

**Surrealismo e dimensão plástica
em *Apenas uma narrativa*, de António Pedro**

***Surrealism and Plastic Dimension
in Apenas uma Narrativa, by António Pedro***

Letícia Valandro

Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal

letivalandro@hotmail.com

Resumo: Este estudo propõe-se a realizar uma análise da principal obra do surrealismo português, *Apenas uma narrativa*, de António Pedro. Levando em consideração os aspectos históricos e estéticos da referida *Vanguarda*, busca-se evidenciar que a narrativa de Pedro apresenta uma importante dimensão plástica, imprescindível para a plena apreensão do *romance*.

Palavras-chave: Surrealismo; António Pedro; dimensão plástica.

Abstract: This study aims to carry out the most important work of Portuguese surrealism, *Apenas uma narrativa*, by António Pedro. Taking into account the historical and aesthetic aspects of that *Vanguard*, it seeks to show that Pedro's narrative presents an important plastic dimension, essential for the full grasp of the *novel*.

Keywords: Surrealism; António Pedro; plastic dimension.

Recebido em 29 de maio de 2017

Aprovado em 6 de julho de 2017

1 O surrealismo de André Breton

Muitas das quais gestadas ao longo do século XIX, densas e vastas transformações culturais e estéticas marcaram os primeiros anos do século XX, “quase se diria que as mutações anteriores apenas serviram de ensaio para alguma coisa de novo” (MOISÉS, 2006, p. 235) que só se declarou, explosivamente, na alvorada do século passado. Marcado por significativos avanços industriais e tecnológicos, que culminaram na atual sociedade midiática e de consumo, e por duas guerras mundiais, o século XX criou o clima propício para o desenvolvimento de algumas práticas estéticas que, como ponto comum, apresentam a negação das concepções existentes e centrais à produção artística até então. O desenvolvimento e a maior difusão que começam a ganhar a fotografia e o cinema, por exemplo, fizeram com que muitos intelectuais, pintores e escritores – como Paul Delaroché, Arthur Rimbaud e Paul Valéry, entre outros – chegassem a decretar a morte da pintura e da literatura.

Como resultado e resposta a essas transformações, nas primeiras décadas do século XX, surgiram diversas correntes que revolucionaram o conceito de arte e de representação, as denominadas *Vanguardas*. Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e outros *-ismos* caracterizaram a revolução artística e estética que se conhece, genericamente, como Arte Moderna ou *Modernismo*. Idealizado pelo escritor francês André Breton, o surrealismo apresenta como marco inicial a publicação do primeiro “Manifesto do Surrealismo”, em 1924.

Tanto se crê na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida real, entenda-se, que afinal essa crença acaba por se perder. O homem, sonhador definitivo, cada dia mais descontente com a sua sorte, a custo vai dando a vota aos objetos de que foi levado a fazer uso e que lhe forma entregues pela sua indiferença ou pelo seu esforço, pelo seu esforço quase sempre, já que ele consentiu em trabalhar, ou pelo menos não lhe repugnou jogar a sua sorte (aquilo a que ele chama a sua sorte!). (BRETON, 1993, p. 15)

Assim Breton inicia seu manifesto, o qual deixa, prontamente, entrever alguns de seus principais pressupostos: a imaginação, o sonho e, em última instância, a liberdade, que, se na infância ainda nutre a vida, na idade adulta cede o lugar à “escravatura” ditada pelas “leis de uma utilidade arbitrária” (BRETON, 1993, p. 16). Se a atitude materialista “não é incompatível com uma certa elevação do pensamento”, a atitude realista

“parece-me claramente hostil a todo o desenvolvimento intelectual e moral. Detesto-a porque é feita de mediocridade, de ódio e de chata suficiência” (BRETON, 1993, p. 18). Esse “estado de coisas” reflete-se, literariamente, no número abundante de romances, todos, segundo Breton, orientados a contribuir a uma reductiva “observação” da realidade, povoados por lugares-comuns e produzidos por autores sem “grandes ambições”.

Breton encontra nas ideias de Sigmund Freud acerca do sonho a base sobre a qual engendrar seu manifesto a favor da imaginação, da quimera, da superstição natural do espírito humano, banida em nome da “civilização”, de um suposto e racional “progresso”, que não admite outro método de procura da verdade além daquele já conformado pelo uso realista. Sonho e realidade, portanto, dois estados separados e, aparentemente, contraditórios, que para Breton podem-se resolver “numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer” (BRETON, 1993, p. 25, grifos do autor).

