

A SINGULARIDADE DE ANTÓNIO MARIA LISBOA NA POESIA PORTUGUESA *

TANIA MARTUSCELLI

University of Massachusetts – Amherst

António Maria Lisboa nasceu em 1 de agosto de 1928. Em fins da década de 40 e início da década de 50 participou ativamente do movimento surrealista em Portugal, cultivando uma arte de tendência esotérico-mística. Morreu no dia 11 de novembro de 1953.

O que nos chamou a atenção logo no início do nosso estudo, além da obra poética do autor, foi o fato de a crítica se dividir em relação à discussão de sua poesia. Podemos citar Gastão Cruz que afirma no livro *A Poesia Portuguesa Hoje* o seguinte: “António Maria Lisboa se conserva fiel a uma ortodoxia surrealista, o que reduz a importância de sua poesia” (p.211) e, como contraponto, podemos citar a opinião de Nuno Júdice presente no livro *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa*: “António Maria Lisboa deixa, porém, uma obra consistente no plano da afirmação especulativa, filosófica e estética, sendo a sua poesia o que de mais significativo fica da época (...)” (p.70).

Nesse sentido, procuramos fazer a análise dos livros *Isso Ontem Único*, de ensaios e *Ossóptico*, de poemas, discutindo a possível singularidade do poeta a partir de seus textos e, também, a partir de um contexto histórico-literário português; além de uma prévia – mas breve – apresentação de um Surrealismo francês com seus manifestos.

Note-se que o que delimitou nosso estudo foi a própria obra de Lisboa e, por isso, não nos ativemos num movimento surrealista francês mais “dogmático”, diríamos, pelo fato de o poeta, num dado momento, ter se desvinculado dele. Do mesmo modo, não aprofundamos o estudo do movimento surrealista português propriamente dito, isto é, apresentando textos de outros poetas e analisando-os, porque nossa preocupação – em relação à discussão de sua singularidade – era a de contextualizar, ou ainda, inserir sua obra numa

* Texto elaborado a partir da Dissertação de Mestrado, intitulada *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, defendida em 2000 sob orientação do Prof. Dr. Haqira Osakabe.

tradição literária, o que é bem diverso da visão que se tem de uma literatura de “vanguarda”.

Procuramos fundamentar nossa hipótese (de que António Maria Lisboa está inserido numa tradição) iniciando com um capítulo teórico, passando a um capítulo que trata da influência simbolista no Surrealismo e também na história literária portuguesa. Os capítulos seguintes são a análise dos livros mencionados acima e, por fim, uma “conclusão”, que é o último capítulo, onde apresentamos textos de poetas modernistas portugueses a fim de tentar situar o Surrealismo num contexto, tal como previmos na discussão a respeito da singularidade de António Maria Lisboa.

*

1 - Poema

Moveu-se o automóvel – mas não devia mover-se
Não devia!

Ontem à meia-noite três relógios distintos bateram:
Primeiro um, depois outro e outro:
O eco do primeiro, o eco do segundo, eu sou o eco do terceiro

Eu sou a terceira meia-noite dos dias que começam

Pregões de varina sem peixe
- o peixe morreu ao sair da água
e assim já não é peixe

Assim como eu que vivo uma VIDA EXTREMA.¹

O poema se organiza por uma seqüência de imagens aparentemente desconexas, ao mesmo tempo em que dá uma impressão de “objetividade” do texto, o que pode parecer contraditório. A contradição surge pelo fato de as afirmações serem objetivas quando vistas separadamente, mas quando as consideramos em conjunto, não têm uma relação lógica num primeiro momento.

Os primeiros versos do “Poema” – o primeiro, uma afirmativa; o outro, a negação da afirmativa – remetem-nos à idéia de abnegação do mundo em seu estado presente. Esta abnegação (ou “abjecção”) expressa-se de modo que o poeta parece recusar o movimento do *automóvel*, que, como sugere o termo, move-se por si mesmo.

Seguindo a leitura, percebemos que o tempo também é negado em sua forma conceitual. O poeta relativiza-o, assinalando a existência de relógios

¹ Lisboa, António Maria. *Poesia de António Maria Lisboa*, 1977, p.145.

distintos e dizendo que o eco de um deles é ele próprio.² Ao afirmar-se “a terceira meia-noite dos dias que começam”, o poeta parece querer mostrar-se autônomo em relação ao mundo e mesmo ao tempo que é por todos conhecido e aceito (o do relógio). Trata-se, ao que parece, de um “tempo utópico” que se relaciona com a *experiência* do poeta. O deslocamento do objeto relógio (ou “eco do relógio”) para a imagem do poeta é aqui significativo para comprovar sua relevância, pois se ele é o próprio Tempo, como afirmou Cesariny, nega-se enquanto “hora” e afirma-se enquanto “existência”. E, por conseguinte, parece defender um Tempo particular, individual.

Este “tempo-existência” parece se revelar na estrofe seguinte na qual o poeta apresenta uma varina que faz seu pregão sem o peixe e, em seguida, acrescenta que o peixe já não *existe* tanto porque está fora de seu ambiente natural quanto porque já morreu. Podemos pensar, nessa estrofe, que há uma relação entre espaço, tempo e “ser” no sentido de que o peixe só tem sentido, diríamos, se está vivo e em seu *habitar*: enquanto “cumpre” sua “função” de peixe – ser vivo – deixando de ser “peixe” quando passa a ser comercializado pelas varinas.

Se aceitarmos esta interpretação, quando nos depararmos com a afirmação do poeta – “Assim como eu que vivo uma VIDA EXTREMA”, podemos pensar que ele está a se referir a “viver no limite”, que, além de ser uma paráfrase, remete-nos à idéia de transgressão, próxima, talvez, do que nos pode sugerir a primeira estrofe. “Viver uma vida extrema”, ainda, pode ser entendido como não mais viver. A idéia de Tempo e de Vida parece estar sobreposta, de maneira que se busca uma nova visão diferente daquela que se tem da realidade. O tempo não é o real, assim como a vida também parece não ser. Desse modo, podemos pensar numa certa negação daquilo que está convertido como “verdade” (do tempo do relógio e da vida “regrada”).

O Pensamento Poético, como Lisboa quis mostrar em seus ensaios – e que parece estar assumido aqui –, abandona tudo o que é pré-determinado em nome de uma nova ordem. A poesia, ou o “Poema”, veículo dessa mudança, parece ser o retrato desse pensamento e, por isso, discute o estado das coisas, na busca de um tempo próprio.

Esse tempo, como nota António Cândido Franco, é um “tempo fora do tempo”. Segundo o crítico, “A experiência, ou se quisermos a vida, não é

² Cesariny anota o seguinte a respeito desta imagem: “A morte física de AML deu-se entre as 23,30 do fim da noite de 11 de Novembro de 1953 e as 0,30 da noite-madrugada do dia-noite seguinte: a terceira meia-noite (na terceira hora) da vida que se lhe extinguiu. E é logo no poema que abre seu primeiro livro de versos que Lisboa nega a realidade do Tempo, pelo menos como este soa marcado na maquina que dá (dará?) pelo nome de relógio (...)” In: *Op.cit.*, p. 395. Julgamos interessante a intervenção de Cesariny, porque a noção de tempo em Lisboa, como se verá, é latente em seus poemas.

directamente proporcional ao tempo em que se vive, mas antes ao que se pensa por vezes em único instante.”³

2 – Sinalização Ossificada

A aranha-termómetro mergulhou no peso do meu nome
E deixou que ele falasse gota a gota:

“- O sexo-limbo é um composto sobrevivente... etc., etc.”

