

# Contributos para o estudo das relações entre arte e poder: leituras de Mário-Henrique Leiria

Contributions to the study of the relations between art and power: readings of Mário-Henrique Leiria

Marta Mendes Braga  
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – IELT, FCSH  
Universidade Nova de Lisboa  
Lisboa, Portugal  
[martbraga@hotmail.com](mailto:martbraga@hotmail.com)

## RESUMO

Desvelam-se algumas das críticas tecidas na obra leiriana, em especial ao *establishment* da arte, através da demonstração de elementos textuais que indiciam as distintas estruturas de poder a que a arte esteve exposta, e de que forma as relações entre estas e aquelas evoluíram desde o período surrealista do autor (1949-1951) até ao momento da publicação das suas obras, na década de 70.

A análise de uma narrativa extraída de *Contos do Gin Tonic*, fundamentada com o apoio dos textos críticos inéditos do autor, originou a discussão em torno de diversos temas diretamente ligados à arte, como o meio artístico, o artista, o objeto artístico, a receção artística e a crítica de arte.

A arte e a literatura, enquanto meios de expressão de inconformismo e instrumentos de subversão, são armas de luta preferenciais de Mário-Henrique Leiria.

A literatura, em particular, é passível de ser aqui observada sob a perspectiva dos seus recursos estilísticos —a ironia, a paródia, a simples comicidade e o humor negro— que comportam um triplo aspeto funcional: como diferentes estratégias discursivas para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social; como meio de sublevação que se faz essencialmente pela palavra; e, por fim, como via de acesso a um espaço único de liberdade, que é, afinal, o da criação artística.

## PALAVRAS-CHAVE

Criação, Arte, Poder, Subversão, Liberdade

## ABSTRACT

In this paper, some of the critiques interwoven in the work of Mário-Henrique Leiria are zealously tackled, especially those referring to the establishment of art, through the demonstration of textual elements which indicate the different power structures that art had been exposed to, and in which way the relations between the said power structures and such critiques have evolved since the surrealist period of the author (1949-1951) until the time of the publication of his works, during the 70s.

The analysis of a narrative out of *Contos do Gin Tonic* (Gin Tonic Short Stories), supported by the author's critical texts, originated the discussion around several themes which are directly connected with art, such as the artistic milieu, the artist, the artistic object, artistic reception and art criticism.

Art and literature, as means of expression of inconformity and instruments of subversion, are Mário-Henrique Leiria's preferential weapons of choice.

Literature, in particular, is subject to be regarded here under the perspective of its stylistic devices —irony, parody, plain humor and dark humor— which hold a triple functional aspect: as different discursive strategies for expressing a perspective of the existence of a certain political and social contingency; as a means of uprising which is essentially made by the word; and, finally, as a way to access a unique space of freedom, which is, therefore, that of the artistic creation.

## KEYWORDS

Creation, Art, Power, Subversion, Freedom

“A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada.”<sup>1</sup>

—Mário-Henrique Leiria

O presente estudo pretende problematizar as relações de arte e de poder na obra de Mário-Henrique Leiria. No sentido de compreender a importância da arte na vida deste autor, considere-se o seu percurso biográfico e artístico, onde se destaca a sua polivalência, tendo desenvolvido as atividades de artista plástico, escritor, crítico literário e tradutor, herdando da sua experiência surrealista a abolição de barreiras entre distintas áreas de expressão.

Quanto ao tema do poder, é particularmente relevante para o estudo a que nos propomos, não só devido ao forte conteúdo político dos contos, mas também porque os mesmos foram escritos e publicados em período ditatorial. Perante mecanismos de controlo e de repressão que minavam a existência exterior, a arte torna-se um meio privilegiado de busca de liberdade. Foi essa busca, na vida e na arte, que impeliu Mário-Henrique a juntar-se, nos fim dos anos quarenta do século XX, ao grupo surrealista. Este grupo encetou esforços para abrir novos caminhos no horizonte da cidadania e da expressão artística (mais notoriamente na pintura e na literatura), des(cons)truindo, subvertendo, transgredindo, recriando, enfim, acreditando na revolução da realidade pela arte. No entanto, em 1952, por já não se identificar com a natureza do surrealismo português, Mário-Henrique separa-se dos Surrealistas, mas não se desvincula totalmente do que ele considera fazer parte “Da grande experiência surrealista que por todo o mundo vive.”<sup>2</sup>

