

RECUSAS E (IN)SUBMISSÕES DE UM *UNICÓRNIO* EM METAMORFOSE

Mônica Simas¹

“Se, porém a perspectiva se deforma pela proximidade, falsas que o são todas, também aquela que daqui a cem anos se tome terá a sua deformação de distância.”

(José Augusto-França, *Tetracórnio*, 1955)

“Todas as comodidades da historiografia ou da celebração literárias são falsas, porque nada se passa como arrumamos no tempo.”

(Jorge de Sena, *Tetracórnio*, 1955)

Divagações

Falar sobre a divulgação, a tradução e a crítica da poesia que revistas e jornais literários produziram em seus contextos de circulação, no decorrer do século XX, em Portugal, implica verificar o confronto de valores entre os vários periódicos na sua historicidade mas também identificar uma força residual e inter-relacional de reconhecimento de discursos no nosso tempo atual. Como podemos observar a poesia, a literatura e a cultura portuguesas em meados do século XX, em um momento que parece ser o de uma viragem? A crítica daquele tempo ainda se mantém com sentido? Ou melhor, quais as circunstâncias que produziram os valores da crítica e da poesia naqueles anos? Quais interesses, hoje, em rever essa produção? Estaremos participando somente de um “culto documentário” sob o princípio de um “produtivismo arquivista”, na expressão de Pierre Nora (NORA, 1997), que revelou uma tendência do contemporâneo, a de guardar e conservar todo signo indicativo de memória?

O olhar, que surge no tempo presente em direção ao passado tende a descodificar e reinscrever a produção múltipla veiculada pelos antigos periódicos em novos contextos, ora buscando reforçar a função mediadora da crítica, ora criando e alimentando uma comunidade interessada em interpelar as conexões entre linguagens e mundos. Entre os dilemas que unem revistas literárias e poesia aparecem várias tensões, como, por exemplo, entre informar, atualizar, contribuir “ainda” para a formação de novos leitores, funções de um projeto moderno e “desintelectualizar” esse meio, apresentando vozes fora dos eixos centrais de poder da palavra; resistir a determinadas tendências globalizantes e promover a poesia em sua

¹ Mônica Simas é Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela PUC-RJ; Professora Associada da Universidade de Veneza (Ca' Foscari) e do Programa de Literatura Portuguesa da USP e Livre Docente; bolsista do CNPq.

circulação no mercado, ou seja, como mercadoria; amparar o já consagrado e apostar no diferente, ou ainda, criar uma identidade, unificada no entendimento estético ou ético, e lidar com a fragmentação e as mesclas². Nada de novo desde que foram abertas trilhas para se pensar a modernidade a partir de seus paradoxos. A lição de Compagnon (2010) ao desenvolver a compreensão de uma dialética da consciência do moderno e sua falência ou recusa serve de motivação à revisitação da revista *Unicórnio* e suas metamórficas *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* e *Pentacórnio*, eventualmente, conhecidas como as *Córnio*, e publicadas entre 1951 e 1956³. O que há de novo é a pulverização e ampliação da circulação das vozes com a *internet*, o que só faz aumentar a responsabilidade da seleção (de revistas e de poesias). A escolha da *Unicórnio* deve-se ao fato de que se pensarmos na exaustão da produção arquivista e na efervescência da criação de novos periódicos, principalmente nos dias de hoje, a revista, em seus 5 números, parece ter conseguido ocupar um lugar de síntese(s), ter abrigado um certo depósito de paradoxos da modernidade das principais correntes poéticas portuguesas na primeira metade do século XX, mostrando-se plural e dialogante. Ao condensar várias urgências daqueles anos acabou por afirmar algumas possibilidades que ampliam o debate sobre o papel de Portugal na Europa ainda nos dias de hoje. Além disso, favoreceu a uma determinada liberdade de artistas e pensadores frente a diversas relações de poder, em tempos obtusos, de polarização e de marcada censura.

Entre os vários debates, a *Unicórnio* dedicou-se intensamente àquele sobre a modernidade; seria bastante pertinente retermos o último inquérito da *Pentacórnio*, “Para um conceito da modernidade”, que prolonga e desafia outros dossiês desde a *Unicórnio*. Esse tema foi minuciosamente tratado na dissertação de mestrado de Catarina Anselmo Crua (2011) a partir de algumas configurações teóricas do papel da crítica, do Iluminismo à Foucault, da inter-relação da revista com outras no mesmo tempo histórico e da seleção de textos significativos, especialmente os de José-Augusto França, organizador e editor da revista. Com o objetivo de realçar os paradoxos da tradição da modernidade que aquelas críticas constituem, avançando discussões ainda presentes nos dias atuais e confrontando a pluralidade de vozes que parece estabelecer um arco longo na cultura portuguesa, interessante, no entanto, expor as diversas vozes sem buscar mediações, ou seja, chamar a atenção para alguns dissensos a par dos consensos. Como conjugar as tão diferentes reflexões sobre a

² Uma boa discussão sobre periódicos impressos, no Brasil, e seus dilemas aconteceu em maio de 1998, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, reunindo vários editores brasileiros e internacionais. A discussão foi analisada por Maria Lucia de Barros Camargo (1999) no texto “Revistas literárias e poesia brasileira”.

³ Neste ensaio, utilizei a expressão *Unicórnio* tanto para me referir ao primeiro número da revista quanto para me referir ao coletivo dos 5 números.

modernidade? “O desacordo é fértil, necessariamente dialético”, como bem lembra Fernando Azevedo em “Situação da pintura” (FRANÇA org., 1951, p. 24), mas o desacerto “é passar ao lado quanto às relações entre as pessoas, o distender de intervalos entre elas; é, quanto ao homem tomado como um indivíduo que se resolve e uma sociedade onde e com que essa resolução se passa, a criação do fosso entre ambos, do espaço não tátil, o espaço sem ecos” (*Idem*). É preciso observar que o olhar do tempo atual em direção ao passado, depois da revolução de 1974, pode modificar aquilo que pareceu desacerto em um sentido de responsável ousadia – fazer circular pensamentos divergentes sem necessariamente concluí-los. No entanto, ao olhar do tempo passado, a sensação dos fracassos, a ciência das disjunções e da precarização eram bem fortes e somente relativizadas nas conversas entre José-Augusto França e José Régio⁴.

