

## Surrealismo, poesia e visualidade: Pelo universo das contra-imagens<sup>1</sup> Surrealism, Poetry, and Visuality: Through the Universe of Counter-Images

ANA ISABEL SANTOS<sup>2</sup>

**Resumo:** Tendo como ponto de partida a obra de dois precursores da *revolução surrealista* em Portugal nos anos 40 e 50, enveredar-se-á neste ensaio por um comentário metacrítico em torno do debate sobre experimentações literárias e artísticas que rompem com modelos caducos, anulam a dissipação da distância entre lírica, narrativa e plasticidade por meio de *combinação medial*, e instabilizam a dinâmica tradicional de receção estética. A problematização do diálogo entre poesia e narrativa visual permite executar uma leitura de obras híbridas à luz de teorias oriundas do campo dos Estudos Literários e da Intermedialidade, aqui aplicada diretamente nas produções de Mário Cesariny (1923-2006) e Mário-Henrique Leiria (1923-1980), cujos centenários são celebrados em 2023.

**Palavras-Chaves:** Poesia; visualidade; interartes; Surrealismo.

**Abstract:** Taking as a starting point the work of two precursors of the Surrealist revolution in Portugal in the 1940's and 1950's, this essay will engage in a metacritical commentary around the debate on literary and artistic experimentations that break with outdated models, eliminate the dissipation of the distance between lyric, narrative and plasticity by means of medial combination, and stabilize the traditional dynamics of aesthetic reception. The problematization of the dialogue between poetry and visual narrative allows us to perform a reading of hybrid works under the light of theories from the field of Literary Studies and Intermediality, applied here directly to the productions of Mário Cesariny (1923-2006) and Mário-Henrique Leiria (1923-1980), whose centenaries are celebrated in 2023.

**Keywords:** Poetry; visuality; interarts; Surrealism.

---

<sup>1</sup> Este *paper* tem por base a comunicação proferida na convenção anual da Modern Language Association (MLA), em São Francisco, EUA, em 7 de janeiro de 2023, sob o título «Surrealism, poetry and visuality: into the universe of counter-images», e em celebração dos centenários de Mário Cesariny e Mário-Henrique Leiria. Esta participação foi realizada com financiamento parcial da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), com a referência A-20221950.

<sup>2</sup> Departamento de Espanhol e Português, Universidade do Colorado em Boulder, Estados Unidos da América. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1861-613X>.

A modernidade encarregou-se de demonstrar que as relações que a escrita desenvolve com outras artes e meios de expressão consolida o argumento segundo o qual uma boa parte da criação contemporânea só pode ser compreendida numa base relacional, nas relações que estabelece com outras práticas e meios. Num período em que confluem múltiplos e diversificados «modernismos» em Portugal, o atraso da manifestação do Surrealismo português surge como produto da gradual revelação do «híbrido», associado a sentidos de transgressão, rutura e inovação, e que, de resto, decorre em simultâneo com o Experimentalismo à escala mundial. Da década de 50 datam já em Portugal os primeiros textos poéticos com nítidas preocupações com aquilo que Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro apelidam de «nova ou novíssima escrita» (Mendes e Ribeiro, 2004: 42), no que concerne à preocupação com tendências visualistas presentes no texto poético, que mais tarde atingiriam o seu expoente máximo com a emergência da poesia experimental portuguesa.

O cânone ocidental, segundo Harold Bloom, não contempla autores transmediais, por exigirem uma metalinguagem própria dos Estudos Intermediais: respondem a um tipo de criação literária e artística na qual podemos abranger o fenómeno do talento múltiplo. Trata-se de uma abordagem inovadora, uma vez que estes autores sempre foram tratados como tendo duas faces, quando na verdade estas são dependentes uma da outra. Uma das

grandes linhas de distensão literária passa por questões de diálogos elaborados com outras artes, num processo de criação de paridades. Deste modo, dentro das hipóteses disponíveis para observar o cruzamento entre palavra e imagem no Surrealismo (poema-objeto, *cadavre-exquis*, colagem, narrativas intermediais, etc.), consideremos que o melhor ponto de partida a utilizar é a defesa de uma *noção autonomizada* de poesia, o que levanta desde logo objeções quanto ao modelo linguístico outrora dominante. Os surrealistas trabalham a concretização da poesia em objetos de carácter poético, independentemente da sua qualidade verbal, enquanto arte transmedial que atravessa vários *media*, e daqui urge o cruzamento de um objeto com algum distanciamento histórico e cronológico, como o Surrealismo, com uma lente contemporânea oriunda dos Estudos da Intermedialidade e a abordagem de autores transmediais em Portugal, localizados na margem do cânone.

