millenium
Journal of Education, Technologies, and Health

Sumário | Sumario | Summary

EDITORIAL 5

A EXPRESSÃO DO ESPAÇO NA POESIA DE ANTÓNIO CABRAL

THE EXPRESSION OF SPACE IN THE POETRY OF ANTÓNIO CABRAL

Henriqueta Gonçalves 9-31

A INSÓLITA "CADEIRA" DE JOSÉ SARAMAGO: QUASE OBJETO?

JOSÉ SARAMAGO'S UNUSUAL "CHAIR": ALMOST OBJECT?

Marisa Martins Gama Khalil 33-44

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HETEROTÓPICO NO CONTO "VENHA VER O PÔR-DO-SOL" E O ESPAÇO DA ESCRITA ONÍRICA EM "DÉDALO"

THE REPRESENTATION OF THE HETEROTOPIC SPACE IN THE SHORT STORY "VENHA VER O PÔR-DO-SOL" AND THE DREAMLIKE WRITING SPACE IN "DÉDALO"

Fátima Leonor Sopran 45-55

A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO DISCURSIVO EM ANTÓNIO GEDEÃO: DA DELIMITAÇÃO REFERENCIAL DA CIÊNCIA À SINGULARIZAÇÃO VITAL DA ARTE

THE TRANSFORMATION OF THE DISCURSIVE SPACE IN ANTÓNIO GEDEÃO: FROM THE BENCHMARK DEFINITION OF SCIENCE TO THE VITAL SINGLING OF ART

Igor Rossoni 57-67

"ARQUITECTURA(S)" DA CASA NA NARRATIVA PARA A INFÂNCIA

HOUSE ARCHITECTURE(S) IN NARRATIVES FOR CHILDREN

Sara Raquel Duarte Reis Silva 69-78

ESPAÇO E MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

SPACE AND MEMORY IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Moema de Souza Esmeraldo 79-94

ESPAÇO LITEROLINGUÍSTICO EM *DOM CASMURRO* DE MACHADO DE ASSIS

LITEROLINGUISTIC SPACE IN MACHADO DE ASSIS'S *DOM CASMURRO*

Jorge Leite de Oliveira 95-107

O DRAMA DA GEOMETRIA ÍNTIMA EM *O AGRESSOR,* DE ROSÁRIO FUSCO

THE DRAMA OF INTIMATE GEOMETRY IN *O AGRESSOR*, BY ROSÁRIO FUSCO

Marta Dantas da Silva 109-122

O ESPAÇO ÍNTIMO EM *VIAGEM A PORTUGAL,* DE JOSÉ SARAMAGO

THE INTIMATE SPACE IN *VIAGEM A PORTUGAL*, BY JOSÉ SARAMAGO

Daniel Cruz Fernandes 123-130

PAISAGENS DO ONTEM E DO HOJE: A QUEDA DO MUNDO RURAL E PATRIARCAL E O CRESCIMENTO DA CIDADE EM *ADEUS, VELHO*, DE ANTÔNIO TORRES

LANDSCAPES OF YESTERDAY AND OF TODAY: THE FALL OF THE RURAL AND PATRIARCHAL WORLD AND THE GROWTH OF THE CITY IN *ADEUS, VELHO* BY ANTÔNIO TORRES

Regina Célia dos Santos Alves 131-149

REFUNDAÇÃO DA NAÇÃO POLONESA E A REINVINDICAÇÃO SIMBÓLICA DE UM TERRITÓRIO NA FAZENDA "POLÔNIA" NO SERTÃO DE GOIÁS, INTERIOR DO BRASIL

REFOUNDING OF THE POLISH NATION AND THE SYMBOLIC REVINDICATION OF A TERRITORY ON THE FARM "POLÔNIA" IN THE COUNTRYSIDE OF GOIÁS, BRAZIL INLAND

Jucelino de Sales 151-177

ELOS E DISSONÂNCIAS: ESPAÇOS FANTÁSTICOS NA PINTURA E EM TEXTOS DO SURREALISMO

LINKS AND DISSONANCES: FANTASTIC SPACES IN PAINTING AND IN SURREALIST TEXTS

Maria João Albuquerque Figueiredo Simões 179-194

THE EARLY MODERNISM OF HENRY JAMES: EPIPHANY AND SPATIAL INTRODUCTION IN *THE AMBASSADORS*

O MODERNISMO PRECOCE DE HENRY JAMES: EPIFANIA E INTRODUÇÃO ESPACIAL EM *THE AMBASSADORS*

Natasha Vicente da Silveira Costa 195-209

Simões, Maria João (2016). Elos e Dissonâncias: Espaços Fantásticos na Pintura e em Textos do Surrealismo. *Millenium, 50-A* (setembro). Pp. 179-194.

