadura enquanto elemento que permite diferenciar os artistas que *traem*, isto é, que colocam a arte ao serviço do poder, e os artistas que resistem e que fazem da sua arte uma arma de transformação da sociedade:

“Assim se processa em Portugal a actividade do pintor: os que traíem e os que continuam a lutar e a resistir, a resistir a uma das mais tenebrosas ditaduras de todos os tempos, porque é uma ditadura silenciosa em que as prisões estão cheias e em que os homens morrem diariamente turturados física e mentalmente, em que o clero impõe a sua garra de ferro e de ódio, mas em que ninguém fala e de que ninguém conhece a verdadeira existência fora das fronteiras do país. Essa resistência é luta silenciosa, sem clarins nem tambores, sem bandeiras nem cantos heróicos. É a resistência teimosa, a resistência obsessiva dum povo que, apesar de tudo ainda não morreu. E os artistas resistem usando como arma a sua própria arte, a sua própria presença de homens, o seu contacto amigo e directo com um povo de que também fazem parte.

Entre a nova geração dos pintores portugueses, muitos foram os que traíram. Muitos foram os que abandonaram a realidade que os rodeia por uma mais fácil e mais cómoda posição de albeamento do mundo e dos seus problemas. Puderam, assim, assegurar uma certa tranquilidade social e económica que lhes garante o dia-a-dia agradável e bem disposto. Pelo preço da sua traição

¹ Idem.

² Idem.

compraram o beneplácito do fascismo ou, pelo menos, a cómoda situação de serem ignorados pela máquina estatal de repressão. Esses são os que deixaram de existir como verdadeiros artistas e como homens presentes no mundo. Outros houve, porém, que não quiseram abdicar da sua condição humana e não puseram de lado a existência de todos os homens que os rodeiam. É desses que interessa falar e é desses que esta exposição traz a mensagem, a mensagem amiga de fraternidade, compreensão e paz. Nenhum deles é um génio (e ainda bem) e nenhum deles se considera como tal, mas todos eles se consideram homens e põem a sua dignidade humana acima de qualquer habilidade estética. Ao pintarem o que veem, veem também as consequências do que pintam e sabem que a sua arte não é só para eles, mas sim para todos os que os rodeiam. Têm, como é óbvio, limitações de ordem técnica e formal, têm dificuldades de expressão, têm o sofrimento de não realizar totalmente aquilo que desejariam. Mas essas limitações, essas dificuldades, esses sofrimentos, aceitam-nos eles com a humildade de quem sabe as suas próprias imperfeições e de quem deseja, apesar disso, dar aos outros tudo o que de autêntico neles existe.¹

Neste ensaio, é enfatizada a responsabilidade política inerente ao ofício de artista, em complemento ao que havia já sido manifestado no ensaio dos anos 40. O acto de resistência contra a ditadura é a missão de todos aqueles que acreditam numa sociedade mais justa. Os artistas que lutam com a sua arte em prol da defesa de uma condição humana digna e livre não podem aceitar, em função daquilo mesmo que defendem, que a arte seja dominada pelo Poder e pela propaganda política. Os outros, os artistas que traem, muitos por comodidade, outros por interesses económicos e políticos, “*deixaram de existir como verdadeiros artistas e como homens presentes no mundo.*”²

Atente-se à descrição da profissão de artista, que é apresentada na primeira pessoa, em *Um caso sentimental*, texto inédito de 1945:

“Sou escritor e poeta. Escritor vago de uns ainda mais vagos contos que ninguém quer publicar — uma cambada de bêstas — e poeta de abstractas poesias surrealistas, incompreensíveis até para mim. Também pinto uns absurdos quadros cheios de bicos e berros de cor. Enfim, um esteta requintado. Tudo isto é o que eu chamo a “minha profissão casual” porque a outra, a que costumo usar nos cartões de visita coroados por um braço de conde que não sou, diz muito sumariamente: “Artista”. É claro que estes cartões de visita são um meio como outro qualquer para me abrir as portas em que a nossa melhor sociedade dá festas e nos enche a barriga gratuitamente. Portanto não sou assim tão parvo como pareço.”³

¹ BN E22/54 - *A actividade do pintor, não é, como certos críticos* [inc.], 1957. Vide anexo 18.

² Idem.

³ BN E22/58. Texto integralmente reproduzido no anexo 2.

Neste texto, é possível vislumbrar a crítica à precariedade inerente à profissão de artista, a qual o obriga a adoptar estratégias de disfarce para sobreviver à custa da “*nossa melhor sociedade*”, que é, no fundo, ao valorizar apenas a estética de tradição, a grande responsável por aquela mesma condição.

A liberdade artística e de pensamento e a recusa em ceder a pressões políticas é uma das características que Mário-Henrique partilha com os surrealistas. André Breton declarou no México, em 1938, no Congresso dos Escritores Soviéticos, esta intenção de liberdade e de insubmissão: “*Aqueles que nos pressionariam a consentir que a arte fosse submetida a uma disciplina, que consideramos radicalmente incompatível com os nossos meios, nós opomos uma recusa inabalável.*”¹

3.4.2. Os artistas do conto

No conto em análise, a nomeação dos artistas é, na nossa opinião, feita através da aproximação fonética com alguns nomes emblemáticos da história da arte. Proceda-se então a uma tentativa de aproximação do texto à realidade, embora advertindo para o facto de estarmos perante um texto que comporta diversas ambiguidades. Dentre a multiplicidade de significações possíveis foram seleccionadas as que se consideraram mais pertinentes e adequadas ao contexto.

A primeira figura artística representada neste conto trata-se de “*Tibor Gayo*”, a quem está associada uma “*lindíssima banana*”. Ao nome “*Tibor*” pode aproximar-se *Tibor de Nagy Gallery*, uma das primeiras galerias de arte moderna a surgir em Nova Iorque, em 1950². A galeria foi fundada exactamente por Tibor de Nagy e John Myers, e constituiu um local de exposição privilegiado de artistas emergentes, onde a par das obras plásticas era igualmente possível encontrar expostas obras poéticas.

A acrescentar a esta possível alusão, note-se que a inversão das vogais “a” e “o” do segundo nome, “*Gayo*”, resulta no nome *Goya*, considerado por muitos o primeiro artista da modernidade³, podendo depreender-se que, devido a esse aspecto, seja o primeiro a surgir neste conto. A obra de “*Gayo*” distingue-se pelas suas cores e suas formas: “*Uma banana Gayo realmente excepcional, com aquele alegre colorido tão poderosamente abstracto que caracterizava toda*

¹ Apud Duplessis, Yvonne, *O Surrealismo*, Cadernos culturais, Editorial Inquérito Lda, Lisboa, 1983, p.117.

² <http://www.tibordenagy.com/> [consultado a 5 de Setembro de 2012.]

³ Alexandrian, Sarane, *O Surrealismo*, Editorial Verbo, Cacém, 1973, p. 20: “*Goya foi profundamente surrealista em todos os seus Provérbios, tanto pela espontaneidade do traço como pela originalidade dos temas; foi-o também em algumas outras obras, onde o seu traço impiedoso deformava violentamente a realidade para a forçar a exprimir verdades monstruosas.*”

a fruta do artista.” Fernando de Goya (1746 – 1828), na fase inicial da sua carreira, apresenta obras que se caracterizam pelo uso de cores vivas, em especial na representação de cenas da vida quotidiana, sob a forma de painéis, que eram encomendados pelo poder real. Segundo Rose-Marie,

*“A forma como as pessoas tratam o seu semelhante é algo que Goya retrata com cores garridas nos seus cartões, pois essa era a forma que os seus patronos reais preferiam. A alegria da sua paleta reflecte, também, o optimismo de um artista que ascende com sucesso na sociedade.”*¹

Os dois artistas que se seguem no conto parecem aludir a nomes associados ao movimento neo-realista.

Propomos a aproximação do nome “*Capristano*” a Cipriano Dourado, um neo-realista português que desenvolveu a sua actividade na área da gravura e do desenho. Mas a designação de “*Capristano*” pode ainda evocar Carlos Capristano², fundador de uma famosa empresa de camionagem, em 1933, que inicialmente estabelecia a ligação entre Bombarral e Lourinhã e posteriormente ampliou as suas rotas a cidades como Lisboa, Leiria, Marinha Grande, Nazaré e Alcobaça. Recorrendo a um processo de deslocação de elementos do real para a narrativa, embora em contextos despropositados e ilógicos, o autor deixa que as interferências da realidade se imiscuam no texto, permitindo que o leitor as reconheça e se divirta com elas. É o chamado processo de *interferência*, a que foi dada por Bergson uma função produtora de efeito cómico: “*Uma situação é sempre cómica quando ao mesmo tempo pertence a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e ao mesmo tempo se pode interpretar em dois sentidos diferentes.*”³

“*A dignidade antiga de Mestre Ravira*” parece constituir uma clara alusão a Diego Rivera, um pintor mexicano que escolheu o muralismo enquanto suporte da sua arte com o intuito de torná-la um instrumento do povo e para o povo, pondo em evidência a sua dignidade e o valor cultural das suas reivindicações⁴. Rivera recorre sobretudo à pintura muralista para

¹ Marie, Rose - & Hagen, Rainer, *Goya*, Taschen, Público, 2004, p. 19.

² Carlos Cipriano, “Empresa Capristanos: há 50 anos foi um motor inestimável do desenvolvimento local e regional”, in *Gazeta das Caldas*, 14 de Maio de 1999.

³ Bergson, *op. cit.*, p. 74.

⁴ “*La revolución mexicana produjo transformaciones medulares en el proyecto cultural y artístico del país. Cambios encaminados a consolidar al nuevo Estado revolucionario y a lograr la concórdia entre los mexicanos a través de la identidad nacional. Así, se inicia el movimiento muralista mexicano del siglo XX. Los pintores de la denominada primera generación de muralistas, contribuyeron sons u plástica a conformar la morfología ideológica y teórica del nuevo arte posrevolucionario, materializando sus postulados en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) del 9 de diciembre de 1923, redactado por David Alfaro Siqueiros y firmado entre otros por Diego Rivera, Xavier Guerrero, José Clemente Orozco y Fermín Revueltas.*”

realizar uma arte verdadeiramente popular e é através de um extenso mural, realizado para o Ministério da Educação, que ilustra a vida do país, aí contemplando diversos temas como a guerra, o trabalho e as classes sociais¹. O epíteto de *Mestre* pode ser entendido enquanto paródia à decisiva influência do artista mexicano, a par de outros artistas como Oroszco, para a arte neo-realista portuguesa.

Considere-se de seguida o autor que surge neste conto enquanto representativo da arte abstracta: “*Terensky*”. Este nome aproxima-se de Wassily Kadinsky, considerado por muitos “*o inventor da arte abstracta*”², o que lhe valeu uma homenagem dos surrealistas, em 1933, no Salão dos Independentes. A expressão “... e, finalmente, uma pera e três laranjas de *Terensky*, fulgurantes de abstracção” remete-nos para o movimento do expressionismo abstracto, surgido durante a 2ª Guerra Mundial e que se desenvolveu a partir do Surrealismo, tendo “viajado” desde os E.U.A. para a Europa, através das primeiras aguarelas abstractas de Wassily Kadinsky³. Inicialmente, a arte abstracta estava muito centrada na cor e na forma, aspectos que Mário-Henrique enfatiza neste conto e a que, segundo Kandinsky, o artista devia prestar especial atenção, não enquanto decoração, mas como “*meio[s] de expressão total, capaz[es] de receber uma carga emotiva que encontra justificação em si mesma quando deriva de um impulso espiritual – espiritual quase no sentido místico.*”⁴

Poder-se-á ainda considerar que o nome “*Terensky*” evoca Alexandre Kerensky, um dos líderes da revolução republicana russa, que precedeu imediatamente a revolução bolchevista. Estamos, uma vez mais, perante o processo de *interferência*, que conduz ao cómico por evocar um uma personagem política cujo governo, segundo John Reed, “*estava, indiscutivelmente, ao lado da burguesia e dos senhores feudais das terras. Batia-se pela continuação da guerra, pela dissolução dos Comitês de Fábrica e dos Conselhos de Soldados.*”⁵

Detenha-se a presente análise, por fim, nos autores do conto que podem estabelecer ligações com o surrealismo.

No conto, é descrito um “*ananás realmente extraordinário de Ferdinand, de um colorido assombroso nos múltiplos losangos*”, eventual alusão a Fernando José Francisco, um artista plástico surrealista que participou, não só em várias actividades do Café Herminius, como

Desde el manifesto, los artistas desafiaron al poder de las clases dominantes, articuladas a los intereses políticos, económicos y sociales del imperialismo, con el fin de sumarse a la reivindicación y dignificación de las luchas populares.” in Acciaiuoli, Margarida et alii, op. cit., in *Los Muros del Mercado* Abelardo L. Rodríguez; *patrocinio estatal y censura*, de Leticia López Orozco, p. 373.

¹ *História Universal da Arte – Das Vanguardas Internacionais à Arte dos Nossos Dias*, Marina Editores, Setúbal, 2004, p. 598.

² *Ruhrberg, Karl et alii, Arte do Século XX, Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia*, Volume I, Taschen, Lisboa, p. 11.

³ *Idem.*

⁴ Vallier, Dora, *A arte abstracta*, Edições 70, Lisboa, 1986, p. 24.

⁵ Reed, John, *Dez dias que mudaram o Mundo*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1977, p. 27.

também em exposições de índole surrealista¹. Deste nome pode igualmente partir-se para uma aproximação hipotética com Ferdinand Hodler, pintor do século XIX, e que foi um precursor da pintura expressionista, tendo relacionado na sua obra o simbolismo e *art nouveau*. Outro artista com o qual *Ferdinand* é passível relacionar-se é Fernando Azevedo, que esteve ligado ao nascimento do surrealismo no nosso país e que, através da sua obra, espelhou características desta corrente, nomeadamente a representação onírica e a exploração do imaginário². Uma última possibilidade é a de Mário-Henrique pretender evocar o pintor e desenhador cubista francês, Fernand Léger. As suas telas caracterizam-se pelas formas

*“com volumetrias acentuadas e simplificadas, geralmente reduzidas a volumes primários, como cones e cilindros, acentuados por uma vigorosa modelação, denunciando a sua formação inicial em arquitetura e o fascínio pela civilização industrial do século XX, pelas transformações culturais asseguradas pela nova tecnologia e pelas formas das máquinas e da construção.”*³

Esta aceção é corroborada pela descrição do ananás, que se aproxima da forma cilíndrica, e em que é enfatizada a sua forma e o *colorido assombroso nos múltiplos losangos*.

A descrição de *“Meia dúzia de ameixas sortidas, com a alegria de Júlia Jardim, a imaginação metafísica de Carlos Clarete”*, remete-nos para uma imagem de vida, em que são enaltecidas características que poderemos reconhecer como surrealistas: alegria e imaginação. O nome de Júlia Jardim parece aproximar-se a Júlio Pomar, e a recriação paródica do apelido reforça o campo semântico da área artística em questão (fruta). Júlio Pomar participou, entre 1943 e 1944, de *“actividades lúdico-criativas que alguns costumam denominar como fase dadaísta do Surrealismo português”*⁴, embora nunca tenha feito parte do surrealismo e tenha enveredado pelo neo-realismo. Já a alusão *“à imaginação metafísica de Carlos Clarete”* poderá aproximar-se a Carlos Carrá que, em conjunto com Giorgio de Chirico, começou *“a formular a estética de uma pintura metafísica, de uma pintura que projectasse para a tela espaços metafísicos impregnados de grande*

¹ PERFECTO E. CUADRADO, Na feliz des-ocultação de Fernando José Francisco”, *Colectivo Multimédia Perve*, 2006, http://www.perve.org.pt/Surrealistas/FernandoJoseFrancisco_TextoCritico.html, [consultado a 22 de Fevereiro de 2011.]

² Guimarães, Fernando, *Artes Plásticas e Literatura - Do Romantismo ao Surrealismo*, Campo das Letras, 2003, Porto, p.98.

³ *Fernand Léger*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consultado a 5 de Setembro de 2012.]

⁴ PERFECTO E. CUADRADO, “Vanguarda(s), Surrealismo(s): Os casos espanhol e português”, *Actas do Congresso Relípes III*, p. 468.

*melancolia, grande solidão e secreta ansiedade.*¹ Tão possível é esta aproximação como a feita a Carlos Calvet da Costa, que integrou o Grupo Dissidente e cuja obra ficou conhecida pelos enquadramentos insólitos de objectos do quotidiano, com o intuito de transcender a significação habitual, obrigando a uma reflexão metafísica sobre a existência.

Apesar das características formais que distinguem todos estes movimentos antes referidos, o certo é que as obras coexistem harmoniosamente na Galeria Bernardette. Também os objectos artísticos, não obstante a variedade de espécie, são da mesma natureza (fruta), e o principal aspecto que os diferencia é o artista. Transmite-se a ideia de que as qualidades intrínsecas a esses objectos artísticos, como a cor e o volume, são resultantes do trabalho dos autores e conferidas aos objectos no momento da criação artística. Tomemos como exemplo as ameixas (*“Meia dúzia de ameixas sortidas, com a alegria de Júlia Jardim, a imaginação metafísica de Carlos Clarete e a dignidade antiga de Mestre Rovira.”*), que resultam em produtos finais distintos conforme as características subjectivas de quem os “transformou”.

A última obra referenciada no conto é, como já foi referido, uma melancia de grandes proporções, a qual, face à sua dimensão e ao breve tempo de execução disponível, é efectuada com a maior velocidade por Fujimoto. Observe-se a semelhança fonética com Yamamoto Kanae, pintor japonês, que se tornou conhecido no início do século vinte, graças às suas gravuras em madeira² (wood engraver). Parece-nos pertinente estabelecer a analogia entre a madeira onde Yamamoto esculpe as suas imagens e a melancia que é *“uma superfície ideal para a pintura paisagística”*, onde Fujimoto executa a sua obra, no sentido em que ambos os artistas executam as suas obras em superfícies pouco convencionais.

Este nome poderá ainda ser aproximado à marca japonesa de motos, o que, devido ao reconhecimento público da sua rapidez, reforça a ideia expressa. A velocidade de produção imposta é um reflexo de uma sociedade ávida de consumo, que impõe a transformação de “tudo” em mercadorias comercializáveis. A feitura de obras de arte é sujeita à exigência de uma produção industrial desenfreada, daí resultando uma arte “despachativa”, meramente embelezadora, sem espírito crítico associado, que serve o propósito de um consumo rápido.

Por fim, a recompensa do sujeito ficcional consiste em três nêspersas *“com originalíssimas colagens do Senegal Júnior”*, facto que sustenta a tese anteriormente exposta, de que a arte atende fins a ela estranhos, corroborada pela expressão final *“souberam-me muito*

¹ Ruhrberg, Karl et alii, *Arte do Século XX, Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia*, Volume I, Taschen, Lisboa, 2005, p.133.

²http://www.sarugallery.com/japanese_woodblock_prints_ukiyo_e/artists/kanae_yamamoto.html, [consultado a 27 de Setembro de 2012.]

bem”, o que a torna um mero bem de consumo, sem qualquer valor estético, castrada de qualquer poder de criação e análise, que apenas proporciona um prazer imediatista, efémero, fim parco ao qual fica votada, não operando assim qualquer tipo de transformação no indivíduo, e por consequência, na sociedade.

A alusão a *Senegal* remeterá, pela familiaridade fónica, a Lasar Segall, pintor lituano que se mudou inicialmente para o Brasil, e daí a junção de “Júnior”, epíteto bastante comum nesse país, ao nome do autor. Apresentou aí, em 1914, a primeira exposição modernista e a sua obra é marcada pela presença entusiástica da cor.

Apresentados os artistas do conto, detenhamo-nos agora na personagem Militão Cuba, que habita num local de onde são originários elementos de grandes dimensões, sendo, por essa razão, contactado pelo narrador, de forma a encontrar uma solução rápida para o Sr. Balakian, dono da galeria que recebeu uma encomenda de sessenta peças e que possui apenas o suficiente para prover quarenta talheres. Militão Cuba disponibiliza imediatamente a sua ajuda e tranquiliza o narrador, assegurando-lhe poder solucionar o problema, conseguindo, efectivamente, obter uma melancia de vinte e sete quilos. Este pronto auxílio prestado por Militão contrasta com a indisponibilidade (e uma certa indolência) dos artistas contactados pelo sr. Balakian.

Militão surge-nos assim como personagem coadjutora ao processo artístico e, apesar de não existir qualquer tipo de sugestão no texto que nos conduza à suposição de que é artista, ele parece coadunar-se mais com o conceito de artista *revolucionário* apresentado no sub-capítulo anterior do que qualquer um dos artistas a que aludimos anteriormente. Relembre-se que, segundo M.H.L., o artista revolucionário é aquele conhece as suas responsabilidades para com a sociedade, que passam muito por manter a determinação em assegurar a efectiva liberdade da existência humana.

Em concordância com o exposto no parágrafo anterior, não é, pois, de admirar que o nome de Militão seja uma referência a Militão Ribeiro, militante do Partido Comunista Brasileiro que, após a sua expulsão do Brasil, aderiu ao Partido Comunista Português, no qual militou durante 26 anos. O apelido “*Cuba*” reforça as ligações políticas desta personagem ao evocar o regime comunista vigente nesse país. Devido à sua intensa actividade revolucionária, Militão Ribeiro esteve preso duas vezes no Tarrafal, também denominado por *Campo de Concentração*¹ e *Campo da Morte Lenta*², tendo sido assassinado,

¹ In <http://www.dorl.pcp.pt>, [consultado a 9 de Fevereiro de 2011.]

² Idem.

segundo algumas fontes¹, por agentes da PIDE em 1950.

Militão Cuba vive em Balmoral, o que sugere a ideia de Tarrafal, devido à semelhança fonética da sílaba final. Balmoral afigura-se como um local antitético, se se pretender realizar o exercício de aproximação entre a realidade e a ficção: se, no plano da realidade, o Tarrafal constituiu o palco de inúmeras torturas e interrogatórios, marcado por desaparecimentos de muitas pessoas incómodas ao regime salazarista, já, no plano da ficção, Balmoral apresenta-se como o espaço de todas as possibilidades, marcado pelo aparecimento de pessoas e animais insólitos como um “*nabo de sete quilos, um pianista búlgaro de dezoito meses e um frango com três pernas*” e onde se conseguiu arranjar, imagine-se, “*uma tremenda melancia de vinte e sete quilos, de um verde radioso*”.

Concebemos que o efeito cómico é produzido, em parte, pela oposição entre aparecimentos e desaparecimentos, todavia, a semelhança fonética de Balmoral com Tarrafal poderia despertar, pela tomada de consciência de quantas pessoas foram torturadas e perderam a vida nesse local, a piedade do leitor, anulando imediatamente o efeito risível dessa oposição. Porém, o autor redirecciona a atenção daquele, recorrendo ao artifício do insólito, que, pela evidência da sua ficcionalidade, cria no leitor um distanciamento da realidade que o liberta de todas as expectativas e sentimentalismos, garantindo-lhe, desta forma, o estado de neutralidade necessário para a fruição do cómico.

Relembre-se ainda que a vila de Tarrafal fica situada numa das ilhas de Cabo Verde e possui das praias mais paradisíacas do arquipélago. Só durante o Estado Novo, após a construção do Campo do Tarrafal, para onde eram enviados os contestatários do regime, é que a designação de Tarrafal passou a corresponder a um campo de concentração político.

No presente contexto, a referência de *Balmoral* poderá também dizer respeito a uma extensa estância de férias (mais de 260km²) com um castelo, localizada na área de Aberdeenshire, na Escócia, que pertence à família real britânica².

A coincidência destas duas últimas séries independentes assenta no facto de tanto a Vila de Tarrafal como o castelo de Balmoral, embora em continentes distintos, evocarem locais apazíveis, normalmente associados a momentos de descanso e lazer, contrastando com o supra-mencionado Campo do Tarrafal.

Outra das coincidências é o facto de tanto o Campo do Tarrafal como o Castelo de Balmoral serem administrados por organismos de poder distintos mas não democráticos, já que o primeiro estava sob a égide do poder ditatorial e o segundo da monarquia inglesa.

¹ Idem.

² <http://www.balmoralcastle.com/>, [consultado a 5 de Setembro de 2012.]

O clima nevoento característico das regiões escocesas é igualmente propício à ocorrência de fenómenos invulgares envoltos em grande mistério, e uma vez mais, assiste-se à deslocação de referentes da realidade para a ficção, com intenções manifestamente cómicas. Sendo a Escócia um local evocado em conhecidas narrativas do género fantástico e do maravilhoso, pode efectuar-se uma leitura paródica do uso de *Balmoral* neste conto. Se da Escócia surgem seres fantásticos como o monstro do Lago Ness ou os duendes, também se aceita como verosímil que, da suposta vila portuguesa que aparentemente teria o mesmo nome, *Balmoral*, possam surgir “*um nabo de sete quilos, um pianista búlgaro de dezoito meses e um frango com três pernas*”. Existe, efectivamente, uma vila portuguesa onde é recorrente o aparecimento de legumes e frutos de grandes dimensões, que não dista de Bombarral (nome que se aproxima foneticamente a Balmoral), e a que está associada a expressão *fenómenos do Entroncamento*, que é comumente utilizada, para designar situações insólitas ou de difícil explicação à luz de conceitos racionais.

Estamos perante uma multi-referencialidade constituída por quatro séries distintas – Vila de Tarrafal, Campo do Tarrafal, Castelo de Balmoral e Bombarral - que conduz ao processo de *interferência* bergsoniano, provocando o cómico no leitor quando este se apercebe que está perante um enorme quiproquó. Utilizado no espaço literário, este termo vê ampliado o seu campo referencial, o que, inevitavelmente, conduz a equívocos de interpretação; porém, é essa ambiguidade interpretativa, resultante do aproveitamento daquele mesmo variado leque conotativo do vocábulo, que permite ao autor o livre questionamento dos referentes da realidade. Assim, o processo de interferência opera enquanto disfarce, possibilitando ao autor, sem pôr em risco a sua liberdade, a denúncia de situações desumanas praticadas pelo regime político ditatorial naquela prisão. Recorrendo a esta estratégia, M.H.L. tenta salvar-se, de igual modo, da acção censória ainda imperante¹. Mas, ao mesmo tempo que velada através dos recursos da escrita ficcional, a índole subversiva do autor é, ao mesmo, exposta, quando ele cinicamente pseudo-justifica, ainda no preâmbulo dos *Contos do Gin Tonic*, “... de que qualquer semelhança entre o que se segue e pessoas, coisas ou acontecimentos realmente existentes é pura e absoluta coincidência.”²

Voltando ao personagem Militão, refira-se que ele é o operacional a quem o narrador

¹ O que é plenamente conseguido. A PIDE – DGS, num relatório do Conselho de Leitura referente a Janeiro de 1974, declarou que tinha sido «considerada inconveniente» a circulação de 138 títulos, entre os quais os *Novos Contos do Gin*, mas não faz qualquer referência aos *Contos do Gin Tonic*, obra à qual pertence o conto aqui em análise. Vide o artigo de Chaves, António Rego, *Inesquecíveis prepotências*, comentário ao catálogo da exposição «Livros Proibidos no Estado Novo», mostra organizada pela Assembleia da República em 2004, pela ocasião do 30º aniversário do 25 de Abril, organização de Manuela Ferrão, Susana Oliveira e Teresa Fonseca, 2005 (2.ª edição).