Uma leitura mais abrangente da tradição moderna permite determinar que a mesma ficou marcada pela impossibilidade de ver a poesia sem pensar na imagem visual, retórica, mental. Situamo-nos aqui num período marcado pelo princípio do *génio não-original*, cunhado por Marjorie Perloff (2010), no qual a nossa experiência do mundo se desdobra numa infinidade de imagens, ao mesmo tempo que somos obrigados a olhar para ele através de uma combinação entre poesia e artes plásticas em absoluta exaltação recíproca. Esta articulação

permite antever os casos do poema-objeto surrealista, em particular, do poema-colagem e do romance-colagem, nos quais assistimos ao aproveitamento de um sentido lato de poesia, que funde a experiência do poético com a plasticidade por meio de *assemblage*.

A colagem – exercício vanguardista trazido pelos *papiers collés* cubistas de Picasso e Braque – representa o desgaste de modelos miméticos, estáticos e caducos da arte na forma de um *desafio à pintura* – como melhor o diria Louis Aragon no seu ensaio de 1930 – cuja força reside na intersecção de uma variedade de discursos que anulam a compleição perlocutiva da mensagem artística, a qual operava em contexto de uma hegemonia estética e literária. Com os surrealistas, assistimos a uma instrumentalização da linguagem ao serviço da investigação simbólica das imagens e, com isso, ao florescimento de uma noção de *colagem narrativa*, mais do que exclusivamente poética, na medida em que é gerada por meio de uma combinação medial entre texto e imagem (seja ela fotográfica ou não, como na tradição da fotonovela) – e referimo-nos aqui às três narrativas poético-visuais de Max Ernst produzidas entre 1929 e 1934 (*La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou Les sept elements capitaux* (1934)). Estas diferem no nível de articulação entre *media* textuais e pictóricos, dado que no último livro o observador conta fundamentalmente com fragmentos iconográficos oitocentistas para

descodificar a ação. Diversos estudos, na última década, destacam *A ampola miraculosa* de Alexandre O'Neill (1949) como o descendente português das narrativas-pictóricas de Ernst, mas é pertinente aplicar e expandir a rede de considerações sobre esta estratégia de combinação medial a *Pas pour les parents* (1951), *Conto de Natal para crianças* (1972) e *Lisboa ao voo do pássaro* (1979), de Mário-Henrique Leiria, e também *Timothy McVeigh: O condenado à morte* (2006), de Mário Cesariny.

Segundo Irina Rajewsky (2005: 52), o modo de responder a objetos gerados a partir de uma construção combinatória parte da copresença de dois *media* na sua forma material, onde cada um convoca determinados processos de significação importantes na constituição do sentido. Neste processo, passamos de uma mera relação de *contiguidade* que une ambos os *media*, para uma forma de *integração*, assente na tensão produzida pela perceção de ambos ao mesmo tempo. No caso do romance-colagem, antes de tudo, é necessário apercebermo-nos do nível de intersecção entre os componentes verbais de carácter lírico – os versos – e as imagens que os acompanham, sejam elas apenas fruto do processo de descolagem do contexto que as originou, ou resultado de exercícios de manipulação interior que precedem esse ato. Apesar de podermos separar os versos e as imagens – no caso da obra de Leiria, as fotografias –, estes elementos carecem de autossuficiência: ao lermos os fragmentos verbais sem a presença