ELOS E DISSONÂNCIAS: ESPAÇOS FANTÁSTICOS NA PINTURA E EM TEXTOS DO SURREALISMO

LINKS AND DISSONANCES: FANTASTIC SPACES IN PAINTING AND IN SURREALIST TEXTS

MARIA JOÃO ALBUQUERQUE FIGUEIREDO SIMÕES [1]

[1] Doutora em Literatura Portuguesa; professora auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (e-mail: mjafsimoes@me.com)

Resumo

Este estudo tem como objetivo destrinçar diferentes figurações espaciais exploradas por artistas surrealistas na poesia, em pictopoemas, nos manifestos e em alguns quadros. Observa-se como a vida do dia-a-dia mais a rotina quotidiana, com os seus objetos e os seus espaços próprios, são representados no Surrealismo, e ainda o modo como essas representações subvertem o entendimento comum ou tradicional das relações entre espaços e objetos. Analisam-se certos procedimentos de transformação surreal dos espaços e o modo de transfigurar os objetos pelo poder da imaginação criativa e inferem-se os novos sentidos que emergem das analogias, conjugações e sobreposições observáveis nas produções artísticas de A. O'Neill, Cesariny, Cruzeiro Seixas e outros artistas. Depreende-se que a valorização do espaço, por distensão ou por restrição interiorista, atinge a própria expressão do tempo que se expande ou encolhe, criando uma nova geografia gerada pela capacidade de criar e inventar.

Palavras-chave: Surrealismo português, espaço, tempo, imaginação.

Abstract

In this study the aim is to unravel different spatial compositions explored by surreal artists in poetry, pictopoems, manifestos and some paintings. The research will consider the representation of everyday life in surrealist works of art and also the depiction of daily routines involving their objects and spaces, as well as the way in which these representations subvert the common or traditional understanding of

relationships between spaces and objects. The analysis will focus on some procedures of surreal transformation of spaces and several modes of representation of objects that are transfigured by the power of creative imagination. The new meanings that emerge from the analogies, combinations and superpositions that can be found in the artistic production of A. O'Neill, Cesariny, Cruzeiro Seixas and other artists will be scrutinized. It can be concluded that the importance attributed to space by surrealists, either by distension or restriction, influences the expansion or contraction of time, creating a new geography produced by their imagination.

Keywords: Portuguese surrealism, space, time, imagination.

Preâmbulo

Entre as múltiplas questões contemporâneas suscitadoras de debate, poderá destacar-se uma que ocupou os pensadores desde a Antiguidade e se revela de grande premência hoje: a questão da contaminação *vs* separação do espaço público e do espaço privado. Os meios de comunicação, utilizados por nós todos os dias, mostram-nos que "há uma espécie de irrupção do privado, do pessoal, nos cenários públicos", segundo as palavras do pensador Daniel Innerarity (2010: 31). A permeabilidade destas fronteiras, embora se acentue claramente nos nossos dias, vem sendo criada há várias décadas numa clara dependência da valorização do presente, do quotidiano, da imagem e do efémero.

Se acreditarmos na ideia fundamental da obra *Everyday Life Theories and Practices Surrealism Present*, de Michael Sheringham, os surrealistas concorreram para esta valorização do presente conseguido pelo olhar atento concedido ao quotidiano, à imanência e aos detalhes da vida do dia a dia.

Não se trata, no que concerne à estética surrealista, de uma mera valorização do acidental ou do que está à superfície, mas sim da conectividade estabelecida entre a perceção real dos fenómenos e a imaginação de outros, pois os surrealistas procuraram, incansavelmente, analogias inusitadas criando imagens novas. Assim, no caso da arte surrealista, toda a imagem deve ser entendida numa dimensão estética de longo alcance, explorando o valor intersubjetivo por ela carreado, no sentido salientado por Bachelard, quando afirma:

> Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós inovadora.

> Não a tomamos mais como "objeto". Sentimos que a atitude "objetiva" do crítico sufoca a "repercussão", recusa, por princípio, a profundidade (...).
> (...) o psicanalista intelectualiza a imagem. (...) Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz em outra linguagem que não o *logos* poético. (...) Admitindo uma imagem poética nova, experimentamos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. (...) Considerada na transmissão de uma alma para outra, vê-se que uma imagem poética escapa às pesquisas de causalidade. (...)
> Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar.
>
> (Bachelard, 1989: 8, 12)

Na verdade, arte instaura essa dimensão intersubjetiva que já Fernando Pessoa aprofundara ao defender o Sensacionismo, como se pode ver pela forma como expôs os seus princípios e a complexidade conteudística da sensação:

> Princípios do sensacionismo
> 1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
> 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
> 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.
>
> (Pessoa, 1966, 168)

Os surrealistas levaram mais longe ainda este processo que pela procura de conversões inusitadas quer pela criação de objetos artísticos quer suscitam novas sensações. Estas novas sensações são alcançadas principalmente através da desconstrução das suas ligações espaciais mais vulgares comuns e, simultaneamente, através da emergência de uma nova inserção ambiental dos objetos e das sensações por eles suscitadas (entendendo-se, aqui, a expressão ambiental como uma soma de espaço e de *ethos*).

