

SURREALISMO-ABJECCIONISMO EM PORTUGAL: APONTAMENTOS PARA A ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA CRÍTICA DE MARGINALIDADE RADICAL

Rui Sousa (CLEPUL)¹

Resumo: Neste texto procuraremos refletir acerca do Surrealismo-Abjeccionismo em Portugal enquanto expressão de uma forma radical de marginalidade, por constituir simultaneamente uma manifestação de vanguarda, uma deriva periférica do movimento surrealista internacional, um esteio de recusa absoluta no quadro sócio-político português seu contemporâneo e um complexo fenómeno de interação entre diferentes individualidades artísticas reunidas sobretudo por um ideal de revolta e de reflexão sobre as relações entre centro e margem no contexto da tradição cultural portuguesa.

Palavras-chave: Surrealismo; Abjeccionismo; vanguarda; marginalidade.

O Surrealismo foi um dos mais importantes movimentos artísticos do século XX, tendo alcançado uma dimensão internacional e uma longevidade singulares. Nos seus propósitos revolucionários e transgressivos, típicos da ação das chamadas Vanguardas históricas, de que é uma das manifestações mais complexas, o Surrealismo desde sempre se definiu por uma absoluta recusa dos padrões sociais instituídos pelo poder dominante e pela busca de um ideal de liberdade absoluta para o Homem. Esta postura provocatória, dissidente, profundamente crítica,

¹ Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Bolseiro de doutoramento da FCT na mesma Faculdade. E-mail: ruidnsousa@gmail.com.

concretizada em comportamentos entendidos como excêntricos e desviantes e num projeto de guerrilha e de sabotagem das instituições do sistema teria necessariamente de converter os surrealistas em marginais, uma marginalidade entendida no duplo sentido, uma vez que, independentemente da reação menos favorável da sociedade envolvente e dos circuitos literários e artísticos dominantes, os próprios integrantes dos grupos surrealistas se colocavam deliberadamente à margem e se propunham abraçar como sua toda uma tradição de dissidentes, desenquadrados e rebeldes, muitos dos quais tipicamente associados ao imaginário do artista maldito.

Na sequência da Segunda Guerra Mundial, que dispersou os seus principais representantes, o movimento surrealista conheceu uma importante fase de reelaboração dos seus pressupostos, na qual a expansão internacional entretanto alcançada desempenhou um papel importante. É neste momento que surgirão em Portugal as primeiras manifestações surrealistas organizadas, levadas a cabo por um conjunto de jovens em colisão com o ambiente opressivo que naqueles anos se vivia e que, portanto, estavam plenamente de acordo com os propósitos e reivindicações libertadoras do movimento.

Neste texto procuraremos demonstrar como esta manifestação portuguesa do Surrealismo é, em vários aspetos, uma vivência absoluta de marginalidade. Para tal recorreremos, depois de pensarmos um pouco acerca da marginalidade enquanto um dos tópicos característicos de uma determinada concepção artística moderna, a alguns dos principais núcleos do debate teórico acerca do Surrealismo português e do Abjeccionismo que se lhe encontra intrinsecamente associado, assim como às considerações de alguns dos mais importantes representantes dos grupos surrealistas portugueses, indispensáveis a uma devida compreensão dos motivos da impossibilidade da persistência de uma ação coletiva e à dinâmica de permanente dissidência e marginalização que define o Abjeccionismo.

O Surrealismo em Portugal é marginal de várias formas: é marginal enquanto parcela das manifestações vanguardistas europeias, retomando o projeto revolucionário e provocador do grupo de *Orpheu* e abrindo caminho a algumas das mais relevantes correntes artísticas experimentais e *underground* que se afirmaram na literatura portuguesa desde a década de 60; é marginal dentro do próprio quadro do Surrealismo, pela sua dimensão periférica, pelos discutíveis mas tantas vezes veiculados comentários ao seu suposto atraso, pela relação ambígua com a doutrina surrealista bretoniana e, neste sentido, pelo pouco eco que conheceu no quadro do Surrealismo internacional²; é marginal no contexto da cultura portuguesa contemporânea, ao lançar-se numa reação em todas as frentes contra as outras correntes estéticas do seu tempo, da arte oficial do regime ditatorial aos ecos da herança da revista *presença* e à expressão artística dita *engagée* dos neo-realistas, próximos de um ideal estético típico da doutrina comunista e do realismo socialista; é marginal, ainda, pelo tipo de postura adotada pelos seus principais representantes, ostensivamente contrários à ideologia burguesa dominante e ao rígido controlo dos

² Veja-se a este respeito, por exemplo, o que afirma Eurico Gonçalves, um dos protagonistas mais ativos do Surrealismo português: “Rebelde à sua própria difusão, aqui e no estrangeiro, o Surrealismo português é o mais marginal e o mais marginalizado do mundo, o único que ainda não adquiriu direitos de cidadania internacional” (Gonçalves 1994: 14).

comportamentos por parte de um regime castrador e dogmático. Analisaremos, portanto, a marginalidade do Surrealismo em Portugal tendo em conta estas questões, referindo-nos especificamente à vertente abjeccionista que a partir de certa altura emergiu como resposta possível a um ambiente no qual os ideais de liberdade e de transfiguração da realidade eram constantemente perseguidos, exilados e abortados, exigindo dos resistentes uma atitude de sobrevivência precária, de denúncia paródica e de contemplação da degradação humana nos seus aspetos mais repugnantes e tidos por impróprios e abjetos.

Numa das suas importantes obras, *Los Hijos del Limo* (1974), Octavio Paz defende o conceito de “tradição de ruptura”, associando essa ideia aparentemente paradoxal à sequência de movimentos estéticos questionadores que, desde o Romantismo, se foram opondo e continuando, num diálogo de incessante leitura crítica do passado e integração de modelos e de precursores. Essa tradição, a que poderá coincidir um dos sentidos possíveis do termo Modernidade – aquele que a situa no século XVIII, portanto no período de cisão profunda que transformou o Ocidente, com o triunfo do Iluminismo mas que, ao mesmo tempo, conheceria as primeiras manifestações da sua leitura crítica, com o Romantismo alemão – é definida desta forma por Octavio Paz:

Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es un sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical (Paz 1974: 16).

Esta edificação da Modernidade enquanto sistema de constantes releituras propiciou que em cada momento os artistas emergentes se tenham revoltado contra as instituições dominantes e os seus dogmas e valores considerados ultrapassados e tenham procurado na transgressão, na alternativa e numa postura declaradamente de cisão e de contraste as necessárias formas de combate e de afirmação. Mas por outro lado, nesta sequência de constantes manifestações de ruptura emergiram dinâmicas de continuidade conducentes, por exemplo, à definição de diferentes ideais do sujeito artístico, sendo um dos mais prolíferos aquele que concebe o artista como um indivíduo prometaico, constantemente em revolta, excêntrico e desenquadrado dos valores da vida quotidiana burguesa, capitalista e funcional, um marginal defensor de todas as diferenças e periferias. É neste contexto que se desenham expressões tão diferentes desta questão como o génio, o visionário, o

maldito ou o dândi. E é também neste sentido que se define uma das características mais salientes desta tradição, conforme também observa Paz:

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y una lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo entre los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurca en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria (Paz 1974: 146).

