

PINTURA E POESIA EXPERIMENTAL
Ambientes e contextos na segunda
metade do século XX português

Eduardo Paz Barroso*

Universidade Fernando Pessoa



2014

*Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do LabCom da Universidade da Beira Interior. Ensaio elaborado no âmbito do projecto PO.EX' 70-80 – Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa, FCT, 2011.

Índice

1	A instância da letra: Areal e Agustina	6
2	“Louvor e simplificação” de Mário Cesariny	10
3	O visual alastra para o literário	15
4	O que é para ler é para ver	18
5	Sinal, traço, pintura: uma mão escrita por outra	22
	Bibliografia	27

ANTÓNIO Areal, Mário Cesariny, Ana Hatherly, Eurico Gonçalves, e Emerenciano são alguns dos artistas plásticos portugueses que na segunda metade do século XX possuem de comum uma preocupação com o espaço, a escrita e a pintura a partir de pressupostos poéticos radicados na teorização da vanguarda, no surrealismo, na colagem, e na poesia experimental.

A espacialidade reforça, logo nos anos 60, a componente visual do experimentalismo poético português que assim o aproxima de preocupações e manifestações plásticas que captam a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica a que se dedicam os poetas experimentais. É também este factor (devidamente acentuado por Melo e Castro, 1980:80) que ajuda a perceber a interpenetração de artistas como Mário Cesariny de Vasconcelos com a poesia experimental, ou a possibilidade de reconhecer em muitas das suas pinturas e colagens, elementos que nos remetem para uma série de referências caras aos poetas experimentais. Do mesmo modo que, e para nos mantermos dentro do universo surrealista, deparamos com incursões neste género de poesia por parte de um escritor como Alexandre O’Neill.

Permanecendo dentro de um comentário ao processo de vanguarda, tal como ele se explicitou em Portugal na prática de artistas plásticos com especial notoriedade nas décadas de 60 e 70, é fundamental destacar a presença de António Areal (1934-1978). Os seus escritos e a sua obra pictórica (parte da qual remete directamente para o universo da poesia visual) permite encontrar um outronexo nesta dinâmica cultural. Um pequeno texto, “Aviso ao grande público”, acompanhava uma exposição de Areal (1966) e confronta o espectador (leitor ou potencial fruidor) das suas obras com a convicção de que o artista não

garante nem assegura uma explicação, porque cada obra “fala por si própria”. Reclamando-se “de vanguarda e associal” e portanto “mais combativo e seguro dos seus perigos”, Areal não se sente “culpado” que o público “não o compreenda”, e se cada qual pode dizer o que pensa (diante de uma obra de arte) que o diga porém com “uma humildade adequada”.¹ Deste modo encontramos um exemplo acerca do conflito e da estranheza que a arte contemporânea provocava na estreita e intelectualmente limitada realidade social portuguesa dos anos 60. Neste aspecto, a “vanguarda” era uma designação utilizada num sentido muito amplo. Mas no caso de António Areal tratava-se sobretudo de uma vontade de experimentar materiais, suportes, de encontrar linhas de estrutura e uma mutabilidade do espaço plástico que marca grande parte dos debates e apreciações críticas na época. Bastará ler alguns textos da revista *Colóquio Artes*² ou folhear os principais suplementos culturais da imprensa da época, para nos apercebermos que estávamos também perante uma compreensão do real que alterava todas as referências mais convencionais, alertando para a realidade da experiência criativa do artista como aquela que domina “o dinamismo do puro processo criador” (como se escreveu numa crítica do *Jornal de Letras e Artes*).³ Uma outra crítica, “O Vazio Ilustrado” (Rocha de Sousa, 1969) chamava a atenção para novas questões inerentes à vanguarda, tal como

¹27 pinturas, *Museu da Quinta das Cruzes*, Funchal, Março de 1966. Ver catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p.71.

²Entre 1959 e 1970 a Fundação Calouste Gulbenkian edita uma revista cultural que trata de diversas áreas artísticas, literatura, artes, plásticas, música e dança. A partir de 1971 surge a primeira edição da *Colóquio Artes*, fundamentalmente dedicada às artes plásticas, dança e música, enquanto que uma outra publicação, a *Colóquio letras*, se dedica fundamentalmente à literatura. A *Colóquio Artes*, beneficiando naturalmente do enorme prestígio da Gulbenkian, exerceu uma considerável influência crítica e ensaística, e foi um importante instrumento de consagração e confirmação de carreiras artísticas e de teorização e suporte de galerias e projectos artísticos. É por isso indissociável de toda uma geração de críticos e chega a abranger alguns dos nomes revelados na década de 80. Publicada na dependência de critérios editoriais por regra submetidos ao cânone traçado pelo historiador José-Augusto França que dirigiu os 111 números da *Colóquio Artes* até à sua extinção em Dezembro de 1996, é uma referência obrigatória para se traçar o panorama artístico da época.

³Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p.39.

o pintor a encarava: comunicação vs incomunicação. Tratava-se de uma exposição onde a pintura deixava de ter qualquer relação com a tela ou o papel como suportes e exercia-se, como “atitude” numa série de caixas, sem nada lá dentro. Uma pintura que remete para o vazio é, neste caso, uma pintura que remete para o gesto nu que recusa todas as ornamentações, para se concentrar em si própria.⁴

Em 1970 António Areal publica uma selecção de textos seus com o título *Textos de Crítica e de Combate na Vanguarda das Artes Visuais*. “Um autor é testemunhado quando a própria obra o apresenta como seu personagem”, escrevia numa breve introdução. Esta diluição do sujeito na obra, para servir de testemunho, denota uma vocação autobiográfica que é desde logo assumida. Da matéria prima passa a fazer parte o vivido, coerentemente incorporado no espaço da criação, transformador de sentidos, moldável, pulsional.

O livro reúne, na sua heterogeneidade, textos que assinalam os rumos estéticos da década de 60: apresentações de exposições, ensaios teóricos, respostas a inquéritos sobre a situação cultural, comunicações, de onde resulta uma original reflexão sobre o abstraccionismo, a figuração, o surrealismo, a crítica de arte, quatro dos temas que dominam o discurso cultural português à época e relativamente aos quais Areal não se limita a tomar posição, mas a envolver-se neles, envolvendo a sua obra. Por isso é que quando alerta para o desgaste que o termo “vanguarda tem sofrido” (Areal, 1970:173), ou quando assinala equivalências entre a arquitectura medieval e a “vanguarda do seu tempo” (*idem*,

⁴“O Vazio Ilustrado”, Rocha de Sousa, *Diário de Lisboa*, 15 de Maio 1969, pág. 3. Por coincidência que vale a pena assinalar, no verso deste artigo (na pág. 4) E. M. de Melo e Castro publicava um artigo, *A vanguarda e a guarda vã* onde fazia algumas comparações entre a vanguarda europeia e a norte-americana, e assinalava o envolvimento dos artistas de vanguarda com as instituições da sociedade “capitalista”, ou em alternativa um tal compromisso, a opção pela “aventura da destruição / auto-construção seja ela *beat* ou *hippy* ou outra”. Perante este cenário propõem uma outra via que identifica com os artistas que “apostam apenas em si próprios e constroem a sua arte com os materiais que podem dispor no espaço que estão conquistando, fieis apenas às opções básicas que como homens todos os dias põem à prova”. Igualmente curioso assinalar a implícita desvalorização, ou relativização, de poéticas essenciais na cultura norte-americana das décadas de 50 e 60, simbolizadas em dois autores maiores: Allen Ginsberg (1926 -1997) e Lawrence Ferlinghetti (1919), bem características da geração *beat*, e Melo e Castro, pelo menos neste artigo, não os salvaguarda.

ibidem, 143) na tentativa de ver com outros olhos a arte de função religiosa, ou ainda quando defende o informalismo (*idem, ibidem*, 77), ou, por outro lado, alerta para os perigos do artista burocrata (*idem, ibidem*, 141), entre tantas outras apreensões e interesses, parte de si, do seu ser, em acto, fulcro de criação, arrastando uma “prática” plástica contemporânea para o âmago de um anti-academismo: “Toda a criação é humanização. Qualquer artista criador é contra os pactos, porque todos os pactos conduzem ao academismo (Areal, 1970:109). Assim se apresentava ao público por ocasião da exposição realizada em 1963 na *Galeria do Diário de Notícias* (Lisboa).