Dáí tirei conclusões que tudo me permitem:

- A borracha-centopéia furada ao lado pela parede-telefone
a invenção dum novo dialecto para falar às formigas
a auto-fixação dum purificador nos buracos do vento
uma complicação perfeita para
objectivada em gesso morder o cio na boca... etc., etc.⁴

Este poema organiza-se por imagens visuais justapostas, inseridas em orações que dão a impressão de um texto com carácter narrativo: “mergulhou”; “deixou”; “tirei conclusões”. Ao que parece, as imagens de ordem (A) “poético-visuais” integram o texto com outro tipo de imagem (B) “poético-*objetiva*”, diríamos.

Notemos que a imagem (A) “A aranha-termómetro mergulhou no peso do meu nome” desencadeia uma *fala* (B), “E deixou que ele *falasse* gota a gota”, que é uma imagem (A): “O sexo-limbo é um composto sobrevivente (...)”. A imagem do sexo-limbo desencadeia *conclusões*, que são tanto imagens visuais (A): “A borracha-centopéia furada ao lado pela parede telefone”; “a auto-fixação dum purificador nos buracos do vento”; justapostas a “propostas” para uma linguagem nova (B): “a invenção dum novo dialecto para falar às formigas”; “uma complicação perfeita para/objectivada em gesso morder o cio na boca (...)”.

Em verdade, os versos que denominamos mais “objetivos” não excluem a possibilidade de também serem imagens visuais. Trata-se aqui da combinação de elementos de uma sintaxe lógica que é, no entanto, incongruente. É a partir desses versos *B* que podemos pensar numa chave interpretativa relacionada com a noção da subversão da linguagem (“a invenção dum novo dialecto para falar às formigas”) e da realidade (“uma complicação perfeita para / objectivada em gesso morder o cio na boca... etc., etc.”), coerentes com o pensamento de Lisboa. Estes versos, por outro lado, parecem “precisar” das imagens *A* para se consubstanciarem em “ideal estético”, pois é uma visão (“A aranha-termómetro (...)”) que parece desencadear o pensamento do poeta que gira em torno da idéia

³ Franco, A.C. *Teoria e Palavra*, p. 61.

⁴ Lisboa, A. M. *Op.cit.*, pp.145-6.

(“passo” da dança ou “passo por passo” do relógio) e à águia e ao vampiro que estão “recuados no tempo”. Podemos pensar novamente nas imagens de mesma ordem, que são “relógio”/ “homem”/ “criança”/ “águia”/ “vampiro” e, de uma outra ordem, “badaladas”/ “dança”/ “pernas de mulher”/ “tempo”.

Nesse sentido, o primeiro verso de cada estrofe parece desencadear os outros. Notemos que é a partir do *conhecimento* do poeta que a primeira estrofe se constrói e é a partir de um estímulo auditivo (as *dez badaladas*) que parece se dar a segunda estrofe. A impressão final que temos, como vimos nos poemas anteriores, é a de que o poeta faz uma reflexão acerca do Tempo. Num primeiro momento, ele parece se referir ao tempo que se gasta para “conhecer” (*metuculoso*, diríamos, de forma que o homem e o espaço ficam *ocos*, abertos às descobertas e alheios ao mundo que é da ordem do vivido: é o tempo em que o homem fica parado à porta a observar o vidro). E, no momento seguinte, o oposto (que é “igual”): o poeta apresenta o tempo do relógio, que é o tempo real, mas apresenta também imagens abstratas – “atemporais” – que provêm desse tempo “calculado”.

O título parece vir ao encontro destas impressões, pois “Uma Vida Esquecida” remete-nos à idéia da passagem do tempo individual, diríamos, de forma que, tal como Lisboa escrevera em seus ensaios, é o tempo da vida e do conhecimento que está sendo focado: o tempo que transcende. O tempo do relógio, calculado, parece “promulgar” a lembrança do que está esquecido, pois aqui apresenta algo que estabelece a passagem do tempo e, portanto, a consciência de um passado – que, por ser calculado, regulado e não propriamente *experimentado*, pode ser esquecido.

4 - Varech

Eu estimo sobre tudo os teus olhos incolores
as tuas mãos inúteis, a tua boca verde

Eu falo somente dos relógios caídos, dos autocarros

Eu falo somente dos pés vermelhos

Eu falo... eu falo... eu falo...

No vigésimo século as nuvens são árvores
e os pássaros mais pequenos grandes paquidermes

Sim, é verdade, os cabelos loiros

Então, meia-noite!

Senhora, se me dá licença, este dia acabou
por este dia

simplesmente

A criança é porca, é inútil

Muito obrigado.⁶

O presente poema parece girar em torno de uma imagem – tal como os poemas anteriores – que se abre para uma reflexão sobre a vida, diríamos. O poeta parece compor um “quadro” pouco a pouco, quando escreve sobre os “olhos incolores”, as “mãos inúteis”, a “boca verde” que ele diz estimar, que podem estar relacionadas com a imagem dos “pés vermelhos” e dos “cabelos loiros”. Mas podemos notar ainda que há um outro quadro sendo construído concomitantemente, que é o quadro do século XX, diríamos (“No vigésimo século...”). “Fala” dos relógios caídos – numa possível remissão ao tempo que passa – tal como uma tela de Dalí -, dos autocarros – a modernidade do século vinte –, das nuvens que são árvores e dos pequenos pássaros que são grandes paquidermes – algo que não parece seguir a “ordem das coisas”, diríamos, algo que não é “natural” (“nuvens são árvores”; “pássaros mais pequenos grandes paquidermes”), além do cruzamento do que é da ordem do “alto” e do que é “baixo” (nuvens/pássaros; árvores/paquidermes), levando-nos a pensar numa inversão de valores criticada pelo sujeito.

A impressão, portanto, é a de que se está construindo dois ambientes num só – um da ordem das imagens, outro da ordem dos comentários. O primeiro parece se consubstanciar na imagem de uma criança: os olhos, as mãos e a boca têm características que nos remetem à idéia da inocência, da ingenuidade. Esta criança, ao ver do poeta, no entanto, “é porca, é inútil”. E o segundo ambiente, o que pode estar tratando das impressões sobre o mundo real, parece se consubstanciar numa conversa, que dura até a meia-noite, quando o dia (os “relógios caídos”) acaba “por este dia / simplesmente”, levando-nos a pensar na inutilidade do tempo (do relógio).

Apesar de separarmos estes “ambientes”, podemos notar que há entre eles uma idéia semelhante: a da inutilidade, ou ainda, a do Tempo: notemos que o poeta pode estar tratando aqui do tempo do relógio e também do tempo da vida. O tempo do relógio é o que leva o dia a terminar à meia noite e o tempo da vida parece ser aqui o tempo da vida da criança que não *viveu* seu tempo pessoal com o qual é possível “conhecer”. Além disso, o “tempo real”, diríamos, o tempo do século XX, tampouco parece interessante aos seus olhos. Daí, talvez, acreditar que a criança “é porca, é inútil” não somente por não ter ainda se assumido enquanto ser, mas também porque vive num ambiente em que o

⁶ Idem, pp.146-7.

tempo é calculado pelo início e fim dos dias *simplesmente*. Assim sendo, parece que se está enfatizando a noção da “vida experimentada”.