Esta proposta de uma existência alternativa, concentrada numa concepção coletiva da arte e num expressivo contraste com o modelo dominante que se recusa em todos os seus dogmas e estruturas de censura de índole sócio-política e religiosa, objetivos pragmáticos e materiais e crenças racionalistas no progresso industrial constante, teria necessariamente de isolar os poetas modernos num determinado entendimento da marginalidade. Antes de mais, aquele que, de acordo com Matei Calinescu, em *As Cinco Faces da Modernidade* (1987), deriva de duas diferentes concepções do termo Modernidade, a que se entende “enquanto uma fase da história da civilização ocidental – um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, das radicais mudanças sociais e económicas produzidas pelo capitalismo – e a Modernidade enquanto um conceito estético”, que “deveria dar existência às vanguardas” e que “expressava o seu desagrado através dos mais diversos meios, abarcando a religião, a anarquia, o apocalipsismo até ao aristocrático auto-exílio” (Calinescu 1999: 49).

Convirá, portanto, analisar algumas concepções do sentido de “marginalidade” que lhe dão este sentido conflituoso e, para alguns grupos dentro de uma sociedade, escapista. Observa Zygmunt Bauman, a respeito da tendência para a formação de dualidades em oposição:

Amigos e inimigos colocam-se em oposição uns aos outros. Os primeiros são o que os segundos não são e vice-versa. Isso, no entanto, não é testemunho da sua igualdade. Como a maioria das outras oposições que ordenam simultaneamente o mundo em que vivemos e a nossa vida no mundo, esta é uma variação da oposição-chave entre *interior* e *exterior*. O exterior é negatividade para a positividade interior. O exterior é o que o interior não é. Os inimigos são a negatividade da positividade dos amigos. Os inimigos são o que os amigos não são. Os inimigos são amigos falhados; eles são a selvajaria que viola a *domesticidade* dos amigos, a ausência que é uma negação da presença dos amigos (Bauman 2007: 54).

Poderemos, contudo, perguntar-nos se os genuínos marginais – e os artistas mais difíceis de definir e de absorver por parte do sistema poderão facilmente corresponder a esse conceito – não escaparão a esta dialética necessária entre amigos

e inimigos e à sua integração na estrutura do conceito de margem (e de outros coevos, como o de periferia) que, como exprime Bauman, apenas se constituem quando em relação com uma determinada ideia de centro, constituindo portanto a visão negativa (porque questionadora, problemática e não cooperante) da estrutura de valores desse centro. Porque, se Bauman considera que os inimigos “são criados pela pragmática da luta” e que “são construídos pela renúncia à responsabilidade e ao dever moral” – o que corresponde ao constante ideal de guerrilha e de recusa de partilhar os mesmos padrões quotidianos que definem a marginalidade em geral e a sua expressão no campo da literatura em particular –, também acabará por expor uma outra entidade que colide com ambos os termos da dialética:

Contra esse confortável antagonismo, contra essa colisão conflituosa de amigos e inimigos, rebela-se o estranho. A ameaça que ele carrega é mais terrível do que a ameaça que se pode temer do inimigo. O estranho ameaça a própria sociação, a própria possibilidade de sociação. Ele desmascara a oposição entre amigos e inimigos como o *compleat mappa mundi*, como diferença que consome todas as diferenças e, portanto, não deixa nada fora dela. Como essa oposição é o fundamento no qual assenta toda a vida social e todas as diferenças que a constroem e sustentam, o estranho debilita a própria vida social. E tudo isto porque o estranho não é nem amigo nem inimigo – e porque pode ser ambos. E porque não sabemos nem temos como saber qual é o caso (Bauman 2007: 66).

Noção que nos permitirá equacionar o caso de absoluta marginalidade dos surrealistas portugueses, pois, partilhando com outras expressões artísticas de combate ao regime salazarista um ideal de luta pela liberdade e independência intelectual (a esta luz essas outras formas de combate constituiriam, portanto, os inimigos do centro opressor representado pelo regime e por todas as suas estruturas de vigilância, denúncia, censura e catalogação das potenciais ameaças), não deixaram também de denunciar a inoperância de que padeciam esses opositores e a possibilidade de também se converterem em dogmas igualmente a recusar. Como aliás o fizeram em relação ao próprio Surrealismo de que se tornaram herdeiros, como veremos. É evidente o combate contra todas as formas de expressão artística existentes no momento em que o Surrealismo surgiu, conforme exposto, por exemplo, no “Comunicado dos Surrealistas Portugueses”, de 1950, no qual se define também o isolamento e singularidade do Surrealismo em Portugal no quadro geral do movimento:

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo-se da capacidade de revolucionar-destruir-criar que esse mesmo meio lhe proporciona (...)
 Por isso cremos que aqui, em Portugal, estando, como estamos, limitados por todos os lados, só temos à nossa frente a feroz presença do desejo individual contra a extinção do Homem que o Estado vai

realizando sistematicamente e não podemos, portanto, enfileirar em qualquer partido que, a título de futuras liberdade políticas (ou outras quaisquer) nos faria fatalmente cair noutra ditadura. Também não acreditamos que o seguir esta ou aquela tendência estética que, a título de revolucionária, pretenda criar um outro tipo de academismo, fosse de tal maneira suficiente para nos levar à libertação desejada. Qualquer espécie de realismo-socialista com todo o seu cortejo de estéticas, literaturas e políticas de partido, é tão prejudicial à liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguindo pôr no lugar de deus um outro deus igualmente absurdo (Petrus, 1960: 104-107).

Texto especialmente rico, que expressa o isolamento em que se encontravam os surrealistas portugueses, praticamente ignorados por André Breton e pelo seu grupo francês (quando não sofrendo da parte deste uma sistemática incompreensão quanto à situação política vigente, que impedia uma actividade semelhante àquela que se considerava ser própria do Surrealismo) e tendo de combater em todas as frentes, com especial relevo para o braço de ferro com o Neo-Realismo com o qual chegaram a colaborar, na juventude, alguns dos surrealistas. Defende Carlos Felipe Moisés:

Quer porque o Surrealismo português, talvez por ser tardio, se manifeste com ímpeto demolidor radical, contra toda e qualquer ordem social, estabelecida ou por estabelecer, quer porque o Neo-Realismo igualmente radicalize as suas posições, adotando a postura stalinista mais ortodoxa, o fato é que o Surrealismo em Portugal, desde o início, se vê isolado e marginalizado, acuado pela esquerda e pela direita, condenado a ser movimento de resistência em duas frentes simultâneas (Moisés 2001: 287).

