



*Velocidade de
Cruzeiro*

**100 anos:
Cruzeiro Seixas**

Velocidade de Cruzeiro

100 anos:
Cruzeiro Seixas

Velocidade de Cruzeiro

Bernardo Pinto de Almeida

1.

Artur Cruzeiro Seixas deixou-nos há breves meses, à beira de completar o século de vida, coincidente, afinal, com aquele em que se desejaram, na arte como na literatura, todas as transformações, todas as revoluções, entre as quais aquela, surrealista, que, mesmo se tardiamente, abraçou com paixão e dedicação exemplares. Dele se poderia dizer, mais em geral, que aceitou a vida em todas as suas ocorrências e que, se a viveu por vezes em plenitude, de outras foi abrigado na sombra do escondimento, como quando fui conhecê-lo, a seu convite, em inícios da década de 80, n'*A Caverna*, a casa isolada que então ocupava, perdida no meio da serra algarvia, para os lados de São Brás de Alportel. Casa de onde descia apenas para ir, sem grande convicção, mas sempre com critério, dar conta da tarefa de direção da Galeria de Vilamoura, que o seu amigo Engenheiro Meyrelles, irmão de Isabel Meyrelles, lhe havia confiado, e o ajudava, nesses anos, a assegurar sustento e vida material. Nesses dias longínquos de uma década intensa para a arte portuguesa, que renascia pelas mãos de uma nova geração, era um artista melancólico, solitário, esquecido, abandonado em parte pela sua própria geração. Pensava e dizia, aos que o ouviam, que o seu tempo de integrar a arte moderna portuguesa tinha chegado ao fim, perdendo ele vez, arrastado pela angústia que jamais o abandonou e lhe despertava dúvidas

profundas sobre o seu valor, que o levou a ser errático nesse espaço difícil que, aos poucos, porém, o foi reconhecendo, arrancando-o, nas décadas finais da longa vida, da penumbra em que se tinha refugiado.

Mas foi também, decerto, dessa dúvida que pôde nascer a obra singular, luminosa a seu modo, mesmo se noturna, que o tempo português iria descobrir tarde, como quase sempre acontece, e admirar, enfim, emoldurada já por devida inscrição institucional, crítica e de mercado. Tal dúvida talvez lhe chegasse do facto de não ter tido, em virtude de modesta origem, qualquer preparação académica, nas artes ou na cultura, e de a elas ter chegado graças apenas à curiosidade e a experimentação sua, singular, que precisou sempre de reconhecimento exterior para se sentir justificada. Por longos anos terá sido o apoio desse espírito maior, o seu amigo Mário Cesariny, e o do grupo *Os Surrealistas*, que juntos fundaram e ele integrou, o espelho mais alto dessa necessidade. Que Cesariny pedisse desenhos seus para ilustrar *Titânia*, ou escrevesse sobre ele, dava-lhe a segurança que, depois da rutura jamais sanada entre ambos, lhe faltaria durante décadas.

Todavia, mesmo sem tais apoios, que lhe falharam também pelo seu difícil temperamento, não desistiu de perseguir, melhor e pior, essa imaginação febril que nascera abraçada ao sonho surrealista de que saíram

as mais noturnas paisagens que conheceu a arte portuguesa do século e nada tinham a ver com a tradição que, longamente, se associara, por cá, à ideia e à prática da arte, ou sequer à *ideia da paisagem*; e que teve continuadores diferenciados, que dele muito aprenderam, como Paula Rego — sobretudo no modo de espacializar as figuras — ou António Areal, que dele colheu as atmosferas noturnas dos primeiros desenhos, mas, também, e já mais tarde, Raúl Pérez e Mário Botas, que na sua obra foram beber certo *clima metafísico*, misterioso e capaz de se abrir à expressão de uma imaginação onírica que ambos, diferentemente embora, procuravam tocar.

2.