Estes textos são essenciais na bibliografia portuguesa sobre a vanguarda partem de uma posição autoral minoritária na geografia cultural da época, assumem-se como claramente teorizadores e agitadores, são indissociáveis de um fazer plástico transformado numa ética, e sensível ao à fusão entre “vida” e “obra”. O facto deste pintor ter sido durante muito tempo identificado com uma “singularidade” e ainda a circunstância trágica de ter desaparecido cedo (colhido por uma morte prematura e particularmente violenta aos 44 anos de idade) sugerem uma existência aventureira e misteriosa. Afinal duas características assimiladas nesta obra a vários títulos invulgar, que condenaram o pintor a uma certa “marginalidade”, talvez acentuada por ele não ceder a compromissos. Os seus textos não são os de um estudioso, nem de um crítico ou comentador, nem os de um protagonista que se distancia razoavelmente da sua *poesis* para fixar um itinerário intelectual (e é nisso que se separa da leitura de Melo e Castro, embora distanciadas ambas as publicações por uma década). Textos de maturação literária, com um discurso de manifesta exigência em relação à escrita, constituem um caso à parte na tradição portuguesa. Preconizam para o artista um papel na sociedade que sai fora das delimitações mais flexíveis. António Areal é desse modo tocado por uma “fatalidade” feita destino, onde se cultiva uma mistura de solidão e “intransigência” (Pinharanda, 1990:11). A sua exigência ética invulgar aparece constantemente assinalada nas críticas da época relativas às suas exposições (por exemplo em textos assinados por Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa, ou José Luís Porfírio).

As posições deste artista e a sua “circunstância” acabam por o ligar a algumas atitudes e protagonistas da poesia visual, sem que ele tenha

todavia criado trabalhos que nos apareçam localizados e antologiadados neste tipo de tradição de estética. O tipo de lucidez que revela acerca do estado da criação artística em Portugal, e a exigência que coloca face ao artista na sua relação com o público (com os espectadores) e a sociedade fornecem alguns enunciados nos quais a poesia visual certamente se revê. Mas a qualidade teórica de Areal, em cuja génese se encontra (não é demais repeti-lo) a sua actividade enquanto pintor, examina a eficácia da crítica de arte e suas responsabilidades, reage ao tradicionalismo que dominava a realidade portuguesa e ao predomínio da mentalidade neo-realista e da sua ideologia. Nesse aspecto identifica-se claramente com os surrealistas ao lado dos quais intervém (leia-se a sua “Declaração sobre o surrealismo”, 1970:104), isto naturalmente para além das suas próprias incursões surrealistas veja-se a sua pintura “Chegada dos Bem-Aventurados ao Limbo de André Breton” , 1966, *óleo esmalte s/ plá-tex*). Em algumas opções de linguagem e no discurso plástico também se presente este carácter refractário. Promover uma consciência libertadora no público é outra das suas preocupações. E, mesmo que este textos de crítica e de combate incorram por vezes numa afirmação algo ingénua da vanguarda, ou denotem uma influência marxista algo datada (como observa Pinharanda, 1990:11), também abarcam preocupações de tipo espiritual que nada têm a ver com posições ortodoxas. Sobre-tudo resistem ao tempo com a legitimidade de um pensamento original, mantendo em relação aos anos 60 em que foram escritos (na sua generalidade) a profundidade reflexiva e um timbre que lhes mantém intacto o estilo e a elegância de pensamento.

1 A instância da letra: Areal e Agustina

Relativamente à importância e à frieza com que encarava o público e à necessidade deste evoluir, Areal reconhece a dupla situação do espectador, pois “é o público que se ofende, ou se recusa em presença das obras de um inovador”, mas por outro lado será também esse público (enfim alguns de entre os que o constituem) que pode assimilar o que de inovador um artista apresenta. Mas os que estão mais próximos dos artistas seriam os outros artistas enquanto parcela do público, “o melhor e mais activo público directo de um artista são os seus colegas”. E os críticos nasciam (alguns deles) de artistas sem sucesso ou falhos

de convicção, o que explica boa parte dos desentendimentos e bajulações daquele período (Areal, 1970:135). Temos aqui portanto um exemplo da actividade englobante que cabia ao artista “num mundo em que o possível parece ser o absoluto da realidade”. Face à tendência para tudo se harmonizar, o rigor estético é o jogo da desarmonia (Areal, 1970:166).

Areal ocupa um lugar único na história da arte moderna portuguesa, sem que tal afirmação seja em si mesma um lugar comum. O que se fica a dever ao testemunho de um compromisso com a vanguarda conjugada na primeira pessoa e definida através de um discurso autoral. Soube articular referências internacionais e o conhecimento da história da arte, mas a sua actividade criadora é fortemente caracterizada por aquilo a que poderíamos chamar um sentimento de antologia pessoal, onde o “eu” se defronta com as questões, dificuldades e qualificações do trabalho artístico entendida numa acepção mais vasta. Ludicidade e provocação delimitam a pose irónica de uma figura elaborada entre o verbal e o visual (Pinharanda, 1990:14). Estamos perante uma obra onde o escrito (ensaístico, poético e literário) e o visual (pintura, escultura, desenho) se firmam em relações sólidas de complementaridade que insistem no seu poder de rotura, mesmo quando este se encontra disfarçado por uma aparência de diletantismo, ou pelo gracejar distanciado de quem já não tem ilusões.

Uma possível afinidade de António Areal com a poesia visual, não sendo, como já se mencionou explícita e directa, envolve um certo tipo de “agramaticalidade” plástica, patente em pinturas a óleo esmalte de 1961 e na série “Opus”, 1963.⁵ Em ambos os casos trata-se de trabalhos marcados pela densidade gestual, por vezes com nítidas opções informais, ou com resultados em termos de mancha que enviam para a *action painting*. Em 1961 o artista encontrava-se em S. Paulo, no Brasil, onde escreveu um ensaio na defesa da pintura informalista (Areal, 1970:77-99). Afirma que o prestígio da representação entrou em perda face à desagregação da “mistificação figurativa do representacionismo”. A pintura via-se assim num espaço entre duas linhas capazes de ditar a sua evolução. Uma relativa ao desenvolvimento daquilo que é especifica-

⁵Algumas reproduções destas obras podem ser vistas no catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 44-47.

mente pictórico. A outra, relativa ao “estilismo formalista” (portanto à estilização das formas plásticas), enquanto índice de “sensibilidade”, e em vias de se encontrar desprestigiado. A pintura vê-se então perante “dois rumos”. Um deles prende-a ao pictórico enquanto tal, numa via de especialização, ou de especificação. Mas é ao atingir “a craveira do grafismo e do manchismo (oscilando em volta do grafismo ‘letrista’ até à abstracção ‘límica’ e ao informalismo não expressionista” que nos parece perceptível um interesse pelas letras como valor plástico e pela linha como traço / trama em torno da escrita.

A instância da letra desenvolve-se em Areal a partir de um interessantíssimo dispositivo citacional com base em manuscritos de Agustina Bessa – Luís que o artista utiliza para dar origem a um conjunto de pinturas (1968) a guache e tinta da china. Basicamente a superfície do quadro encontra-se dividida em duas partes. Numa delas um trabalho de Areal: círculos numa paisagem abstractizante, manchas com modulações, por vezes a lembrar montanhas invertidas. Na outra, um manuscrito de Agustina, a inconfundível caligrafia azul da escritora, por vezes utilizada como símbolo textual, pura materialidade significante, calibrada, com uma ou outra rasura. Ao apropriar-se destas palavras desenhadas, fazendo-as entrar na alteridade do visual e do literário, o pintor acaba por trazer o manuscrito para um plano de evidência e desocultação. A escrita aparece como ficção da literatura. Estes quadros sinalizam a dupla ausência de cada um dos autores, deles restam apenas expressões directas, mais propriamente sulcos, “a letra, o desenho – serão integrados, por um acordo fictício, no cerimonial asfixiante da cultura” (Areal, 1970:175).

