

Da poesia pintada e da dissolução dos géneros

TANIA MARTUSCELLI

Paintings and poems are contracts signed with death in terms of which you are given the lease to some more space and some more time. And when I say «lease», I also hear «leash»...¹

1. DA EVOLUÇÃO DOS CONCEITOS DE PINTURA E POESIA (E HISTÓRIA)

Na *Poética*, Aristóteles define a poesia como imitação da natureza. Para o filósofo, o poeta produz à semelhança do que é da ordem do natural, o que significa, em termos gerais, que ele opera com algo preexistente. A poesia é trabalhada a partir de um elemento concreto por meio da imitação, de modo a gerar prazer e conhecimento — ou *reconhecimento* — e, pela mimese, dá-se o verosímil. Desse modo, a poesia apresenta um «verdadeiro» posterior à imitação e, por conta dessa semelhança com a verdade, surge o que o filósofo denomina de *aparência*. São objetos dessa imitação, segundo Aristóteles: as ações humanas, os indivíduos de baixa ou elevada qualidade (embutidas as noções de vício e virtude), de baixo ou elevado carácter.

Essas brevíssimas definições são já suficientes para se discutirem duas outras noções: a de cópia, em relação à ideia de *imitação*, e a de pintura, que de igual modo gera prazer e conhecimento, além de imitar objetos da realidade. Aristóteles não assume a noção de *cópia*, contrariamente ao ponto de vista de Platão, por exemplo, uma vez que seu conceito de imitação constitui-se por meio do conhecimento, prazer, conaturalidade (imitar é congénito ao homem, o que o difere dos outros seres) e do carácter (ou escolha) do poeta. *Cópia*, portanto, para Aristóteles não é sinónimo de *verosimilhança*.

Platão, por sua vez, acredita que as artes *copiam* as sombras (a imitação da imitação) e possuem a ignorância de quem as imita, ou seja: delas só se conhece a aparência, sem se conhecerem os fins. A noção de «imitação da imitação» na pintura, por exemplo, limita a realidade, em contraposição com uma visão verdadeiramente *ilimitada*, que seria a aristotélica. Em *A República*, Platão constrói seu argumento por meio de graus de afastamento entre a

realidade e a arte, exemplificando-os com a imagética do «leito»: 1.º grau, o «leito» da natureza (realidade); 2.º grau, o «leito» que faz o carpinteiro (artífice); 3.º grau, o «leito» que o pintor põe na tela (imitador do artífice, ou imitador da imitação). Seria este também o lugar que ocupa o poeta. As artes para Platão, portanto, corrompem a inteligência porque não possuem critérios do que é bom ou mau:

[...] todo imitador só tem um conhecimento muito superficial do que imita, que sua arte nada tem de sério e não passa de um brinquedo de criança; [...] todos os que se consagram à poesia dramática, quer componham versos jâmbicos quer heroicos, são imitadores até onde se pode ser.²

Aristóteles afirma na *Poética* que as artes tais como a epopeia, a tragédia, a comédia, a aulética, a citarística, a síringica, etc., são imitações. Cada uma, entretanto, tem seu meio, objeto e modo de imitar, de maneira que diferem umas das outras. O imitar, como já se referiu, é congénito ao homem e os homens se comprazem nele. A contemplação das representações causa-lhes prazer, mesmo nos casos em que estas representações sejam objetos horrendos. A contemplação faz dos homens aprendizes, ou «apreendedores», aproximando-os, mesmo que pouco, dos filósofos. O meio mais simples para essa ocorrência seria a pintura, segundo Aristóteles: «olhando-as [os homens] aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas»³. E foi por meio da imitação que, segundo ele, a poesia naturalmente surgiu.

Note-se ainda a função do poeta clássico: narrar «o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade»⁴. Isto quer dizer que o poeta escreve sobre o que poderia acontecer em uma determinada ocasião, sem fugir dos parâmetros de verossimilhança, opondo-se à função do historiador, por exemplo, que seria a de escrever sobre o passado *exatamente* como ocorrera. A poesia, à luz desse papel do poeta, torna-se mais filosófica em relação à história, de acordo com Aristóteles, devido justamente à necessidade de manter a verossimilhança. Sendo mais filosófica, passa a adquirir um carácter universal que envolve o discurso, a disposição e a elocução, apresentando ações de ditos atribuídos aos homens. Já a história é particular, pois apresenta fatos ocorridos com pessoas específicas e em lugares específicos.

Há na *Poética* uma rígida separação entre a noção de história e de poesia. Ambas são comparáveis pelo modo como são compostas — em verso ou em prosa —, não sendo entretanto característica suficiente para torná-las menos antagónicas: a poesia tem carácter universal e filosófico, ao passo que a história tem carácter particular e factual. Além disso, a poesia, ao contrário da história, não segue a ordem cronológica. Uma fala do possível enquanto a outra, do sucedido.