Nesse sentido, o escritor francês lança a ideia de que, na busca pelo equilíbrio entre sonho e realidade, inconsciente e razão, a única escrita possível, baseada no método usado por Freud com seus pacientes, precisa ser produzida de maneira automática, “um monólogo de fluência tão rápida quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do indivíduo não faça incidir qualquer juízo, que não se embarace, portanto, em quaisquer reticências, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*” (BRETON, 1993, p. 31, grifos do autor). Sob a forma de entrada vocabular, André Breton define o significado de *surrealismo* nos seguintes termos:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1993, p. 34, grifos do autor)

E continua:

ENCICL. Filos. O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. Fizeram profissão de

SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deitel, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 1993, p 34-35, grifos do autor)

Se somente nesses nomes Breton coloca a etiqueta de “surrealismo absoluto”, ele esclarece que muitos outros escritores, em algum momento, teriam sido surrealistas, como Poe “na aventura”, Baudelaire “na moral”, Rimbaud “na vida vivida e em mais coisas”, Mallarmé “na confiança”. Plenamente convicto de que “a linguagem foi dada ao homem para ele fazer dela um uso surrealista” (BRETON, 1993, p. 41), André Breton mostra possibilidades de um fazer artístico livre das amarras do real e da razão, que busca no sonho, no inconsciente, outras *reais* e, talvez, mais plenas possibilidades de compreensão e expressão. No “Segundo Manifesto do Surrealismo”, publicado em 1930, ele ratifica tais concepções. De acordo com o escritor, “tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente”. (BRETON, 1993, p. 128)

A “disposição de espírito” que caracteriza o surrealismo, como já especificado anteriormente por Breton, não admite acomodações. Num contexto em que “tudo está por fazer, todos os meios devem ser bons para arruinar as ideias de *família*, de *pátria*, de *religião*” (BRETON, 1993, p. 131). Sobretudo, com esse novo manifesto, que nasce num momento de grave crise econômica mundial e de nascimento e afirmação de regimes totalitários, Breton pretende esclarecer que, plenamente adepto do materialismo histórico, o surrealismo não é “na sua essência um movimento político de orientação nitidamente anticomunista e contrarrevolucionária” (BRETON, 1993, p. 143). Outrossim, “desde que o comunismo não nos trate apenas como animais destinados a exercer nas suas fileiras a parvoíce e a desconfiança –, nós nos mostraremos capazes de cumprir integralmente, do ponto de vista revolucionário, o nosso dever” (BRETON, 1993, p. 142-143).

Ao reafirmar a necessidade de assepsia moral para que a atividade surrealista fosse levada a bom termo, Breton conclui esse segundo manifesto referindo-se diretamente ao homem “que erradamente se intimidaria com alguns monstruosos fracassos históricos”, mas que continua livre de “*acreditar*” na sua liberdade. Só esse homem que, desprezando todas as proibições, pode utilizar “a arma vingadora da ideia

contra a bestialidade de todos os seres e de todas as coisas” (BRETON, 1993, p. 180). Somente ele, capaz de, ao menos, procurar o equilíbrio entre sonho e realidade, poderá distinguir, ao fundo, “a luz que há-de deixar de ser desfalecente” (BRETON, 1993, p. 179, grifos do autor).

2 O surrealismo em Portugal

Como “aparição de uma nova consciência do homem criador perante a vida” (SENA, 1988, p. 215), o surrealismo não foi um movimento literário, já que não incidiu apenas sobre o estilo, mas sobre a percepção do homem e de seu fazer artístico. Em Portugal, segundo Jorge de Sena (1988, p. 233), a primeira referência ao surrealismo data da edição de 1925 da “Antologia Portuguesa”, dirigida pelo “ilustre catedrático” Agostinho de Campos e editada pela Livraria Bertrand. Mostra-se relevante e profícuo reportar o trecho no qual Campos faz essa alusão:

Pode-se dizer que hoje, na literatura portuguesa, é regra o respeito da língua, e que por ele chegarão os escritores ao respeito de si próprios e do público [...]; a prova de à prosa portuguesa de hoje preside um senso de equilíbrio e ordem está na quase total indemnidade em que nós temos mantido perante o desengonçamento da expressão, pregado e praticado por escolas italianas e francesas de há doze ou quinze anos a esta parte. Nem as “palavras em liberdade” de Marinetti, e a “estética nova” de Soffici, com a sua descendência raquítica de *ultraismo* e *dadaismos*, passaram a nossa fronteira, nem parece que a passe agora o super-realismo francês do sr. André Breton. (*apud* SENNA, 1988, p. 234, grifos do autor)

As afirmações de Agostinho de Campos deixam entrever o posicionamento da principal corrente da literatura portuguesa naquela altura. Se o início do vanguardismo em Portugal é marcado pela publicação, em 1915, da revista “Orpheu”, seguida pela “Portugal Futurista”, que deram a conhecer escritores como Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro e o múltiplo artista José de Almada Negreiros, os principais literatos do tempo, além de tê-los rotulado como “loucos”, seguiam “nessa altura as linhas pré-modernistas, como se eles não existissem” (SENA, 1988, p. 240). Essa é uma das razões fundamentais, segundo Jorge de Sena, para o tardio desenvolvimento do surrealismo luso.