Lembremos, para este poema, aquilo a que já nos referimos quando tratamos do ensaio de Lisboa “Isso Ontem Único”: a concepção de André Breton a respeito da renovação da vida (após a intervenção surrealista) liga-se à imagética da Mulher-Criança. Naquele momento, argumentamos que a idéia de Lisboa diferia. Para ele, era a Mulher-Mãe o símbolo da transformação. Neste momento, podemos acrescentar que a criança, “porca” e “inútil” com seus “olhos incolores”, “suas mãos inúteis” e “sua boca verde”, não é capaz de seguir o caminho (por determinação) da busca de si mesma para depois amar (tal como a Mulher-Mãe) e constituir, finalmente, o mundo novo premeditado pelo poeta. Nesse sentido mítico, diríamos, a criança ingênua de Breton não encontra lugar na obra de Lisboa. “Varech” parece ser justamente essa criança – sargaço excluído do “MAR” do poeta.

5 – Comutador

Ergo-me de ii no zimbório
de folhas na penedia do castelo medieval
de limos na humidade da praia
de cristais entre os rochedos do Cabo Horn

Caminho de gelo na floresta
de sôfrego na vastidão do deserto
de louco na brancura do hospício

EU abismo, eu cratera
inclinei-me e vi um espetáculo caprichoso: uma unha branca
uma unha branca a viver assim despreocupada

OGIVA-BORBOLETA
Arco-de-Cor caído muito triste
Casulo de quem ninguém falou
Teia-de-Aranha exposta à loucura e ao tempo
Andorinha-Azul de chapéu mole e baratas na cama
VENTOINHA.⁷

Este poema, como o título já sugere, “comuta”, isto é, interliga os versos modificando seus elementos de conexão. Sendo assim, o poeta se ergue “de ii”,

⁷ Idem, pp.147-8.

^{*} Tivemos dificuldades para interpretar o “ii”, apesar de sentirmo-nos tentados a relacioná-lo com algo de ordem cabalística. “ii” seria um “som puro” que incorpora um sentido, uma “energia” abstrata. No entanto, preferimos não adentrarmos muito nessa “possível análise” do termo para não correremos o risco de extrapolar o sentido do poema. Ficamos, desse modo, mais atentos para uma relação entre “ii” e os outros elementos de mesma ordem como os que

“de folhas”, “de limos” e “de cristais” no zimbório “na penedia do castelo medieval”, “na humidade da praia” e “entre os rochedos do Cabo Horn”^{**}, respectivamente. Notemos que há um deslocamento espacial e situacional que se relaciona com a mesma ação de *erguer-se*.

O dinamismo desta estrofe é lento, levando-nos a pensar em tempos distintos (e distantes, talvez) justapostos: o poeta se ergue de lugares diversos e caminha “de gelo na floresta”, “de sôfrego na vastidão do deserto”, “de louco na brancura do hospício”. O seu caminhar é modificado por gelo, sôfrego e louco de acordo com a estrada que segue. Desse modo, o homem e o ambiente parecem “comutar” aqui, ou “interseccionar”. A ação do poeta (de erguer-se e de caminhar) parece estar impregnada e parece impregnar o ambiente que se lhe apresenta.

A estrofe seguinte inicia-se com a afirmação: “EU abismo, eu cratera” que pode ser um recurso similar ao anterior que (con)funde a qualidade humana à do ambiente, mas, neste momento, o ambiente não nos é apresentado: o poeta se afirma abismo e cratera ao mesmo tempo em que vê um “espetáculo caprichoso: uma unha branca / uma unha branca a viver assim despreocupada”. Estes versos parecem-nos significativos, pois, se num primeiro momento assentimos que ver uma “unha branca” é um espetáculo caprichoso, num momento seguinte – inteirados da visão do poeta – notamos que “viver assim despreocupada”, autonomamente é que deve ser para ele o “espetáculo”. Isto nos leva a pensar que a união poeta-ambiente, apresentada anteriormente, tornava-o “abismo”, “cratera”, no sentido que estas palavras nos vêm à mente: um buraco, um vazio.

A última estrofe parece complementar esta interpretação a partir de rupturas: a borboleta, que tradicionalmente implica a idéia de leveza, é aqui uma “OGIVA-BORBOLETA”; o “Arco-de-Cor”, que deveria causar uma impressão alegre, está “caído muito triste”; o “Casulo”, como observa o poeta, não foi alvo de comentário de ninguém; a “Teia-de Aranha” parece intacta, pois está “exposta à loucura e ao tempo”; a Andorinha está de chapéu mole e há baratas na cama. Estas imagens remetem-nos à idéia de que o poeta quer cruzar a despreocupação da unha branca, que parece ser autônoma em relação ao mundo, com suas atitudes anteriores (“submerso” no ambiente), consubstanciadas numa tomada de consciência: foi após a visão do “espetáculo caprichoso” que ele percebeu uma outra “realidade”, ou uma “surrealidade”, diríamos.

apresentamos em seguida. Veremos adiante que Almada Negreiros, na novela *A Engomadeira*, apresenta uma imagem que também traz um “i” enigmático: “(...) vinha perguntar-me se eu sabia, por acaso, onde é que eu tinha lido aquela frase que ela já não se lembrava se era i ou de chumbo.” (p.86.).

^{**} O poeta pode estar se referindo ao “Cabo Horn” localizado no extremo sul das Américas.

6 - Conjugação

A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor
é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino
Como uma Agulha

A construção dos poemas

A CONS
TRU
ÇÃO DOS
POEMAS

é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul
é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito
olhar uma paisagem em frente e ver um abismo
ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas
sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente

NUM TÚMULO EXAUSTIVO.⁸

“Conjugação” é evidentemente um metapoema que pode nos fazer compreender melhor a proposição poética de Lisboa. O poeta lança mão de um recurso similar ao dos poemas anteriores estabelecendo diversos predicados para o mesmo sujeito: “A construção dos poemas”. Tais modificantes podem ser compreendidos como imagens da sensação do poeta no momento em que escreve.

A primeira estrofe parece imprimir a idéia central: “A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor / é a suspensão dum arrepio num dente fino / Como uma Agulha”, o que nos leva a pensar, justamente, no ato da escrita.

Em seguida, o poeta parece discorrer sobre isto “passo a passo”, isto é, como se o poema em questão fosse o espelho de seu pensamento. Daí, talvez, lermos duas estrofes dispostas de maneiras diferentes, mas com as mesmas palavras: “A construção dos poemas // A CONS/TRU/ÇÃO DOS/POEMAS”, o que nos causa a impressão de o sujeito estar a compor, a pensar – o poema está sendo construído. E poderíamos pensar ainda, se seguirmos a leitura, que a última estrofe, além de “conclusiva”, explora o sentido dessa “construção dos poemas”, pois parece estabelecer uma relação significacional com os versos da primeira estrofe. Notemos que “é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor” admite uma interpretação que se cruza com “é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul / é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito”. E os versos “é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino /

⁸ Idem, p.150.

Como uma Agulha”, dão-nos a mesma impressão (sinestésica) de “olhar uma paisagem em frente e ver um abismo / ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas / sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente / NUM TÚMULO EXAUSTIVO”.

