

O Riso Carnavalesco no Surrealismo Português: a Irreverência Parodística

Maria Emília García Osório de CASTRO
(Funchal)

A inclinação da Literatura para a procura da alma e do desejo no indivíduo, esse monumento de contrários, criou, desde a Antiguidade, uma travessia temporal, na qual implica o riso, continuamente perseguido e captado através da escrita, tentando traduzir esse humano fenómeno, em cenários variados, em que a ironia é um discurso ou meta-discurso imbuído de ataques, por vezes, violentos, cuja palavra «**não recua mesmo perante o obsceno**».¹ O riso revela-se, na sociedade medieval, como expressão de liberdade e terapia contra a opressão, alcançando uma prolífera conotação libertária, cujos sinais se revelam e só encontram, intensificadamente, paralelo, na surrealidade da escrita poética.

Escrita viva e metamorfoseada em metafóricos caminhos espectaculares de quem soube melhor combinar o jogo do insólito, elegendo espaços, obscuramente, poéticos para perspectivar, através de uma óptica peculiar, a inovação da palavra, colorindo-a de uma linguagem inusitada num tom de um desenfreado ritmo, de derisão e de revolta, abrindo horizontes que nos invadem de riso inteligentemente subtil, sorrisos ou, até, risos magoados. Falo dos surrealistas e, em particular, dos Surrealistas Portugueses e na sua poesia, que pode ser analisada do mesmo ponto de vista que Bakhtine o fez em relação à obra de Rabelais.

Neste sentido, retomando a obra de M. Bakhtine, chamo a atenção para a questão do riso, parodicamente carnalesco no Surrealismo Português, tentando reflectir nas relações estabelecidas entre este e a carnavalização do riso medieval, relevando algumas das características desta poética impregnada de um super-realismo que me parece exprimir uma visão de um mundo estimulador de riso cáustico, através de um conteúdo que faz parte da veridicção, pelo inverosímil, estabelecendo-se entre enunciador e enunciatário uma manipulação que instaura mecanismos cúmplices para ridicularizar o outro, a instituição, as mentalidades.

¹ SARAIVA A. J., *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Europa-América, 1950, p. 13-14.

Os estudos bakhtinianos e o seu curioso fascínio pelas manifestações de reintegração do uno e do múltiplo no indivíduo medieval, pelo caos e pelo cosmos e suas metamorfoses, a sua obsessão pelo mundo medievo como teatro, jogo tragicómico e ilusório, símbolo carnavalesco da renovação e transgressão do sagrado, pelo excesso da desordem da festa, pela inversão das hierarquias via derisão, ironia e riso, é uma tensão que se projecta também na história do Surrealismo português e nos seus poetas, homens nostálgicos do Paraíso perdido, experienciando instantes de loucura contornados por meio de uma outra, sua, loucura sábia.

A minha análise fundamentar-se-á, sobretudo, na teoria de Bakhtine, numa perspectiva crítica, sublinhando linhas directrizes, tentando demonstrar como a criação surrealista portuguesa, enquanto paródia, se organiza em redor da noção do riso carnavalesco e da problemática da carnavalização da literatura, ensaiando, para tal, uma abordagem comparativa entre um poema surrealista de Mário de Cesariny e outro de Cesário Verde. Antes, porém, seguirei uma muito breve panorâmica, na senda da singular poética surrealista portuguesa, para melhor explorar a violenta e completa comunhão entre o surrealismo e a Paródia Carnavalesca, ilustrando e homenageando a sua escrita, determinada sob o signo da ruptura.

A partir dos anos 40, em Portugal, surge uma vanguarda diferente de todas as anteriores - a vanguarda surrealista, inevitavelmente iconoclasta e renovadora, de intenção e papel, assumidamente, desbravadores em relação a todos os domínios da sociedade, exigindo uma desconstrução do velho, do instituído, do esclerosado, com o fim de instaurar uma eficaz revolução e revalorização crucial. A sua função e manifestações são congeniais e coincidentes com o espírito que preside ao discurso paródico carnavalesco. Em nenhum outro tempo da história literária portuguesa, exceptuando os das épocas medieval e barroca, a paródia foi tão, plenamente, explorada, nas suas potencialidades e virtualidades inovadoras e destruidoras.

M. Bakhtine, com a sua proposta de paródia carnavalesca, cria uma teoria de feição inter ou trans-dircursiva, abordagem pós-estruturalista, mais abrangente e diferente das anteriores concepções formalista-estruturalistas - meta-género discursivo dinâmico, ambivalente, essencialmente dialógico e de natureza ideológica. Contrapondo o mundo oficial à cultura popular, Bakhtine simboliza o Carnaval como um conjunto de rituais, festas e formas populares medievais e renascentistas, reafirmando o conceito de dualidade desses mundos, concebidos na

sua reconhecida obra **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**.² As instituições culturais ou as artes são desmitificadas e derrubadas em cortejos ou rituais carnavalescos, em espetáculos, através da paródia, da sátira, da “cultura do riso”. Também se desconstroem autores canónicos, a Literatura, os seus temas recorrentes, por meio de paródias literárias, escritas ou oralizadas. Da mesma forma, são sujeitos a similar rebaixamento os livros sagrados, os rituais litúrgicos e a Igreja católica, no **riso pascal** ou em **paródias sacras**. Assim, também os actos oficiais, o Estado e suas representações, via **intronização/destronização** de figuras bufas. O rebaixamento ou dessacralização invectivava o mundo oficial, num cenário, temporariamente, licencioso e livre. As barreiras entre a cultura popular, própria da praça pública, e a ideologia do mundo oficializante eram derrubadas por esta efervescente vida festiva.