Para oferecer algumas pistas, portanto, às perguntas feitas ao início deste texto, rever *Unicórnio* significa fazer algumas revisitações como à exaustão das ideias de progresso, desenvolvimento e evolução, basilares à modernidade iluminista ou perceber a necessidade de os povos reposicionarem contextos locais para validar outras formas de se pensar o universal frente às demandas da globalização. De certa forma, significa, ainda, repensar o papel do mito na poesia e na cultura. De qualquer modo, a própria gênese da revista já se conecta aos dilemas dos periódicos apontados anteriormente e testemunha uma posição de insubmissão daqueles que forjaram a sua existência, seja frente à censura ou ao mercado.

Da gênese e de fracassos: uma revista travestida de antologia, sem orçamento nem periodicidade.

José-Augusto França (2006), na apresentação da mostra documental *Unicórnio etc*, que ocorreu na Biblioteca Nacional de Lisboa, entre 16 de dezembro de 2003 e 03 de março de 2007, afirma que a ideia da *Unicórnio* surgiu na “Brasileira”, “por efeito do convívio com amigos surrealistas”. A exposição do Grupo Surrealista de Lisboa havia sido feita em 1949; outra exposição de Azevedo, Lemos e Vesperia se aproximava, em 1952. E o próprio José-Augusto França (1955), no texto “Mil-novecentos-e-cinquenta”, publicado na *Tetracórnio* realça a importância das atividades surrealistas em Portugal, marcando a data de 1947, em que

⁴ Depois da publicação do “Post-Facio a toda a obra ou ‘De para ma chandelle verte’”, no último número, a *Pentacórnio*, José Régio escreverá no Diário Popular uma resposta à ideia de fracasso expressa por José Augusto-França. Começa, então, uma conversa entre os dois, republicada no catálogo da exposição *Unicórnio etc: mostra documental*, p. 43-58, de 16 de Dezembro de 2006 a 3 de Março de 2007. José Régio argumenta que todas as revistas são provisórias e que o fato de a tiragem ser pequena não deveria ser indício de fracasso, já que o mais relevante seria o impacto causado, sublinhando o caso de *Orpheu*. Acesso em: <http://www.bnportugal.gov.pt/agenda/unicornio/unibicornio.pdf>, dia 07 de outubro de 2019.

se formou o Grupo Surrealista de Lisboa, como data de ultrapassagem da recusa à imaginação e início da virada do século. O seu texto, inserido em um dossiê acerca de “Meio século XX de literatura portuguesa” viria acompanhado nada menos do que das seguintes reflexões: “Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa, de 1901 a 1950”, de Jorge de Sena; “‘Orpheu’, ou a poesia como realidade”, de Eduardo Lourenço; “Caracterização da ‘Presença’ ou as definições involuntárias, de David Mourão Ferreira e “Ambições e limites do ‘Neo-Realismo’português”, de João Pedro Andrade. Em uma breve visada, os títulos evidenciam a busca de sínteses e de se traçar os contornos das principais correntes que atravessaram a primeira metade do século XX, duas delas consagradas pelos nomes de seus veículos de divulgação, *Orpheu* e *Presença*. Fora o texto e os desenhos de Fernando Azevedo, Vespeira, Fernando Lemos e Antônio Pedro, as referências ao surrealismo feitas pelo próprio José-Augusto França e, em menor grau, por Jorge de Sena, além do poema de Alexandre O’Neill, “Um adeus português”, publicado ainda em *Unicórnio*, marcando justamente a sua despedida do surrealismo; não encontramos nem forte nem preponderantemente a expressão surrealista nas revistas *Unicórnio*. As referências ao surrealismo parecem fazer mais sentido se pensarmos sobre as polêmicas que circulam em torno das *Unicórnio*, no horizonte mais alargado da circulação crítica e é o que mostrarei mais adiante. De qualquer modo, é possível se observar, desde este primeiro dossiê, que a preocupação principal da revista tenha sido a de se buscar uma inteligibilidade sobre os movimentos que constituíram as tradições da modernidade portuguesa, mesmo que o texto de José-Augusto França exalte a aventura de Antônio Pedro e sua consciência poética, ratificada em outros espaços por Jorge de Sena. Dissolvidos os grupos surrealistas, o que parece instigar o organizador da revista será mais a atitude de insubmissão a constrangimentos ideológicos do que ser um meio de expressão de vanguarda, principalmente o de uma corrente específica. Mesmo que a revista tenha sido localizada, como o fez Clara Rocha (1985) entre aquelas que veicularam as propostas estético-literárias do movimento surrealista, entre *Variante*, *O Globo*, *Anteu* e *Pirâmide*, a sua inflexão seria marcadamente plural com comentários esporádicos com relação àquele seu impulso inicial.

Dos nomes citados anteriormente, certamente, no Brasil, o menos conhecido será o de João Pedro Andrade, comediógrafo, tradutor e ensaísta, que publicou um importante estudo sobre a obra de Raul Brandão, entre diversos ensaios. Os 54 nomes dos colaboradores dos cinco números aparecem listados ao final de *Pentacórnio* e chamam atenção pela relevância na memória atual, apesar de alguns terem sumido por um longo tempo dos olhos críticos tanto

de portugueses quanto de brasileiros. Devido à censura ou devido ao fato de terem cruzado o Atlântico ou, ainda, sepultados pelo radical senso de defesa de grupos e de gestos que empunham bandeiras, serão novamente resgatados nos anos recentes, talvez, porque a necessidade de uma ausculta mais aberta à diversidade e em legítima defesa de democracias se faça de novo urgente. Alguns destaques, entre os ensaístas, são: Adolfo Casais Monteiro, Antônio Sérgio, David Mourão Ferreira, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, Fernando Pessoa além do próprio José Augusto-França. Na publicação de poesia destacam-se os nomes de Alexandre O'Neill, Almada Negreiros, Antônio Pedro, Fernando Lemos, Jorge de Sena, Ruy Cinatti, Tomas Kim, Vespeira, Sophia de Mello Breyner Andresen entre outros. Entre os desenhos e ilustrações, aparecem os nomes de Almada Negreiros, Antônio Pedro, Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira. Finalmente, entre os colaboradores em inquéritos, estão presentes nomes que assumem diferentes vertentes ideológicas, como Alberto Lacerda, Alexandre O'Neill, Antônio Quadros Ferro, Antônio Sérgio, Eduardo Lourenço, Eugênio de Andrade, Hernani Cidade, Joel Serrão, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio, Miguel Torga, Oscar Lopes, Urbano Tavares Rodrigues e Vitorino Nemésio. Todos esses nomes são prova de uma densidade incontornável das *Unicórnio* e se, ao aderir às propostas, permitiram a concreção de um veículo com grande disposição ao debate, também as dificuldades de continuidade e expansão levaria o projeto ao fim. Nas palavras de José-Augusto França (1956, p. 66) em *Pentacórnio*:

Acabou ela então, por falta de colaboradores. A colaboração voluntária que ao longo da sua publicação fui recebendo, estava fora do que se pretendia, e só raras vezes acertou. A outra, pedida, transformou-se num pesadelo – meu que tinha que lembra-la aos convidados, e deles que se afligiam só de o saber. Para que o pesadelo não se transformasse por seu lado em obsessão, houve que espacejar os números, e acabar com eles, por fim.

Culpa dos colaboradores, afinal, não de serem poucos mas de não produzirem mais? É claro que assim é, mas na aparência somente. Seria realmente cómodo deter aí as razões de a revista acabar – mas a conclusão seria enganosa e injusta.

Um dos motivos da dificuldade de os colaboradores manterem os seus compromissos, ao olhar de José-Augusto França, seria o fato de a revista não corresponder à ideia de grupo, estabelecendo sectarismos e outro seria a negação de uma vida intelectual que superasse o pessimismo e a ignorância “dos poderes da imaginação livre”. Tanto a ausência de dogmas estéticos quanto à abertura a várias possibilidades de reflexão correspondem, na análise de Miguel Real (2006, p. 27) “à supervalorização da liberdade” e também à crença de uma autonomia ontológica e estética da arte. Seria, portanto, longe dos impulsos sectários e com a

preocupação da gestão de um periódico a potencializar a emergência de uma dinâmica cultural em resposta à situação de crise pós Segunda Guerra Mundial, na equação Portugal – Europa, que *Unicórnio* parece ter-se ido metamorfoseando. Primeiro, um número sem dossiê; depois dossiês e inquéritos de colaboração diversa que foram “além” e também “aquém” de qualquer volição do projeto pessoal do seu editor. Assim, ao utilizar um nome cambiante, o projeto que criou vida em 1951, não como revista, mas como uma antologia, sem periodicidade alusiva e como edição do autor, tudo para despistar a censura, iria se desenvolver como um veículo de reconfigurações espaço-culturais que inconsciente ou conscientemente ficariam ligadas ao seu nome mito.

O nome mito Unicórnio

É somente em *Pentacórnio*, que José-Augusto França (2006, p. 2) explicita que o nome *Unicórnio* deriva da forma como Henry Miller tornou esse “bicho da Criação: símbolo que foi da pureza” na “ridiculous beast of ancient writ, whose learned brow lengthened into a gleaming phallus”⁵. A linguagem mítica serve a Henry Miller para falar do primeiro dia de relação sexual no antigo mundo helenístico no seu *Trópico de Câncer*, mas pensando em mundo em etapas graduais, do unicórnio até o homem da cidade moderna de que falava Spengler, ideia explicitada na continuidade da citação interrompida. Sob o fulgurante falo, em perfeita sintonia com o imaginário surrealista, metamorfoseada a pureza em transe sexual, está a invisível continuação da citação a expressar a decadência do ocidente, na concepção cíclica vitalista de Spengler e, principalmente, na sua crítica à falta de liberdade e profundidade da vida da democracia. Na sua obra seminal, *O declínio do ocidente* (1973), publicanda entre 1918-1922; o historiador e filósofo transporta a morfologia comparativa da biologia do século XIX, baseando-se principalmente no estudo que Goethe fez sobre a metamorfose das plantas, para o estudo da História Universal. Ele pensa a cultura a partir do desenvolvimento de seus símbolos através de um fenômeno metafísico que passa por estágios, indo do vigor e do refinamento ao declínio e fim. Atribui ao tempo cronológico a noção de ciclos de acordo com as estações e a interpretação do primeiro milênio da era cristã até o início do século XX o leva a compreender a cultura do ocidente como declinante. A principal característica dessa decadência envolve a separação daquilo que é a cultura, termo associado ao nascimento, à criação, à vida, à arte e à religião do que é a civilização, associado à expansão, ao utilitarismo, ao domínio das massas e à urbanidade, quando os homens se

⁵ “ridículo animal de que falam os escritos antigos, cuja culta testa se esticou até converter-se em um falo fulgurante” (tradução livre).

reconhecem como objetos de processos opacos, vivendo entre o choque repentino e o esquecimento, impossibilitados de perceber a experiência contínua do tempo. Spengler estabelece, assim, uma relação entre atomização do homem e as erupções totalitárias; entre a ahistoricidade, o medo e o desapego das relações afetivas, que alimentam a alienação como vivência da opacidade ou caráter esvaziado do tempo livre. Esse homem, chamado de “segundo nômade” apresenta-se no plano das considerações de Henry Miller ao fazer da sexualidade uma presença desconcertante dentro das considerações existenciais do seu livro. Um pouco das fragilidades humanas, mostradas no texto de Spengler, aparecerão em muitas formas literárias e ensaísticas daqueles homens que viveram os tormentos das duas Grandes Guerras, marcando indelevelmente o pensamento crítico da primeira metade do século XX na Europa. Sendo assim, *Unicórnio* parece carregar esse debate que a citação amputada em *Pentacórnio* deixa apenas pressentir, pra lá da sua imagem surrealizante, na expressão de Henry Miller e da sua antiga relação com um mundo originário ideal. São as várias formas de um *Unicórnio* se manifestar.