É em Seiscentos que o português Manuel Pires de Almeida, em *Poesia e Pintura, ou, Pintura e Poesia*, revisita Aristóteles e a sua *Poética*, rediscutindo a afirmação: «A pintura é livro de néscios, e a poesia livro de sábios, e assim aquela é entendida até do ignorante, e esta não se dá a entender mais que ao estudioso.»⁵ Depreende-se deste breve exemplo a importante noção de uma relação intrínseca entre poesia e pintura enquanto modos de imitação da realidade. Pires de Almeida revisita ainda, e discute, a questão da imitação, além da noção de prazer e conhecimento: «Podem ser ignorantes os pintores, e pintar bem sabendo a arte, mas não poderá o néscio dar nomes, que representem o natural das coisas.»⁶ O português acrescenta ao pensamento aristotélico a ideia de que a pintura é um meio de representação da história (portanto, a *foram* da história é a pintura) e a poesia é o meio de representação da fábula (a *foram* da fábula é a poesia). No entanto, história e fábula consistem essencialmente de imitação: ambas compreendem ações humanas e divinas. A pintura apresenta o rosto e a poesia os costumes. As cores devem corresponder às coisas e, do mesmo modo, a locução: uma para tornar perfeita a imitação por versos, a outra para tornar perfeita a imitação por imagens (pense-se ainda na célebre afirmação de Horácio, *ut pictura poesis* — como a pintura, assim é a poesia). Ambas, portanto, têm carácter universal e, de certo modo, filosófico.

Pires de Almeida, ao tratar de poesia e pintura, traça um paralelo entre as noções de história e fábula (ou mito). Há inclusive a impressão de que, neste caso específico, ambas sejam complementares, pois funcionam para o deleite e proveito do leitor/contemplador. Essa impressão pode ser confirmada no momento em que o autor escreve sobre a composição da pintura e da poesia, defendendo a liberdade dos artistas de comporem suas histórias, contanto que não excedam a verossimilhança. Atente-se para o facto de o termo «histórias» aproximar as duas noções de «História» e «fábula».

O imitar, o inventar e o representar devem escapar do fantástico, do melancólico, das coisas semelhantes aos sonhos. Deve-se, assim, poetar e pintar com ordem e bom modo, correspondendo sempre membros a um corpo perfeito, em «justa simetria»⁷. Guardadas as devidas proporções (já que, em princípio, a poesia é feita com a pena e a pintura com o pincel; a poesia compreende locução e a pintura imagens), não parece haver, para Pires de Almeida, grande distância entre uma e outra, ou entre História e mito, o que vai além da definição aristotélica que julgava a pintura um meio mais simples de representação da realidade, se comparada à poesia, e a História menos filosófica. Trata-se, portanto, da defesa da *recriação* das coisas da natureza por meio da verossimilhança, sendo a poesia relacionável à fábula, ou ao mito, e a pintura relacionável à História.

Na viragem do século XIX, o conceito de História ou de *verdade* sofre uma transformação mais radical, seguindo, por exemplo, a visão nietzschiana

e culminando numa maior aproximação de História e mito e, por extensão ao que se vem argumentando, de pintura e poesia. Para Nietzsche, o processo de «rascunhar» a História para a pintura vai mais além da noção de verosimilhança. A verdade é transformada por meio de um exercício retórico que, levado ao extremo, faz com que se construa outra:

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas, poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível [...].⁸

Levada às últimas consequências, a proposta nietzschiana põe em cheque a crença do crítico seicentista de que a pintura e a poesia só deleitam se forem verosímeis, isto é, reconhecíveis, creíveis. Na arte da viragem do século XIX e sobretudo a partir do Surrealismo na segunda década do século XX, prima-se pelo retrato de uma natureza (psíquica ou automática, por exemplo) e de uma verosimilhança (com o onírico, por exemplo).

W. J. T. Mitchell anota o seguinte acerca da pintura e poesia abstratas, que devem ser entendidas como pintura e poesia da modernidade: «If we summarize the traditional collaboration of painting and literature under the classic Horatian maxim, ut picture poesis — as in painting, so in poetry — then the maxim for abstract art is not hard to predict.»⁹ Já Asger Jorn tenta demonstrar que a dissolução dos géneros sempre existiu, desde os primitivos, na contramão dos clássicos gregos. Robert Graham se apoia nos escritos de Jorn para enfatizar: «the realism of 'elementary sign' [is] [...] that which primitive people [...] do when they draw the child in the womb of the mother: it is known to be there, but though unseen it is rendered visible»¹⁰. Trata-se, portanto, de outro modo de (re)ler a conceção clássica e de redimensionar a noção de poesia e pintura.