Todavia, na opinião de M. Bakhtine, esta significação carnavalizante e popular foi-se dissipando na paródia moderna. Para ele, o romance constituía o único vanguardismo da literatura e cultura modernas. A excessiva fixidez de M. Bakhtine às utilizações paródicas medievais e renascentistas do riso, assim como à história do género narrativo, impossibilitou-o, contudo, segundo Cândido Martins³, de cujo ponto de vista corroboro, de seguir, convenientemente, a linha das manifestações paródicas insinuadas na Literatura do século XX, vislumbradas no fulgurante «**Carnaval**» do Surrealismo. O teorizador russo afirma mesmo o **carácter restrito da paródia moderna, dotada, apenas, de uma mera qualidade formal, tendo, no seu entender, morrido o percepto carnavalesco do mundo que lhe era subjacente**.⁴ Portanto, a paródia moderna seria, segundo Bakhtine, unicamente, aniquiladora, desconhecendo a ambivalente reorganização da paródia carnavalesca medieval. Tentarei demonstrar que assim não é e que a teoria bakhtiniana se casa com este delirante **Carnaval Surrealista Português** que, tal como a **Carnavalização** do riso Medieval, soube utilizar, na sua terapêutica para a renovação, uma singular iologia do riso.

Definindo, sucintamente, a paródia, direi que é uma modalidade discursiva tão antiga quanto a literatura. Forma de **paratextualidade**⁵, supõe a existência de um

² BAKHTINE, Mikhaïl, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento (O Contexto de François Rabelais)*, (trad. de Yara S. Silveira), S. Paulo, Hucitec, 1987.

³ MARTINS, J. Cândido, *Teoria da Paródia*, Braga, Edições da APPACDM Distrital de Braga, 1995.

⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 427.

⁵ GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.87.

texto parodiante e outro parodiado, confinando uma síntese **bitextual**⁶ que a privilegia como um meta-género que constitui um microcosmos no evolucionismo das formas, géneros literários e artísticos, perspectivando uma apertada relação com outras formas (ironia, sátira, etc.), tornando mais abrangente o *ethos* tradicional do paradigma da literatura, definindo-a, pela sua função paródica.

Seguidamente, aludirei, muito sumariamente, aos vários níveis da paródia elaborados por Martins, na sua teoria da paródia, ilustrando todo o frenesi revolucionário, iconoclasta e irreverente desta filosofia estética com alguns exemplos. Assim sendo,

a) A paródia intertextual é uma forma de diálogo irónica e plural entre dois ou mais textos. Determinados autores e períodos da literatura portuguesa foram alvo desta reescrita criativa e não imitativa, como por exemplo, a paródia da herança classicista. Os surrealistas preteriam uma estética da *mimesis* agarrada à tradição, favorecendo uma decisiva estética de renascimento. Também a **paródia da literatura romântica** não deixaria de ser visada, submetida que era a demasiado intimismo lírico. Atenemos no sentido elucidativo das palavras de António Maria Lisboa: «**Abaixo a poesia/ cheia de dores românticas/ Eu quero-a fria!**»⁷

Um outro exemplo é o *pastiche* paródico do famoso auto-retrato do Bocage pré-romântico, o soneto «Como o Poeta se Retrata e Julga a sua Obra»⁸, em relação ao qual O'Neill se aproxima, intertextual e expressivamente, no poema Auto-retrato⁹, ironizando o hipotexto egotista de Bocage.

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro são destacados na **paródia da geração de Orpheu**, de cuja **moda** vulgarizada e exagerada, os surrealistas, principalmente, Cesariny, divergiam, pois, no seu entender, esta deificação apagaría outros autores com igual legitimidade, como era o caso de Teixeira de Pascoais. Desta sorte, parodiava-se o racionalismo especulativo do **fingimento** pessoano - que não se casa com a poética surrealista que valoriza o maravilhoso e o fantástico nem com o humor contundente de O'Neill, que nas suas palavras irónicas reinterpreta o texto poético «Autopsicografia»¹⁰, com estas palavras:

⁶ HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, nº46, Avril, 1981, p.140-155.

⁷ LISBOA, António Maria, *Poesia*, (organiz. por Mário de Cesariny de Vasconcelos), Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, p. 40.

⁸ BOCAGE, Manuel M^a Barbosa du, *Opera Omnia*, Lisboa, Bertrand, 1969, Vol.I (Sonetos), p. 3.

⁹ O'NEILL, Alexandre, *Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1990, p. 183.

¹⁰ PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, 8^a ed., (edit. e organiz. por M^a Aliete Galhoz), Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1981, p. 98-9.