² Leiria, M. H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, Lisboa, 2007, preâmbulo.

recorre para resolver o problema do Sr. Balakian, e o meio de comunicação usado para contactá-lo é o telefone do PRAXIS. O termo PRAXIS deriva do grego e significa “ação”; no âmbito da filosofia marxista está relacionado com um conjunto de actividades que permite ao homem construir-se a si mesmo e ao mundo de forma livre e autónoma, nos âmbitos cultural, político e económico, conduzindo a uma transformação da organização social. Neste contexto, atente-se ao pensamento teórico de Mário-Henrique, que defende, tal como André Breton em “*Transformar a vida e transformar o Mundo*”¹, que a transformação da sociedade passa pela transformação do homem:

*“A transformação social (meio em que o homem vive) depende fundamentalmente da transformação do homem. A consciência que este tem da sua «existência real», o funcionamento individual com toda uma série de teses e antíteses, a libertação do poder de criação e análise, são o meio por nós proposto como única e segura forma duma transformação da sociedade. A sociedade só se transforma em relação ao meio e por meio dos seus componentes. Seria absurdo propor um sistema evolutivo em que o elemento fundamental (o homem) deixasse de contar como força construtora, como seria igualmente absurdo propor um sistema em que o homem perdesse as suas propriedades individuais para caminhar como simples e esquemático elemento dum conjunto abstracto.”*²

Parece-nos que Mário-Henrique, ao introduzir neste conto sobre a arte uma alusão a uma personalidade política que ficou conhecida por uma notável capacidade de resistência ao regime ditatorial, pretende relacionar estes dois domínios distintos: arte e poder. Deste modo, a arte pode ser entendida como meio de resistência a um modo de governação pernicioso, não só para os artistas mas para o povo de que também fazem parte. O artista é, antes de mais, um ser revolucionário que deve estar disponível para lutar diariamente pelo direito de existir livremente. Pelos motivos apresentados, consideramos que a alusão a Militão Ribeiro contém intenções laudatórias, já que esta personalidade, à semelhança de Mário-Henrique Leiria, assumiu um compromisso perante a sociedade. Ambos lutaram e resistiram como puderam a um poder político ditatorial:

“Eu tentei viver e tentei encontrar pessoas. Isso vai acontecer com toda a gente, até chegar à minha idade. E se não o fizeram, quando chegarem à minha idade, que se lixem, porque não

¹ Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1969, 1ª edição, p. 277, in “Discurso ao Congresso dos Escritores (1935)”: “Transformar o mundo, disse Marx; mudar a vida, disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem são, para nós, uma só.”

² Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997, p. 182: “Homem e Sociedade”. Também pode ser encontrado este texto, embora incompleto, no espólio de Mário-Henrique Leiria na Biblioteca Nacional, com a referência E22/56 – “Ao tratarmos da nossa posição”, de 1952.

fizeram nada! Um tipo vai por ali fora... No entanto, tem um compromisso. Isso, eu creio que toda a gente tem. É o de estar vivo e não se deixar assassinar por fascismos, nem por nazismos, nem por essa porcaria toda que é o esta vida ser um processo económico. Não é, pá! Então, a gente recusa. E briga. Se partir uma perna, paciência. Se partir duas, mais paciência. Se partir um braço, mais paciência ainda! Quando partir a cabeça, morreu, pronto. Aí, acabou-se a paciência.”¹

Acrescente-se ao dito um esclarecimento, a fim de evitar equívocos, acerca do posicionamento de Mário-Henrique face aos artistas. Ele reconhece-lhes o valor das criações e aceita-os enquanto testemunhas e transmissores de conhecimentos de distintas épocas mas, no entanto, é totalmente contrário ao seu processo de endeusamento e de mitificação, que a sociedade promove:

“Não há gente importante. Eu estou-me mesmo borrifando para os picassos, para os stravinskys, ou para esse balbelhas, que ainda está vivo, e a que chamam Charlot, que está balbelhas, completamente. Benza-o deus e não o lamba o gato. Mas é assim mesmo. Estou-me nas tintas para esses mitos todos. No entanto, o importante foi que esses tipos me deram tanta coisa, que eu não posso separar-me deles. Isso pode acontecer-te a ti, àquela mocinha que está ali, a olhar para mim, e a esfregar o nariz, a tudo isso. As pessoas vão às pessoas, e o resto que se lixe!”²

Estão aqui contrapostas as duas atitudes face à arte que são retomadas no conto *Hitler? Não sei quem é?*³. Neste conto, narra-se a história de um pintor marroquino célebre, cujo nome completo é constituído por uma panóplia de nomes deveras portugueses, facto que produz um efeito cómico: *Lopo Afonso Estêvão Benevides Dádois de Albergaria-a-Nova*.

Lopo Afonso Estêvão é um artista bem relacionado na alta sociedade, que comercializa peças de arte com personalidades de diferentes nacionalidades, detentoras de elevado poder político, económico e social: *“Entre os seus melhores clientes contavam-se o velho general chinês Seródio e o príncipe moscovita Reboredo.”* Lopo recebia-os no seu estúdio, que era animado musicalmente, *“como deve ser feito no ambiente artístico”*. O ambiente melodioso ficava a cargo de artistas que convocava para o efeito, sendo muitas vezes convidado um tocador de gaita de beijos, *“que se chamava Gogo, vejam lá.”*

Note-se o (pseudo-)espanto do narrador ao evocar o nome de Gogo, e confronte-se este nome com o do artista, Lopo. Se se considerar que o nome da personagem funciona

¹ BN E22/312 – [Encontro com Mário-Henrique Leiria], *vide* anexo 21.

² Idem.

³ Leiria, M. H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, Lisboa, 2007, pp.125 - 128.

frequentemente, no texto leiriano, enquanto recriação paródica da realidade e pode, consequentemente, ser pista de interpretação, o extenso e irónico nome de Lopo Afonso Estêvão Benevides Dádois de Albergaria-a-Nova prepara imediatamente o leitor para o tipo de personagem apresentada: trata-se de um artista tão célebre quanto a extensão do seu nome, que contrasta com a brevidade do nome *Gogo*, e cuja familiaridade fónica nos evoca *Bobo*.

A figura do bobo, que outrora representava o artista que mais não era do que um animador de corte, assume neste conto uma postura bem diferente: é um artista que produz e toca a seu bel-prazer, não se submetendo à vontade do poder:

“Mas aconteceu certo dia uma coisa que, realmente, passa das marcas. Gogo tinha a mania de só tocar as músicas que achava bem, às vezes ficava horas sentado no chão, encostado à parede, a inventar sabe-se lá o quê, sem qualquer espécie de respeito pela dignidade, pela sabedoria do general chinês, do príncipe moscovita, do pintor marroquino. Nesse dia, depois de suportar tais devaneios, o general Seródio pediu o hino. O príncipe Reboredo concordou, o hino, pois claro. Lopo Afonso Estêvão ordenou o hino. Gogo não tocou!”

Gogo toma, deste modo, uma posição de insubordinação ante o poder, atitude que levanta questões deveras pertinentes.

Um dos traços aclamados do corpo ideológico do Estado Novo foi o nacionalismo, assente na exaltação da nação, do território e das tradições histórico-culturais. Mas, ao recusar-se a tocar o hino, Gogo revela-se não apenas contrário a este regime em particular, mas a um conceito de regime, o identitário, aquele que impõe as suas manifestações culturais aos cidadãos, coagindo-os à subserviência, que se manifesta por comportamentos obrigatórios e miméticos. Observe-se, no conto, corroborando o exposto, a reacção em unísono por parte de figuras representativas do poder em regimes autoritários de nações distintas:

“— Traição! — bramiu o general (chinês, note-se bem), recordando fuzilamentos e mergulhos em caldeiras ferventes.

- Sim, traição ao Califado e ao Império, traição às obras pias, traição minaz! — aumentou o príncipe (moscovita, como já ficou bem esclarecido), recordando molhos de chibatas e também, não se sabe exactamente porquê, bailarinas circassianas.

- Insídia, desafinação, malvadez! — engrolou Lopo Afonso Estêvão (marroquino e pintor, creio

que não há dúvidas), sem conseguir recordar-se de nada.”

O cidadão e artista anónimo só pode libertar-se de tal subserviência diversificando as manifestações culturais, fomentando sobretudo as singulares e representativas de minorias, negando-se, consequentemente, às de Estado. No entanto, a liberdade criadora tem um preço, e Gogo, por não se sujeitar ao poder instituído, é “castigado”, sendo perseguido, torturado e preso.

Entendendo-se que a máquina de propaganda do regime coloca “as artes ao serviço da nação”¹, Lopo Afonso Estêvão, por ser cooperante, e porque “...as coisas têm sempre a recompensa que lhes compete, sabe-se”, é convidado a desempenhar o cargo de “inspector de pinturas e outros actos...com promoção à vista, a um sub-Califado dos trópicos Imperiais”.

Este conto apresenta a distinção entre os dois tipos de artistas identificados anteriormente no ensaio de Mário-Henrique - os que traem e os que resistem - e ilustra ironicamente as consequências imediatas que recaem sobre os artistas ao serviço do Poder e sobre aqueles que contra este se insurgem.

3.5. A recepção artística e a crítica de arte

Retomando o conto *Livre, Cristã e Ocidental*, refira-se que a arte é dirigida a uma classe muito importante da sociedade, uma certa elite, como atesta o leque lexical utilizado no conto: “a melhor sociedade”, “banqueiro”, “ministro”, “embaixador”, “uma alta patente do exército”, “delegação de deputados” e “marechal da Casa Militar”.

As personagens são representativas de distintos tipos de poder, servindo-se todos, todavia, de igual modo, da arte, como anteriormente exposto, não para fins estéticos ou éticos, mas, essencialmente, para fins políticos, económicos e sociais:

“Um banqueiro tinha que resolver grave problema de finança e era certo e sabido: no fim do repasto surgia a fruta com excelentes assinaturas. Com o ministro o mesmo: embaixador presente à mesa e pronto, lá estavam duas ou três peras Capristano, naquele estilo forte e seguro do pintor.”

Se, numa primeira leitura, é perceptível uma subserviência da arte em relação ao poder, o mesmo se aplica inversamente, ao verificar-se que o poder serve a arte ao consagrá-la, não devido ao seu valor intrínseco, mas às suas *excelentes assinaturas*.

¹ Título de uma exposição temporária realizada em 1966. Veja-se o catálogo: *As Artes ao Serviço da Nação*, Lisboa, SNI, Comissão executiva das comemorações do 40º aniversário da Revolução Nacional, 1966.

Esta galeria representa o espaço repressivo (mas também superficial), onde é totalmente impossível a arte separar-se de um poder que se imiscui incessantemente nela, em que o artista e a sua obra se vergam ao jugo de distintas estruturas de poder – políticas, económicas, militares. Em consequência desta promiscuidade¹ deixa de existir espaço de liberdade para a arte e para os artistas anónimos, pois o reconhecimento do valor destes fica sujeito a uma legitimação conferida por aquelas estruturas de poder, que, não podendo servir-se de uma arte que não é feita por encomenda e entregue ao domicílio, acabam por votá-la ao *silêncio*.

O texto leiriano levanta, deste modo, o véu hipócrita com que se resguardam as relações entre arte e poder, apontando os possíveis efeitos nefastos da promiscuidade venal de tais relações.

A recepção artística é também condicionada por outros indivíduos detentores de poder, sobretudo aqueles cuja crítica funciona enquanto estrutura de regulação do mercado. Como anteriormente exposto, durante o Estado Novo, e até aos anos 60, a arte agitava-se em torno de instituições e iniciativas estatais, pelo que a influência da crítica não era muito determinante, já que se tratava de uma crítica inócua, cuja inacção funcionava como uma espécie de beneplácito às relações promíscuas entre poder e arte. Em *Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista*, (texto de 1959), Mário Cesariny reforça a ideia de uma crítica vigente insípida e pouco construtiva:

*“Estou a pensar na crítica que não temos e na crítica de consolação que temos. Mas este curioso à-vontade na demissão que frente a algumas obras surrealistas (poucas) a nossa crítica apresenta, não virá exclusivamente do carácter literário que ainda é o seu melhor. Ela é produto maior de certa dormência de que não serão formalmente responsáveis os manes da nossa última cultura nossa, mas na qual intervieram à grande, passando admiravelmente por baixo de uma poética que em toda a Europa detinha a vanguarda e fornecera um móbil de libertação do espírito até então desconhecido a Ocidente.”*²

Se, do ponto de vista da função crítica propriamente dita, o crítico de arte era inócuo, já do ponto de vista da mediação entre a arte, poder e sociedade não se pode dizer o

¹ No fim do conto aqui em análise o sr. Balakian recebe “do erário o cheque magnânimo e, cerca de um mês após a recepção, Sua Excelência agraciava-o com o colar do Mérito Agrícola Cultural.”

² Cesariny, Mário, *op. cit.*, p. 238. Artigo publicado no primeiro número da revista *Pirâmide*, em 1959. pp. 1 - 2. Segundo Rocha, Clara, em *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 552, com a publicação da revista *Pirâmide* assiste-se à publicação de “cadernos de publicação não periódica” que conduzem a “uma “reincidência” dos surrealistas.”

mesmo. Era inegável o poder do crítico de arte, cuja acção podia ser decisiva para ditar o sucesso ou o fracasso de determinado artista ou obra de arte. Deitemos um olhar mais próximo ao nome do crítico deste conto – doutor Lesoto –, que derivará do verbo “lesar”. Este comporta um significado pejorativo, associado a uma possível opinião crítica com efeitos nefastos. Porém, neste conto, o comentário tecido pelo crítico é favorável, depreendendo-se que a arte apresentada está de acordo com os valores estéticos defendidos na época pelas estruturas de poder, os quais, neste contexto, estão associados a uma arte de consumo e de deleite sensorial imediatista: “- *Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um regalo. Do melhor que lbe conheço, estou-lbe a dizer. E tão maduros! Uma delícia.*” A citação retirada de um dos ensaios teóricos de Mário-Henrique serve a presente discussão:

“A actividade de pintor não é, como certos críticos vindos duma aristocracia pseudo-estética pretendem, a mera habilidade para fazer jogos malabares com a cor e com a forma ou a interpretação superficial de efeitos folclóricos para enganar turista sedento de regalos coloridos mas vazios.”¹

O crítico caracterizado por Mário-Henrique pertence à aristocracia estética, ou seja, a uma classe detentora de uma cultura superior, que tem acesso a um nível de estudos e de conhecimentos que, à partida, permitem aceder ao campo da crítica. Contudo, essa formação teórica está condicionada por um sistema de ensino fundado por via da tradição clássica. Recordemos que no S.N.B.A. se mantinha uma estética de tradição, de academismo, e que aceitava mal, segundo Mário-Henrique, a arte moderna:

“O magnífico crítico pontificará então, estendendo o dedo feroz e acusador, sobre a decadência da Arte Moderna. E aqui está a malfadada palavra: Arte Moderna. É um símbolo de maldição e incompetência, é o estigma da desgraça e talvez até da loucura, na boca de 90% dos frequentadores assíduos de “vernissages” na S.N.B.A... Arte Moderna! Puff...Puff...

(...)

E aqui entramos nós no problema. A arte é moderna de facto, porque é feita hoje, porque vibra dentro das necessidades actuais, porque é a vida e o sangue daqueles artistas que sofrem profundamente a sua maldição de serem artistas e esmagam na tela ou no gesso aquilo que não

¹ BN E22/54 – *A actividade do pintor, não é, como certos críticos* [inc.], 1957; sublinhado nosso. Vide anexo 18.

*podem viver. Essa é a tal Arte Moderna. Marca uma época amarga, dura, mas actual. (...)*¹

Durante o Estado Novo, as recensões críticas das obras de arte eram frequentemente expressas através de artigos publicados nos jornais da época. Em *A Intervenção Surrealista*, Mário Cesariny divulga alguns desses vários artigos, que desprestigiam e satirizam o surrealismo português, em especial as reacções às sessões no J.U.B.A, que tinham como objectivo esclarecer os objectivos das actividades surrealistas. Segundo Cesariny, havia uma grande expectativa em saber o que era o surrealismo, no entanto, devido aos moldes dadaístas em que eram efectuadas estas sessões, elas causavam apenas estupefacção e tinham pouca aceitação por parte do público.

As exposições surrealistas constituíram um meio de revelação de uma nova forma de arte, em que os artistas se expuseram, recebendo em troca a incompreensão por parte de um público pouco preparado para uma nova concepção de arte, porque dele se exigia *a priori* um desprendimento em relação às leis da lógica e do racional.

Um dos críticos visados por Mário-Henrique Leiria e os demais surrealistas é João Gaspar Simões (que também foi romancista e dramaturgo, além de ter sido um dos primeiros divulgadores da obra de Fernando Pessoa, na revista *Presença*, e, posteriormente, o seu primeiro biógrafo). Entre os anos 30 e 70, João Gaspar Simões marcou a história da crítica portuguesa ao adoptar “*uma metodologia especialmente atenta à análise da obra literária na sua interdependência com o percurso biográfico e geracional dos autores abordados*”², e a sua actividade crítica era exercida, de modo regular, nas páginas de publicações periódicas como *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *Primeiro de Janeiro*, *Mundo Literário*, *Diário de Notícias*, *Átomo*, entre outras³.

De entre as várias razões que levam a desentendimentos entre os surrealistas e João Gaspar Simões, pode identificar-se o seu importante envolvimento no movimento *presencista*, cujos princípios permitiram, na sua época, o beneplácito do poder vigente. Mário de Cesariny expõe a sua crítica nos seguintes termos:

“Não tardará que os Presencistas (1927) entrem na liça para promulgar o primado da boa escrita, do bom cânone literário sobre todas as outras opções: políticas, morais, sociais, colectivas ou individuais. A boa escrita e, claro, revista pelos censores e, se possível apolítica, não desagradava de todo ao doutor Salazar (passando por grandes vicissitudes, a revista do movimento presencista

¹ BN E22/77 – *Para uma melhor compreensão da chamada “Arte Moderna”,* [1946]. *Vide* anexo 3.

² João Gaspar Simões. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012, [consultado a 7 de Setembro de 2012.]

³ Idem.

publicou-se até 1940) e ao senhor António Ferro, administrador cultural da época salazarista, agradava até bastante, ainda que obrigado ao remorso de observar que, politicamente, os “presencistas” eram oposição declarada ao regime corporativo.”¹

Acrescente-se a esta citação outra crítica feita a J.G.S., retirada de *Mais um cadáver*, texto escrito de Mário - Henrique em conjunto com Henrique Risques Pereira, em 1951:

“Quando, por mais de uma vez, dissemos que nada tínhamos a ver com a literatura e respectivo cortejo de quinquilharias, é porque, de facto, nada tínhamos. Mas quiseram-nos lá pôr; e quiseram, aproveitando para isso a estrondosa trapalhada que a crítica costuma fazer para se livrar de quaisquer responsabilidades, por mais aparentes que sejam. Isto vem a propósito do aparecimento em caneta do sr. Dr. João Gaspar Simões da expressão “amigos surrealistas” na crítica pelo mesmo senhor feita, no Diário Popular de 5 do corrente, à mais recente «aparição» literária de Eugénio de Andrade, «AS PALAVRAS INTERDITAS». Os amigos surrealistas! Quem são? (...) Os amigos surrealistas! Será que ainda se continua na ignorância perfeita e repousante do que é e quem é? Será que propositadamente se confunde com surrealista (para facilitar, é claro) tudo que deambula por entre as letras cá de casa, só porque há um vago cheiro a extravagante?

(...)

Para terminar e pondo um ponto final, informamos que deitamos cá para fora esta folha porque antecipadamente sabemos que nenhum dos “papéis das letras de estar aqui” no-la publicaria.”²

Um dos aspectos deste excerto que importa realçar é a impossibilidade que autores contrários ao regime, como Mário-Henrique Leiria e outros, têm em aceder aos *media* da época. Esse constrangimento tem repercussões imediatas, uma vez que não permite ao público tomar contacto com determinado tipo de obras ou pontos de vista, limitando-o a um conhecimento vigiado e de acordo com a visão de um crítico que está, na medida em que não lhe é incómodo, ao serviço do poder. A figura do crítico constitui um dos principais veículos de informação cultural e de formação da “opinião pública”, que é, tendencialmente, tradicionalista e dependente das formulações teóricas de outrem.

Os constrangimentos vários provocados pela acção dos instrumentos de censura conduziram os surrealistas a adoptar outras medidas de divulgação dos seus trabalhos, como por exemplo a publicação de folhas volantes, distribuídas pelas ruas, sendo este um

¹ Entrevista de Mário Cesariny a César António Molina do JL em 20/02/1990. pp. 6-7.

² Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997, pp.179 – 181: Manifesto de Mário-Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira, distribuído em Lisboa, em Dezembro de 1951.

meio de contornar os entraves à livre publicação e, desta forma, dar a conhecer os seus ideais. Devido a todos os obstáculos encontrados à divulgação e publicação durante o período ditatorial, consideramos a escolha do nome de *A Afixação Proibida*¹ para designar um documento de teor surrealista, que almeja ser exposto em lugar público, subversiva.

Outro aspecto que importa analisar neste excerto é a posição de recusa dos autores “à margem”, neste caso os surrealistas, em identificar-se com os pressupostos da literatura vigente: *nada tínhamos a ver com a literatura e respectivo cortejo de quinquilharias*².

Uma última crítica visa directamente o crítico João Gaspar Simões, acusado de não conhecer a natureza das actividades dos surrealistas. A crítica em torno da capacidade cognitiva deste crítico é retomada, anos mais tarde, numa entrevista de Mário-Henrique Leiria, recolhida por Jorge de Oliveira:

“J.O. - *Supões que era possível, a algum dos nossos críticos literários, fazer uma crítica à Bíblia?*

MH - *Os nossos críticos literários fazem crítica a tudo. Até à Bíblia, se for preciso. Já viste? O Gaspar Simões? Escreveu, numa destas quintas-feiras, uma notícia sobre as “Quibíricas” e ele não sabia, e até pensava que era de um tal frei Ioannes Garabatus, não sabia que aquilo era do António Quadros, pintor - que não tem nada a ver com o António Quadros - filho-do-António-Ferro! Não sabia nada disso! Ele nem conhece os livros...Eh pá, tem paciência! É de ficar assim, sentado, já que não se pode ficar num buraco do chão. O maior crítico português ignora quem é o António Quadros!”*³

A par das divergências mantidas com João Gaspar Simões, outro dos críticos ferozmente visados pelos surrealistas foi José-Augusto França, muito devido à sua participação nas actividades do *Grupo Surrealista de Lisboa*. Com a saída de Mário Cesariny e a formação de um novo grupo, *Os Surrealistas*, as acusações entre os dois grupos eram constantes, embora não fossem individualizadas, excepto em alguns casos, como o de José-Augusto França. Relembre-se a iniciativa Mário-Henrique e Mário Cesariny, ao escreverem um comunicado em que o expulsam do surrealismo, em 1949: “*NÓS, pela nossa presença, pela nossa palavra e pelos nossos actos, excluimos de qualquer actividade surrealista ou pretensões a ela: (...), José Augusto França...*”⁴

¹ Idem, pp.107 – 114. Este manifesto foi pela primeira vez publicado na Ed. Contraponto, em 1953.

² Cesariny, Mário, *op. cit.*, pp.179 – 181: Manifesto de Mário-Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira, distribuído em Lisboa, em Dezembro de 1951.

³ BN E22/312 – [Encontro com Mário-Henrique Leiria]. *Vide* anexo 21.

⁴ Leiria, M.H. (em conjunto com Mário Cesariny, João Artur Silva, Cruzeiro Seixas e Carlos Eurico da Costa), *Surrealismo e Manipulação*, Nov. 1949 in *Reimpressos Cinco Textos Colectivos de Surrealistas em português*, Lisboa, Ed. por M. Cesariny e A. Cruzeiro Seixas, 1971. (apud Tchen, Adelaide, *op.cit.*, p. 121).

O excerto que se segue foi retirado de um texto que viu a publicação recusada na revista *Seara Nova* (à semelhança de um texto de Mário Cesariny¹), tratando-se de uma resposta de Mário-Henrique a um artigo escrito por José-Augusto França, nessa mesma importante revista, a propósito da primeira exposição de Jorge Oliveira, e onde este tecia considerações sobre a 1ª Exposição Surrealista:

“Parece-me ser ocasião de desmascarar, de uma vez para sempre, certo indivíduo que, à sombra do que ele chama Surrealismo e surrealista, tem feito e escrito as mais estrondosas trapalhadas num meio já de si predisposto à aceitação rápida das mesmas.

Vem isto a propósito duma crítica ao pintor Jorge de Oliveira, feita por José-Augusto França e aparecida no nº 1552-53 da Seara Nova. Nessa crítica o referido França faz afirmações que, por insinuosas e malévolas, já nada têm que ver com o dito pintor mas sim conosco, surrealistas (coisa que Jorge de Oliveira muito honestamente se não considera) e, entre outras coisas, com uma exposição que para nosso gozo e prazer fizemos uma vez na Rua Augusto Rosa.

O crítico França, depois de afirmar que o ambiente da tal exposição era vivamente surrealista, acaba por convictamente dizer que nada existia nela com força de descoberta. Então o que será a descoberta surrealista para J.-A. F.? Será a manipulação longa e laboriosa de um romance (mau ou bom, neste caso não interessa) realista – burguês – Natureza – Muito – Morta? Será um tal Pic-Nic pelo mesmo indivíduo pintado (pintura que, no dizer do autor, nada tinha que ver com o Déjeuner sur l’herbe, e ainda bem para Manet, no nosso dizer), Pic-Nic esse apresentado como obra acabadamente surrealista (!!) numa exposição realizada em Janeiro de 1949 na Travessa da Trindade? Será isso a tal descoberta que a nós falton?