A partir de então, dessa primeira visita que lhe fiz, jovem à procura de descobrir a arte portuguesa através do testemunho direto dos seus principais artistas, alguns já esquecidos, fui acompanhando com admiração esse percurso que jamais a obra desmentiu, e talvez lhe tenha sido inspirado por imagens encontradas, ainda na década de quarenta, na obra de De Chirico, então já reproduzido em livros e revistas que circulavam, mais do que na de Dalí, de que estive mais afastado. Foi, creio, no clima metafísico e desabitado das pinturas e desenhos do mestre italiano, no pendor melancólico que se desprende dos seus lentos espaços qual personagem oculta, que o nosso artista foi apreender o essencial da noção interior de que nasceram os seus cenários.

Embora as temáticas sejam, entre si, muito diferentes — em De Chirico, normalmente, são estátuas ou objetos inanimados que figuram e, em Cruzeiro, os corpos contorcidos pela força selvagem de impulsivos desejos —, o facto é que há uma

clara contaminação desse espaço chiriquiano na sua obra. Serviu tal espaço, no caso do português, figurado por ele quase sempre sob céus escuros, quando não sob o pico da mais alta noite, para abrir um cenário inesperado e denso, propício a estranhíssimas cerimónias, em que o imaginário assalta o real com laivos de quase crueldade. Cenários de secretos climas, por vezes a tocar o irrespirável, que temos dificuldade em interpretar, mas que apeteram aos poetas, entre os quais Herberto Helder e António Barahona, para acompanharem os seus poemas, jamais deles ilustrativos. Esses profundos, graves e obscuros espaços, figuras recortadas quais colagens, servem, então, a representar estátuas petrificadas e antigas, reportando a tempos e espaços míticos, lunares, senão extraterrestres, enquanto, na sua proximidade imediata, animais antropomórficos, mistos de homem e besta, têm encontros furtivos, misteriosos, com corpos que dançam em delírios vários.

Figuras que, sob as convulsões da carne, se transfiguram em seres híbridos, ora antrope, ora fitomórficos, por vezes hermafroditas, que celebram, em extrema solidão noturna, cerimoniais ligados ao mais brutal desejo e às enigmáticas pulsões que o animam. Foram, porém, na arte portuguesa desses anos, os únicos sinais reconhecíveis de uma consciência estética do que poderia significar, em termos de paisagem, uma noite africana, que o artista conheceu nas suas viagens e em que escolheu viver durante década e meia antes de regressar a Portugal e à sua diminuta escala. Nesse sentido, deram uma nova imagem à ideia de paisagem que se elaborara lentamente na arte portuguesa, assim a diferenciando.

3.

Alistado na marinha mercante na década de cinquenta, Cruzeiro partiu para Angola — experiência fundamental de velocidade e de extensão viajada que era então incomum, já que todos acabavam, melhor ou pior, em Paris, que o levaria a celebrar o que veio a chamar, muito mais tarde, uma *civilização africana* —, depois de muito viajar por continentes vários até ao extremo oriente. Ali viveu por longos anos, dedicando-se a colecionar objetos etnográficos, máscaras e artefactos das tribos angolanas, que por lá depois ficaram, tendo trabalhado em pequenos empregos, nomeadamente no Museu de Angola, onde fundou um modesto mas permanente salão de pintura. Mas também aí realizou uma parte significativa da obra, nomeadamente a poética, dispersa sempre em múltiplos poemas e desenhos, executados com meios mínimos, e realizando, assim, algo daquele sonho mítico da partida e do exílio que alimentou o ideal surrealista, inspirado de Rimbaud, o poeta-aventureiro, da procura de uma *vida verdadeira*, ao mesmo tempo que se correspondia de longe com os antigos companheiros. É fascinante este testemunho das viagens e das descobertas que enche as prolixas cartas bordadas de desenhos que Cruzeiro escreve para Portugal nesses anos, e cujo teor permanece por estudar.

Por causa da guerra colonial que entretanto eclodira, regressou, em meados de 60, a Portugal, depois de viajar, por algum tempo mais, por vários países da Europa, onde foi reforçar relações com destacados membros da Internacional Surrealista, então ainda ativa. Trazia consigo, em memória e imaginário, imagens dessa densa noite africana que reverberaram, por décadas, em toda a sua obra, plástica e poética, como longínquo eco.