Deste modo se compreende a original expressão artística deste autor, onde, embora sejam passíveis de ser encontradas, ao longo dos contos, explícitas influências surrealistas, estas aparecem mescladas com influências diversas, fruto de uma vida em certos períodos nómada, que lhe proporcionou múltiplos encontros com outras realidades socioculturais.

As relações entre o poder e arte estão representadas em muitos dos contos leirianos, dentre os quais selecionamos, para este estudo, o conto “Livre, Cristã e Ocidental” (Leiria, 2007), por permitir uma abordagem abrangente de assuntos que estão intrinsecamente ligados —a figura de artista, o objeto artístico, a receção artística e a receção crítica. Através da confrontação deste conto com aspetos de outros contos e socorrendo-nos também dos textos ensaísticos do autor serão extraídas linhas de leitura e de interpretação.

O argumento principal que defendemos é que este texto constitui uma crítica irónica ao *establishment* da arte, onde são apresentados indícios textuais que nos permitem aferir as condições artísticas antes do 25 de Abril de 1974.

## 1. Análise do título do conto “Livre, Cristã e Ocidental”

O título do conto “Livre, Cristã e Ocidental”, que se apresenta como uma lista de conceitos-cliché de uma sociedade pautada pelas regras do bom gosto tão enaltecidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional, suscita uma discussão inicial por constituir claramente uma alusão irónica às características pelas quais a arte vigente se regia. Entenda-se aqui a *ironia* como figura de estilo que transmite um significado oposto àquele que decorre da interpretação literal do enunciado. É da mutação latina ironía-, «ironia», do étimo grego *eironeía*, «interrogação», que surge a palavra atualmente designada por ironia. Conjugando aquela

definição com o sentido etimológico deste conceito, poder-se-á entender o título do conto enquanto interrogação leiriana sobre a validade das premissas da arte institucional. Ao longo da narrativa, através da descrição de referentes que se opõem às premissas enunciadas no título, reforça-se a comunicação irónica.

Partindo destas aceções, apresentamos de seguida uma possível interpretação textual do conto, iniciando a mesma com uma análise detalhada do título. Abordemos sumariamente os termos que o constituem:

- Livre*: o conceito de liberdade sugere-nos aqui uma evocação dos condicionalismos a que a arte estava sujeita, primeiro, pelo efeito repressivo de escala que a obediência generalizada às formas e conteúdos dos cânones causava e, em Portugal, durante o Estado Novo, pelo poder político, que, sob a acção do SPN, refreia qualquer ímpeto de liberdade criativa;
- Cristã*: recordemos a célebre tríade da Educação Nacional “Deus, Pátria e Família”, valores que se erigiam como os pilares do Estado Novo. A tradição da arte eclesíastica cristã foi direcionada durante o Estado Novo de forma a servir o Poder nas suas inúmeras manifestações, e este, em contrapartida, defendia-a sempre que era posta em causa. A exemplo dos outros vocábulos que constituem o título deste conto, o uso de *Cristã* visa um questionamento, o da autoridade da instituição religiosa no domínio artístico;
- Ocidental*: propomos dois sentidos distintos na interpretação desta palavra. O primeiro está relacionado com o contexto da Guerra Fria, em que a Europa Ocidental designava os países sob influência norte-americana, e, portanto, o termo *ocidental* era frequentemente usado como contraponto a Europa Oriental, que estava sob a influência soviética. Este sentido pode ser verificado nos contos leirianos de temática explicitamente política. O segundo sentido é mais lato e relaciona-se com a cultura ocidental, que deriva das culturas clássicas grega e romana, tradições que regem os países da Europa Ocidental, sobretudo no domínio artístico. As nações ocidentais, pelo poder económico e político que detêm, impõem a sua superioridade a outros países em vários domínios da vida pública e privada, assumindo como hegemónica e inquestionável a sua conceção. Uma vez que o movimento surrealista, desde o início, se caracteriza por uma recusa da supremacia dos valores ocidentais face aos demais, tendo inclusive valorizado as culturas marginais consideradas primitivas<sup>3</sup>, pode considerar-se que, neste conto, também *ocidental* é utilizado ironicamente, já que a obra artística que mais surpreende no final do mesmo é a “paisagem oriental, exata, delicada, de suave colorido” (Leiria, 2007), produzida por um asiático.