Será bom lembrar a J. – A. F. que a descoberta surrealista não é espectáculo para regalo de olho folgação dos críticos mal intencionados e que essa mesma descoberta, fundamentalmente poética e mágica, só poderá ser feita por indivíduos surrealistas e para os quais ela entra e existe na própria vida privada e pública.

A força da descoberta surrealista está em si mesma, situada muito além do alcance de tal crítico que não quer compreendê-la e que não pode compreendê-la porque, além de não ser surrealista, é cartesianamente malévol.

(...)

Recuso-me, recuso-me terminantemente a que tal indivíduo cite qualquer actividade em que eu participe e muito menos a critique. Donde lhe vem tal autoridade? Da sua aparente presença (racionalista – cartesiana) num grupo aparentemente surrealista?

¹ Cesariny, Mário, *op. cit.*, p. 149.

Porque é actualmente o momento de afirmar que José-Augusto França nada tem a ver com o Movimento Surrealista e que, se nêlo anda misturado, é por puro engano ou por mistificação de má fé, apenas à procura dum êxito barato que lhe parece mais fácil.”¹

A partir dos anos 60, o conhecimento sobre arte expande-se através da publicação de obras no campo da crítica e da história de arte, algumas das quais de José-Augusto França, como *A Pintura Surrealista em Portugal* (1968) e *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea* (1969). O papel de crítico deixa de ser desempenhado por pessoas com pouca formação artística e passa a ser entendido como uma actividade culturalmente exigente. É no final da década de 60 que se realiza o I Encontro de Críticos de Arte Portugueses², e o crítico transforma-se aí num barómetro cultural e económico da situação artística nacional. A ascensão da figura do crítico é vertiginosa e, não raras vezes, este passa a desempenhar um papel importante nas galerias, para onde é convidado, não só a apresentar a sua crítica, como também a participar na organização de exposições.

Assiste-se assim a uma modificação da relação de dependência entre artistas, galerias e críticos. O poder que o crítico detém pode também, inversamente, pô-lo numa relação de subserviência face a distintos interesses. Evoque-se, para que melhor se entenda esta problemática, a criação de um prémio da crítica, o prémio “*Soquil*”, em 1968. Este prémio, que se tornou na altura o mais importante prémio artístico no panorama nacional, estava directamente ligado à crítica de arte, mas era, no entanto, patrocinado por uma sociedade de indústria química com o mesmo nome, tendo despoletado acesas polémicas, tanto por se considerar que existia conflito de interesses, como devido ao protagonismo que conferia a determinados críticos, que, graças a este reconhecimento, poderiam obter uma forte influência sobre os compradores. Este prémio foi extinto em 1972, por razões financeiras, mas, segundo José-Augusto França, “*O “Soquil” cobriu a vida artística durante cinco anos, assegurando-lhe em certa medida uma moralização a que os interesses comerciais tendiam a escapar.”*³

Dentre as características dos críticos portugueses que maior incómodo causam a

¹ BN E22/62 – Comunicado pelo surrealista M.H.L. enviado à “Seara Nova” em resposta a um comentário feito por José-Augusto França. Foi recusada a publicação. Março de 1950.

² Vide Esquível, Patrícia, “Anos 60, anos de viragem: O novo poder da crítica”, in *Arte & Poder*, Acciaiuoli, Margarida (Coord.), *op. cit.*, pp. 333 a 343, com referências à criação da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) pela Unesco, após a 2ª Guerra Mundial, embora a secção Portuguesa, que surge apenas em 1955, tenha estado sempre desactivada. O 1º Encontro de Críticos de Arte Portuguesa que foi organizado por Adriano de Gusmão, José - Augusto França e Nuno Portas, apenas se realiza em 1967 e a reestruturação da AICA em 1969. Pelo exposto, compreende-se que só a partir dos anos 60 é que se começam a delinear os primeiros traços da crítica de arte portuguesa, que coincidiu com uma produção artística mais vigorosa.

³ França, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910 - 1980*, Livros Horizonte, Lisboa, 2ª edição, 1980, p. 63.

M.H.L., a mais recorrente é, sem dúvida, a sua impreparação face a temas novos na sociedade portuguesa. A ridicularização desta espécie de crítico inócuo-conivente é uma constante nos textos de Mário-Henrique, como se verifica no seguinte inédito:

“CURIOSIDADE CULINÁRIA

Receita para preparação de HOMUNCULUS CRÍTICO LITERÁRIO

Pegue-se numa nêspira e chame-se-lhe Ambrósio.

Recheie-se com as obras completas de Barthes e ensine-se-lhe a dizer “metalinguagem” em sete idiomas.

Prepare-se uma marinada de papel almaço e mergulhe-se nela o Ambrósio (ex-nêspira) até abeberar bem.

Ponham-se umas perninhas andantes, uns bracinhos gesticulantes e mude-se o nome para Ermenegildo.

Ladeie-se com presunto da Arrentela e folhas de livro frisadas.

Polvilhe-se então o Ermenegildo (ex-nêspira ex-Ambrósio) com qualquer coisa.

Mude-se de novo o nome como mais convier.

Nessa altura começa a escrever muitas críticas e até fala.

Sirva-se imediatamente em tacho untado com o que sobrou do recheio de Barthes, depois de alourado.

Devidido em porções convenientes, rende para todos os Suplementos.

Indigesto.”¹

Nesta receita, pega-se numa nêspira e atribui-se-lhe o nome de Ambrósio, depreendendo-se que a nêspira é uma personagem boçal a quem é de súbito atribuída uma elevada importância (através de um nome, de uma *assinatura*), de forma a, injustificadamente, distingui-lo das restantes nêspiras e a atribuir-lhe a função de crítico literário.

Se aparentemente o uso do epíteto latino, *HOMUNCULUS*, que acompanha a designação de *CRÍTICO LITERÁRIO*, constante do título, pode imprimir, pelo prestígio

¹ BN E22/16. – Texto sem data inserido na pasta intitulada *Contos e outros textos I*, que contém documentos e textos do período de 1962 – 1973.

do Latim, uma certa magnificência correspondente ao estatuto do crítico literário, esta ideia dissolve-se de imediato aquando da sua tradução em *pobre homem* ou *Homenzínho*. Qualquer uma das significações apresentadas acarreta uma conotação diminutiva, ilustrando-se comicamente a preparação de um crítico menor, através do recurso à metáfora culinária.

O título *curiosidade culinária* aponta para um trabalho ligeiro e recreativo, e o cozinhado - ao longo do qual se introduzem e misturam ingredientes e um conjunto de estratégias arquitectados para dar origem a um crítico - é de fácil preparação e pode ser utilizado em qualquer suplemento cultural.

O processo de formação desse crítico depende de uma fachada *recheada* pelas mais actuais teorias da crítica literária, bem como pela mudança contínua de nome, actualizando-se o crítico em função da crítica literária emergente, mas sem que a sua essência sofra qualquer alteração. Quer isto dizer que o provincianismo inerente à sua condição de nêspira traduz-se na sua incapacidade de reflectir autonomamente e de criticar o que lê com as suas próprias ideias, mas antes com ideias de outrem, de preferência na moda (neste caso as de Barthes).

À semelhança da arte que se apresenta ao longo do conto que temos vindo a tratar, a crítica é aqui humoristicamente retratada enquanto bem de consumo que serve *para todos os Suplementos*, embora a apreciação final de *indigesto* desaconselhe a sua “ingestão”, funcionando esta adjectivação como uma possível metáfora de uma crítica estupidificante, nada inovadora e de má qualidade.

Como se poderá verificar, a nêspira é muito frequente nos textos de Mário-Henrique, sendo um fruto a que se associam sentidos pejorativos (como no já explanado caso do conto em análise, em que aparece como símbolo de uma arte de consumo imediato), surgindo ainda em *Rifão quotidiano* (um dos curtos poemas incluídos nos Contos), representando aqueles que se deixam, de modo passivo, conduzir por desígnios superiores:

“Rifão quotidiano

*Uma nêspira
estava na cama
deitada
muito calada
a ver
o que acontecia*

*Chegou a Velha
e disse
olha uma nêspêra
e záz comê-a*

*é o que acontece
às nêspêras
que ficam deitadas
caladas
a esperar
o que acontece*¹

Regressando à questão da crítica, Mário-Henrique insurge-se, pois, contra uma crítica institucionalizada, o que também é válido para o panorama literário da época, como se pode constatar por diferentes considerações que são passíveis de ser encontradas nos *Depoimentos Escritos*, escritas sobretudo após o sucesso dos *Contos* e dos *Novos Contos*:

*“Vê lá tu que no EXPRESSO da semana passada saí como best-seller nº2 da quinzena. (...) Convites, agora, têm sido aos molhos. (...) Deves saber, claro, que não aceito. Primeiro porque me custa mexer e depois (e principalmente) porque realmente me estou nas tintas para ser escritor, continuo a sentir-me realmente um marginal e não funciono, mas não funciono mesmo, em relação aos literatos e outras coisas igualmente idiotas.”*²

Alguns dias mais tarde, numa outra carta dirigida a Isabel, expressa o seguinte desabafo:

*“Sabes que o Gaspar Simões botou elogio grosso aos CONTOS DO GIN-TÓNICO na página literária do “Diário de Notícias”? Pois foi: Só tenho coisas que me ralem; só me faltava o Gaspar Simões a dizer bem de mim. Ele há cada coisa!”*³

Não raras vezes, há por parte de Mário um desprezo enorme pela opinião pública,

¹ Leiria, M.H., *Novos Contos do Gin*, Edições Estampa, Lisboa, 2010, p. 31.

² Leiria, M.H., *Depoimentos escritos, contos, poemas e cartas de amor*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, pp. 308 e 309.

³ Idem, p. 303.

sobretudo pela crítica literária, porque, na verdade, ele não pretende o reconhecimento literário, nem tão pouco alimentar a máquina comercial que se move em torno da literatura: “*Se me deixo cair na engrenagem, lixo-me.*”¹ Deste modo, à semelhança de alguns dos seus personagens², também ele publica os seus textos somente impelido, ao que nos diz, pela necessidade de ganhar dinheiro:

*“ Há quase dois meses que o editor anda em cima de mim para publicar a coisa. Leu o bicho e parece que achou excepcional, muito melhor que o outro. Eu não acho, mas enfim, o problema é dele. Eu não queria publicar, não queria mesmo, estou farto de palhaçadas. (...) Eles que façam o que quiserem, desde que paguem. E aí está como vendi meio quilo de papel, que é afinal a que se reduz a nossa brilhante literatura.”*³

Nesta confissão desalentada de Mário-Henrique compreende-se que a sua atitude é a de ser totalmente contrário ao mercado que se move em torno da literatura. Observe-se, por fim, como o inconformismo de Mário-Henrique se revela através da ironia crítica, sempre presente, sobretudo em textos onde predomina o humor negro, como neste texto inédito sem data, inserido em *Contos e outros textos II – (1949 - 1972)*:

“AMOR FILIAL

*Após se ter visto obrigado a escrever, muito cansado, dois livros para poder sustentar a velha mãezinha paralítica, teve a satisfação de a ver morrer antes de ser forçado a escrever, exausto, o terceiro.”*⁴

E face ao reconhecimento público, Mário-Henrique assume uma posição de aparente desdém, pois, como diz num outro texto:

*“As pessoas, que dantes nem ligavam ao Mário-Henrique, agora chateiam-me pelo telefone e até vêm, à caça dos autógrafos. Mando à merda e desligo ou, então, mando dizer que saí com voz bastante alta para ouvirem. Estou farto mesmo.”*⁵

¹ Idem, p. 311.

² Leiria, M.H., *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 2007, 6ª edição, p.159: “Era realmente uma chatice escrever aquilo. Pago à linha para magazines de pequeno suspense, ganhando uma forma de existir por vezes desagradável.”

³ Leiria, M.H., *Depoimentos escritos, contos, poemas e cartas de amor*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, p. 299, missiva de 15/11/1973

⁴ BN E22/17.

⁵ Leiria, M.H., *Depoimentos escritos, contos, poemas e cartas de amor*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, p. 315.

4. Conclusão

Pensamos que, de uma forma genérica, os problemas que nos motivaram à realização desta dissertação encontraram respostas que permitiram lançar uma nova perspectiva de conhecimento acerca dos textos literários de Mário-Henrique Leiria.

Assim, conseguimos compreender que o contexto político-económico-social em que o autor se insere condicionou fortemente a livre expressão artística, devido à acção de um poder absolutista que pretendeu impor uma arte regulamentada, que não se limitasse apenas a não ferir os princípios do regime, mas servisse igualmente os seus fins. Deste modo, eram protegidos os artistas que serviam o poder e afastados os considerados perniciosos, tendo Mário-Henrique evidenciado esta distinção, não só em diversos textos teóricos, como no conto que analisámos. Para o autor em estudo, a arte deve manter distância e independência do poder político, precisamente para poder cumprir com rigor e isenção as suas funções críticas, e, em simultâneo, os seus deveres de originalidade:

“É sabido que, embora nos queiram fazer crer o contrário, a arte não tem o fim único de servir uma ideologia. Ora a pintura é evidentemente uma arte e, como tal, tem que, para o ser, de ultrapassar o simples frete feito a um fim político. Quando tal acontece o quadro deixa de ser quadro para se tornar em cartaz demagógico e o pintor transforma-se igualmente em agente de partido, seja ele qual for: Isto, é claro, quando o pintor quer ser mesmo pintor e quer mesmo fazer pintura, estando disposto a aguentar as consequências do seu próprio desejo individual. Fazer Furgeron porque é a hora de fazer Furgeron, fazer Picasso porque é a hora de fazer Picasso ou fazer Dubuffet porque é a hora de fazer Dubuffet não serve e não serve porque não é pesquisa mas cumprimento de ordem, porque não é criação mas propaganda.”¹

O presente excerto, retirado de um texto que se encontrava junto a documentos relativos à 2ª Exposição Surrealista (Junho - Julho 1950), e que está incompleto, termina com a expressão de desilusão face à impossibilidade de alcançar o *desejo individual* de criação, livre de condicionalismos ideológicos: “Tudo isto porque, nesta exposição, pouco encontramos de original. Estamos ainda perante o levantamento messiânico de certa e determinada corrente.”²

A narrativa leiriana surge enquanto ruptura e subversão à ordem instituída, questionando, através do absurdo, da lógica desconcertante e da ironia, as diferentes

¹ BN E22/83 – [Textos vários].

² Idem.

estruturas de poder que se urdem, sub-repticiamente, na sociedade.

A sua escrita, em textos geralmente curtos e concisos, é aparentemente simples. No entanto, não creiamos na simplicidade dos enunciados e na pretensa ingenuidade com que o autor nos apresenta um “mundo às avessas”. O conto analisado ilustra, com clareza, de que forma uma simples expressão, que poderia ser o mote de qualquer uma das políticas vigentes na sua época, *Livre, cristã e ocidental*, pode funcionar enquanto antítese do texto e da realidade, quando percebemos que o texto desconstrói esse enunciado, apresentando-o completamente invertido: uma arte que não é livre porque tem de servir o Poder; que não é cristã porque não existe uma finalidade de exaltar a fé e a moral cristãs nem evidencia qualquer representação religiosa, e não é ocidental porque, além de contemplar, no final do conto, uma paisagem oriental concebida por um autor japonês, fere de morte as estruturas artísticas, morais e de pensamento ocidentais.

Conjugando a análise da ironia do título com a do conteúdo do conto, concluímos que este autor expressa uma posição de resistência à instituição artístico-literária vigente, que, do seu ponto de vista, não só se encontra minada por influências religiosas bafiantes e princípios ideológicos nacionalistas, mas também pela crescente influência da sociedade de consumo. Ao longo desta análise fomos apreendendo de que forma Mário-Henrique se anuncia contra a livre circulação de favores entre os artistas, o seu público e o poder, demonstrando ardilosamente a sua oposição ao *establishment* cultural. Por entrelinhas foi possível a identificação da insurreição leiriana contra toda e qualquer sujeição a um sistema burguês, fazendo uso da arte como uma arma ao serviço de uma causa mais nobre do que a de mero instrumento de satisfação de caprichos frívolos e consumistas.

Confirmámos, por fim, que o autor se muniu de estratégias discursivas variadas - como a ironia, a paródia, a simples comicidade e o humor negro - para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social. Estas estratégias permitiram ao autor contornar os diferentes mecanismos de censura. Todavia, é recorrendo a estas mesmas *armas de luta* que Mário-Henrique consegue também evadir-se de uma realidade opressora e angustiante, descobrindo um espaço de criação único, que comporta todas as possibilidades, onde ele pode realmente fruir da liberdade por que tanto anseia.

Pode concluir-se que a sublevação a que Mário-Henrique dá voz é contra todas as formas de poder opressor, independentemente da área ou dos sujeitos por quem são instaurados, encetando o autor, individualmente, uma revolução que se faz essencialmente pela *palavra*, no domínio literário.

Referências bibliográficas

A. Bibliografia Activa

LEIRIA, Mário-Henrique, *Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 6ª edição, Lisboa, 2007.

LEIRIA, Mário-Henrique, *Novos Contos do Gin Tonic*, Edições Estampa, 6ª edição, Lisboa, 2010.

Inéditos de Mário – Henrique Leiria:

Biblioteca Nacional/ Arquivo da Literatura Portuguesa Contemporânea (Lisboa) - Espólio literário de Mário-Henrique Leiria: E22.

Outras obras de Mário-Henrique Leiria:

LEIRIA, Mário - Henrique, *Casos do Direito Galáctico, Seguido de O Mundo Inquietante de Josela (fragmentos)*, Editorial República, Lisboa, 1975.

_____, *Conto do Natal para crianças*, Coleção RODA LIVRE, Forja Editora, Lisboa, 1975.

_____, *Depoimentos Escritos, Contos, Poemas e Cartas de Amor*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997.

_____, *Imagem devolvida – Poema Mito*, ilustração de Cruzeiro Seixas, Prefácio de Mário Cesariny de Vasconcelos, Plátano Editora, Lisboa, 1974.

_____, *Lisboa ao voo de pássaro*, Fotos de João Freire, Forja, 1979.

_____, *Mário e Isabel*, Forja Editora, Lisboa, 1975.

_____, “Seis poemas do livro inédito *Climas Ortopédicos*”, (Ed: Mário Cesariny), *Separata da Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 1, Lisboa, 1982, pp. 101 – 108.

_____, *Aqui* (Dir.), Lisboa, 1976. (Acervo da Biblioteca Nacional, cota J3678V).

B. Bibliografia Passiva

- ACCIAIUOLI, Margarida (Coord.) et alii, *Arte & Poder*, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *O Surrealismo*, Editorial Verbo, Cacém, 1973.
- ALBUQUERQUE, João, *O estéril amor fecundo de Bernardo Soares*, dissertação em Mestrado de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, Lisboa, 2011. Tese policopiada.
- ARTAUD, Antonin, *Carta Aberta ... aos Poderes*, Padrões Culturais Editora, Lisboa, Março, 2009.
- _____, *Tarabumaras*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2000.
- _____, *Van Gogh, O suicidado da sociedade*, Assírio & Alvim, Lisboa, Julho, 2004.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis, A representação da realidade na literatura ocidental*, Editora Perspectiva S.A., Brasil, 2004.
- AZEVEDO, Fernando, “Breves apontamentos para uma obra singular: Uma Grande Razão de Mário Cesariny”, *Diacrítica*, Ciências da Literatura, n.º 21/3 (2007), 37 - 62.
- _____, “Transgressão e marginalidade em Mário Cesariny: a escrita como testemunho de um desejo de superação, in MAGALHÃES, Isabel Allegro de, et alii (Coord.) *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa: Colibri, 2000, pp. 73-78.
- BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Editora Perspectiva, 1987.
- BERGSON, Henri, *O Riso, Ensaio sobre o significado do cómico*, Colecção Filosofia & Ensaios, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.
- BRETON, André, *Antologia do humor negro*, Edições Afrodite, Amadora, 1973.
- _____, *Entrevistas*, Edições Salamandra, Lisboa, 1994.
- _____, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1969, 1ª edição.
- _____, *O Amor Louco*, Editorial Estampa Lda, Lisboa, 1971.
- CARMO, Carina Infante do, “Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário - Henrique Leiria”, *Forma breve 1*, Universidade do Algarve, 2003, p. 205 – 2013.
- CEIA, Carlos, *Surrealismo, E-dicionário de termos literários*,
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes>. [consultado a 20 de Julho de 2012.]

- _____, *O que é afinal o Pós-Modernismo?*, Edições Sécuro XXI, Lisboa, 1998.
- _____, *Textualidade – Uma Introdução*, Editorial Presença, 1ª edição, Lisboa, 1995.
- CESARINY, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997.
- _____, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.
- _____, *As mãos na água a cabeça no mar*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1985.
- _____, *Primavera Autónoma das Estradas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1980.
- _____, “Mário Cesariny: A entrevista do JL (24 -11- 2004)”, *O Funcionário Cansado*, 13 de Março de 2009, <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/03/mario-cesariny-entrevista-do-jl-24-11.html>, [consultado a 26 de Julho de 2012.]
- _____, Entrevista de Mário Cesariny a César António Molina do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, na edição de 20/02/1990. pp. 6-7.
- _____, “Entrevista a Mário Cesariny”, *Revista do Semanário Sol*, 4 de Dezembro de 2006, http://canais.sol.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=12486A, [consultado a 12 de Março de 2012.]
- CHAVES, António Rego, *Inesquecíveis prepotências*, comentário ao catálogo da exposição «Livros Proibidos no Estado Novo», mostra organizada pela Assembleia da República em 2004, pela ocasião do 30º aniversário do 25 de Abril, organização de Manuela Ferrão, Susana Oliveira e Teresa Fonseca, 2005 (2.ª edição), <http://pt.scribd.com/doc/26110378/Censura-de-livros-no-Estado-Novo>, [consultado a 20 de Julho de 2012.]
- COELHO, Nelly Novaes, “Mário-Henrique Leiria, Contos do Gin-Tonic, Literatura de Transgressão.” Artigo publicado, em página inteira, no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 5 de Agosto de 1973, e no suplemento cultural de *O Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 de Agosto de 1973. Republicado in *Escritores Portugueses do Séc. XX*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Temas Portugueses, Lisboa, 2007.
- CORREIA, Natália, antologia organizada por, *Claridade dada pelo tempo*, In *O Surrealismo na poesia portuguesa*, III, Frenesi, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Espinosa e os Signos*, Porto, Rés Editora.
- DERRIDA, Jacques, *Morada*, Edições Vendaval, Lisboa, 2004.
- DUCASSE, Isidore, Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror, Poesias I & II*, Antígona, Lisboa, 2009.
- DUPLEISS, Yvone, *O Surrealismo*, Cadernos Culturais, Editorial Inquérito, Lisboa, 1983.
- DUPUIS, Jules-François, *História Desenvolta do Surrealismo*, Edições Antígona, Lisboa, 1979.
- ECO, Umberto, *Leitura do texto literário*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

- FICHTER, J. H. Definições para uso didático in: Fernades, Florestan. *Comunidade e Sociedade: leitura sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação*. São Paulo, Ed. Nacional, EDUSP, 1973.
- FLORA, Luísa Maria, *Short Story, um Género Literário em ensaio académico*, Edições Colibri, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade, Lisboa, 2003.
- FORTINI, Franco, *O movimento surrealista*, Editorial Presença, Lisboa, 1980.
- FRANÇA, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910 - 1980*, Livros Horizonte, 2ª edição, 1980, Lisboa.
- _____, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910 -2000*, Livros Horizonte, 4ª edição, 2000, Lisboa.
- _____, *A arte em Portugal no século XX, (1911 – 1961)*, Bertrand, 3ª edição, Venda Nova,
- _____, *Oito ensaios sobre Arte Contemporânea*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1967.
- GASSET, José Ortega Y, *A desumanização da arte*, Vega, 1ª edição, Lisboa, 1996.
- GONÇALVES, Rui Mário, “Recordando os anos 60”, in *Anos 60, Anos de Ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.
- _____, *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*, Campo das Letras, Porto, 2003.
- _____, *Os problemas da modernidade*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- _____, *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- HARRISON, Charles, “Modernismo” in *Movimentos de Arte Contemporânea*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.
- HELDER, Herberto, (Org.) *Edoi lelia doura – I Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1985.
- HENRIQUES, Júlio (Org.) *Internacional Situacionista*, Antologia, Antígona, Lisboa, 1997.
- HOUAISS, Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa [CD-ROM], Instituto Antônio Houaiss, 2001.
- HUMPHREYS, Richard, “Futurismo” in *Movimentos de Arte Contemporânea*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*, Edições 70, Lisboa, 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *A literatura como provocação*, Editora Vega, Lisboa, 1993.