Pode mesmo dizer-se que os surrealistas expressaram um enorme rol de sensações espaciais inventivamente novas que, embora sejam aqui analisadas separadamente, na verdade, nas obras de arte, surgem obviamente misturadas em diversas combinatórias. Desse rol opta-se aqui por um recorte onde se salientam apenas dez:

1. Espaço do sonho, do sono e da vigília;
2. Espaço da noite (a noite libertária);
3. Espaço da liquidez, da água libertadora, do mar(inheiro);
4. Espaço do quotidiano e espaços da cidade (rua, jardim, bar, etc.);
5. Espaço do labirinto, da complexidade, da trama, da teia de aranha;
6. Espaço do redemoinho, voragem, espiral;
7. Espaço da intimidade, da interioridade do ovo e do retrato;
8. Espaço do universo;
9. Espaço da fusão: espaços fusionados ou sobrepostos ou intersecionados;
10. Espaço intersticial de obscurecimento e confusão categorial.

1. O Espaço do sonho, do sono e da vigília

É conhecido o início de *Ampola Miraculosa* em que o narrador (associado a uma imagem masculina colada ao texto e jogando com ele) começa por dizer: "Adormeci certamente por intervenção da misteriosa lâmpada que descia do tecto..." Esta entrada no sonho constitui uma espécie de portal para um outro espaço — um espaço imaginário que, em certa medida, poderá justificar toda a série de ligações entre texto e imagem que se seguem e que arquitetam e compõem a obra. A imagem mostra um espaço fechado (um quarto?) com uma janela gradeada, apontando para a ideia de um enclausuramento do qual é possível sair pelo sono, pelo sonho e pela imaginação.

O sono, o sonho e a vigília constituem componentes cruciais nas configurações surrealistas, sendo recorrentes na pintura surrealista — como ilustra o quadro "Aurora Hiante" de Cândido Costa Pinto. Neste quadro, a vela apagada marcará o início da aurora e com ela esse estado semiacordado entre o sonho e o regresso ao dia que desencadeia uma deliberada sobreposição de situações e espaços — sobreposição essa onde pontuam a água, as escarpas, as montanhas e uma espécie de grande concha que parece funcionar simultaneamente como ponto de abrigo e como ponto de partida para outras linhas de fuga onírica.

2. Espaço da noite (a noite libertadora)

Próximo, e muitas vezes colado ao anterior, surge o espaço da noite, ou melhor, o espaço-tempo da noite que permite criativamente uma dilação anormal e fantástica do tempo. Trata-se de um espaço libertador no sentido em que Jean-Luc Nancy entende a luta entre o espaço e o tempo, num texto precisamente intitulado "Espaço Contra Tempo", onde o filósofo afirma:

> O espaço não está pois contra o tempo senão para libertar o tempo, a vinda, a ida-e-vinda, para lhe dar lugar, acolhimento espacioso, recusar a duração, a sucessão, o reino das causas, das retenções, das propensões.
> O espaço livre contra o tempo que força, que arrasta, que passa sem nada deixar.
> O espaço: a reversibilidade. O tempo: a flecha, o voo irreversível. Imóvel irreversivelmente fugidio. O espaço: a mobilidade mesma.
> Toda a nossa civilização é uma barbárie do tempo.
> Um tempo de barbárie.
> Entenda-se: o tempo sem espaço, o tempo linear, o tempo de fuga, o tempo no presente impossível, todas as aporias do «presente» da filosofia. E o que o acompanha, o apelo apressado à memória, à retenção, e o impulso, não menos apressado, para o porvir, os amanhãs, o sentido da história.
> Tudo isto sem espaço para, sem respiração. O tempo: irrespirável. Alerta à poluição temporal.
>
> (Nancy, 2008: 96, 93)

Ora a noite é um *topos* que permite uma libertação da força do tempo e isso fica bem visível no "Texto Automático" de Cesariny (um dos textos lidos pelos Surrealistas na sessão de 1949, no J.U.B.A.) onde o verbo "anoitecia" (com o seu sentido aspetual "inacabado") é o elemento desencadeador de todo o processo alucinatório da transfiguração da evidência, ou seja, de um movimento que parte da evidência e para, a seguir, a avolumar e mesmo a agigantar, aproveitando o que na evidência há de ostensão e de injunção enquanto dimensões ou conceitos da evidência identificados por Fernando Gil na sua brilhante decantagem da evidência (1996: §30)), a fim de (des)encaminhar o leitor até ao irreconhecível surreal:

> Devo dizer que anoitecia. Os eléctricos começavam a subir pelo espaço com uma obrigatória sensação de enjoo. Quando as casas se desmoronam é observável um brevíssimo movimento-luz na pálpebra do último a desfalecer (desde que desfaleça esmagado). As várias interpretações que o fenómeno tem sofrido parecem-me bastante longe da verosimilhança. Pelo menos da verosimilhança obrigatória. Além de ser pouco acessível a crença nos fenómenos desta natureza, há sempre um pequeno desvio oscilatório entre o fenómeno em si e uma pequena pedra que se situa muito ignoradamente no pé levante esquerdo do túmulo de Napoleão

> Bonaparte. A coisa é difícil de estabelecer porque no seu movimento de suspeitíssima ascensão os elevadores actuam colectivamente.
>
> (Cesariny, 1997: 104-105).