Abordadas, sucintamente, as premissas que constam do título, é possível identificá-las com linhas tradicionais de pensamento estético, linhas essas que contrastam com o pensamento do autor, que pode por sua vez ser glosado por via de alguns dos seus textos críticos. Como refere Alberto Pimenta, em *O Silêncio dos Poetas* (2003):

Até ao século XVIII (...), as teorias poéticas que se foram sucedendo, e mutuamente copiando, apenas superficialmente variam esse compromisso inicial que vincula a arte literária a uma missão ético-social e faz com que no gosto ocidental (pós-socrático e, naturalmente, cristão) se haja chegado a identificar belo e bem como categorias homólogas, indissociavelmente ligadas.

<sup>1</sup> Leiria, M.-H. (s.d.). “A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada.” [Frase retirada de um bloco de desenho A3, com vários desenhos a lápis e frases soltas]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente N.º E22/51*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

<sup>3</sup> Tome-se como exemplo a obra *Tarahumaras* de Antonin Artaud, publicada pela Relógio d’Água em 2000.

Nesse sentido, a concepção de uma arte que segue os preceitos de um “gosto ocidental pós-socrático e, naturalmente, cristão” (Pimenta, 2003) entra em confronto com as concepções mais arrojadas defendidas por Mário-Henrique Leiria.

Em 1945, momento em que o autor se debruça sobre os problemas da arte num dos seus primeiros textos teóricos, o *1º Manifesto do Sobreporismo*<sup>4</sup> (Martuscelli, 2013), a primeira premissa expressa no título do conto —liberdade— é desenvolvida, tanto no domínio artístico como nos domínios individual e coletivo da vida em geral. Neste manifesto, Mário-Henrique defende uma arte anárquica, desprendida de grilhões canónicos e de regras estilísticas, para “... poder renovar o destruído com a energia necessária” (Martuscelli, 2013).

Convicto de que as velhas fórmulas artísticas estavam esgotadas, Leiria estabelece uma clivagem com a tradição e as forças conservadoras, de forma a redescobrir o mundo e a vida através de linguagens nunca antes experimentadas.

Uma das principais estratégias usadas durante o Estado Novo para iludir nacionais e estrangeiros sobre a real condição artística do país desenvolveu-se através da propaganda e da apropriação da arte para construir, sob a égide de princípios nacionalistas, uma Nação aparentemente moderna e ornamentada. Era considerada, por Mário-Henrique e outros artistas, uma arte de *fachada*, o que, neste conto, fica patente pelo facto de ser necessário encomendar arte, no intuito de apresentá-la a embaixadores estrangeiros, para que a Nação fique bem vista.

A criação artística evidenciada ao longo deste conto remete-nos ainda para um género de pintura tradicional por excelência, o da natureza-morta, onde a fruta desempenha um lugar central. A fruta do conto pode assim funcionar como parodização daquele tema, entendendo-se aqui a paródia na concepção de Linda Hutcheon, que dá dela a definição de “repetição com diferença crítica”<sup>5</sup> (1985).

Ao introduzir uma diferença crítica na imitação de um género de pintura deveras enraizado nos meios artísticos tradicionais, apresentando como arte o próprio objeto nele representado, Mário-Henrique Leiria produz a paródia, que resulta num efeito cómico, pressupondo-se uma intencionalidade de ridicularização.