A partir dos simbolistas, é possível admitir a «destruição do real», bem como a «irrealidade sensível», para se utilizarem os termos com os quais Hugo Friedrich se refere aos franceses¹¹. Carlos Bousoño, ao compor uma *Teoría de la expresión poética*, define a poesia de finais do século XIX e início do XX nos seguintes termos:

La poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico en la vida real.¹²

Segundo o autor espanhol, a poesia da modernidade não possui uma finalidade em si mesma, é um signo que atua simplesmente como *meio* para outra coisa essencial: o *prazer* (ou *deleite*) que é encarregado de dar a impressão de que o conteúdo *psíquico* (e não *real*) do poema foi individualizado. Desse modo, pode-se concluir que a poesia se dá de tal forma que, em qualquer época, tem a função de gerar prazer e conhecimento. O modo como isto ocorre pode diferir no decorrer do tempo, mas a «impressão» final, para utilizar o termo de Bousoño, permanece. Obviamente, a noção de prazer e conhecimento pode ter sido também modificada, mas o fim estético, ou antes, a *essência* do prazer estético mantém-se intacta.

É notável a importância que os modernos dão às alusões e às insinuações, mais do que à semelhança com uma realidade específica ou com uma ética moralizante. Pode-se afirmar, deste modo, e com segurança, que na modernidade a noção de imitação passa a ser possível quando funciona como «espelho» da psique do poeta, isto é, como representação de sensações e não de atos e feitos. Se uma vez o poeta foi imitador da realidade, ele passa, na modernidade, a ser «fingidor», para usar a célebre expressão de Fernando Pessoa.

A relação entre poesia e pintura no século XX difere, portanto, daquela da antiguidade clássica ou seicentista. Não se discutem já as grandezas de uma ou de outra: ambas coexistem e, para alguns autores, cooperam. É o caso, por exemplo, de Charles Baudelaire, que recorre à descrição de pinturas para definir as tendências da literatura em «O Pintor da Vida Moderna». No que se refere à História, Carlos Bousoño acredita que a rapidez das transformações no mundo desde a Idade Média e a técnica moderna introduzida a partir da Revolução Industrial submeteram o homem a um ritmo de modificação que vem acelerando em progressão geométrica. Na linha do que afirmou Nietzsche, filósofos, cientistas e artistas sensibilizaram-se para essa classe de percepção e acabaram assumindo um papel de «historicistas». Além disso, há uma motivação «cosmovisionária» que consiste no subjetivismo do mundo moderno. Esse subjetivismo na arte converte-se em mundo objetivo (ou palpável, visual) e, por ser movido e mutante, acaba por tornar-se essencialmente «histórico». Em outras palavras: o crescente subjetivismo individualista trouxe uma intensificação do sentido histórico, tornando mais importante a compreensão do que é da ordem temporal. Cada vez mais a noção de história como conhecimento individual que tem por instrumento a memória coopera com a noção de poesia. Sendo a poesia e a pintura meios de expressão deste conhecimento individual (ou da memória), enquanto géneros, também cooperam.

Pense-se uma vez mais em Baudelaire, que, como notou Hugo Friedrich, deu início ao uso do arabesco e grafismo na poesia. Por esta mesma via, e ainda sob o ponto de vista do autor alemão, pode-se pensar na herança deixada por Rimbaud, cujos versos possuem «éléments objectivement inconciliables [...].

Et pourtant il s'agit toujours d'images très visuelles, mais ces images sont telles qu'aucun œil humain ne les contempera jamais»¹³; e ainda a herança da poesia abstrata de Mallarmé: «L'expression de 'regard absolu' peut être considérée comme caractéristique de la poésie abstraite de Mallarmé et de ses successeurs, mais aussi de la peinture abstraite qui remplace l'objet par des structures de tension composées de lignes, de couleurs et de formes.»¹⁴ Como resultado, tem-se a poesia pictórica.

Em instâncias posteriores, esta arte adquirirá um carácter mais próximo da ordem do onírico e, ainda mais adiante, da arquitetura, por via concretista, por exemplo, tendo-se já assimilado o «domínio da imagem» nestes casos e em outros da neovanguarda. Note-se que a via oposta, no que se refere à linguagem, também se dá, uma vez que a semiótica comprova que a imagem e os objetos adquirem significado quando relacionados com a linguagem.

Acrescente-se ainda, e para terminar esta já larga introdução, a tendência nos estudos literários e artísticos do século XXI, que é a de deixar de tratar dos géneros *pintura* e *poesia*, ou texto, uma vez que já não se pode perceber o limite das fronteiras de cada um. A crítica tende a considerar as obras contemporâneas como «multifacetadas», de «estilo individual», «originais», etc., por conta da quebra dos limites, e não mais de uma dissolução passível de ser percebida. À guisa de exemplo, a 30.ª Bienal de Arte de São Paulo, de 2012, intitulada «A Iminência das Poéticas», tematizou a «multiplicidade, transicionalidade, recorrência e permanente mutabilidade das poéticas artísticas». O curador não nega, deste modo — aliás, celebra —, a dissolução dos géneros *poesia* e *pintura*¹⁵.