Georges Balandier, em consonância com Bauman, associa a questão do indivíduo inquietante e ameaçador à estrutura de constituição da sociedade com um centro, uma periferia e o que se apresenta como exterior a esse conjunto mesmo quando com ele contacta e que é identificado com o mal. Muitas vezes esse temor do desconhecido tem a ver com outros valores caros ao conceito de vanguarda, como a tendência para o culto do novo e o interesse pelo aleatório, o inesperado e os acasos, algo particularmente evidente no Surrealismo, e com outros aspetos de que o Surrealismo também se aproximou, como o misticismo mítico do feiticeiro que Balandier considera o arquétipo da desordem por excelência:

Il se situe dans l'espace du néfaste, manipule le désordre, bouleverse les conventions sociales et les conduites. Il détruit les personnes en les ravageant du dedans, et leurs relations en les perturbant, la nature en la stérilisant. Il est l'ennemi masqué de l'intérieur. En ce cas, le caché relève uniquement des hommes, il est parmi eux et par eux le lieu du mal, de la maladie et du malheur, lieu d'où peuvent surgir les forces provocatrices d'un retour au chaos (Balandier 1988 : 95).

Em termos de imaginário, prossegue Balandier, a estrutura social confrontada com a desordem estabelecerá um incessante conjunto de oposições, das quais sobressai a que contrasta a cidade organizada, com um centro definido em que se processam as actividades próprias do domínio do ordinário, e o espaço do selvagem, do extraordinário, do inquietante, do monstruoso, do periférico, do exterior:

L'espace policé, ordonné, correspond au village, à la ville et à leurs environs immédiats: c'est celui qui se situe «sous l'égide de la loi et du pouvoir», mais que n'épargne cependant pas les maux, les injustices et les ratages sociaux, les calamités. L'espace chaotique (...) c'est le lieu de la vie animale, le refuge des monstres et des hommes rejetés, à l'identité inquiétante, le site des énergies mystérieuses et des puissances. Cette topologie imaginaire ne se réduit cependant pas à une représentation dualiste de la spatialité. Les deux univers ont des limites incertaines; des franges mal définies les séparent, des passages sont ouverts de l'un vers l'autre – seuils à franchir en faisant alors ses preuves (Balandier 1988 : 98).

De facto, só a existência de dois domínios bem definidos mas ainda assim capazes de funcionar de algum modo num diálogo ou pelo menos de interferir um no outro permitem que utilizemos termos como “marginalidade”, “periferia”, “heterodoxia”, “dissidência”, “maldição” e, entre outros, também “vanguarda”. Qualquer um deles remete para o espaço fronteiro entre duas concepções do mundo e para o delicado momento em que um deles se exclui ou é excluído pelo outro, podendo então combatê-lo e subvertê-lo. Em relação a “vanguarda”, Arnaldo Saraiva clarificou exemplarmente a presença desse imaginário que coloca em relação diferentes partes da mesma estrutura complexa:

O homem da vanguarda é o que tem mais razões para não recear e para recear; é o que protege e se protege; é o que está na frente, mas que tem em conta o que está atrás; é o que se afasta do que conhece e caminha para o que ignora; é o que decide com os outros, mas é também obrigado a decidir sozinho; é o que ataca, e é o que defende; é o que marcha para o futuro, mas em função do passado (Saraiva 1975: 44).

Nesta definição se poderão ler muitas das circunstâncias que, a nosso ver, dão ao Surrealismo-Abjeccionismo português um sentido de vanguarda extrema e radical, expressa, como veremos, na imagem do combate de guerrilha com que caracterizaram a sua atuação, na sua necessidade de articular o encontro de personalidades que partilham as mesmas concepções e reivindicações mas que no entanto não têm condições (ou a tal não se adequam) para uma atuação coletiva e no projeto de síntese cultural a que se dedicam, recebendo heranças internacionais sem deixarem de as sujeitar a uma crítica sistemática e de a conjugarem com a tradição intrinsecamente lusitana que dá a chamada cor local a esta manifestação periférica do Surrealismo internacional.

Também nos parece relevante lembrar que por vezes é à própria ideia de Poesia total, tão cara aos surrealistas, que se atribui uma dimensão intrinsecamente revolucionária, por via da sua capacidade de erguer mundos paralelos àquele da ordem quotidiana opressiva. Considera a este respeito E. M. de Melo e Castro que “o poeta está condenado a ser um marginal: marginal em relação à vida social; marginal em relação à vida política; marginal em relação ao poder instituído” (Castro 1981: 41). Será esta ideia de condenação que, em muitos aspetos, estruturará os ideais do sujeito poético de vanguarda em que o Surrealismo tem lugar e algumas das suas derivas como o terreno do artista maldito, ou seja, aquele que vive de acordo com uma condição ditada pelo lugar que ocupa num permanente conflito do qual faz parte por ser intrinsecamente artista. Outro poeta e ensaísta importante, António Ramos Rosa, recentemente falecido, partilha esta leitura que aproxima a suposta ideia de marginalidade intrínseca do poeta à experiência de um outro tipo de coletividade específica e à necessidade da sua intervenção transfiguradora:

Isolado, ignorado, alheio às consagrações limitadoras, ridicularizado e vilipendiado quantas vezes, o verdadeiro poeta sabe que não vive à margem da humanidade concreta e viva, pois não ignora que a sua solidão envolve uma forma mais profunda de comunhão e irradiação (...) A consciência poética é a consciência dos valores geradores da mais alta e completa humanidade, a consciência que transcendeu todas as dicotomias da consciência privada, para alcançar o humano na sua dimensão total. Esta consciência deve ser suficientemente lúcida para vencer a aparente frustração social do poeta na nossa sociedade. A poesia é criadora de valores – logo profundamente social. Ela atinge o social, não parte dele; daí a preeminência do poeta como orientador livre, como criador de valores (Rosa 1986: 27).

Melo e Castro articula esta teoria diretamente com o espaço da vanguarda, ao considerar três parâmetros, “a novidade, a marginalidade e a liberdade, que são formas ao fim e ao cabo do mesmo combate, da mesma ideia dinâmica, da mesma ideia projectada no futuro, que define as vanguardas”. Existe, a seu ver, um projeto que se suporta nestes três conceitos: “através da novidade, contestar aquilo que se nos apresenta como fossilizado, velho, caduco, estereotipado; através da marginalidade, ou melhor, da recusa da marginalização, combater o poder oficial instituído; através da liberdade, combater a opressão e a exploração” (Castro 1981: 41). Este desejo de novidade, de combate a todas as formas de dogma e de produção de ideias estabelecidas, de edificação de um discurso que não coincide com o do poder dominante e com os seus mecanismos de produção dos conceitos de centro e de margem expressa-se nas várias formas pelas quais, de acordo com Arnaldo Saraiva, um texto pode ser considerado marginalizado:

porque o é sempre por razões de ideologia literária (o desrespeito das leis clássicas, a novidade nas técnicas e nos motivos, a contaminação dos géneros, a simplicidade ou a complicação estrutural), de ideologia político-religiosa (o ponto de vista popular, isto é, da classe popular, o

erotismo, o anti-religiosismo, a crítica das instituições ou dos seus representantes) e de economia do mercado editorial ou distribuidor (Saraiva 1980: 6).