«**Às dores inventadas / Prefere as reais. Doem muito menos / Ou então muito mais...**»¹¹ A obra de Sá-Carneiro e a sua auto-reflexiva despersonalização são também parodiadas por Cesariny em «vinte quadras para um dádá»¹², no qual desconjunta alguns versos do poema «Quase»¹³, ironizando a decadência narcisista do reconhecimento do fracasso - a amargura de **ser quase**, com estes versos:

**eu estou presente / todo eu sou sim / e é de repente / não dou por mim
/ além / (Com o azul japonês que o sky português tem) / Para atingir
faltou-me um golpe de asa / Se ao menos eu permanecesse áquem...
(mais perto de casa).**

Finalmente, a **paródia da literatura neo-realista** merece-me uma consideração. Neo-realistas e surrealistas implicaram-se em controvérsia, nos anos do pós-guerra, como é consabido. Aqueles eram acusados pelos surrealistas de extrema subjugação ideológica ao Partido Comunista. Divergências intestinas, igualmente, no grupo surrealista francês, não impediram que a estética surrealista se deixasse seduzir pelo *engagement* político com o marxismo soviético. Não obstante, um **realismo social** exagerado pela literatura neo-realista comprometia-a, excessivamente. É neste sentido crítico que podem ser entendidas algumas duras sátiras paródicas como o poema «Redondel do Alentejo», em *Primavera Autónoma das Estradas*,¹⁴ em que o poeta desmonta a concepção demasiado crua do estilo neo-realista, aludindo, depreciativamente, a alguns dos seus autores como os «Pires» e os «Namoras»¹⁵. Ou como nestes versos: «**Vamos ver o povo/ Que lindo que é/ Vamos ver o povo/ Dá cá o pé.**»¹⁶, texto de *Nobilíssima Visão*, obra que o próprio Cesariny **considera a sua primeira obra surrealista**, cuja primeira edição data de 1959, assim como os textos que a integram como **pastiches de louvor e maldizer**.¹⁷ A vanguarda surrealista não se limitava a um empenhamento social, daí assumir-se, frontalmente, contra a ideologia e estética neo-realistas.

b) A paródia arquitextual, ou seja, a carnavalização de géneros, subgéneros, processos e temas literários ou o diálogo entre códigos literários foi também

¹¹ O'NEILL, Alexandre, *op.cit.*, p. 85.

¹² CESARINY, Mário, *O Virgem Negra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 26-27.

¹³ SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978, p. 68.

¹⁴ CESARINY, Mário, *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1980, p. 99-101.

¹⁵ PACHECO, Luiz, *Pacheco Versus Cesariny (Folhetim de Feição Epistolográfica)*, Lisboa, Estampa, 1974, p. 89.

¹⁶ CESARINY, Mário, *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 115.

distinguida pelos surrealistas, em complemento à imensa paródia intertextual,¹⁸ na sua esforçada vontade de rejuvenescer a escrita literária. Foi com esta finalidade e contra os objectivos que se seguem que os surrealistas acometeram:

«**Clichés**» literários e linguísticos, comportamentos perceptíveis, por exemplo, em relação à opção parodística dos títulos ou de certas «**proposições solenes**». Chocar a boa educação e desafiar a tradicionalidade do **bonito**, o que, divertidamente, Pedro Oom apelidava de **bucolismo de bom-tom**.¹⁹

Inventa-se a metáfora viva, caprichosa e inusitada, rompendo com a metáfora vulgarizada. A junção dos opostos, **o delírio da imaginação**²⁰ ou **o abandono vigiado**, na expressão de O'Neill, são conseguidos, por meio de técnicas surrealistas como a do **cadáver esquisito**²¹ ou a do **automatismo**²². Observemos, por exemplo, este lance de um «**jogo de definição**» de **Antologia do Cadáver Esquisito**²³ de Cesariny, no qual o poeta aplica a técnica do cadáver esquisito, perseguindo a livre criação metafórica:

O que é a família? / É o acto sexual praticado com um cadáver // O que é o surrealismo? // É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa na água do sonho // O que é a loucura? É a base de todas as paisagens. // O que é o sonho? / É uma chamada obscurecida pelo recalçamento do desejo // [...]²⁴.

A **ofensiva anti-literatura** tem, neste desígnio inovador, lugar de destaque. Parodicamente, a **pena capital** da Literatura foi anunciada pelo surrealismo contra certo conceito retórico e tradicional da mesma. A Poesia e o seu regresso à sua verdadeira génese e fundamentos eram a palavra de ordem. Assim se reiterava a crença na renovação da escrita e na transformação da realidade pela Poesia. Esta oposição **Literatura/Poesia** religa-se ao binómio natureza/civilização que se reporta à estética romântica, como é sabido, enquanto que a concepção retórica e depreciativa de literatura foi sublinhada pela literatura fim-de-século. É nesta acepção que devem compreender-se as palavras de Pedro Oom, para quem só a

¹⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Éd. Du Seuil, 1982, p. 11.

¹⁹ OOM, Pedro, *Actuação Escrita*, Lisboa, & Etc., 1980, p. 70.

²⁰ SEBAG, José, *Cão até Setembro (Ou a Vitória do Surreal Quotidiano)*, s.l., Inst. Açoriano da Cultura, 1991, p. 18.

²¹ BRETON, André, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1988/92, Vol. II, p. 796.

²² *Ibidem*, p. 301.

²³ CESARINY, Mário, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Avim [1ª ed., 1961], 1989.

²⁴ *Ibidem*, p. 22.