II. DA POESIA PINTADA: O CASO DOS SURREALISTAS PORTUGUESES

Jean-Jacques Lebel demonstra, na esteira do que anteriormente se referiu com Carlos Bousoño, que a dissolução dos géneros da pintura e poesia é uma constante na época moderna. Um dos excelentes exemplos que menciona é o de Henri Michaux em *Misérable Miracle*, de 1956, onde «les lettres, les mots, se sont mis à couler comme de l'aquarelle trop liquide, comme du 'dripping' incontrôlé, incontrôlable, se transformant sous nos yeux en peinture»¹⁶. Lebel relembra ainda o célebre soneto de Rimbaud, «Voyelles», além das diversas obras coletivas de vanguarda, de carácter sobretudo lúdico, como os *cadavres exquis* do surrealismo, ou a pintura coletiva da *Beat Generation*, os panfletos dos futuristas e dos dadaístas. Para Lebel, o mito vanguardista da *tabula rasa* acabou por ceder lugar a um «continuum transcultural», que deve ser entendido como uma experiência coletiva pré-concebida, uma linhagem artística. Ana Hatherly considera este fenómeno também como um *continuum*, se bem que um «continuum memorial», ligado à referida noção de história como conhecimento do indivíduo¹⁷.

Em Portugal, o transculturalismo, ou o memorialismo (ou a transdisciplinaridade) que segue uma linhagem do simbolismo francês e do modernismo português, aparece entre os surrealistas a partir dos anos 40, por meio da sátira, do jogo, da paródia, etc.¹⁸. Já a partir dos anos 50 parece haver uma proposta de transgressão ainda mais ligada à questão dos géneros, utilizando-se elementos de diferentes universos ou linguagens na mesma obra, como poderá ser verificado mais adiante.

No Surrealismo, em diversos momentos poesia e pintura se fundem, ou cooperam, seja por meio de recursos poéticos, em que a objetividade se dá por imagens, seja por meio de elementos gráficos. Poemas como os de António Maria Lisboa em fins dos anos 40 devem ser analisados ou minimamente objetivados por meio das imagens sucessivas que apresentam. Em princípio, não parece haver concatenação lógica, de modo que as imagens devem ser lidas (ou vistas) como se fossem imagens pictóricas. Leia-se, à guisa de exemplo, o poema «Uma Vida Esquecida»¹⁹:

Eu conheço o vidro franja por franja
meticulosamente
à porta parado um homem oco
franja por franja no espaço
meticulosamente oco uma porta parada.

Um relógio dá dez badaladas ininterruptamente
dez badaladas por brincadeira dança
um homem com pernas de mulher
e um olhar devasso no Marte
passo por passo uma criança chora
uma águia e um vampiro recuados no tempo.

Este poema chama a atenção pelas imagens e inversões que apresenta. Note-se na primeira estrofe a imagem central, que parece ser a de *um homem que está parado à porta observando o vidro que lhe é familiar*. Mas esta imagem, com o recurso de deslocamentos sintáticos, está construída por meio de superposições de outras imagens, de modo a formar uma espécie de «caleidoscópio» e fazendo de seus (poucos) determinantes várias imagens: «franja por franja» é o modificante de «vidro», mas também de «porta» («Eu conheço o vidro *franja por franja*»); «à porta parado um homem oco / *franja por franja* no espaço»); «parado» refere-se a homem e, mais adiante, à porta, «uma porta *parada*»; «oco» é outro modificante que se desloca: num primeiro momento é adjetivo de «homem» e, num segundo momento, parece adjetivar o «espaço» («à porta parado um homem *oco*»; «*franja por franja* no espaço / meticulosamente *oco* uma porta parada»), etc. A impressão que