Além dessa causa de matriz literária, o escritor destaca os motivos políticos desse atraso. É especialmente a partir do golpe militar de 1926, que derrubou a República e a democracia e instaurou um regime ditatorial dilatado por quase 70 anos, que a repressão à arte moderna tornou-se alarmante. Por um lado, “o regime tentava integrar os escritores e artistas no sistema, e por outro lado, a censura e a polícia coarctavam todas as tentativas de inconveniente liberdade” (SENA, 1988, p. 241). Para completar o quadro hostil à prática e ao incremento das vanguardas em solo português, havia a deturpada visão – a mesma que levou Breton, como visto acima, a posicionar-se nitidamente –, principalmente por parte da extrema esquerda, de que esses movimentos estivessem ligados ao conservadorismo ou à burguesia decadente. Se o surrealismo só viria a se desenvolver, sob a forma de movimento coletivo organizado, em Portugal, no final dos anos 1940, faz-se necessário esclarecer que, de maneira isolada e sem reivindicação de pertencimento, alguns artistas, antes disso, produziram obras notoriamente ligadas às ideias defendidas por Breton.

Em 1940, António Pedro e António DaCosta realizaram uma exposição de pinturas visivelmente distantes “quer do neo-realismo, quer da mitigada Vanguarda, ou do convencionalismo do séc. XIX que estavam ainda em voga nos círculos conservadores” (SENA, 1988, p. 242). No ano seguinte, foi publicada uma das “‘quasi riviste’ del surrealismo portoghese” (FRANÇA, 1978a, p. 49), a “Variante”, que teve somente mais um número além do inaugural. Ainda de acordo com França, a primeira edição, com a capa produzida por Roberto de Araújo, contou com um artigo sobre a pintura de Almada Negreiros e com um relevante ensaio de Giuseppe Ungaretti sobre a pintura de António Pedro. Se, objetivamente, “la rivista non riflette affatto il Surrealismo, e non ne fa propaganda” (SENA, 1978, p. 28), é também verdade que o projeto inicial previa viagens no imaginário e, talvez por essa razão, já que “cosa poco congeniale ai portoghesi” (FRANÇA, 1978a, p. 50), teve a própria permanência tanto abreviada.

Sem dúvida “uno dei tentativi più ammirevolmente riusciti di romanzo surrealista di qualunque letteratura” (SENA, 1978, p. 28), “Apenas uma narrativa”, de António Pedro, foi publicado em 1942. Considerada por Jorge de Sena uma das obras-primas da literatura portuguesa, a narrativa de Pedro permaneceu como produção isolada num panorama literário muito conservador. Como se pode perceber, e ficará ainda mais evidente quando da criação do Grupo Surrealista de

Lisboa, a figura de António Pedro apresenta um papel fundamental nas realizações de carácter surrealista em Portugal. Em carta dirigida ao Dr. Lopes de Oliveira, datada de 10 de outubro de 1955, António Pedro apresenta-se assim:

Chamo-me António Pedro da Costa. Nasci em 9 de Dezembro de 1909 na cidade da Praia, em Cabo Verde, filho de pais europeus. Meu avô paterno era minhoto, armador e capitão de navios. Minha avó materna era irlandesa-galesa, Power Savage, sobrinha, suponho eu, do poeta romântico Savage Landor. Esta metade galaico-minhota e irlandesa-galesa do meu sangue, faz-me gostar de gaitas de foles, de instrumentos de percussão e da conquista do impossível. (*apud* GUERREIRO, 2007, p. 5)

Voltado ao fazer artístico desde a infância, Pedro realizou sua primeira exposição de caricaturas em 1925, em Viana do Castelo. No ano seguinte, fez sua estreia como poeta. De fato, alternou sua produção, durante toda a vida, entre atividades plásticas, literárias, jornalísticas e dramáticas. Entre 1929 e 1939, Pedro publicou 11 livros de poemas. Se a sua obra poética aparece inicialmente marcada por um “vanguardismo habilmente precioso e estilizante, ainda eivado de Simbolismo” (FRANÇA, 2009, p. 228), depois do período parisiense, que durou aproximadamente dois anos, a adesão a movimentos vanguardistas marca uma mudança de perspectiva composicional. Desse período, mais especificamente em 1935, data a sua adesão, ao lado de nomes como Joan Miro e Wassili Kandinsky, ao dimensionismo. Encetado “inconscientemente pelo cubismo e pelo futurismo”, o dimensionismo remonta a sua origem àquelas então novas noções de *espaço-tempo*, não mais entendidas como categorias diferentes, mas como dimensões coerentes. “Esta nova ideologia provocou um verdadeiro sismo a que se seguiu um desabar de terreno do sistema convencional das artes. O conjunto destes fenómenos, nós designamo-lo pelo termo ‘DIMENSIONISMO’” (*apud* GUERREIRO, 2007, anexo XXXI, grifos do autor).