- JENNY, Laurent, “A estratégia da forma” in *Poétique*, revista de teoria e análises literárias, n.º27, Livraria Almedina, Coimbra, 1979, pp. 5 – 49.
- KIERKEGAARD, Soren, *O conceito de ironia – Constantemente referido a Sócrates*, Editora Vozes, Petrópolis, 1991.
- KRULER, Maria Manuela Pardal, *Humor negro e Surrealismo na Obra de Mário Henrique - Leiria*. Texto policopiado. Dissertação de mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, FCSH-UNL, Lisboa, 1994.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 17ª Edição, Lisboa.
- LOSA, Margarida, “Ficção e Realidade”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, *Actas do VII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*, Coimbra, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2005.
- LYOTARD, Jean-François, *A condição pós-moderna*, Gradiva, Lisboa, 1996.
- _____, *O Pós-Moderno explicado às crianças*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.
- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Edições 70, Lisboa, 1982.
- MACHADO, Carlos, “Quando «nenhuma palavra está completa»: Mário Cesariny e o surrealismo português”, *Diacrítica*, Ciências da Literatura, n.º 21/3 (2007), 11 – 36.
- MARGARIDO, Alfredo, COSTA, Carlos Eurico da (co-autor) *Doze jovens poetas portugueses*, Ministério da Educação e Saúde do Brasil, Rio de Janeiro, 1953.
- MARIE, Rose - & HAGEN, Rainer, *Goya*, Taschen, Público, 2004.
- MARINETTI, F. T., *O Futurismo*, Hiena Editora, Lisboa, 1995.
- MARINHO, Maria de Fátima, “Elogio da máscara”, *Diacrítica*, Ciências da Literatura, n.º 21/3, (2007), 63 - 73.
- _____, *O Romance Histórico em Portugal*, Campo das Letras, Porto, 1999.
- _____, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- MARTINS, J. Cândido, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga: Ed. APPACDM. 1995.
- _____, “Teoria da Paródia Surrealista”, (Resumo), *Letras & Letras*, <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>, [consultado a 8 de Abril de 2010.]
- MARTINS, Patrícia Soares, et alii (Org.), *Central de Poesia, A recepção de Fernando Pessoa nos anos '40*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

- MARTUSCELLI, Tânia A., *A Poesia Portuguesa dos anos 30 aos anos 70: Mário-Henrique Leiria inédito*, Hispania Literatures and Linguistics, Setembro 2006, Tese policopiada.
- MATTOSE, José, *História de Portugal – O Estado Novo* - Vol. VII, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- MEDINA, João (Dir.), *História de Portugal – O Estado Novo* – Vols. XV, XVI e XVII, – Edita Ediclube, Edição e Promoção do Livro, Lda., Amadora.
- MELO, Alexandre, (Coord. Geral), *Arte e artistas em Portugal*, Gráfica 99, 2007.
- _____, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999.
- MOISÉS, Massaud, *As estéticas literárias em Portugal, Vol. III, Séc. XX*, Estudos de Literatura Portuguesa, Caminho, Lisboa, 2002
- MONTEIRO, Maria do Rosário, *A Afirmação do Impossível*, 2007,
http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/JL_RMonteiro.pdf, [consultado a 20 de Julho de 2012.]
- MUKAROVSKÝ, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Editorial Estampa, Lda, Lisboa, 1988.
- NOGUEIRA, Franco, *Salazar – A Resistência (1958- 1964)* - Vol. V, Companhia Editora do Minho, S.A., Barcelos, 2000.
- OLIVEIRA, António Braz e LOPES, Fátima, (Coord), *Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea: um guia*, Biblioteca Nacional de Portugal, Ministério da Cultura, Lisboa, 2008.
- OLIVEIRA, Sílvia, “A imarcescível razão cínica (A narrativa curta de Mário-Henrique Leiria e Luiz Pacheco)”, in *Revista ESTUDIOS PORTUGUESES*, nº6 de 2006, Área de Filologías Gallega y Portuguesa de la Universidad de Salamanca, Director Ángel Marcos de Dios, Imprenta KADMOS, Salamanca, 2006.
- PARREIRA, Noël e PARREIRA, Filipa, *História Universal da Arte – Das Vanguardas Internacionais à Arte dos Nossos Dias*, Marina Editores, Setúbal, 2004.
- PELAYO, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal, *Artes Plásticas e Vanguarda, Portugal, 1968 – Abril 1974*, Tese de Mestrado em Historia da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, Tese policopiada.
- PERFECTO E. CUADRADO, *A única real tradição viva - Antologia da poesia surrealista portuguesa*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998.
- _____, “Vanguarda(s), Surrealismo(s): Os casos espanhol e português”, *Actas do Congresso Relípes III*, p. 468.

- _____, “Na feliz des-ocultação de Fernando José Francisco”, *Colectivo Multimédia Perve*, 2006,
http://www.perve.org.pt/Surrealistas/FernandoJoseFrancisco_TextoCritico.html,
[consultado a 22 de Fevereiro de 2011.]
- PESSOA, Fernando, *Crítica – Ensaaios, Artigos e Entrevistas* – Vol. I, Planeta DeAgostini
(baseada na edição de Assírio & Alvim), Lisboa, 2006.
- _____, *Obra poética e em prosa*, Volume II, Prosa 1, Lello & Irmão – Editores, Porto, 1986.
- PETRUS (Coordenação), *Os Modernistas Portugueses – Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos
III – Dos Independentes aos Surrealistas*, Textos Universais, C.E.P., Porto, s.d.
- PIMENTA, Alberto, *O Silêncio dos Poetas, Ensaaios*, Edições Cotovia, Lisboa, 2003.
- PITA, António Pedro, *A recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930 – 1941)*,
Oficina do CES, nº12, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Jul.1989.
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e artes plásticas*, Biblioteca Breve, Volume 68, Instituto de
Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1978.
- QUADROS, António, *O 1º Modernismo Português, Vanguarda e tradição*, Publicações Europa-
América, Mem Martins, 1989.
- REED, John, *Dez dias que abalaram o Mundo*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1977.
- REIS, António, *As grandes correntes políticas e culturais do século XX*, Edições Colibri, Instituto
de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- REIS, Carlos, (Dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Neo-realismo ao Post-
Modernismo* -, Volume IX, Editorial Verbo, Lisboa, 2005.
- ROCHA, Clara Crabbé, *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*, Edições Dom Quixote,
Lisboa, 2003.
- _____, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda,
Lisboa, 1985.
- RODRIGUES, Graça Almeida, *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Biblioteca
Breve, Volume 54, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da
Educação e Ciência, Lisboa, 1980.
- RODRIGUEZ, Maria Victoria (Coord. de Produção), *O Fascismo ao Poder, Coleção Século
XX, (1929- 1939)*, , Made in Macromedia, adaptação para Portugal por Público,
Lisboa, Copyright 1990.
- RORTY, Richard, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- ROSAS, Fernando e OLIVEIRA, Pedro Aires (Coord.), *As Ditaduras Contemporâneas*,

- Edições Colibri, Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006.
- RUHRBERG, Karl et alii, *Arte do Século XX, Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia*, Volume I, Taschen, Lisboa, 2005.
- RUSSELL, Bertrand, *Realidade e Ficção*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1965.
- SARAIVA, António José, *Ser ou não ser arte*, Gradiva. 1993.
- SARDO, Delfim, *Obras – primas da arte portuguesa, Século XX – Artes Visuais*, Athena, Lisboa, s.d.
- SAVÀ, Peppe e AGAMBEN, Giorgio, “Sobre crise, história e arte – Peppe Savà entrevista Giorgio Agamben”, Vinícius Nicastro Honesko, (trad.), *Caderno de Leituras* n. 10, www.chaodafeira.com, [consultado a 5 de Setembro de 2012.]
- SEIDLMAYR, Hans, *A revolução da arte moderna*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, 1955.
- SEIXO, Maria Alzira, *Outros erros*, Asa Editores II, Lisboa, 2001.
- SILVA, Fernando Correia da, “MÁRIO HENRIQUE-LEIRIA”, *Vidas Lusófonas*, www.vidaslusofonas.pt/mario_h_leiria.htm, [consultado a 8 de Abril de 2010.]
- S/A, “Empresa Capristanos: há 50 anos foi um motor inestimável do desenvolvimento local e regional”, in *Gazeta das Caldas*, 14 de Maio de 1999.
- _____, *Fernand Léger*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$fernand-leger](http://www.infopedia.pt/$fernand-leger)>. [Consultado a 5 de Setembro de 2012.]
- _____, “History of Balmoral”, *Balmoral Castle*, <http://www.balmoralcastle.com/>, [consultado a 5 de Setembro de 2012.]
- _____, *João Gaspar Simões*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$joao-gaspar-simoes](http://www.infopedia.pt/$joao-gaspar-simoes)>. [consultado a 7 de Setembro de 2012.]
- _____, “Militão Ribeiro”, in “Militão Ribeiro foi assassinado há 60 anos. Dignidade ante a barbárie”, nº1884, 7 Janeiro 2010, *Revista Avante*, in <http://www.dorl.pcp.pt> e <http://www.avante.pt/pt/1884/pcp/31964/> [consultado a 9 de Fevereiro de 2011.]
- _____, “Militão Ribeiro” in “1950-2010, 60 anos do assassinato na Cadeia Penitenciária de Lisboa às ordens da PIDE do destacado dirigente do Partido Comunista Português Militão Ribeiro,” Edição DEP/PCP, Grafismo DEP/PCP, 1ª edição: Fevereiro de 2010, *Partido Comunista Português*, http://www.pcp.pt/joomla/dmfiles/brochura_militao.pdf, e [consultado a 30 de Setembro de 2012.]

_____, “Museu de Orsay”, *Musée d’Orsay*, Web, <http://www.musee-orsay.fr/>, [consultado a 7 de Setembro de 2012.]

TAPIÈS, Antoni, *A prática da arte*, Edições Cotovia, Lisboa, 2002.

TCHEN, Adelaide Ginga, *A Aventura Surrealista*, Edições Colibri, Lisboa, 2001.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Biblioteca Breve, Volume 10, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, Lisboa, 1983.

VALLIER, Dora, *A arte abstracta*, Edições 70, Lisboa, 1986.

Vários eds., *Kindai Nihon Hanga Taikei - Great Collections of Modern Japanese Woodblock Prints*, Tokyo: Mainichi Shimbunsha, 1975-6, 3 vols., “Biographie Yamamoto, Kanae (1882 – 1946)”, *Saru Gallery, Japanese Prints & Japanese Paintings*, http://www.sarugallery.com/japanese_woodblock_prints_ukiyo_e/artists/kanac_yamamoto.html, [consultado a 27 de Setembro de 2012.]

Catálogos

Desenhos dos Surrealistas em Portugal (1940 – 1966), *Desenho em Portugal no século XX*, Instituto de Arte Contemporânea (Org.), Lisboa, I.A.C., 1999.

SEIXAS, Cruzeiro, *Desenhos de Cruzeiro Seixas. Homenagem a Mário Henrique Leiria.*, Galeria S. Mamede, 1995.

Três poetas do surrealismo; António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário-Henrique Leiria.

Exposição Ícono-bibliográfica, Biblioteca Nacional, Lisboa, Maio-Julho, 1981, organização: Mário Cesariny.

ANEXOS

CRITÉRIOS DE SELECÇÃO E TRANSCRIÇÃO DOS TEXTOS INÉDITOS DE MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA

A transcrição dos textos inéditos que se seguem destina-se a fornecer mais algumas contribuições para o conhecimento e compreensão da obra de Mário-Henrique Leiria.

De acordo com o *Guia da Biblioteca Nacional*¹, o espólio deste autor é constituído por 325 documentos e está organizado tematicamente. Na parte I, referente a manuscritos do autor, podem ser encontrados textos de poesia, de prosa, traduções, prefácios, bem como desenhos, colagens e documentos diversos. Na parte II, encontra-se toda a correspondência de Mário-Henrique; na parte III, estão arquivados os documentos biográficos, fotografias do autor e recortes de imprensa; na IV,V e VI partes, constam, respectivamente, manuscritos, correspondência e documentos de outros autores que Mário-Henrique guardou.

Face ao vasto espólio do autor e à publicação por Maria de Fátima Marinho e Adelaide Ginga Tchen de parte da sua poesia e correspondência durante o período surrealista, foram apenas transcritos os textos que permanecem inéditos e que serviram de base e fundamentação da presente dissertação. Incluímos ainda pequenos artigos publicados na imprensa da época porque, apesar de não serem inéditos, são desconhecidos do público.

O trabalho de transcrição dos textos inéditos de Mário-Henrique partiu de textos dactilografados e textos manuscritos, muitos deles somente rascunhados pelo autor. Manteve-se ainda a ortografia original bem como os sublinhados do autor e indicou-se, no caso de constar do documento inédito, a sua data de publicação. Todas as notas e comentários da nossa responsabilidade, que possam eventualmente acompanhar os textos, são indicadas com [], ou sob a forma de nota de rodapé.

A apresentação dos anexos segue, sempre que possível, a ordem cronológica, e no caso de documentos não datados, estes encontram-se devidamente assinalados, estando inseridos no intervalo temporal identificado na(s) pasta(s) que foram catalogadas pelos serviços da Biblioteca Nacional.

¹ Oliveira, António Braz e Lopes, Fátima, (Coord), *Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea: um guia*, Biblioteca Nacional de Portugal, Ministério da Cultura, Lisboa, 2008.

ANEXO 1

BN E22/18 – [“1º Manifesto do Sobreporismo”, texto manuscrito de 1945.]

1º Manifesto do Sobreporismo – 1945

I – A estética e o Sobreporismo

Na arte a concepção de estética tem obedecido sempre a cânones, digamos, a dogmas. A diferenciação das várias escolas submete-se sempre a um certo conceito de estética, conceito esse que pode ser mais ou menos livre, mais ou menos acadêmico, mais ou menos dogmático, mas sempre indestrutível e fixo. E isto dá como resultado a falta de liberdade criadora que, por vezes, inutiliza as faculdades do artista. Ora[,] este conceito de estética tem de desaparecer. O dogma ou o método não são precisos para nada em arte. Faça-se arte anárquica, arte absurda, criem-se alucinações ou pesadelos, mas reproduza-se a sensibilidade e a criação cerebral. O Sobreporismo tende para a destruição total dos métodos. Exige apenas, como princípio fundamental, a associação do íntimo com o exterior e a desumanização do belo. Sim, a desumanização é o fim lógico do Sobreporismo, como resultado da criação anárquica e sensitiva. A estética do Sobreporismo será, portanto, uma estética destrutiva e construtiva ao mesmo tempo, uma estética em que a acção será condicionada à independência de sensações e em que apenas interessará a perfeição total cerebralizada como único método de atingir o sobre-humano. Há necessidade, para atingir êsse sobre-humano de destruir todas as anteriores concepções. Então destrua-se, aniquile-se, mas crie-se algo de novo que valha a pena ser vivido, embora esse algo de novo traga como resultado a loucura ou a auto-destruição. A estética do Sobreporismo ama a arte pela violência destrutiva e não pela fraquesa criadora. Criar, sem sofrimento nem violência, não será nunca uma estética aceitável.

Destruir brutalmente, para poder renovar o destruído com a energia necessária, essa sim, essa será a estética pura e verdadeira dum Sobreporismo cada vez mais violento.



ANEXO 2

E22/58 – [*“Um caso sentimental”* – Texto manuscrito de 1945.]

Sou um tipo estranho. Não costumo cultivar o auto-elogio mas, dizendo a verdade, sinto-me satisfeito comigo mesmo. Saio da normalidade. Vivo como quero, quási sempre à custa dos outros. A vida corre-me cheia de veludos, de maciezas como a língua dum cão fiel.

Sou escritor e poeta. Escritor vago de uns ainda mais vagos contos que ninguém quer publicar – uma cambada de bêstas – e poeta de abstractas poesias surrealistas, incompreensíveis até para mim. Também pinto uns absurdos quadros cheios de bicos e berros de cor. Enfim, um esteta requintado. Tudo isto é o que eu chamo a “minha profissão casual” porque a outra, a que costumo usar nos cartões de visita coroado por um braço de conde que não sou, diz muito sumariamente: “Artista”. É claro que êstes cartões de visita são um meio como outro qualquer para me abrir as portas em que a nossa melhor sociedade dá festas e nos enche a barriga gratuitamente. Portanto não sou assim tão parvo como pareço.

Falando sinceramente sou um vadio, tenho um certo gosto para me vestir e um ar romântico, com cabelo brevemente ondulado e artisticamente crescido, e olhar melancólico. Gosto de beber vinho tinto nas tascas e ouvir um fado gemebundo porque dizem que é castiço e marialvote mas, com toda a franquesa, o vinho tinto repugna a minha sensibilidade e o fado só me agrada quando já estou bêbedo e de olho chorão. Também pego touros (dijauros, garraios) com mais ou menos medo. Enfim, fraquezas humanas...

Os meus pais têm dinheiro. Não sei se muito, se pouco. O bastante para eu poder ser um “Artista” e perder várias noites por semana. Enquanto eles tiverem dinheiro não penso dar-me ao trabalho de ganhar um tostão. Deus queira que tenham dinheiro por muito tempo.

O meu pai, um bom velhote embora me “chateie” várias vezes com sermões intermináveis, diz-me constantemente:

- Que diabo, vê lá se fazes alguma coisa. Ao menos casa-te, que eu mostro-te qualquer espécie de negócio para ganhares dinheiro.

Mas essa solução não me agrada. Não me sinto capaz de gastar a vida inteira gostando só duma mulher somando a isso as massadas do que vulgarmente se chama “ao

encanto do lar”, “os suaves prazeres da vida doméstica” e outras baboseiras que tais.

É precisamente uma das tentativas que fiz para tentar encarar a vida por esse lado que vou contar.

Não sei já a que propósito, fui um dia convidado por um dos tais amigos “Bem” para uma festa em casa do Sr. de L....homem de vastas posses, gente fina e de bom trato, aquilo a que vulgarmente chamamos um “grande achado” para passarmos uma noite bem comidos e bebidos, tratados com tôda a consideração e com a grande vantagem de não se gastar, nem um real.

Quando entrei já a sala se encontrava cheia de convidados aparentando grande satisfação e contentamentos. Negruras de smoking e gritos berrantes de fatos de baile, brilho de jóias, cigarreiras de ouro e sorrisos radiosos em tôdas as fars. De facto estava-se bem ali.

Cumprimentei a dona da casa com o meu melhor sorriso e preparei-me para tirar o maior partido possível de tudo aquilo. Naquela noite sentia-me particularmente romântico (o vinho do Porto bebido depois dum bom jantar torna-se uma bebida deveras maliciosa). “Quem sabe se começarei hoje a seguir os conselhos do «velhote»” pensei eu.

Ainda hoje me admiro como consegui estar naquela disposição, tão bom, tão amoroso, tão disposto a casar-me. Mas a verdade é que naquela noite estava animado mas asseguro que não tive culpa.

Foi sem querer.

O meu amigo apresentou-me à Luizita Riba-Côa. A Luizita estava um encanto. Era morena, olhos verdes com um brilho líquido que acaricia, afagava e nos punha arrepios na pele. A boca fazia promessas e que promessas, meu Deus! Era de tentar um santo! Toda ela eram curvas e languidez macia do meu gato quando se espreguiça voluptuosamente ao sol (foi assim que começaram muitos poetas).

O João (o meu amigo) tinha-me apresentado à Luizita como artista pintor de grande futuro e disse tudo aquilo que costumamos dizer quando apresentamos alguém e queremos que a sua grandeza nos engrandeça também. Enfim, a Luizita acreditou em tudo (talvez até o pobre João também acreditasse) e, sem vaidade, eu agradeci-lhe. Já tive ocasião de dizer que não sou desastrado de todo e naquela noite a minha face morena de olhos melancólicos e as minhas longas e indolentes mãos sobrevaíam mais do que nunca das profundezas negras do impecável smoking.

Dançámos toda a noite um com o outro. A minha melancolia sentimental aumentou com vários cálices de vinhos generosos e licores e falei, falei muito, contei-lhe

que tencionava ir ao México estudar pintura moderna, inventei toda a espécie de histórias capazes de deslumbrar uma rapariga ingenua. E o mais curioso é que eu também já acreditava nessas histórias. Comovia-me com êlas e nesse momento estava a ser cínico e verdadeiro pelo menos em imaginação. Tudo corria às mil maravilhas. Num momento de lucidez pensei: “ É agora. Tratemos de aproveitar esta ocasião.” E disse-lhe do meu amor por ela, pinte-lhe a minha vida isolada sem ninguém que me compreendesse, tudo isto temperado com promessas de futuro brilhante e amor eterno, enquanto os músicos suavemente abundantemente pingando gotas de um tango. Ela, coitada, rendeu-se aos últimos compassos da música e confessou-me que eu era o seu ideal, aquele que ela tinha esperado sempre.

Para não faltar aos “ sagrados e históricos costumes do Amor” (obra em fascículos, distribuída aos domicílios e com grandes descontos em assinatura) havia luar e havia um jardim. Nada melhor para que uma rapariga nunca mais não esqueça do que uma magnífica noite de luar em que lhe dissemos ao ouvido toda a espécie de intrujices piegas e lhe demos um ou dois beijos muito lentos, muito sensuais e geralmente tão manhosos como uma raposa velha.

Uma vez fiz estas práticas com uma rapariga que ainda hoje, a pesar de casada... Bem, bem, adiante, que já me estou a desviar do assunto.

Dizia eu que havia luar e um jardim, não é verdade?

Pois tratei de explorar essa agradável existência. Levei a Luizita até lá e aí jurámos amor eterno e outras coisas que tais. Ainda me lembro nitidamente dos meus raciocínios ao fazer tais juras. Pensava então mais ou menos isto: Ela é de boas famílias, os pais têm muita “massa” e bastantes propriedades. Além disso é uma garôta que faz “barulho” em qualquer parte e, que diabo, um “tacho” destes convém-me. Caso-me, prego com ela nalguma das propriedades que eu “administrarei” e então sim rica vida e ricas mulheres.

De facto o plano estava arquitectado com arte e agradava-me.

Enfim... às seis da manhã estava definitivamente bêbedo e erremediavelmente apaixonado, uma paixão nitidamente alcoólica que se exteriorizava por meio de arrotos, por abraços aos jarrões da China e por abundantes e pegajosas manifestações de ternura a tudo quanto topava pela frente. Então a Luizita saiu, depois de ter combinado – antes da bebedeira ter explodido tão poderosamente, bem entendido – um encontro discreto e agradável no dia seguinte.

Não a fui acompanhar a casa pela simples razão de que tiveram de me levar à minha quasi a pau e corda.

No dia seguinte levantei-me azêdo e mal disposto, tomei uma colher de magnésia e dispunha-me a passar o resto da tarde entre requintes duma indolência, quando me lembrei do encontro com a Luizita. Roguei três grossas pragas a tôdos os vinhos do mundo que nos põem em tais disposições amorudas mas depois reconsidereei: e – que diabo! – a “garôta” valia bem que se gastasse um bom pedaço de tempo e um pedaço – embora menor – de dinheiro com ela desde que nos correspondesse com iguais gastos em amor... E alem disso havia as propriedades, as tais propriedades que poderiam facilitar-me larga vida de mulheres e folia.

Dispus-me, portanto, a ir à “Benard”, aquela “Benard” cuja porta eu costume pulir tôdas as tardes com as costas do meu atlético casaco. Enverguei fato azul impecavelmente vincado, enfiei o anel de brasão que tenho para estas entrevistas de circunstância e dirigi-me para a selecta pastelaria. Eram cinco horas e casa estava “à-cunha”. Não havia mesa mas, depois de esperar um pouco, lá consegui uma mediante o suborno de 20\$00 a um creado, êsses que mentalmente lancei à conta das propriedades.

Mandei vir um “Brandy” e esperei. Eram seis horas. Mandei vir outro “Brandy”, comprei o “Diario Popular” e esperei. Eram seis e meia. Então, à porta sorrindo, com aqueles maravilhosos lábios, olhando ingenuamente com os estranhos olhos verdes, que me tinham feito tão mal à cabeça, apareceu a Luizita! Mas não vinha só! Acompanhava-o um poderoso matulão emponente e feroz. Enguli em sêco. A Luiza chegou à mesa sorriu-me, apertou-me a mão e fez as apresentações. O tipo chamava-se Carlos Alberto de Lencastre e Sousa! Pronto, pensei eu, com um nome destes, estou tramado. Lá se vão as propriedades! Mas a Luizita continuava a apresentação e dizia:

- É o meu noivo, com quem me caso para a próxima semana...

Tinham-me codilhado. E o fulano tinha toda a aparência de bructo... não havia nada a fazer.

A conversa generalizou-se. Falou-se muito e não se disse nada, como é costume entre pessoas inteligentes e cultas. O brutamontes mandou vir “Whisky”. Eu, para não ficar atrás, também mandei vir e comecei mentalmente a fazer as contas. A Luizita contentou-se com chá e bolos. Irra, que se ela também tomava “Whisky” era demais!

Às sete e meia resolvemos que era boa altura de nos retirarmos. Graças a Deus, porque se aquilo continuava o menino Carlos bebia tôdo o “Whisky” que havia na casa e quem pagava era eu.

Fizeram-se contas: dois “ Brandy”, quatro “ Whiskys”; 6 garrafas de Castelo, um chá e cinco bolos: 130\$50 incluindo percentagem para gorgeta: 140\$00!

Despedimo-nos tôdos, sorridentes e amáveis e eu vim para casa danado e com a nítida impressão que tinha andado.

Chamei a isto “um caso sentimental” mas também lhe podia ter chamado “aventuras dum andarilho”. Sim, porque chego agora a estas tristes conclusões: 160\$00 fora da bolsa, umas propriedades a voar e eu a ser gosado! Fui um magnífico e romântico parvo!

Nunca mais vi a Luizita.

Fim. 1945



ANEXO 3

BN E22/77 – [*“Para uma melhor compreensão da chamada “Arte Moderna”, texto manuscrito de 1946.*]

Para uma melhor compreensão da chamada “Arte Moderna”

Não existe o que para aí chamam, burguesmente, arte moderna. O que existe e existiu sempre é Arte, arte eterna embora, na actualidade, não possamos afirmar que ela é exactamente igual à de mil anos atrás. E isto simplesmente porque a Arte, como obra humana e não divina, tem de evoluir ou, pelo menos, modificar-se, adaptar-se ao meio ambiente e aos desejos e ambições do homem. Porque senão, aí de nós, ainda hoje estaríamos a fazer pintura rupestre e a decorar cavernas ou, no mínimo, a desenhar monos infantis e primitivos. Hoje a posição dos artistas perante a arte será talvez um pouco hermética mas é, sem dúvida, de tendências intelectualistas.

Procura-se, actualmente, uma evasão para além do real e uma interpretação de sensações que tornam por vezes abstrata a exteriorização da obra. Por isso o leigo, principalmente aquele que de Arte apenas conhece algumas reproduções em bilhetes postais e umas tantas exposições de maus fotógrafos a pincel, tomará imediatamente uma posição intransigente e superior – superioridade forte e poderosa, porque é dada pela ignorância – perante qualquer obra de arte que, pela concepção audaciosa e pelo intelectualismo exteriorizado, a tornem inacessível ao seu conhecimento crítico habituado aos rebiobinhos redondinhos e engraçados de um Joe ou aos escovados, engraxados e bem

passados a ferro de um Malta.

O magnífico crítico pontificará então, estendendo o dedo feroz e acusador, sobre a decadência da Arte Moderna. E aqui está a malfadada palavra: Arte Moderna. É um símbolo de maldição e incompetência, é o estigma da desgraça e talvez até da loucura, na boca de 90% dos frequentadores assíduos de “vernissages” na S.N.B.A... Arte Moderna! Puff...Puff... E aqui entramos nós no problema. A arte é moderna de facto, porque é feita hoje, porque vibra dentro das necessidades actuais, porque é a vida e o sangue daqueles artistas que sofrem profundamente a sua maldição de serem artistas e esmagam na tela ou no gesso aquilo que não podem viver. Essa é a tal Arte Moderna. Marca uma época amarga, dura, mas actual. Mas não será também arte Moderna o génio de um Miguel Ângelo ou dum Fídias em relação aos seus contemporâneos? Não foi “ El Greco” um precursor e um escandaloso modernista do seu tempo [?] Oh! Meu Deus! Quando Rodin arrancou o seu “Penseur” e sofreu a composição da “torre do trabalho”, quando ele punha todo o seu extraordinário esforço no trabalho, como foi recebido? Puff... um “modernista”; Puff... um reles inovador. Sim, um “modernista”, sim um reles inovador e foi o grande, o genial Rodin!! E Picasso?, perguntarão os críticos ferozes com ar triunfante. Sim, e Picasso? Aí está, todos se atiram a ele porque não o compreendem. Esfolam-no, gritam-lhe insultos, enraivecem-se porque não conseguem distinguir a arte de Picasso. É natural, o despeito é sempre assim.