Uma vez mais, não será muito difícil perceber neste elenco características relevantes da criação dos surrealistas-abjecionistas portugueses. Contemplando na sua produção vários processos de contestação e de releitura das formas tradicionais, procedendo sistematicamente a uma atitude performativa de articulação entre a totalidade vital da sua manifestação e a expressão artística dela resultante, dando sequência ao ideal já muito presente no Modernismo de conjugação entre géneros e entre diferentes expressões artísticas, valorizando a espontaneidade criativa, a produção coletiva e a abordagem a assuntos polémicos como a denúncia dos dogmas religiosos, a reflexão acerca da sexualidade em todas as suas formas e a abertura aos domínios do insólito, do bizarro, do oculto e do abjeto, estes autores assumiram um projeto de renovação sistemática e multifacetada da linguagem poética e das formas de representação do Homem em Portugal. Afrontaram, num contexto particularmente saturado, todas as estruturas consagradas e, por via de uma atitude polemizante, não deixaram também de dialogar ativamente com os principais representantes da consagração literária em Portugal, o que lhes reduziu gradualmente os caminhos habituais de canonização. Uma palavra ainda para o papel do grupo Os Surrealistas, liderado por Cesariny em ruptura com o Grupo Surrealista de Lisboa em 1949, e dos seus herdeiros diretos, comumente referidos como Grupo do Café Gelo, na definição de uma linhagem de dissidentes no percurso da literatura portuguesa. Observa Carlos Felipe Moisés:

Ao mesmo tempo cosmopolita e provinciano, universal e regional – rumos opostos mas simultaneamente assumidos e exacerbados –, era natural que o Surrealismo português adotasse a estratégia autodefensiva da guerrilha generalizada contra toda e qualquer instituição em redor, literária ou não. Tal estratégia, radical como é, não faz senão trazer à tona algumas das mais fundas linhas de força de uma tradição de que o Surrealismo se transforma em amplificada e talvez involuntária metáfora coletiva. Mecanismo defensivo, essa posição de ataque indiscriminado só faz acirrar o impulso autodestruidor que percorre, quase sempre latente, às vezes ostensivo, toda a tradição cultural do país – tradição na qual o Surrealismo acaba por se reconhecer inserido, exatamente por adotar, em toda a extensão, esse mesmo impulso (Moisés 2001: 292).

João Pedro George, autor que se tem dedicado ao estudo do ideal de maldição artística de acordo com os procedimentos da sociologia da literatura, por exemplo, considera que “o escritor maldito é o centro de gravidade da literatura ocidental moderna” e “a espinha dorsal do escritor autónomo, independente e original que defende a sua criação até às últimas consequências, sem nunca fazer concessões ou trair a sua consciência artística, não raro com prejuízo da própria vida” (George 2013: 11). Definição que assentaria, à partida, perfeitamente ao projeto surrealista

internacional e à intransigência com que prolongaram o seu combate sistemático a todas as formas de aprisionamento do Homem, assim como a alguns dos que entraram em ruptura com André Breton ou nunca pertenceram aos grupos surrealistas por ele liderados, como Antonin Artaud, Georges Bataille, Henry Miller ou Jean Genet, e que foram importantes para os surrealistas-abjecionistas portugueses. George defende, mais especificamente, que “o Surrealismo foi, não há dúvida, um dos grandes responsáveis pela propagação da imagem do escritor maldito no meio literário” (George 2013: 212-213).

A atenção dos surrealistas portugueses para com autores como Bocage, Gomes Leal, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Raul Brandão, Ângelo de Lima, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, entre outros exemplos de poetas que, no seu tempo e mesmo na posteridade, foram encarados como transgressivos, é significativa. Este procedimento dos surrealistas portugueses espelha, aliás, a tendência dos grupos artísticos da Modernidade para produzirem uma listagem de precursores a partir dos quais definir a sua própria posição de ruptura, como também o fizeram a respeito de casos internacionais como Novalis, Sade, Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Duchamp, Artaud, entre outros. Nomes cimeiros daquele tipo de consciência do mundo a que Carlos Felipe Moisés chama típica do desconcerto, pois que, “rebelde, o escritor autêntico se recusa a acatar qualquer Ordem suprema, inacessível ao crivo de sua razão criadora, auto-suficiente. O concerto previamente dado – suposto ou inexistente, tanto faz – não conta. Só contaria o que fosse por ele conquistado” (Moisés 2001: 15).

Será oportuno destacar um texto fundamental de Luiz Pacheco, nome relevante do Surrealismo-Abjecionismo, intitulado “O que é um Escritor Maldito?”, no qual esta questão, por via de uma certa ironia, é debatida com grande originalidade. Nesse texto o autor, procurando afastar-se do rótulo de maldito que permaneceria sempre colado ao seu percurso e à sua atividade criadora, acaba por desenvolver alguns dos aspetos nucleares do conceito, lendo-o quanto ao modo como os autores morrem e ao modo como passaram pelo mundo. E vai fazendo esse exercício por via da edificação de uma linhagem de exemplos – Tolentino, Bocage, Camilo, Antero de Quental, Gomes Leal, Cesário Verde, António Nobre, Ângelo de Lima, Manuel Laranjeira, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, António Botto, António Maria Lisboa, entre outros – que, com uma ou outra exceção, poderiam ser entendidos como a tradição portuguesa que interessará ao Surrealismo. Não por acaso Pacheco destacará o facto de que “desde o alarme, o grito de intervenção dos nossos Surrealistas vinte anos atrás (...) não vejo quem se tenha tornado a pôr o problema estético da acção e projecção social imediata do escritor entre nós”, em especial “como doutrina de acção conjunta” (Pacheco 1995: 62). Pacheco assinalará assim os aspetos mais vanguardistas da presença surrealista entre nós, esse questionamento do lugar do escritor – e de um grupo de indivíduos criativos com igual tendência para a dissidência – no contexto de uma existência social que o condena de diversas formas à marginalização.