Nesse sentido, no “manifesto-resumo” presente na sua “nota-circular acerca de mim-mesmo”, António Pedro esclarece:

A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. Ao encontrarem-se as duas no mesmo caminho nasceu uma nova arte – chama-se poesia dimensional. Ficarão além dela a pintura e a poesia tal como nasceram: uma

para os muros e por inteiro, outra, e por inteiro, para a boca das cantadeiras na rua. (*apud* GUERREIRO, 2007, anexo XXX, grifos meus)

“15 Poèmes au Hasard” e “Solilóquio Mostrado”, ambas publicadas em 1935, são duas obras poéticas que deixam entrever a dimensão gráfica expressa e justificada pelo dimensionismo. No mesmo ano, Pedro participou do *Salon des Surindépendantes* de Paris. Em 1936, além de ter exposto, na galeria UP de Lisboa, “Vinte poemas dimensionais”, atuou nos *Independentes*. Apesar da sua participação ter sido praticamente ignorada – já que “sua acção era a de um poeta, e a poesia só podia entender-se, apesar de tudo quanto dissesse, em função literária, ou, quanto muito, nos termos expressionistas e líricos de um Júlio, dentro da ditadura poética da *Presença*” (FRANÇA, 2009, p. 229) -, ela não deixa de ganhar relevância se vista como fundamental para a supracitada exposição que Pedro realizou, em 1940, com António DaCosta.

Entre janeiro de 1944 e dezembro de 1945, Pedro trabalhou como comentarista português da BBC em Londres, onde viveu os dois últimos anos da guerra e conquistou renome em Portugal por suas crônicas sobre o conflito. Durante sua permanência na capital britânica, ele aproximou-se do Grupo Surrealista de Londres, com o qual participou de uma exposição em 1945. De volta a Portugal, e tendo em vista a recente reorganização – após o fim da Segunda Guerra Mundial – do Grupo Surrealista de André Breton, António Pedro veio não somente a integrar, mas a funcionar como uma espécie de “*mecenate e il padre spirituale*” (EDITORIALE, 1978, p. 11, grifos do autor) do Grupo Surrealista de Lisboa, organizado em 1947.

Finalmente de acordo com a ideia de coletividade defendida por Breton, segundo o editorial dos “Quaderni portoghesi” (1978), o movimento surrealista é provavelmente a única grande vanguarda histórica a ter sido capaz de coagular-se num movimento conjunto em uma nação marcada, prevalentemente, por “*singoli cultori, spesso geniali*” (EDITORIALE, 1978, p. 9, grifos do autor). Desse primeiro grupo, organizado sob a égide de António Pedro, participaram, entre outros, Mário Cesariny, António Domingues, Alexandre O’Neill e João Moniz Pereira. Faz-se necessário atentar para a patente ligação, em precedência, da maior parte desses artistas ao movimento neorrealista português. Uma possibilidade para a compreensão dessa mudança de perspectiva parece ser a de que

levado pelas conclusões estéticas do neo-realismo a uma limitada obrigação de documentar a realidade social, tendo nela uma única intervenção consciencializante por vias sentimentais [...], alguns indivíduos se encontraram, em face dos seus desejos de expressão, num beco onde o surrealismo abria uma saída *actual*. (FRANÇA, 2009, p. 259, grifos do autor)

Depois de serem afastados da III Exposição Geral, os quarenta e um trabalhos já catalogados, acrescidos de outros dez, compuseram a primeira e única mostra realizada pelo Grupo Surrealista, em janeiro de 1949. Dessa exposição merece destaque o grande *cadavre-exquis*, de 1,5m x 1,8m, do qual participaram António Domingues, Fernando Azevedo, António Pedro, Vespeira e João Moniz Pereira. A mostra contou com um catálogo, composto por declarações dos participantes, que “afirmam sobretudo posições éticas – e tal é o sentido do texto final de Pedro, referente ao *cadavre-exquis* exposto, mas onde, desta actuação colectiva, se tira uma conclusão moral, contra a ‘noção monstruosa do dever’ e os conceitos de ‘pecado’ e de ‘virtude’” (FRANÇA, 2009, p. 267). Não deixa de ser relevante que a primeira capa desse catálogo tenha sido censurada, porque contestava abertamente o regime de Salazar. Com um grande “X” centralizado na página branca, o texto dizia: “O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/ Depois de 22 anos de/ Medo/ inda seremos capazes de um acto de/ Liberdade?/ É absolutamente/ indispensável/ votar contra o/ fascismo”.