Poesia surreal era a verdadeira, tudo o mais era «**literatice**», «**lixo literário**»²⁵. Ou, ainda, as de António M^a Lisboa: «**Ao Poema opõe-se-lhe a Literatura e a esta a destruição**»²⁶.

c) Por último, a paródia pode visar discursos sócio-culturais hegemónicos da sociedade e, então, define-se como **paródia inter-discursiva**²⁷, modalidade explicada também por Sangsue:

[...] **l'essentiel n'est pas dans la pertinence de l'emploi ou dans la signification exacte du mot "parodie", mais dans la vision du monde à laquelle cette notion renvoie. Le grand intérêt de la démarche de Bakhtine est [...] de s'interroger [...] sur la valeur de la parodie, sur ses implications culturelles et idéologiques.**

A **paródia interdiscursiva**²⁸ constitui, assim, uma modalidade da paródia que foi, maravilhosamente, exposta pelo historiador russo.

Os estudos bakhtinianos, definitivamente, modernos e revolucionários sobre a essência ambivalente da paródia e da sua **dialogia**, componentes centrais do cómico constitutivo do riso paródico, as suas teorias e críticas literárias sobre o rebaixamento do espiritual pelo corpóreo, do sério pelo cómico, os seus conceitos de bipolaridade una do corpo humano e suas funções escatológicas e fisiológicas, guiam-nos na compreensão das funções do riso popular na evolução da cultura e literatura, contrapondo-se à *praxis* discursiva oficializada, voltada para a fixidez do passado:

Le rire de carnaval [...] est profondément ambivalent. [...] on raillait le soleil (divinité suprême) et d'autres dieux, ainsi que le pouvoir terrestre souverain, pour les obliger à se renouveler. On permettait dans le rire beaucoup de choses interdites dans le sérieux. Le rire carnavalesque [...] englobe les deux pôles de changements, se rapporte à la crise même. C'est un rire [...] universel, cosmogonique.²⁹

O discurso parodístico compõe-se de textos iconoclastas, em que uma ilimitada liberdade, ansiadamente, utópica se recusava a aceitar a **ditadura** de valores e ditames, como Religião, Autoridade, Pátria, Família e Trabalho, excedendo a insurreição estética e literária para se tornar também numa revolução moral. Os surrealistas insurgiram-se contra o conservantismo jacente, armados de uma

²⁵ MARINHO, M^a de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 635.

²⁶ LISBOA, António M^a, *op.cit.*, p. 86,87.

²⁷ SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 41.

²⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 105.

²⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 185.

filosofia revolucionária, assumindo-se como poetas actuates. Canalizam a sua paródia carnavalesca para alguns discursos. São eles: a ideia de Portugal, propagada pelo salazarismo: a imagem nacionalista e mística do país, satirizando-a, parodicamente, através da diatribe. Certos símbolos veiculados pelo Estado Novo são, igualmente, parodiados, como o Hino Nacional, por Fernando Lemos, em «Hino Triste Sem Melodia».³⁰ Também o poder político-ideológico dos **manutensores**³¹ do antigo regime é parodiado, tal como os discursos políticos do chefe do governo. A descrição do encontro do poeta com um afixador de programas políticos do «Chefe», cujos cartazes ostentavam as inscrições «VOTA POR SALAZAR» serve de corolário do retrato do **país miserável**³² e provoca no poeta uma reacção compulsiva: «**Deito a cabeça para trás para deixar sair a gargalhada.**»³³

No plano do discurso proverbial, por exemplo, parodia-se, de igual forma, a sedimentada **vidinha contentinha**.³⁴ O provérbio tradicional é o sinal de uma sociedade enquistada num conhecimento acumulável, geracionalmente, por isso, possui uma breve forma petrífica, que os surrealistas reescreveram, parodisticamente, porque discurso popular e sede específica da opinião dominante. A **carnevalização** de um sistema de sabedoria universal, como é o caso da paródia paramiológica, constitui-se como parte da cultura do riso e, quando os provérbios são invertidos à sua forma original, Bakhtine considerava-os como um tópico medieval do «**mundo às avessas**». O provérbio surrealista passa a ser uma eficaz **palavra de de(s)ordem**³⁵. Certas técnicas são utilizadas, frequentemente, a par de outras, como, por exemplo, a permuta de alguns lexemas, modificando-lhe, completamente, o sentido gnómico – «**o céu a seu dono**»³⁶, processo de subversão pela **substituição** de uma única palavra; a inversão sintáctica da ordem do provérbio-matriz – «**rabo escondido com o gato de fora**»³⁷; a reescrita e

³⁰ LEMOS, Fernando, *Cá & Lá (Poesia)*, *Antecedido de Teclado Universal*, (pref. de Jorge de Sena), Lisboa, IN-CM, 1985, p. 190-2.

³¹ CESARINY, Mário, *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 72.

³² Expressão de Cesariny, in *ibidem*, p. 84, 122.

³³ *Ibidem*, p.72.

³⁴ Expressão de O'Neill, *Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1990, p. 217, 266.

³⁵ Expressão de Martins, in *op. cit.*, p.189.

³⁶ O'NEILL, Alexandre, *Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1990, p.412.

³⁷ LEIRIA Mário Henrique, *Diário de Lisboa*, 09.XII.1982.

ampliação do provérbio, juntando-lhe termos desusados – «**Debaixo da água todos os sapos são pardos**»³⁸, etc.