Dirigiu então, durante breves anos, graças a recomendação do industrial e colecionador Manuel Vinhas, que o empregara em Angola, a programação da Galeria S. Mamede, onde levou a cabo notável atividade de defesa de novos artistas, e expôs alguns internacionais, entre os quais se contam, além de Paula Rego (que repetidamente confessaria a influência do artista na sua obra) ou Mário Botas, Poliakoff, Michaux e Asger Jorn, entre outros.

Mário Cesariny publicou, em 1969, um breve mas iluminado ensaio sobre a sua obra e, ao longo das décadas seguintes, além de algumas mostras individuais, viria a mostrar trabalho de sua autoria não só em Portugal como em inúmeras coletivas do Movimento Surrealista Internacional, nomeadamente em ações ligadas ao grupo *Phases*. Todavia, o exacerbado culto do surrealismo, já então desusado, viria a limitar-lhe receção mais vasta.

Afastando-se, por outro lado, por temperamento introvertido, dos estreitos circuitos de consagração locais, fossem estes mercantis ou institucionais, e voltando-se antes para um meditativo silêncio, distante, conforme à sua solitária e errática natureza, foi realizando uma obra de sentido testemunhal, nas margens do seu tempo, escapando ao grande ruído geral que, por isso, só poderia desentender a vocação de mistério e sugestão mágica que a atravessava. Pagou, assim, em isolamento (e, talvez, em esquecimento) a fatura dessa liberdade interior que sempre reivindicara e a que, até ao fim, se quis fiel, como condição radical do modo surrealista de habitar a vida. Se a obra atravessou décadas mergulhada no mais cuidadoso silêncio por parte dos comentadores