Resquícios de um falo fulgurante

Mesmo que, como matéria residual, mais do que principal, o surrealismo revisto no ensaio “Mil-novecentos-e-cinquenta”, de José-Augusto França (1955), instiga a um olhar mais detido sobre as conexões da crítica das *Unicórnio* com o seu entorno. No ensaio, publicado na *Tetracórnio*, o autor faz uma revisão dos anos em que o Grupo Surrealista se formou, sublinhando o clima de esperança que ecoou em Portugal imediatamente depois da II Guerra. “O sopro que vinha de uma França que se dizia caminhar da Resistência para a Renascença veio por cima da literatura portuguesa e o nome de Aragon, até aqui pouco popular, substituiu os américo-brasileiros que pareciam ter esgotado as suas exportações bibliográficas.” (FRANÇA, 1955, p. 62) O nome de Aragon é nuclear no contexto dos desentendimentos entre o Grupo Surrealista de Lisboa e Mário Cesariny, protagonizando das maiores polêmicas no limiar da virada do século e ratificando o título de um capítulo do livro de Adelaide Ginga Tchen (2001, p. 41) – “II - O despontar do surrealismo em Portugal, uma nova vanguarda inoportuna”. É que, segundo a historiadora, a posição independente tomada pelo Grupo Surrealista de Lisboa frente ao modelo de Breton daqueles anos, declarados no seu *Rupture Inaugurale*, iria constituir mais um “incômodo”, só que dentro do próprio movimento e não somente externo a ele, contra a ideologia de Salazar. No ano em que José-Augusto França conhece Breton, em Paris, em 1948, acaba sendo acusado por este de ter ido visitar os homens do “Surrealisme Révolutionnaire”, comunistas de partido. Como mostra

Adelaide Ginga Tchen (2001) se, por um lado, não há registro da tentativa de qualquer ligação dos colaboradores do Grupo Surrealista de Lisboa com o partido comunista, por outro lado, houve sempre a preocupação em mostrar apoio a todas as iniciativas de oposição ao regime de Salazar e a maioria era organizada, em Portugal, pelo PCP. Na França, após várias tentativas de colaboração com o Partido Comunista terem falhado, Breton e seus companheiros rompem com Aragon e afastam-se dos comunistas devido à estalinização do Partido. Para os integrantes do Grupo Surrealista de Lisboa e José-Augusto França, a situação, em Portugal, não permitia indisposições. Em 1948, o Grupo de Lisboa havia tentado participar das Exposições Gerais de Artes Plásticas, com quarenta e um trabalhos no catálogo, mas uma censura prévia desencadeou uma reação de recusa, fazendo com que os trabalhos fossem retirados da exposição às vésperas da sua abertura. Em 4 de agosto de 1948, o grupo publicava um manifesto a propósito do centenário de Gomes Leal em defesa de uma poesia livre, lírica, violenta, mas um pouco depois desta intervenção, Mário Cesariny desligava-se do Grupo Surrealista de Lisboa. Aproveita-se do mal estar instalado pela visita de José-Augusto França ao Partido Comunista Francês e de sua aproximação a Aragon para enviar uma carta à Breton, atacando-o. Logo depois, Antônio Pedro escreve a Breton, esclarecendo a situação da política portuguesa:

não queremos e não podemos atacar publicamente o partido, já que fazer isso seria neste momento servir a ditadura de Salazar e, antes de mais, o inimigo número Um. Debaixo de um regime de sacristia e de angústia policíesca a gente raciocina de maneira muito diferente do que em Paris. A vossa luta, aí, dirige-se contra uma tirania que poderá vir. A nossa luta, aqui, é contra uma tirania real já instalada [...] Temos por si admiração e o respeito de sempre, compreendemos a sua posição e a sua luta, não podemos e não queremos aliar-nos nunca aos seus inimigos, mas temos, como nossa, uma posição e uma luta para as quais queremos também a compreensão e o respeito [...] (PEDRO, Antônio (1948). *Apud* TCHEN, Adelaide G., 2001, p. 105)

A atitude de confronto entre Mário Cesariny e a liderança de Antônio Pedro no Grupo Surrealista de Lisboa se estenderia a Jorge de Sena, sendo lembrado em “Mil-novecentos-e-cinquenta” por ser “o único a prestar em Portugal uma discutível, mas cuidadosa atenção ao movimento surrealista, numa série de artigos na *Seara Nova*” (FRANÇA, 1955, p. 63). A polêmica com Jorge de Sena situa-se basicamente em torno das considerações feitas em “Surrealismo – a propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas”, publicado em três partes na *Seara Nova* – abril, junho e julho de 1949 e mais uma conclusão, em setembro do mesmo ano, a “Ode ao surrealismo por conta alheia”, poema inserido

posteriormente em *Pedra Filosofal*. Anos depois, em 1978, Jorge de Sena retoma o seu caminho crítico acerca do surrealismo em Portugal, a pedido de Luciana Stegagno-Picchio, que o traduziu e publicou no *Quaderni Portoghesi*. O conjunto desses textos foi reunido e publicado em *Estudos de Literatura Portuguesa – III* (SENA, Jorge de, 1982), sob a organização de Mécia de Sena. Às considerações de Jorge de Sena, responderia Antônio Maria Lisboa em sessão no Juba, em 1949, indagando as fontes que aquele utilizava; a sua definição do movimento e do conceito de liberdade e o fato de ter falado de três surrealistas que o deixariam de ser. Ainda, em outra sessão, no Juba, no mesmo mês de maio, Antônio Pedro teceria mais algumas considerações sobre o movimento, classificando-o como um movimento tendente à libertação integral do homem e étnico. Teria sido Jorge de Sena o único a explicitar que o surrealismo de Antônio Pedro seria “regionalista” e, portanto, calcado em núcleo antropológico e, no meu entender, muito afim ao que se desenvolvia na América Latina em contraposição à adesão bretoniana. Outras respostas ainda iriam tomar conta do cenário à beira de 1950. Mário Henrique Leiria e Cesariny escrevem uma declaração que “expulsa” Antônio Pedro, França e Cândido Costa Pinto, nunca impressa, mas que circulava no meio literário. Pedro Oom e Antônio Maria Lisboa não concordam já anunciando a próxima cisão e o fim das atividades coletivas. O texto “Mil-novecentos-e-cinquenta” seria o primeiro momento de uma revisão dessa trajetória. Exauridas as respostas e dissolvidas ambas as organizações coletivas, cinco anos depois da viragem do século, José-Augusto França marcaria com tinta forte, a ação desbravadora de Antônio Pedro na contramão daquela falta de “tradições duma certa imaginação criadora” sempre reclamada em Portugal. E, principalmente, o tornaria protagonista daquela ligação entre pintura e poesia; entre expressão plástica e literária que haveria desaparecido depois do futurismo. Ao mesmo tempo que o entusiasmo de Antônio Pedro é situado entre outras aventuras, a sua ação extirpada das manifestações surrealistas dos anos de 1950 e 1960, ficará fixada nas palavras de José-Augusto França, em um retrato impressionante:

Tal acordo de arte e de poesia, nestes próprios dias no nosso exame existe em Antônio Pedro. De aventura em aventura, o seu nome vem de muitos anos atrás, de um lirismo literário e precioso de adolescente, do Io. Salão dos Independentes, do “manifeste du Dimensionisme” (Paris, 1934), da “Variante” (revista que acabou por não ter colaboradores à altura do seu desejo), de uma Londres sob às bombas que a todos nos vão destruindo – mas é agora, no sentido que tomou na eclosão do movimento surrealista em 1947, que ele pode ser finalmente encarado. Pela primeira vez, a camaradagem de Antônio Pedro teria encontrado quem a entendesse, quem, por cima do que ele dizia e fazia, encontrasse o que ele é, quem o acompanhasse numa mesma violenta negação dos bastidores sem teatro que constituem a vida literária portuguesa. De Antônio Pedro é difícil falar. Ele é o homem “da cabeçada”, o homem com a coragem da asneira, sem senso crítico,

amando e exacrando visceralmente, com menos habilidade do que os seus amigos lhe emprestam. Com isso, um homem solitário e um homem de acção, que é a maneira mais trágica que há de andar sozinho. Depois, aqueles dois metros de altura e dois centímetros de barba que o fazem olhar de outra forma geométrica o tamanho do mundo e de outra forma teatral o maquilhagem do transeunte. E um teatro que quer e no qual não entra em figuração, um teatro de monstros seus, ou alheios, movendo-se numa cena que ele crie à força de praticáveis com as proporções da sua pintura. Monstros de sangue e de sexo, com flores líricas que só a solidão faz nascer – e mais o Minho no fundo dos seus quadros, com pagãos e celtas, sem Julios Dinises nenhuns. (FRANÇA, 1955, p. 64-65)

O longo retrato de Antônio Pedro feito por José-Augusto França pode ser contrastado às brevíssimas palavras que Jorge de Sena lhe dedica em “Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950”, no qual apenas refere que o poeta integra um sentimentalismo à “Guilherme de Faria” e um plebeísmo à “Aquilino” e que viria a ser, “depois de várias aventuras de vanguarda, uma das personalidades influentes em gerações recentes e criar uma das obras primas da prosa contemporânea na narrativa surrealista, *Apenas uma Narrativa*” (SENA, Jorge; em FRANÇA, 1955, p. 30-31). Como já foi dito, Jorge de Sena havia escrito os textos que prolongariam as polémicas em torno do Grupo Surrealista de Lisboa na *Seara Nova*. Sempre apontando a narrativa breve de Antônio Pedro como das melhores páginas não só do surrealismo, mas da prosa mundial, nos resquícios do movimento, no seu panorama para a *Tetracórnio*, buscaria analisar sobretudo e mais detalhadamente o papel dos *Cadernos de Poesia*.

O apoio a Antônio Pedro não deixa de ser uma evidência daqueles paradoxos anunciados ao início das nossas divagações porque curiosamente, uma das tónicas das *Unicórnio* seria a de manter a separação entre assuntos de cultura do domínio político em geral. Ao problematizar a função do intelectual, segundo Catarina Anselmo Crua (2011), parece que o papel interventivo dos artistas estaria restrito à cultura, e lembrando que o primeiro inquérito da *Unicórnio* foi sobre o desaparecimento de André Gide, um dos editores, juntamente com Proust, da *Nouvelle Revue Française*, que inspirou a criação da *Presença*. Essa seria uma atitude contra a instrumentalização das artes pelos regimes totalitários ou partidários e uma abertura ao papel da crítica como luta contra a sujeição intelectual. No entanto, as indisposições que marcaram a cisão do Grupo Surrealista de Lisboa, fora questões pessoais, correspondem justamente às intervenções políticas que Antônio Pedro liderou. Publicar, na *Unicórnio* o poema “Invocação para um poema marítimo”, que havia saído na revista *Clima*, em São Paulo, em 1941, em vez de uma obra da sua mais marcada fase

surrealista; relembrar o poeta, desenhista e pintor como uma figura isolada e destacada de grupos, em uma espécie de nomadismo, desloca o gesto político e de intervenção da sua experimentação vanguardista para um outro lugar, que corresponderia mais precisamente ao emblemático lema de unicidade das artes que havia aparecido nos *Cadernos de Poesia*.

Unicórnio nômade – do que anda e do que fica

O exílio caracterizou a vida dos principais expoentes das *Unicórnio*, José-Augusto França, Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro; coincidindo a publicação dos cinco números com o momento que envolve as suas partidas. A condição do exílio contribui para um remanejamento da posição crítica, mas no limiar dele, a guinada é também fruto daquela vida do “pensamento independente” que não coube mais em nenhum lugar da cultura portuguesa e que, nas sombras no decorrer da década de 50 por sobre aquela breve esperança de uma abertura depois do Pós-Guerra, mostrou-se como espaço interdito.