O pequeno texto de Agustina intitulado “Roteiro duma exposição”⁶

⁶Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 68. O texto, datado de 27 de Dezembro de 1968, é uma reflexão sobre o poder da palavra e, ao mesmo tempo, a sua condição de “coisa” inscrita, actualizável, moldável. Agustina tanto se detém sobre a dimensão telúrica e metafísica da palavra, como sobre a performatividade linguística que define o seu regime de funcionamento. E não deixa de ser extraordinário que este pequeno texto, algo discreto na vastíssima obra da obra da escritora, e ao qual atribuímos uma inequívoca importância no âmbito desta pesquisa, resulte da acção plástica de Areal. “A natureza intacta cujo centro não é o sol mas o próprio homem, compõem-se de energias que originam as formas. A palavra é como um grande triturador onde elas se fazem humanas e perdem, sim, a sua existência cristalina para se tornarem essenciais”.

permite entender melhor o dispositivo citacional atrás referido, apesar da exposição se apresentar como uma mostra de manuscritos da autora e de desenhos de Areal. Mas aquilo que vemos são quadros, onde “a escrita chama e tutela o desenho”, como no trabalho intitulado “Inês Posta em Sossego”.⁷ Em suma, uma unidade física que faz destas duas linguagens um único quadro e portanto o sentido do desenho é indissociável do manuscrito, sendo o contrário também válido.

Agustina toma a palavra no espaço considerando-a a um tempo concluída e anagramática, uma forma dada a perversidades, “a palavra dorme no seio da palavra que a precede”. Traça a linha da palavra ao pensamento, que tanto a pode engrandecer, como diminuir. Em qualquer caso ela corresponde a um chamamento. A palavra torna-se visível porque alguma coisa foi rasgado e “curva-se na modelação de uma escrita”. Ao afirmar que “escrita e desenho absorvem a realidade um do outro” Agustina está a valorizar as mesmas instâncias que a experiência da poesia visual propõem. E ao fidelizar a palavra ao desenho (“mas é no desenho que ela concentra uma fidelidade insuperável”), a escritora lega-nos a palavra como imaginário da escrita, que se torna evidentemente indissociável do texto (e do romance) em Agustina, uma vez que o seu estilo tudo atrai num efeito de íman, como os desenhos de António Areal se magnetizam com a caligrafia azul e nos restabelecem da “doença congénita da consciência para viver como um poliedro deslumbrado dos seus próprios limites” (Agustina).

O grande interesse revelado por Areal no que toca às grafias, à plasticidade das letras, e que o recurso aos manuscritos de Agustina (influenciado pela leitura de “A Sibila”, 1957) exemplarmente testemunha, faz dele um cúmplice da poesia visual, que o relacionamento (pessoal e intelectual) com Ana Hatherly também ajuda a explicar. Esta indagação estética encontra-se na base de uma profícua pesquisa sobre grafia, interligada com a partilha de uma curiosidade comum a areal e Hatherly sobre a tradição hebraica e os textos apócrifos (que não integram o cânone bíblico, remetendo para a dimensão oculta que a ambos fascinava). O texto da poesia visual remete para um certo tipo de especialização da leitura, que recusa a ortodoxia de um sentido estável (Hatherly, 1977:5) o que o torna permeável a outras formas de expressão, desig-

⁷Reproduzido no Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 104.

nadamente às experiências de escrita automática praticadas pelos surrealistas.

À luz destas considerações são de assinalar os *cadavre-exquis* em que Areal e A. Hatherly participaram, conjuntamente com outros artistas, como Menez e Paula Rego, que não se situavam nas latitudes do surrealismo, mas adoptaram pontualmente algumas das suas propostas, devido ao convívio com Mário Cesariny e Artur do Cruzeiro Seixas, dois dos principais protagonistas do movimento.⁸

2 “Louvor e simplificação” de Mário Cesariny

Mário Cesariny de (1923- 2006) é uma figura dominante no surrealismo em Portugal, a sua obra proporciona importantes sugestões para a procura de um entendimento da poesia visual numa acepção de poesia plástica, que também é. Situado naturalmente na linha programática das vanguardas, o poeta e pintor, ganha em ser interpretado mediante uma projecção plástica que durante muito tempo foi desvalorizada, ou indevidamente apreciada pela crítica.⁹ Graças a essa projecção plástica o

⁸Para o conhecimento da história do surrealismo em Portugal podem ser consultadas, para além de *A Arte em Portugal no século XX*, José-Augusto França, Bertrand, Lisboa, 1985, as edições monográficas publicadas pela Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), *O Surrealismo em Portugal*, de Maria de Fátima Marinho, INCM, Lisboa, 1987. Sobre o conceito de “cadáver esquisito”, ver *Antologia do Cadáver Esquisito*, Mário Cesariny, Assírio e Alvim, Lisboa, 1989.

⁹Foi necessário aguardar pelo início do século XXI para que a obra de Mário Cesariny venha a ser entendida como um todo, e a relativização da sua “componente” plástica deixe de se fazer sentir. Nada mais errado do que ver Cesariny como um poeta que “também” fazia algumas colagens e pinturas. A componente plástica da obra deste autor reveste-se de uma importância enorme ao definir um campo inconfundível de entrelaçamentos de formas e palavras que desbravam novas dimensões textuais, numa concordância admirável com os pressupostos, as intenções e objectivos artísticos e ideológicos do surrealismo. Progressivamente a partir da década de 80 do século XX, diversas iniciativas foram colocando em evidência a coerência plástica da obra de Cesariny. De entre várias que podiam ser citadas, refira-se a exposição na livraria Assírio & Alvim em Lisboa, (1986) intitulada *11 Acrílicos Comemorativos do Nascimento da Primeira Linha de Água*, referindo-se a uma série de pinturas iniciadas em 1976. “Simplificando, abusivamente, são pinturas em que duas linhas horizontais, uma mais escura, outra mais clara, delimitam três zonas diferenciadas em diferentes cambiantes de azuis, cinzentos, ocres, às vezes alguma agitação, um pouco de vermelho” (Alexandre Melo, in *Mário Cesariny*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004:280).

universo visual das letras e das palavras irrompe no tecido cultural português dos anos 50 e 60, numa concordância que historicamente partilha a definição da modernidade artística com o emergir da poesia experimental. Entender a obra plástica e literária de Mário Cesariny como um todo, apreciá-la como um conjunto coeso, com diferentes conjugações é certo, mas também com uma identidade emblemática que se destaca no meio das cisões e divergências do surrealismo português, constitui um entendimento recente que permite compreender o impacto de uma poética que durante muitos anos foi recebida tendo em conta uma secundarização do trabalho plástico face ao trabalho literário. Por outro lado, é hoje perfeitamente clara a inscrição de Cesariny no âmbito do surrealismo internacional, mesmo que ele não tenha estabelecido uma sequência possível (ou previsível...) da figuração protagonizada por André Breton, nem dispusesse, nos remotos anos 40 de informação suficiente para, no país de então, sustentar teoricamente a singularidade da sua produção no panorama do surrealismo além fronteiras (Pinharanda, 2004).

Uma curiosa afirmação de Cesariny, “se não pintasse rebentava”,¹⁰ desenha o lugar amplo da pintura no seio de uma existência artística para a qual convergem práticas, experimentações, e linguagens diver-

Já então a tentativa de reunir num mesmo espaço a actividade editorial (uma vez que se trata da editora responsável por importantes reedições da obra poética e ensaística de Cesariny e pelo relançamento cultural da sua obra literária), e um conjunto de pinturas que partilham de uma mesma atitude perante a arte, constituía uma intenção deliberada. Outra exposição inscrita dentro desta linha, *Mário Cesariny Uma Antologia* (2000) foi realizada na Biblioteca Municipal de Caminha (com apoio do SBAL da Fundação Calouste Gulbenkian, e da Assírio & Alvim, e comissariada por Eduardo Paz Barroso) e reunia um conjunto de obras plásticas a partir das quais se destacava uma concepção vertiginosa de poesia exemplificada num verso de *Nobilíssima Visão* (1959): “o poeta destrói-vos”. É sobretudo como poeta que Cesariny é pintor e por isso não existe nenhum desdobramento da sua pintura face à literatura, era esta então a proposta do comissário da exposição. Num pequeno de texto de apresentação Manuel Hermínio Monteiro escrevia: “Cesariny explorou técnicas e soluções formais pioneiras em relação a movimentos que posterior e paradoxalmente aparecem como inovadores nos anos 80”. Foi com a atribuição do Grande prémio EDP (2002) e a exposição que se lhe segue, em 2004/05 no Museu da Cidade, CML e Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, com missariado de João Pinharanda, que o significado visual da obra deste artista é equacionado com uma exaustividade crítica e uma dimensão retrospectiva que lhe atribuem um peso indiscutível.