## 2. Alguns exemplos de tipos de cómico e a sua relação com a criação artística

Exponham-se situações onde é possível identificar o cómico, socorrendo-nos de algumas considerações teóricas de Henri Bergson, veiculadas na obra *O Riso, Ensaio sobre o significado do cómico*<sup>6</sup>. Segundo este autor, “Pode definir-se o cómico por um ou mais diversos caracteres gerais, visíveis exteriormente, que tenham sido encontrados em efeitos cómicos recolhidos aqui e ali.” (Bergson, 1993).

Considerando insuficiente sustentar a sua teoria apenas na enumeração de caracteres gerais, Bergson apresenta, exemplificando, o modo de fabricar o cómico. Deste modo, é possível inferir que as variações concorrem para a construção de diferentes tipos de cómico:

(...) para além da coisa que é risível na sua essência e nela mesma, risível em virtude da sua estrutura interna, existe uma multitudine de coisas que provocam o riso, sugerindo qualquer vaga semelhança com aquela outra, ou qualquer associação acidental de uma com outra que se assemelhe a essa, e assim de seguida; a evidência do cómico não tem

fim, porque gostamos do riso e todos os pretextos servem; (Bergson, 1993)

Retome-se o conto em análise, “Livre, cristã e ocidental”, e atente-se que o efeito cómico de situação se produz imediatamente na introdução, quando se refere que na Galeria Bernardette “Era raro o dia em que não [se] vendia uma meia dúzia de fruta, quase sempre dos mais procurados autores.” (Leiria, 2007), visto que esta sentença provoca, no imaginário do leitor, a *transposição* (Bergson, 1993) da imagem da galeria para a da mercearia. Bergson apresenta o processo de transposição, muito apreciado na comédia clássica, para ilustrar o cómico de linguagem, e no qual a condição é que determinada cena “se reproduza quer seja entre as mesmas personagens em circunstâncias novas, quer seja entre personagens novas em circunstâncias idênticas.” (Bergson, 1993). Atente-se que no exemplo por nós apresentado, a transposição, embora efetuada apenas num plano hipoteticamente imaginado, é conseguida, porque é a própria linguagem, em torno de géneros alimentícios, que evoca a repetição da cena numa nova circunstância.

Ao apresentar o cómico dos gestos, Bergson enuncia que “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (Bergson, 1993). É exatamente este movimento mecânico o do Sr. Balakian ao “pulir uma pêra Terensky” (Leiria, 2007), gesto que em nada se coaduna com o objeto em questão. Tal gesto é apenas risível porque imita uma situação verosímil e mecânica, própria de um artista ou conservador de arte que se ocupa em dar lustre às obras de arte, mas que, ao ser transcontextualizada, isto é, ao ser transposta para a presente galeria, provoca o cómico. É o processo que Bergson designou como “o mecânico inserido no vivente” (Bergson, 1993), que se observa em situações de representação teatral, no disfarce, no contraste, e em que se assiste a uma “transfiguração momentânea” duma pessoa em coisa, pela força da mecanização de certos gestos, como se pode verificar, por exemplo, na personagem protagonizada por Charlie Chaplin, em *Modern Times* (Chaplin, 1936).

No conto de Mário-Henrique em análise, reconhecemos ainda um cómico de linguagem no depoimento do crítico Lesoto: “—Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um *regalo*. Do melhor que lhe conheço, estou-lhe a dizer. E tão *maduros!* Uma *delícia*.” (Leiria, 2007) Os termos por nós sublinhados reforçam o cómico de linguagem por se adequarem a uma apreciação crítica efetuada no contexto *consumível* em que a arte é inscrita, e por estar em consonância com o cómico das ações e das situações presentes no conto, constituindo como que a sua projeção no plano das palavras. No entanto, o cómico de linguagem acontece porque os termos utilizados pelo crítico opõem-se totalmente à nomenclatura específica da crítica artística.

É ainda com uma situação cómica que este conto finda, ao dar-se a conhecer a recompensa recebida pelo narrador pela ajuda prestada ao Sr. Balakian: “Três nêspas excepcionais, (...) com originalíssimas colagens do Senegal Júnior” (Leiria, 2007). O cómico é produzido pela valorização excessiva que é concedida a três nêspas, “pela transposição do solene para o trivial” (Bergson, 1993). A expressão final —“Souberam-me muito bem.” (Leiria, 2007)— reforça a natureza do objeto artístico enquanto produto de consumo, destituindo o prazer dele retirado de qualquer inteligibilidade, associando-o a um sentido (o palato) que nenhuma forma de expressão artística estimula ou sequer pretende estimular.