Frente aos vácuos próprios do trauma recente da guerra e da inviável democracia, aquela vida (intelectual) que insiste em buscar sentido torna a memória sobre os debates da primeira metade do século XX um arquivo importante seja para os que permaneceriam em atitude conspiratória seja para aqueles que se debruçam, como nós, sobre as histórias. Daí a importância, naquele tempo, dos dossiês e inquéritos lançados no seguimento de *Unicórnio*. As desilusões da sociedade criaram uma consciência que tomou para si uma espécie de responsabilidade pelo passado. Em resistência ao “segundo nômade”, que no pensamento de Spengler ocupa lugar central na última gradação do ciclo vitalista, ou seja, no espaço de degradação, a memória e a discussão foram os pilares do escopo da revista, compondo algumas sintaxes na ligação temporal entre estética, cultura e civilização. Contra o “segundo nômade” outros nômade – aqueles de solidão e de atitude, em deambulação insatisfeita com diferentes graus de ceticismo. Pensar sobre as principais vertentes da primeira metade do século XX (*Tetracórnio*) ou sobre o pensamento dos revoltados (*Tricórnio*) ou, ainda, sobre como vivem os intelectuais portugueses a sua relação com o pensamento passado em Portugal (*Bicórnio*) significou recorrer à cultura vendo-a como patrimônio já constituído, através de seus valores mais constantes e, entre eles, o da modernidade, fundamental à crítica poética veiculada pela revista.

O inquérito “Para um conceito atual da modernidade” (FRANÇA, 1956, p. 29-64), que ocupou extenso espaço na *Pentacórnio* contou com dez colaborações: “Para uma certidão de óbito da modernidade”, de Adolfo Casais Monteiro; “Modernidade não é moda ou a

inseparabilidade do tempo e do espaço”, de Antônio Quadros Ferro; “Modernidade e Classicidade”, de Carlos Eduardo de Soveral; “Modernidade e modo”, de Delfim Santos; “Sentido e não sentido do moderno”, de Eduardo Lourenço; “Da modernidade e do seu preço”, de Fernando Lemos; “Sobre o modernismo”, de Jorge de Sena; “Il faut être absolument moderne, Rimbaud”, de José-Augusto França; “Dez reis de moderno antigo”, de José Blanc de Portugal e, por fim, “Sobre o modernismo em Portugal”, de Óscar Lopes.

Adolfo Casais Monteiro, aquele que, de finais dos anos 50 até 1972, teve o seu nome apagado nas referências da imprensa portuguesa e que escreveria mais de 50 textos sobre Fernando Pessoa, tendo sido um dos primeiros divulgadores da sua obra, afirma que a modernidade virou mito pela impossibilidade do ser (de ser). Ela teria acabado, porque só poderia ser feita daqueles sonhos de não os poder ter. Por isso, segundo o crítico e poeta, a modernidade “sabe a cinzas, a dia de finados”. É o princípio de coisa nenhuma, a lição aprendida de Fernando Pessoa, na voz contrafeita, mais próxima de uma negação abjecionista. Brada que ela só pode ter alguma solidez naquele “campo que tiveram de lavrar com os nervos ou com o sangue os homens que por qualquer forma olharam para si e quiseram dizer “não”, um ‘não’ total, de repulsa, repúdio e vômito. O Não”. (FRANÇA, ed., 1956, p. 32) E continua a seguir: “é o espinho cravado na carne do nosso tempo. É o seu retrato em negativo, é o marco zero de onde o homem tem de partir se estiver realmente decidido a COMEÇAR, para chegar a ser” (*Idem*, p. 33). Para Adolfo Casais Monteiro, a modernidade recusa a insubsistência das formas porque ela precisa criar a expectativa de si mesma e esse movimento ele observa na poesia de Jorge de Sena, numa importante crítica tecida em *Unicórnio*. Mostra que, em uma altura onde todos queriam ser discípulos de Álvaro de Campos/Pessoa, Jorge de Sena fazia o seu caminho de forma isolada, “na dolorosa busca de expressão”, desbravando terrenos que muitos sem o reconhecer lhe ficariam devendo e tentando refazer por si e pelos outros. As raízes de uma indispensável tradição que ele entendia ser o nexos profundo da via poética, ou seja, as vigas que sustentavam a obra ele as identificou na poesia de Jorge de Sena. Observou em *Perseguição*, uma tendência ao automatismo e, em *Coroa da Terra*, certo hermetismo que ficariam a meio caminho, ligados ambos a uma revalorização da língua. O mundo partido da consciência social, nessa “idade agônica do Ocidente”, encontraria na *Pedra Filosofal* de Jorge de Sena, a relação “eu – outro” como a expressão da angústia, da revolta e da esperança. Para Adolfo Casais Monteiro, a relação da visão poética de Jorge de Sena como se fosse a de espelhos deformantes, mas com o desejo de descoberta, lembra o peregrino de Zaratustra, de Nietzsche, o ser inquieto, entre a

denúncia e a solidariedade. Errar o tempo todo ou errar em tudo, no reflexo dos espelhos, seria chegar a essa consciência que permite trilhar, nas forjas da criação, uma nova linguagem.

Na mesma mão, parece seguir Eduardo Lourenço, em “Sentido e não sentido do moderno”. Compreendendo a modernidade como uma consciência sempre negativa, em estado máximo de ruptura, no qual todas as formas de transcendência são recusadas, o filósofo descobre que a modernidade só pode traduzir-se no momento em que o homem perdeu ou rejeitou a imagem de si mesmo com *natureza humana*.

Mas precisamente por isso a modernidade é duplamente uma posição *negativa*: ela opõe-se às formas mortas do presente, ou antes, é ela mesma quem lhe passa a certidão de óbito e ao mesmo tempo luta consigo mesma, contínua e conscientemente, para superar a morte irremediável de todas as formas que atingiram o limite das suas transformações imanentes. (FRANÇA, ed., 1956, p. 43)

Para ele, esse momento pode ser localizado na história a partir da experiência de fratura, fenômeno típico do século XIX, aquele da compreensão de que o desequilíbrio permanente, mas lento da humanidade no passado tomaria uma dimensão catastrófica. Para o homem moderno, o “homem clássico” passava a vida a adaptar-se ao passado e a conformar-se. O passado, em vez de dar o sentido de uma continuidade teria acentuado a experiência de fratura, fundamental à modernidade. No entanto, haveria uma “falsa modernidade” e uma “verdadeira modernidade”. A vontade vazia de fratura, de negação, de um simples desacordo com as formas do seu presente não constituiriam a modernidade. Esta levaria a um ponto mais alto e exprimiria algo mais do que uma vontade formal de ruptura com o mundo dado. Ela seria uma fratura com as próprias exigências que a fazem existir. Essa realidade absoluta, vivida na poesia, só poderia se dar em *Orpheu*, segundo Eduardo Lourenço, que teria incarnado o próprio mito. Em “Orpheu, a poesia como realidade”, ensaio publicado em *Tetracórnio*, a mitologia de Orpheu assume aquele “aparentemente nada” que é “realmente tudo”, que bem distante de ser inofensivo, seria capaz de incarnar a imaginação na vida.