¹⁰Título de uma entrevista, diário “Público”, Lisboa, 10/12/2002.

sas, unidas por uma ancoragem na disponibilidade surrealista que o liga à fundação (1947) do Grupo Surrealista de Lisboa, do qual se afasta no ano seguinte para formar, (na sequência da cisão que o levou a separar-se, entre outros, de António Pedro, José-Augusto França e Fernando Azevedo) o grupo *Os Surrealistas*. Mas a singularidade deste artista leva-o sobretudo a trilhar caminhos de uma individualidade onde surgem remissões de grande interesse para a construção de visualidades poéticas que o situam, também, no espaço de alguns poetas experimentais e visuais. É por essa via que se projecta plasticamente como poeta, para transformar níveis de leitura e explorar intensamente dinâmicas que conduzem da palavra à imagem e desta à colagem. A ideia de acaso, que o artista explora de acordo com motivações próprias e improvisações de circunstância, contribui para a existência de uma cultura de experimentação signica que é comum às poéticas visuais.

A variação de estatuto da figuração e da abstracção ao longo da obra de Cesariny está patente no gosto pelos automatismos surrealistas que o levam a relativizar os aspectos canónicos da forma e a tornar ambíguo o carácter das figuras. Assim sendo, tanto é válido e importante um trabalho que resulta do acto de desenhar sem que o artista se preocupe em apoiar a mão, (o que leva a um desenho sem exactidão nem preconceito), como válida é a opção de seguir as circunstâncias do quotidiano, e desenhar nos transportes públicos (carros eléctricos), cujo movimento irregular é responsável pelo curso das linhas.

Outro exemplo de automatismo preferido pelo artista consiste no derrame de tintas que seguem as direcções nascidas desse mesmo gesto, que deu lugar a designações inventadas por Cesariny, “sismofiguras” e “soprofiguras”. Em todas estas manifestações deparamos com a ambiguidade do que nasce, ou do que se dissolve e desaparece. Estamos assim perante uma adopção do informal documentada em trabalhos dos anos 40, como por exemplo “Pintura serial: A máquina de atravessar qualquer tempo – folha III” (1947).¹¹ Não é demais salientar (como faz Pinharanda, 2004:12-13) o lado pioneiro deste tratamento informal, ao mesmo tempo que importa ter presente a caução fornecida por este tipo de poética na definição do conceito de *Obra Aberta* elaborado por Umberto Eco e de grande relevância para a compreensão da arte moderna e contemporânea, e não por acaso muito apreciado pelos autores

¹¹Ver reprodução em *Mário Cesariny*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, p. 43.

da poesia visual e pelos concretistas. Ao explorar o informe, e as suas múltiplas direcções em termos de estilo, mais concretamente a “arte bruta”, o *tachisme*, as possibilidades expressivas da mancha, Cesariny avança questões e processos, de acordo com um vocabulário pessoal que tem na técnica denominada “aquamoto” (que permite produzir uma espécie de abalo sísmico sobre o suporte, normalmente o papel, levando a um escorrer de tintas incontrolável), um dos seus expoentes. Na diversidade dos resultados obtidos com as técnicas que o pintor inventou e as pontes que estabelecem com situações internacionais, mesmo que passem na época inicial (anos 40 e 50) despercebidas, por razões da conjuntura social e política portuguesa, é frequente encontrar manifestações da palavra, oculta, convocada, incerta, e sempre veículo poético de uma visualidade omnipresente na obra deste artista.

Percorrendo as obras plásticas de Cesariny desde ao anos 40 até ao final da sua vida observam-se motivos (paisagens abstractizantes ou surreais, corpos, signos e objectos) que compõem cenas “falsamente narrativas” e obedecem a “estratégias líricas” com “intensos trânsitos (que se esclarecem mutuamente) entre palavra literária (a sua ou de outrem) ou a sua evocação e a visualidade” (Pinharanda, 2004:13). Este esclarecimento mutuo, que vai da palavra própria à de outros autores, que vai da evidência do gesto e da nomeação, às saliências das cores e aos misteriosos recortes da figura, ou à abstracção e ao lirismo (consoante os quadros), constitui uma obra vasta e em muitos aspectos incompreendida.¹²

É indissociável da especificidade autoral do surrealismo de Cesariny uma autenticidade visual da palavra, que se faz a um tempo esperança e decepção, perante a descoberta do que pode ser dito. Mediante a iluminação de zonas de sombra, de espaços desconhecidos que, uma vez revelados, dão a perceber uma espécie de carnalidade cultural, de sen-

¹²Cesariny é um caso particularmente evidente de um certo ostracismo por parte da história de arte mais influente (representada fundamentalmente por José-Augusto França) e de alguma crítica normativa que até aos anos 80 do século XX fixou um cânone, mesmo para artistas desligados de um certo tipo de senso comum plástico. “Notoriamente França não considera, nas suas cronologias, obras de Cesariny que hoje sabemos determinantes, quer no seu percurso individual, quer na cronologia do surrealismo nacional e mesmo internacional. Agarrando Cesariny à literatura, França desconsiderou a sua actividade plástica posterior a 1952, data em que dá por terminada a actividade colectiva do Surrealismo” (Pinharanda, 2004:17).

sualidade do significado com todas as suas deliberadas imprecisões e inconveniências. Passa por aí alguma da radicalidade poética do surrealismo. Como se os elementos da comunicação se tornassem surpreendentemente estranhos, e indicassem novos recursos para alimentar um real esgotado em todas as suas possibilidades de entendimento.

A partir desta obra irradia um conjunto de afinidades, onde é de ter em conta uma apreciação muito original da pintura de Vieira da Silva e a identificação com a rede labiríntica dos seus percursos, ou outro tipo de identificação com o modo como Amadeo rasga fronteiras e convenções, num acto fundador que marca para sempre o processo modernista (e não apenas o português). No conjunto dos escritos dispersos de Mário Cesariny, abundam preferências por pintores já referidos e por outros, seus contemporâneos, a quem reconhece um poder de inscrição cultural diferenciador, ou com quem tem uma particular afinidade surrealista (como é patente no caso de Cruzeiro Seixas).

Outros autores, reportando-nos agora ao plano literário, são comentados em moldes que fazem de Cesariny um pólo gerador de percursos e leituras de práticas estéticas que não obedecem a nenhum tipo de ordenação histórica nem a uma sistematização de saberes. Privilegiam a responsabilidade de ver, e de ler visualizando. Rimbaud, Lautréamont, Pound, Pessoa, Sá-Carneiro, ligações ao simbolismo, o enorme interesse que lhe suscita Pascoaes, são referências no seio das quais se move e relativamente às quais toma posição, a partir de obras nucleares que o atingem para sempre, sobretudo os textos de Breton. Neste naipe de leituras também se pode incluir uma articulação crítica com textos paradigmáticos para a definição de práticas enquadradas pelo experimentalismo e pelo concretismo.¹³

¹³Em Junho de 1968, Cesariny publica no *Jornal de Letras e Artes* uma crítica muito negativa a pretexto da *Antologia Poética de Ezra Pound*, selecção e prefácio de Augusto de Campos, tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino e José Lino Grunewald, todos eles nomes cimeiros ou representativos do concretismo brasileiro. E.M. de Melo e Castro foi o responsável pela apresentação desta antologia (Ulisseia, Lisboa, 1968). O texto de Cesariny (1985:157-159) é muito curioso para esclarecer divergências. O artista português não gosta de Pound e não encontra uma boa explicação para o interesse que ele desperta nos concretistas. Ou se a encontra, não a acha intelectualmente prestigiante. Cesariny detém-se nos “caminhos da literatura” segundo Breton, que resumidamente são dois: um sustentado por Joyce, manifesta-se como “monólogo interior”, outro decorre do próprio

