

Luminescentes subversões: o fantástico na narrativa breve surrealista

Maria João Simões

Universidade de Coimbra

Palavras-chave: Fantástico e Surrealismo, subversão estética, imaginação, complexidade ficcional, narrativa breve.

Keywords: Fantastic and Surrealism, aesthetic subversion, imagination, fictional complexity, short story.

A intensificação da percepção pode ir ao ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode.

Herbert Marcuse

Romper os limites convencionais da ficção narrativa é um dos objectivos almejados pelos autores surrealistas. Se, mais que uma estética, o surrealismo é uma forma de estar na vida, uma filosofia e uma ideologia, a ruptura que apregoa grava-se na profundidade do sentir e do ser. Por isso a subversão é para Cesariny muito mais que uma palavra:

É fácil ser *subversivo* – a palavra não custa... é um caso de audição. Eu sou subversivo, tu és subversivo, nós somos subversivos (...).

Subversivo, pois!, mas o que é de real é o engano de que se pode ser algo parecido com subversivo sem levar à *consciência* o meio onde se é, sem conhecer o que nele acontece e para o qual conhecimento é necessário *estar dentro*. (Cesariny, 1997: 170)¹

¹ Trata-se de um excerto da «Carta Aberta ao Dr. Adolfo Casais Monteiro» datada de 1950 e inserida em *A Intervenção Surrealista*.

1. Complexidade do subversivo e imersão imaginativa

Que poderá significar este *estar dentro* para Cesariny e para os surrealistas? Significa, entre outras coisas, esse mergulho na água fecunda da imaginação; não qualquer uma imaginação... mas, como diz o poeta, «só a imaginação [que] transforma. Só a imaginação [que] transtorna», (Cesariny, 1997: 89).

Como se origina este «transtorno», como se processa e o que significa são interrogações sobre as quais se têm debruçado estudiosos e críticos do surrealismo. E o que se pode facilmente depreender desse trabalho crítico e das diversas interpretações das produções surrealistas é que a intenção subversiva surrealista não pode deixar de ser abordada sem ter em conta o modo complexo como ela se configura, ou seja, o entrançado conjunto de aspectos que engendra – complexidade que se torna indispensável ponderar em qualquer abordagem. Neste sentido, só o cruzamento de diferentes elementos poderá explicar esta «imersão», este «*estar dentro*», que Cesariny diz ser necessário ao sentido subversivo surrealista.

2. Imersão e ética

Um dos aspectos que concorrem para esta ideia é a estreita ligação entre estética e ética – uma conexão há muito reconhecida no surrealismo como verdadeiramente intrincada e apertada. O posicionamento surrealista não tem apenas implicações estéticas pois pressupõe uma determinada forma de estar no mundo com determinações éticas, pressupõe uma vivência onde a atitude subversiva face às convenções burguesas é fundamental. Daí esta insistência de Cesariny (e dos surrealistas em geral) relativamente ao significado do verbo ser: não só «ser subversivo» mas, para além disso, ser consciente do que «ser subversivo» realmente «é» num determinado meio – trata-se, obviamente, da identificação de uma «diferença» do «ser» relativamente ao «outro» que não o é.

Divergentes são, no entanto, as formas de entender esta ligação entre os próprios surrealistas. Das diferenças relativamente à profundidade desta ligação e/ou relativamente ao grau de intensidade da atitude subversiva a adoptar derivam muitos dos desencontros entre os surrealistas, conduzindo-os a dissidências, expulsões e acusações – tal como se pode ler na carta de Mário Henrique Leiria aos Surrealistas, ditos dissidentes, criticando a 1ª exposição do Grupo Surrealista de Lisboa e modo como funcionou:

Nesta questão ou se é, ou se não é. Senão vejamos aquela exposição. (...) Onde estava ali o problema moral surrealista? Onde estava o ataque definido e sistematizado

a um certo e determinado número de organizações sociais erradas? Onde estava, enfim, a necessidade de ação e o estado de furor? (cf. *ibid.*: 135).

E preocupações idênticas ecoam num outro texto de Mário Henrique Leiria escrito «Para ser lido no J.U.B.A. em 27-5-49», onde ele diz:

... as inexplicáveis explicações dadas de cátedra por pessoas que tinham lido umas coisas e que confundiam nomes [...] não explicaram nada (...), não mostraram ao público o que verdadeiramente se está passando entre o surrealismo e a vida (ou seja o que se está passando poeticamente). (...) Falou-se em obscenidade da nossa parte, sem se reparar que, quando aqui se disse merda, era mesmo MERDA que se queria dizer. A nossa posição começou a tornar-se ingrata, e tão ingrata que nos obrigou a voltar cá para dizer que é bom e conveniente não confundir o Surrealismo com qualquer catálogo de livreiro ou rol de mercearia. (Marinho, 1987: 652)

A ressonância destas críticas atinge também a produção artística apresentada na revista dirigida por José Augusto França – *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* e *Pentacórnio* – que os Surrealistas dissidentes não consideram ser verdadeiramente surrealista.