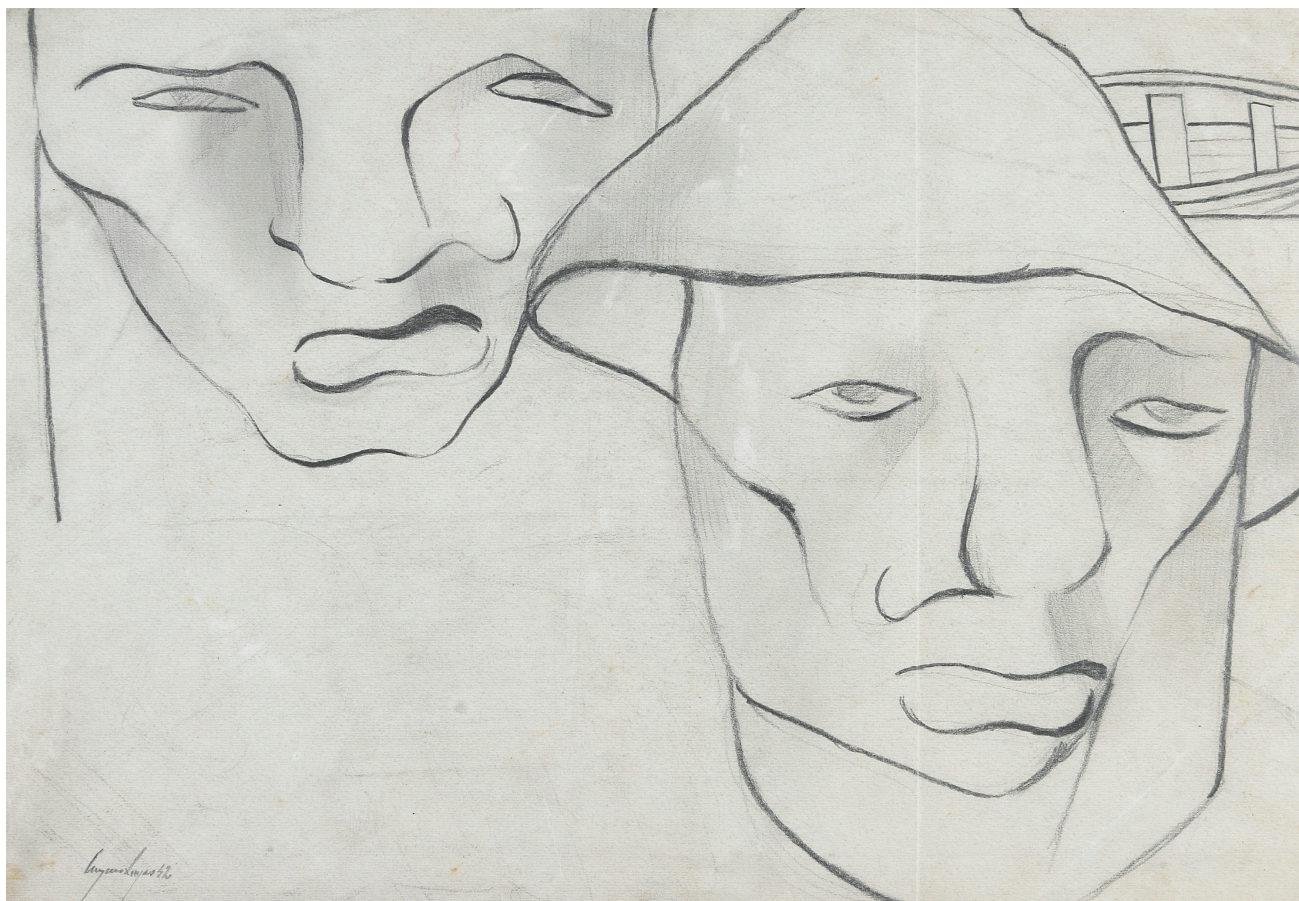
da cena portuguesa, mesmo se com algum reconhecimento fascinado, foi justamente porque o silêncio do artista suscitou, desde sempre, tal resposta. Decerto que também, em boa parte, por longamente se ter visto votado à marginalidade, que decorria da confessada homossexualidade, perseguida e penalizada, durante décadas, pelo regime de Salazar, e, já depois da instauração democrática, por motivos ligados à própria obra, ou seja, em virtude do registo quase intimista que se traduziu em todo o seu trabalho artístico, que o difere imediatamente do hábito artístico do país, o que, simplificando, poderemos detetar, desde logo, numa vertente que tive ocasião de referir em outro lugar. Tal consiste, antes do mais, na opção de dispersar a própria ideia de *obra* em obras, quer dizer, a insistência na ideia, presente ao longo da sua vasta e muito longa produção artística, de desfazer, ou antes, de fazer explodir, fragmentando-a, a noção de *obra* — obediência de raiz clássica a que resistiu e que, realmente, nunca na vida toda perseguiu —, preferindo-lhe, antes, uma caudalosa e testemunhal vertigem, ao sabor da inspiração, das viagens, do registo breve de uma vida errática e aventureira.