O paradoxo da modernidade, segundo o filósofo, seria o de que ninguém pode ser moderno por imitação. De certa forma, o pensamento de Eduardo Lourenço justifica a crítica de Adolfo Casais Monteiro ao sublinhar o fato de Jorge de Sena buscar um caminho diferente daqueles que “imitavam” Campos/Pessoa. Ao mesmo tempo, o inquérito de Jorge de Sena, “Sobre o modernismo”, é uma das poucas reflexões que, reclamando de uma “a-historicidade” e “a-dialética” na maneira como se debatiam os modernismos, afirma a importância dos seus resultados, principalmente, na afirmação da vida. Nas considerações de Óscar Lopes, por

exemplo, a própria qualificação de *modernista* já seria infeliz por apresentar um sentido acentuadamente valorativo. José Blanc de Portugal, por sua vez, entende que somente com uma filiação, o modernismo faria sentido e que ele aterrorizava os militantes dos romantismos e dos clássicos. O paradoxo estaria no fato de que a modernidade, quando se prende ao novo contendo uma “novidade absoluta” só pode existir como desconhecimento de identificações do passado.

Jorge de Sena, justamente por assumir a historicidade do próprio “ismo” aponta ao paradoxo semelhante, das dissoluções e cristalizações das civilizações. Essa alimentação e retro-alimentação, no entanto, não significa, para ele, que se deva diminuir a importância do acontecimento na história. Com a preocupação de se pôr contrário ao debate sobre o abismo entre a arte e o povo, pois não enxergava um divórcio entre elas, mas uma “inadaptada visão das realidades sociais do nosso tempo” (FRANÇA ed., 1956, p. 50), isto quer dizer, um assumido susto que depois é absorvido pela sociedade, Para ele, o modernismo é:

acima de tudo, uma política cultural, uma corajosa conquista do medo e da opressão, uma livre luta pela integridade do corpo e do espírito, uma desassombrada afirmação de que a vida vale a pena ser vivida quando for garantida, por sobre todas as seguranças e independências que a organização social e a difusão da cultura permitam, a insegurança suprema de sermos mortais e vivermos à maravilhosa superfície de um insignificante globo, dentro de um universo que havemos de dominar. A insegurança última de sermos falíveis, mesquinhos, maus, egoístas e estarmos sempre à beira do abismo, não de traírmos o povo ou a arte, mas de nos traírmos a nós próprios e à nossa liberdade. (FRANÇA ed., 1956, p. 51)

A sua “Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950”, publicada em *Tetracórnio* é desenvolvida através da mesma dialética e historicidade. O fato de o seu século XX começar no XIX e ao longo deste a expressividade e as formas irem se desterritorializando e reterritorializando numa bricolagem de elementos que vão sendo retomados, atravessa a mesma compreensão da modernidade, exposta posteriormente. José-Augusto França e Fernando Lemos tentam separar os termos entre os atemporais dos temporais. O primeiro separa o *moderno*, que constitui a modernidade do *modernismo*, considerando que os dois são antônimos de antiguidade. O segundo entende a modernidade como um corpo formado por três modalidades: “moderno, modernizado, modernizante”. O primeiro estaria mais imerso no tempo, o segundo mais acomodado e o terceiro seria uma ação que faz do homem um agente. Esses elementos são traduzidos depois por “consciência”, “passividade” e “ação”, um compromisso, ao que tudo indica, de experimentação aplicada à

história. Para Delfim Santos, no entanto, a conceituação da modernidade é cronológica, mas lhe escapa. A classificação temporal ordenativa não seria suficiente. O conceito seria independente da época em que surge, revelando-se como um modo unitivo ao qual poderia haver adesão ou recusa.

E o mito? Se para Eduardo Lourenço, o mito da modernidade substitui o antigo, para Lemos, ou é uma espécie de adjuvante da ação ou não existe para ser uma entidade superior, o que é o mesmo que dizer que ele não existe, mas deve-se tentar escapar da civilização acomodada a certo tipo de letreiros de massa como “no comércio diário: QUERES FIADO? TOMA” (FRANÇA ed., 1956, p. 48). Ou seja, como apontado por Eduardo Prado Coelho, o caminho da poesia (e o da arte) não pode e não deve ser nada de fácil.

Na perspectiva de Carlos Eduardo de Soveral, no entanto, o conceito de modernidade que une o passado ao futuro, em uma prodigiosa assimilação do antigo em um não menos assombroso futuro, constitui, uma valia essencial, admitindo a identidade de valor. Seria o que valendo tanto no antigo quanto no novo revela-se de permanente e seriam as essências permanentes que interessam e perduram. Dessa forma, para ele, o que é “*esplendidamente moderno*, se nos configura *clássico*” (FRANÇA, ed., 1956, p. 39) Em outras palavras, da modernidade, o que pode perdurar, aquilo que lhe interessa, é assimilado como clássico, numa reflexão radicalmente oposta à de Eduardo Lourenço ou à de Jorge de Sena. A reflexão se ajusta aos trilhos de uma tradição do conhecimento que agrega a poesia, a epopeia marítima ao fenômeno da Expansão Portuguesa, num misto de prolongamento e de eterno-retorno ao “espírito mítico-trágico europeu”. A história é lida através dos mitos antigos, o que permitiu a Soveral ligar, por exemplo, no Colóquio Luso-Brasileiro de História, realizado na Faculdade de Letras de Lourenço Marques, em 1970, a chegada dos portugueses ao Brasil à ilha dos amores d’ *Os Lusíadas*, circunscrevendo a questão atlântica na “lusa tensão de amor com a terra brasileira” (ALMEIDA, 2015, p.255). Para ele, a noção de história não se atém aos acontecimentos dos homens, mas ao conhecimento do espírito. E a noção de modernidade acompanha a mesma perspectiva teleológica. “Depois de tudo, Modernidade é acto: é o próprio jogo, quão possível desafogado, do Espírito, e o que desse jogo resulta, na conexão mantida com os tutanos, os cuidados maiores, as intuições e propósitos nucleares de uma Cultura” (FRANÇA ed., 1956, p. 39). Noções ligadas às mitologias nacionais e tão distantes da ideia de errância em direção ao outro, parecem ser indispensáveis também aos olhos de Antônio Quadros Ferro. Para ele, a espiritualidade é a mais significativa cúmplice da modernidade naquilo que fica. A exigência do espaço, uma das obrigações da modernidade,