3 O visual alastra para o literário

Esta partilha é ainda explicada pelos atributos vanguardistas, os quais – vale a pena insistir – em Cesariny não decorrem de atributos do surrealismo genericamente equacionados, mas da forma singular como ele trabalha “recursos vocabulares e estilísticos da língua”, graças aos quais obtém uma mobilização da visualidade na sua própria obra literária. Por aqui passa também o essencial da interligação entre a componente mais especificamente literária da obra (designadamente os poemas) e a prática plástica. O visual alastra para o literário, o território da palavra faz-se paisagem mental e material, nalguns casos corrosiva, noutros anti-figura (ou figura em desfalecimento, ou ainda sinalética imponderável). Identificamos deste modo imagens literárias que se destacam no espaço verbal e cuja origem se encontra no espaço visual, numa realidade (ou surrealidade) construída a partir de sugestões e estratégias de subversão narrativa. Aquilo que reconhecemos como fazendo parte do visível não era necessariamente visualizável, e torna-se possível através de uma junção de emoções e decisões intelectuais, de experiências e procedimentos plásticos encadeados num alargamento do próprio discurso, patente nos poemas visuais, logo na década de 40, com a escolha selectiva do impresso e das peculiaridades da tipografia. Continua de-

surrealismo. E de acordo com André Breton, apesar de ambos os caminhos se insurgirem “contra a tirania de uma linguagem aviltada”, importa distinguir entre a escrita automática surrealista e o sistema joyceano. Na primeira, associações conscientes encadeiam-se numa corrente ilusória; no segundo, ocorre uma imitação “próxima da vida”. A ilusão é neste caso da ordem do romanesco, inscrita numa tradição naturalista e expressionista. É a partir de Breton que Cesariny condena Pound e a sua “poesia livresca e pedante”, pois celebra um mundo exterior que já encontrou o seu significado. Mas neste contexto reticente, é curioso sublinhar que Cesariny reconhece motivos para Melo e Castro (na referida apresentação) exaltar os ideogramas de Pound, que “apresentam similitude com o sistema da colagem, à solta na poesia contemporânea”. Porém o poeta de “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos” decepciona-se com os resultados, “academizantes”, segundo ele: “é uma cola de que o colado se ausenta com brio”. E conclui: “Não admira que, numa última senda joyceana (e passaram já o *nouveau-roman*, a escola *du regard*, o estruturalismo de superfície rugosa) sejam os concretistas do grupo noigandês a tentar a reabilitação formal de Pound” (Cesariny, 1985: 159). Em conclusão, na óptica de Mário Cesariny, o surrealismo trilha outros caminhos que não se coadunam com os ideogramas que Pound envolve no seu processo criativo, mas que os concretistas apreciam e defendem.

pois com intervenções manuscritas, no gozo da letra e nas explorações da caligrafia (aspecto já salientado anteriormente, na obra de Areal e que se nos afigura do maior interesse para uma associação aos fluxos poéticos do experimentalismo e concretismo). Nalguns casos, os versos apresentam-se no quadro e fazem parte dele. Registe-se a propósito o trabalho de Álvaro Lapa (1939-2006) onde o mesmo processo, neste caso não a partir do verso, mas do aforismo de cariz filosófico, envereda por um tratamento plástico da frase (que se deixa pintar, ou se reescreve na pintura). Mas com Cesariny, o gráfico e o tipográfico fazem um todo, as dimensões de alguns trabalhos reflectem o lado portátil, apontamentos ou documentos íntimos e destituídos de solenidade, coisas próprias para trazer no bolso.

Há ainda um terceiro aspecto (Pinharanda, 2004:21-22) envolvendo a “correspondência de linguagens” quando a palavra, uma vez impressa, em registos que tanto podem ser os do poema, como os do texto jornalístico (Cesariny escreveu muitas críticas e textos polémicos publicados na imprensa), como ainda textos em prosa, segue intuições visuais, para se completar pela imagem. Ou para se fazer imagem. Referimo-nos, evidentemente, a um certo tipo de imagem, de indiscutível genealogia surrealista, reflectida nos espelhos do navio de Cesariny (para aludir aqui a um dos seus mais notáveis poemas). “Um rico universo objectivo e subjectivo de cores, formas, volumes e movimentos, definido por permanentes coordenadas de tempo e de espaço é o tipo de visualidade que Cesariny transporta para a escrita”, a confirmar uma torrente de nomes, conjugações verbais, tropos, que desagua num espaço poético e visual que a cor estrutura e conduz, em deslocações diversas (Pinharanda, 2004, 22).

Uma selecção possível, com intuito meramente exemplificativo, feita a partir de um corpus da obra de Mário Cesariny confinado à (já mencionada) exposição antológica de 2004, aponta a riqueza dos trajectos inerentes ao estatuto do visual poético (e sua reversibilidade). Vejamos então alguns desses trabalhos. Um conjunto de sismografias (1948) apresentam uma quase escrita, um simulacro de rabiscos forma séries que por sua vez sugerem, em certos casos, figuras. São desenhos que se situam facilmente na origem de propostas como as que vamos encontrar anos mais tarde (na década de 60) em revistas literárias representativas da poesia visual e que contam com a participação de artistas plásticos,

como é o por exemplo o caso de *Hidra*.¹⁴ Ainda na década de 40 *Sur la Mort* (1947) é uma colagem que recorta algumas palavras em francês, combinadas com pedaços de imagens impressas e joga com o acaso de frases que se podem formar a partir das motivações do espectador e as direcções do olhar. Nos anos 50 e 60 a utilização de colagens continua a proporcionar esta sementeira de palavras que configura poemas visuais, alguns com títulos emblemáticos, como é o caso de *Ama como a estrada começa* (1955), ou de *Na ponte* (1956) (“Na ponte uma fogueira calma o final entre sombras”). Poemas feitos de letras que ganham sentido a partir de uma raiz tipográfica que as orienta no espaço em direcção ao espectador, acabando por produzir resultados muito sugestivos onde o literário e o plástico interagem.

O artista também criou trabalhos que partem de folhas impressas de livros (obras não datadas e sem título, mas possivelmente da década de 50) por cima das quais pinta, abrindo janelas que isolam manchas de texto. Ou então oculta uma linha aqui e ali na folha impressa. A redistribuição do texto, a folha impressa e o gesto de ocultar e desocultar confirmam uma das estratégias de Cesariny, graças à qual o acidental, o fortuito resultado de aproximações totalmente inesperadas, suscita no intérprete curiosas e inéditas formas de soletrar. “Homenagem a Erik Satie” (1968) exemplifica bem este processo: uma pauta musical em cujas linhas evoluem figurinhas recortadas e coladas. Peculiar espécie de *scrapbook* a que não falta sentido de humor. Nos anos 90 e em 2000 Cesariny continua a utilizar este tipo de recursos, servidos por uma imaginação ilimitada que não perdeu o sentido da provocação e até do escândalo, como testemunha a colagem “Abril, Semana Santa” (1988).

A proposta de um poema objecto, “Como um ser inorgânico” (1956), consiste num objecto construído pelo artista, suporte de uma colagem com frases incompletas, aliás esta dimensão de incompletude é reforçada pela inclusão de um elemento plástico, uma espécie de eclipse sob um fundo amarelo. Esta componente de objectualização do texto é uma das características da obra a ter em conta quando se trata (de) uma poética feita de encontros e ressonâncias (culturais e civilizacionais) que dão azo a episódios de sedução e ironia, fazem parte da resolução

¹⁴*Hidra*, organização de E.M. de Melo e Castro, paginação e arranjo gráfico de E.M. de Melo e Castro e Eduardo Calvet de Magalhães, Porto, 1966, nº 1.

dos problemas plásticos que Cesariny resolve. Eles são o necessário reflexo de uma personalidade estética que manipula referentes com uma infinita disponibilidade de prestidigitador.