Por outro lado, lembra João Barrento que, quando pensamos no debate cultural subjacente a estas oposições (aquele entre cultura e contracultura ou, se especificarmos, entre literatura canónica e literatura marginal), temos de ter presente que existe uma oscilação constante que faz com que as manifestações que num

determinado momento se posicionam como desvio e ruptura se converterão “em cultura dominante e objecto de suspeição” (Barrento 2001: 49). Esta discussão é tanto mais importante quanto se sabe que nem sempre é fácil compreender o que faz com que uma determinada produção artística seja tida por marginal ou menos apta a integrar a legitimação coletiva e o cânone e também nem sempre é garantido que os mecanismos que o poder instituído utiliza para absorver as manifestações que o colocam em causa retirem às obras menos catalogáveis o seu carácter genuinamente transgressivo e incómodo. Carlos Felipe Moisés expõe muito bem as relações complexas subjacentes ao par Sistema/Marginalidade, que se estruturam essencialmente como positivo e negativo de uma mesma organização da sociedade. Porque muitas vezes os marginais ganham um lugar de relevo nas instâncias de divulgação cultural do sistema – recebendo outras etiquetas como “dissidentes” ou “independentes” – e valem-se dessa suposta transgressão como plataforma preferencial para ingressar no sistema supostamente recusado. Existe uma lógica de interdependência entre os planos da centralidade e da marginalidade, pois “sem o sistema, a mera hipótese de «margem» seria absurda, inconcebível. Por outro lado, quem perceberia que existe um centro, se não existisse periferia?” (Moisés 2001: 311). O discurso do marginal passa, assim, a estar intimamente ligado à crença na impossibilidade de se manter fora do sistema que combate em todos os planos:

A estratégia é basicamente a mesma: o contestador de carreira coloca-se fora do sistema, a fim de não sofrer sua influência maligna e sentir-se mais à vontade para atacá-lo em todas as frentes – como se a possibilidade de contestar e os (bons) argumentos utilizados para levar adiante a empreitada não tivessem nenhuma relação com o sistema, como se o contestador tivesse nascido, e se criado, do outro lado do espelho. E como se destruir o sistema não destruísse junto a razão para seguir contestando, isto é, a justificativa da existência de quem contesta (Moisés 2001: 311-312).

É neste espaço de fronteiras flutuantes e muitas vezes meramente ideais que se joga, por um lado, o destino dos contestadores que – quer estejam genuinamente convictos da sua reivindicação, quer a utilizem enquanto discurso provisório essencial a uma ascensão no plano cultural – acabarão por ser alvo de desconfiança por parte das gerações subsequentes; e por outro que se verifica aquele fenómeno curioso, a que se referiu por exemplo Roland Barthes, que leva o próprio sistema a promover este eco deformado das suas contradições:

Não há dúvida de que na sua fase descendente a burguesia teve uma necessidade profunda dessas condutas aberrantes, que nomeavam bem alto algumas das suas tentações. A vanguarda, no fundo, não é mais que um fenómeno catártico, suplementar, uma espécie de vacina destinada a inocular um pouco de subjectividade, um pouco de liberdade sob a crosta dos valores burgueses (Barthes 2009: 92).

É com esta instância que se poderá articular a complexa relação dos surrealistas portugueses com Breton e com o seu entendimento das especificidades e limites da atuação surrealista, pois o grupo parisiense foi encarado muitas vezes como excessivamente dogmático e desviado dos objetivos inicialmente propostos e, portanto, como mais um dos sistemas de ideias de que era necessário manter alguma distância. É também nesta delimitação complicada do que ainda pode ser tido por marginal e tido como referente modelador e o que começa a merecer alguma desconfiança por perder a eficácia se ganharem sentido os diferentes episódios que deixam clara a impossibilidade de uma atuação coletiva prolongada por parte dos surrealistas portugueses. É constante a aguda intransigência crítica destes autores, como o expressam a atitude do anti-grupo liderado por Cesariny no confronto com António Pedro e os outros representantes do Grupo Surrealista de Lisboa, considerados pouco ativos na sua manifestação e demasiado colados aos ditames do grupo surrealista parisiense; os sinais de desconforto de alguns dos integrantes de Os Surrealistas quanto aos resultados práticos das próprias intervenções; a consciência da impossibilidade de uma revolta estruturada coletivamente num quadro como o português, que conduziu à dissidência e ao abjecionismo; e a crítica a todos aqueles que de alguma forma pareceram abandonar o compromisso coletivo de combate incessante e sem reservas, abraçando uma vida mais próxima do modelo socialmente consagrado, aspeto que atingiu mesmo um nome maior como o de Mário Cesariny. Vejam-se algumas evidências textuais.

Logo em 1947, de acordo com os documentos publicados por Cesariny e Cruzeiro Seixas em 1974 no sentido de clarificar a génese das intenções surrealistas em Portugal, é na voz de Alexandre O'Neill, um dos integrantes do Grupo Surrealista de Lisboa e um dos primeiros a declarar publicamente o afastamento face ao movimento, em 1951³, que se expressa este ideal de independência intrínseca ao Surrealismo português, numa carta que dirige a Cesariny:

Pelas próprias razões super-realistas que, tu e eu, pelo menos, adoptámos, é de toda a conveniência que haja inteira autonomia em relação ao movimento francês, isto é: não negando a evidente filiação no «surréalisme» (daqui eu preferir «super-realismo» para nós) não nos comprometermos para além dos princípios que descobrimos e adoptamos (O'Neill apud Cesariny 1974: 8).

Observem-se ainda, nesta carta, outros aspetos cruciais. Por um lado a consciência de que o Surrealismo não poderia nunca desligar-se da realidade intrinsecamente portuguesa - "o que há, é claro, é - por acidente (acidente que não escapa ao condicionalismo mezológico...) - uns indivíduos portugueses que são super-realistas (...) Isso traz, evidentemente, um certo número de características nossas às nossas realizações super-realistas (...)" (O'Neill apud Cesariny 1974: 8). Por outro, uma desconfiança latente face a Breton - "Haverá, portanto, toda a conveniência em estabelecer ligações íntimas com o Breton, etc.... mas, julgo eu, com a máxima cautela,

³ Talvez a forma mais expressiva de ser surrealista em Portugal seja, de facto, esta renúncia em nome de uma independência poética pessoal que não deixa contudo de integrar em si marcas indeléveis da aventura surrealista.

pois pode ser que não sejam... surrealistas..." (O'Neill apud Cesariny 1974: 8). É particularmente interessante, à luz das considerações de João Barrento e de Roland Barthes que referimos, perceber na hesitação do jovem Alexandre O'Neill para com André Breton o mesmo tipo de atitude que as vanguardas tipicamente revelam para com os movimentos consagrados, que perderam já o potencial revolucionário inicial. O que corresponde, neste caso, e com algum radicalismo, a equacionar a hipótese de os próprios representantes do grupo surrealista parisiense já não serem, na essência, surrealistas. Aliás, o problema do ser ou não surrealista está também expresso na carta de agosto de 1948 em que Cesariny se desliga do Grupo Surrealista de Lisboa "por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja "Surrealista"" (Cesariny 1974: 20) e é retomada no "Comunicado pelos Surrealistas" (1950), no qual o grupo dissidente opõe ao Grupo Surrealista de Lisboa "a actuação efectivamente surrealista em que estamos e estaremos empenhados" (Petrus, 1960: 159).