O poder subversivo de **Eros** é também evidenciado, parodiando-se, neste caso, a **moralidadezinha puritana**³⁹, expressão usada por Luís Pacheco: o amor, a sexualidade e os seus princípios ético-morais ou tabus são exorcismados, através de um discurso poético erotizado. Nos antípodas do estabelecido, defendia-se o **Amor Louco** e uma **Moral Nova**⁴⁰. Neste Amor bretoniano, a Mulher figuraria como uma Beleza «**scandaleusement belle**»⁴¹ e primordial. Cesariny reescreve, desta forma paródica, em *O Virgem Negra*, o poema pessoano, «Noite»⁴²:

**Vem, Vulva antiquíssima e idêntica, / Vulva Rainha nascida destronada
morta / Vulva igual por dentro ao silêncio, Vulva / com teus pentelhos
lantejoulas rápidas / No teu Ôlho franjado de infinito.**⁴³

Em *Actuação Escrita*, Pedro Oom escreve em jeito injurioso: «**Nasceram / do medo / de dizer / merda e / da angústia / de abrir os sexos.**»⁴⁴ A intenção é, obviamente, contribuir para a redescoberta do Corpo e da sua sexualidade, vexando algumas imagens decorosas vigentes, escandalizando, assim, a velha moral burguesa.

Finalmente, com uma atitude iconoclasta e, profanatoriamente, heterodoxa, faz-se o louvor de um **evangelho da desordem**⁴⁵, na feliz expressão de Camus. Os surrealistas, na sua fúria ímpia, tudo profanam, regenerando, apocalipticamente, pela carnavalização, as ortodoxias cristãs reinantes. A «**aurora surrealista**»⁴⁶ só se atingirá pela morte da «**civilização actual**»⁴⁷, como anunciou Cesariny. Esta orientação religiosa, moral e/ou outra foi subscrita no «**Comunicado pelos Surrealistas**»⁴⁸, no qual, estes desrespeitam o intertexto bíblico-litúrgico e o

³⁸ RUBEN A. (Leitão), *A Torre de Barbela*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p.181.

³⁹ PACHECO, Luiz, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁰ *Ibidem*, p.243-4.

⁴¹ BRETON, André, *op. cit.*, p. 713.

⁴² PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, M^a Aliete Galhoz (ed. e org.), Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1981, (8^a ed.), p. 245.

⁴³ CESARINY, Mário, *O Virgem Negra*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 81.

⁴⁴ OOM, Pedro, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 121.

⁴⁶ CESARINY, Mário, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 48.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ PETRUS, [Pedro Veiga], *Os Modernistas Portugueses (Escritos Púlicos, Proclamações e Manifestos)*, Porto, Textos Universais, C.E.P., s/d, Vol. III, p. 160.

discurso católico, dessacralizando e caricaturando a «**civilização teocrática**»⁴⁹ e declaram, artisticamente, a negação da Teologia Revelada. Extremam-se, nas palavras de Oom, «**dos que engolem o sexo em hóstias**»⁵⁰, numa denúncia do «**homem reduzido**»⁵¹. O mesmo Pedro Oom, numa narrativa brevíssima, termina, aludindo, parodicamente, às sugestões mito-eróticas que a leitura da Bíblia pode desencadear, desta forma insolente: «**Armou-se de um terço e de uma grossa Bíblia e desatou a disparar imprecações.**»⁵² Os surrealistas representam, assim, a blasfêmia paródica, por meio da carnavalização do discurso religioso, seus ícones sagrados e ritos litúrgicos, referidos por Bakhtine quando aludia à **Coena Cyprinani** e à **Parodia Sacra**⁵³. Desautoriza-se o poder dominante através do rebaixamento, a degradação que faz parte também da lógica do chiste tendencioso - «Witz» - para seguir uma expressão de Freud: «**En rendant l'ennemi petit, [...] méprisable, [...] nous réussissons par un biais à jouir de l'avoir dominé.**»⁵⁴

Mescla de descoberta e libertação, o humor foi uma das componentes estéticas dos surrealistas portugueses, alavanca desafiadora e indagadora do eu e do mundo. Contestando o sistema vigente pela assumpção evidente de um afastamento do próprio sistema, impossibilitados de nele se reverem, reconheceram no humor a via para uma forte indignação do espírito, base da satisfação «**sobre as condições reais mais desfavoráveis**»⁵⁵. Alicerçando-se na força vital da linguagem desagregadora de pendor contestatário, aproximaram realidades antagónicas, valorizaram, aleatoriamente, o absurdo, prosseguindo e perseguindo a destruição de alguns mitos sociais, por meio do riso. Distanciando-se do universo dito «burguês» e da sua organização, agem sobre ele e, em simultâneo, modificam-no, ludicamente.

Tendo chegado a este ponto, convirá lembrar e referir que a minha análise de texto incidirá sobre o poema paródico de Mário de Cesariny «homenagem a Cesário

⁴⁹ OOM, Pedro, *op. cit.*, p.61. *Ibidem*, p. 61.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 77.

⁵³ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 3, 12, 17.

⁵⁴ FREUD, Sigmund, *Le Mot d'Esprit et son Rapport avec l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1966, p. 198.

⁵⁵ BRETON, André, *La Clé des Champs*, Paris, Pauvert, 1967, p. 19.

verde»⁵⁶ (ver em **anexo**), a sua natureza e em que medida essa invectiva metamorfoseia o seu objecto ou panegírico. Cesariny é um dos mais importantes poetas surrealistas. Aderiu ao movimento congénere francês em 1947. Um ano depois, cria o movimento surrealista dissidente Português. É, além de poeta, dramaturgo, ensaísta e pintor.