No cerne das divergências dos surrealistas portugueses está pois uma medida² respeitante a essa profundidade de «imersão» que se erige como uma espécie de entrega do ser do artista. Ora, esta estética com implicações éticas funciona também como uma estratégia propulsora da própria criatividade uma vez que o poeta não só se entrega à interpretação poética da vida, como, mais ainda, poetiza a vida fazendo-a depender do poético. Por isso Pedro Oom, comentando um poema de Cesariny, diz em 1950: «Eu não posso conceber a imaginação desligada da ação como coisas opostas, irredutíveis» (Cf. *ibid.*: 1987: 637).

É certo que esta estratégia se torna mais fácil de pôr em prática na poesia – não é por acaso que os surrealistas privilegiaram a poesia. Mas, mesmo nos textos narrativos, esta imersão se verifica e se torna luminosamente criadora, como facilmente se poderá ver em alguns breves textos ficcionais que aqui se pretende abordar. Neste estudo, privilegiar-se-ão sobretudo os mais antigos – aqueles que foram escritos logo no dealbar da década de 50 –, mas alargar-se-á o período em análise até ao princípio da década de 70, ou seja, considerar-se-ão, fundamentalmente, os textos que foram escritos antes do 25 de Abril³. Antes, porém, convém ponderar ainda um outro aspecto: a marca interiorista da criação ficcional de alguns dos nossos surrealistas.

² Não se pretende dizer aqui que a referida «imersão» é a única explicação das divergências surrealistas, mas sim que é um dos seus aspectos fundamentais.

³ Parte-se assim do pressuposto: o de entender que a subversão desempenhava um papel fundamental num tempo dominado pelo regime ditatorial. Sendo facilmente aceitável que assim foi, isto não quer

3. Interioridade e imaginação

A correlação entre estética e ética no Surrealismo está, de facto, intimamente ligada a um outro aspecto: uma certa propensão interiorista que se torna evidente logo numa primeira leitura destes textos. Contudo, esta tendência interiorista dos surrealistas não pode ser confundida com um subjectivismo⁴ à moda romântica – é sim uma procura duma relação peculiar entre o «eu» e a realidade de forma a ultrapassar as limitações desta última. Por esta via se compreenderá o que Pedro Oom, nesse texto de 1950, valoriza em Cesariny, quando afirma:

Eu não posso conceber a imaginação desligada da acção (...). O poeta realiza a fusão do real e do imaginário num absoluto pessoal, intransmissível, único.

Ele transpõe para a vida diária o «maravilhoso» que descobriu na infância, o mundo belo do sonho onde vive uma outra humanidade diferente desta e onde o inconcebível é válido real. É neste Universo Mágico em que “a alegria é mais resplandecente” que se move o poeta Cesariny de Vasconcelos. (*Apud* Marinho, 1987: 637)

A ênfase dada ao sujeito que transmuta o real – que funde real e irreal – oferece uma chave de acesso à ligação entre a utilização do fantástico e o sentido subversivo, uma vez que nesta transmutação se junta operador com o objecto operado, levando a que, em muitas narrativas breves surrealistas, o sujeito, pressentido ou explícito no texto, coincida com a figura do autor, sendo o narrador muitas vezes um narrador de 1ª pessoa.

Isto mesmo podemos verificar no «Texto Automático» escrito por Cesariny, em 1949, para a ser apresentado na Casa do Alentejo, no J.U.B.A., cujo início é o seguinte:

Devo dizer que anoitecia. Os eléctricos começavam a subir pelo espaço com uma obrigatória sensação de enjoo. Quando as casas se desmoronam é observável um brevíssimo movimento-luz na pálpebra do último a desfalecer (desde que desfaleça esmagado). As várias interpretações que o fenómeno tem sofrido parecem-me bastante longe da verosimilhança. (...) Além de ser pouco acessível a crença nos fenómenos desta natureza, há sempre um pequeno desvio oscilatório entre o fenómeno em si

dizer que os surrealistas pensassem ser o sentido subversivo dispensável na estética pós-revolucionária. Como muitos textos dos surrealistas atestam a contestação e consequente necessidade de subversão do burguesismo convencional e dos «tiques» e «autismos» de pseudorevolucionários continuaria a ser uma tarefa importante para os surrealistas.

⁴ De certa forma, é essa resistência ao colectivo que ecoa nas dissidência dos surrealistas com os neo-realistas, mas também na recusa de um colectivismo surrealista que implicasse uma generalização e/ou imposição abusiva do posicionamento teórico do surrealismo. É este receio que se pode ler quando Cesariny fala a Victor Brauner no perigo da «pretensão de codificar para o colectivo aquilo que só por acidente o será (colectivo) ou não o será nunca» (1985: 305).

e uma pequena pedra que se situa muito ignoradamente no pé levante esquerdo do túmulo de Napoleão Bonaparte. A coisa é difícil de estabelecer porque no seu movimento de suspeitíssima ascensão os elevadores actuam colectivamente.