Além do catálogo, o grupo publicou três “Cadernos Surrealistas”: o “Proto poema da Serra de Arga”, de António Pedro, um “Balanço de Actividades Surrealistas em Portugal”, de José-Augusto França e “A Ampola Miraculosa”, de Alexandre O’Neill. As críticas à exposição foram, majoritariamente, positivas. Para o “Diário de Notícias”, por exemplo, a mostra devia ser recebida como “um acontecimento autenticamente invulgar e próprio à satisfação da curiosidade de quantos não permanecessem fechados aos problemas e inquietações do seu tempo” (*apud* FRANÇA, 2009, p. 261). Numa entrevista publicada no “Diário de Lisboa”, em 14 de fevereiro de 1949, vinham expressos os ideais que, aparentemente, moviam o grupo nesse período: “a recusa do Surrealismo como ‘posição artística’ ou ‘intelectual’ e a reivindicação da sua ‘posição moral’, que implicaria ‘um valor político’” (FRANÇA, 2009, p. 262).

Não completamente de acordo com essas e outras posições do Grupo Surrealista, Mário Cesariny dele se desligou “por não acreditar que fosse grupo e que fosse surrealista” (*apud* FRANÇA, 2009, p. 261). Em torno a ele formou-se um novo grupo, um grupo dissidente, “Os Surrealistas”, do qual fizeram parte, entre outros, Carlos Calvet, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria e Pedro Oom. Esse grupo divergente realizou duas exposições, a primeira no mesmo 1949, a segunda no ano seguinte, exposições que, de acordo com França, demonstraram certamente menos interesse plástico, mas refletiram “um poder poético, em certos casos (Cesariny, Cruzeiro Seixas e M. H. Leiria) considerável” (FRANÇA, 2009, p. 262). Se o surrealismo, como movimento coletivo, a partir de então, não produziria mais do que algumas poucas reverberações, cabe destacar que “para além de polémicas externas e internas, o movimento surrealista afirmou-se como facto artístico em Portugal, no quadro de uma geração que se definiu no momento crucial do pós-guerra, em plena mas passageira crise, sobretudo política, da vida portuguesa” (FRANÇA, 2009, p. 268).

Logo, o surrealismo que se desenvolveu em Portugal, apesar da clara associação aos ideais de Breton, possuiu algumas características particulares. Se para o surrealismo francês era a atividade de grupo um dos seus primeiros imperativos, em relação ao movimento português, “è sicuro che conta più per la qualità delle singole opere prodotte sotto la sua bandiera che per l’attività del gruppo in quanto effettiva pluralità” (RISSET, 1978, p. 82). Outro importante ponto de diferença, que diz respeito à intervenção direta em todos os âmbitos da atualidade, esbarrou, inevitavelmente, na ditadura salazarista, como fica evidente na censura e proibição da capa do catálogo da exposição do Grupo Surrealista.

No âmbito literário, contudo, mostra-se importante recordar que os surrealistas tiveram a coragem “di attaccare fin dall’inizio l’estetica regressiva neorealista: e così furono doppiamente emarginati, dal regime salazarista da una parte e dalla sua opposizione giornalistico-letterata (il neorealismo) dall’altra” (FARIA, 1978, p. 66). Nesse sentido, o surrealismo foi simplesmente, para a geração que o sucedeu, um constante ponto de referimento, “l’inizio della ‘letteratura’ che ha in Pessoa il suo precursore unico e unanimemente riconosciuto” (FARIA, 1978, p. 68).

3 *Apenas uma narrativa: entre surrealismo e dimensão plástica*

“Bela e poética novela que permanece uma das melhores obras surrealistas em qualquer língua” (SENA, 1988, p. 242), “obra única na literatura portuguesa” (FRANÇA, 2009, p. 231), são alguns dos reconhecimentos que “Apenas uma narrativa”, único romance de António Pedro, recebeu. Todavia, até 1978, data da sua segunda edição, era, prevalentemente, uma “opera quasi sconosciuta, o volontariamente dimenticata” (ALÇADA, 1978, p. 92), não citada, como ressalta João Nuno Alçada, por Mário Cesariny na sua “Intervenção surrealista” de 1966.