Observemos, então, a minha análise, contrafacção paródica do poema «De Tarde»⁵⁷ de Cesário Verde. Deste processo de extraordinário vigor inventivo, apenas ponderarei alguns pontos de maior interesse, referindo, à partida, que a reescrita surrealista resume uma motivação dupla não necessariamente contraditória: devoção e devoração.⁵⁸ A sua relação com os hipotextos que reescreve concebe-a como um larga constelação de práticas características da reescrita borgeana, ou seja, a prática intertextual da cópia, da alusão, da paródia, da imitação, da tradução, do comentário, da citação, etc.

Assim, a ironia começa logo pelo título, escrito com minúsculas que, exemplarmente, nos elucida sobre a admiração parodística de Cesariny por Cesário Verde. Sem objecção, é reconhecível, aqui, a perversão da estrutura formal do título, manifestação corrosiva e infractora da **estética da imitação**, em que é notório o empenho paródico de Cesariny na derisão desse peritexto. Concorre para tal o próprio grafismo, uso de minúsculas em vez de maiúsculas, que equaciona a paródia arquiteitual surrealista, ridicularizando convenções mais ou menos fossilizadas da função designativa do discurso intitulado, evitando, via reflexão metaliterária, a **estética da identidade**, ou seja, a sujeição a normas cristalizadas. Homenageando, antifrasticamente, o autor de *O Livro de Cesário Verde* (1922), a excessividade pantagruélica, grotesca de Cesariny subverte, parodisticamente, o discurso cesarino do «pic-nic», candidamente descrito de forma quase pictórica: «Em todo o caso dava uma aguarela», acentuando o contraste gritante entre ambos os textos.

O seu aspecto parodístico (Cesariny) funda-se em dois ângulos: no gosto pelo trabalhar a linguagem e na contestação das convenções discursivas. A fantasia vocabular, estimuladora de uma provocação dirigida a uma poética cujo conceito é colocado em causa, justifica a enumeração de imagens gastronómicas do hipertexto cesariniano, inscrevendo-se num discurso paródico constituído por alusões quase gastromaníacas e grotescas: «depois do bolo-rei comeram-se sardinhas / com as

⁵⁶ CESARINY, Mário, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 1999, p. 11.

⁵⁷ VERDE, Cesário, *O Livro de Cesário*, Lisboa, Ática, 1992, p. 112-113.

⁵⁸ LAFONT, Michel, *Borges ou la Réécriture*, Paris, Seuil, 1990, p. 9.

sardinhas um pouco de goiabada / e depois do pudim, [...] um feijão branco em sangue e rolas cozidas». Este jogo de palavras tão ao gosto de Cesariny contém, potencialmente, uma inadequação que sublinha, por oposição, a delicadeza impressiva e até sensual de uma resplandecente harmonia e deliciosa beleza de pitoresco, romanticamente, bucólico, acentuada por tonalidades de colorações vivas, contidas no hipotexto.

Essa acumulação de palavras, tão característica do método surrealista, representa uma valoração do fortuito. Só em aparência, este ludismo é, aqui, gratuitidade. Seguindo a trajectória do autor, apercebemo-nos de que ela nos guia da aparente futilidade à plenitude da significação e à crítica distanciada da banalidade quotidiana. Diferenciando-se do texto A, o texto B caracteriza-se por uma índole, explicitamente, irónica, de que o sujeito da enunciação se serve para desferir uma invectiva ao texto cesarino, propondo, nos cinco primeiros versos, um discurso que irrompe numa imaginativa transfiguração e desfiguração do hipotexto, propagadas pelo subversivo **humor negro** utilizado, especificamente, pelos surrealistas como **«inimigo mortal da sentimentalidade»**.⁵⁹ Ernesto Sampaio mencionou o **humor surrealista** como arbitrariedade que nega e organiza o real, **«[...] destrói a aparência e rompe com o “bom-senso”, substituindo-o por um *contra-senso* que cobre a realidade sensível com a sombra de outra realidade.»**⁶⁰

Na ***gramática paródica ou retórica carnavalesca***⁶¹ que orienta o ideário surrealista, acentua-se a alegria da carnavalização, constituída pelo insólito que, para além de recorrer ao *humor negro*, é atravessada por descrições, grotescamente, rabelaisianas. De facto, nos primeiros cinco versos do hipertexto cesariniano o riso aparece, precisamente, pela enumeração díspar e ampliada que a convertem numa concepção do mundo igualmente partilhada por surrealistas e por M. Bakhtine: **«[...] c’est le Carnaval et sa perception [...] du monde qui était le principe réunificateur de tous ces éléments disparates [...] Elle [...] anéantissait les oppositions.»**⁶² Podemos, daqui, inferir que o Riso surrealista equivale a essa mesma concepção do mundo medieval, isto é, as suas raízes repousam na longínqua Idade Média da praça pública festiva e da irreverência popular.

⁵⁹ BRETON, André, *Anthologie de l’Humour Noir*, Paris, Sagittaire, 1943, p. 16.

⁶⁰ SAMPAIO, Ernesto, «A boca de sombra», *Vértice*, nº39, II série, Junho de 1991, p. 9-16.

⁶¹ BAKHTINE, *op. cit.*, p. 169-180.

⁶² BAKHTINE, *op. cit.*, p. 183.