Na minha meninice tive muita facilidade em verificá-lo mas como a transmissão directa de certas revelações é praticamente nula, além de ser vergonhosa, aconselho a leitura ao ar livre dos livros pornográficos que pelo menos uma vez na vida nos aparecem de chofre. Não é no desejo de impulsionar – impulsionar é uma palavra estranha – que a este propósito vos falo da aranha pessoal, incrivelmente tênue, que a certas horas do dia pode ver-se na mão das pessoas que caminham como sonâmbulos entre um automóvel que soe escangalhar-se e a parede da rua perfeitamente ocasional. Foi uma dessas mãos aranhadas (falo sem preconceito) que em tempos remotos, através de um amigo de infância, me deu a ler a Torre de Nesle.

Ao iniciar com um discurso de primeira pessoa – «Devo dizer que anoitecia») –, o texto implica imediatamente a perspectiva de um sujeito (identificável com o autor) que observa um (in)certo fenómeno – «os eléctricos começavam a subir pelo espaço», permitindo, pela presença da subjectividade, o desencadear de interpretações situadas «longe da verosimilhança», como o próprio sujeito/autor diz. No parágrafo seguinte, Cesariny parecendo dar razão a Pedro Oom, vai buscar à infância a raiz da sua capacidade de observar este fenómeno fabuloso: «Na minha meninice tive muita facilidade em verificá-lo». Porém, aqui não se trata de um regresso ao idílico mundo infantil, pois, aquilo que o narrador vai salientar dessa sua rememoração juvenil é a capacidade subversivamente propulsora e reveladora de certos livros pornográficos – uma parca via de acesso ao mundo do erotismo mas que se compreende facilmente se nos lembrarmos do ambiente castrador da época salazarista. Se o exemplo convocado, o livro *A Torre de Lesle*⁵, não é uma obra pornográfica, é, porém, uma obra que acentua as liberdades de duas princesas adúlteras. O que interessa, portanto, neste e nesses outros livros, é a possibilidade de constituírem uma revelação, lamentando o autor «que o homem não possa realmente incandescer-se e crescer segundo os seus desejos». (Cesariny, 1997: 104). Permeia este texto de Cesariny uma nítida linha isotópica de cariz erótico, mais do que pornográfico: a figuração da aranha ou da mão aranhada e a ideia de voracidade remetem simbólica e conotativamente para o campo erótico – desejo, posse, sedução – cuja explicitação não está isenta da vontade de chocar o público.

Neste texto, a revelação e o seu sentido subversivo são plasmados pelo fantástico envolvente, o qual esfuma o racional. O fantástico origina-se aqui através do «desvanecimento geral dos limites» («estompagne générale des limites») de que falava André

⁵ Segundo a lenda, as princesas Margarida e Branca de Borgonha lançariam da Torre de Nesle os seus amantes ao Sena. A lenda, já tratada anteriormente em drama, é retomada numa série de romance histórico, por Maurice Druon precisamente entre 1955 e 1977.

Berge, na década de 30, ao tentar estabelecer uma teorização do que designava por «fantástico moderno» (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 34). Note-se que esta última expressão, hoje recorrente, foi na altura e durante bastante tempo ignorada e esquecida. Conquanto que bem reveladora da necessidade de dar conta de uma produção estética diferente, na época esta designação estava longe de ser consensual. Com efeito, para o mesmo procedimento estético, Denis Saurat preferia falar de feérico, afirmando tratar-se de um «feérico interior, de uma mentira que se desenrola no interior do eu» («féerie intérieure, un mensonge qui se déroule à l'intérieur du moi») – designação que é cabimentável sobretudo dentro de um renascimento do maravilhoso (*ibid.*: 35). Tais divergências denotam, por um lado, a flutuação terminológica e a divergência quanto ao ponto de clivagem entre maravilhoso⁶ e fantástico, mas também, por outro lado, a relevância do psicologismo nesta época potenciadora de uma mais aguda mas menos distanciada interpretação do fantástico surrealista. É no contexto desta discussão que Franz Hellens propõe (em 1835) a distinção entre «fantástico exterior» e «fantástico interior», afirmando que neste a realidade «está transformada e incorporada no sobrenatural» pela «imaginação emotiva» e poética (*ibid.*). Incipientes, quiçá inscientes, estas abordagens são muito reveladoras: por um lado mostram que ainda não estão reféns do afã categorizador estruturalista verificável nos espartilhos das teorizações à maneira todoroviana⁷, mas, por outro lado, já reflectem a intenção de abarcar as mudanças que no fantástico se vão verificando (as quais, mais tarde, levarão à preferência por termos como «insólito»⁸ ou «novo fantástico»), podendo assim discernir a acentuação interiorista. É esta interioridade que explica a mescla de elementos mágicos, míticos, mitómanos e fantásticos utilizados neste texto e noutras produções artísticas do surreal.