Exibe-se assim um espaço que alonga o tempo, um espaço com uma duração (uma "durée") prolongada pela imaginação.

Marcante, aqui, é aqui também o jogo relativo à verosimilhança, uma vez que ela é (aparentemente) reivindicada no início para logo a seguir se contestar o seu procedimento, através da intromissão da discrepância no cerne do que deveria ser a semelhança relativamente ao 'real'. Este jogo abre a porta do fantástico permitindo que os elevadores "atuem" coletivamente, ou seja, fazendo emergir o metaempírico que subverte as leis naturais da gravidade. Esta permeabilidade abre caminho a um outro de tipo de fluidez espacial.

3. O Espaço do mar, do marinheiro, da libertária liquidez da água, da dinâmica das marés

Em geral, reconhece-se que a água apresenta uma grande polivalência simbólica como tem sido reiteradamente apontado por críticos e mesmo por psicanalistas e por pensadores; por outro lado, especificamente no caso português, o mar tem sido também reiteradamente apontado como um dos elementos da matriz da identidade portuguesa. Sem sonegar o aproveitamento político de cariz imperialista do elemento marítimo em Portugal, é inegável também a vertente libertadora que este *topos* ganhou e ganha na arte portuguesa e, em particular, no nosso surrealismo que satirizou os seus aspetos mais retrógrados. Vem logo à memória o satírico, ou, mais ainda, bem sarcástico poema "Portugal" de Alexandre O'Neill: "Ó Portugal, se fosses só três sílabas, /linda vista para o mar/ (...) se fosses só o sal, o sol, o sul, /(...) a rechinante sardinha, /a desancada varina / (...) ó Portugal, se fosses só três sílabas /de plástico, que era mais barato!" (O'Neill, 2001).

Algo de semelhante em termos críticos se verifica na instalação de Cruzeiro Seixas intitulada "Mar Português" que apresenta um búzio dentro de uma pequena gaiola, reduzindo assim a pretendida amplidão dos mares das descobertas portuguesas a um objeto de aprisionamento com diminutas dimensões. Na verdade, a pequena gaiola prende um elemento da natureza, o búzio, que assim aparece tristemente isolado e deslocado do seu habitat natural. Levando a interpretação mais longe, pode pensar-se que se o búzio é símbolo da vida no mar, a sua subtração ao meio aquático significará. Convém observar que se trata de uma obra realizada depois da partida do artista para Angola, em 1951, no período em que Cruzeiro Seixas desenvolveu atividades no Museu de Luanda. Esta dimensão crítica pressentindo-se em outras obras suas, repercute-se

também claramente no seu quadro "Finalidade sem fim", cujo título acentua o referido sentido crítico.

Diferentemente, em Cesariny é a figura do homem do mar que ganha relevo, não só na sua pintura — através, por exemplo, do quadro intitulado "O separador" —, mas também na sua criação poética, como o ilustra a definição d' "O marinheiro", uma das suas múltiplas "definições" da obra de 1958 intitulada *Alguns mitos maiores e alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*:

> O marinheiro
> O que vai ao mar buscar dinheiro.
> Rapaz nave-gado que pratica a arte da marinharia.
> AMARINHEIRAR — O mesmo que amarinhar.
> Pôr-se a pessoa à moda de amarinha (…)
> (Cesariny, 2008: 108)

Quer no quadro "O Separador", quer na "definição" "O Marinheiro" é notória a ambivalência simbólica do mar como espaço aberto, espaço de saída, mas também como um espaço que apanha e engole e, portanto, um espaço-continente, fechado e aprisionador. Este último sentido é expresso pela separação da palavra "navegado" transformada agora em "nave-gado" — o que acorda e recorda o sentido da obrigatoriedade da "ida à tropa" no tempo da guerra colonial. Com esta imagem estamos longe do sentido heterotópico que Foucault atribui ao navio, precisamente porque se impõe este sentido obrigatório e forçado da entrada no barco dos jovens rapazes como gado para abate.