Assim sendo, a repetição é um procedimento importante na escrita surrealista e é partilhado por várias figuras retóricas, entre elas, a amplificação e a anáfora, em que as imagens são multiplicadas e enumeradas, rabelaisianamente, pela quantificação hiperbólica das suas intenções. A descrição do que seria um «pic-nic», exageradamente, pletórica e despropositada e a inversão, direi mesmo, «indigesta» e alarve do incrível repasto iniciado pelo «bolo-rei» e alternado com «sardinhas», «feijão branco» e «rolas» com outros doces – «a goiabada» e «o pudim» – em contraste com a leveza fresca e frugal da merenda referida no hipotexto, rematada, como manda o bom senso, pelo doce – um simples pão-de-ló – após o qual se degusta um requintado e doce malvasia, configura a descrição grotesca destrutora do «bom gosto», aparentada com a hipérbole caricatural e emoldura o *topos* do «mundo às avessas». O hipertexto opera, por estas imagens, uma transformação do hipotexto. Neste, procede-se ao «acto de comer» e de saborear uma refeição. Naquele, «devora-se», rabelaisianamente.

Recordo que a marca do homem novo que recupera a autenticidade perdida através da comida e da bebida é o pantagruelismo e o gargantuismo. A nova dimensão deste homem novo, na sua justa medida, é a função essencial representada pelos gigantes rabelaisianos, nascidos da literatura renascentista, ainda com ecos medievais. O espírito livre preconizador de uma certa alegria é representado pelo pantagruelismo.

No texto de Cesariny, o pantagruelismo está presente também através da menção ao vinho, sugerido de uma forma oculta. É-nos indicado que os comensais ingeriram vinho – «e depois do pudim, [...] um feijão [...] em sangue [...]» (sublinhado meu) – que constitui o agente operador da sua libertação. A ingestão do «sangue» constitui a metáfora do vinho que estabelece uma rede de simbologias que conjuga antinomias, traduzindo mitos da juventude eterna e do sacrifício. Identificados com a embriaguês sagrada dos gregos, permite ao homem a ilusão de alcançar o estado de espírito dos deuses – plenitude do ser atingida pela fusão de forças opostas e pelo paroxismo da libertação – por meio do riso que o efeito do álcool existente no vinho proporciona, tal como propunha Rabelais.

O entendimento do discurso surrealista é codificado por uma **retórica carnavalesca** manifesta na inversão dos discursos hegemónicos. A repetição é notória também pela reiteração anafórica do advérbio de tempo «depois» e pela locução adverbial de tempo «pouco depois», originando um efeito fónico que fere e desconstrói o equilíbrio rítmico conseguido no poema cesarino de versos de rima

cruzada, assegurados pela constância do modelo normativo, e assume uma atitude, tipicamente, carnavalesca e gradativa.

O leitor é abalado pela estranheza na recepção deste efeito desconstrutivo. Em simultâneo, é incentivado a descodificar a recriação sem-limites desta linguagem. A meu ver, a produção ficcional de Cesariny inscreve-se na linha dos **textos de fruição**, segundo o sentido de Barthes, em *O Prazer do Texto*:

Texto de fruição: [...] aquele que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores [...], faz entrar em crise a sua relação com a linguagem⁶³.

Presenciamos, desta maneira, a ruptura com a tradição numa subversão paródica dos códigos técnico-compositivos da verosimilhança realista, violentando o real quotidiano para atingir a liberdade. Destruindo a lógica do racionalismo do «bom gosto» e da moral burguesas, os surrealistas alcançam, assim, um **novο mundo**.⁶⁴ A literatura e a arte surrealistas e as suas figurações grotescas devem ser compreendidas neste contexto estético, aquilo que, pertinentemente, O'Neill apelidava de «**poesia do feio**»⁶⁵.

Uma das várias origens da palavra cómica surrealista é a antífrase que L. Jenny⁶⁶ qualifica de intervenção deformadora. Alterando-se uma acção de forma negativa, deforma-se, parodisticamente, o sentido primeiro de determinado texto, visível nos dois últimos versos do poema de Cesariny. Após fazer referências humorísticas às belezas paisagísticas e ao *topos* descritivo do pôr-do-sol a espreitar sobre essa mesma paisagem, o sujeito poético termina o poema com esta antifrástica e exclamativa apóstrofe: «Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde / Que ainda há passeios, ainda há poetas cá no país!» O discurso antifrástico, integrando-se na ironia, deve ser lido como o oposto daquilo que se afirma e neste passo, especificamente, como uma crítica ao pretexto deste tipo de passeios e a este tipo de poetas que se tornam, talvez, saturantes. O tipo de passeios são os

⁶³ BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, colecção Signos nº5, 1997, p. 49.

⁶⁴ KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque (in Art and Literature)*, New York, Columbia Univ. Press, 1981, p. 168-9.

⁶⁵ O'NEILL, Alexandre, «Alexandre O'Neill: Sempre "sofri" Portugal», *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 06.VII.1982, p. 10-11.

⁶⁶ JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, nº27, 1976, p. 277-8.

entediantes e idílicos «*pic-nic de burguesas*» e o tipo de poetas os que eivados de um certo tom, insuportavelmente, romântico e bem comportado. No entanto, a admiração por Cesário esconde-se nesta parodística e antifrástica invectiva.