“Este é o meu testamento de Poeta” (1994), revela uma personagem construída pela relação entre um triângulo e uma representação solar, a fazer de cabeça, que se tornou numa das figuras mais carismáticas (e difundidas) do universo de Cesariny. Trata-se de uma pintura acrílica sobre serigrafia onde um pedaço de texto e algumas linhas rasuradas na outra zona inferior do quadro mantêm bem presente o uso e destino da caligrafia. Mais um exemplo de como a escrita é sempre transportada, até na sua dimensão física, para o *meio da pintura*. Em muitos dos seus trabalhos Cesariny recorre a imagens impressas que adultera a partir de relações de simbiose, oposição e simetria, ou então cria diferentes níveis e planos, simulando um efeito de perspectiva idêntico ao que é proporcionado pela pintura e depois escreve, e em vários casos essa escrita funciona como uma falsa legenda. Veja-se por exemplo, “O Poeta em 1958 ou Porque motivo Picasso não quer voltar a Espanha?” (1969).

Pascoaes, autor que Cesariny especialmente celebra e admira, considerando-o uma referência civilizacional, é tema de uma pintura, “Homenagem a Pascoaes” (1972), onde, uma vez mais, um texto entrecortado e o nome escrito do poeta de Amarante (a terra natal de Amadeo) são avocados para a estrutura da tela. Pascoaes é visto por Cesariny como um escritor que interessa ler pelo lado do surrealismo. Aproximado por isso de António Maria Lisboa, e referindo-se a um provável (mas não consumado) encontro entre ambos escreve:

“É que, se alguma coisa realmente acaba e alguma coisa realmente começa, O Inferno Celeste que tem em Pascoaes o seu Vidente, e a Idade do Ouro que começa talvez com o Surrealismo, ver-se-iam ali face a face (faca a faca, escreveu a minha máquina de escrever)” (Cesariny, 1985:256).

4 O que é para ler é para ver

“Vê” (pintura não datada) parece reafirmar o tom imperativo numa caligrafia branca sob um fundo azul, porque tudo o que é para ler é, nesta obra, para ver. Na pintura de Cesariny há também linhas de água, umas

dos anos 60, outras dos anos 80. E há marinheiros. E cabeças envoltas em indecifráveis velaturas. Já não são quadros tão imediatamente aproximáveis aos desígnios da poesia visual nas suas diversas cambiantes, mas nem por isso deixam de trazer o sopro de desassossego que faz de Cesariny um alquimista de linguagens para uso permanente.¹⁵

Na obra literária de Cesariny o gosto pela dimensão plástica da poesia é notório em poemas como “Poema - Semáforo”, cortejo de vocábulos a deambular entre as “altas complicitades de Deus” e a “Curiosa atitude da Imprensa”. Páginas onde palavras como “campos”, “olhos”, “vendras” fazem degraus por onde sobe e desce o olhar do leitor, que tem diante de si mais que um aproveitamento da “técnica de distribuição visual do texto”. Manuscrito ou impresso, o texto de Cesariny explora todas as possibilidades de significação através do desenho, da colagem, da versatilidade tipográfica numa remissão para práticas futuristas. Inscrever Cesariny num arco que vai de Mallarmé ao poema visual, experimental e concreto, torna-se pertinente quando esta ligação se estabelece a partir do surrealismo, de aspectos da poesia figurada e da preferência pelo pensamento esotérico que Breton apontou como um dos “rumos” do movimento. É na senda do esoterismo que surge a interpenetração com questões evocadas por Ana Hatherly a partir do seu estudo¹⁶ sobre a experiência do prodígio e o barroco português (Cuadrado, 2004:217-219). E se Cesariny não aparece nas publicações da Poesia Experimental, nem por isso deixa de ter uma relevância no género, tendo em conta a prática e a identidade do seu processo criativo.

Alertando para a repercussão semiótica do paralelismo entre poesia visual e poéticas surrealistas, Perfecto Cuadrado considera que uma vez ultrapassado “o horizonte imediato material e significante da “escrita”, têm capital importância conceitos como os de jogo e magia, automatismo e acaso, girando em volta de temas e problemas centrais na reflexão artística da Modernidade como a questão do transcendentalismo (ou não) do acto de criação (digamos da “poesia”), da importân-

¹⁵As obras mencionadas integraram a exposição organizada pela Fundação EDP no Museu da Cidade, CML e Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (2004-5) e encontram-se reproduzidas em *Mário Cesariny*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004 respectivamente pp. 52;66; 70;74;75;76;77;78;81;87;95;138;165.

¹⁶Hatherly, Ana: *A Experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, INCM, Lisboa, 1983.

cia (muita, pouca ou nenhuma) da intervenção demiúrgica do autor e do valor simplesmente referencial ou também genesiaco do verbo” (Cuadrado, 2004:220). Esta concordância de preocupações e interesses dá lugar a cumplicidades e afinidades que passam por relações pessoais marcantes no ambiente cultural e intelectual que dão lugar a colaborações em diferentes processos criativos.¹⁷ Cesariny cultivou todas as influências e intuições que recolheu de autores paradigmáticos do surrealismo e da dadaísmo (como Tristan Tzara) e deu-lhes uma evidência autoral através de intensas circulações entre a utilidade da língua e o acidental da frase, segundo actos de liberdade, na sequência dos quais as palavras estabilizam em quadros de grande riqueza verbal e visual.

Em 1924 T. Tzara publica *Os Sete manifestos Dada*, (originalmente nas edições Jean Burdy) acompanhados desenhos originais de Francis Picabia. Pouco tempo antes, entre 1916 e 1920 o autor lera, em diversas manifestações artísticas em Paris e em Zurique, outros manifestos com propósitos idênticos. Todos os textos se encontram imbuídos de um espírito provocatório e contestatário, apelam à dimensão contraditória do discurso, exprimem a convicção na possibilidade mágica de inventar palavras, criam um clima de insurreição estética. Reúnem em algumas páginas sinaléticas que nada têm de “poético”, como por exemplo contas de uma aritmética inverosímil, ou gravurazinhas tipográficas, como uma mão com o indicador a apontar uma frase em destaque: “DADA NÃO SIGNIFICA NADA”. Por outro lado os desenhos de Picabia correspondem a linhas serpenteantes, novos visuais resultantes de riscos executados de forma serial e repetitiva que aparentemente nada têm de extraordinário. É dessa experiência, transportada para o âmbito inconfundível da sua vida artística, que Cesariny arranca obras a que se podiam aplicar afirmações de Tzara: “Cada espectador é um intriguista logo que tenta explicar uma palavra (conhecer!)” (Tzara, 1987:12). Noções essenciais da poética dadaísta, afirmações do tipo “a obra de arte não deve ser a beleza em si mesma” (*idem, ibidem*), a inutilidade

¹⁷Observamos já a propósito de António Areal como Ana Hatherly revelou afinidades com o pintor, o mesmo se passa com Mário Cesariny. Deste último há notícia de ter participado em experiências criativas com A. Hatherly, que conservou inéditos, uma peça de teatro escrita segundo o processo de cadáver esquisito, fruto de reuniões em festas literárias promovidas pela escritora Natália Correia (Cuadrado, 2004: 221).

da crítica, a denúncia de uma hipocrisia judaico-cristã, a valorização do protesto em detrimento da pintura, encontram-se também presentes na obra de Cesariny que entendeu perfeitamente (e *à letra*) o que Tzara escreveu no *Manifesto de 1918*:

“O novo artista protesta: já não pinta (reprodução simbólica e ilusionista) mas cria directamente em pedra, madeira, ferro, estanho, verdadeiros rochedos, organismos locomotivas capazes de ser virados em todas as direcções pelo vento límpido da sensação momentânea” (Tzara, 1987:14).