Que estas questões do mágico, do mito e do fantástico preocuparam os surrealistas é visível, por exemplo, na carta que em 8 de Janeiro de 1948 Cesariny envia a Victor Brauner (aquando da tentativa de expor as suas obras em Portugal, falhada por causa da censura), onde afirma:

Quero dizer-lhe que, para nós, o Brauner constitui uma «pedra» das mais significativas na questão que neste momento debatemos, isto é, a determinação, ou não, de

⁶ A palavra chave para Breton é maravilhoso, mas evidentemente numa acepção muito ampla como se pode ver na actualização que faz no 1º manifesto em frases como «Le merveilleux est toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau», ou «Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques» (Breton, 1979: 26).

⁷ Sobre a fortuna da teorização todoroviana, confronte-se o texto de Arnaud Huftier traduzido em Simões, 2007. Para questionação do fantástico enquanto categoria estética, cf. Simões, 2007.

⁸ A designação «Insólito» será a opção da revista *Fiction* em 1862 (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 38); «novo fantástico» é a concessão que Todorov faz ao conjunto de textos não enquadráveis na sua teorização.

um lado propriamente mágico do surreal, não evidentemente, erguido contra o mito, mas buscando em via efectivamente nova o mito sempre presente e sempre ausente. Neste sentido (...) vejo as suas criações na mais forte vanguarda do surrealismo. O lado mágico, que Breton nunca deixou de pôr em relevo, tem no Brauner um alto grau de lucidez agente, tanto pela recusa de uma técnica de qualquer modo cerimonial, imposta do exterior, como por um natural delírio de interpretação, fortemente estribado nos signos poéticos da ciência mágica, propriamente dita. Decerto que, a este respeito, pode fazer-se muita confusão, e, mais natural, ter muito medo. Medo de não se ser... racionalista moderno. (Cesariny, 1985: 305)

Torna-se claro que o que motiva a preocupação de Cesariny (e dos surrealistas em geral) não é encontrar destrinças entre os elementos, mas sim, sobretudo, descobrir os procedimentos para os articular, procurar as junções e combinatórias mais produtivas e luminescentes. Nada de espantar, portanto, que este lado «mágico» da obra de Brauner valorizado por Cesariny seja, não meramente contemplativo, mas sim carreador de uma «lucidez agente» – a qual advém da interioridade do «delírio de interpretação» conseguido por Brauner pois que é um artista conhecedor e explorador dos signos e símbolos mágicos. Eis talvez a razão porque Cesariny traduz, para ler na 1ª exposição dos Surrealistas, em 1949, o texto «Autocoroação», onde Brauner se auto-intitula «Imperador do reino do mito pessoal»:

Nós Rotcivus Renuarb
Grão Mestre do Exílio Permanente
Único Comendador do Espaço Catapultado
(...) Vovóide da Balística Negra
Príncipe da Infra-Noite

Após inumeráveis mergulhos na realidade, mundo exterior raciocinado e arranjado pelos homens, como bem lhes parece, paraíso terrestre a chegar; após maduras reflexões resultantes duma longa experiência, colectiva e individual,

pela natureza-naturante, vontade mágica que admite o ignoto como o mais leal reflexo das leis naturais da liberdade no seu dever,

por este acto solene, vindo das profundezas mais vastas, mais impenetráveis e mais incompreensíveis do Grande Eu,

pelo mais incommensurável desespero da impotência de olhar desde o exterior para poder conhecer, (...)

pelo Nosso fluido vivificante, chama do estímulo, da imaginação, da inspiração, fagulha da brasa invisível, da força latente e contínua da visão do mundo,

(...) Nós Nos corooamos com a Ordem da Grande Relatividade Egocêntrica (...)

e Nós Nos declaramos furiosamente nesta célebre data dos dois R do Racionalismo Racional caído

IMPERADOR DO REINO DO MITO PESSOAL

Nossos poderes são absolutos e confusos, ferozes e melancólicos.

Feito por Nós-Mesmo (...) e rodeado das mais ilustres associações de ideias e de grandeza poéticas

A sete de Março de mil novecentos e quarenta e sete no nosso célebre «Castelo da Imaginação». (Cesariny, 1997: 145)

Um entrecruzamento de «efeitos de fantástico» (cf. Bozzetto e Hufitier, 2004: 47) – que vão desde o maravilhoso e do mágico ao irreal mais insólito e absurdo – parece ser então o apanágio de alguns textos narrativos dos nossos surrealistas nas décadas de 50 e 60, sendo possível observar essa contaminação entre o real quotidiano e o sobrenatural – ou essa desrealização do real através de revitalização de mitos – que abrirá caminho (cf. Roger Bozzetto, 2000) ao «realismo mágico» do romance contemporâneo.

Plurifacetado em termos de efeitos, o texto «MÃO TOTEM», de Pedro Oom, é um bom exemplo deste entrosamento, logo desde o título, desrealizando referências banais e quotidianas como a do automóvel ao integrá-las numa cosmogonia inventada que inclui a personificação de um abstracto como é a «vastidão»:

Existe, lá, entre as sombras e o declinar dos vazios um homem deitado. (...)

Assim, deitado, ele ergueu-se levemente apoiando-se no cotovelo direito e pôs-se a espreitar a eternidade. Esta era feita de si mesma sem direito algum a qualquer recompensa.