A arte de Picasso, será uma arte acessível a todos? Não, de facto não é. A arte de Picasso é a arte de todos os verdadeiros artistas, de todos aqueles que procuram encontrar no mundo aquilo que ele é: deformado, retorcido, azedo, escuro, mas verdadeiro. A arte de Picasso é a verdadeira arte actual, a única que pode subsistir.

Tende, como todas as manifestações artísticas de hoje, para um excesso de intelectualismo. Mas mesmo esse intelectualismo se compreende, se encontra a necessidade dêle, se vê onde ele está. Senão, para [quê] seriam os pintores? Há tão bons fotógrafos!

Temos, portanto, tentado explicar as necessidades da arte actual. Dentro de um cérebro de artista formam-se, por vezes, imagens e sobreposições de ideias que nada têm de reais. Será o artista um vigarista porque exteriorizou essas imagens e essas ideias? Sim, porque se o artista está autorizado pelo publico burguês a pintar uma árvore ou uma casa como esse público a vê, também deve estar autorizado a pintá-las como êle, artista, as vê ou as imagina.

Porque é que o artista não pode fugir da realidade vulgar e falsa, para entrar no simbolismo de ideias ou de sensações? Porque é que o artista tem de estar amarrado a

conceitos que se estabeleceram como certos apenas porque são antigos? Não, nada disto está, nem pode estar certo. O artista hoje quer um pouco mais que isso porque a vida assim lhe pede.

O homem anda deformado por paixões e sentimentos! Pois deforme-se o homem exteriormente de forma que essas paixões e esses sentimentos apareçam bem vivos à superfície.



ANEXO 4

BN E22/18 – [Primeiro texto manuscrito de uma série de cinco, escritos em dias consecutivos, em Outubro de 1947.]

Outubro – 4

1947

Hoje pude verificar bem quanto a vida está desumanizada. Sempre que senti uma reacção puramente verdadeira e humana, tive de conte-la para não chorar com o ambiente. Há qualquer coisa que está em desequilíbrio. Tudo [o] que nós, homens, sentimos tem de passar por uma transformação cerebral para poder ser exteriorizado. Isso mesmo já se tornou um hábito e uma obrigação: transformar, torcer, desumanizar.

Sim, e agora?

Estamos incapazes de sentir plenamente a vida e de ama-la. Eu mesmo já nada posso contra o meu cérebro e o meu raciocínio. Quero amar as coisas e não posso. Só as posso ver friamente e analisa-las. E porquê tudo isto?

Só podemos viver dentro de nós. O resto é mecânico ou raciocinado, mas nunca sentido. E, às vezes, há necessidade de sentir, de sentir plenamente, ou então a finalidade da vida é nula.

Isto mesmo se sente na nossa arte, na nossa estética plástica. Porquê voltamos nós à procura da sensibilidade primitiva e pura? Apenas por uma cerebralização. Não é uma necessidade que nos faz lá ir, é uma conveniência de forma. A revolução, em arte, ressent-se actualmente dum excesso de lógica raciocinada. Apenas o surrealismo nos dá margem à exteriorização do sub-consciente. Há, por toda a parte, um excesso de “homem – máquina

de calcular” que é perfeitamente asqueroso. Porquê não voltar à liberdade de instintos e sensações? Porquê encobrir a verdadeira estética humana com uma capa asquerosa de moral convencional? A liberdade de reacções humanas só pode ser plenamente atingida quando se realiza a completa liberdade cerebral. Há que ser sensual e violento, há que ser forte e belo em acções para que a arte seja completa e perfeita. A forma é secundária. Realizar, só quando a totalidade do nosso ser vibre em conjunto com a obra. Então tudo estará certo e será belo. Mas nada de peias nem convenções. Anarquia plena na realização, para que ela seja uma realização completa. Só assim se poderá sentir a verdade das coisas.

E, afinal, para quê ir à procura da verdade das coisas? Valerá a pena?



ANEXO 5

BN E22/18

Outubro – 5

1947

Tenho estado a ler umas poesias do Mendes de Carvalho. Tudo isto porque êle me pediu que lhe faça uma capa para o livro.

Porque será que êstes poetas não podem – ou não querem – ser humanos? Porque será que, para êles, uma árvore não é apenas uma árvore e uma panela tem sempre de ser tão complicada como um tratado de filosofia?

“ O seu olhar era claro

e o seu corpo era manhã”

“ O seu corpo era manhã”! ... Irra, porque razão o corpo não havia de ser apenas um corpo, um bom e sensual corpo, mas, acima de tudo, um corpo? “ O seu corpo era manhã”!! Ora que esta!! Que diabo de ideia! Era bem feito que, cada vez que êle procurasse um corpo, apenas encontrasse uma manhã, uma manhã bem fria que o pusesse a espirrar e a bater o queixo. Então talvez se convencesse que um corpo, um bom corpo de fêmea, é uma coisa muito diferente. Nada de manhãs nem coisas que tais... E êles sabem isso. Quando se enroscam com uma fêmea, quando se põem nela, não estão a pensar em manhãs claras e frias; o que êles estão é cheias de concupiscência. Depois ficam satisfeitos e

vêm então com a velha história “ o teu corpo era manhã!”! Ora bolas!!

Já o bom e velho Salomão fazia a mesma coisa. Punha-se nas fêmeas – a rainha de Sabá que o diga – e depois, depois:

“ Os teus peitos são mais
“ formosos do que o vinho,
“ e o cheiro dos teus
“ bálsamos excede o de
“ todos os aromas.

“ Os teus lábios são como
“ um favo que distila doçu
“ ra, o meu e o leite es-
“ tão debaixo da tua língua...”

é claro; fazia linguado e tudo mais que lhe apetecia e, em seguida, já bem satisfeito, vá lá uma versalhada ôca. Ah! Velhote lúbrico e libidinoso!

E, no fim de contas, êste Mendes de Carvalho é um tipo com interesse e com valor. A poesia dêle é boa mas não verdadeira dentro dum conceito humano.

“ ... e o seu corpo era manhã.” Oh! Mendes de Carvalho, e se tu tivesses escrito
“ ... e o seu corpo era bom e quente,
cheio de curvas e de excitantes
E pedia macho...”

Não seria mais verdadeiro? Bom, mas talvez tu estivesses satisfeito nessa altura, então sim, o corpo podia ser manhã e até uma cebola, porque o sexo não te pedia nada.

“... e o seu corpo era manhã.” Ora que esta!



ANEXO 6

BN E22/18

Outubro – 6

1947

Hontem, assim que me encontrou, a primeira pergunta que o Olímpio me fez foi: “afinal que ando eu cá a fazer?” E seguiu-se uma enorme queixa contra a falta de finalidade da vida. Oh! Senhores! Mas a finalidade da vida está expressa nela mesma: viver. Viver e mais nada. E nesse viver já está englobada a produção que é nata em cada homem. O meu viver é pintar, desenhar, agatanhar ideias e procurar coisas. O do Olímpio será talvez pensar, apenas pensar porque êle é gordo demais e também enormemente ralaço para ter uma produção activa, mas então que pense, que pense alguma coisa que valha a pena para poder viver plenamente. O defeito dêle foi ter aceitado a “Dúvida”, a dúvida tão completa que chega a duvidar da própria dúvida. A “Dúvida” como forma de vida, sim. A “Dúvida” como aniquilamento, não. Porque a “Dúvida” só pode ser verdadeira quando há certezas de que duvidar. Então será, indubitavelmente, uma forma de produção. O que nunca será possível é formar certezas sem dúvida: isso é cretinismo. “Cogito, ergo sum”! AH! Descartes cretino! Cheio de convicções certas, cheio de charlatanismo intelectual, cheio de convicção da sua sabedoria perfeita e estúpida! Como eu tenho pena de ti, meu pobre diabo, meu pederasta das ideias! Quem te disse que o pensar era uma prova irrefutável do existir? A afirmação que fizeste foi gratuita, mas soube-te bem, ein! meu marau!! Nada de dúvidas, tudo certezas. “Penso, logo existo”! E há tanta coisa que pensa e não existe verdadeiramente! Existiu porventura Cristo, na verdadeira acepção da palavra existir? Não, meu velhote, não existiu porque não foi verdadeiramente humano. Foi apenas um mixto de prestidegitador, falador democratelho, lesma e santo. Tudo isto junto deu Jesus Cristo. De facto êle não existiu como homem verdadeiro e, no entanto, pensou. (Segundo nos afirma o Novo Testamento, do que eu duvido num bocado). “Penso, logo existo”!! Está boa, esta! Fora Descartes, fora, fora, fora todos esses palermas cheios de convicções e cheios de vento! Estrumeira com eles! Fora!

Afinal, Olímpio, meu discípulo primeiro, a resposta à tua pergunta é rápida e simples: andas a viver. E vivendo, andas também a criar embora a tua criação seja destrutiva. Pensa, meu velho, pensa, para poderes um dia actuar se sentires necessidade de o fazer. Vive tudo, vive plenamente. Duvida mas não negues.

Hoje recebi uma carta do Miguel. Doze páginas suculentas, doze páginas de comentários à poesia e à vida, de comentários à minha própria poesia. Chego-me a convencer que a minha poesia vale mais do que em verdade vale. Que será que eu tenho de facto boa poesia?

Ontem à noite fomos à caça da fêmea. Depois do acto consumado fiquei tão desapontado como se me tivessem prometido um festim persa e, em vez disso, me dessem côdeas secas. É o diabo! A satisfação só será completa quando se ligar o sensual ao espiritual? Não sei, mas creio que assim é que tudo é falso. Fêmea, sim, mas mais alguma coisa além disso. Pus-me nela e depois... depois o sexo ficou satisfeito mas o espírito ficou enojado. E isto não pode continuar: se dou razão ao espírito o sexo ressentir-se e reclama; se dou razão ao sexo o espírito revolta-se!

A época em que o homem atingiu maior grau de perfeição foi no período áureo grego. Século de Péricles... Aí o homem realizou-se quase plenamente. Perfeição física – dentro da verdadeira perfeição física, com defeitos, vícios e qualidades –, perfeição mental e perfeição artística. Todas as manifestações do homem desse período vibraram uníssono com os seus desejos e necessidades estéticas. A poesia da vida atingiu então um verdadeiro ritmo plástico. Temos de ver o homem grego em todas as suas reacções e realizações como um ser que procurou a vida e a resolveu em função dos seus desejos humanos.

Depois veio o Cristianismo e todo o seu cortejo de repressões ferozes e masoquistas e o homem transformou-se em múmia e em místico, deixou de viver fisicamente para só pensar na sua vida futura (!!!) e na sua vingancinha sobre os que, verdadeiros homens, iriam depois fritar e recinhar nos caldeirões ferventes do Inferno e levar picadinhas maldosas do horrível Belzebuth e de todo o seu facinoroso grupo de diabos menores. Mas houve alguns que ainda viveram e se riram dos Infernos cristãos. Houve alguns que herdaram o belo espírito grego e apareceram por vezes Lourenços de Médicis inundando o mundo com as suas gargalhadas gargantuescas e esborrachando os pobres ascetas com os seus ursos homéricos de protecção à arte e ao espírito. E o homem grego, lá no seu túmulo olímpico, rebojava-se então de gozo ao ver os retorcimentos e as contorções das pobres e santas lagartas ascéticas que ganiam a sua revolta aos pés dos cardeais e dos santos mártires.

Ah! Belo homem grego, como tu realizaste o que quiseste e com que beleza!

Mas hoje podemos ainda tentar uma fuga para a humanização do nosso mundo. Porque não viver em conformidade com os nossos desejos plásticos? Podemos ainda ser aquilo que devíamos ser há muito tempo: vivedores plenos das coisas. Não mais flagelações nem actos masoquistas, não mais rezas nem jejuns. Libertar o corpo dos silícios que os vossos indecentes avós cristãos e puritanos nos legaram. Viver dentro duma mística sim, mas duma mística que ponha a beleza e a vida acima de todas as coisas. A arte e o espírito,

o corpo e o intelecto são, para nós, os únicos deveres sagrados. Não mais santos e deuses furibundos, não mais êsse acreditar ignóbil em prémios na outra vida pelos vossos flagelamentos na actual.

Viver para o espírito e para o corpo, amar com paixão e violência o que deve ser amado e odiar com arrogância e brutalidade o que deve ser odiado. Assim seremos homens, homens e não minhocas, moluscos santos e lambedores de leprosos.



ANEXO 7

BN E22/18 - [Quarto texto manuscrito, de uma série de cinco.]

Outubro – 7, 8

1947

Um café teu qualquer coisa de intrinsecamente revolucionário no ambiente. Foi por isso que me vi na obrigação de assustar o Miguel com a violência das minhas afirmações no que respeita à renovação da arte. E, vendo bem no fundo, porquê eu não hei-de ter razão? De facto, qualquer movimento renovador começa sempre por exteriorização de paixão que atinge quási a loucura. Porque não hei-de eu fazer o que disse ao assarapautado Miguel, ir a S. Carlos, despir o “smoking” e assobiar Beethoven? Não é que, nessa ocasião Beethoven me incomode extraordinariamente – bem me importo eu com êsse pobre diabo -, é apenas uma forma, digamos, plasticamente palpável de tentar virar os rumos da coisa. A renovação ou é total ou não é coisa nenhuma.

O Miguel é analista em demasia para poder aceitar os movimentos apaixonados. Quer ver bem como a coisa evolue para depois então aderir. Todas as afirmações que lhe fiz da necessidade duma estética nova chocaram com a cerebralização das coisas que, no Miguel, é uma autêntica segunda natureza. No entanto pareceu-me impressionado com as possibilidades infinitas que lhe apresentei. Creio mesmo que, em breve, estará conosco plenamente. Mostrei-lhe a necessidade de libertar o sub-consciente, mas duma forma tal que a produção atinja quási um êxtase místico. Verei mais tarde se, de facto, ele aceitou esta necessidade como única forma de libertação.

Depois há também o Brandeiro com os seus cretiníssimos quadros. É de facto

espantoso como se consegue pintar tão mal e ter tamanha convicção que se está a produzir uma obra famosa! É mais que espantoso, é admirável. Admirável de burrice, claro. Mas êle não vê então que aquilo é duma assustadora falta de censo estético!? Falta-lhe equilíbrio, falta-lhe realização, falta-lhe concepção, falta-lhe tudo, enfim, para ser arte. Oh! Senhores! Estou farto de dizer que a arte, para ser arte – seja ela qual for – tem que ser feita por um artista. Isto é uma verdade do amigo Banana, mas não deixa de ser menos verdadeira por isso. Parece que o Brandeiro é que não conhece ainda êsse princípio e, é claro, põe-se a pintar quando não sente absolutamente nada do que faz. Dá como resultado aquilo que eu vi. Um quadro pode ser apenas um amontoado de traços e côres mas tem que fazer sentir qualquer coisa, doutra maneira não é um quadro, não é arte, mesmo que o assunto seja magnífico e a realização perfeita (vide Henrique Medina). Oh! Brandeiro, vai-te embora! Faz bonecos para o “Papagaio” ou para o “Diabrete” que aí estás absolutamente no teu ambiente, mas não te atires aos fortes e poderosos quadros que lá tens por casa. Não tentes ser artista, que não vale a pena. Não tens espírito nem imaginação para isso. Contenta-te em ser cretino, que um bom cretino é uma coisa muito para louvar.

O Mendes de Carvalho também me tornou a falar na capa para o livro e, ao mesmo tempo, pediu-me a opinião sobre a poesia dele. Tive que ser franco e falar naquele famoso verso que me irritou: “e o seu corpo era manhã”. Tive que lhe dizer o que me agradava e o que me desagradava e, principalmente falar-lhe no sistema que tem de sacrificar o sentido humano ao sentido poético. Não concordou, é claro, mas apresentou-me uma série de razões que, embora não sejam totalmente verdadeiras, tem bastante interesse como conteúdo poético. Disse-me êle, entre outras coisas, que a sua imaginação lhe dava aquela associação de ideias e que, portanto, as imagens, para si, eram verdadeiras. Perfeitamente aceitável; o que eu duvido é que a imaginação lhe dê aquela associação de ideias. No entanto começo a aceita-lo melhor. Já vi que êle pensa, o que é um caso muito raro actualmente. Êle pensa e diz coisas. É poeta, mas diz coisas. Tem todas as possibilidades de vir a ser um bom artista pois já é poeta e a arte, afinal, tem uma grande, uma enorme parcela de poesia. Bem, tenho esperanças que a confiança que começo a ter no Mendes de Carvalho se justifique plenamente Espero que êle ainda venha a produzir uma obra bastante aceitável.

Depois de almôndegas, sopa de grão, peixe frito, vinho, fruta e pão, o Nuno Costa. Acho bem. O resultado foi uma conversa digestiva sobre Picasso e o progresso da arte. O Nuno está produtivo e satisfeito. Parece que descobriu uma nova técnica. Ainda bem. Tive

de concordar; estava com o estômago cheio.

O Frederico Jorge e o Jorge Vieira concordam comigo! A-pe-sar de tudo, a velha Europa ainda continua a ser a mãe do espírito e da arte. Principalmente os latinos... É extraordinário como depois duma barafunda como foi esta, a França esteja tão activamente productora! Isto explica-se talvez por uma necessidade de equilibrar o esgotamento objectivo com uma intensa actividade subjectiva. A arte sofreu, com a guerra, uma evolução tremenda em todos os ramos. Há uma transformação constante das coisas, uma tendência para a procura dum ideal mais perfeito do belo, que apareceu como consequência dum cansaço e duma dúvida constantes acerca do tão falado progresso da Máquina. Sim, há, sem dúvida alguma, a busca duma melhor humanização do homem e um desejo intenso duma satisfação de apetites estéticos que é nitidamente humano e compreensível. Estamos a caminhar para uma melhoria do homem, embora essa melhoria me pareça ter de passar por um período de feroz anarquia; feroz mas necessária, para subverter os valores errados e transforma-los em outros, mais certos e mais construtivos. Venha pois essa anarquia, destruam-se os velhos mitos...



ANEXO 8

BN E22/18 - [Último texto manuscrito, de uma série de cinco.]

Outubro – 9

Passou o cilindro da estrada. Fui duas vezes à janela para ver a Máquina. Raios me partam!

O Moraes, o irónico e agressivo Fernando Moraes, pré-gava hoje contra o homem estático. O homem, dizia êle, precisa de estar constantemente a mudar de lugar para poder produzir alguma coisa. E dava-se êle mesmo como exemplo; só está num sítio o tempo bastante para o poder conhecer e fartar-se dele. África, Alemanha, Inglaterra, Suíça, todos os sítios por onde tem passado apenas lhe teem servido como excitante e como desejo de encontrar outra coisa. Em parte, é verdade. Como excitante, é necessária a mudança; a

procura de qualquer coisa sempre diferente e nova obriga a uma acção constante que se torna um meio de produção. Apenas acontece que essa excitação não pode produzir nada de novo. Mesmo partindo duma base artística, há uma certa necessidade de estatismo – pelo menos parcial – para se poder agarrar firmemente qualquer coisa. A dispersão de ideias e acções é útil, sem dúvida, mas pouco creadora. Temos que usar o excitante “mudança-de-lugar” apenas na medida em que êle nos é útil; isto é: quando um ambiente deixa de ser produtivo e creador, então há necessidade absoluta de procurar outro. Mas, enquanto há algum motivo de interesse num meio, é necessário aproveitá-lo e tirar dele todo o partido estético e plástico.



ANEXO 9

BN E22/18 – [Considerações teóricas sobre o conceito de arte. Texto sem título, manuscrito, de 1949.]

A arte não é solução senão quando o indivíduo se sente impotente para se encontrar consigo mesmo. A arte é um objecto de substituição, tanto mais incapaz quanto mais se pretenda e tente explicar com ela aquilo que, por si mesmo, é inexplicável. É, para alguns, um sistema de coordenadas que serve para substituir aquilo que eles mesmos se sentem incapazes de realizar e transpor sendo, assim, uma frustração do próprio indivíduo como homem. É evidente nela o caminho que leva ao ascetismo, à contemplação, ao suicídio até, pois, exactamente por aquela característica de inutilidade que lhe é inerente, quanto mais pura, isto é, mais espontânea, maior será a insatisfação que deixará, insatisfação essa traduzida pela utilização das sobras do inconsciente, sobras usadas em vez de actuação directa, inúteis portanto como expressão objectiva. O artista não pode ir directamente ao que pretende quando faz arte. Só abandonando-a, transpondo-a, poderá encontrar a satisfação do seu desejo. Aí já não se trata então de fazer arte, mas sim de, por intermédio de processos todos pessoais e altamente maravilhosos, realizar o objecto desejado, não se servindo já das sobras do inconsciente, mas actuando plenamente dentro dele e transpondo-o para o real (pintura automática, tintura, colagem, “frotage”, etc.). A arte falha porque não actua; é estática e, na maior parte dos casos, só de efeitos exteriores.

O agir, como forma plástica, é talvez a única forma total de arte porque é a exteriorização directa e integral da necessidade individual da criação. A arte reduzindo-se à sua forma mais simples, que é o amor, será então uma poderosa actividade dinâmico - poética, sem compromisso de qualquer ordem ou de qualquer espécie. A acção poética (movimentação do indivíduo em relação ao meio) é muito mais completamente arte do que a execução eficiente e perfeita da arte (frustração do indivíduo em relação ao meio). Encontra-se no artista – homem que executa arte – uma enorme dose de impotência na resistência e no combate, o que já se não dá naquele que a ultrapassa, servindo-se dela como meio de exteriorização de fins próprios e determinados.

O processo utilizado pelos chamados artistas (contemplação – transformação - realização) é nitidamente um processo de recusa à vida. Existem em se darem consciência da própria existência, negando o poder carnívoro da própria realidade, realizando a realidade objectivada nos outros e nada mais. O constante combate eu - universo passa por eles sem os tocar, pois vivem no seu próprio isolamento e na constante fuga à acção. O Universo Prodigioso dos Encontros passa-lhes despercebido, as Coisas - Objectos são-lhe invisíveis, recolhem-se à incapacidade que a Arte lhes dá. Ver com os dedos, com os olhos, com o sexo, não é para eles; a arte tudo lhes substitui e para tudo lhes satisfaz a impotência. A arte será sempre o eterno Mito sem solução, enquanto lhe negarem a liberdade de existir e de se devorar a si própria. Nada temos a ver com os artistas e com a sua arte de fechar por dentro.



ANEXO 10

E22/72 – [Grupo dos Surrealistas: Ficha manuscrita de Mário-Henrique Leiria, 1948.]

GRUPO DOS SURREALISTAS

FICHA (1948)

LEIRIA, MÁRIO-HENRIQUE – 25 anos

CARACTERÍSTICAS

Paranóia evolutiva deferida por um excesso de lucidez – capacidade analítica bastante desenvolvida e desequilíbrio da vontade acentuado – Breves momentos de descontrolo

caracterizados por completo desconhecimento dos factos e interpretação pessoal dada aos mesmos factos – Leves tendências para a loucura destrutiva que, por vezes, não conseguem ser completamente dominadas – Recalcamentos sexuais, não de ordem física mas de ordem mental, nitidamente evolutivos – Incapacidade de coordenação de ideias de ordem não – imaginativa.

ESTADO

Transição entre a paranóia lúcida e a loucura auto-destrutiva.

CONSEQUÊNCIAS

Suicídio.

TERAPÊUTICA

Deve ser aconselhado a matar alguém ou, pelo menos, a praticar um acto de grande violência.



ANEXO 11

BN E22/78 – [*“Razões porque sou surrealista”*, 1949, Lisboa. O texto, dactilografado, contém manuscrita à margem, a lápis, a seguinte nota: *Para ser lido durante a actuação por nós levada a efeito no “Jardim Universitário de Belas Artes” em Maio de 1949.*]

Razões porque sou surrealista

Nasci em 2 de Janeiro de 1923.

Morri, como todos sabem, em 3 de Fevereiro de 1759. Fui acompanhado nêsse acto eminentemente económico e irracional por trinta e nove sanguessugas, primatas já por si predispostos para a aceitação de qualquer acção construtiva e revolucionária. Talvez por isso, e mesmo por isso, uma velha máquina de costura se encontrou (e quando digo encontrou, ponho, evidentemente, o caso do sexualismo actuante) com uma locomotiva que, de cabelos desgrenhados, uivava perdida na noite. É esta a razão do nascimento dos helicópteros metafísicos, que todos os anos descem do ninho para fazer análises de urinas e de actos de devoção. Então é nessa altura que lhes é dada autorização para viver 73 anos (incluindo os passados na tropa) e para se desmoronar quando lhe apeteça. O

desmoronamento dum helicóptero é sempre um espectáculo digno e emocionante: primeiro todas as mães de família não ocupadas ou em estado de gravidez adiantada, se reúnem numa dança de roda e afirmam as suas convicções. Em seguida começam a rolar laranjas e é dado início à sagração. As estruturas caem com grande estrondo dentro do ouvido de cada espectador e o regosijo é geral. Formam-se por essa ocasião pequenos aglomerados pustulentos que devem ser extraídos com todo o cuidado e postos a secar em lugares elevados e onde hajam pessoas de compleição débil. A justaposição contínua desses aglomerados dá frequentes vezes como resultado o aparecimento de doenças venéreas e toda a espécie de perturbações na vista, que logo são remediadas com aplicações frequentes de massagens electricas e banhos mornos em água não muito açucarada (isto à falta de ácido nítrico, evidentemente).

Bem, mas o essencial para obter boas torneiras e chaves é, como já foi dito, usar de toda a circunspecção e uma boa dose de glicerina de preferência da do Cáucaso. Depois nada mais há a fazer do que mecher tudo e pôr em banho-Maria até as orelhas começarem a tomar uma transparência vitrea que muito facilita a observação dos fenómenos climatéricos. A evidência dos actos aparece então, perfeitamente nítida.

Afirmo até que a razão de ser do esmalte dos dentes não é, como parece à primeira vista, um caso de raciocínio mas sim uma posição moral, bastando para isso observar como andam os caranguejos e as fases da lua por ocasião do aparecimento de símbolos agnósticos.