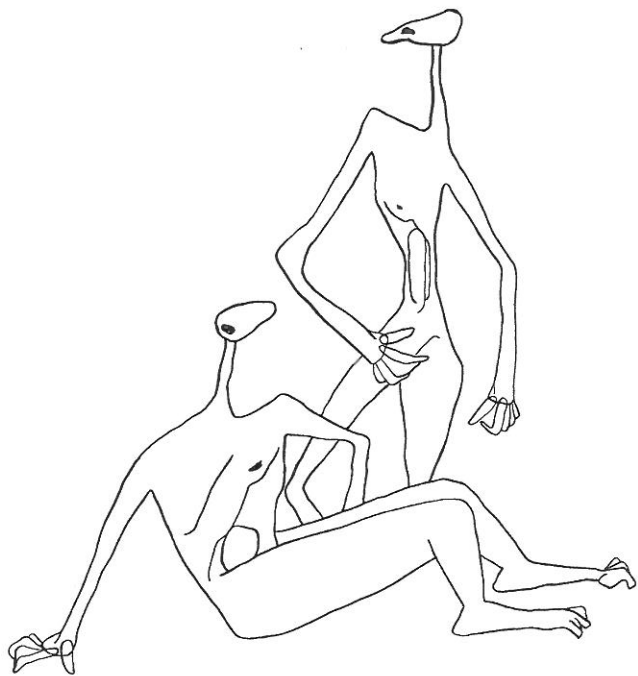


Fig. 1

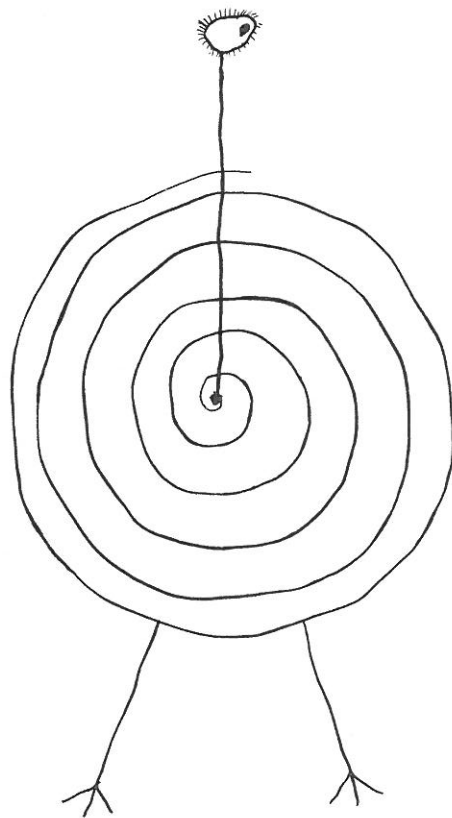


Fig. 2

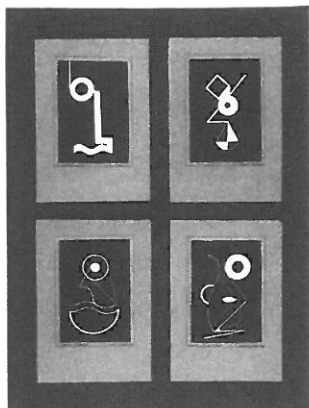


Fig. 3



Fig. 4

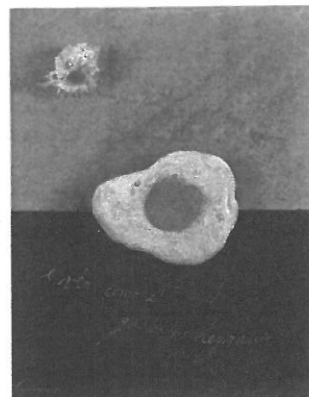


Fig. 5

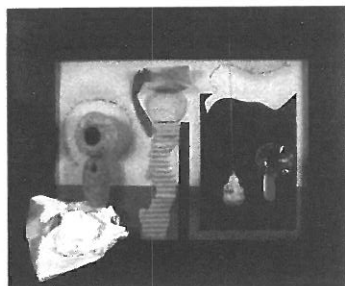


Fig. 6

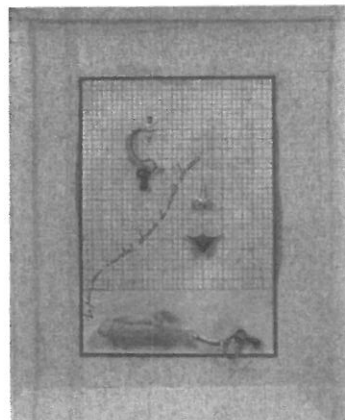


Fig. 7

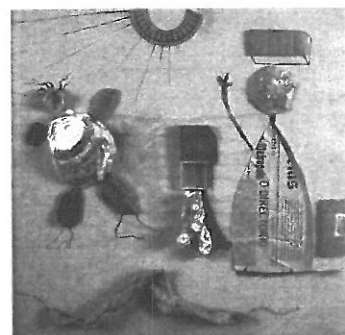


Fig. 8

se tem é a de uma imagem circular, ou interseccionada, próxima da de uma pintura cubista. O facto de os modificantes se repetirem para adjetivarem elementos diversos sugere que os elementos com os mesmos modificantes (vidro e porta; homem e porta; homem e espaço) são da mesma ordem, o que vai além de uma análise gramatical mais superficial.

Na segunda estrofe, o poeta utiliza um recurso parecido, desta vez por sinestesia, a partir da imagem do relógio (ou do tempo): as dez badaladas ininterruptas sugerem ao leitor a imagem de um «homem com pernas de mulher / e um olhar devasso no Marte» que dança; o choro da criança «passo por passo» («passo» da dança ou «passo por passo» do relógio) e a imagem de uma águia e um vampiro que estão «recuados no tempo». Pensem-se novamente nos elementos da mesma ordem, que são «relógio», «homem», «criança», «águia», «vampiro» e, de uma outra ordem, «badaladas», «dança», «pernas de mulher» e «tempo». O primeiro verso de cada estrofe parece desencadear os outros. Note-se que é a partir do *conhecimento* do poeta que a primeira estrofe se constrói, e é a partir de um estímulo auditivo (as *dez badaladas*) que parece dar-se a segunda estrofe. A impressão final é a de que o poeta faz uma reflexão acerca do tempo. Num primeiro momento, ele parece referir-se ao tempo que se gasta para «conhecer», que é *metucioso*, pode-se dizer, de forma que o homem e o espaço fiquem *ocos*, abertos às descobertas e alheios ao mundo que é da ordem do vivido. Este é o tempo em que o homem fica parado à porta a observar o vidro. No momento seguinte, o oposto (que é paradoxalmente semelhante) acontece: o poeta apresenta o tempo do relógio, que é o tempo real, mas apresenta também imagens abstratas — «atempo-rais» — que provêm desse tempo calculado.