Obra que “ficou como uma coisa sozinha, sem filhos nem pais, graças a Deus e à Literatura” (FRANÇA, 1978b, p. 14), “Apenas uma narrativa” inicia com um importante e ilustrativo prefácio, que pretende explicar a complexa problemática da titulação:

não foi portanto fácil a escolha deste título ou, mais verdadeiramente, não teria sido fácil se ele fosse verdadeiramente um título. O que vai ler-se é *apenas uma narrativa* daquilo que não aconteceu, como deve ser em todos os romances. (PEDRO, 1978, p. 16, grifos do autor)

Percebe-se, prontamente, o gênero literário ao qual a narrativa tenciona pertencer, e que, por escolha do autor, compõe o seu subtítulo: Romance. Essa opção, numa obra da extensão e do feitio de “Apenas uma narrativa”, evidencia uma clara tomada de posição, ainda mais sublinhada na sequência do texto, na qual o autor, reportando-se à discussão de gêneros narrativos advinda no Brasil, agrega-se à ideia do modernista Mário de Andrade, cuja “justa teoria” era bastante simples: “Romance é aquilo que o seu autor resolveu designar assim” (PEDRO, 1978, p. 16, grifos do autor). Sobre o gênero literário em questão, enfatiza José-Augusto França, que a antipatia de António Pedro pelo romance era conhecida, “detestando declaradamente Balzac e muitos outros, estrangeiros ou portugueses sobretudo de carácter psicológico ou de teses... – e quase se limitando a ler romances policiais, de que tinha abundantíssima coleção na biblioteca” (FRANÇA, 2005, p. 58). Ou seja, desligando-se completamente da tradição literária anterior, feita de gêneros delimitados e determinados por específicas características, António Pedro associa-se à ideia de liberdade da criação artística.

Se, nesse ponto, a vinculação aos ideais surrealistas aparece, é na sequência do prefácio que essa se manifesta de maneira ainda mais fulgente:

A história que vai ler-se é simples como as plantas e nasceu como elas naturalmente, embora, como elas, tenha por vezes formas inesperadas. Não tem intenção de provar coisa nenhuma mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional, embora muito mais espontaneamente aceitável do que ela. (PEDRO, 1978, p. 17)

Essa noção de uma *lógica do absurdo*, tão ou mais autêntica do que o racionalismo amparado na realidade, é um dos pontos fulcrais dos manifestos de André Breton. De fato, referindo-se à experiência de escrita automática, Breton evidencia a necessidade de ir além de uma primária e condicionada leitura inicial e alerta os escritores:

Para vós que escreveis, estes elementos são-vos aparentemente *tão estranhos como para qualquer outra pessoa*. E desconfiais deles naturalmente. Poeticamente falando, eles recomendam-se sobretudo por um elevado grau de *absurdo imediato*, e o que é próprio deste absurdo, quando o examinamos com maior profundidade, é ceder o lugar a tudo o que existe de admissível, de legítimo, no mundo: a divulgação de um certo número de propriedades e de factos, não menos objetivos que os outros. (BRETON, 1993, p. 33, grifos do autor)

Esse *absurdo* que constitui a narrativa de António Pedro liga-se à evidente natureza onírica que a condiciona. Ao prefácio, segue a dedicatória do livro a Aquilino Ribeiro, escritor conhecido pela linguagem preciosa, carregada de regionalismos e ladainhas da Beira, paisagem humana da sua literatura.

Na realidade, Aquilino Ribeiro pousou sempre um duplo olhar sobre o seu mundo. É esse duplo olhar que faz da paradigmática aldeia aquilíniana uma *dupla aldeia*, ou, se se preferir, uma aldeia mítica onde são tão presentes os homens e a vida ancestral do nosso povo como os seres de fábula ou memória, faunos ou santos da sua particular legenda que Aquilino lhes dá por companhia. (LOURENÇO, 1985, p. 16, grifos do autor)

Nesse sentido, a dedicatória, que pode parecer, à primeira vista, despropositada, encontra em dois pontos cardinais um congruente critério

e afinidade: a presença de um forte e acurado regionalismo – que no romance de Pedro é tão fundamental ao ponto de Jorge de Sena tê-lo caracterizado como “surrealismo regionalista” (SENA, 1988, p. 226) – e a importância e centralidade do mito, do sonho, tanto que Pedro justifica sua dedicatória pelo fato de Aquilino, às vezes, deixar-se “empapar em sonho, como ninguém, em certas páginas da Aventura Maravilhosa e de outros livros – um sonho por vezes reverso nas palavras saborosas que só tolos vêem por fora, como chuvinha bonita em que não sabem molhar-se” (PEDRO, 1978, p. 20). Além da referência ao romance “Aventura Maravilhosa de D. Sebastião” (1936), António Pedro menciona o “Romance da Raposa”, obra infantil de 1924, construindo a axiomática ponte entre a infância, a liberdade e o sonho e, mais uma vez, ligando-se às ideias defendidas por Breton, para quem

O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da sua infância [...]. Das recordações da infância e de algumas outras provém uma sensação de desmonopolizado, e por conseguinte de *desviado*, que eu considero a mais fecunda de todas as sensações. É talvez a infância que mais aproxima da ‘verdadeira vida’ [...]; a infância, onde todavia tudo concorria para a posse eficaz, e sem eventualidades, de si mesmo. Graças ao surrealismo parece que regressam estas possibilidades. (BRETON, 1993, p. 47, grifos do autor)