4. Espaço do quotidiano e os espaços da cidade (rua, jardim, bar, etc.)

As pequenas vidinhas do homem comum fundem-se com os seus espaços numa conjugação crucial para o surrealismo. De acordo com o já citado crítico Michael Sheringham, o surrealismo desenvolveu e aprofundou o tratamento estético do quotidiano. Com efeito, os surrealistas fazem descer a poesia e a literatura dos eruditos espaços clássicos e dos idealizados alcantis românticos à rua comum, proletária e feia das cidades, com bairros pobres, com zonas de prostituição e outros vícios e com espaços vulgares ou comuns (cais, lojas, bares, tabacarias, etc.). Na senda das opções estéticas do Modernismo, esta descida é operada através de múltiplas imagens construídas com uma linguagem também ela des-sacralizada e vulgarizada. Segundo este estudioso inglês do surrealismo francês, dar relevância do quotidiano implica pensá-lo, não enquanto propriedade das coisas e dos eventos do quotidiano, mas antes enquanto modo de as coisas fazerem parte da experiência vivida pelos homens, uma vez

que a nossa imersão no quotidiano implica a comunidade. Em tensão com a história, o quotidiano vive entre a repetição e a singularidade (Sheringham, 2006: 360) e, poder-se-ia acrescentar, na movência de uma para a outra. Acentuando a estetização do normal e mesmo do feio e do grotesco — uma via já aberta pelos artistas que os precederam, entre os quais não se pode deixar de pensar em Baudelaire —, os surrealistas transformam a repetição do quotidiano numa "esfera de invenção"[1] (*idem*, 361). Esta criação imagética ganha uma densidade específica na qual convém atentar. Segundo M. Sheringham, para apreender a dimensão modal do quotidiano é pertinente o conceito de "figura" ou de "figural", tal como o entendem J. F. Lyotard e Jean-Luc Nancy, dado o que a noção de "figural" traz de diferente ao processo de conhecimento:

> [O 'figural' traz] uma opacidade residual (...) que resiste à transparência discursiva e à instrumentalidade funcional, graças à sua conexão com o espaço, com o que está aí fora, em 'vis-à-vis', na sua externalidade que o torna não-assimilável com o interior, e portanto com a interioridade (uma vez que o quotidiano é sempre o 'de fora' e nunca o 'de dentro'). A figura é "uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser atingido ou sacudido (ébranlé), uma exterioridade que a linguagem não pode interiorizar em [mera] *significação*.
>
> (*idem*, 362)

Estes aspetos são visíveis em vários textos de Alexandre O'Neill e de Mário Cesariny, assim como em muitos textos de outros artistas surrealistas onde os elementos do quotidiano são reelaborados, sendo subvertido o seu sentido mais linear. Servem de ilustração estes versos de Alexandre O'Neill do poema "Agora escrevo" (da obra *No Reino da Dinamarca*, de 1958):

> Que queriam fazer de mim?
> (...) Uma vírgula trémula de medo
> Num requerimento azul, azul,
> Uma noite passada num bordel
> Parecido com a vida, resumindo
> Brutalmente a vida!
> (...) A batata cozida do dia-a-dia,
> O muscular fim de semana,
> As sardinhas dormindo,

[1] O que faz pensar na recorrência de palavras com o mesmo radical nos textos surrealistas, acudindo à memória o verso "cão de pura invenção" do poema "Cão" de Alexandre O'Neill.

> Decapitadas, no azeite,
> O amor feito e desfeito
> Como uma cama
> E ao fundo — o mar...
> (...) Lembras-te, meu amor,
> (...) Dos dias que passámos
> Nos braços da cidade?
> Coleccionámos gente, rostos simples,
> (...) Inventámos destinos, cruzámos vidas
> (...) Corpos extenuados mas sem nenhum sono para dormir,
> Olhos já sem angústia, sem esperança, sem qualquer
> Pobre resto de vida!
> (O'Neill, 2002: 55)

Escolher a batata e a sardinha — ícones da dieta salazarenta — como metáfora do quotidiano, utilizar a metonímia com laivos de hipálage "requerimento azul" para acentuar a burocracia controladora, referir como normal a frequência de antros sociais de má vida mostra como o quotidiano se enche de imagens localizadas. Este, entre muitos outros poemas surrealistas, pode ilustrar o pensamento de Jean-Luc Nancy quando afirma:

> O instante não é tempo: mas tópica, topografia, circunstância, circunscrição de um agenciamento particular dos lugares, aberturas, passagens.
>
> (Nancy, 2008: 95)

5. Espaço do labirinto, da complexidade, da trama, da teia de aranha

Outro *topos* importante no Surrealismo é o do labirinto. O aproveitamento do simbolismo do labirinto é recorrente em muitos artistas, sendo quase ostentatório em algumas pinturas surrealistas. Muitas vezes ligado à ideia de enredamento este topos é visível quer no quadro "Debate" de Cândido Costa Pinto, onde o artista cria uma série de fios ou cordas ligando as vagas e indefinidas figuras humanas, quer no quadro "Parque dos insultos" de Marcelino Vespeira com a suas figuras surreais enredadas, quer ainda no desenho de Cruzeiro Seixas representando uma figura de bailarina meio avestruz, toda feita de fios, como se pode vislumbrar nestes pormenores das respetivas obras.

Fig. 1 "Debate" de Cândido C. Pinto; "Parque dos insultos" de M. Vespeira; desenho de Cruzeiro Seixas (pormenores)

Frequentemente este *topos* surge articulado com referências à cidade, caracterizadoras da premência do seu dia-a-dia, com as ruas em obras, os arcos e as linhas, como ilustram os pictopoemas "Obra" e "Eis" de António Maria Lisboa (*apud* Cesariny, 1992: 52, 45).