A “Conjugação” de imagens aqui empregada aponta para um resultado poético inesperado (“é a suspensão momentânea dum arrepio num dente”) provocado na maioria das vezes por um labor poético quase que involuntário, imprevisto. O poeta age como um “sujeito-paciente” que intermedia o mundo real e a poesia. Daí, talvez, a sensação de se estar “NUM TÚMULO EXAUSTIVO”, já que, no momento de composição está-se “submerso”, “tumulado” numa procura “exaustiva” da poesia.

É interessante percebermos também que o poeta compõe este metapoema com uma “metaescrita”, já que combina seus preceitos “teóricos” com a prática poética.

7 – Poema do Começo

Eu num camelo a atravessar o deserto
com um ombro franjado de túmulos numa mão muito aberta

Eu num barco a remos a atravessar a janela
da pirâmide com um copo esguio e azul coberto de escamas

Eu na praia e um vento de agulhas
com um Cavalo-Triângulo enterrado na areia

Eu na noite com um objecto estranho na algibeira
-trago-te Brilhante-Estrela-Sem-Destino coberta de musgo.⁹

O “Poema do Começo” parece se organizar da seguinte maneira: cada estrofe é um espaço (deserto; janela; praia; noite) e, cada verso, uma situação (“Eu num camelo.../ com um ombro franjado de túmulos”; “Eu num barco.../ com um copo esguio e azul coberto de escamas”; “Eu.../ com um Cavalo-Triângulo enterrado na areia”. Em cada espaço-situação forma-se sempre uma imagem superposta segundo uma difícil lógica. O verso final, “- trago-te Brilhante-Estrela-Sem-Destino coberta de musgo”, introduz, como se fosse uma conclusão, um enunciado ainda mais enigmático.

Se pensarmos no título, podemos relacioná-lo com o que Lisboa escreveu a respeito da função do poeta, que se aproxima da noção rimbaudiana: “Poema do Começo”, aqui, parece ser uma “auto-afirmação” do sujeito enquanto “mágico-alquimista”, o conhecedor do segredo da vida e o possuidor da “Brilhante-

⁹ Idem, pp.150-1.

Estrela-Sem-Destino”, que, coberta de musgo (e sem destino, note-se), dá-nos a impressão de estar nas mãos do poeta¹⁰, como dom seu.

O poeta parece cumprir o papel de um deus, tal como nota António Cândido Franco quando relaciona a poesia com a magia e a kabbalah:

A criação do mundo foi um acto de imaginação, o que nos pode levar a encarar esta faculdade como divina. O facto do homem poder também criar com a imaginação levamos a dizer que o destino do homem é cooperar na obra divina com seu esforço imaginativo.¹¹

8 – Projecto de Sucessão

Continuar aos saltos até ultrapassar a Lua
continuar deitado até se destruir a cama
permanecer de pé até a polícia vir
permanecer sentado até que o pai morra

Arrancar os cabelos e não morrer numa rua solitária
amar continuamente a posição vertical
e continuamente fazer ângulos rectos

Gritar da janela até que a vizinha ponha as mamas de fora
por-se nu em casa até a escultora dar o sexo
fazer gestos no café até espantar a clientela
pregar sustos nas esquinas até que uma velhinha caia
contar histórias obscenas uma noite em família
narrar um crime perfeito a um adolescente loiro
beber um copo de leite e misturar-lhe nitro-glicerina
deixar fumar um cigarro só até meio
Abrirem-se covas e esquecerem-se os dias
beber-se por um copo de oiro e sonharem-se índias.¹²

Este poema parece se organizar por “palavras de ordem”, pois os versos são escritos na forma infinitiva (“Continuar”; “Permanecer”; “Arrancar”; “Amar”; “Fazer”; “gritar” etc.). Além disso, o sarcasmo é latente, o que nos leva a pensar que o “Projecto de Sucessão” é uma espécie de “manifesto poético revolucionário”, como veremos a seguir, que propõe uma nova ordem social, ou melhor, individual num primeiro momento e social como resultado dessa mudança.

¹⁰ É inevitável, mais uma vez, lembrarmos as proposições de Lisboa presentes em “Isso Ontem Único” e remetermos esta idéia da “estrela sem destino na algibeira” a Mallarmé. A “Estrela”, aqui, funciona como os “dados” do *Un Coup des Dés*.

¹¹ Franco, A.C. *Op.cit.*, p.18.

¹² Lisboa, A.M. *Op.cit.*, pp.151-2.

Notemos que muitos dos versos rompem com a chamada “lei do instinto de conservação”, criticando valores sociais, políticos, familiares etc.: “permanecer de pé até a polícia vir”; “fazer gestos no café até espantar a clientela / pregar sustos na esquina até que a velhinha caia / contar histórias obscenas uma noite em família / narrar um crime perfeito a um adolescente loiro” (o que nos faz lembrar Maldoror), são exemplos. Os versos finais, apesar de manterem o esquema de verso na forma infinitivo-imperativa, não parecem no entanto estabelecer a mesma relação de ruptura social: “Abrirem-se covas e esquecerem-se os dias / beber-se por um copo de oiro e sonharem-se índias”, eles sugerem uma ligação com o que é da ordem do “existente”, digamos assim, que é mais propriamente a defesa de um ponto de vista do poeta em relação ao real, ou à sociedade. Estes versos levam-nos a pensar no poeta em seu “TÚMULO EXAUSTIVO”, como vimos anteriormente, ou no poeta-deus, que possui na algibeira a “Estrela-Sem-Destino coberta de musgo”. Isto é, ao que parece, o “Projecto de Sucessão” não somente é um “manifesto” como pode ser considerado uma “arte-poética”.

Fernando J.B. Martinho assinala o seguinte a respeito deste poema: “(...) o ‘Projecto de Sucessão’ de António Maria Lisboa (...) é o fundamento maior de estratégia discursiva de um programa poético que é antes de mais um programa de vida, de ‘VIDA EXTREMA’ (...)”¹³.

Este programa parece ter se tornado um “lugar-comum” ou ainda um legado do Surrealismo. O poema de Fernando Lemòs, “Documentário Poemático de 1440 Imagens por Minuto, o Filme que Acho Mais Oportuno ou a Facilidade dos Poemas Circunstanciais” segue esta tendência:

(...)

Um professor catedrático que passa
transportado numa ambulância
para que não ponham dúvidas sobre a gravidade da sua conferência

Músicos-gavetas-de-loiça
Críticos-trens-de-cozinha indispensáveis
o gás que falta no momento do banho
um suicida a quem falta um conselho e desiste de se matar
uma câmbra em pleno acto sexual
um mendigo que não tem troco de cinco escudos
uma Amália que diz cabeça
uma criança que mija para a caixa do correio
um fotógrafo que tira uma fotografia à sua máquina fotográfica
um beijo em que ninguém repararia
se não fosse a censura
uma guerra a cores para a distração duma plateia

¹³ Martinho, F.J.B. *Op.cit.*, p.72.

um tremor de terra artificial
anunciando uma nova marca de pickles
(...)¹⁴

9 - Acento

Vem dos montes friíssimos da Noruega
onde te sonhei para beberes estrelas
e caminhar a custo entre as cascatas
onde a ternura é um escadote
e o ar um caracol de planetas nas órbitas.¹⁵

Este poema tem um caráter imperativo, a partir do qual o poeta parece “revelar” seus desejos. As imagens visuais nele presentes dão-nos a impressão de construir um plano superior em que se dá o sonho do sujeito. Os elementos que compõem tal plano e que nos levam a pensar nesta superioridade parecem ser de uma mesma ordem: “montes friíssimos da Noruega”; “estrelas”; “cascatas”; “escadote”; “planetas nas órbitas”. Ao que parece, o poeta está a falar de uma relação amorosa ideal, que ainda não se concretizou, pois escreve “te sonhei para beberes estrelas /.../ onde a ternura é um escadote”.