Tudo está portanto esclarecido até atingir a devida incompreensão necessária e perdida, tanto mais que os aparelhos ortopédicos se fizeram para educação das crianças.

São estas as razões porque sou surrealista...



ANEXO 12

E22/70 – [*“Fragmentos da minha vida real”*, 1950. Este texto tem anexado um recorte de Imprensa onde foi publicado, no entanto, não é possível identificar o jornal nem a data de publicação. Existe a indicação de que fazia parte de *“Miscelânea IP”*. Apontamento escrito à mão com a menção *sem efeito*.]

Nasci em 2 de Janeiro de 1923.

O horóscopo diz que Saturno me previu e a primeira mão que olhei directamente era de forma ainda hoje desconhecida.

Durante quase toda a minha infância fui perseguido pela presença constante de uma antiquíssima máquina de costura que pretendia encontrar-se (e quando digo encontrar ponho, evidentemente, o caso do sexualismo actuante) com uma locomotiva que, de cabelos desgrenhados, uivava perdida no espaço. Daí as reminiscências, que ainda hoje tenho, da existência duma noite enigmática por onde eu caminhava exaustivamente, pisando rostos de crianças já mortas há séculos.

Mais tarde – o tempo nunca me apareceu com forma definida – encontrei pela primeira vez três ossos longos e muito nítidos, envoltos em rede, que se tornaram o permanente e exaustivo caminho, única passagem aberta por onde era forçoso passar. Trouxeram-me eles a insistente presença do passado e do futuro. Encontrei então muitas flores que me eram totalmente desconhecidas, sangrentas, tentaculares, erectas. E vi também a Grande Pedra, branca e luminosa, vertical, apontando o espaço. Tive que atravessar o túnel onde uns braços e uns cabelos finíssimos e muito negros que envolviam seios gelados me obrigaram a descer até ao fundo da cisterna e me fizeram passar pelo pequeníssimo orifício em que só raros conseguem introduzir-se. Cometi nesse momento o meu primeiro assassinato.

Depois vivi um certo tempo numa casa muito branca, sem janelas nem portas, tendo por telhado pernas de mulher e garfos de prata. Aí tive tempo para analisar a minha própria existência pois o meu companheiro, um estranho galo com cabeça de cão, passava os dias consultando o espaço com um enorme telescópio. Verifiquei, portanto, que nunca tinha chegado a abandonar a praia solitária do remoto planeta donde tinha vindo.

Por volta dos vinte anos, tornou-se obsessivamente certo para mim o ruído constante do telefone. As paisagens deixaram de ser desconhecidas e então, sempre que chegava a qualquer sítio, sabia antecipadamente o que lá ia encontrar. Nada me era novo mas, ao mesmo tempo, tudo estava sempre diferente. Formaram-se à minha volta, por essa ocasião, várias formas gelatinosas e tive que procurar as altitudes e os países remotos. Sofri nessa altura uma enorme desilusão ao verificar que o corpo vibrante que abraçava nada mais era que uns olhos muito verdes, que desapareciam lentamente no horizonte. Fiquei só e único, perdido entre imensos aparelhos ortopédicos que caminhavam para mim.

Roubei algumas vezes. Sempre que o fazia tinha uma sensação como de encontro, um oceano muito antigo me vinha bater nos rins e eu sentia-me anatomicamente verdadeiro.

Durante cerca de três anos sei perfeitamente que fui insecto, um estranho e monstruoso insecto que subia paredes. Nessa época preferia habitar os telhados, os grandes telhados escuros onde nasciam maçãs. Foi um período em que não tive desgostos, mas a sensação de que de facto havia qualquer coisa de desconhecido em mim, nunca me abandonou.

Depois, muito mais tarde, viajei ininterruptamente por florestas petrificadas, encontrando frequentemente pequenas serpentes com quem passava noites maravilhosas. Anões vermiformes, o GRANDE ZERO e olhos de panteras foram também meus companheiros muitas vezes.

Hoje, com 27 anos de existência Saturniana, viajo através do espaço, cada vez mais veloz e mais distante, a caminho do planeta desconhecido.

Morri, como todos sabem, a 27 de Novembro de 1758.

MÁRIO HENRIQUE (PUBLICADO EM 1950)



ANEXO 13

BN E22/67 – [*“Evidência Surrealista”*, Texto manuscrito incompleto de 1951.]

EVIDÊNCIA SURREALISTA 1951

Para nós, que estamos a caminho da grande barreira da sombra, nada mais inesperado que o encontro súbito da verdade que existe nos olhos que nos fixam. Para acreditar na evidência do olhar é preciso ter encontrado o amor; não o amor vulgar, mas o amor pelo inesperado, desconhecido animal que nos espreita há séculos, a ave que parte para o infinito, a sombra das existências já perdidas.

De nós sai agora o grande conhecimento das coisas ocultas que parte para os vossos olhos.

Entre o sonho e a pedra nada mais existe que isto:

os dois caminhos formados por uma exaustiva procura.

O braço, praia e noite por onde caminhamos até ao desconhecido, forma única que está por descobrir e que por si só é já a escada líquida que subiremos um dia:

e a carta; o arcano XVII, a estrela dos magos, cuja morte é a estrada longa e muito branca que leva à vida e à morte.

Do encontro súbito e muito rápido destes dois objectos nasce a força, nossa própria força de atacar e de ferir, nosso desejo de destruição e, ainda que não pareça, o nosso subir à última nuvem, à altura inultrapassada onde o próprio sangue pára, onde o sexo nada mais é que a própria forma humana, onde a luta e a raiva dão origem à flôr por descobrir.

Para sêr mais claro, poderei afirmar que êste conhecimento me veio da aventura que um dia me aconteceu:

ia por uma rua longa, muito longa e completamente deserta. Era noite e não existiam luzes, talvez porque tivesse faltado a corrente eléctrica, talvez porque nunca tivesse existido luz naquela rua. Era um vulgar caminho de volta para casa, tão vulgar que não dava por êle. De repente abriu-se uma porta à minha frente. Fiz os três sinais; o primeiro de alto a baixo com a mão aberta, o segundo à esquerda, horizontal, só com o polegar e o último, o maior, circular e muito nítido em frente da cara. Depois entrei. Uma escada enorme, cheia de luz levou-me até ao fundo, à sala onde pequenas serpentes caminhavam velozmente para a floresta petrificada que se projectava ao fundo. Segui-as. Já não podia parar, devido principalmente à inclinação da sala. Entrei na floresta. Enormes figuras que ainda hoje não posso classificar me apareceram então, lentas, armadas de longas lanças, e me empurraram brutalmente para uma praça de calcareo exaustivamente branco onde um corpo de mulher jazia sangrando, sem cabeça. Para atravessar a praça vi-me forçado a passar por cima desse corpo e então verifiquei que ele estava atravessado por um lindíssimo garfo de prata. Nada mais havia a fazer e portanto segui o meu caminho. Do outro lado da praça havia uma outra porta, monumental, rutilante como um sol. Abri-a. Nessa altura, uma forma esférica me caiu em cima da cabeça. Creio bem que desmaiei. Quando, de manhã, dois amigos me encontraram caído na mesma rua, um pouco mais a frente apenas, eu estava abraçado a uma cabeça de mulher cujos lindíssimos e negros cabelos se enrolavam no meu pescoço. Nos seus olhos verdes havia lágrimas. Julgo ter ficado três dias de cama mas depois o conhecimento de todos êstes acontecimentos trouxe-me a descoberta do que se segue:



ANEXO 14

E22/79 – [“*Realidade surrealista*”, texto manuscrito sem data.]

“Realidade surrealista”

Quem se interessa tem obrigação de conhecer.

Quer dizer que a não interpretação da experiência ou a sua catalogação não invalidam o fundamento da própria experiência.

Escolhemos o surrealismo porque ele é para nós a única base autêntica duma realização procurada e urgente, mas não nos empenhamos demasiado na força mítica do rótulo. Hoje, realizadas certos dados da experiência, continua a sêr um caminho para a sua pressecução o aceitarmos verdadeiramente qualquer outro movimento que garanta a liberdade atingida. Sabemos no entanto que tal não se deu ainda. É bom dizer que sem abstrair da nossa própria miséria, nós vemos a miséria ambiente, o mêdo circundante, a luta pelo sucesso fácil, a adaptação à conveniência (saída duma sala para a outra, com bater de portas) e, sobretudo, a inércia secular dum público de que alguns teóricos extremistas garantem a existência, mas que nos parece estar por experimentar e até por existir.



ANEXO 15

E22/73 – [“*O mito da família*”, texto manuscrito de 1952.]

O mito da família

Ao analisarmos as relações diárias do homem com a sociedade dita organizada e civilizada, devemos observar em primeiro lugar a mais evidente das organizações míticas que tendem para a defesa dos sucessivos atentados contra a liberdade – nada tem a ver com

qualquer liberdade de ordem propagandista – que, sistematicamente vêm sendo feitos pelos Grandes Responsáveis do Racionalismo Social. É essa organização, que podemos classificar de tenebrosa, a família, base da supressão do desejo e destruição – verdadeiramente secreta – como se o homem, de facto não existisse. Pelo pai – ainda actualmente com todos os direitos drásticos de chefe e 1º sacerdote – é espalhado o terror ao desejo feroz da sexualidade e construído o edifício do futuro – sem – solução de gerações sucessivas. Qualquer tentativa, por primária que seja, para a libertação do desejo e do sonho se encontra sempre perante e contra o pai, qualquer tentativa de conhecimento e encontro com a dialéctica das coisas se choca com a família e com todo o seu sinistro cortejo de tabus.

Da remota organização tribal e totémica, ainda hoje se mantêm os aspectos mais convenientes à sustentação duma organização que tem por fim único e exclusivo limitar o indivíduo a simples objecto colectivo sem vontade própria, que tem como objectivo o controle rigoroso do desejo e cuja finalidade é sempre o domínio e a tirania sobre os que dela directa ou indirectamente dependem.

Da família – nem sempre objectivada exclusivamente no pai – emanam grande parte, se não o total, das deformações psíquicas que acompanham pela vida fora, com maior ou menor evidência, a quase totalidade dos indivíduos, pois o choque traumático e constante que neles é diariamente produzido por uma organização pré-disposta à sabotagem constante do conhecimento humano, traz como consequência frequente e como reacção, o aparecimento de complexos, taras e recalcamentos: dão então os chamados estados psicopáticos e o indivíduo é classificado de anormal, mas ninguém se lembra (ou quer lembrar) do passado desses mesmos indivíduos, de todo um cortejo de frustrações sucessivas a que a família o obrigou, de toda uma série de “ocultações” sexuais a que teve de se submeter para não entrar em choque com o agregado familiar. Assim o estado permanente de receio a que o forçaram levou-o a um desequilíbrio psíquico que só muito raramente se não encontra na generalidade dos indivíduos, embora em maior ou menor estado de exteriorização, a-dentro da organização familiar. Nessa organização tudo se passa num ritmo já previamente estabelecido, formado por séculos e séculos de experiência na prática do medo. Para o controle dos que dela dependem, é-lhe posta a serviço uma legislação de respeito obrigatório inexplicável, criando-se na criança, logo que ela começa a ter possibilidades de raciocínio, um receio constante de transgredir aquilo que lhe afirmam – com que bases? – ser o “bom” e de nunca praticar o que lhe dizem ser o “mau”. No próprio conceito familiar de “bom-mau” existe uma eficiente e perfeita manobra de

assegurar a detenção do indivíduo dentro dum campo de inofensividade; é evidente que uma forte personalidade não era conveniente e há portanto que aboli-la cercando-a de tabus de várias ordens, intransponíveis para a maioria: respeito pelos pais, amor pelos filhos e irmãos, etc, conceitos estes com milénios de obrigatoriedade de aceitação sem discussão. A noção de responsabilidade é abolida e substituída por uma noção de submissão. Ninguém, dentro da família, tem o direito de ser contra ela pela simples razão de que não é autorizado ser contra ela.

No campo sexual então tudo se passa como se, de facto, fosse ignorado ou não existisse. Mesmo o próprio fim legalmente autorizado – a reprodução – é camuflado com variadíssimas justificações e o Amor não existe. A feroz presença do desejo amoroso é escondida e, quando aparece, tem de viver esmagada na ilegalidade, pois a família não sanciona o primeiro e grande direito do homem: AMAR. Para se manter unida e poder sobreviver tem que eliminar do seu caminho aquilo que, de facto, é mais fortemente individual: o AMOR. Que dois indivíduos se amem não interessa, mas passará a interessar imediatamente se se casarem. O AMOR foi recusado mas o aspecto legal foi aceite. O que interessou foi o casamento, e o aparecimento, em determinadas condições, de filhos (pois o aborto, desde que fique oculto, é perfeitamente aceite pelo agregado familiar). O beneplácito familiar é dado à ligação oficial, não à amorosa, justificando-se assim que, mesmo contra as afirmações da própria família, ela subsista ainda e apenas à custa duma legislação que fortemente a protege contra a existência do homem como indivíduo. O AMOR fica reduzido a instrumento de unificação e nunca de libertação. Serve para prender ao grupo, mas não para libertar no homem todo o seu desejo e direito de se sentir indivíduo.

O encontro macho-fêmea, macho-macho, fêmea-fêmea, anatematizado porque não pode – nem nunca poderá – servir de sustentáculo à organização familiar, vivendo, como vive, por si só, independente de contratos e concessões. Nunca qualquer real encontro entre dois seres poderá movimentar-se dentro do círculo da família. O Homem e a Mulher que sentem a grande força do AMOR partirão sempre consigo próprios, sem ligações nem acordos. O AMOR despreza a família, assim como esta o odeia.

Que o pai-de-família tenha uma amante é aceitável, mas que ele não seja casado e que, portanto, não seja oficialmente pai-de-família torna-se num insulto a toda uma organização que vive principalmente das aparências.

Da família emana e emanará, enquanto ela subsistir como base e pilar da supressão do indivíduo, todo um cortejo de destruição e intoxicação do homem considerado como

tal.

Mas para além, muito para além da força familiar, está a força dos que se amam, dos que caminharão sempre entre a água e o fogo, daqueles que se recusam a perder o seu direito de existir, em benefício duma organização caduca e apodrecida que já nada representa para o homem.

Janeiro/52



ANEXO 16

BN E22/57 – [*“Beat generation, angry young men e os anos cinquenta”* Texto manuscrito, sem data, constituído por 11 folhas. Nota: No verso da 1ª folha, pode ler-se o seguinte: *“Ossos queridos, Dachau, capacetes de aço e cães amestrados para assassinar crianças, Estalinegrado, cidades derretendo-se em poeira negra, Berlim, um fim de guerra que não irá acabar, Hiroshima e Nagasaki, dois cogumelos tremendamente indigestos para 200.000 seres humanos... história contemporânea, átomo, medo...”*]

Beat generation, angry young men e os anos cinquenta

E a razão, a explicação viável, a justificação coerente? Onde? Nas veneras penduradas em peitos sem braços? Nas calças de uniforme (com direito a promoção) vestidas num corpo sem pernas? Na traquitana quotidiana de “eleições livres” porquê? Nas continências com corneta e tudo, tocadas aos mortos sem saber enrolados em bandeira?

O polícia apita, a multidão continua subindo e descendo as ruas e os negócios caminham bem, graças a Deus, entre as nove da manhã e as seis da tarde. Os cães, agora, só mordem o osso do treino, enquanto esperam.

E ser herói? Ficava bem nos livros comovedores, nos filmes de grande audiência, com J. Wayne-general e E.G. Robinson- almirante, na tv recém-nascida e na rádio massacrante. Para ser herói, havia quem soubesse, bastava deixar de ser humano, até não custava muito. Só que o tempo dos heróis já cessara! Não ser herói e não ficar na História, ser apenas realmente vivo, humano, saber que as instituições tinham falhado e que os meios de viver convencionais já não prestavam, foram as questões que se puseram obsessivamente

a muitos jovens dos anos cinquenta, em ambos os lados do Atlântico.

Nos Estados Unidos, esses novos bárbaros a quem erradamente chamaram rebeldes sem causa (e então a vida? Não será uma causa maior?) e que escolheram o presente como rumo de existir, formaram a Beat Generation. Na Inglaterra, com determinadas diferenças que já se verão, foram os Angry Young Men. Ambos foram um fenómeno social de violenta expressão literária e, porque representam uma significativa adaptação à vida nos meados do século XX, os seus textos possuem um valor imediato para todos nós. Formaram a coluna avançada da revolução que pretende transformar o homem de objecto da História em ser da experiência. Aceitaram a vida como um estado de contínua ansiedade em procura de uma incerteza que recusa salvação e pátrias como solução de pantufa e lareira (com direito a família e restante cangalhada).

Rejeição do passado como mito, do futuro como obrigação, rebelião contra a autoridade organizada, nojo vomitativo dos “quadrados” encaixados na sociedade de compra e venda.

Vá, homem, você tem que ir, diz Jack Kerouac, ex-jogador de futebol americano, criador do termo Beat, em “Pela estrada fora”.

Não tenho planos

Nem compromissos

Nem encontros marcados com ninguém

Assim

exploro preguiçosamente

almas e cidades

Parece que sou realmente

um cidadão

do mundo

que tolera a Democracia

da qual Platão disse

há mais de dois mil anos

que é a melhor forma de mau governo

É suficiente, não acham?

Jack Kerouac – MEXICO CITY BLUES

Ir exaustivamente até ao fundo da derrota, não pretender ser um controlador de acontecimentos e povos, desejar os dedos reais da existência, os dedos com que se apalpa o mundo das coisas, do ódio e do amor. Mastigar, como Allen Ginsberg, a orelha de Van Gogh.

Poeta é sacerdote

O dinheiro tem representado a alma da América

Despedaçado o Congresso no precipício da Eternidade

o Presidente construiu uma máquina de guerra que

há-de vomitar e reconstruir a Rússia no Kosovo

O Século Americano foi traído por um Senado demente que já não dorme com a mulher

Franco assassinou Lorca o belo filho de Whitman

Do mesmo modo que Mayakowsky se matou para escapar à Rússia

Hart Crane suicidou-se para abalar a América errada

Ao mesmo tempo que milhões de toneladas de trigo

eram queimados em cavernas secretas

debaixo da Casa Branca

enquanto a Índia passava fome e gritava e comia

cães raivosos encharcados e montanhas

de uvas eram reduzidas a cinzas

nas salas do Congresso.

homem algum temente a deus ousará passar por ali outra

vez por causa da pestilência dos ovos

pódores da América...

Allen Ginsberg –Morte para a orelha de VAN GOGH

Mentiras e embustes em excesso, tinha sido o que a Beat Generation encontrara; essa fôra a sua experiência e o seu credo tornou-se simples, directo: o único caminho para entrar em relações com a vida é encarar a realidade tal como é, tal como cada um a encontra em todos os momentos de agonia ou alegria. Enquanto isso, os “quadrados” ficam à janela ou vão pintando os seus slogans políticos pelas paredes. Sabendo-se só, o beat resolve o seu problema dentro desse conhecimento e todos os seus contactos são

imediatos e intensos. Da forma como a realidade está presente, conta Diane di Prima no seu 12º Pesadelo:

*Fui à clínica. Disse tenbo um entorse no pé.
Como se chama perguntaram e idade e quanto ganha e quem é o dentista da sua família.
Disse-lhes e eles disseram-me para esperar e esperei e eles disseram entre e eu entrei:
Abra o olho disse o médico tem qualquer coisa nele.
Magoei-me no pé disse eu.
Abra o olho disse ele e eu abri e ele tirou-me o globo ocular e lavou-o numa bacia.
Pronto disse ele e voltou a coloca-lo agora sente-se melhor não sente.
Parece que sim disse eu. Vejo tudo preto não sei,
Magoei-me no pé repete:
Importa-se de piscar o olho pediu ele falta-lhe uma pestana.
Parece-me disse eu que tenho qualquer coisa no pé.
Oh disse ele. Talvez tenha razão. Vou corta-lo*

e da violência dessa realidade tão constantemente quotidiana também ela assinala a ideia quando avisa, com certa melancolia irónica no seu 13º pesadelo:

Doi, ser assassinado,

Deste mundo subterrâneo da Beat Generation se diferenciam em certa medida os Angry Young Man, mais consequentes em relação ao processo político que os rodeia numa Inglaterra saída da 2ª Guerra Mundial. Geralmente filhos da classe média, com o corpo bem tratado pelo programa de saúde do governo e a mente alimentada em escolas e universidades de velhas tradições, vinham à procura do seu lugar numa nova Inglaterra e viam que a saída estava fechada, que não havia para onde ir.

Vamos continuar a deixar enganar-nos por uma classe de mentirosos imbecis?

Vamos continuar a ser governados por eles? São ineptos, sempre o foram, pois são incapazes de reconhecer um problema. (...) Estarão sempre prontos a sustentar o mesmo mito, a organizar o seu culto Número Um. Agora, que as técnicas de comunicação são praticamente ilimitadas, parece-me que nunca houve tão pouco a dizer ou tão pouco desejo de dizer seja o que for. Esta poderia ser numa época apaixonante creadora. Portanto, deixemos os escrevinhadores borrarem o papel, deixemos a Inglaterra perder o seu sangue. Um dia cantaremos, estou à espera desse dia...

Não pretendendo, como a Beat Generation, criar um mundo do abismo, mas antes exigindo o seu lugar no mundo bem real da superfície, os “jovens zangados” irromperam explosivamente na cena literária britânica. Os seus textos, em que a literatura apenas serve para exprimir o descontentamento e nunca como manipulação de arte, foram muito tempo ignorados pelos estabelecidos oficiais das letras.

Deles havia o habilidoso e requebrado Somerset Maugham: “ São uns nojentos”. Por trazerem consigo atitudes proletárias de dúvida e hostilidade contra a intocável classe dita intelectual, criaram inimigos entre os variados tipos de conservadores. Mas a sua posição era evidente.

O material de todo o escritor, o assunto de toda a literatura podem ser definidos muito simplesmente: como ser um humano? Cada um tem o seu ponto de vista acerca do que constitui a humanidade e esse ponto de vista determina os seus actos e as suas atitudes. Se se é um artista, isso determina a forma de arte que se adopta. Duma forma geral, os escritores dividem-se em duas categorias: aqueles que se interessam pela humanidade para fins de análise e de investigação e aqueles cujo fim é propor qualquer coisa de positivo. Os primeiros dão um passo atrás e perguntam: “ O que é isto?”. Os segundos avançam, mostram o caminho e fazem sinal para que os sigam...

John Wain, NA CORDA BAMBA

A posição dos Angry Young Men estava claramente identificada com os segundos. Com eles apareceu o novo tipo de herói, o anti-herói (actualmente tão cansativamente usado e massacrado a despropósito de tudo e tão pouco entendido), consequência do colapso dos anos trinta, da guerra e dos seus pânicos, do falhanço moral do socialismo britânico e da guerra fria com os seus fantasmas de catástrofe. Criava-lhes então um dilema em que o ser humano se via cercado de valores construídos no vácuo.

Todas as lutas e todos os problemas que se opõem ao crescimento da nossa civilização se subordinam inteiramente à questão de saber se se conseguirá pôr de pé um homem esgotado e conserva-lo assim. Se se responde pela negativa, o nosso passado não conta para mais nada; mostra-se insuficiente para preservar o futuro.

Em resumo, é o esgotamento de um asmático que acaba de correr a maratona e que descobre que, no fim da corrida, não há troféu nem glória à sua espera. Eis exactamente onde nos encontramos.

Bill Hopkins – NOVOS RUMOS

A diferença crucial entre Angry Young Men e Beat Generation era de tempos de experiência. Os primeiros desejavam acreditar na experiência da sociedade transformadora e os segundos estavam já experimentando essa transformação.

Na Beat Generation a acumulação da experiência levava-os à perseguição de uma forma em que, por vezes, o mistério, a magia, uma agulha, um corno se tornavam valores intrínsecos no campo da revolta que, assim, se dava isolada.

Entretanto, os Angry Young Men, tinham, com o seu contínuo criticismo do presente, transformado a crítica social numa arma usada com fins limitados de auto-realização, dentro apenas dos ditames da própria consciência.

Mas ambos, dos lados opostos do Atlântico, nos deixaram uma literatura maior, essencial para sentir a verdade dessa década de cinquenta, chamaram violentamente a atenção dos vivos para a grande viagem da esperança, num mundo exausto: o coração activo, real, do homem.



ANEXO 17

E22/83 – [Texto manuscrito, sem título e sem data.]

Está na vontade de cada um publicar os poemas que entende – se os tem para publicar e se entende fazê-lo. Na dos outros, está a de ler e gostar ou não. Contra isso, nada a fazer.

Nos poemas que aqui se leem, agarrados entre vários desde 1948 – época em que o autor se dizia surrealista – até 1956 – época em que tal já não se diz – parece existir uma aparente falta de unidade. Essa incoerência é, afinal, a própria coerência duma linha evolutiva em que vários acontecimentos marcaram a quem os fez um caminho a seguir, mais próximo do homem e dos seus problemas. É sempre difícil procurar o que julgamos

ser verdade; mas, dessa procura, sai frequentemente o encontro com a realidade, com aquela realidade que tantas vezes está mesmo ao nosso lado e com a qual topamos diariamente; decifra-la, eis o doloroso. Essa decifração não obriga, no entanto, ninguém a ficar com um ar muito zangado. É bom não perder, nunca perder o senso do humor e do amor e ir até ao fim com a capacidade de sorrir e, se for preciso, de dar de repente um pulo.



ANEXO 18

BN E22/54 – [*“A actividade do pintor, não é, como certos críticos...”*, texto manuscrito de 1957.]

A actividade do pintor, não é, como certos críticos...

A actividade de pintor não é, como certos críticos vindos duma aristocracia pseudo-estética pretendem, a mera habilidade para fazer jogos malabares com a cor e com a forma ou a interpretação superficial de efeitos folclóricos para enganar turista sedento de regalos coloridos mas vazios.

A eficácia duvidosa duma abstração que se julga altamente intelectual apenas porque não se pode julgar mais nada, realizada frequentemente para encapotar a impotência quase biológica de indivíduos que pressupõem a arte como uma manifestação oclusa só para alguns, os eleitos do senhor, é paralela, na sua frustração, ao retrato muito parecido do bispo da região ou do camponês sorridente e folclórico, vazio de qualquer emoção humana, mas cheio de borlas, pon-pons e fatos multicolores. Assim se vai, por dois caminhos diferentes, para um mesmo fim inútil: uma arte onanística, contemplando o próprio umbigo, afastada das realidades humanas e recusando aceitar essas mesmas realidades como factor essencial e básico daquilo que deve e tem de ser a arte do futuro, no seu contacto íntimo entre o artista e o povo.