A colagem implica uma pesquisa imaginativa, o nascimento de uma imagem inédita, saída de escolhas e de possibilidades de significação que se revelam repentinamente ao sabor do vento límpido que agita as páginas dos jornais e magazines. Os patrimónios surrealistas proporcionam variados exemplos desta significação ilimitada, e fornecem recursos para fazer novas imagens da mesma natureza. A fórmula “para fazer um poema dadaista” (Tzara, 1984:42) consubstancia esta ideia, ao conferir, com imensa ironia, um papel importante aos recortes e à tesoura, graças aos quais qualquer um se pode tornar poeta e escrever, ou melhor realizar, poemas que se vão parecendo com ele. Uma ironia que Cesariny faz sua, ao citar Picabia, “Onde a Arte aparece, a Vida desaparece”, ao afirmar que Dada é “uma dessacralização da arte” e ao manifestar uma “raiva metafórica” igual à de Breton: “sair para a rua e atirar ao acaso sobre quem passa” (Cesariny, 1985:107-109). Como quem dispara palavras contra o muro branco das rotinas.

A repetição exaustiva da palavra “uiva”, criando uma mancha gráfica uniforme na página de um livro, que finaliza com a frase “Quem se continua a achar muito simpático” (Tzara, 1987:47), podia ser encontrada numa antologia de poesia concreta. Como podia ser encontrada em idêntica e hipotética antologia uma das muitas colagens de Cesariny.¹⁸ Há um sistema de *vasos comunicantes* entre esta obra e outras que redefinem a relação entre escrita e imagem ao longo do século

¹⁸Victor Brauner que Cesariny conheceu e com quem se relacionou em Paris e se correspondeu (ver *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, p&r, Lisboa, 1977: 316-317) cultivou um tipo de colagem genuinamente surrealista, o picto-poema, que o artista português também pratica. Trata-se de integrar “numa mesma unidade significativa fragmentos de textos visuais e verbais, podendo o fragmento visual sofrer, por vezes, manipulações – como a cobertura parcial de algumas

XX nas suas várias linhas de evolução, designadamente, no caso português, com a poesia experimental e a poesia concreta. Mas é também importante tomar em consideração que este sistema só comunica porque a obra de Cesariny é, em si mesma, uma unidade onde o plástico e o literário ocupam um espaço comum, que não se deixou aprisionar entre fronteiras que separam o verbal do visual. Uma obra onde a pintura tem uma nudez intrínseca, nada esconde para melhor se revelar intacta, qual desejo de palavras e sonho de imagens por sonhar.¹⁹

5 Sinal, traço, pintura: uma mão escrita por outra

Cesariny, a sua obra, o seu comentário aos contextos surrealistas abre perspectivas ao entendimento de obras de outros artistas que trabalham a relação da pintura e a escrita. É a este propósito significativo o que escreve sobre Eurico Gonçalves:

“Hoje (1970) a tua pintura afirma de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário DESTRUIR toda a vanguarda anterior. Entendo aqui por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas” (Cesariny, 1985:227-228).

das suas partes, procedimento de ocultação (assim se chama habitualmente nos surrealistas portugueses”. Embora Cesariny tenha realizado outros tipos de colagens, é neste âmbito que se coloca o núcleo mais interessante da produção cesariniana (Cuadrado, 2004:224). O texto de Brauner que Cesariny escolhe para a antologia, intitula-se “Autocoroação”, (*Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, p&r, Lisboa, 1977:319-320) e nele o artista proclama-se “imperador de um reino muito pessoal”, “nossos poderes são absolutos e confusos ferozes e melancólicos”. De certo modo cada colagem que Cesariny apresenta é também um reino pessoal, como pessoais são os mundos que o leitor pode construir a partir dos poemas visuais, experimentais e concretos.

¹⁹Leia-se a este propósito o artigo *Mário Cesariny e a pintura* de Bernardo Pinto de Almeida publicado na revista on-line *Agulha*: “A pintura em Mário Cesariny é anterior aos poemas mesmo se é feita depois deles. Capta, deles, ou da sua origem comum um princípio de idêntica energia”. www.revista.agulha.nom.br.

Cesariny já havia prefaciado uma exposição anterior daquele pintor (1954), texto onde encontra um belo enunciado, quase uma recomendação para outros pintores de uma determinada estirpe: “pinta como a estrada começa”. Agora, num outro prefácio²⁰ ainda a propósito de Eurico, Mário Cesariny destaca o facto de, na sequência do exílio de Breton nos Estados Unidos,²¹ o autor dos *Manifestos* ter promovido formas de expressão artística, cuja importância reconhece à luz das concepções surrealistas, designadamente a arte bruta, o informalismo a pintura létrica, gestual, zen, concreta, ou o neo-dadaísmo.

Eurico Gonçalves produz desde 1949, ano da sua adesão ao surrealismo, uma pintura gestual e signica influenciada por Jean Degottex (com quem trabalhou em Paris na década de 60 enquanto bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian) e por Henri Michaux (de cuja obra foi um dos principais divulgadores em Portugal). A sua produção plástica e a sua actividade enquanto crítico de arte representam uma ponte entre o surrealismo, a pintura gestual, o automatismo e a poesia visual, experimental e concreta.

“Ao aprofundar o automatismo psíquico, através do gestualismo e da caligrafia espontânea, aproximei-me do espírito zen de uma arte directa, sem correcção nem retoque, que, quanto a mim, encontra a afinidades com a atitude vitalista Dádá” (Gonçalves, 2005:195).

Este testemunho, articula-se com uma argumentação fundada em Breton, no que toca por exemplo à importância atribuída no processo criativo à pureza dos meios utilizados e ao entendimento proposto pelo autor francês da genuína força comunicacional transmitida pela *action-painting*, pelo informalismo e pela pintura gestual que transmite uma

²⁰Catálogo de uma exposição realizada na Galeria S. Mamede em Lisboa, 1970, in *As mãos na água a cabeça no mar*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1985, pp. 225-228.

²¹Breton refugiou-se nos Estados Unidos entre 1941 e 1946, temendo represálias do governo de Vichy à actividade do grupo surrealista, tendo contactado então com linguagens e práticas artísticas que considera próximas do surrealismo. Como nota Cesariny (1985: 226), essa proximidade vai até Rauschenberg, ou à Pop. Entende também que a Op arte estava implícita em Man Ray e em Duchamp (tese curiosa que não cabe ser aqui ser analisada).

escrita livre. Liberdade que, por outro lado, se apoia também na argumentação inspirada numa frase célebre de António Maria Lisboa, “é de olhos vendados que o grande atirador alveja”.²²

A pintura de Eurico Gonçalves é uma escrita solta, anuncia um outro tipo de legibilidade, porque marginal relativamente ao cânone, caligráfica e avessa à coerência do discurso. O prazer de riscar, esquematizar, anotar emocionalmente através da cor, a valorização de sensações psicomotoras, o signo como impulso, são algumas das principais características dos trabalhos deste artista preocupado em libertar-se, à semelhança de Degottex, do que é acessório e supérfluo. Alcançar o que existe de mais essencial na pintura implica então uma escrita sem rasuras, sem retoques ou emendas, uma espécie de objectivação plástica da palavra