Podemos considerar que os diferentes efeitos cómicos estão dependentes da parodização que, neste conto, se opera através de uma imitação zombeteira de um tema de tradição tão elevado e caro aos

<sup>4</sup> Documento digitalizado do espólio de Mário-Henrique Leiria que se encontra na Biblioteca Nacional com a identificação E22/18, e que se encontra publicado por Tania Martuscelli em *Mário-Henrique Leiria Inédito*.

artistas, deformando-o, retirando-lhe toda a sua magnificência ao apresentá-lo como a mais banal das mundanidades (um mero objeto de consumo), expondo-o assim ao ridículo. É, desta forma, manifesta a intencionalidade de evidenciar a falência de um tema clássico, que, puido e sobejamente utilizado, deixa de impressionar diretamente os nossos sentidos e a nossa consciência, pelo que os artistas que dele fazem uso de um modo tradicional perdem na obra a sua *individualidade*.

Efetua-se, neste conto, uma reciclagem de um modelo estético, com vista à sua ridicularização e à crítica a determinadas escolas artísticas que se regem por cânones tradicionais e gastos. Intrinsecamente aliada à ideia de falência do modelo original, poder-se-á indiciar uma crítica ao gosto artístico burguês, que se apraz com a simples representação da realidade, tal como Mário-Henrique denunciou num ensaio intitulado *Para uma melhor compreensão da chamada “Arte Moderna”* (Martuscelli, 2013).

Com intenções paródicas, o autor recria, pois, a natureza-morta, à semelhança do processo transformativo a que alguns artistas surrealistas submetem o mesmo tema com o intuito de o renovar. A regeneração do tema neste conto ocorre na forma como é mostrado ao público, sendo a habitual representação —sob a forma de pintura ou escultura— substituída pela exposição real de elementos de natureza-morta. Deste modo, o público, outrora mero contemplador de uma arte estática e contemplativa, assume um papel interventivo ao poder apreciar sensorialmente (pelo manuseamento e pela degustação) a peça artística. No entanto, a pretensa regeneração apresentada pelo autor denuncia a mercantilização do género, ao expor objetos de arte como “uma meia dúzia de fruta” (Leiria, 2007). À semelhança do que Duchamp efetuou com o *ready-made*, Mário-Henrique adota um objeto banal, e sem recorrer a qualquer operação artística, isto é, sem que nele decorra uma produção, uma *poesis*, força-o a apresentar-se como uma obra de arte. Mário-Henrique, no entanto, não pretende produzir uma obra de arte mas antes desimpedir o caminho dela, pois esta encontra-se aprisionada entre o museu e a mercantilização.

### 3. A condição de artista segundo

#### Mário-Henrique Leiria

Relativamente à condição de artista, Mário-Henrique, num dos seus ensaios, considera que o “pintor não é um ser de eleição” (Martuscelli, 2013), pondo em causa uma divisão valorativa dos homens entre os que trabalham e os que pensam e criam. Mário-Henrique indica ainda que

Esse pintor é um ser social e tem que encarar a sociedade que o rodeia como o elemento básico da sua própria arte. Tem responsabilidades para com o povo e obrigações a cumprir em relação a ele. (...) é um revolucionário permanente da maior das revoluções: a revolução do homem para adquirir o seu direito de existir livremente. (Martuscelli, 2013)

Assim, o artista deve assumir as suas responsabilidades sociais no seio da comunidade onde está inserido, constituindo o seu trabalho —a arte— uma atividade como qualquer outra: necessária para o bom funcionamento da sociedade. Acresce-lhe ainda a responsabilidade crítica face aos acontecimentos que o rodeiam, devendo assumir, como qualquer outro cidadão, uma postura atenta à realidade, velando pela instituição de valores essenciais que devem reger uma sociedade justa e livre.