Expressão ideológica da temática surrealista, o insólito – “inteso come esperienza che distrugge le abitudini mentali e produce una scossa affettiva, disorganizzando la rappresentazione del reale” (ALÇADA, 1978, p. 101) – é elemento basilar da narrativa de Pedro, que oscila entre realidade e sonho, objetividade e subjetividade, racionalidade e fantasia, imaginação, liberdade. E insólita, de fato, é a ilustração que abre o primeiro capítulo do romance: a figura de um homem nu, com um viso que remete à clássica iconografia de Jesus, mas que carrega nos braços outros braços decepados. Logo abaixo do desenho, lê-se a seguinte frase, a funcionar como uma espécie de legenda: “O plantador chamava-se Adão, como é fácil de calcular” (PEDRO, 1978, p. 23), frase que aparece, *ipsis litteris*, no último parágrafo do capítulo. Como faz notar Orlando Nunes de Amorim (2016), junto à clara referência à mitologia judaico-cristão da gênese do mundo que a ilustração e sua legenda inicial suscitam, o texto, que começa descrevendo uma típica

paisagem do Minho, acrescenta a mitologia portuguesa dessa região como terra primordial. “Desse modo, a palavra *princípio* adquire uma pluralidade significativa muito interessante: princípio do texto (isto é, do discurso), princípio da história (ou da História), princípio do mundo, princípio do homem”.

Inundada de fantasia, a trama da narrativa, que se desenvolve ao longo de dez capítulos curtos – cada um dos quais precedido por uma ilustração *legendada* por um segmento do texto –, inicia-se com a história do lavrador Adão, que vive no Minho, onde planta pedaços de mulher pelas leivas e que, depois de subir ao céu, arrebenta-se. Sem seiva e seco como palha, é queimado após o final da colheita; vira cinza e deixa de si somente a própria sombra. No lugar dessa, constrói-se a vila de Caminha, onde, com o apocalipse provocado por uma guerra, o narrador, que se faz protagonista, salva-se num barco feito de jornal. Como tatuagem, ele porta consigo a impressão de um anúncio que reclama o retorno de Lulu. Essa, que levava, pregados ao corpo, os olhos de todos aqueles que a tinham contemplado, encontra-se com o narrador numa pensão. Após descobrirem ter sido o próprio narrador a publicar o anúncio-tatuagem, Lulu dissolve-se diante dos seus olhos. Movido pelo desejo de reencontrá-la, o narrador, então, parte. Depois de uma passagem pela cidade, volta, tal qual filho pródigo, à sua terra natal, onde escreve a Lulu. A carta chega à personagem como um pedido de casamento, mas esse não se realiza, pois os convidados comem-se uns aos outros. O narrador, abandonado no Minho, com todas as angústias do mundo, sobe ao céu, como Adão, transformado em nuvem cinza, caindo novamente sobre a terra, “como uma chuva suave” (PEDRO, 1978, p. 95).

Nesse esquadrinhado equilíbrio entre realidade e sonho, a imagem, seja a criada verbalmente, seja aquela cuidadosamente traçada como ilustração, deve ser entendida, segundo Nuno Alçada (1978, p. 99), enquanto um conceito ambivalente: de representação mental (ligada à percepção ou à memória) e de puro fantasma da imaginação. Ainda de acordo com Alçada, quase como a construir um jogo de imagens, aparece o uso da escrita automática, técnica surrealista encontrada na narrativa de Pedro, por exemplo, no seguinte trecho do IV capítulo:

Fui coveiro, serrador, águia, bússola, carneiro, violador de donzelas e menina desvirgada. Fui senhora séria, da sua casa, bicho de conta, camelo do deserto, satélite de estrelas, verme da terra, anjo da guarda, e apodreci, caranguejo, nos montinhos do

patelo. Fui flor, rabeca, zunido de vento e água coalhada [...]. Fui verdugo e proxeneta, mártir e cantador. Fiz-me pedra na montanha e ardi em fogo nos brasidos. Trouxe-a comigo sempre, em todas as metamorfoses. Um dia entrei num bar. (PEDRO, 1978, p. 50-51)

Nesse segmento, conforme Alçada, a sintaxe é reduzida ao mínimo e a comparação e a metáfora são constantemente conduzidas por um movimento de efeitos de assonâncias baseadas em homofonias e paronomásias. No entanto, talvez mais do que escrita automática, o que se tem parece ser o uso da enumeração caótica. Segundo Amorim (2016), essa diferença precisa ser assinalada, pois a segunda pode ser utilizada conscientemente pelo autor, ao contrário da primeira. Nesse sentido, torna-se fundamental a definição de José-Augusto França, para quem “Apenas uma narrativa” configura-se como um “romance semiautomático” (FRANÇA, 2009, p. 231), já que apresenta uma certa unidade e estrutura poética.