Na "Carta ao Egito", de 1949, Pedro Oom vai mais longe nas reservas mantidas, recusando qualquer tipo de filiação específica, por considerar que "o poeta é rebelde sem premeditação, demolidor de tudo e de si próprio", o que propicia que "daí resultem contraditórios os termos de poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista, quando não se desconhece que só ao poeta é dado compreender o poeta" (Oom apud Cesariny 1997: 98-99). A consciência da incapacidade operativa da expressão grupal, e dos diferentes graus de empenhamento, são sentidos desde muito cedo, como evidencia esta carta de Mário Henrique Leiria, de Outubro de 1949:

Estou vendo que o nosso movimento surrealista está a desequilibrar-se, aliás, era de esperar uma crise quando a coisa começa a não ter saída viável, senão pelo lado da grande violência. O facto é que nenhum de nós parece disposto a tal violência. Estou vendo daqui como isso vai: o Lisboa rindo em enormes e históricas gargalhadas, o Pedro Oom, eternamente aflito sem saber onde pôr as mãos e as ideias, o Henrique desinteressado (e com uma certa razão) da meia dúzia de soluções de trazer por casa que se tentam arranjar, o Seixas eternamente sorridente e pouco mais, o Fernando dizendo pouco e não fazendo nada, tu, no Café Chiado, escrevendo uns vagos poemas e eu, aqui, tentando anarquizar meia dúzia de bestas alentejanas sem utilidade para um movimento surrealista ou pseudo-dito (Leiria apud Tchen 2001: 119).

Na sua "Carta Aberta a Adolfo Casais Monteiro", de agosto de 1950, António Maria Lisboa ainda se refere aos dissidentes como "um grupo de poetas-surrealistas" mas ao mesmo tempo apresenta a sua atuação como "guerrilhas surrealistas dado o seu carácter de não continuidade e a sua organização - que era nenhuma" e antecipa a possibilidade de que nem todos os que delas participaram "estavam aptos para não fracassarem dentro da falência social procurada e conseguida" (Lisboa apud Cesariny 1997: 172-173). As associações bélicas subjacentes a esta concepção são ainda as mesmas em que se baseia todo o imaginário vanguardista, mas aqui cruzam-se com esse singular ambiente português que transforma a guerra aberta num combate persistente de "guerrilha", mais apto a deixar vítimas e a converter a

um imaginário de heroísmo independente aqueles que o seguem. Tudo isso contribui, portanto, para uma ideia de marginalidade crescente, de uma dissidência face à sociedade a uma dissidência face aos mecanismos comuns a outros movimentos coetâneos de revolta e depois a uma absoluta marginalidade do indivíduo que, coabitando ocasionalmente com aqueles que partilham ideias semelhantes, segue uma via de sobrevivência pessoal.

Veja-se como em abril desse ano, o próprio António Maria Lisboa já apontara limitações no Surrealismo, distinguindo mesmo o movimento surrealista de uma ideia de Surrealidade bastante mais adequada à convicção de que Breton apenas foi responsável pela denominação e estruturação, num dado momento, de algo que está presente no percurso da Humanidade e que, portanto, pode ser vivido por qualquer indivíduo que possua uma determinada concepção poética da vida, que, como temos visto, é em si mesma propiciadora da marginalidade: “a Surrealidade não é só do Surrealismo, que hoje tem incontestavelmente um limite na acção e um limite no conhecimento – o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes Poetas quaisquer que sejam as suas decisivas experiências” (Lisboa apud Cesariny 1997: 162). E o Abjeccionismo surgirá naturalmente neste contexto de aproximação não comprometida ao Surrealismo, enquanto ponte entre as pesquisas individuais de cada um e uma forma de designar o alcance de todas elas: “Não se trata em mim (em nós) de negar o Surrealismo e os seus princípios, mas ilibava-me eu de tomar lugar na querela do eu sou, tu não és. Serei ou não surrealista de hoje para o futuro com a minha METACIÊNCIA e o NOSSO ABJECCIONISMO” (Lisboa apud Cesariny 1997: 163).

Atente-se, finalmente, quanto a este afastamento progressivo dos membros do grupo Os Surrealistas face a uma crença coletiva na esteira do Surrealismo francês, numa carta de Mário Henrique Leiria a Carlos Eurico da Costa, na qual se equipara a inoperância dos portugueses ao espectro de canonização que começava a pairar sobre o grupo parisiense:

Como sabes, verificaste e assististe, nada de verdadeiramente revolucionário construímos, já porque não pudemos, já porque, por vezes, não o quisemos. A nossa luta caracterizou-se sempre por uma fuga constante às responsabilidades e por uma qualidade muito próxima da «blague». Dela nos resta agora e apenas a verdade encontrada pela experiência poética, verdade essa que nos é cara mas que, para mim, acho insuficiente como meio de combate (...) Há, não tenho dúvidas, um enfraquecimento do qual vejo o culpado mais directo em André Breton; no André Breton-Papa, no André Breton-Ditador (...) Além de tudo isto e até por causa disto, temos o Movimento Surrealista a caminhar para um reaccionarismo muito próximo dum fascismo de nova espécie. As fontes verdadeiramente revolucionárias vão desaparecendo, o combate vai caindo numa forma puramente literária (...) Daqui à academia das artes e das letras é um passo (Leiria apud Cesariny 1981: 158-159).

Com a morte de António Maria Lisboa, em 1953, que ocorre três anos depois da partida de Cruzeiro Seixas para Angola, onde permaneceria até 1964, e o afastamento ou relativo silenciamento dos integrantes deste segundo grupo (Mário Henrique Leiria, Carlos Eurico da Costa, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos e, em parte, Pedro Oom), o Surrealismo em Portugal entra numa outra fase, que tem sido por vezes totalmente desligada de uma real presença surrealista em Portugal, como o expressa por exemplo o estudo de Adelaide Ginga, *A Aventura Surrealista*, que se prolonga apenas até ao momento desta dispersão. É então que, criticamente, se torna relevante o debate acerca da pertinência do Abjeccionismo e da sua articulação ou não com o percurso do Surrealismo em Portugal, que a nosso ver é evidente. O próprio Cesariny, numa das suas entrevistas, considera que “no Café Gelo criou-se um terceiro grupo” (Cesariny apud Galhós 2002: 19). Que era, contudo, um grupo adequado à especificidade portuguesa, com uma forte ligação a um ambiente de boémia marginal socialmente inoperante e uma conjugação de indivíduos com percursos e concepções artísticas distintas e, em alguns casos, sem qualquer tipo de ligação às artes. Cesariny deixa perceber justamente essa diferença quando recorda esse ambiente:

Em 1956-59 outra geração surgirá constituindo os chamados grupos do Café Royal e do Café Gelo. Estes grupos, com excepção do poeta Ernesto Sampaio, e de João Rodrigues, «surrealista em nós todos» como Vaché o poderá ter sido para Breton, votar-se-ão mais a um «abjeccionismo» conjuntural do que à proposta surrealista (Cesariny 1985: 280).