Se em António Maria Lisboa os versos aparentemente desconexos adquirem sentido por meio da imagem, noutro poeta seu contemporâneo, Mário-Henrique Leiria, as palavras são substituídas pelas próprias imagens. Mário Cesariny publica «Seis Poemas do Livro Inédito *Climas Ortopédicos*, de Mário-Henrique Leiria». Destes «seis poemas» dois são desenhos, que Cesariny não hesita em considerar em nenhum momento de diferente ou divergente género dos outros quatro (v. fig. 1 e 2)²⁰.

De modo semelhante, isto é, sem diferenciar os géneros *pintura* e *poesia*, Maria Teresa Horta escreve uma entusiasmada recensão crítica ao livro *Imagem Devolvida — Poema-Mito*, de Leiria, enaltecendo a sua liberdade artística: «Livro é: *Imagem Devolvida*, e poeta corajoso o seu autor empenhado sem medo na luta que todos os escritores deveriam travar pela sua independência, pois só desse modo a sua voz, o seu grito, será autêntico. A sua escrita será autêntica»²¹. Notem-se as expressões no título, «imagem» e «poema-mito», que já de antemão colocam em cheque a noção clássica de poesia, de mito (ou história) e pintura.

É interessante notar que vários — ou todos — surrealistas, além de poetas, eram pintores (como o foram vários modernistas). Mário Cesariny é um dos mais reconhecidos, bem como Mário-Henrique Leiria, António Pedro e Artur do Cruzeiro Seixas, que, por via oposta, além de pintor consagrado é poeta. Para Maria Jesús Ávila, essa transdisciplinaridade em Portugal não é necessariamente uma dissolução de géneros ou «um apagamento das fronteiras, mas tão-só uma transposição»²². Este preceito parece diferir do que defendeu Jean-Jacques Lebel. Para Ávila, há ainda casos em que poesia e pintura se relacionam simultaneamente ou são justapostas. A autora não leva em consideração, contudo, o facto de Cesariny ter, por exemplo, chamado «poemas gráficos» a dois desenhos de Leiria. Segundo Ávila, o livro em questão, *Climas Ortopédicos*, de 1949, teve como acompanhamento «colagens e desenhos»²³. A autora concorda que a partir de 1952 «serão ainda mais frequentes este tipo de encontros» na poesia portuguesa, mas não considera outro trabalho comparável ao de Leiria, anterior, iniciado nos anos de 1930: a «Poesia Dimensional», de António Pedro. Em *Desenhos*, reproduzem-se palavras do autor onde se explica que «a poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. Ao encontrarem-se as duas no mesmo caminho nasceu uma nova arte — chama-se poesia dimensional»²⁴. É exemplo o poema-pintura «Abstractions Géométriques», que recebe, no catálogo, a seguinte observação: «Poema constituído por quatro abstrações geométricas, concebidas como versos intercambiáveis de um poema»²⁵ (fig. 3)²⁶.

À questão da dissolução das fronteiras de género pode-se acrescentar a exemplar característica que aparece em algumas pinturas e colagens de Cruzeiro Seixas. Tais trabalhos receberam como título «Poemas», que também se fazem presentes na tela (v. figs. 4 a 6)²⁷.

Em tais exemplos, a fusão dos géneros, ou das linguagens, pode ser considerada uma justaposição. Porém, a poesia não «explica» a obra. Nos três casos, a poesia assume um carácter plástico. Chama a atenção, de igual modo, a utilização de materiais de diversos universos, alheios à tradicional composição da pintura nas Belas-Artes. Seixas faz uso de uma cabeça de boneca, um puxador, plástico, materiais de pesca, um búzio e uma pedra, além de tinta e papel — e poesia.

Se se retornar a questão da verosimilhança, pode-se pensar numa mudança de perspectiva, em que a representação da realidade se dá por meio dos materiais e não propriamente por meio da *aparência* do real. Sob o ponto de vista platónico, um dos *leitos* de Seixas é o de primeiro grau, isto é, a própria natureza. O pintor, a partir dos anos 50 sobretudo, supera o grau de afastamento da realidade definido por Platão, passeando livremente entre o leito da natureza, do carpinteiro e do próprio pintor, sem se fixar em nenhum especificamente. Ao colocar no mesmo plano da tela os objetos da natureza (o búzio,

por exemplo), a poesia, o plástico, o metal, artifícios e imitações de artifícios, o pintor recria a realidade, ou a verdade que, para Cruzeiro Seixas, «é a mais terrível das mentiras»²⁸. O surrealista cria em suas telas uma nova realidade, de modo que a noção de verosimilhança é posta em cheque, é redefinida.