²²António Maria Lisboa (1928-1953), é uma figura especialmente admirada (ou mesmo venerada) pela tradição surrealista portuguesa, embora o próprio não se considerasse exactamente um surrealista. A sua poesia é dotada de uma estranheza que corresponde a um “ser em combustão guiado por um impulso energético incontroável” (nas palavras de Carlos Filipe Moisés, in *Poesia de António Maria Lisboa*, 1977:379). Em 1977 Mário Cesariny reúne a sua obra publicável (uma vez que textos houve que foram destruídos, o que leva Cesariny a optar pelo título *Poesia de António Maria Lisboa*, em vez de obra completa). O nome de E.M. de Melo e Castro, na qualidade de director da colecção em que o livro foi publicado, surge na página 6 a assinar uma nota que exprime a sua discordância pela inclusão daquele título na referida colecção sem que o mesmo tenha sido consultado. Por seu lado uma “nota do editor” exprime discordância relativamente a “afirmações e acusações” produzidas no livro por Cesariny. Sem entrarmos aqui no detalhe da análise deste diferendo, importa salientar o modo como Melo e Castro, pela sua ligação a um conjunto de actividades culturais onde quer a tradição da vanguarda, quer a experimentação poética, são preponderantes, tende a aparecer quase sempre que abordamos estes territórios e as suas polémicas. António Maria Lisboa, que merece uma reflexão mais ampla quanto mais fosse no domínio das relações com a poesia visual por causa de vários trabalhos seus que são, em génese poemas visuais, é nas palavras de Cesariny, “o mais importante poeta nosso depois de Fernando Pessoa” (*idem, ibidem* p.8). Ver também *Seis poemas* (*idem, ibidem*, pp.137-142), exemplo acabado de desenhos e caligrafias idênticos aos de muitos poemas visuais que aparecem posteriormente pela mão de outros autores. O livro reúne ainda em apêndice um conjunto de ensaios sobre o poeta, o último dos quais, data de 1977, da autoria de Carlos Filipe Moisés, e considera Lisboa um “poeta do poeta”, remetendo para a leitura de Heidegger, dos textos de Holderlin (*idem, ibidem*, p.354). Este ensaio esclarece ainda a relação com Pessoa e uma possível “divisão” da obra de António Maria Lisboa entre Poemas e Manifestos, naturalmente com intensas afinidades entre si. E destaca ainda grandes questões que esta obra levanta, como o amor, que se transforma “na expressão grandiosa do ser que se conquista a si mesmo, pelo uso da plena liberdade” (*idem, ibidem*, p. 380).

impossível, sempre a remeter para o gesto que lhe deu origem, *como uma estrada que começa*. Ao elogiar a “extraordinária clareza e coerência” da poesia de Ernesto Melo e Castro (Gonçalves, 2005:83), ou ainda ao identificar-se com Ana Hatherly, a partir da “simbiose lírica, desenvolvida através de um grafismo informal e rítmico que também não recusa a intervenção do caso” (*idem, ibidem*, 89), o pintor proporciona um dos exemplos mais significativos da interpenetração entre pintura e poesia gestual e visual/experimental. E tal como Hatherly, este artista concentra-se não no resultado de uma escrita, mas no movimento dessa escrita, na sua actividade, qual factor de recuperação de um “eu” que de outra maneira tenderia a diluir-se na representação do discurso.

Obras de Eurico como, *Desdobragem* (1982), *Caligrafia* (1976) ou o conjunto de trabalhos que integraram a 1ª Edição da Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira (1978) constituem (entre outros) bons exemplos do que se acabou de referir. Testemunham uma atitude plástica perante o suporte onde se manifesta uma inteligência do gesto. Dessa mão intuitiva e hábil, resulta uma pintura que procura uma intensidade máxima com um mínimo de meios. Tal como está expresso num trabalho de 1966, cujo título cita um verso célebre de Ricardo Reis, “põem quanto és no mínimo que fazes”.²³

O modo como este pintor olha para a pintura de outros a partir dos horizontes da sua própria obra, marcado pela afinidade (retribuída) com Cesariny e com o surrealismo, está por exemplo patente nesta afirmação: “na fusão da pintura com a literatura e a própria vida, o surrealismo em português encontra o seu mais alto expoente na admirável poesia de Mário Cesariny, acrescida do informalismo desregrado e vi-

²³As obras referenciadas de Eurico encontram-se reproduzidas em Gonçalves, Eurico: *Dadá – Zen Pintura – Escrita*, Edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2005, respectivamente nas pp. 180; 81 e 113. O núcleo de trabalhos apresentados na 1ª Bienal de Cerveira têm a particularidade histórica de integrarem aquela que se tornou uma das manifestações artísticas de referência no panorama nacional das décadas de 80 e 90 do século XX e encontram-se também reproduzidas a fotocópia no catálogo, de características artesanais, que documenta aquela realização cultural voltada para a função interpeladora e introspectiva da arte em cujo domínio as obras de Eurico então se inscreviam nitidamente. O “método” que o pintor segue, seguindo a influência da pintura Zen funda-se no pressuposto de que o conhecimento é inseparável da experiência imediata e na sua transmissão para a estética contemporânea, designadamente através da já citada obra de Jean Degottex. “O Zen propõem a apreensão imediata da vida, O Zen é o concreto” (Gonçalves, 2005:30).

sionário da sua despintura” (Gonçalves, 2005:153). É também a partir desse patamar que se elaboram aproximações a obras nacionais e internacionais, como as de Vieira da Silva, Arpad Szenes, Álvaro Lapa, João Vieira ou António Sena, Melo e Castro, Hatherly, ou de Michaux, Miró, Pollock, Tobey, Degottex, Bissier, Tàpies, ou Gorky, a todas integrando numa vasta constelação visual que nos conduz da escrita à reconfiguração do traço, do sinal à figura, da legibilidade ao infinito da mancha.

Outro artista plástico que trabalha a pintura como escrita é Emerenciano, para quem o trabalho plástico é uma “aventura do signo”. Os seus quadros são assim *escripinturas*, vejam-se as obras anos 70, com amplas linhas horizontais tecidas de múltiplas e luminosas escritas, um serpentear de letras fictícias e reais que traçam paisagens, alusões a uma terra primordial e revolvida por metáforas visuais. Nas séries dos anos 80, os quadros revelam blocos saturados de notas enigmáticas e uma heráldica singular, elemento figurativo que contrasta com as oscilações sismográficas que o pintor apresenta como resultado de si (oscilações de um “eu” e do mundo por este habitado). O espectador vê sinalizada uma mão que escreve, num efeito de redundância visual. Nos anos 90 uma nova série de pinturas desenvolve-se numa alusão ao labirinto. Por vezes letras avulsas procuram nele uma saída. A forma como o poético irrompe nestas telas exige uma atenção aturada, até que seja possível “ouvir passar o vento”, na expressão de Eugénio de Andrade (1994), que intui nestas telas “um rumor de garças brancas”, como brancas são também algumas superfícies desta pintura “cheia de crispações”. No seu discorrer peculiar sobre a pintura, que encara sempre como transmutação, Eugénio de Andrade, demarca a especificidade de um território poético, onde Emerenciano aparece como o autor de uma “escrita que parecer nossa conhecida”, com sinais que “curiosamente não se procuram”. Uma escrita pintura que pode culminar numa frase: “É então que o silêncio está no limiar da fala” (Eugénio de Andrade, 1994).

E-M de Melo e Castro (1994) consagra também uma atenção digna de nota à obra de Emerenciano, a quem dedica um significativo texto experimental que percorre na aventura paralela da sua escrita polifónica, as principais questões que a pintura deste artista levanta. Partindo de uma referência a Lacan, para quem a dimensão total de um criptograma só existe mediante uma língua perdida, sugere que na escripintura de Emerenciano existe uma alusão a essa língua perdida. Neste universo

aparece um cruzamento onde a letra é vista e sentida, “sentida como escrita” e “vista como sentido”. A rede de permutações proposta por Melo e Castro evolui mediante combinações que fazem esta pintura ascender numa espiral de relações que as figuras e movimentos do texto animam cientes de que existe uma “mão escrita pela mão que escreve”.

Bibliografia

- Andrade, E. (1994). “À passagem do unicórnio” in: *Emerenciano vinte anos de pintura*, Cooperativa Árvore, Porto, 1994, p. 16
- Areal, A. (1970). *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. s/l.
- _____. (1990). *Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva”*. Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castro, E.M.M. (1980). “As vanguardas na Poesia Portuguesa do século XX”. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- Cesariny, M. (1985). *As mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1985). *Catálogo “Mário Cesariny”*. Fundação EDP. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cuadrado, P.E. (2004). “Palavra /imagem: confluências”, in: M. Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, pp. 217 -226
- Gonçalves, E. (2005). *Dadá – Zen Pintura – Escrita*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- Lisboa, A.M. (1997). *Poesia de António Maria Lisboa*. Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Pinharanda, J. (1990). “António Areal: ensaio de compreensão da sua vida e obra”, in: *Catálogo António Areal, primeira retrospectiva*. Lisboa: Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9-14.

_____. (2004). “Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam”, in: *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 11-32.

Tzara, T. (1963). *Sete manifestos Dada*. Lisboa: Hiena editora.