Assiste-se, deste modo, a uma evolução da figura de artista que abandona “mundos miríficos” e recusa assumir a função de puro

*entertainer* que desenvolveu durante séculos junto das estruturas do poder, concebendo-se agora como elemento integrante de uma sociedade em constante evolução, participando ativamente dela na qualidade de *revolucionário*.

Mário-Henrique distingue dois tipos de artista cuja diferença assenta essencialmente na sua relação com o meio, isto é, com o mundo. O artista *revolucionário* deve assumir um compromisso para com a sua realidade, enquanto transformador e transformado. O artista que trai, quer por comodidade, quer por interesses económicos e políticos, colocando a sua arte ao serviço do poder, fica protegido pela máquina estatal de repressão, como Mário-Henrique indica no seu ensaio sobre a atividade do pintor:

Pelo preço da sua traição compraram o beneplácito do fascismo ou, pelo menos, a cómoda situação de serem ignorados pela máquina estatal de repressão. Esses são os que deixaram de existir como verdadeiros artistas e como homens presentes no mundo. (Martuscelli, 2003)

Deste modo, a arte pode ser entendida como meio de resistência a um modo de governação pernicioso, não só para os artistas mas para o povo de que também fazem parte.

### 4. A receção artística e a crítica de arte

Refira-se ainda que, no conto analisado, a arte é dirigida a uma classe muito importante da sociedade, uma certa elite onde as personagens são representativas de distintos tipos de poder, servindo-se todos, todavia, de igual modo, da arte, não para fins estéticos ou éticos, mas, essencialmente, para fins políticos, económicos e sociais.

A galeria Bernardette representa o espaço repressivo (mas também superficial), onde é totalmente impossível a arte separar-se de um poder que se imiscui incessantemente nela, em que o artista e a sua obra se vergam ao jugo de distintas estruturas de poder —políticas, económicas, militares. Em consequência desta promiscuidade deixa de existir espaço de liberdade para a arte e para os artistas anónimos, pois o reconhecimento do valor destes fica sujeito a uma legitimação conferida por aquelas estruturas de poder, que, não podendo servir-se de uma arte que não é feita por encomenda e entregue ao domicílio, acabam por votá-la ao *silêncio*. O texto leiriano levanta, deste modo, o véu hipócrita com que se resguardam as relações entre arte e poder, apontando os possíveis efeitos nefastos da venalidade de tais relações.

A receção artística é igualmente condicionada por outros indivíduos detentores de poder, sobretudo aqueles cuja crítica funciona enquanto estrutura de regulação do mercado. Durante o Estado Novo, e até finais dos anos 60, a arte agitava-se em torno de instituições e iniciativas estatais, pelo que a influência da crítica não era muito determinante, já que se tratava de uma crítica inócua, cuja inação funcionava como uma espécie de beneplácito às relações promíscuas entre poder e arte.

Se, do ponto de vista da função crítica propriamente dita, o crítico de arte era inócua, já do ponto de vista da mediação entre a arte, poder e sociedade não se pode dizer o mesmo. Era inegável o poder do crítico de arte, cuja ação podia ser decisiva para ditar o sucesso ou o fracasso de determinado artista ou obra de arte. Deitemos um olhar mais próximo ao nome do crítico deste conto —doutor Lesoto—, uma possível derivação do verbo “lesar”. Assim tomado, tal nome comporta um significado pejorativo, associado a uma opinião crítica com efeitos nefastos. Porém, neste conto, o comentário tecido pelo crítico é favorável, depreendendo-se que a arte apresentada está de acordo com os valores estéticos defendidos na época pelas estruturas

de poder, os quais, neste contexto, estão associados a uma arte de consumo e de deleite sensorial imediatista: “—Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um regalo. Do melhor que lhe conheço, estou-lhe a dizer. E tão maduros! Uma delícia.” (Leiria, 2007) A citação retirada de um dos ensaios teóricos de Mário-Henrique serve a presente discussão:

A actividade de pintor não é, como certos *críticos vindos duma aristocracia pseudo-estética* pretendem, a mera habilidade para fazer jogos malabares com a cor e com a forma ou a interpretação superficial de efeitos folclóricos para enganar turista sedento de regalos coloridos mas vazios. (Martuscelli, 2013)