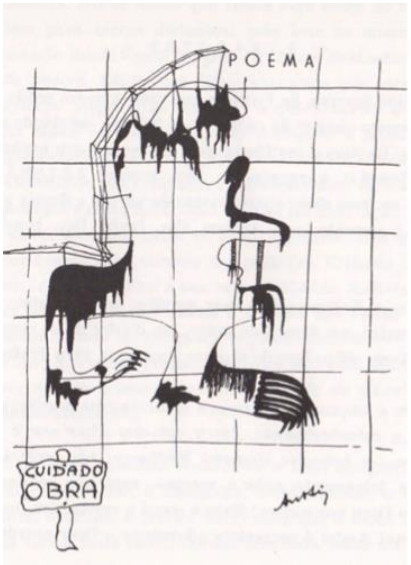

Fig. 2 "Obra"

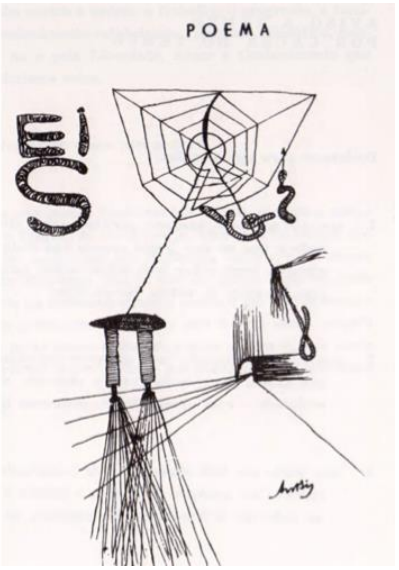

Fig. 2 "Eis"

O labiríntico torna-se também evidente nas figurações de teias de aranha, destacando-se o poder relacional das suas linhas, a sua forte conectividade e a sua tenaz complexidade, como mostram os textos "a grafiaranha maior" e "Aranhografia". Neste

último texto, Cesariny intui e vê o tratamento brilhante destes aspetos na pintura de Vieira da Silva:

> a grafiaranha maior
>
> A Grafiaranha vive nos poços de água limpa
> rodeada de espelhos diamantíferos que se
> transformam em pássaros quando são
> descobertos. O seu sinal é uma forma roxa,
> extraordinariamente vagarosa, que avança
> a custo por uma planície cujo chão
> é o espaço e cuja noite é o mar.
>
> ARANHOGRAFIA - A Grafia do Génio.
> Pintura = Grafia e a Antigrafia. Teoria dos Espaços
> Intersticiais. Operação do Sol.
> A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva.

Aqui, o elemento labiríntico funciona como um trampolim para o fantástico — tão perdidas, confusas e subvertidas que se nele se encontram as noções convencionais de espaço e tempo.

6. O Espaço do redemoinho, voragem, espiral

A figura da espiral e a do remoinho funcionam também como portal para o lado fantástico envolvendo arrebatadamente os elementos representados na obra de arte, e prendendo o leitor, ou o espetador nessa voragem espiralada.

Isso é bem marcante nessa espécie de manifesto do surrealismo português que é o texto "Afixação Proibida", cujo início postula a ligação entre o movimento devorador d' "A Grande Espiral do Devir [que] gira eternamente" e a "aventura que excede as possibilidades humanas" do "eu incognoscível". Contudo, para os signatários do texto mesmo a "transformação em espiral do Homem" é insuficiente "para a compreensão poética do Cosmos" (Cesariny, 1997: 107) se o homem não se deixar imergir nele, libertando as suas pulsões criativas.

Assim, esta pretendida apreensão do cósmico não se faz apenas por um movimento de expansão — ela comporta também uma dimensão interiorista — esse "domínio natural escavado" que tem a ver com toda a valorização do subconsciente, do inconsciente escavado no imo do "eu". É lá que reside e se encontra esse outro espaço — o do interior.

7. O Espaço da intimidade, da interioridade, do ovo mesmo

Este espaço interior, subliminar, primordial surge como um *leitmotif* em muitas pinturas surrealistas tornando-se explícita nos quadros intitulados "Ovofulmiragem" e "Natiforme" de Marcelino Vespeira:

Fig 3. Marcelino Vespeira "Ovofulmiragem" (pormenor)

Em Marcelino Vespeira, esta interioridade tem uma dimensão erótica reconhecida, apontando para a origem da vida mas lançando também essa vida num espaço mais vasto num jogo que levou José-Augusto França a falar em "espaços elásticos" para caracterizar alguns quadros deste pintor. Neste sentido, o espaço interior percorre as profundezas mais negras ou mais puras do ser, mas não o aprisiona lá — pelo contrário esta descida é libertadora mesmo na sua voracidade.