A linguagem mágico-visual parece se relacionar com a crença do poeta de que o encontro amoroso implica na conquista da plenitude do ser humano.

10 - H

Sei que dez anos nos separaram de pedras
e raízes nos ouvidos
e ver-te, ó menina do quarto vermelho,
era ver a tua bondade, o teu olhar terno
de Borboleta no Infinito

e toda essa sucessão de pontos vermelhos no espaço
em que tu eras uma estrela que caíu
e incendiou a terra

lá longe numa fonte cheia de fogos-fátuos.¹⁶

Este poema não parece ter uma organização poética semelhante aos dos poemas que analisamos até o momento. “H” funciona como uma espécie de descrição da vida da “menina do quarto vermelho” que, ao que parece, de

¹⁴ Lemos, F. in: Op.cit, p. 41.

¹⁵ Lisboa, A.M. *Idem*, p.152.

¹⁶ *Idem*, *ibidem*.

acordo com o que lemos logo no início, está radicalmente ausente: “Sei que dez anos nos separaram de pedras / e raízes nos ouvidos”.

É interessante, neste momento, lermos o poema de mesmo nome de Arthur Rimbaud¹⁷:

H

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d’Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d’une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l’ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action – Ô terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l’hydrogène clarteux! Trouvez Hortense.

Ao que parece, a Hortense de Rimbaud é a mesma H de Lisboa: “uma estrela que caiu / e incendiou a terra”. O poeta francês reconta sua história notando que “Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d’Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse”, ao passo que o poeta português chama a atenção para sua “bondade”, para seu “olhar terno / de Borboleta no Infinito”.

Remetermo-nos à obra de Rimbaud para interpretarmos Lisboa não é novidade, já que está explícito em sua obra e cartas a influência do poeta francês. Vimos que Lisboa interpretou e reverenciou a noção do Amor rimbaudiano no poema “O Amor de Arthur Rimbaud, o Mestre do Silêncio” e, além do poema, o livro *A Verticalidade e a Chave*, inicialmente escrito à guisa de prefácio para a tradução que Mário Cesariny faria de “Une Saison en Enfer” e posteriormente publicado como livro, é dedicado a ele.

Parece que há aqui, novamente, uma referência ao Amor que é o mesmo “amor maldito”: H, tal como Salomé, por exemplo, parece ter tido uma vida fora dos padrões morais e, talvez por isso, é objeto de amor dos poetas.

11 – Rêve Oublié

Neste meu hábito surpreendente de te trazer de costas
neste meu desejo irreflectido de te possuir num trampolim
nesta minha mania de te dar o que tu gostas
e depois esquecer-me irremediavelmente de ti

Agora na superfície da luz a procurar a sombra
agora encostado ao vidro a sonhar a terra

¹⁷ Rimbaud, J-Arthur. “H”, in: Op.cit., p.178.

agora a oferecer-te um elefante com uma linda tromba
e depois matar-te e dar-te vida eterna

Continuar a dar tiros e modificar a posição dos astros
continuar a viver até cristalizar entre neve
continuar a contar a lenda duma princesa sueca
e depois fechar a porta para tremermos de medo

Contar a vida pelos dedos e perdê-los
contar um a um os teus cabelos e seguir a estrada
contar as ondas do mar e descobrir-lhes o brilho
e depois contar um a um os teus dedos de fada

Abrir-se a janela para entrarem estrelas
abrir-se a luz para entrarem olhos
abrir-se o tecto para cair um garfo no centro da sala
e depois ruidosa uma dentadura velha

E no CIMO disto tudo uma montanha de ouro
E no FIM disto tudo um Azul-de-Prata.¹⁸

É de se notar que “Rêve Oublié” trata de uma relação amorosa. Mas esta relação, tal como o poema, afasta-se da noção mais “tradicional” do amor. O poeta apresenta situações que se invertem, diríamos, ou que se “auto-destróem”: “nesta minha mania de te dar o que tu gostas / e depois esquecer-me irremediavelmente de ti” – onde “mania de te dar o que tu gostas” implica a idéia de “excesso de mimo” e “esquecer-me irremediavelmente de ti”, implica uma ruptura sem volta; “agora a oferecer-te um elefante com uma linda tromba / e depois matar-te e dar-te vida eterna” – a impressão de dedicação extremada ao ponto de destruir etc. Estes versos podem nos ajudar a pensar, mais uma vez, na concepção de Lisboa a respeito do Amor, do “amor maldito”.

A imagética amorosa de Lisboa, como vimos, segue a do século XIX. Neste sentido, podemos pensar nos textos byronianos que influenciaram os “poetas malditos”. Mario Praz escreve o seguinte a respeito da relação que o poeta tinha com as regras morais:

O senso moral de Byron vibra somente em condições excepcionais de crise e é somente na penosa vibração desse senso moral que Byron experimenta a euforia que é sua forma particular de volúpia: a felicidade no crime. Destruir-se e destruir:

Meu abraço foi fatal
(...)
Eu a amava e a destruí.¹⁹

¹⁸ Lisboa, A. M. Op.cit., pp.152-3.

¹⁹ Praz, M. Op.cit., pp.86-87.

Compondo os versos na forma infinitiva, Lisboa faz parecer que esta é uma proposta (revolucionária) para amar.

Sob outro prisma, este poema chama-nos a atenção por conter, em alguns versos, rimas. Sabemos que o verso livre fora largamente divulgado no século XIX especialmente pelos simbolistas e que, desde então, os poetas “acadêmicos” ligados à uma poesia mais clássica é que privilegiavam a rima tradicional em seus poemas. “Rêve Oublié”, neste sentido, pode ter uma acepção de dessacralizador daqueles preceitos poéticos.

A rima que Lisboa apresenta (ABAB) ao mesmo tempo que se aproxima da tradição, afasta-se, já que “costas” rima com “gostas”, mas “trampolim” rima com “ti” de maneira mais sutil. O mesmo acontece com sombra/tromba; terra/eterna; estrada/fada, mas não com astros/sueca; neve/medo etc. Ao que parece, a tradição da rima se faz presente no poema de Lisboa para que possa ser explorado mais um recurso de subversão (tal como a forma de amar): o poema não apresenta uma rima “linear” ou “fixa”, ele parece jogar com a rima de forma que rompe com a seqüência rítmica do texto. O que poderíamos considerar “tradicional” em “Rêve Oublié” é o recurso que vimos assinalando nos poemas anteriores de superpor idéias numa mesma “base”, diríamos, que é, neste caso, o início de cada estrofe que se repete: “Neste meu”; “Agora”; “Continuar”; “Contar”; “Abrir-se” e também o final: “e depois” que nos dá a impressão de ser um verso que “conclui” as idéias de cada bloco em separado. Esta “tradição”, no entanto, é a tradição de uma poesia moderna.