inevitavelmente a ligaria às tradições nacionais. Nos seus maiores exemplos, o triunfo de Picasso ou de Vieira da Silva em Paris estaria em “terem-se transformado em artistas franceses, por muitos reflexos de uma sensibilidade catalã ou lisboeta que ambos” (*Idem*, p. 37) manifestavam ainda. A questão envolve o reconhecimento permanente das forças simbólicas do espaço, na aproximação transcendente que a interpretação cultural mítica formou.

Com jeito de “não tem fim”

O meu ponto de partida foi que o paradoxo da negação, por exemplo, registrado em muitas recusas apresentadas nos textos críticos sobre a poesia e a literatura, especialmente nos de Adolfo Casais Monteiro, de Jorge de Sena e de José-Augusto França, revela a presença de novas fronteiras linguísticas e culturais que seriam marcadas como revolucionárias na década de 1960. Ao mesmo tempo, por outro lado, a negação da vanguarda como um lugar próprio à modernidade, como é afirmada no debate filosófico sobre a identidade portuguesa, em textos de Carlos Eduardo de Soveral e de António Quadros Ferro mostram uma disposição para se pensar a cultura em termos de substância e de valores teleológicos de modo muito próprio. Ao seguirmo o roteiro do debate sobre a modernidade fica claro que os dissensos passam por várias articulações entre estética, cultura e civilização, também sobre noções como abismos, injunções involuntárias e contraditórias entre tempo e espaço. Acontece-me, porém, que ao tentar mostrar alguns sentidos para o mito unicórnio, tive que regredir até o início do século XX, pensar na alegoria do “segundo nômade” de Spengler para rever os caminhos desses poetas e críticos também nômades, alguns destituídos da sua terra, sem nunca deixar de pensar sobre ela.

A crescente vaga de discussões sobre a modernidade, ao longo do século XX, determinou modos de leitura da poesia, acarretando novas discussões sobre as relações entre o local, o nacional, o global, o transnacional e o translocal que, de certa maneira, terão que revisitado as mitologias nacionais ou da modernidade para poderem refletir sobre a alteração fenomenológica, histórica e contextual contemporâneas. Não me parece que os paradigmas oitocentistas do Estado-Nação tenham realmente se esgotado como também não me parece que as recusas novecentistas tenham desaparecido. Estamos em mundos conectados onde assuntos, ideias e até mesmo sistemas circulam e se disponibilizam. A questão é: o que vamos querer? A velha pergunta – o que quer – nunca nos trouxe tanta responsabilidade sobre os gestos de selecionar, organizar e, principalmente, construir uma rede sustentável ou, pelo

menos, de sobrevivência. Esses críticos permitiram que pudéssemos ler a poesia portuguesa da primeira metade do século XX, atribuindo-lhe muitos sentidos mesmo que divergentes. Cabe a nós também criar novos elos, na rememoração infinita da poesia e da crítica. Se a vida for apenas um instante repetido infinitamente que seja este trágico momento permeado de poesia e crítica, sem medo de nos tornarmos acumuladores de informação ou para isso não acontecer.

Referências

- ALMEIDA, José. Carlos Eduardo Soveral e o Brasil. Errâncias do imaginário entre o Brasil, Cabo Verde e Portugal: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015, p. 254-265. Foi acessado em 21/10/2019, em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13428.pdf>
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Revistas literárias e a poesia brasileira contemporânea. *Boletim de pesquisa NELIC*, v. 3, n. 4 – Páginas do periodismo. Florianópolis, 1999. Link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/246/showToc> Acessado em 16/10/2019.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. MOURÃO, Cleonice P. B.; SANTIAGO, Consuelo F. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CRUA, Catarina Anselmo. *Revistas Córnio. Modernidade e discurso crítico na cultura portuguesa da primeira metade do século XX*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação e Artes, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, maio de 2011.
- FRANÇA, José-Augusto. Introdução à leitura de *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio: 1951 – 1956*. PORTUGAL. Biblioteca Nacional Unicórnio, etc. : mostra documental, 16 de Dezembro de 2006 a 3 de Março de 2007 / [org.] Biblioteca Nacional ; coord. Divisão de Actividade Cultural e Científica ; apresent. José-Augusto França : colab. José-Augusto França, Miguel Real. – Lisboa : BN, 2006, p. 07 a 10.
- _____ (org.) *Pentacórnio. Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Edição do autor. Lisboa: 1956.
- _____ (org.) *Tetracórnio. Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Edição do autor. Lisboa: 1955.
- _____ (org.) *Tricórnio. Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Edição do autor. Lisboa: 1952.
- _____ (org.) *Bicórnio. Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Edição do autor. Lisboa: 1952.
- _____ (org.) *Unicórnio. Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Edição do autor. Lisboa: 1951.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoires*. Paris: Gallimard, 1997.
- PORTUGAL. Biblioteca Nacional Unicórnio, etc. : mostra documental, 16 de Dezembro de 2006 a 3 de Março de 2007 / [org.] Biblioteca Nacional ; coord. Divisão de Actividade Cultural e Científica ; apresent. José-Augusto França : colab. José-Augusto França, Miguel Real. – Lisboa : BN, 2006.

REAL, Miguel. José Augusto-França, a década de 50 e as *Córnio*. PORTUGAL. Biblioteca Nacional Unicórnio, etc. : mostra documental, 16 de Dezembro de 2006 a 3 de Março de 2007 / [org.] Biblioteca Nacional ; coord. Divisão de Actividade Cultural e Científica ; apresent. José-Augusto França : colab. José-Augusto França, Miguel Real. – Lisboa : BN, 2006

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1982.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

TCHEN, Adelaide Ginga. *A aventura surrealista*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.