8. O espaço exterior, espaço do Universo

O Espaço exterior, espaço do Universo surge muitas vezes por contraste com o anterior ou jogando estreitamente com ele. Na verdade, este espaço que tende a abarcar todo o Universo pode ser alcançado quer pela referida imersão no inconsciente até atingir esse ponto mítico da origem cósmica comum a todos os Homens, quer por esse movimento espiralado de expansão que tão bem ilustra a capa do primeiro número da revista *Variante*.

Esta imagem tem uma composição que aponta para os modernos foguetões das viagens espaciais e para o espaço estelar, mas deixa-nos também uma sugestão de balão infantil e de uma espécie de construção de tipo habitacional, permitindo a ligação do Homem e da Terra (explicitamente representada) com o mundo galáctico.

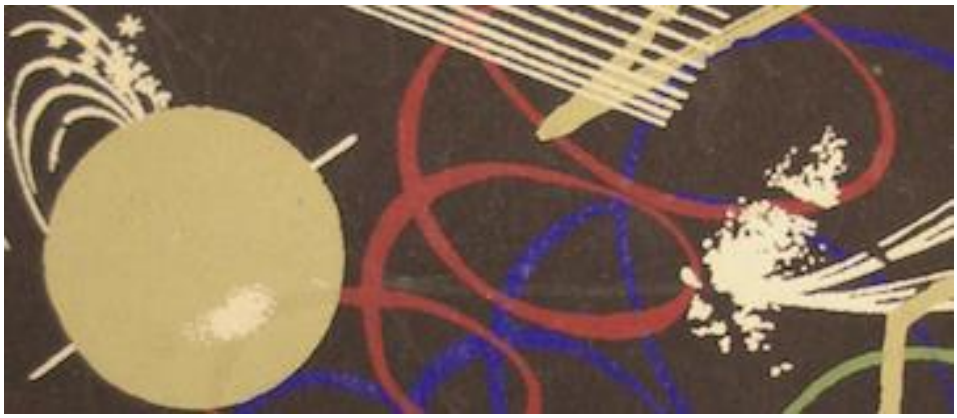

Fig 4. Pormenor da capa da revista *Variante*.

9. Espaços fusionados ou sobrepostos ou intersecionados

Para além da relação de contraste ou do jogo de vaivém entre diferentes espaços, há outra figuração espacial muito cara aos surrealistas — a dos espaços fusionados.

Atingir esta fusão dos espaços tanto pode ser encarada como um meio para chegar a uma sobrerrealidade como também pode ser considerada como uma finalidade em si mesma, sendo apenas possível aos POETAS alcançar esta sobredimensão, segundo os surrealistas, — uma vez que os poetas, pela habilidade da sua imaginação, são os únicos capazes de chegar ao âmago da vida tão contrária a si mesma, como afirma António Maria Lisboa, no texto "Certos Outros sinais":

> Os Poetas são os únicos «filósofos» que podem dizer o que falta (dizer e fazer) — à «fixação da realidade» prefere-se uma cada vez mais funda e vertiginosa conquista do conhecimento do homem que o mesmo é dizer do Universo, pois este é a projecção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um Ponto.
> O Poeta precisamente só o será quando a sua imaginação for além da imaginação do Universo.
> Isis e Osíris — a realidade misturada. Tudo é possível até a nossa própria vida!
>
> (*apud*, Cesariny, 1992: 53)

É esta "realidade misturada" que faz com que, nos textos e na pintura surrealista, se esbatam as fronteiras entre o fantástico, o maravilhoso e o mítico, verificando-se que estes se entrelaçam criativamente. É de notar, por exemplo, que o

mito egípcio de Ísis e Osíris, convocado por António Maria Lisboa, é um mito cosmogónico e que o artista o espalha panteisticamente no mundo da "nossa própria vida".

Esta "realidade misturada", figurada através da sobreposição de espaços e da sobreposição de diferentes perspetivas ou facetas de um objeto é bem visível no conhecido quadro de Cesariny intitulado "Encontro o Impossível", na sua fusão objetual configurada por um búzio que é simultaneamente muitas outras coisas, juntando a representação de elementos inanimados com figurações do mundo animal.

10. Espaço instersticial de obscurecimento e confusão categorial

Este quadro de Cesariny faz emergir ainda uma outra figuração espacial que poderá designar-se como espaço intersticial.

Com efeito, nesta luminosa e invulgar proposta pictórica de Cesariny, é notória a fusão categorial do objeto representado que tem algo de peixe, talvez de cabeça de cavalo, mas também de búzio e de barco, sem deixar de poder sugerir alguém deitado ou de costas; estes elementos figurativos têm em redor um indiferenciado fundo azul de céu ou de mar, contrastando com um vermelho e um castanho de terra. Através da fusão dos elementos figurativos ganha-se uma dimensão surreal onde se pode realizar o que o título nos tenta dizer "encontro o impossível", tal como acontece com muitos textos do artista, nomeadamente a obra *Titânia*. O quadro é um belíssimo exemplo de obscurecimento e confusão categorial que impele quem perceciona, o sujeito apreciador, a procurar "o não sei quê" que faz de uma obra uma obra de arte e que está escondido para além da superfície.