«Aqui estou, semiconsciente, como morto que de repente acorda e que sente a sua insensibilidade projectar-se monótona no dia a dia infundável.

(...) Espreitei na fechadura dos horizontes e o que eu julgava ser vazio e raiva emplumada mostrou-se-me coalhado de cogumelos e de lagartas. Notei, em seguida, um perfume esquisito, (...) que eu soube depois ser o excremento do sexo dos Deuses».

A estrada interminável persegue-o. Um automóvel move-se interrompendo-lhe a locomividade dos pensamentos.

«Agora compreendo porque o vazio é uma ideia compacta e esta, inversamente, um conjunto de Deuses. Expulsei-os! »

Há qualquer coisa que faz sofrer infinitamente a humanidade. Calcule-se o peso de tal sofrimento medindo-o por quilos, por latas, por transatlânticos, por caçarolas e por sacos de café.

(...) E, súbito a vastidão rompe num falar brusco, de repelão, sem sustos:

«Bom dia, Vossa Excelência compreende, por certo, que eu, mísera, nada posso fazer quando o peso da consciência se abate como avalanche sobre a delgada crosta de um verniz de séculos. (...)».

Mas a noite chega e é a mesma de sempre. (cf. Cesariny, 1997: 119-120)

Por esta mescla de «efeitos de fantástico» e pela sua fusão com laivos de representação realista de um quotidiano monótono, a configuração do metaempírico surrealista desmorona os critérios e as fronteiras de uma teorização do fantástico enquanto género, nomeadamente aqueles apontados por T. Todorov nas distinções que estabelece entre maravilhoso, estranho e fantástico⁹. Este tratamento do sobrenatural explorado pelos surrealistas pressupõe um entendimento do fantástico enquanto categoria modal/aspectual: quer se lhe chame modo – conceito preferido por diferentes teóricos entre os quais se encontra Lucie Armitt –, quer se opte pela designação categoria estética – como acontece com os estetas Étienne Souriau e Robert Blanché (cf. Simões, 2007: 71), quer se decida acentuar o elemento aspectual plasmado em diferentes «efeitos de fantástico» e/ou evidenciado num sentimento de fantástico (como se pode ler em Roger Bozzetto).

4. Que relação entre mítico e subversão?

Os textos de Pedro Oom, de Victor Brauner e de Cesariny levantam, contudo, outro problema: poderá a reintrodução do mítico e do mágico potenciar a subversão desejada ou terá o efeito contrário?

Esta reintegração do mito, do mítico e do mágico é encarada na *História Desenvolvida do Surrealismo*, assinada por Jules-François Dupuis, pseudónimo do autor situacionista Raoul Vaneigem, como uma pretensão de «ressuscitar o mito unitário», participando no ensejo que a burguesia tem de «renovar o espectáculo do seu livre-mercado ideológico» (2000: 11). Para este contestatário e polémico autor, lado mítico e mágico funcionaria, pois, no surrealismo, mais como uma panaceia do que como um motor subversivo. Não rasurando o que há de evasivo e de reactivo no irracionalismo tão apregoado pelos surrealistas, é indispensável, porém, interrogarmo-nos se esta crítica se aplica ao caso do surrealismo português. Para tal, a montante, é preciso enquadrar historicamente esta crítica e ver como a sua própria interpretação está marcada pela insistência na ruptura que caracteriza o movimento situacionista; a jusante, é preciso pensar também que, no caso específico do surrealismo português, o pano de fundo histórico e até ideoló-

⁹ Para uma visão sintética da teorização todoroviana, cf. o verbeto do E-Dicionário realizado por F. Furtado. Para uma revisão da teorização todoroviana e o estabelecimento de um quadro teórico alternativo na abordagem do fantástico moderno, cf. Huftier, 2007: 23-41.

gico originava (quase obrigava a) um acentuar da acção e da intervenção sociocultural do artista num sentido revolucionário. Na verdade, para além da consciencialização política, se se perseguia uma afirmação estética tornava inevitável contestar activamente o carácter retrógrado do *statu quo*. É na sequência destes considerandos que se pode interpretar a reinscrição do mítico dirigido para a «ideia da Totalidade duma Vida única»¹⁰, visível no texto «A Afixação Proibida», como indissociável da grande insistência no Devir («A Grande Espiral do Devir gira eternamente») – uma ligação que mostra como se quer acentuar a capacidade de CRIAR suscitada pela «conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade». Sobrelevando estes vectores, há ainda a considerar esse entendimento da «Liberdade», «como explosão acontecida no mais profundo do Ser» (*apud* Cesariny, 1997: 109) reivindicada pelos surrealistas, sabendo-se que este sentido libertário os conduz a um questionamento do *si*, muito para além das convenções do ser social (atingindo, no caso de Cesariny em particular, uma dimensão vivencial profunda). Neste contexto, os nossos surrealistas parecem realizar a operação identificada por Herbert Marcuse na arte contemporânea (citada em epígrafe), na qual a «experiência é intensificada até ao ponto de ruptura (...). A intensificação da percepção pode ir ao ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode» (2007: 44).