Em relação à importância que as ilustrações apresentam para a narrativa, cabe enfatizar a supracitada adesão de António Pedro ao dimensionismo, apenas alguns anos antes da escritura de “Apenas uma narrativa”. Logo, para o autor dos “Vinte poemas dimensionais”, a presença de ilustrações em seu romance adquire um peso essencial. Deve-se considerar, ainda, que o final dos anos 1930 e o início da década seguinte formam o período de maior produtividade plástica de Pedro. Daí a advertida intertextualidade entre algumas obras pictóricas e a narrativa, a qual pode ser percebida, como apontou Bruno Rodrigues (2013, p. 64), no quadro “Rapto na paisagem povoada” (1946), em que a personagem Lulu é representada na estátua colocada no canto direito superior do quadro. Essa “triangulação desenho-texto-pintura” (RODRIGUES, 2013, p. 64) apresenta outro importante exemplo, salientado por Isabel de Leão (2005, p. 57), que conecta o quadro “A Ilha do Cão” (1940) ao VI capítulo do romance. O que liga ambos é a forte e significativa imagem da antropomorfização das árvores. Entretanto, faz-se importante ressaltar que, se na obra pictórica esse antropomorfismo é realizado de maneira inequívoca, na narrativa a imagem é melhor desenhada pelo texto, tendo sido apenas sutilmente apontada pela ilustração e pela legenda que a acompanha, demonstrando, assim, que essa espécie de “triangulação” pressupõe uma inegável e imprescindível interdependência.

As ilustrações, dessa forma, participam ativamente da estratégia de desestabilização dos referentes postas em cena por Pedro, isso

porque “os desenhos não só disseminam referentes, como os tornam insólitos, ou por outras palavras, veiculam vários graus de *surrealidades*” (RODRIGUES, 2013, p. 64, grifos do autor). Realizam, ainda como destaca Rodrigues, a efetivação ou a frustração da expectativa que criam, como, por exemplo, no primeiro capítulo, em que um início de texto realista e descritivo da região do Minho desvanece a perspectiva criada pela gravura que o precede.

Além disso, a relação entre a dimensão plástica e textual da obra de Pedro parece ultrapassar a ideia de que se trate de *apenas uma narrativa: romance* ilustrado para adultos. O universo infantil, da fantasia, do maravilhoso, reclamado por Breton e central na narrativa, leva a cogitar que talvez se esteja diante não de um romance, mas de uma fábula, conquanto “o homem consideraria uma decadência alimentar-se de contos de fadas” (BRETON, 1993, p. 26). Se ainda “há contos a escrever para pessoas crescidas, contos ainda quase de fadas” (BRETON, 1993, p. 26), é porque “são humanos este gosto das surpresas e esta permanente tentação de dilúvio” (PEDRO, 1978, p. 95).

Referências

ALÇADA, João Nuno. Apenas uma Narrativa di António Pedro, ovvero il romanzo surrealista in Portogallo. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 89-118, 1978.

AMORIM, Orlando Nunes de. *O surrealismo minhoto ou Ainda um ensaio sobre Apenas uma Narrativa, de António Pedro*. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/osurrealismominhoto.htm>. Acesso em: 27 jun. 2016.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. 4. ed. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

CAMPOS, Agostinho. *Antologia Portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1925.

EDITORIALE. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 9-14, 1978.

FARIA, Almeida. Un surrealismo casereccio. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 65-69, 1978.

- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. 4. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2009.
- FRANÇA, José-Augusto. *O essencial sobre António Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005
- FRANÇA, José-Augusto. Le riviste che non ci furono. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 49-51, 1978a.
- FRANÇA, José-Augusto. Prefácio. In: PEDRO, António. *Apenas uma Narrativa*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.
- GUERREIRO, Sónia Isabel dos Reis. *Textos narrativos de António Pedro: entre o esboço e o projecto consolidado*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponde de. Uma poética do feio (António Pedro: poesia e artes plásticas). In: HOMEM, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima (Org.). *Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem*. Porto: Coleção FLUP e-DITA, 2005. p. 53-64.
- LOURENÇO, Eduardo. Aquilino ou as duas aldeias. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 85, p. 15-21, maio 1985.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PEDRO, António. *Apenas uma narrativa*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- RISSET, Jacqueline. I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 81-88, 1978.
- RODRIGUES, Bruno Silva. Estratégias de deformação e transformação em *Apenas uma narrativa*. *Portuguese Cultural Studies*, Amherst, MA, n. 5, p. 46-69, Spring 2013.
- SENA, Jorge de. Note sul Surrealismo in Portogallo. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, n. 3, p. 17-39, 1978.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.