Temos, portanto, a descrição de um grupo particularmente heterogéneo, no qual a conjuntura tinha um peso significativo (e, coerentemente, com mais peso na definição do Abjeccionismo, como veremos) e que é em muitos aspetos o retrato fiel dos limites a que pode conduzir um estado de marginalidade artística absoluto, que já não é apenas uma forma de designar as atividades vanguardistas de um conjunto de jovens rebeldes mas uma experiência de puro desespero, que aproxima a recusa da estrutura cultural vigente de uma precarização quotidiana resultante da impossibilidade de pactuar com o poder vigente, as suas estruturas hipócritas e a limitação das condições mínimas de sobrevivência em liberdade a que conduz.

Observa Fernando J. B. Martinho que este agrupamento, no qual sobressaem nomes relevantes no quadro da literatura portuguesa como Luiz Pacheco, Helder Macedo, Herberto Helder, António José Forte e Ernesto Sampaio e outros a nosso ver indevidamente esquecidos como Manuel de Lima, Manuel de Castro ou Virgílio Martinho, entre outros, assumiu “um pendor negativista e niilista” em muitos casos levado às últimas consequências e se caracterizou pela confluência de alguns ecos persistentes da “incurião na *surrealidade*” e por uma postura radical de recusa “de todo e qualquer *establishment*, e que parece descrever de qualquer saída para o mal-estar insanável que é o seu” (Martinho 2013: 85). Outras análises com as quais tendemos a concordar salientam também estes aspetos. E. M. de Melo e Castro, que coloca o Abjeccionismo entre os “movimentos que são especificamente da poesia

portuguesa”, como a *presença* e a *Árvore* (Castro 1987: 28)⁴, apresenta o Surrealismo em Portugal como “uma hidra de várias cabeças, propondo uma revisão ou um recomeçar da própria ideia de vanguarda” (Castro 1987: 63). O que coincide, simultaneamente, com a ideia de radicalismo crítico a que nos temos referido, com a concepção do Abjecionismo enquanto “espécie de *underground* em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma” e com a sua especificidade própria de um certo “satanismo surrealista, contrapondo-se a um certo angelismo que era caro a André Breton” (Castro 1987: 67).

Essa ideia de uma vivência *underground* coletiva, algo distinta da estrutura de um movimento organizado como o das Vanguardas históricas, ecoa também na observação informada de Helder Macedo, segundo a qual “between 1956 and 1960 a group of young poets, writers and painters, who did not form a ‘movement’ as such but had a certain attitude and outlook in common” que passava por “its rejection of existing moral and social values rather than by any deliberate common programme” (Macedo 1978: 15). Fernando Guimarães lembra que o termo Abjecionismo se consagrará especialmente a partir de 1963 com a publicação da antologia *Surreal-Abjeccionismo*, na qual será oportuno salientar e questionar o surpreendente e raro alinhamento conjunto de nomes que vão da primeira fase do Surrealismo, mesmo do Grupo Surrealista de Lisboa – incluindo Alexandre O’Neill, Vespeira, Mário Henrique Leiria, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas e os mais previsíveis Mário Cesariny, António Maria Lisboa e Pedro Oom – aos diversos herdeiros associados ao Café Gelo – António José Forte, Ernesto Sampaio, Virgílio Martinho, Manuel de Lima, Manuel de Castro, Luiz Pacheco, José Sebag ou Natália Correia – e a nomes verdadeiramente inesperados – Afonso Cautela, Almada Negreiros, António Porto-Além, Joaquim Namorado, Irene Lisboa, entre outros. O que em parte poderá contribuir para perceber no Abjecionismo uma amplitude e um contacto mais profundo com o contexto português, que transcende querelas entre grupos e mesmo as fronteiras dos movimentos estéticos. Salienta ainda Guimarães a relação turbulenta desta vertente abjecionista com a herança surrealista e a vertente mais purista de Breton, que dá lugar a uma tendência “marcada pela ironia, o desígnio de contestação e destruição próprio dos dadaístas, o sentido de derrisão, desespero ou agressão” e pela proximidade a “escritores e artistas plásticos que assumem uma essencial marginalidade, como Artaud, Michaux, Bataille, Genet, H. Miller, Dubuffet”, ou a linha da Contracultura (Guimarães 1989: 29).

Merece-nos ainda particular apreço a recente e original leitura de António Cândido Franco, que defende a existência de dois momentos distintos para uma definição do Abjecionismo. Primeiro, uma fase muito precoce no percurso do Surrealismo em Portugal, na qual existe ainda um equilíbrio típico da “consciência do que se abandona ou do que se troca, a parte de sombra que todo o voo extra-real carreia e pede” (Franco 2013: 105), ou seja, um diálogo entre o real abjeto que magoa e reprime e a convicção de que nunca se poderá sobrepor à transfiguração redentora

⁴ Consideramos esta perspetiva exagera, se atentarmos não só à necessidade, para a devida compreensão do Abjecionismo, de um diálogo permanente entre o substrato surrealista e as circunstâncias intrinsecamente portuguesas que já salientámos mas também a semelhança entre o quadro do Abjecionismo e alguns outros movimentos típicos da herança vanguardista nas décadas de 60 e 70, algo que o próprio Melo e Castro assinalará no mesmo texto.

da aventura surrealista, evidente por exemplo na poética de Cesariny. Depois, um momento ao qual o termo costuma ser mais diretamente associado, que decorre da “perpetuação da ditadura para além daquilo que seria a mais negra das hipóteses de aventar” e que força o conceito “a deslizar para um novo patamar, muito mais autónomo, em que a ligação com o supra-real, pelas condições em que o país vivia, afrouxou o seu tanto” (Franco 2013: 105-106) sem contudo deixar de emergir em alguns autores. Seria este o tempo próprio para o entendimento do Abjeccionismo como manifestação intrinsecamente portuguesa do Surrealismo, uma vez que o abandono ao contexto de absoluto horror e desespero justificaria um pendor sombrio de auto-repulsão, portanto de abjeção extrema. E, assim, o tempo de maior marginalidade possível, pois que as ilusões redentoras da vanguarda surrealista deram lugar a um exílio sentido de diferentes formas, mas sempre na mais profunda das periferias culturais, sociais e políticas.