Remate

Um dos eixos da arte surrealista, como se depreende do que foi exposto, encontra-se numa nova e subversiva maneira de percecionar o quotidiano pelos seus objetos espacialmente dispostos de modo surpreendente e pelos espaços transfigurados poética e imageticamente. Esta nova maneira de olhar tenta descobrir "el no sé qué" — "o não sei quê" — identificado por Benito Feijoo, que faz despertar o gosto por um objeto mas que não se deixa explicar totalmente deixando um resto (ou rasto?) misterioso:

> ... de suerte, que sabido *qué* es lo que agrada en el objeto, en el por qué no hay que saber sino que aquello está en la proporción debida, congruente a la facultad perceptiva, o al temple de su órgano. Y para que se vea que no hay más que saber en esta materia, escoja cualquiera un objeto de su gusto, aquel en quien no halle vida de ese misterioso *no sé*

> *qué*, y dígame, ¿ porqué es de su gusto, o por qué le agrada? No responderá otra cosa que lo dicho.
>
> (Benito Feijoo)

De acordo com este pensador, este traço misterioso encontra-se na multiplicidade objetual e em objetos compostos, precisamente através da composição — entendida esta como "proporção e congruência das partes que os compõem". Segundo o autor, não se trata, porém, de características que possam ser entendidas de modo limitado ou obediente a regras, pois, como o exemplo do "rosto" claramente expõe, muitas vezes não é nem a simetria nem a convencional proporcionalidade que fazem emergir a graça de um rosto e o seu *não sei quê* que o torna atraente e capaz de encantar. A terminar as suas reflexões sobre este tema do residual e misterioso *el no sé qué*, este pensador do séc. XVIII ressalta:

> Téngase siempre presente, para evitar objeciones, que esta gracia, como todas las demás, que andan rebozadas debajo del manto del *no sé qué*, es respectiva al genio, imaginación y conocimiento del que la percibe.

O que se parece despontar aqui é o sentido relacional da própria perceção revelador da ideia *terceiridade* explicitada, bem mais recentemente, por Charles S. Peirce e que implica esse "estar entre" intersticial e analógico que está presente na própria significação (*apud* Coelho, 1982: 499-500).

É bem conhecido a valor atribuído pelos surrealistas à analogia, explorada ao sabor do *acaso*, ou de modo ostensivamente intencional, ou ainda por esse meio termo ou meio espaço do "abandono vigiado" , poeticamente tratado por O'Neill. Os jogos de associação, os "cadavres exquis", os "inventários", as definições de dicionário ou enciclopédicas dependem de todo um jogo analógico que aparece extremado na obra *Ampola Miraculosa* de Alexandre O'Neill, obra totalmente feita de colagens de texto e imagem geradoras de analogias poderosas.

Para terminar, poder-se-á dizer que todos os procedimentos utilizados pelos surrealistas e com particular relevância a analogia, visam refazer "o espaço vital" pela criação inovadora de uma nova geografia, como explicitamente reivindicam e nos convidam a concretizar os signatários do manifesto "Afixação Proibida"

> O Homem tornou sua toda a geografia da Terra, negando os limites do clima, porque, diferentemente do leão e da rã, tem a capacidade de CRIAR para a sua pele e para a sua temperatura especial. O seu próprio organismo é quem talha por si, do meio em que vive, o seu próprio

> ambiente (como um todo articulado) e quem constrói, em harmonia com as suas particulares características o seu pequeno mundo e o espaço vital onde há-de mover-se. A espontaneidade da vida é pois a característica essencial e o princípio directivo. Juntamos a isto o Mundo da Fantasia, das Causas Físicas, o Homem e a vastidão do decorrer dos séculos.
>
> (Cesariny, 1997: 111)

Obras Referidas

- Bachelard, Gaston (1989). *A Poética do Espaço*, S. Paulo: Livr. Martins Fontes.
- Cesariny, Mário (2008) *Alguns mitos maiores e alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*, in *Manual de Prestidigitação*, Lisboa: Assírio & Alvim, Colec. BI.
- Cesariny, Mário. (1997) *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário (org.) (1992). *Surrealismo / Abejeccionismo*, Lisboa: Salamandra.
- Coelho, Eduardo Prado (1982). *Os Universos da Crítica*, Lisboa: Edições 70.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*, (1726-1740), in Biblioteca Antológica, http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/FEIJOO-Obras-varias-YAA.pdf , consultado em 25-9-2014.
- Gil, Fernando (1982) *Tratado da Evidência*, (ed. orig. 1982), Lisboa: IN-CM, 1996.
- Nancy, Jean-Luc (2011). *O Peso de um Pensamento, A Aproximação*, Lisboa: Palimage.
- O'Neill, Alexandre (2001). *Poesias Completas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (1966). Páginas Intimas e de Auto-interpretação, (org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática.
- Sheringham Michael (2006). *Everyday Life Theories and Practices Surrealism Present*, Oxford: Oxford University Press.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.