4.

Isto materializou-se, então, no fazer de múltiplos desenhos, colagens, pinturas e, sobretudo, objetos e *assemblages* — no que chegou, em contexto português, creio, a uma suprema e inigualável originalidade criativa, só comparável, talvez, à de Joseph Cornell — realizados, quase sempre, graças ao continuado recurso a meios e a materiais pobres, colhidos muitas vezes ao sabor de vicissitudes várias e de circunstâncias concretas de vida, matérias pobres que lhe serviram à invenção de uma obra singular.

Assim, toda essa obra se conduz como um testemunho de preferências estéticas difíceis e originais, sobretudo num meio artístico estreito, ou tacanho, como era o português nas décadas de quarenta e cinquenta, preferindo ao óleo o lápis, a colagem ou a esferográfica; ou o esboço breve sobre a mesa de café à tela e ao cavalete, a colagem e a experimentação radical de técnicas e de materiais a uma retórica académica da imagem.

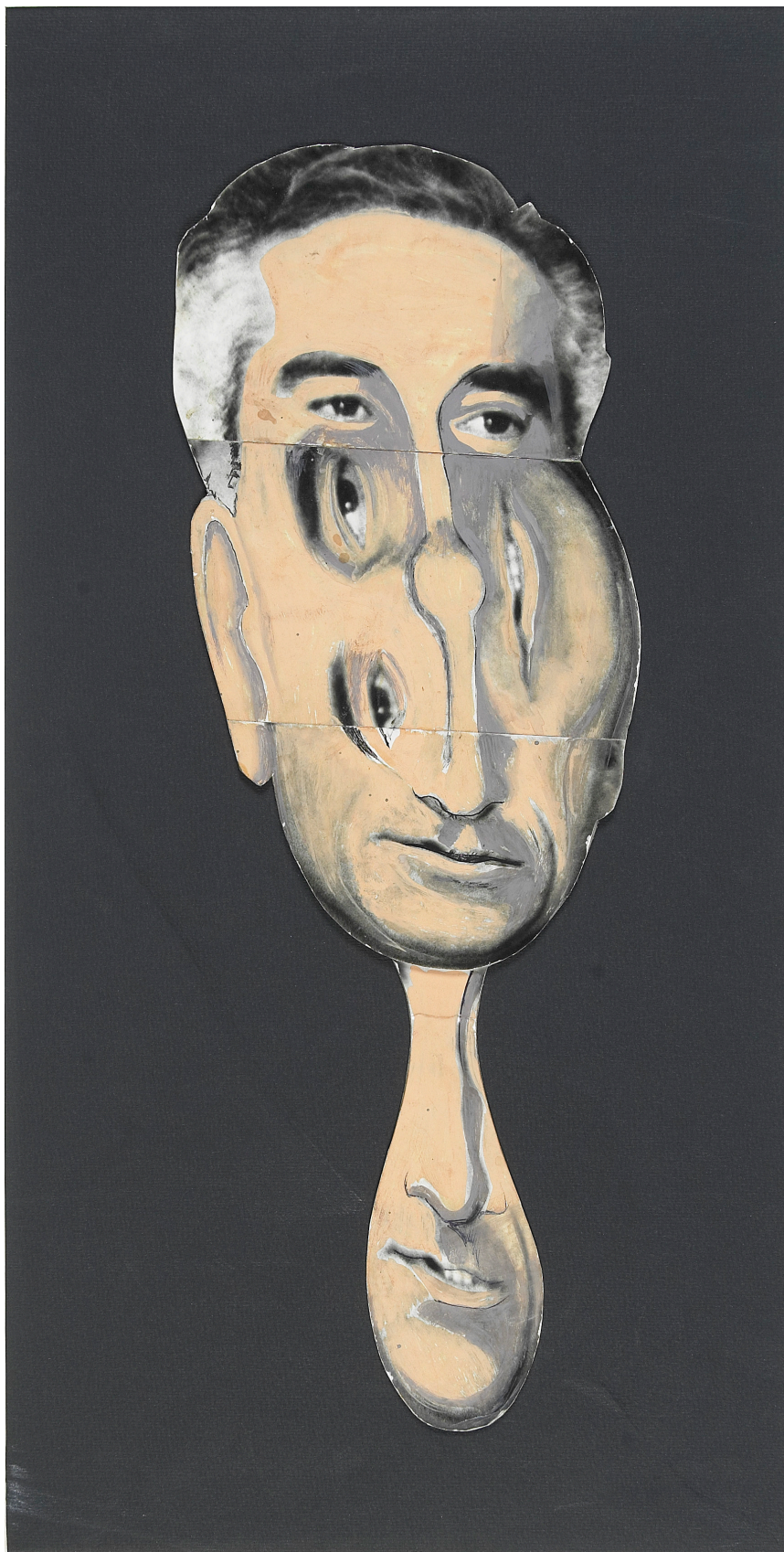
Tal como Mário Cesariny, graças a esta *estética de pobreza*, manifestada sempre no uso de materiais anódinos, vulgares, foi assim escapando, de facto radicalmente, àquela conceção burguesa, então vigente no país cultural, do artista como *profissional da arte*, que em Portugal ganhara algum valor e bastante peso social no século XX, afirmando-se, antes, e contrariamente, nos planos ético e poético, porventura irrealizáveis, como o errático autor de uma obra ainda e sempre por vir e, a seu modo, sempre inconcluída. E foi, porventura, essa a mais alta significação dessa obra, o sinal que lhe permitiu resistir, e bem, ao seu tempo, e projetar-se com surpreendente força até ao nosso, de hoje, como artista exemplar, secreto, que pede ainda ser redescoberto, justamente porque se reconhece autêntico nos seus processos, tanto quanto no fecundo imaginário plástico e poético, hoje por todos respeitado. Decerto decorria também isto da inabilidade para lidar com um meio fechado, suspeito, medíocre, em grande parte, que permanecera longamente académico. Mas foi também essa medíocre intolerância geral que o levou a olhar para fora dele, e a procurar o *artístico*, fosse isso o que fosse, em outras fontes e geografias, como as da arte africana, e as



S/ título,
N. do A.: Descoberta de Portinari
1942
grafite s/ papel
22 x 31 cm
BNP Esp. N38/14 ic.