5. Subversão categorial

Uma outra forma de subversão processada através do fantástico origina-se pela aproximação analógica do que é percebido ou percepcionado como pertencendo a categorias ou domínios separados, configurando uma estratégia que, em trabalho anterior (cf. Simões, 2006: 28), se designou por «fusão paradoxal da disparidade», mas que talvez seja melhor designar por «fusão paradoxal do dispar». Tal «efeito de fantástico» foi intuído por André Berge ao caracterizar certos procedimentos surrealistas como fenómenos de «oniromância» – uma designação advinda das teorias médicas recentes da década de 30 –, dado que neles «as abstracções se tornam objectos que ocupam um volume no espaço». Para este autor, nestes procedimentos a «impressão de fantástico resulta a maior parte das vezes de uma nova classificação da realidade, a qual põe em relevo uma certa essência que até aí a classificação prática sempre tinha deixado escapar ao nosso olhar» (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 34). Mostrando a resistência da

¹⁰ Ideia bebida em Breton que afirma no 1º Manifesto: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point».

existência à categoria¹¹, este procedimento transposto para a ficção não só tira partido das «contradições e das aporias inerentes à racionalização do espaço» (Chareyre-Méjan, 1998: 106), como também abala a inércia dos nossos hábitos de percepção categorial. É esta subversão categorial que o fantástico analógico realiza, quer seja nos jogos do «cadáver esquisito», quer nas associações de texto e imagem como as realizadas por O'Neill em *Âmpola Miraculosa*.

Nada de estranhar, portanto, que no texto da badana dessa inusitada *Ampôla Miraculosa*, gafanhotos e pirilampos sejam convocados para caracterizar o acontecer artístico desta obra peculiar, estabelecendo-se uma não menos estranha comparação entre a intermitência do movimento e da luminosidade destes bichos e a criação de artística de O'Neill: «O que se passa com o poeta recorre sempre à magia do encontro. Recorre ou é nela que se fixa luminosamente, por um instante, entre dois pinchos. E o instante é, de facto, o que interessa a quem sabe como deve ser a alegria de viver». Trata-se de um paratexto assinado por António Pedro com as iniciais A. P. que plasma uma interpretação da produção artística de O'Neill da qual se devem reter dois elementos: por uma lado, a magia do encontro, por outro lado, a luminosidade do instante captado artisticamente, conseguindo que este instante significativo seja, não a representação de um objecto na sua ausência, mas sim a representação dessa «coisa» aqui achada, que é «chose présente-ci, *hic et nunc*» (Chareyre-Méjan, 1998: 85). Jogo, seguramente um jogo... mas, através dele, «o espírito descobre a unidade do que anteriormente surgia múltiplo e a multiplicidade do que parecia único e simples» (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 34).

Complexo? Sim, complexo, mas esta complexidade permite contrariar aquela interpretação de os surrealistas se esgotarem num simples anelo pela unidade, como pretende Raoul Vangeim.

6. Subversão e violência

Um outro aspecto fundamental se torna indispensável considerar no que diz respeito à subversão e que tem a ver com a dose de violência que ela implica. Este é outro ponto propulsor de divergências em termos de posicionamento estético nos surrealistas cujas posturas vão desde as brincadeiras, pretensa e supostamente mais inocentes, de certos jogos surrealistas – como o do aproveitamento da linguagem dos «ppp» –, ao abjeccionismo de Pedro Oom que implica um «ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução de antinomias, se toma consciência das forças em germe que irão

¹¹ Segundo A. Chareyre-Méjan (1998:108), «Le fantastique présente, au fond, la résistance de l'existence à la categorie. Il exhibe l'insignifiance catégoriale comme indice essentiel de la talité du reel».

criar novos antagonismos»¹². Consciente da dimensão violenta da própria subversão se mostra Cesariny quando, logo a seguir ao 25 de Abril, contesta o sentido que o nosso e outros regimes totalitários colaram ao *subversivo* que considera ser um «subversivo falseado e falso falado por todas as tiranias», defendendo ser necessário «limpar o conceito de subversividade» «desse sarro horrendo». O exemplo que Cesariny convoca para ilustrar o seu sentido da subversão é um excerto da peça de Peter Weiss intitulada *Perseguição e Assassinato de Marat Pelos Doidos do Hospital de Charenton Sob a Direcção do Marquês de Sade*, referida abreviadamente por *Marat/Sade*, onde se discute a eficácia da contestação de valores. Do extracto citado, Cesariny ressalta a «tensão permanente do pensamento e da acção [enquanto] dois braços agentes do subversivo» e declara a impossibilidade de algum deles alcançar vitória sobre o outro, depreendendo-se que considere estes elementos essenciais à definição que colhe do dicionário: «SUBVERTER – Revolver, voltar de baixo para cima». (Cesariny, 1985; 316-322). O que Cesariny não explicita mas que é deixado claro pelo pedaço da peça reproduzida é que ambas as figuras (Marat e Sade) representam o lado violento da acção e do pensamento, deixando assim implícito que a violência é um elemento fundamental se se pretende (sur) realmente subverter.