O pintor não é um ser de eleição, como é frequente querer fazer-se aceitar, para melhor facilitar a não explicação das responsabilidades sociais do artista. O pintor é um homem como outro qualquer que pinta como o sapateiro faz sapatos, como o escritor escreve e como [o] varredor varre. Tem obrigação de ser tão humano como um presidente da República (falo, evidentemente, dos presidentes de república a sério) ou como um

homem do talho. O seu contacto com a sociedade faz-se na tarefa do dia-a-dia, na actividade quotidiana e passa-se neste mundo onde todos devemos ter os pés bem fincados na terra, não em mundos miríficos povoados de mitos mais ou menos pessoais e para uso duma pequena elite cabotina e desequilibrada que, no entanto, ainda é, por enquanto, a chamada classe dominante. Esse pintor é um ser social e tem que encarar a sociedade que o rodeia como o elemento básico da sua própria arte. Tem responsabilidades para com o povo e obrigações a cumprir em relação a ele. Não pode ausentar-se da luta diária nem esquecer-se das transformações constantes que o rodeiam; é um revolucionário premanente da maior das revoluções: a revolução do homem para adquirir o seu direito de existir livremente. Qualquer ausência ou qualquer esquecimento que o afastem desse rumo é crime de traição, crime de traição de lesa-humanidade.

Assim se processa em Portugal a actividade do pintor: os que traíam e os que continuam a lutar e a resistir, a resistir a uma das mais tenebrosas ditaduras de todos os tempos, porque é uma ditadura silenciosa em que as prisões estão cheias e em que os homens morrem diariamente turturados física e mentalmente, em que o clero impõe a sua garra de ferro e de ódio, mas em que ninguém fala e de que ninguém conhece a verdadeira existência fora das fronteiras do país. Essa resistência é luta silenciosa, sem clarins nem tambores, sem bandeiras nem cantos heroicos. É a resistência teimosa, a resistência obsessiva dum povo que, apesar de tudo ainda não morreu. E os artistas resistem usando como arma a sua própria arte, a sua própria presença de homens, o seu contacto amigo e directo com um povo de que também fazem parte.

Entre a nova geração dos pintores portugueses, muitos foram os que traíram. Muitos foram os que abandonaram a realidade que os rodeia por uma mais fácil e mais cómoda posição de alheamento do mundo e dos seus problemas. Puderam, assim, assegurar uma certa tranquilidade social e económica que lhes garante o dia-a-dia agradável e bem disposto. Pelo preço da sua traição compraram o beneplácito do fascismo ou, pelo menos, a cómoda situação de serem ignorados pela máquina estatal de repressão. Esses são os que deixaram de existir como verdadeiros artistas e como homens presentes no mundo. Outros houve, porém, que não quiseram abdicar da sua condição humana e não puseram de lado a existência de todos os homens que os rodeiam. É desses que interessa falar e é desses que esta exposição traz a mensagem, a mensagem amiga de fraternidade, compreensão e paz. Nenhum deles é um génio (e ainda bem) e nenhum deles se considera como tal, mas todos eles se consideram homens e põem a sua dignidade humana acima de qualquer habilidade estética. Ao pintarem o que veem, veem também as consequências do

que pintam e sabem que a sua arte não é só para eles, mas sim para todos os que os rodeiam. Têm, como é óbvio, limitações de ordem técnica e formal, têm dificuldades de expressão, têm o sofrimento de não realizar totalmente aquilo que desejariam. Mas essas limitações, essas dificuldades, esses sofrimentos, aceitam-nos eles com a humildade de quem sabe as suas próprias imperfeições e de quem deseja, apesar disso, dar aos outros tudo o que de autêntico neles existe.

Aceitemos pois o que eles querem dizer e contar através da sua pintura, acolhamos pois a presença desses homens honestos que não querem abdicar da sua qualidade de homens, acolhamos e aceitemos o seu abraço fraternal e o seu grito de presença neste mundo que é dos homens e só aos homens pertence.

E, acima de tudo, não esqueçamos que eles continuam a resistir, seguindo por um caminho que, se é áspero e difícil, é também cheio de esperança e de alegria. Com eles deve estar sempre a nossa amizade, respondendo à que deles vem, fulgurante como a chama da fogueira que, vermelha, ilumina a noite.

Julho – 1957



ANEXO 19

E22/83 – [Pequenas notas dactilografadas sobre diferentes autores internacionais. Na capa, manuscrita a lápis, encontra-se a indicação de que seriam supostamente para apresentar a editores.]

Mas realmente marcantes na poesia universal são Tercera Residencia e Canto General, poema múltiplo e telúrico este último, cantando o poder antiquíssimo de um mundo novo e livre. Com Canto General impôs Neruda como o mais importante poeta hispano-americano. A sua morte recentíssima (Set.1973), retirou do nosso convívio um dos maiores poetas de todos os falares e de todos os tempos.

No entanto, não só a onomatopeia é processo de acção em Guillén. A acção, na poesia de Guillén, usa a onomatopeia gentílica (e não só a onomatopeia como a palavra aborígene) para a aplicar rigorosamente a um processo de recuperação da dignidade e

independência do seu povo, como por exemplo El son entero e Songoro Cosongo.

Mais recentemente, algumas figuras da literatura hispano-americana impuzeram-se com uma força de vivência e um poder literário e humano que as colocaram entre as primeiras presenças da literatura mundial.

Citaremos apenas alguns desses escritores excepcionais. Assim, vamos encontrar o mexicano Carlos Fuentes (n.1929). Em 1959 o seu romance La Region Más Transparente impo-lo em todo o mundo latino-americano e não só. Seguiram-se Muerte de Artemio, Aura, Zona Sagrada, Cambio de Piel e, finalmente, um volume de contos Cantar de Ciego. Empregando uma técnica literária de uma eficácia renovadora, Carlos Fuentes propõe uma identidade quase constante entre o sonho e a realidade, realidade de lucidez assustadora e obsessiva.

Num curioso processo de imaginação que, opondo-se ao de Carlos Fuentes é, no entanto, paralelo ao do escritor mexicano, vemos o cubano Reynaldo Arenas (n.1943). Surgiu em 1965 com uma novela, Celestino antes del Alba, premiada no concurso promovido pela união de Escritores e Artistas de Cuba no mesmo ano. No ano seguinte escreveu El Mundo Alucinante, já publicado no México, Argentina, Inglaterra e França, embora ainda não em Cuba. Escritor a quem já tentaram enquadrar apenas na literatura fantástica, a ela não se limita, como não se limita à simbólica. O mundo alucinante de Reynaldo Arenas transpõe o real com uma ferocidade dolorosa em que o tempo não se fixa em datas determinadas a não ser para registar as contradições permanentes em todas as épocas.

Mário Vargas Llosa (n. 1936) é peruano e considerado como um dos mais sólidos valores jovens da literatura hispano-americana. Na sua obra destacam-se a depurada técnica narrativa, o rigor analítico na descrição dos personagens e ambientes, bem como o tom crítico que subjaz nos seus romances. As suas obras principais são Los jefes, La ciudad y los perros, La casa verde, Los cachorros e a mais recente, Conversación en la Catedral. É também autor de importantes ensaios, tais como Carta de Batalla por, Tirant lo Blanc, estudo esclarecedor sobre a obra de Joanot Martorelli e Gabriel Garcia Márquez. Historia de um deicídio.

O romancista colombiano Gabriel García Márquez nasceu em 1928. Trabalhou na Agência Prensa Latina em Nova Iorque, Havana (onde viveu o entusiasmo revolucionário de 1959) e em Bogotá. Em 1955 tinha publicado a narrativa La hojaresca, onde se adivinham já os traços fundamentais da sua obra: a criação, entre o minucioso e o fantástico, de um ambiente colombiano (a imaginária aldeia de Macondo) e uma perfeita

assimilação da técnica faulkneriana do monólogo interior. As narrativas seguintes, publicadas na cidade do México (onde residiu desde 1960, entregue a actividades cinematográficas, até 1969, data em que se fixou em Barcelona), foram consolidando um prestígio coincidente com o dos grandes ficcionistas hispano-americanos da década de 60. Então neste caso a novela El coronel no tiene quien le escriba, retrato de um fracassado sobre o fundo alucinante de uma cidade provinciana; os contos Los funerales de Mamá Grande e a longa narração La mala hora que envolve um símbolo político (o medo colectivo como origem da violência), sob um aspecto que quase a aproxima da literatura de costumes. Mas a sua obra mais conhecida é, sem dúvida, o romance Cien años de soledad que alia a fantasia ao humor numa complicada crónica da citada aldeia de Macondo e da família Buendía, condenada a viver cem anos de paixões, revoluções, incestos e solidão, antes de atingir a extinção e o esquecimento.

O caso de Julio Cortázar difere totalmente dos antecedentes. Escritor argentino, nasceu em Bruxelas (1914) e passou a infância e a juventude na Argentina. No entanto, de formação europeizante, enquanto exercia a profissão de professor de Literatura, dedicava-se a traduzir livros franceses e ingleses. Fixou-se em França em 1951, onde trabalha frequentemente como tradutor. A sua obra é já extensa. Destacam-se Bestiario, Las Armas Secretas, Rayuela, Final del Juego, Todos los Fuegos el Fuego, La Vuelta al Día en Ochenta Mundos. A inesperada mescla da intensidade latino-americana com uma forma quase europeia dá a Cortázar concepção visual literária inegavelmente original. A realidade de Cortázar não é simples, projecta-se noutra realidade que, embora paralela, acaba por se encontrar com a primeira. Poderemos considerar Julio Cortázar como um dos maiores nomes da actual literatura latino-americana que ultrapassou os limites do seu próprio regionalismo.

(...)

Um dos mais singulares escritores brasileiros actuais, Dalton Trevisan, nasceu em 1924. A sua escrita, em textos geralmente curtos e concisos, é aparentemente banal. No entanto, pelo seu inconformismo e pelo uso da descrição inesperada dos acontecimentos supostamente quotidianos, é realmente um renovador da ficção brasileira. Solitário, numa das suas raras conversas com um jornalista, explicou: “eu não me considero difícil, tanto que esbarro comigo em todas as esquinas. É claro que me defendo dos chatos. Às vezes, é evidente, me pergunto se não sou, eu também, um chato ...” Inúmeros críticos o consideram o maior contista brasileiro actual. Tem publicado Novelas nada Exemplares, Cemitério de Elefantes, A Guerra Conjugal e O Vampiro de Curitiba.



ANEXO 20

BN E22/66 – [*“Entrevista que dei ao Cesariny”*]; Texto manuscrito de 1951. O título aparece apenas no final, manuscrito a lápis.]

- Como encara uma saída para a literatura portuguesa dos últimos 10 anos, em caso de acidente (mortal)?
- Não encaro possibilidades de saída para a literatura portuguesa dos últimos 10, porque o acidente (mortal) já se deu.
- Dentro desse conceito, que se propõe fazer?
- Acho que a única forma de poder existir, é transformar a actual posição da literatura para uma situação de libertação do indivíduo.
- Quais os meios para tanto?
- Abandono das directrizes de qualquer forma literárias, para se poder atingir o ponto em que o compromisso perante a sociedade dita organizada desaparece, ficando apenas o compromisso do próprio indivíduo consigo mesmo e com o seu desejo de libertação.
- Acha que Mário de Sá - Carneiro, ou Raul Brandão, ou Fernando Pessoa, ou Gomes Leal na totalidade ou em certos aspectos da sua obra realizam esse desideratum? Porquê?
- Dos poetas que cita, alguns atingem de facto esse desiraturu, Sá-Carneiro, Raul Brandão, mas não Fernando Pessoa onde há um compromisso diário com um edeário.
- Não acha em qualquer poeta autêntico de qualquer tempo essa mesma libertação? Que diferença entende entre um Shakespeare e um Maiakouski, entre Ronsard e um Lautremont, entre um Góngora e um Gil Vicente?
- A diferença de ambiente e época em que viveram, que lhes fornecem os dados da expressão da sua própria autenticidade.
- Que entende quando diz “época”? Acha que vivemos, hoje, uma época ou várias épocas? Por outras palavras: nos dias de hoje há ou não há, de variadas maneiras, os dados que fizeram um Shakespeare, um Góngora, etc, abstraindo, evidentemente, dos aspectos mais transitórios da obra desses poetas? Se há, qual o termo de conduta, como a escolher?
- Entendo que há uma época absolutamente defenida. Simplesmente há que ver que a diferenciação dessa época se encontra definida e sintetizada no caso surrealista, que

engloba todo o conhecimento e experiência anteriores.

- Qual, quanto a si, o limite ou a grandeza da ciência propriamente dita e aplicada à época? Que acha do homem de ciência como o conhecemos hoje?
- A ciência traz para o pré-conhecimento que o homem tem das coisas a sua verificação experimental, verificação em que se engloba na experiência surrealista quando encarada na sua totalidade. Dois exemplos: Louis de Broghe e Einstein.
- Para si descobre alguma espécie de necessário comportamento moral na investigação científica e nos resultados da sua divulgação?
- Descubro a responsabilidade que o cientista cria pela sua própria descoberta.
- Entende que existe identidade de processo entre a descoberta científica e a descoberta poética?
- Creio que sim. Todo o perfeito cientista é um poeta e vice-versa.

Café Chiado às 17h40 a 13.12.51



ANEXO 21

BN E22/312 – [*“Encontro com Mário-Henrique Leiria”* é o título de uma entrevista que foi recolhida por Jorge de Oliveira, em Lisboa, sem data, mas que se realizou após a publicação dos *Contos do Gin Tonic*. O texto foi dactilografado, excepto a primeira frase, que foi manuscrita: *À guisa de introdução*. O documento que se encontra no espólio de Mário-Henrique Leiria é uma cópia.]

À guisa de introdução

Um dia, um jovem conheceu um homem. Era um exemplar já um tanto gasto. Tinha, no corpo, as marcas deixadas por longos anos de utilização. Caminhava apoiado numa bengala, que era um pedaço, de qualquer variedade de cana, vindo de além Atlântico. Tinha uns olhos vivos. A gritarem, nas pupilas incendiadas de imagens, outros homens, outras mulheres, outros planetas, outras coisas. Imagens registadas através das nações. Parecia velho. Tinha a cabeça rapada. Falava muito. E, quando falava, o corpo alquebrado

agitava-se num frémito de juventude, de audácia e força. E o jovem sentia-se pequenino. Precocemente envelhecido.

O jovem levava consigo a sua jovem companheira. Sem que ninguém se apercebesse, sem que computador algum o houvesse programado, deu-se o Encontro. Entre dois jovens e um homem. Não havia ali nada de importante ou transcendente. Eram, apenas, mais três pessoas que se cruzavam e encontravam. E isso acontece em cada esquina deste mundo que não fabricámos, mas que é nosso porque nele vivemos.

Acabaram bebendo. O homem, o seu gin, tónico e lógico. Os jovens e o trago de tinto normal. E até que não foi feio. Trocaram palavras.

E confiaram.

Conversa simples entre M. e outros jovens, Vítor, Lena, Jorge, Nanda e eu (Jorge de Oliveira) transformada numa espécie de entrevista.

Éramos cinco: o Vítor, a Lena, o Jorge, a Nanda e eu. Abancámos em casa do Mário Henrique, como o costumamos fazer, quase habitualmente, todos os sábados à tarde. Como não somos eruditos, até conseguimos passar um bom bocado de tarde. O facto de não estarmos interessados em conhecer deuses, mitos, sequer grandes homens, também ajuda. Não acreditamos nesses “valores”.

Pensámos que as palavras pronunciadas não deviam ficar só para nós, mas chegar até outras pessoas. Pensámos nas entrevistas que se fazem aos “Grandes” da urbe. Não dissemos nada ao Mário, mas quisemos brincar às entrevistas. Pensámos que as palavras não podiam surgir por serem do Mário Henrique Leiria, um sujeito do surrealismo português, um viajante infatigável que, recentemente, lançara um grito de raiva e ódio, lá do fundo do seu quartinho de Carcavelos, na forma de um livro. Pensámos que não tínhamos nada a ver com isso. Que o abacaxi era todo dele.

Por isso, aqui, são apenas as palavras de um amigo. “Só isso. Mais nada!” Por azar, ele chama-se Mário Henrique Leiria, mas nós não temos culpa disso.

Portanto, isto não é uma entrevista e só um burro intelectualizado (ante) o pretenderia ver como tal. Não há aqui Cultura às pampas, mais própria para intelectuais de cátedra e café. Tão somente palavras provocadas por uma conversinha de uns miúdos com um homem. Como quem conta histórias à roda da fogueira.

Também não é leitura aconselhada a leitores profissionais de suplementos literários,

ou a críticos especialistas. Só conseguirão perder tempo, se se embrenharem nestas colunas.

É, talvez, conversa para gente como nós: o Vítor, a Lena, o Jorge, a Nanda e eu.

JO - Se isto fosse uma entrevista, Mário Henrique, eu nem sabia por onde começar. Talvez pelo princípio, que é por onde começam todas as coisas. Dizia o marginal que no princípio era o verbo. Por falar nisso, já alguma vez escreveste uma gramática?

MH - Escrevi, sim. Nunca fiz outra coisa senão escrever gramáticas. Foi um processo de grammar. É tudo o que me tem acontecido. É grammar. É um processo de gram...ática profissional!

JO - Como é que conseguiste escrever um livro e não inventaste a bomba atómica?

MH - Olha pá, desculpa, mas não tinha a capacidade de um Einstein que depois morreu, a chorar muito, por a ter descoberto. Mas se pudesse inventá-la - outra! - inventava-a. Uma bombatomicazinha, com um processo pessoal para destruir o lixo em que vivemos. Ah, nisso tinha muito prazer. Assim, na cabeça daqueles senhores muito simpáticos, que nos entram pela casa dentro, cheios de sorrisos. E depois, até na do meu tio, que é almirante.

JO - Fala-nos da tua tia Genoveva.

MH - Não tenho. Mas posso falar, exactamente por não ter. De outra maneira não falava. Se tivesse, ficava calado.

Olha, a tia Genoveva é um problema tremendamente complicado para a família. Como não existe, fica toda a gente à espera do que ela vai fazer. Nunca fez, pá! Aí, é o desastre. O que é que a gente vai esperar, o que é que se vai resolver. Está tudo aos pulos, é isso. Se houvesse uma tia Genoveva, ninguém estava à espera.

JO - Eu vou tentar perguntar...

MH - Não compliques, pá!

JO - Porque é tão grande a preocupação em transformar as pessoas simples em gente importante, difícil, só porque elas fizeram qualquer coisa como, por exemplo, escrever um livro?

MH - Em mitos, dizes tu. Olha, para mim, não há mitos nem pessoas importantes. Há pessoas que estão preocupadas em encontrar qualquer coisa. Talvez como tu. Talvez como eu. Talvez como todos. E então, às vezes, olham para cima e vêem, assim, um bicho que está a subir as paredes e dizem: "Aí está!" Não há pessoas importantes. Para mim não há. Há pessoas, e há outras coisas que parecem pessoas, como seja o ... Bem, não vou dizer nomes, senão isso era uma chatice. Mas não têm nada a ver com pessoas. O resto são pessoas. E querer transformá-las em mitos parece-me... um desastre.

Não há mitos. As pessoas encontram-se. Com 18 anos. Com 48 anos. Com 88 anos.

Com todos os oitos que podem acontecer na vida das pessoas. E fico muito lixado, que é o termo, quando alguém me vem dizer: “ Ah, você fez isto, você fez aquilo!” Eu fiz o p... coisa nenhuma! Eu tentei viver e tentei encontrar pessoas. Isso vai acontecer com toda a gente, até chegar à minha idade. E se não o fizeram, quando chegarem à minha idade, que se lixem, porque não fizeram nada! Um tipo vai por ali fora... No entanto, tem um compromisso. Isso, eu creio que toda a gente tem. É o de estar vivo e não se deixar assassinar por fascismos, nem por nazismos, nem por essa porcaria toda que é o esta vida ser um processo económico. Não é, pá! Então, a gente recusa. E briga. Se partir uma perna, paciência. Se partir duas, mais paciência. Se partir um braço, mais paciência ainda! Quando partir a cabeça, morreu, pronto. Aí, acabou-se a paciência.

JO - É.

MH - Mas, de qualquer maneira, o problema é que a gente tem de estar vivo, mais nada! Só isso. Não há gente importante. Eu estou-me mesmo borrifando para os picassos, para os stravinskys, ou para esse balhelhas, que ainda está vivo, e a que chamam Charlot, que está balhelhas, completamente. Benza-o deus e não o lamba o gato. Mas é assim mesmo. Estou-me nas tintas para esses mitos todos. No entanto, o importante foi que esses tipos me deram tanta coisa, que eu não posso separar-me deles. Isso pode acontecer-te a ti, àquela mocinha que está ali, a olhar para mim, e a esfregar o nariz, a tudo isso. As pessoas vão às pessoas, e o resto que se lixe! Uns mais burros, outros mais espertos. Mas uma coisa muito importante é as pessoas acreditarem que há uma briga a fazer: É estar vivo. E o estar vivo é um compromisso. Tão grande, que um tipo pode até morrer para continuar vivo. Ou para que outros continuem vivos. Isso é que me parece importante.

JO - O resto são mitos, não é?

MH - É bonito ler a mitologia. Porque tinha umas gajas tão boas! Não a Vénus, que a Vénus devia ser uma chatice. Era tão perfeita que era uma chatice. A perfeição é sempre uma chatice. Mas havia uma tal Proserpina, que estava lá no inferno, que vou-te contar! Com aqueles olhos de solidão devia ser de matar. E o mito vem. A grande vantagem do mito grego é a de ser tão humano, que aquilo era a maior bagunça que eu tenho conhecido. Tudo à porrada, benza-os deus! Aquilo, era o tipo a deitar-se com a mulher do outro, o outro a dar porrada na cabeça do outro, os gigantes, com um olho só, a quererem ir ao céu - que não havia, foi tudo para o inferno, bem feita! E lá continuaram a bater sola. Era uma coisa tão extremamente humana, que nem é mito. Eles não podiam contar as histórias deles, senão o pai batia-lhes - “ Então o menino está a dizer poucas vergonhas?” - e, então, inventaram uma mitologia que é a pouca vergonha completa. É a maior bagunça humana

que eu tenho conhecido! Isso é que é o bom daquela mitologia grega. Que não tem nada de mitos. Tu já viste - Eh, pá, é gozado! - aquele desgraçado daquele Júpiter, coitado! Até se transformou em cisne!! Para se ir pôr em cima de uma senhora... Tem paciência! É preciso ter uma imaginação monumental. Mas conseguiu, vê lá tu!

JO - Vamos fazer uma suposição.

MH - Vamos.

JO - Até porque...

MH - Suposições é comigo.

JO - ... fazer suposições é bonito e, às vezes, até é melhor fazer suposições que fazer supositórios.

MH - Mas os supositórios são uma coisa ótima para as hemorróidas! Mas, 'tá bem, passemos à frente.

JO - Suponhamos que o diabo ia de férias e te convidava para ires dirigir o inferno, quer dizer...

MH - Isso, partindo do princípio que eu acredito que há inferno, não é? Tu sabes que o inferno é uma coisa tão chata que a televisão adoptou-o, e em qualquer filme, qualquer tipo que tem uma amante é a própria mulher, e o whisky é todo feito em Angola. Eu não quero um inferno desses!

JO - Mas eu estou a falar do inferno tradicional, daquele que se vê nos postais ilustrados de propaganda turística, um daqueles infernos realmente infernos. Vamos supor que o diabo ia de férias, o que até é normal, já que todas as pessoas que trabalham têm direito a férias...

MH - Até o diabo...

JO - ...e se o diabo trabalha...

MH - Nunca trabalhou!

JO - ... porque é que...

MH - Senão, não era diabo! Era um pobre diabo, o que ele nunca foi. Trabalhar é para pobres diabos!

JO - BEM! Mas supondo que o inferno existe, supondo que o diabo ia de férias, supondo que te convidavam para dirigires o inferno, como é que procedias? Para já, aceitavas?

MH - Aceitava. E obrigava toda a gente a ler o *Das Kapital*, do Karl Marx. Aí, nessa altura, eles sabiam que estavam no inferno.

JO - E depois?

MH - Depois disso, eles ficavam absolutamente eficientes.

JO - O que é que chamas ficar absolutamente eficiente?

MH - Mas tu já leste *O Capital*?

JO - Comecei. Mas não consegui acabar.

MH - Ainda bem. O Karl Marx é muito importante para todos, desde que não se leia *O Capital*.

JO - Porquê?

MH - Eh pá, é um cansaço. É o inferno. Mas um inferno marxista é o pior inferno que pode acontecer às pessoas. Não pode ser. Então, tu fazias, primeiro, não ler *O Capital*, o que já não era inferno: segundo, ser marxista, isto é, tomar consciência do problema marxista, na presença actual. Ia ser um bode que vou-te contar! Tu já viste aqueles diabinhos pequeninhos, que estão nos desenhinhos dos santinhos, com aquele rabinho a acenar, todos marxistas?! Era o fim da macacada! E muito quentinho, como convém!

JO - Pois.

MH - Isso até dava uma sensação tónica.

JO - E o que ias fazer a toda aquela gente que lá está?

MH - Bem, nessa altura, eu fazia uma coisa que me parece uma posição bastante democrática: libertava-os. Abria as prisões e dizia: Vão para casa! Eles iam, viam as pessoas que lá vivem e voltavam todos para o inferno.

JO - Mário Henrique, tu já...

MH - Eu nisso vou muito com o Câmpora: abrir as prisões. Ias ver o que ia dar!

JO - Já alguma vez leste a Bíblia?

MH - Queres que eu te a recite quase de cor? Impressiona-me muito aquele livro, sabes? É tão pornográfico! Nunca deste por isso, pois não? Logo, inicialmente, são os irmãos com as irmãs. Para que o mundo se desenvolvesse não havia outra solução. Depois, analisa a mulher de Putifar. Lindo, aquilo! Até fiz uma pintura à base disso. Analisa Dalila, Raquel, eu sei lá, dá uma lista enorme... Jezabel! A mais bonita do mundo! Isso, para qualquer, é pornografia. Para nós, não, que nascemos no meio dela.