Considerem-se ainda pinturas e colagens do artista que se referem ao universo da escrita, funcionando como meta-poemas, em que é exemplar «La poésie comme équivalent absurde du monde absurde», de 1977. Tal colagem reflete, especificamente, a questão que aqui nos interessa: a dissolução dos géneros. Trata-se de uma obra que ilustra a discussão da verosimilhança na poesia, conforme sugere o título, ao mesmo tempo que dessacraliza a concepção de poesia e pintura clássicas (v. fig. 7)²⁹.

A ideia de «dessacralização» aparece nessa obra como elemento-chave de ruptura com a realidade. Há duas chaves, aliás, uma carregada por um anjo celeste e outra, em primeiro plano, levada por um pénis de borracha. O poeta parece estar posicionado entre o sagrado e o profano, no meio do absurdo do mundo.

Ao compor a «História duma serpente que era pintora oficial e tudo», em 1960, Seixas contribui com o questionamento do género narrativo e sua consequente dissolução (v. fig. 8)³⁰.

Com o advento da neovanguarda, a partir dos anos 50, a dissolução dos géneros torna-se imperativa. Foi em nome desta indistinção que artistas passaram a usar um sem-número de materiais inusitados nas artes plásticas, além de estratégias retiradas de um mundo mais vasto, com especial atenção para a não-utilização de procedimentos, matérias e tradições das Belas-Artes. É num manuscrito inédito de Mário-Henrique Leiria, datado de 1949, que o autor marca a diferença entre o artista «tradicional» e o «novo», fazendo uso, justamente, da imagética da concepção da arte em relação ao mundo real, isto é, revisitando a noção de verosimilhança. Segundo Leiria, o artista tradicional cria por um processo de «contemplação-transformação-realização», enquanto o novo «vê» a realidade (ou a sente) «com os dedos, com os olhos, com o sexo»³¹. Tal afirmação se aproxima do que Hugo Friedrich mais tarde, em 1956, vai anotar sobre o poeta como lugar onde a realidade

[...] est détachée de l'ordre du temps, de celui de l'espace, des éléments concrets ou de ceux de l'âme ... Parmi les trois attitudes possibles dans l'acte créateur de poésie — sentir, observer, transformer —, c'est la troisième qui prédomine dans cette poésie, aussi bien dans sa vision du monde que dans sa conception de la langue.³²

Em relação ao artista «novo», Leiria aproxima-se do que Friedrich determina como «sentir, observer, transformer». A proposta de «visão táctil»

(«Ver com os dedos, com os olhos, com o sexo»), com a consequente transformação da realidade, promove a liberdade criativa do artista. Trazida aos nossos tempos, a proposta leiriana vai além da questão da dissolução dos géneros, ao ponto de tornar a arte inespecífica, isto é, que não pertence necessariamente a nenhum género. Este tema, entretanto, abre caminho a outras obras, a outras análises e a releituras que, por mais interessantes que se apresentem, não vão ser analisadas aqui.

NOTAS

- ¹ Breiten Breytenbach, «Cadavre Exquis», in Johanna Drucker e William H. Gass (org.), *The Dual Muse. The Writer as Artist, the Artist as Writer*, Filadélfia, John Benjamins, 1997, p. 82.
- ² Platão, *A República*, trad. Eduardo Menezes, São Paulo, Hemus, 1970, p. 278.
- ³ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Ed. Globo, 1966, p. 71.
- ⁴ O cap. xv da *Poética* trata exclusivamente de verosimilhança e necessidade, no que diz respeito aos caracteres. *Grosso modo*, pode-se apreender que o norte da poesia clássica deve ser a presença de personagens boas, convenientes, semelhantes e coerentes (o que seria uma noção ética) para que suas palavras e seus atos se justifiquem pela verosimilhança e pela necessidade (p. 78).
- ⁵ Manuel Pires de Almeida, *Poesia e Pintura, ou, Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, ed. Adma Fadul Muhana, São Paulo, EDUSP, 2002, p. 8.
- ⁶ Idem, *ibid.*, p. 9.
- ⁷ *Ibid.*, p. 18.
- ⁸ Apud Márcia Valéria Zamboni Gobbi, *A Ficcionalização da História. Mito e Paródia na Narrativa Portuguesa Contemporânea*, São Paulo, UNESP, 2011, p. 24.
- ⁹ W. J. T. Mitchell, «Ut pictura theoria: Abstract Painting and the Repression of Language», *Critical Inquiry*, vol. 15, n.º 2, inverno 1989, p. 354.
- ¹⁰ Robert Graham, «In Search of a Revolutionary Consciousness: Further Adventures of the European Avant-Garde», in Paul Wood (org.), *Varieties of Modernism*, New Haven/Londres, Yale University Press/Open University, 2004, p. 379.
- ¹¹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 314.
- ¹² Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, tomo I, Madrid, Gredos, 1976, p. 18.
- ¹³ Hugo Friedrich, *ob. cit.*, p. 111.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 193.
- ¹⁵ Luis Pérez-Oramas (curador), <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/30a-Bienal---A-Iminência-das-Poéticas.aspx>>, consult. em 10 out. 2012.
- ¹⁶ Apud Jean-Jacques Lebel, «L'un dans l'autre», in AA. VV., *L'un pour l'autre: les écrivains dessinent*, Paris, Buchet Chastel, 2008, p. ix.
- ¹⁷ Ana Hatherly, «Visualidade do Texto. Uma Tendência Universalista da Poesia Portuguesa», *Colóquio/Letras*, n.º 35, jan. 1977, p. 11.
- ¹⁸ Ana Hatherly, à semelhança de Asger Jorn, anota que a proposta de poesia visual tem início muito antes do século XIX. A autora utiliza exemplos da Idade Média e do Barroco, mas não se limita a essas épocas, traçando um interessante paralelo entre o papel social dos artistas no Barroco e nas vanguardas do século XX. Hatherly sublinha a transgressão social (e artística) por meio do jogo, ou do lúdico, presente em ambas as épocas. Note-se ainda que Almada Negreiros