das imagens — ainda que a sua relação, pelo viés surrealista da obra, assente na propositada distância ontológica entre eles —, restar-nos-ia uma leitura pobre, deficitária, porque tanto imagens como palavras perderiam o valor semântico oriundo da configuração multimedial que lhes deu origem em primeiro lugar. Para além da experimentação plástica característica da metodologia de montagem pictórica introduzida por Ernst, a grande particularidade destas obras prende-se com aquilo que Werner Spies (1993: 25) denomina *tensão narrativa*, ou seja, a par da impenetrabilidade que caracteriza o desenvolvimento diegético de um conjunto de cenas totalmente indecifráveis, o facto é que resiste, subjacente, uma sucessão de acontecimentos que o observador não consegue reconstituir, mas cuja presença não pode ser negada; estes acontecimentos são admissíveis unicamente no espectro da construção paradoxal onde assenta o imaginário. A narratividade gerada por um processo de montagem, como aqui é encarado, implicaria deter-nos sobre a confusão que geralmente se estabelece entre *collage* e montagem: apesar de ambas lidarem com processos de heterogeneidade formal, a montagem busca sempre a construção de sentido por meio da justaposição dialética, ao passo que a *collage* carece de evidente nexos semântico. Contudo, o que tento aqui demonstrar é que não deve ser negada a esta técnica plástica a procura de sentido, que, de outra forma,

constituiria uma avaliação muito superficial e insuficiente da extensão deste problema.

Nas obras verbo-visuais de Leiria, a relação entre as imagens e os versos parte de uma função intrinsecamente descritiva, ao mesmo tempo que coloca em evidência o facto de dados aparentemente não problemáticos possuírem a «estranheza inquietante» de que nos fala Freud nas suas reflexões ao nível do *Unheimliche* na literatura, ou seja, das assombrações e desejos inibidos do ser humano que se materializam em ações terríveis que invadem a ficção e confrontam o leitor com os seus próprios recalcamientos. Apenas sob o pretexto de uma expansão das bases do racionalismo e do logicismo do observador, dirigindo-as para o universo do sonho e da fantasia, podemos justificar que o narrador de *Pas pour les parents* seja perseguido por criaturas estranhas, como um peixe de invulgares contornos.

O teor surrealizante desta narrativa híbrida é potenciado pela confluência de realidades heterogéneas, e convida-nos a repensar a ideia de realidade para lá de dados imediatos que limitam a nossa apreensão a uma leitura apressada e insuficiente, dependente de uma sequencialidade logicamente traçada para ser reconstruída no ato de leitura. Isto prende-se também com a problemática do realismo na arte: segundo Nelson Goodman (1976: 38), este não passa de uma questão de hábito que nos leva ao reconhecimento do mundo por meio de exemplificação, na medida em que

não só lida com modos de representação habituais, comuns, como joga com quadros de referência também eles vulgares. Os romances-colagem, à semelhança de outras experiências poéticas e visuais dos surrealistas, como a construção objetual, não chegam a abandonar este sistema de representações, mas, ao invés, aproveitam-se dele para subverterem o modelo perceptivo dicotómico do leitor; servem-se de um quadro de referências familiar, e nele introduzem elementos dissonantes que instabilizam uma leitura não problemática. Os artistas pegam em imagens realistas e *surrealizam-nas* por intervenção: no caso da obra de Leiria, isto é mais claro, porquanto exige do leitor um constante treino do olhar, em função não apenas da manipulação plástica de algumas imagens (como no caso da introdução de umas pernas de criança numa paisagem escura, ou de uma cadeira com um braço humano sobreposto), como, em outros casos, pelo jogo de variação de perspetiva que as imagens colocam, acentuadas pelas implicações visuais dos processos de montagem; temos um caso em que a fotografia de um túnel se encontra invertida, dificultando a identificação das partes e ampliando o grau de distanciamento do leitor face à representação do real, através da distorção da perspetiva e a introdução de ângulos inverosímeis.