Assim é a contrafacção pantagruélica deste poema de Cesário, carnavalescamente, hiperbólica, cuja pedra angular é a figura retórica conhecida por ***impossibilia***, termo latino, ou ***adynata***, na sua versão grega, representante das referidas negação e inversiva da lógica racionalista. Indissociável da problemática da verosimilhança apresenta-se como ***aenigma***⁶⁷ e enquadra-se na tópica clássica do «**mundo às avessas**»⁶⁸ ou, dito de outra forma, as enumerações dos ***adynata*** significam o desejo de se insurgir contra a ordem lógica e natural das coisas, isto é, ilustram o absurdismo desconcertado do mundo.

O lexema «burraco», no 1º verso da 2ª quadra do texto A, que, semanticamente, concretiza a imagem inocente de um animal inofensivo, bem integrado na paisagem bucólica, insinua-se, na proposta do texto B, como um inexpressivo «burro», que não desperta qualquer tipo de sentimento e que olha, estupidamente, «para o mar» e sofre uma semi-personificação ao nível das patas metamorfoseadas em «pés». Enquanto no hipotexto se acampava e comia «em cima de penhascos» e, antes disso, se explorava as redondezas, na cena do hipertexto, o olhar irónico do sujeito da enunciação explícita que se tomou a refeição, num acto instintivo e animalesco, logo ali, sem mais delongas, «aos pés do burro».

Para finalizar, não poderia omitir uma consideração sobre a última quadra dos dois textos: enquanto o hipotexto se reveste de uma potencialidade vizinha da sensualidade, o hipertexto, desconstrutivamente, insinua, veladamente, hipotéticos comportamentos sexuais, retirando toda a inocência do primeiro, de onde uma discordância com o cenário descrito neste último: «Pouco depois, cada qual procurou com cada um, o poente que convinha.»

Neste hipertexto, o humor negro surrealista é esclarecedor do prazer de desvirtuar o mundo quotidiano e fazer dele uma visão transfiguradora do desejo de revolta latente, determinante da emergência da surrealidade. Parece-me pois, que no plano simbólico-mítico, o texto cesariniano representa o arquétipo medieval do «**homem instintivo**», ligado às forças naturais e cuja razão é superada e apagada pela vontade e «**livre impulso**» criadores, não se vergando a razões exteriores, a

⁶⁷ LAUSBERG, Heirich, *Elementos de Retórica Literária*, 3ª ed., Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1982, p. 149.

⁶⁸ CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1989, Vol. I, p. 145.

não ser quando aceites por sua vontade e verdade interiores. É forçoso observar que os elementos pantagruélicos – o vinho e a comida em excesso – definem uma amálgama de fundamentos simbólico-míticos, que abrem espaço para o universal, nesta construção paródica. A liberdade criadora do autor converge para a liberdade veiculada pela loucura manifesta através da procura da autenticidade perdida, tão apregoada pelos pensadores e escritores renascentistas e recuperada nesta proposta (e noutras) de leitura de «homenagem a cesário verde».

Recordando os fundamentos da minha análise, cujas impressões nos remetem para o substrato rabelaisiano que divisam uma série de peculiaridades operantes na transição da Idade Média para o Renascimento humanista, a minha proposta foi fazer derivar uma leitura do surrealismo português, inventariando alguma da matéria-prima susceptível de a registar numa óptica da essência paródica carnavalesca, denunciadora de uma funcionalidade ambivalente: distanciamento irónico, contestação subversiva e, em simultâneo, construção regeneradora e inovadora. Perspectivando a ruptura proposta pela vanguarda surrealista, a marca do seu discurso paródico e a técnica do humor negro como uma das suas mais excessivas originalidades actuantes da desestabilização, e divergindo da opinião bakhtiniana, no que diz respeito à paródia moderna, apesar da ausência do carácter de festa popular desta, posso concluir que o riso surrealista não foi, apenas, arma provocatória de revolta nem mero ludismo de palavras mas, sobretudo, arma de singular libertação e mudança, discurso estruturante enraizado numa filosofia utópica, humanista e libertária. Efectivamente, tal como Fénix, renasce na reconstrução de um mundo surreal, novo, após a iconoclasta destruição das ideologias convencionais da velha sociedade: culturais, literárias, morais e estéticas. Renasce na ruptura, inventando a festa ébria de sã loucura na ausência dela, particularmente, no período duro, triste e cinzento do salazarismo. Herberto Helder chama-lhe **fogosidade destrutiva**⁶⁹, um dos percursos elegidos pela poética surrealista para a configuração, confirmação e afirmação deste furor de **empenhamento regenerador**.⁷⁰ Bakhtine assim não entendeu a problemática da paródia na modernidade, mas a lógica das metáforas que propus obriga-me a sustentar e a reafirmar que a paródia surrealista foi, óbvia e inteiramente, carnavalesca e interdiscursiva na plenitude interpretativa bakhtiniana, apesar de Bakhtine.

⁶⁹ HELDER, Herberto, no pref. à obra de FORTE, António José, *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa, & Etc., 1983, s.n.

⁷⁰ *Ibidem*.

Poética de inovação e contestação, a aventura surrealista (portuguesa) compreendeu uma revolução total, ancorada na recuperação da linguagem do homem primordial. Invoco, por isso, quem tão bem o compreendeu - Octavio Paz: **«El surrealismo es revolución porque es una vuelta al principio del principio».**⁷¹

Resumo

⁷¹ PAZ, Octavio, *Los Signos en Rotación y Otros Ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 168-9.