Dentre as características dos críticos portugueses que maior incómodo causam a Mário-Henrique Leira, a mais recorrente é, sem dúvida, a sua impreparação face a temas novos na sociedade portuguesa. A ridicularização desta espécie de crítico inócuo-conivente é uma constante nos textos de Mário-Henrique, como se verifica no seguinte escrito:

#### CURIOSIDADE CULINÁRIA

Receita para preparação de HOMUNCULUS CRÍTICO LITERÁRIO

Pegue-se numa nêspera e chame-se-lhe Ambrósio.

Recheie-se com as obras completas de Barthes e ensine-se-lhe a dizer “metalinguagem” em sete idiomas.

Prepare-se uma marinada de papel almaço e mergulhe-se nela o Ambrósio (ex-nêspera) até abeberar bem.

Ponham-se umas perninhas andantes, uns bracinhos gesticulantes e mude-se o nome para Ermenegildo.

Ladeie-se com presunto da Arrentela e folhas de livro frisadas. Polvilhe-se então o Ermenegildo (ex-nêspera ex-Ambrósio) com qualquer coisa.

Mude-se de novo o nome como mais convier.

Nessa altura começa a escrever muitas críticas e até fala.

Sirva-se imediatamente em tacho untado com o que sobrou do recheio de Barthes, depois de alourado.

Dividido em porções convenientes, rende para todos os Suplementos.

Indigesto.<sup>7</sup>

Nesta receita, pega-se numa nêspera e atribui-se-lhe o nome de Ambrósio, depreendendo-se que a nêspera é uma personagem boçal a quem é de súbito atribuída uma elevada importância (através de um nome, de uma *assinatura*), de forma a, injustificadamente, distingui-lo das restantes nêspersas e a atribuir-lhe a função de crítico literário.

Se aparentemente o uso do epíteto latino, *HOMUNCULUS*, que acompanha a designação de *CRÍTICO LITERÁRIO*, constante do título, pode imprimir, pelo prestígio do Latim, uma certa magnificência correspondente ao estatuto do crítico literário, esta ideia dissolve-se de imediato aquando da sua tradução em *pobre homem* ou *Homenzinho*. Qualquer uma das significações apresentadas acarreta uma conotação diminutiva, ilustrando-se comicamente a preparação de um crítico menor, através do recurso à metáfora da culinária.

O título *curiosidade culinária* aponta para um trabalho ligeiro e recreativo, e o cozinhado —ao longo do qual se introduzem e mistu-

ram ingredientes e um conjunto de estratégias arquitetados para dar origem a um crítico— é de fácil preparação e pode ser utilizado em qualquer suplemento cultural.

O processo de formação desse crítico depende de uma fachada *recheada* pelas mais atuais teorias da crítica literária, bem como pela mudança contínua de nome, atualizando-se o crítico em função da crítica literária emergente, mas sem que a sua essência sofra qualquer alteração. Quer isto dizer que o provincianismo inerente à sua condição de nêspera traduz-se na sua incapacidade de refletir autonomamente e de criticar o que lê com as suas próprias ideias, mas antes com ideias de outrem, de preferência na moda (neste caso as de Barthes).

À semelhança da arte que se apresenta ao longo do conto que temos vindo a tratar, a crítica é aqui humoristicamente retratada enquanto bem de consumo que serve *para todos os Suplementos*, embora a apreciação final de *indigesto* desaconselhe a sua “deglutição”, funcionando esta adjectivação como uma possível metáfora de uma crítica estupidificante, nada inovadora e de má qualidade.