Souvenir d'une fleur
1966
Técnica mista e colagem s/ cartolina
24,7 x 18,5 cm
BNP Esp.N38/82 ic.



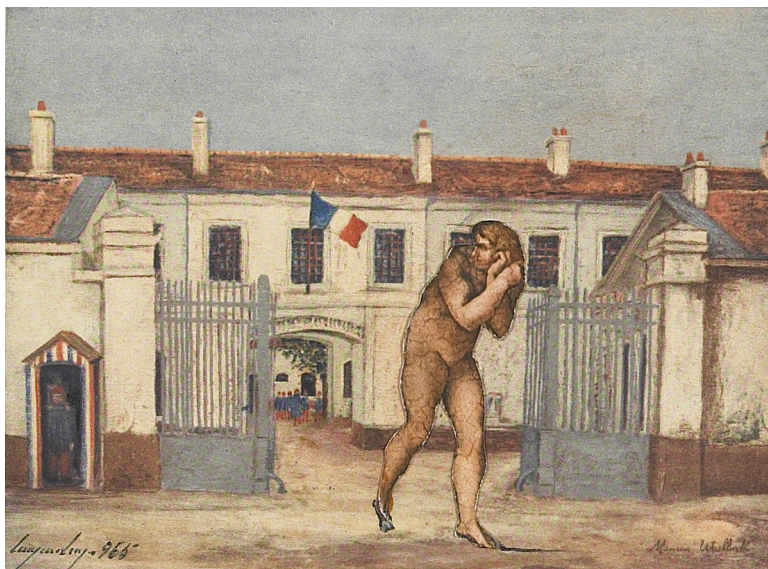
Auto-retrato

s. d.

Técnica mista e colagem s/ papel

45 x 24 cm

BNP Esp. N38/307 ic.



S/ título

1965

N. do A.: Colaboração com Miguel Ângelo e Utrillo
Técnica mista e colagem s/ papel

11,4 x 14,6 cm

BNP Esp. N38/81 ic.



S/ título
1947
Nanquim e guache s/ papel
26 x 34 cm
BNP Esp. N38/230 ic.



A guerra
1959
Nanquim e aguada s/ papel
22 x 15 cm
BNP Esp. N38/407 ic.



O beijo
s. d.

Nanquim e guache s/ papel
9,5 x 13,5 cm
BNP Esp. N38/155 ic.



Envelope para Mário Cesariny
1951
Esferográfica e aguada s/ papel
10,5 x 24 cm
BNP Esp. N38/416 ic.

Imprensa Nacional é a marca editorial da

INCM

Edição

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.

Av. António José de Almeida

1000-042 Lisboa

www.imprensanacional.pt

www.incm.pt

editorial.apoiocliente@incm.pt

Biblioteca Nacional de Portugal

Campo Grande, 83

1749-081 Lisboa

www.bnportugal.gov.pt

Título

Velocidade de Cruzeiro. 100 anos: Cruzeiro Seixas

Texto

Bernardo Pinto de Almeida

Revisão

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.

Design e Paginação

Paulo Condez @ NADA

Fotografias das obras

Biblioteca Nacional de Portugal

Fotografias da exposição

Duarte Belo

Impressão e acabamento

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.

Tiragem

500 exemplares

Setembro de 2021

ISBN

978-972-27-2968-0

Depósito Legal

488608/21

Edição n.º

1025148

Agradecimentos

Marlene Oliveira - Fundação Cupertino de Miranda

Família de Eduardo Tomé

Reservados todos os direitos de acordo com
a legislação em vigor

© Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.
e Biblioteca Nacional de Portugal, 2021

© Dos textos e das fotografias: os autores