Esta questão desencadeia ainda hoje acesos debates e opiniões muito extremadas¹³ e acirradas. Entre estas contam-se as que são expressas por Jean Clair na sua obra *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes: Contribution à une histoire de l'insensé*, cuja tese, segundo Pascale Roux-Cassuto, é a seguinte: «a ideologia surrealista funda-se sobre um sectarismo que a aparenta simultaneamente ao ocultismo e ao totalitarismo». A esta obra reagiram vários críticos entre os quais Régis Debray que secunda certas afirmações de J. Clair, refutando outras. Ora, segundo Pascale Roux-Cassuto, a contra-argumentação realizada por Régis Debray é certa excepto numa concessão que ele faz a Jean Clair ao entrar em concordância quando ele afirma que a violência dos surrealistas é datada e algo gratuita. Discordando relativamente a este aspecto, Pascale Roux-Cassuto afirma:

... on ne peut, nous semble-t-il, faire de la violence surréaliste un épiphénomène, un attribut accidentel. La violence verbale, l'agression, fait partie intégrante du surréalisme, que l'on envisage ce dernier d'un point de vue politique ou esthétique. La fin de l'ouvrage, qui avance l'idée d'une «religiosité surréaliste» pour rendre compte d'une poésie qui est « un style d'existence, une règle de vie, l'équivalent d'un vœu solennel » (p. 42), nous paraît très contestable. La violence surréaliste exige du

¹² *Apud* Martinho, 1985: 89.

¹³ Por exemplo, Philippe Sollers afirma na sua obra *Lois*, de 1972: «L'humour est votre canon, votre surraison. Abandonnez le surréalisme qui nourrit le sous-réalisme, les deux ayant avec le soi-disant naturel une odeur de chiottes et de sacristie» (Gauvin, 2007).

monde qu'il change séance tenante, le merveilleux n'est pas une échappée vers le « pays où l'on n'arrive jamais » (p. 44) mais bien un viol du réel. Et en ces temps de relativisme et de compromis, en ces temps où le réalisme politique et économique a détrôné toutes les utopies, cette violence, intransigente et intègre, nous donne de l'air. (Roux-Cassouto, 2000)

O nó crucial aqui estabelece-se na interconexão entre a violência, um peculiar empenhamento artístico e a irrisão alcançada por um fantástico altamente derogador das convenções do pensar, mostrando a complexidade dos procedimentos subversivos

7. Subversão e humor

Todavia, não é só da violência que o surrealismo se serve para subverter as ideias mais arraigadas. Um procedimento onde excelam quer O'Neill quer Mário Henrique Leira é o humor, um humor engendrado em estreita relação com o fantástico como é visível nos textos «Em Órbita» de O'Neill (incluído em *As Andorinhas Não Têm Restaurante*, de 1970) e na conhecida narrativa «A perna e os outros» de Mário Henrique Leiria, *dos Contos do Gin-Tonic*, é claro:

Expoente Máximo chamou pela fonia o mítolo de serviço. Em três foguetadas, Orbitete Kapa (assim se codificava o mítolo) surgiu natatoriamente frente à grande vigia de Mimi-a-Louraça, a cápsula chapeada a ouro onde Expoente Máximo fizera instalar o seu quartel-general. Justapondo-se à boca da sugadora-clímax (muito humoristicamente chamada, pelos mítolos, de A Chupona), Orbitete Kapa foi sugado, atraves das três membranas-contemporizadoras, até à presença do Expoente Máximo, que o esperava na sala Ponta de Sagres.

– Orbi Kapa, meu velho! – começou o Expoente Máximo, (...) – A Madalena sempre tas mandou?

– Querido Max! Acabam de chegar pelo Rotina Cinco!

(...) Orbitete Kapa extraiu dos interiores do macaco espacial duas grandes enroladas folhas de couve, mas a sua precipitação era tanta que as folhas se lhe escaparam e, flutulentas, abriram mão de doze lâminas de prata, facas pairando sem gravidade.

– Orbitinho dum jacto! – praguejou Expoente Máximo – Depressa, os camaroeiros!

Enquanto Mimi-a-Louraça se afastava (de quê, de quem?) no espaço, ao som astroplangente do Ai, Mouraria! da grande mítola Amália, Max e Orbi Kapa continuavam, no seio dela, a apanhar as sardinhas a camaroeiro. (cf. O'Neill, 2004: 318)

«A perna e os outros»

Foi quando começou a descer a escada que notou que não tinha a perna.

Voltou ao quarto e encontrou-a. Integrou-a no resto, como se deve, e voltou para o caminho da rua.

Entrou no pequeno bar melancólico do outro lado da esquina e pediu o habitual gin-tonic, enquanto a perna tentava caminhar para uma leve garota que sorria (...), procurava seguir por ali fora atrás da solidão e do sorriso de acaso.

Pôs a perna no seu lugar. Assim não podia ser.