A problematização em torno do tipo de leitura/observação que obras deste tipo produzem requer um confronto do leitor com elementos que o obrigam a oscilar constantemente entre

*ler e ver*, tensão explorada por Liliane Louvel, no seu ensaio sobre o *terceiro pictorial*, e que denomina de *acontecimento de leitura* («reading-event») enquanto processo de síntese (Louvel, 2018: 164). Quer falemos em poema-objeto surrealista ou em experimentações que cruzam a colagem com os modos lírico e narrativo, é pela noção de combinação medial que chegamos a estes objetos. Fenomenologicamente, no caso do romance-colagem, elementos verbais e visuais retroagem, porque condicionam o processo fenomenológico, e a tensão de leitura simultânea que criam dá origem a esse *terceiro pictural*. Nas obras de Leiria, as frases sozinhas não possuem qualquer sentido, precisam de algo mais, ou seja, dos processos de afetação recíproca que obrigam o leitor a adotar aquilo que Louvel define como *oscilação dialética*: a poesia instabiliza as condições de escrita e leitura, e obriga o leitor a estranhar a relação aparente entre os objetos no mundo. Temos tendência para produzir sentidos perante objetos artísticos e o romance-colagem surrealista é um exercício de recusa dessa racionalização na arte, sobretudo por se tratar de uma narrativa ilógica que em tudo extravasa o carácter pictórico da colagem, tal como concebida pelos cubistas.

A desvirtuação de um pacto de leitura prévio aponta-nos para a problemática genológica que os textos adjudicam, onde percebemos que a própria denominação de *romance* implica uma incompatibilidade intrínseca: a desestabilização dos modos discursivos na

obra de Leiria encaminha-nos para a perda de domínio do modo narrativo, uma vez que, por meio do automatismo cursivo, as legendas encetam uma linguagem tendencialmente lírica, direcionada para a subjetividade e a experiência univocal de um só narrador-personagem e as suas alucinações visuais.

Sem abandonarmos esta perspetiva de obra *inorgânica*, tal como teorizada por Peter Burger (1984: 70), mas com uma formulação que difere da intencionalidade satírica de Leiria e do experimentalismo com a linguagem elevado ao seu potencial máximo, vejamos agora *Timothy McVeigh – O condenado à morte*, de Mário Cesariny, experiência plástica próxima dos trabalhos pioneiros de Ernst, onde o protagonismo não é mais concedido à experiência onírica e espiritual do narrador (tal como acontece em *Pas pour les parents*), mas remete o leitor para um facto extratextual muito específico: a execução do ex-soldado americano Timothy James McVeigh, culpado pelo atentado de Oklahoma em 1995, a 11 de junho de 2001, que dizimou cerca de 700 pessoas. A aproximação às obras já mencionadas acontece por meio da manipulação plástica de fragmentos diversos, sendo que, no caso de Cesariny, esta apropriação abrange não só imagens fotográficas e fragmentos textuais oriundos de jornais, relativos ao tema da pena de morte e ao

caso do ex-soldado americano, mas acaba por convergir com a pintura.<sup>3</sup> Contrariamente aos exemplos analisados, Cesariny pretende estimular uma consciencialização crítica sobre os direitos humanos, ou seja, a linguagem não atua enquanto elemento simbólico e mecanismo de ligação ao inconsciente, mas alude a uma narrativa de acontecimentos situados no tempo e no espaço.

A escolha (e posterior intervenção dos elementos pré-selecionados) não é de todo arbitrária, mas, tendo em vista um propósito muito específico, apela ao *ethos* do leitor e à sua sensibilização: em *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes, de 2004, Cesariny apresenta o livro-objeto em questão, destacando várias vezes um recorte em particular que explica as três fases constituintes do processo da morte por injeção letal: «A injeção letal são, na verdade, três: a primeira é um sedativo, a segunda um químico que rebenta os pulmões, a terceira um veneno que para o coração. Quando tudo corre bem, a morte acontece ao fim de sete minutos» (Cesariny, 2006: 3) (Fig. 1). As ilustrações que se seguem são dotadas de perturbadora visceralidade: através de manchas de tinta, focalizam as três fases do processo, mais especificamente os efeitos que internamente sucedem no corpo do indivíduo enquanto as drogas atuam. Numa das últimas

---

<sup>3</sup> Trata-se de um exercício criativo caro a este artista, que encontramos igualmente em produções menos conhecidas do público, como é o caso de uma experiência plástica de 1996, na qual Cesariny se apropria de recortes e elementos fragmentados para intervir em pinturas famosas e fotografias. Estas páginas foram compiladas e publicadas em 2013 pela Documenta, sob o título *Le temps des pionniers*.



páginas deste livro, Cesariny inclui a tradução de um poema de William Ernest Henley, intitulado «Invictus», um hino sobre a coragem que é preciso ter perante as adversidades da vida, uma vez que o destino de cada indivíduo

depende apenas e só de si mesmo e este tem de lutar para superar os obstáculos que se lhe são colocados – uma mensagem que, de resto, dialoga com o espírito revolucionário de Cesariny e companheiros de geração.