Os dois versos finais, quase antitéticos (CIMO x FIM; Ouro x Azul-de-Prata), mas em verdade complementares, podem ser analisados como conclusivos do poema, justificados pelos termos neles presentes: “E no CIMO disto tudo uma montanha de ouro // E no FIM disto tudo um Azul-de-Prata”, duas imagens oníricas/visuais/symbolistas, que nos levam a pensar num “estado ideal das coisas”, diríamos. Transpostas para a concepção de Amor de Lisboa, podemos pensar numa relação que se constrói por oposições e que, por isso mesmo, diríamos, se constrói.

12 - Z

As formas as sombras, a luz que descobre a noite
e um pequeno pássaro

e depois longo tempo eu te perdi de vista
meus braços são dois espaços enormes
os meus olhos são duas garrafas de vento

e depois eu te conheço de novo numa rua isolada
minhas pernas são duas árvores floridas

os meus dedos uma plantação de sargaços

a tua figura era ao que me lembro
da cor do jardim.²⁰

O poema organiza-se por imagens superpostas que parecem combinar o ambiente com a sensação do sujeito. Estas imagens, poderíamos dizer, estão próximas de uma certa metáfora tradicional: temos a impressão de que as imagens têm uma relação mais direta com o “plano real”: o sujeito diz ver Z à noite (“As formas as sombras, a luz que descobre a noite / e um pequeno pássaro”) e sente-se “vazio” quando a perde de vista (“meus braços são dois espaços enormes / os meus olhos são duas garrafas de vento”). A seguir, quando há o reencontro, torna a sentir-se bem (“minhas pernas são duas árvores floridas / os meus dedos umas plantação de sargaços”).

Este poema de carácter amoroso, parece assumir mais uma visão de Lisboa a respeito do Amor: a noção de “afinidade”, ou “harmonia”. Podemos dizer que os personagens de alguma forma se aproximam no momento em que há o reencontro, pois o “vazio” desaparece (“minhas pernas são duas árvores floridas / os meus dedos uma plantação de sargaços”) e, tal como as pernas do sujeito, Z tem a figura “da cor do jardim”. Neste último caso, a imagem visual parece servir como ponto de intersecção entre os dois.

13 – Vírgula

Eu menino às onze e trinta minutos
a procurar o dia em que não te fale
feito de resistências e ameaças – Este mundo
compreende tanto no meio em que vive
tanto no que devemos pensar.

A experiência o contrário da raiz originária aliás
demasiado formal para que se possa acreditar
no mais rigoroso sentido da palavra.

Tanta metafísica eu e tu
que já não acreditamos como antes
diferentes daquilo que entendem os filósofos
- constitui uma realidade
que não consegue dominar (nem ele próprio)
as forças primitivas
quando já se tem pretendido ordens à vida humana
em conflito com outras surge agora
a necessidade dos Oásis Perdidos.

²⁰ Lisboa, A.M. Op.cit, pp.153-4.

E vistas assim as coisas fragmentariamente é certo
e a custo na imensidão da desordem
a que terão de ser constantemente arrancadas
- são da máxima importância as Velhas Concepções pois
a cada momento corremos grandes riscos
desconcertantes e de sinistra estranheza.

Resulta isto dum olhar rápido sobre a cidade desconhecida.
E abstraindo dos versos que neste poema se referem ao mundo humano
vemos que ninguém até hoje se apossou do homem
como o frágil véu que nos separa vedados e proibidos.²¹

Este poema organiza-se com uma aparente objetividade, o que nos chama a atenção. O poeta parece visualizar o futuro decorrente da sua “revolução” pessoal, diríamos, tendo já “descoberto” o Amor, como prevê em “Isso Ontem Único”.

“Vírgula”, nesse sentido, pode ser entendido como uma pausa para se pensar num resultado da “revolução” individual. Não vemos aqui versos de carácter imperativo, mas sim versos próximos de uma reflexão do poeta a respeito de seu projeto estético-ideológico.

É interessante notarmos que os poemas que tratam do amor vêm se organizando de forma mais “lógica”. Isto pode ser um indício da relação teoria-escrita do poeta. Como vimos no ensaio “Isso Ontem Único”, o destino do poeta é composto pela tríade Liberdade-Conhecimento-Amor. O “Amor”, neste caso, seria a última instância desse destino, com o qual o poeta inicia o processo de transformação do mundo (sem as “resistências e ameaças”). O presente poema parece mostrar sua expectativa a esse respeito.

No poema, lemos sobre a “necessidade dos Oásis Perdidos” que é, como já vimos, um escopo do misticismo de ordem cabalística. Esta poderia ser, portanto, a busca da plenitude. Mais adiante lemos: “são da máxima importância as Velhas Concepções pois / a cada momento corremos grandes riscos / desconcertantes e de sinistra estranheza.”, o que nos sugere, mais uma vez, a busca do Conhecimento. Deste modo, podemos depreender que o poeta quer fazer de cada indivíduo um “místico”, no sentido de que se deve “conhecer”.

No texto de Alfredo Margarido, “Posição Ética de António Maria Lisboa”, vimos que os preceitos surrealistas franceses foram extrapolados por Lisboa no sentido de o poeta acreditar, por exemplo, que a prática do automatismo psíquico devesse estar combinada com a prática de especulação filosófica. Podemos detectar um “conteúdo transcendente” nos textos de Lisboa

²¹ Idem, pp.154-5.

emoldurado pelos recursos estilísticos que vimos apontando até o presente momento.

No caso de “Vírgula”, parece-nos que o que vai emoldurar o resultado final do poema – que é a crítica à realidade de seu tempo – é justamente a “ética humanal” própria de Lisboa que Margarido aponta em seu texto. Versos como: “(...) – Este mundo / compreende tanto no meio em que vive / tanto no que devemos pensar” e “vemos que ninguém até hoje se apossou do homem” são significativos para notarmos o teor de crítica e de ética implicados em sua obra.

14 - Recusa

I

É muito possível durante os primeiros meses
uma importante viagem à Ásia – essa
é uma das consequências
secretas
em que não se tomaram quaisquer resoluções finais
e ambas chegaram igualmente.

II

ainda um céu marinho de agonia onde eu
sou um copo de aguardente francesa e tu
uma gaivota que passa rente ao barco que me leva

III

- Eu sou uma coisa qualquer
Eu sou uma qualquer coisa
sou uma qualquer coisa eu
uma qualquer coisa eu sou
qualquer coisa eu sou uma
coisa eu sou uma qualquer
EU NÃO SOU UMA COISA QUALQUER
- eu sou uma cidade
- eu sou ZANONI de Bulwer Lyton²²
- eu sou uma errata
- onde está a minha vida deve-se ver a nossa vida
- onde está Deus deve-se ver o Diabo²³
- onde está o Amor deve estar o Grande Amor
Mágico Amor Meu
- onde estou Eu deves estar Tu
- onde estão os lábios da nossa vida HÁ

²² Idem, p. 396.

²³ Cesariny esclarece que este verso fora omitido nas primeiras edições do livro de Lisboa a pedido da mãe do poeta.

uma porta secreta minúscula

O-AMOR
MEU AMOR.²⁴

O poema está dividido em três partes das quais podemos extrair o seguinte: a primeira parte parece ser uma “resolução”: ir à Ásia; a Segunda, pode ser interpretada como sendo a viagem; a terceira parte parece ser a chegada, representada pela descoberta do “eu” e do Amor.