O conto analisado ilustra, com clareza, de que forma uma simples expressão, que poderia ser o mote de qualquer uma das políticas vigentes na sua época, *Livre, cristã e ocidental*, pode funcionar enquanto antítese do texto e da realidade, quando percebemos que o texto desconstrói esse enunciado, apresentando-o completamente invertido. Conjugando a análise da ironia do título com a do conteúdo do conto, concluímos que este autor expressa uma posição de resistência à instituição artístico-literária vigente, que, do seu ponto de vista, não só se encontra minada por influências religiosas bafiantes e princípios ideológicos nacionalistas, mas também pela crescente influência da sociedade de consumo. Apreende-se ainda de que forma Mário-Henrique se anuncia contra a livre circulação de favores entre os artistas, o seu público e o poder, demonstrando arditamente a sua oposição ao *establishment* cultural. Para este autor, a arte deve manter distância e independência do poder político, precisamente para ser possível cumprir com rigor e isenção as suas funções críticas, e, em simultâneo, os seus deveres de originalidade. Por entrelinhas foi possível a identificação da insurreição leiriana contra toda e qualquer sujeição a um sistema burguês, fazendo uso da arte como uma arma ao serviço de uma causa mais nobre do que a de mero instrumento de satisfação de caprichos frívolos e consumistas.

Mário-Henrique Leiria munuiu-se de estratégias discursivas variadas —como a ironia, a paródia, a comicidade e o humor negro— para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social e essas permitiram-lhe contornar os diferentes mecanismos de censura. Todavia, é recorrendo a estas mesmas *armas de luta* que Mário-Henrique consegue também evadir-se de uma realidade opressora e angustiante, descobrindo um espaço de criação único, que comporta todas as possibilidades, onde ele pode realmente fruir da liberdade por que tanto anseia.

Pode concluir-se que a sublevação a que Mário-Henrique dá voz/palavra é contra todas as formas de poder opressor, independentemente da área ou dos sujeitos por quem são instaurados, encetando o autor, individualmente, uma revolução que se faz essencialmente pela *palavra*, no domínio literário.

#### BIBLIOGRAFIA

- Artaud, A. (2000). *Os Tarahumaras* (Anibal Fernandes, Trad.). Relógio d'Água. (Edição original publicada em 1955).
- Bergson, H. (1993). *O Riso, Ensaio sobre o significado do cómico* (Guilherme de Castilho, Trad.). Coleção Filosofia & Ensaios. Guimarães Editores. (Edição original publicada em 1900).

7 Leiria, M.-H. (1962-1973), CURIOSIDADE CULINÁRIA [E22/16 – Texto sem data inserido na pasta intitulada Contos e outros textos I, que contém documentos e textos do período de 1962-1973 e que foram escritos em S. Paulo, na sua grande maioria dactilografados e em verso]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente N° E22/16*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

- Chaplin, C. (Producer/Director) (1936). *Modern Times*. [DVD]. Estados Unidos: Charlie Chaplin Film Corporation.
- Hutcheon, L. (1985). *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX* (Teresa Louro Pérez, Trad.). Edições 70.
- Leiria, M.-H. (2007). *Contos do Gin Tonic*. Edições Estampa.
- Leiria, M.-H. (1962-1973), CURIOSIDADE CULINÁRIA [E22/16 – Texto sem data inserido na pasta intitulada Contos e outros textos I, que contém documentos e textos do período de 1962-1973 e que foram escritos em S. Paulo, na sua grande maioria dactilografados e em verso]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente N° E22/16*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.
- Leiria, M.-H. (1952, Janeiro 29). Comunicado [“enviado aos jornais críticos surrealistas verdadeiros e falsos”], *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente N° E22/61*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.
- Leiria, M.-H. (s.d.). “A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada.” [Bloco de desenho A3, com vários desenhos a lápis e frases soltas]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente N° E22/51*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa
- Martuscelli, T. (2013). *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal*. Edições Colibri.

- Pimenta, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Edições Cotovia, Lda.

## **SOBRE A AUTORA**

Marta Braga é doutorada em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde defendeu, em Março de 2021, a dissertação intitulada *Subsídios para um conceito de crueldade na literatura: Diálogos plurívocos entre textos modernistas franceses e portugueses*. É membro do IELT – FCSH NOVA de Lisboa. Entre 2016 e 2020, foi Leitora de Estudos Portugueses e de Estudos Franceses na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara (UCSB). Nos últimos anos, tem publicado diversos artigos em revistas científicas indexadas nos Estados Unidos da América e em Portugal.