Então, resolveu continuar, fosse como fosse, até lá ao cais pesado da fatura accidental do import-export.

(...) Seguiu (...) abriu a porta do ARABELA (...) e pediu um gin-tonic.

Depois, com a satisfação momentânea de ter existido liquidamente um pouco, deixou à perna uma certa autonomia.

Foram caminhando até onde a areia era apenas sombra de urubus. (...)

A água cor de petróleo começou a subir como por acaso. Foi então que teve a ideia de que não sabia nadar.

Mas a perna continuava a caminhar, cada vez mais rápida, como uma cobra à procura do pássaro. (Leiria, 1999: 72)

Através do humor e do *nonsense*, como se pode ver nestes dois textos, pequenos mitos, costumes e hábitos (mais antigos ou mais modernos) são criticados, ridicularizados, obrigando o leitor a questioná-los os seus sentidos e a redimensionar a sua importância. A subversão caucionada pelo humor ganha uma maior luminosidade pela presença do fantástico, do irreal – pelo filão de uma pretensa ficção científica no primeiro caso, pela via do animismo, no segundo caso. O fantástico parece lançar um jacto de luz à subversão que a torna irradiante de comunicatividade tornando fácil a sua leitura. Cumpre-se assim o objectivo que A. O'Neill atribuía à literatura: «ajudar o grande público a 'recuperar' a poesia através do que mais autêntico, moderno e humano se criou e é criado sob o seu signo» (O'Neill, 2008: 26).

Bibliografia

- ÁVILA, Maria de Jesus; CuAdrado, Perfecto (2001). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Museu do Chiado/Museo Extremeño e Iberoamerciano de Arte Contemporâneo.
- BEAUJOUR, Michel (1971). «Postface à *Arcane 17*, de André Breton». In *Arcane 17*: <http://www.arcane-17.com/accueil.html>
- BOZZETTO, Roger; HUFTIER, Arnaud (2004). *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'Impensable en Littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.
- BOZZETTO, Roger (2002). «Fantastique et *real maravilloso*: le domaine latino-américain». In *Territoires des fantastiques*. Presses de l'Université de Provence, 94-116.

- BRETON, André (1979). *Manifestes du Surrealisme*. Paris: Gallimard.
- CESARINY, Mário (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1985). *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1992). *Surreal – Abjeccion (ismo)*. Antologia. Lisboa: Salamandra.
- CHAREYRE-Méjan, Alain (1998). *Le Réel et le Fantastique*. Paris: Hartman.
- CLAIR, Jean (2003). *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes: Contribution à une histoire de l'insensé*. Paris: Mille et une Nuits.
- DUPLESSIS, Yvonne (2000). *O Surrealismo*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- DUPUIS, Jules-François (pseudónimo de Vaneigem, Raoul) (2000). *História desenvolva do Surrealismo*. Lisboa: Antígona.
- EISENSTADT, S. N. (2007). *Múltiplas Modernidades. Ensaios*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FURTADO, Filipe (2008). «O Fantástico». In *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>. Consultado em 4-6-2008.
- GOUVAIN, A. «Sollers et le surréalisme» http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=402
- HUFTIER, Arnaud (2007). «Fantastique, fantastic, fantastiche, fantástica, fantastico... Derivas ocidentais de uma palavra». In Simões, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Coimbra: CLP, 23-41.
- LEIRIA, Mário Henrique (1999). *Contos do Gin-Tonic*. 5ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARCUSE, Herbert (1977) *A Dimensão Estética*. Lisboa: Ed. 70.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM.
- MARTINHO, Fernando (1985). «Recensão Crítica a *Faca nos Dentes* de José Fortes». *Colóquio / Letras* 86.
- O'NEILL, Alexandre (1997) *Anos 70. Poemas Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2004) *Uma coisa em Forma de Assim*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2008). *Já cá não está quem falou*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (1998). «Introdução». In Pedro, António. *Antologia Poética*. Braga/Coimbra: Angelus Novus.
- PASCAUD, Fabrice «Arcane 17». In <http://www.arcane-17.com/accueil.html>.
- ROUX-CASSUTO, Pascale (2000). *Sur une polémique : Jean Clair ; Régis Debray, compte rendu sur Jean Clair – Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes Contribution à une histoire de l'insensé*. Paris: Mille et une nuits.
- SIMÕES, Maria João (2006). «Diafaneidade e fronteiras: o fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho». In Gonçalves, Henriqueta (coord.). *Olhares sobre o Fantástico*. Vila Real: Publicações Pena Perfeita, 17-32.

(2007). «Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge». In Simões, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Coimbra: CLP, 65-81.

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, analisar como se processa a ligação entre o fantástico e a subversão nas narrativas breves da ficção surrealista, destriçar os diversos elementos que concorrem para engendrar a complexidade dessa presença subversiva e interpretar o seu significado estético.

Abstract: In this work we seek to analyse how the connection between subversion and fantastic works in surrealistic short stories and try to discern various elements that contribute to the complexity of that subversive presence, as well as provide an interpretation of their aesthetic meanings.