Podemos nos remeter ao ensaio “Isso Ontem Único” no qual o poeta fala da necessidade de a Mulher-Mãe viajar ao Oriente para conhecer a si própria e, depois, encontrar o Amor no poeta. Isto, diríamos, é uma alegoria da tríade Liberdade-Conhecimento-Amor, que parece reger a obra de Lisboa. No presente caso, podemos pensar que é o poeta quem percorre o caminho para se conhecer.

Notemos que na segunda parte o poeta descreve a viagem: “ainda um céu marinho de agonia”, o que nos leva a pensar numa crise que ainda não se resolveu e, adiante: “sou um copo de aguardente francesa e tu / uma gaivota que passa rente ao barco que me leva”, o que nos remete à idéia de distanciamento do dois sujeitos que mais tarde se reunirão.

A terceira parte parece ser a (re)definição do sujeito que encontra o que busca (a si próprio). Ele inicia a estrofe afirmando-se “uma coisa qualquer” e esta idéia parece ir se desvanecendo à medida em que ele vai “refletindo” sobre ela. O poeta repete a frase invertendo as palavras, de forma que o resultado disto seja a descoberta de si, ou, ainda, a negação da afirmação, que o redime da “agonia”: “EU NÃO SOU UMA COISA QUALQUER / - eu sou uma cidade / - eu sou ZANONI de Bulwer Lyton / - eu sou uma errata”.

“Recusa”, neste sentido, parece ser a recusa de si enquanto “uma coisa qualquer”. Além disso, o poeta parece relativizar a idéia de indivíduo a partir da noção do Amor, pois, ao que parece, não se descobre o amor, mas descobre-se a si próprio: “onde está a minha vida deve-se ver a nossa vida”; “onde estou Eu deves estar Tu”.

15 – Estrela de Todas as Horas

Estrela da Ilha de Puros Ministros do Amor
Estrela da Tarde que acredita sempre nas possibilidades da existência
Estrela do Meio-dia Antes e Depois da Nossa Época
Estrela da Noite de Todas as Cores
Estrela da Madrugada que traz sempre a esperança agrilhoada
Estrela da Manhã – os Mistérios de Ísis e Osíris – eu ainda menino.

No Alto um Piloto por caminhos secretos.

²⁴ Lisboa, A. M. Op.cit., pp.155-6.

Nos Gumes tudo que não possa durante este tempo
Mergulhar como dois personagens distintos
num seio enorme de mármore nu
não pode fazer mais do que arrastar-se atrás dum Grande Carro.

ESTRELA DE TODAS AS HORAS-ODASASHOR-ASEST-R

mil novecentos e cinquenta
um pássaro de granito.²⁵

Logo no início, podemos ver uma série de predicados para um mesmo objeto, que é a “Estrela”, o que nos leva a pensar no título: a Estrela aparece no poema “em todas as horas”, ou ainda, em todos os momentos da vida do sujeito: “Estrela do Meio-dia Antes e Depois da Nossa Época / (...) / Estrela da Manhã – os Mistérios de Ísis e Osíris – eu ainda menino.”

Tomando os predicados da Estrela – e seguindo a leitura – podemos pensá-la como um “objeto mágico”, diríamos, ou um símbolo que comporta em si o segredo da vida: “No Alto um Piloto por caminhos secretos”. Parece que se está mostrando o que a Estrela representa e contrapondo-a com o mundo real. Isto se dá de tal forma que, na terceira estrofe, parece-nos que há uma superposição de elementos que representam o lugar da Estrela (alto) e o lugar do sujeito (baixo): “Nos Gumes tudo o que não possa durante esse tempo”. Este verso parece-nos bastante significativo, porque temos a impressão de que o sujeito reconhece na Estrela a liberdade que ele tanto almeja. O tempo, aqui, parece ser o tempo real, isto é, o momento em que se escreve, em que “não pode fazer mais do que arrastar-se atrás dum Grande Carro”.

A estrofe final parece confirmar esta hipótese: o poeta toma a imagem do pássaro (que tradicionalmente imprime a idéia de liberdade) e apresenta-a modificada por “granito”. “Pássaro de granito” é uma imagem sinestésica que nos leva a pensar numa estagnação, para além da idéia de prisão que pode ser considerada a antítese direta de liberdade. Desse modo, o sujeito parece se sentir preso e, sobretudo, inerte. O ano “mil novecentos e cinquenta” pode confirmar a idéia de que ele reflete sobre a realidade de seu tempo, criticando-a.

A Estrela pode também nos remeter às imagens de textos anteriores como a “Brilhante-Estrela-Sem-Destino” do “Poema do Começo”. Nesse sentido, é possível pensarmos que o poeta, em “Estrela de Todas as Horas” retoma a imagética da Estrela apresentada anteriormente, mas de forma inversa. Isto é, o poeta parece “impossibilitado”: se antes ele tinha a Estrela em sua algibeira, agora só pode observá-la enquanto ela “segue seu destino”, sem poder participar disto.

²⁵ Idem, p.158.

É interessante também nos remetermos ao poema de Manuel Bandeira, “Estrela da Manhã”, que trata dessa mesma relação alto/baixo. Ao que parece (o poema de Lisboa foi escrito em 1950) a referência ao poema brasileiro não é simples coincidência metafórica:

ESTRELA DA MANHÃ

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos
Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com os gregos e com os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto

Depois comigo

Te esperarei com mafuás novenas cavalladas
[comerei terra e direi coisas
[de uma ternura tão simples
Que tu desfalecerás

Procurem por toda parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã.²⁶

²⁶ Bandeira, M. “Estrela da Manhã”, in: *Poesias*, pp. 225-226.

Notemos que a relação do poeta com a estrela é de submissão, tal como Lisboa parece apresentar em seu poema. Além disso, também permanece a idéia de que a estrela simboliza a “salvação” do homem.

16 – Sétimo Poema*

No pátio de astros calcetados abriu-se uma leve fenda muito parecida com um arranhão de mulher feito na mão esquerda. Poderemos chamar Azul de Prata a uma dentadura velha esculpida num horizonte suspenso em enormes braços.

Ando isolado na planície. Os cadáveres passam e erguem-se muitos direitos num cumprimento militar. Sento-me na Torre Gelada.

Com um aquário e um pequeno peixe dourado, Eu-Pedra das regiões do Lusco-Fusco, retirado dos horrores, em qualquer tarde, por exemplo, sobre planos preconcebidamente dispostos, para dar resultado, evocarei:

“- ILHA DE ESTRELA

sai
decepa ao longe
atira o novo crime para a rua
aluga o céu convulso dum deus terrível
esmaga a estrela de través e fria
a flor muda sobre o leito de pedra preciosa
em cada pérola – um voo solitário
no cristal – o grito numa cidade arruinada”

A chave de pedra desceu suspensa do alto da torre por um cabelo. Nela existe um orifício fino e longo por onde passa um Mar e moram Montanhas e abismos. Apenas um Bicho povoa o Tempo rodando até à fascinação.