É um erro histórico completo, mas história está lá, quer dizer, o sentido da força... Ainda exactamente anteontem estava a ler o Livro dos Juízes, porque estou a tentar fazer uma estorinha baseada ... ou por outra, é para tentar responder a uma advogada, amiga minha, que me chateia muito com a Lei. E o Livro dos Juízes é um livro de assassinos profissionais. “ Como se demonstrou, matámos cinquenta mil!” Está logo de entrada. Assim. “ Porque eles não adoravam o Senhor, patati, patatá. É um livro de assassinos. É a lição mais perfeita de como matar em massa. E ao mesmo tempo, de repente, tu encontras coisas extraordinárias, que é o encontro de um homem com um homem, de uma mulher

com uma mulher, de uma mulher com um homem, de um homem com uma mulher. O encontro total. É um livro alucinante, é preciso ler mesmo. Mas ler para ler. Tá?

JO - Tá.

MH - Pergunta.

JO - Supões que era possível, a algum dos nossos críticos literários, fazer uma crítica à Bíblia?

MH - Os nossos críticos literários fazem crítica a tudo. Até à Bíblia, se for preciso. Já viste? O Gaspar Simões? Escreveu, numa destas quintas-feiras, uma notícia sobre as “Quibíricas” e ele não sabia, e até pensava que era de um tal frei Ioannes Garabatus, não sabia que aquilo era do António Quadros, pintor - que não tem nada a ver com o António Quadros - filho-do-António-Ferro! Não sabia nada disso! Ele nem conhece os livros...Eh pá, tem paciência! É de ficar assim, sentado, já que não se pode ficar num buraco do chão. O maior crítico português ignora quem é o António Quadros!

JO - ...

MH - Nem sabia... É de apavorar! E aquilo é muito melhor que os Lusíadas. Aquilo é dos livros mais geniais que eu tenho conhecido daquele menino. Com quem, há muitos anos, tomei uns copos. E que tem escritos mais três livros notáveis. Só que ele não quer. “Tá bem. As pessoas podem não querer. Não quer, está-se nas tintas! Aquilo é espantoso, raio!

E aí está. A crítica até pode criticar as Quibíricas a pensar que é a Bíblia, ou que são os Lusíadas, ou a pensar coisa nenhuma.

JO - Hum!

MH - E é isso que me chateia. Ah pois eles até podem criticar a Bíblia. Tudo, pá!

JO - Quando, há bocadinho, falaste do António Quadros, disseste que tinhas tomado uns copos com ele, há tempos. Desde os *Contos do Gin Tonic*, e de uns escritos vindos a lume que as pessoas te consideram...

MH - Eh pá! Tu não me metas nisso, nem metas nada disto, senão eu corto de vez com a conversa...

JO - Não cortas nada, espera aí! Vamos lá a ver isso. Onde eu queria chegar era ao ponto seguinte: talvez as pessoas façam uma ideia errada a teu respeito, porque as pessoas podem fazer ideias erradas.

MH - Podem.

JO - Uma dessas ideias seria a imagem de alguém, eterno vagabundo, amante do seu Gin...

MH - Olha, e fazem, geralmente.

JO - Pessoalmente, penso que o Mário Henrique Leiria...

MH - É uma pessoa!

JO - ... é uma pessoa...

MH - Pronto!

JO - ... e mais nada, não é?

MH - Pois. É só isso. Mais nada! Em certa medida, é uma pessoa que gosta das outras pessoas, que acredita no direito que as pessoas têm de viver, humano, que isto vai mudar e vai mudar seja como for. Até pode ser que seja necessário ser à porrada. E é só isso. E tem passado a vida a acreditar nisso. A acreditar que as pessoas têm de brigar para serem pessoas.

Uma coisa é muito importante - apareceu há muitos anos, creio eu, num filme do Pasollini - é chegar ao dia em que BOM-DIA quererá dizer BOM-DIA. Isso é muito importante. Quando Bom-Dia disser exactamente BOM-DIA, isso será extremamente importante. Porque nós, hoje, passamos o dia a dizer “Bom-dia!”, e é um dia de trampa. Por isso é que me parece que a gente tem de afinar a briga e a conquista até ao ponto de, quando dissermos “Bom” ser BOM, quando dissermos “dia” ser DIA, e depois “Bom-Dia” ser BOM DIA! Mas ser BOM DIA!! Mais nada!

JO - Gostas de pastéis de nata?

MH - Não. Não gosto de nada que é doce. Desculpa, é um caso biológico apenas. Não tenho raiva nenhuma aos pastéis de nata. Não gosto, é apenas. Admito perfeitamente que as pessoas adorem pastéis de nata. Ótimo! Não gosto de coisas doces. Se me pergatares se gosto de piri-piri, em grande! Adoro piri-piri em todas as comidas. Biológico, apenas.

JO - Olha uma coisa, e se a gente falasse de outro planeta? Por exemplo, sei lá...

MH - Procione 5?

JO - Procione 5, exacto. De onde regressou o Joãozinho, com quem já tivemos oportunidade de conviver...

MH - ... e para onde foi o filho da terrestre e do saturniano, depois de pôr aquela bomba ao lado do Everest.

JO - Pois. E se falasses de Procione 5? Que tal se tem vivido por lá ultimamente? Tens tido notícias, claro?

MH - Eh pá, sabes, eu penso que Procione 5 será exactamente como Lisboa ou Carcavelos. Para os procionanos de 5 aquilo é Lisboa, para eles, ou Carcavelos. É só isso. Tudo é aquilo em que a gente vive. A gente vive em Procione, somos de Procione. Vivemos em Régulos 3, somos de Régulos 3. Em Alfa-Centauro somos alfacenturianos perfeitos. Só que acontece que vivemos em Sol 3, Terra. Redução: Lisboa. Neste momento, nem isso: Carcavelos.

Redução ainda maior. Já reparaste? Eu não sei, mas creio que um tipo tem sete pernas, três olhos, atrás das orelhas, que tem um rabo longuíssimo, cheio de escamas, é absolutamente normal para ele, no planeta em que ele vive. Igualzinho como iremos agora tomar uma bebida, se pudéssemos, à cervejaria da Trindade. É isso. Quer dizer, o valor do existir, para mim, parece-me que não tem diferença em parte nenhuma do Universo. E a briga, eu creio que deve ser a mesma. Com diferenças semânticas e processos intelectuais absolutamente opostos e tal, mas a briga é a mesma. Para existir.

JO - ...

MH - Não há maus, pá! Não acredito que haja maus. Como dizem aí esses livrotes de ficção científica barata, americana. - “ Lá vêm os maus, lá do extremo da galáxia, de Andrómeda, todos com três cornos em cada orelha, e uma metralhadora super...híper...electro...” eu sei lá! Aquelas máquinas que eles inventam! “ Matam tudo! Arrasam Planetas!” Não acredito, pá. Acredito que as pessoas... É claro, a gente briga... Um dia dá umas bofetadas num amigo que nos chamou filho da, e a gente diz: Filho da, não! Filho da é você! E ele fica também muito zangado. Zangamo-nos os dois e é bofetada que ferve! Depois, acontecem coisas piores do que isso. É quando aparece, por exemplo, um Hitler e equivalentes, e correspondentes, em todos os países. A gente então já não chama filho da. A gente tem que matar. Mas também isso é um processo de conquista de paz. É isto que eu acredito que deve acontecer em qualquer ponto do Universo, com vegetais, minerais ou animais que existam. Ou, sabe-se lá, qualquer outro tipo de vida.

MH - Porque o processo de existir é uma coisa Universal. Para mim, quanto a mim, as pessoas têm que sentir... Não digo pessoas, que nós até somos pessoas, mas... as nêspersas, os nabos, os chocos, os polvos de vários planetas. Devem, até, ter nomes. Os Shkcull, os Flishxes, os Kqibir, eu sei lá, aqueles nomes que devem ter. Até Ahhggn, ou Pftts, qualquer coisa que a gente não pode pronunciar. Mas esses tipos têm que sentir e existir. E o existir é uma força de comunicar, seja onde for! Para mim, pá.,

JO - E qual é o teu processo de existir?

MH - Olha, é estar vivo.

JO - Estar vivo é difícil.

MH - É o processo de existir absoluto. Não, não é difícil. Tu estás, eu estou, estamos todos aqui. Quando não estamos, acaba-se a dificuldade, e o Universo também. Quando um tipo morre, não há mais Universo. Pelo menos para ele.

JO - Hum, hum.

MH - Não faço complicações, não acredito no Sartre, não estou muito implicado com o

Marcuse, acho tudo isso muito bonito, acho tudo lindo, a gente lê, a gente farta-se de rir - ou de chorar, o que não sei - ou de cagar ou mijar, de qualquer coisa. Assim. A gente lê, fica muito contente, e depois vai para a frente, ao pontapé, à cabeçada, seja como for. Porque há uma coisa extremamente importante em que eu tenho de acreditar: É que isto não pode ficar assim. Isto ainda está muito ordinário! E a gente vai, ajudada, vai por aí fora - até nos chamam: Co-mu-nis-tas! - e a gente não se importa. Podem-nos chamar tudo. Uma vez até me chamaram filho da, o que é que tu queres?

JO - Voltaste a encontrar o elefante que te apareceu na varanda para desaparecer de novo?

MH - Bem, segundo a história, ele voltou a aparecer.

JO - Isso sei eu. Mas o que é que foi feito dele?

MH - Fomos tomar uma bebida ao “Bastilha”, que está lá em S. Paulo, que existe mesmo, na avenida Brigadeiro Luís António. “O Bastilha”.

JO - Eu sei que não trouxeste o elefante.

MH - Não podia. Eu para trazer uma mala foi o cabo dos trabalhos, quanto mais um elefante. Já me imaginaste a trazer um elefante? Ele que venha. E até é capaz de vir. Mas nada de levantar a voz.

Sabes, aquele elefante não quer dizer nada. Ou por outra, quer dizer tudo. Quer dizer aquilo que nos aparece e desaparece, de repente e que nós estamos à espera que volte a aparecer. E ficar. A abanar a tromba. Nós, de repente, ficamos muito assustados, porque qualquer coisa nos aparece. Vamos à varanda e está ali um elefante, ou qualquer coisa. Muito desconfiados, voltamos ao trabalho e começamos a pensar. E depois, quando nós já aceitamos o que nos apareceu, aquilo desaparece. Vamos protestar: Roubaram-me um elefante! - Não se preocupe. Ele volta a aparecer. E é mesmo.

JO - Não gostas de escrever? Pergunto isto porque sei da história e dos problemas que levantaste à publicação de *Os Contos do Gin Tonic*.

MH - Não gosto, não.

JO - Então, porque é que escreves?

MH - Não tenho outra coisa para fazer. É isso, pá.

JO - Porque é que as pessoas terão gostado do teu livro?

MH - Ah, isso é com eles. Ai, isso é que não digo. Nem explico! Nunca expliquei nada das outras pessoas. Gosto das pessoas, fico encantado, às vezes dou um jeito para pagar as contas que elas devem, se seu tiver dinheiro para emprestar. Mas não tenho nada a ver com o porque é que elas gostam ou não gostam. Isso é que me parece que as pessoas são absolutamente livres de gostar ou de odiar. Então, que se lixe. Quer dizer, aceito

perfeitamente uma certa comodidade no processo de pensar. Há coisas de que eu acho que as pessoas podem não gostar. Mas eu não te vou obrigar a gostares do que eu gosto. Agora, posso, em certa altura, dizer-te: já isto e aquilo que eu penso que é assim. Aceitas ou não aceitas. Que as pessoas gostem ou não gostem, estou-me nas tintas.

JO - Pois.

MH - É-me extremamente importante, mas muito importante, por exemplo, que no *Expresso* pudessem ter saído aquelas duas estorinhas, *O Silêncio é de Ouro* e *O Isqueiro*. Porque aquilo, para mim, parece-me extremamente importante. Um tipo que morre e não fala. Um tipo que sorri e que volta a casa buscar o isqueiro que a mulher lhe deu - que está ali, por acaso, naquela gaveta, muito torcido - porque gostava daquele isqueiro. A gente até pode gostar de qualquer coisa! E depois, Puft!, lá vai um presidente pelo ar. Sempre a sorrir.

Até que nem foi.

Mas é extremamente importante que as coisas aconteçam, assim, e a gente possa comunicar, em certa medida. A nossa obrigação é comunicar. Que aceitem, ou não, já não é comigo. Não obrigo ninguém a aceitar, nem a perceber.

JO - ...

MH - Acho que isso seria fascismo. Então, seria: “Acreditas, senão Dachau!” Não. Eu vi Dachau! Vi Auschwitz! Eu vi Euchawald! Eu vi Bergen-Belser! E aquilo não pode haver outra vez. Porque se houver outra vez ... então é de morrer, ou de matar, ou de pôr, de facto, a bomba ao lado do Everest e mandar isto tudo para o diabo:

Aquilo é um terror! Tu não sabes, pá. Aquilo é... é uma sala maior que esta, cheia de cabelos de mulheres, do diabo, para fazer almofadas, para as senhoras dos ... para as companheiras dos... obergruppführer, para aquela gente toda, para aqueles filhos da ... Nem de uma prostituta, que eu não quero ofender as prostitutas. Era uma sala cheia. Ossos e pele, para fazer candeeiros, que eu vi um, pá, feito com pele de judeu tatuada! Isso não pode. Isso é que não pode! Corta isto que eu começo a ficar enervado quando falo nisto. Isto não pode, pá. Não pode, não pode, não pode, não pode, não pode!!

E, então, um tipo parte-se, destrói-se, fica sem mãos, sem braços, sem pernas, sem porra nenhuma, para que aquilo não se repita! Não viste, pá. Eu vi. E vi alguns tipos que saíram de lá ... e... Eh pá, não pode, não pode!

Só isto. A gente, por vezes, desorienta-se.

JO - O Mário Henrique atribui uma importância muito grande à companheira, não é?

MH - À companheira, aos companheiros, ao mundo em que vivemos, no sexo, a tudo o que se relaciona com o existir! Atribuo uma importância violenta, até! Quer dizer, já todo

estragado como estou, ainda vou partir para a briga, para a semana, sei lá quando, se for preciso.

Eu atribuo, de facto, uma importância imensa à companheira porque ... um tipo não pode viver só. Quer dizer, às vezes vive só e não tem outro remédio senão viver só. Mas é importante estar acompanhado. Os companheiros de briga são bons, os companheiros de conversa são óptimos, e tudo. Mas depois há uma coisa: é que nós somos machos e o lado oposto é a fêmea. E isso só se completa quando os dois se encontram. E, então, um é tão importante como o outro. E sempre foi assim para mim. E a coisa é mesmo de matar! Até à data, nunca vivi sem companheira. Porque precisava, pá. Senão, não estamos vivos. É uma chatices! Muito intelectuais, escrevemos toda aquela crítica literária e até sabemos da metalinguagem, de tudo, estamos extremamente informados. Mas estamos sós! Isso é que é chato.

JO - E a América Latina?

MH - É mesmo outro planeta. Olha, teríamos de entrar numa análise económica, sociológica, em tudo isso. Só que não posso. Ou se pudesse, era para dez horas. Falar das pessoas? As pessoas lá são uma coisa! ... É, de facto, outro planeta. Dizer Amor, lá, é uma coisa extremamente importante. Tal como dizer Morte. Mata-se logo, pronto.

JO - O que é que vais fazer amanhã?

MH - É uma pergunta absolutamente estúpida, tem paciência! Eu sei lá! Quer dizer, obrigas-me a um programa? Eu sei lá! Não sei, pá. Penso acordar. Depois disso, não sei. Talvez faça a barba, talvez almoce, talvez leia, pode aparecer alguém, pode ser que eu saia, apesar de tudo. Não me programes. Não sou computador. Nunca computei nada. Ora, claro, há coisas que a gente sabe que vai fazer. Mas essas, não te as vou dizer.



ANEXO 22

BN E22/119 – [*Curriculum Vitae* que se apresenta em duas versões, manuscrito e dactilografado. O documento não está datado, no entanto, como o autor tinha, na época em que o redigiu, 39 anos, depreende-se que seja de 1962.]

CURRICULUM VITAE

- Mário-Henrique Baptista Leiria

- 39 anos

- Habilitações – Curso Geral dos Liceus e frequência da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (Arquitectura)

- Idiomas: Francês, Inglês e Espanhol e conhecimentos de Alemão.

1949 – Chefe da secção de Publicidade da ENET (Empresa Nacional de Estudos Técnicos), em Lisboa.

1954/55 – Chefe da Secção Literária (Publicidade redigida) da TECNICOR, em Lisboa

1960 – Chefe de redacção do magazine ARCO-IRIS em Lisboa.

1958/60 – Colaboração em “freelancer” na secção de Publicidade de GENERAL ELECTRIC PORTUGUESA.

1960/61 – Director gráfico da PORTUGÁLIA EDITORA, Lda, em Lisboa.

1955/62 – Coordenador, organizador e tradutor da colecção de Ficção Científica da editora LIVROS DO BRASIL, LDA, em Lisboa.

1958 – Planificador do 5º sector do Pavilhão de Portugal na EXPO de Bruxelas.

1958 – Organizador e planificador da Exposição sobre o problema da delinquência juvenil, organizada pelo Ministério da Justiça – Lisboa.

1960 – Planificador da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da cidade de Lisboa.

Estadias em 1955, 1956 e 1957 em Hamburgo, Hannover e Paris, com frequência dos cursos da École de Publicité de Paris, e visitas de estudo a fábricas, trabalhando igualmente durante esses períodos como operário de construção civil e colaborando para jornais.

Estadia em Londres em 1958.

Crítico de arte da revista EUROPA.

Membro do Grupo Surrealista entre 1949/51, tendo nessa altura colaborado em várias exposições de pintura.

Colaborador do magazine do jornal “Diário de Lisboa”.

Incluído no 3º volume da “História dos Modernistas Portugueses” publicada no Porto.

Incluído na antologia de “Doze jovens poetas portugueses” publicada pelo Ministério da Educação e Saúde do Brasil, em 1951.

Além do acima indicado, “garçon” de café em Lisboa em 1950; operário apontador metalúrgico nas fábricas da Fundição e Construção Mecânicas de Oeiras, em 1951; caixeiro de praça de material eléctrico em 1952/53; oficial da Marinha Mercante (Cédula Marítima nº 42176 de 1944).

Várias capas, traduções e arranjos gráficos para casas editoras de Lisboa e capas para discos.

- Membro da Sociedade Portuguesa de Escritores.

Todas estas afirmações podem ser comprovadas com a respectiva documentação.



ANEXO 23

E22/213 – [Recorte do “Expresso” de 15-06-1974, com entrevista de Cesariny intitulada: *“As artes e o momento político. MAIAS para o 25 de Abril”*.]

Conversa com Mário Cesariny

NO PRÓXIMO DIA 25, às dez da noite, inaugura-se na Galeria S. Mamede uma “exposição colectiva de pintura, escultura, desenho e gravura pela primeira vez em liberdade” e sob a sigla genérica de MAIAS PARA O 25 DE ABRIL.

A comissão organizadora, que foi constituída por Sophia de Mello Breyner Andresen, Urbano Tavares Rodrigues, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Lima de Freitas e Mário Henrique Leiria reuniu mais de uma centena de obras “**de exposição difícil ou problemática durante os regimes salazarista e caetanista**”, o que é dizer durante a vigência da censura e dos vários serviços de polícia a cargo do ex-Secretariado da Propaganda Nacional (como era o nome daquilo nos anos 40), ex-Secretariado da Informação Cultura Popular e Turismo, como lhe chamaram depois.

- **Que sentido tem, quanto a si, esta exposição e o que pretendem com ela?**

- A exposição será simultaneamente uma publicação da prova de que nunca os artistas se vergaram às leis emanadas do governo fascista ainda que tivessem de gramá-las, e uma manifestação de júbilo pelo 25 de Abril.

A exposição reparte-se entre significativos documentos da extinta era de repressão

e obras feitas já com a respiração do Estado Democrático que Portugal voltou enfim a ser. Entre os primeiros, e sem qualquer prejuízo dos **laços de sangue** que nem todos os participantes, não é possível deixar de destacar a presença de artistas que, refractários à guerra colonial, e até mesmo desertores, sofreram no exílio ou em presídio o preço do seu amor da dignidade humana. Entre os segundos, é força reforçada, por vezes terrivelmente acusatória, outras vezes serena e jubilosa que nos será dado ver.

- Que participação há já assegurada?

- Participam na exposição Alberto de Lacerda, Alberto Rodrigues da Silva, Ana Hatherly, Alfredo Freitas Ferras, Álvaro Gonzaga, [...] Mário Henrique [...] ¹ e linóleos anti-fascistas anónimos.

- A exposição é aberta a todos?

- Sim, é uma exposição inteiramente aberta, a obras anti-fascistas. No entanto, quaisquer obra agora enviada terão de funcionar extra-catálogo e no limite do espaço disponível à Galeria. Também deverão ser entregues já emoldurados.



ANEXO 24

E22/89 – [Carta manuscrita de Mário-Henrique Leiria a Fernando Assis Pacheco, em 1975.

Nota: inclui resposta a inquérito do “Diário de Lisboa”.]

Caro Assis,

Recebi a tua carta colectiva, assinada à mão.

Sabes que de inquéritos não quero nada. Nem de mesas. Não sou inquisidor nem inquisitável. Não gosto. Pronto.

Sabemos todos que há 11.500.000 democratas agora e aqui, todos portugueses. Creio que cerca de 8.9000.000 vivem por cá. Os restantes andam à balda nas listas de assinatura. Tudo democratas. Eu não. Sou pela ditadura, desculpa. Aquela que os tais partidos têm medo de pôr no programa. Não vá que venha por aí o bicho mau e os tire também; do programa, claro.

Digamos que é a do Proletariado.

¹ Dado ao extenso número de artistas que participaram, apresentam-se apenas alguns nomes.

Sou por ela, que vou eu fazer, agora que já estou velho?

Quanto ao “presente e breve inquérito” da tua circular quase manual, vou tentar responder-te.

Vejamos:

Pergunta 1. Quando e em que condições publicou o seu primeiro livro?

Resposta: Publiquei o meu primeiro livro em 1973. Portanto com 50 anos (eu, claro). As condições eram péssimas: reumatismo, dinheiro nenhum, encravanço quase total. Nem sequer teria aparecido se não fôsse um velho amigo, Álvaro Belo Marques, que me chegou a casa, pegou nuns papéis e levou. Deu à Editora (à Estampa. Não é publicidade). E a Estampa publicou. Parece que esgotou. Hoje não há mais. Que alívio.

Vamos agora à

Pergunta 2 – Os rendimentos das edições pesam no seu orçamento?

Resposta: Depende.

Se o peso incide no orçamento (que não tenho) para pagar... isso não! Era o que faltava! Não tive, nem tenho por costume (mau) pagar para me lerem. (Ou não). De pagar, lá para os fins dos anos 40, cheguei a dar uns cinquenta ou até mesmo cem, para uns papelinhos colectivos a dizer mal. Mas aí a coisa compreendia-se (e talvez ainda se compreenda). Era barato. E era preciso dizer mal. Há gozos muito mais caros e que dão muito menos satisfação.

Na segunda hipótese, isto é, se pesam positivamente no orçamento (que insisto em não ter), realmente pesaram. Uns 18 contos servem e, se pagos exactamente como foram (continua a não ser publicidade), servem mesmo. Mas não é assim que se vive, durante um ano, com barraca, família e cão (coisas que se têm, não é?). Não dá. Talvez sirva ainda em Tras-os-últimos-Montes, mas aí o problema não é meu, creio que deve ser do MFA. Cada um com os seus problemas, claro.

Pergunta 3 – Gostaria de profissionalizar-se? Em que termos?

Resposta: Actualmente, não gostaria. De geito nenhum. Isto uma profissão, escrever? Talvez seja, nos jornais, nas Câmaras Municipais, etc. Nos livros, não. Um sapateiro é bom e ganha bem; outro é menos bom e ganha talvez menos bem. Claro. São sapateiros, profissionais coerentes, as diferenças são relativas e têm um sindicato, certo.

Agora

Conheço um moço que escreve notavelmente bem. Escreve mesmo, pelo menos ao que me parece. Não arranja editor. No entanto, nomes grandiosos vendem tudo que têm. Porquê? Publicidade externa, auto-publicidade, conversas de chachada muito a contento,

oportunismos (cada vez maiores), etc. Será isto, desta forma, uma profissão? Olha, velho Assis, faça-se um sindicato em que as coisas sejam claras. Aquela associação, não. Continua igual a dantes, vê lá tu! E mais o congressozinho, com textinhos tão progressivosinhos, muito ao geito de convencer sem dizer (a não ser o que já está dito há muito tempo noutros sítios e por outras gentes). Eu, não.

Se houver sindicato e todos puderem ser presentes, mesmo sem serem génios, então sim. Pronto. Francamente, sinto-me sapateiro, e razoavelmente bom. Não faço sapatos com papel de embrulho e sem solas, a alto preço, a título de serem revolucionários. Não senhor. Sou sapateiro o dia inteiro.

Vamos à 4ª pergunta

- Que hipóteses vê para fomentar a revelação de jovens escritores?

Resposta: Cooperativas, já. Mas não com as demoras habituais, com os pontos de chamada e as informações de sete horas cada. Faça-se já. Com dinheiro pedido ao Estado, se necessário, que até é o nosso dinheiro. (Dizem que isto é o poder popular, a quem o Estado deve obrigação, porque ele, Estado, é apenas o braço distributivo do poder popular). A partir daí, as comissões de leitura em que os ainda não publicados também terão a dizer. E muito. Parece utópico, claro. Mas terá que ser assim. E vai ser. Não adianta pedir às editoras o favorzinho de publicar aquele pobrezinho que até escreve bem. Ninguém o conhece, aí está. Venha o escritor que vende, publicitado, partidarizado, alcochoado. Esse, sim! Talvez haja um editor ou outro que queira ser honesto, que edite um desconhecido. Mas são poucos, muito poucos. E, para isso, terão talvez que deixar de ter o barquinho bonitinho com motorzinho.

Além disso, edições de lançamento terão que deixar ser os 3.000 para a Baixa e o Baixo Bairro Alto (dito Chiado). Terão que ir por aí, ir mesmo para (no mínimo) 10.000 e com preço possível. Qual a solução? A cooperativa. Já.

Para finalizar, Assis amigo, a resposta a uma pergunta que não foi feita mas que me parece exhaustivamente importante:

Pergunta – Acha que este inquérito serve para alguma coisa?

Resposta (rápida) – Absolutamente para nada. Continua a ser o “pergunto eu, respondes tu” de há longos decénios. Desta vez todos vão ser muito progressivos. Não escapa nenhum vais ver, velho. Eu também. Estou progressivo às pampas, até já estive preso (durante o fascismo, claro)!

Olha se isto ainda servir para alguns tentarem que se faça um sindicato de Escritores que se preste para que todos decidam, valeu a pena. Senão...

GAITA (não era bem isto que eu queria dizer).