Fig. 1 – Mário Cesariny, *Timothy McVeigh – O condenado à morte* (p. 3).

As experiências plástico-narrativas de Leiria e Cesariny confluem por meio da apropriação e remontagem de elementos externos, prove-

nientes das mais diversas fontes, entre eles, recortes de jornais, imagens, notícias, palavras que se unem através da colagem, dando origem a uma nova unidade sígnica disposta a provocar a atenção do leitor, desestabilizando

uma noção de real no caso de Leiria, e alertando para um assunto da ordem da atualidade mundial – a pena de morte –, no caso do autor de *Manual de prestidigitação*. Enquanto *Pas pour les parents* pretende a desestabilizar a sequencialidade que caracteriza e tutela o hipercódigo do género romanesco, Cesariny não chega a quebrar essa lógica de continuidade, dotando o objeto de uma temporalidade e espacialidade específicas que dão coerência ao discurso, e concedendo ao acontecimento que relata uma espécie de elogio fúnebre.

O percurso aqui exposto não passou diretamente por uma incursão de carácter imanente pelas obras de Mário-Henrique Leiria e Mário Cesariny, que nos encaminharia para um sem-número de considerações que dificilmente veriam o seu fim. Em vez disso, aponta para um enviesamento teórico-crítico em torno da dissipação da distância entre lírica, narrativa e plasticidade, sem descurar de toda uma reflexão necessária em torno da perturbação da dinâmica de receção literária, um outro possível debate que daqui poderia partir.

### Bibliografia

- Adamowicz, E. (2005). *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge University Press. New York;
- Adamowicz, E. (2006). *Surrealism: Crossings/Frontiers*. Peter Lang. Berna;
- Alloa, E. (ed.). (2015). *Penser l'image*. Les Presses du Réel. Paris;
- Aragon, L. (2011). *Écrits sur l'art moderne*. Flammarion. Paris;
- Ávila, M.J. e Cuadrado, P.E. (2001). *O Surrealismo em Portugal*. Museu do Chiado. Lisboa;
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. (Trad. de Artur Mourão). KKYM. Lisboa;
- Burger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. (Trad. de Michael Shaw). University of Minnesota Press. Minneapolis;
- Cesariny, M. (1985). *As mãos na água a cabeça no mar*. Assírio & Alvim. Lisboa;
- Cesariny, M. (1997). *A intervenção surrealista*. Assírio & Alvim. Lisboa;
- Cesariny, M. (2006). *Timothy McVeigh – O condenado à morte*. Perve Global/Documenta. Lisboa;
- Desnos, R. (2011). *Écrits sur les peintres*. Flammarion. Paris;
- Gillespie, G. (2014). *Intersections, Interferences, Interdisciplines: Literature with Other Arts*. Peter Lang. Bruxelas;
- James, K. (2015). Entropy and Osmoses in Conceptualisations of the Surrealist Frame. Em: N. Edwards, B. McCann e P. Poiana (eds.). *Framing French Culture*. University of Adelaide Press. Adelaide;
- Leiria, M.-H. (2019). *Pas pour les parents*. Em: *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins*. (Introd., org. e notas de T. Martuscelli). E-Primatur. Lisboa. pp. 260-297;
- Louvel, L. (2005). *Texte/Image – Nouveaux Problèmes*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes;
- Louvel, L. (2018). *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism* (Trad. de Angeliki Tseti). Routledge. New York;
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press. Chicago;
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press. Chicago;
- Perloff, M. (1986). *The Futurist Moment: The Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. The University of Chicago Press. Chicago;
- Sousa, C.M. e Ribeiro, E. (2004). *Antologia da poesia experimental portuguesa: Anos 60-80*. Angelus Novus. Coimbra.