O “Sétimo Poema” parece organizar-se por imagens que estão presentes nos poemas anteriores. Ao final da leitura, tal como ocorreu no poema “Estrela

* O “Sétimo Poema” foi publicado pela primeira vez em 1952 no livro *Isso Ontem Único* (Coimbra: Nova Casa Minerva), do qual fizeram também parte os textos: “O Amor de Artur Rimbaud o Mestre do Silêncio” e “O Amor de Isidore Ducasse o Comte Lautréamont” já analisados anteriormente, além do ensaio “Isso Ontem Único”. A edição de 1977, a que estamos seguindo, apresenta-o também neste “capítulo”, juntamente com “Operação do Sol” e “Alguns Personagens” (anteriormente editados separadamente). No entanto, a nova edição das *Poesias* (1995) traz o “Sétimo Poema” no livro *Ossóptico* (que Cesariny intitulou *Ossóptico e Outros Poemas*, no qual acrescentou também o texto “Cadame”, que escreveu com Lisboa em 1953). O mesmo aconteceu, nesta última edição, com o ensaio “Certos Outros Sinais” que fora inserido no livro *Isso Ontem Único*. Não analisaremos estes últimos dois textos por estarmos focando os livros a partir de sua edição “mais completa”, diríamos, a de 1977. Decidimos, no entanto, analisar o “Sétimo Poema” no capítulo “Ossóptico”, porque, parece-nos, ele “fecha” nosso estudo de forma que nos remete aos poemas anteriores, como se verá.

de Todas as Horas” (que é o último do livro *Ossóptico* da edição de 1977), temos a impressão de que o sujeito está “impossibilitado”.

No início, podemos perceber que uma situação está sendo descrita: “No pátio de astros calcetados abriu-se uma leve fenda muito parecida com uma arranhão de mulher feito na mão esquerda (...)” e que o sujeito também está descrevendo a si próprio: “Ando isolado na planície (...)”. Podemos perceber que ele está só e distante das pessoas (no sentido de parecer estar em outro “plano”), quando diz: “Os cadáveres passam e erguem-se muito direitos num cumprimento militar. Sento-me na Torre Gelada”.

A imagem da “Torre Gelada” já nos é conhecida. Aqui, parece nos dar a mesma impressão do poema “Comutador” em que apareceu da outra vez – o sujeito age de acordo com o ambiente em que vive, submisso a ele.

Seguindo a leitura, percebemos uma ruptura dessa situação, quando há a “evocação” da “ILHA DE ESTRELA”: a Estrela, como vimos, pode ser a representação do conhecimento e, nesse sentido, poderíamos dizer, o destino do homem preconizado por Lisboa. No entanto, o sujeito parece mais uma vez “impossibilitado”. A “ILHA DE ESTRELA” é evocada para “mudar o mundo” (“saí / decepa ao longe / atira o novo crime para a rua (...))”, de modo que fica parecendo que o sujeito não se sente capaz de fazê-lo. Fica a idéia de que somente algo “sobrenatural” pode mudar a situação que ele presencia. O sujeito afirma-se “pedra” – “Eu-Pedra das regiões do Lusco-Fusco, retirado dos horrores, em qualquer tarde (...)”. Com esta afirmação, podemos pensar que ele se sente inerte (“pedra”), alheio aos acontecimentos (“retirado dos horrores”) e não mais se importando com o Tempo, que antes lhe parecia primordial (“em qualquer tarde”).

A imagem final parece comprovar esta “impossibilidade” que está próxima de uma inércia: o poeta escreve sobre uma “chave de pedra” que permite ver, por “um orifício fino e longo” um Mar, Montanhas e Abismos, dando a impressão de que a chave “revela” estas paisagens. Se, ainda nesta imagem, tomarmos a definição do sujeito a respeito de si próprio (“Eu-Pedra”), podemos pensar que ele possui algumas das propriedades dessa “chave”, pois os elementos parecem se entrecruzar nesse sentido. No entanto, a conclusão não parece positiva: “Apenas um Bicho povoa o Tempo rondando até a fascinação”. A impressão que temos é a de que o sujeito continua conhecendo (ou vislumbrando) o caminho para a “salvação do mundo”, mas que não é capaz de segui-lo, ou divulgá-lo, o que nos dá a impressão de desânimo ou ainda, de morte.

*

Pudemos notar com as análises dos poemas que a singularidade de António Maria Lisboa, para além de se dar sob o ponto de vista de um surrealismo

francês bretoniano, diga-se, dá-se pelo modo como o surreal é tomado como forma de expressão do poeta e da poesia. A sua linguagem poética, ou ainda, a sua arte poética parece se basear na idéia de subversão, o que significa que a poesia passa a ser o veículo para a discussão da realidade vigente ou idealizada. Esta noção não desvia António Maria Lisboa de um Surrealismo mais ortodoxo, mas, como dissemos, o modo como o poeta trata esta teorização é o que parece torná-lo singular. A questão da realidade (que é irrealidade também), gira em torno de especulações filosóficas, diríamos, que tratam da tríade surrealista, Liberdade-Conhecimento-Amor, além da utilização de algo que é da ordem do esoterismo e do ocultismo.

De certa forma, o pensamento de Lisboa parece ser congruente com aquilo que apontamos sobre o Transcendentalismo Panteísta de Fernando Pessoa que, tirante as discussões a respeito de uma “resolução” teórica do que teria sido o Saudosismo em Portugal, é uma especulação filosófica suficientemente plausível, parece-nos, para o que estamos tratando: a antecipação do que foi o Surrealismo de António Maria Lisboa e também o de seu grupo nos anos 40-50.

A singularidade, portanto, parece se dar sobretudo quando pensamos que o poeta está a seguir uma tradição da literatura portuguesa – que é a de admitir o real e o irreal como uma coisa só – ao mesmo tempo em que utiliza uma arte de vanguarda para criar.

*

Mário Cesariny de Vasconcelos confirma nossa hipótese no ensaio “Para uma Cronologia do Surrealismo em Português”, afirmando o seguinte:

Das duas últimas décadas do século passado às duas primeiras décadas do nosso século, toda uma pléiade de escritores poderia ser reclamada pelo surrealismo português como guarda-avanzada do movimento que entre nós só em 1947 se consciencializou.²⁷

Além disso, o autor de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* acredita que a adesão do *Orpheu* ao Futurismo foi uma “consequência histórica e geográfica”, de modo que, “se o movimento dadá tivesse antecipado de alguns anos o seu aparecimento em Zurique, teria conhecido, suponho, entre os poetas e os pintores do ‘Orpheu’, um favor bem maior e mais continuado do que o que pôde merecer-lhes o futurismo”.²⁸ Esta afirmação pode nos ajudar a entender a seqüência histórico-literária em Portugal, de forma que o Surrealismo ali assimile não somente uma doutrina francesa – o que, aliás, acaba por negar num

²⁷ Vasconcelos, M.C. de. “Para uma Cronologia do Surrealismo em Português” in: *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, p. 261.

²⁸ Idem, p.262.

momento posterior – mas também toda a polifonia dos outros “ismos” nacionais, admitindo a influência de um Camilo Pessanha, um Guerra Junqueiro, um Gomes Leal, um Raúl Brandão, um Cesário Verde, um Teixeira de Pascoaes, uma Florbela Espanca, um Sá-Carneiro, um Fernando Pessoa, um Almada Negreiros etc.²⁹, além de um Baudelaire, um Rimbaud, um Lautréamont, um Breton.

²⁹ Idem, pp.261-263.