Outras teorias concorrerão para o retrato dos motivos que explicam a diversidade da expressão artística deste grupo, entre as quais a necessidade de ler os ecos surrealistas em Portugal à luz da tradição autóctone, o impacto que nesta geração tiveram manifestações internacionais posteriores ao Surrealismo bretoniano, como o Existencialismo, o teatro do absurdo e os casos contemporâneos da Geração Beat norte-americana e dos *Angry Young Men* ingleses ou o pendor mais politizado de alguns dos seus representantes, em consonância com uma maior brutalidade do regime salazarista nesta fase, que os aproximou um pouco da intervenção do Neo-Realismo. Compreender-se-á melhor a natureza desta diversidade se pensarmos que no contexto deste agrupamento emergiram a obra de poetas muito diferentes, marcados por uma estética herdeira de Dada, do Surrealismo, da tradição lírica portuguesa e de um pendor satanista ou místico, como Mário Cesariny, Pedro Oom, Herberto Helder, Helder Macedo, Manuel de Castro, António José Forte ou mesmo Natália Correia; os peculiares textos literários, autobiográficos e críticos de Luiz Pacheco, autor que se dedicou a um plural trabalho de combate aos lugares comuns do meio literário português e a um esforço de resistência crítica que passava pelos assuntos polémicos abordados nos seus textos, como a sexualidade em várias cambiantes consideradas imorais, o colonialismo ou o quotidiano precário devido ao regime e pela edição própria ou colaboração activa na edição de autores e obras considerados marginais, de que se destacarão muitos dos expoentes do Surrealismo e, no plano internacional, o caso do Marquês de Sade; a produção teatral caracterizada por um humor muitas vezes absurdo e de denúncia do capitalismo e do colonialismo de Manuel de Lima, por exemplo em *O Clube dos Antropófagos*; a obra diversificada de Virgílio Martinho, a que pertence por exemplo o romance de marca fortemente político *O Grande Cidadão*; ou os textos ensaísticos de forte pendor poético de Ernesto Sampaio.

É a recusa inabalável até mesmo das possibilidades de redenção oferecidas pelo Surrealismo e o mergulho num abismo de permanente ameaça de diluição que estruturam, essencialmente, o que Pedro Oom propõe na deriva que faz em relação a Breton e na justificação da pertinência do Abjeccionismo:

nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc.,

deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos. Em resumo, Breton diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas e eu digo que, mesmo idealmente, duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa síntese. Por isso, tanto a posição surrealista como a contrária me parecem limitadas (Oom apud Cesariny 1997: 292).

Forma exemplar de expôr uma impossibilidade de fugir ao conflito e à contestação, de recusar qualquer solução definitiva que sirva de orientação, de resumir, em suma, toda a actividade dos surrealistas-abjecionistas portugueses quase desde o primeiro momento em que se organizaram colectivamente, e em especial este agrupamento do Café Gelo que António José Forte definirá também como “oposição progressista” (Forte 2003: 142) orientada para o ataque a todas as formas de literatura, de arte e de estrutura política. Esta questão, a seu modo, também explica por que motivo esse convívio é descrito como um “núcleo de atracção e repulsão que definirá personalidades, que as ligará por laços de camaradagem e amizade, que unirá personalidades em projectos literários falhados a maior parte deles” do qual sobressai “uma idêntica atitude inconformista” (Forte, 2003: 142). Inconformismo que reúne espíritos que partilham um profundo descontentamento, mas manifestado por via de impulsos criativos e formas de estar na vida muito diferentes. Essa será uma das justificações para a incapacidade de reunir coerentemente a sua acção em qualquer coisa que fosse mais longe do que as tais “guerrilhas” a que já nos referimos.

Assim, a par das próprias obras a que deram forma e do impacto revitalizador numa releitura necessária da história e das zonas menos abordadas da literatura portuguesa, somos levados a considerar que o Surrealismo-Abjecionismo constituiu um dos mais complexos, diversificados e literariamente estimulantes fenómenos de marginalidade que em Portugal tomaram forma. Nesse sentido, procurámos com este trabalho dar a conhecer alguns dos debates fundamentais para a compreensão do Surrealismo Português, dando ainda o devido espaço de reflexão ao Abjecionismo, termo que permanece ainda por caracterizar e delimitar devidamente mas que estamos certos se assume como pedra chave no quadro de algumas das vias fundamentais da Literatura Portuguesa moderna e contemporânea, recuperando autores, estabelecendo diferentes diálogos com a tradição portuguesa e internacional e com as expressões artísticas coevas servindo também como ponte a partir da qual poderemos iniciar uma mais alargada e diversificada análise dos discursos sobre a marginalidade e a marginalização em Portugal e sobre os seus impactos no imaginário artístico.

SURREAL-ABJECIONISM IN PORTUGAL: NOTES FOR A CRITICAL ANALYSIS OF AN EXPERIENCE OF RADICAL MARGINALITY

Abstract: In this paper we will try to reflect about Surrealism-Abjecionism in Portugal as an expression of a radical form of marginality, by simultaneously constituting a manifestation of vanguard, a peripheral drift of the international surrealist movement, a mainstay of absolute refusal under sociopolitical Portuguese contemporary context and a complex phenomena of interaction between different artistic personalities gathered primarily by an ideal of revolt and of reflection on the relations between center and margin in the context of the Portuguese cultural tradition.

Keywords: Surrealism; Abjecionism; avant-garde; marginality.

REFERÊNCIAS

BALANDIER, Georges. *Le désordre: éloge du mouvement*. Paris: Fayard, 1988.

BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Vega, 2001.

BARTHES, Roland. Na vanguarda de que teatro? In: *Ensaios críticos*. Tradução: António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, pp. 91-94.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução: Marcus Penchel. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

CALINESCU, Matei. *As cinco faces da Modernidade: romantismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-moderno*. Tradução: Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Essa crítica louca*. Lisboa: Moraes, 1981.

_____. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

CESARINY, Mário. *Contribuição ao registo de nascimento, existência e extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*. Lisboa: [s.n.], 1974.

_____. (org). *Três poetas do Surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

_____. *As mãos na água, a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. *A Intervenção Surrealista*. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

FORTE, António José. *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parecia A. M. Pereira, 2003.

FRANCO, António Cândido. *Notas para a compreensão do Surrealismo em Portugal*. Évora: Licorne, 2013.

GALHÓS, Cláudia. Entrevista a Mário Cesariny: memórias do surrealismo em Portugal. *Apeadeiro*, n. 2, Primavera 2002, pp. 6-20.

GEORGE, João Pedro. *O que é um escritor maldito? Estudos de sociologia da literatura*. Lisboa: Verbo, 2013.

GONÇALVES, Eurico. Surrealistas Portugueses. Ocultação quase total. *Diário de Notícias*, Suplemento Cultura/Plásticas, 23 junho 1994, p. 14.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. 2 ed. Lisboa: Colibri, 2013.

MACEDO, Helder e E. M. de Melo e Castro. *Contemporary portuguese poetry*. Manchester: Carcanet, 1978.

MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo. Do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

PACHECO, Luiz. O que é um escritor maldito? In: *Memorando, mirabolando*. Lisboa: Contraponto, 1995, pp. 55-71.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PETRUS. *Os Modernistas portugueses – escritos públicos, proclamações e manifestos*, vol. III. Dos Independentes aos Surrealistas. Porto: C.E.P., 1960.

ROSA, António Ramos. *Poesia liberdade livre*. 2 ed. Lisboa: 1986.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada*. Porto: [s.n.], 1975.

_____. *Literatura marginalizada: novos ensaios*. Porto: Árvore, 1980.

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

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 07/11/2013