defende que havia entre os pintores modernistas de *Orpheu* e *Portugal Futurista* um pacto de ir «à antiguidade para o encontro da modernidade actual» (José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática, 1965, p. 18), ao mesmo tempo que assumiam que as letras «eram as aficionadas da pintura, e a pintura a aficionada das letras, e perdendo fronteiras» (p. 8).

- ¹⁹ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 59.
- ²⁰ Mário Cesariny, «Seis Poemas do Livro Inédito 'Climas Ortopédicos'», *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 2, n.º 1, jan. 1982, p. 105-6.
- ²¹ Maria Teresa Horta, «Imagem Devolvida — Poema-Mito' de Mário-Henrique Leiria», *Expresso*, 22 jun. 1974, p. 30.
- ²² Maria Jesús Ávila, «Nos Limites da Diferença», in Perfecto E. Cuadrado e Maria Jesús Ávila (org.), *Surrealismo em Portugal — 1934-1952*, Lisboa/Extremadura, Instituto Português de Museus/Junta de Extremadura-Consejería de Cultura, 2001, p. 247.
- ²³ Idem, *ibid.*, p. 267.
- ²⁴ António Pedro: *Deseños*, com textos de Pedro Lapa, Maria Jesús Ávila e José-Augusto França, Lisboa, Museu do Chiado, 1999, p. 45.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 47.
- ²⁶ *Ibid.* (Guache sobre cartolina e lápis sobre cartão, 245 x 175 mm).
- ²⁷ Artur do Cruzeiro Seixas, «Nunca sabemos ao certo nunca nunca / o que ganhamos ou perdemos / nunca nunca nunca» (Colagem sobre papel, 35,5 x 48 cm), *Obra Plástica*, Loures, Galeria Municipal Vieira da Silva, 2008, p. 116-7; idem, «Num país desconhecido / que não posso esquecer / é ver como estão ali / gastos os degraus» (1956, Pedra, búzio e guache sobre cartão, 41 x 35 x 6 cm), *ibid.*, p. 144-5; idem, «Só os naufragos se agarram às palavras que parecem / flutuar sob a lua... Só os naufragos / Morrias de desespero / e êxtase se eu te olhasse como as coisas me olham...» (1957, Puxador, cabeça de boneca, utensílio piscatório, plástico e colagem sobre papel, 47 x 59 x 7,5 cm), *ibid.*, p. 154-5.
- ²⁸ Rui-Mário Gonçalves, *Cruzeiro Seixas com a Asa por dentro*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007, p. 6.
- ²⁹ Artur do Cruzeiro Seixas, «La poésie comme équivalent absurde du monde absurde» (Chave, colagem e porta-chaves sobre papel, 43,1 x 35 x 4,5 cm), *ob. cit.*, p. 153.
- ³⁰ Artur do Cruzeiro Seixas, «História duma serpente que era pintora oficial e tudo» (Cartão, concha, ecoline, fragmento de transferidor, jornal, madeira, pedras, tinta da China colados sobre tecido montado sobre madeira, 60,4 x 64,9 x 6,7 cm), *ob. cit.*, p. 157.
- ³¹ Mário-Henrique Leiria, «A arte não é solução senão quando o indivíduo se sente impotente», manuscrito do autor, 1949, in Espólio Mário-Henrique Leiria, E22/18, Biblioteca Nacional de Portugal.
- ³² Hugo Friedrich, *ob. cit.*, p. 15-6.