

# PENSAR COM OLHOS E DEDOS: A DESLIGAÇÃO DA ARTE PLÁSTICA E A OBRA LITERÁRIA NO MODERNISMO PORTUGUÊS

## THINKING WITH EYES AND HANDS: THE *DISCONNECTION* OF ART AND LITERATURE IN PORTUGUESE MODERNISM

Renee Payne (Universidade do Colorado - Boulder)

**RESUMO:** Este trabalho trata da ligação, ou melhor, a *desligação* (a eliminação dos limites de gênero), entre as artes plásticas e a literatura através duma análise profunda de dois textos modernistas: “Saltimbancos” de José de Almada Negreiros e “a paisagem do relógio branco” de Mário Cesariny. Propõe-se que uma leitura de corte profundo da obra de Almada Negreiros revela uma crítica do autor da Primeira Guerra Mundial e a subsequente deformação social. Contudo, o tom geral da narrativa (militante e pesado de frustração) fica evidente, embora não se consiga perceber a crítica exata de Almada Negreiros. O conto de Cesariny não tem uma mensagem de caráter crítico detrás das imagens, mas ainda reflete a proposta do movimento surrealista: superar a realidade falsa tratada nas obras neorealistas da época. O conto “a paisagem do relógio branco” logra ultrapassar a realidade por fazer o leitor, primeiramente, visualizar os deslocamentos e, depois, experimentar o deslocamento sinestésico do texto.

**Palavras-chave:** Futurismo, surrealismo, arte plástica modernista.

**ABSTRACT:** This paper discusses the connection, or rather, the *disconnection* (the elimination of the designations of genre), between art and literature through a close analysis of two Modernist texts: “Saltimbancos” by José de Almada Negreiros and “a paisagem do relógio branco” by Mário Cesariny. It proposes that an intense reading of Almada Negreiros’ work reveals a criticism by the author of World War I and the subsequent social deformity it caused. However, the general tone of the narrative (militant and weighted with frustration) remains evident even if the reader does not perceive Almada Negreiros’ exact critique. Cesariny’s story does not have a critique behind its images, but it still reflects the goal of the Surrealist movement: to surmount the false reality presented in the Neorealist work of the time period. The story “a paisagem do relógio branco” succeeds in surpassing reality by making the reader first visualize the displacements and then experience the synesthetic displacement of the text.

**Keywords:** Portuguese Futurism, Portuguese Surrealism, Modern Art.

### 1. Introdução

O que distingue o modernismo de movimentos literários anteriores é a tendência para a diluição dos gêneros que existe entre as artes plásticas e a obra literária durante esta época criativa. Para os surrealistas, sua obra escrita pode ser lida como um conjunto de imagens que parece como um quadro e, no caso dos futuristas, só se alcança um entendimento de seus contos ao ler o texto do mesmo jeito que se vê um quadro: experimentando o sentido de ler o conto e aceitando esta sensação. Os contos dos grandes autores de cada movimento (se destacam Mário Cesariny e José de Almada Negreiros) exemplificam a tendência da estética modernista de voltar a representar a experiência visual da arte plástica nas suas narrativas, segundo o modo de sua corrente literária.

## **2. Exame da ligação entre os meios da arte no futurismo através da análise de “Saltimbancos”**

O exemplo do conto “Saltimbancos” de Almada Negreiros oferece duas leituras ao leitor: há a possibilidade de engajar-se com o texto por meio da proposta de fazer as conexões necessárias para compreendê-lo, ou o leitor pode simplesmente experimentar uma inundação de palavras que constitui o conto. Segundo a crítica de Ellen Sapega, “Saltimbancos” pede muito do leitor porque este texto “só pode funcionar como uma narrativa quando o leitor aceita o desafio de ligar as imagens para tirar delas um sentido possível” (SAPEGA, 1992, p. 38). Este tipo de leitura forçada não é só possível, mas resulta numa mensagem poderosa que vale a pena decifrar do texto caótico. “Saltimbancos” consta de uma crítica bem forte da guerra e a subsequente deformação da sociedade por este acontecimento.

A parte I do texto conta a história da guerra, uma guerra em que o “cinzento,” a cor que simboliza com o “brim” dos uniformes dos soldados, domina o sol (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 45). Estas cores, de “cinzento” e de “brim,” são uma sinédoque que representa a Primeira Guerra Mundial, a qual domina e perturba o mundo inteiro da mesma maneira que o sol fica “sujo de letra gótica sem finos nem grossos” (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 45) por conta da inundação de cinzento que ocorre ao longo do texto. Esta ultrapassagem da guerra interrompe as vidas quotidianas da gente e, no contexto da narrativa, o soldado tem que “casar tarde com ela,” com sua noiva, por causa também da guerra (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 47). O fato de que a marca com o “esquerdo esquerdo esquerdo 1 2 1 2” (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 47) dos passos dos soldados continua a interromper esta história do soldado e seu amor, salienta a realidade inelutável da guerra. Contudo, esta situação triste dum casal parece menor em comparação com a deformação social que Almada Negreiros detalha no decorrer do conto. A parte I termina com uma cena perversa do “espetáculo grátis” de sexo entre um cavalo e uma égua (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 49). Enfatiza-se o aspecto violento, e até sangrento, da cena de sexo enquanto os soldados olham e riem. Seu riso, causado pela presença de sofrimento num ato que deveria supostamente ser agradável, sublinha a deformação total do homem pela guerra porque na sua “inconsciência de brim,” do modo da vida soldadesca de só seguir sem pensar, o soldado “às vezes ri não porque haja pra rir, mas porque não é proibido rir” (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 49). Desta forma, a vida do soldado é uma vida que reprime.

As partes II e III da narrativa de Almada Negreiros, tanto como a parte I, revelam a degradação social causada pela guerra. A parte II descreve uma cena supostamente tranquila, dum povo rodeado por montes, um povo que parece isolado (“sozinho sem companhia ali plo monte a-

cima”) de tudo, incluindo a Primeira Guerra Mundial (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 50). Contudo, até este povo isolado está afetado pela guerra como demonstra a cena final da parte em que “a mãe zanga-se e o pai bate-lhe com certeza” (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 51). Desta maneira, Almada deixa o leitor com uma cena de violência que interrompe a vida quotidiana deste povo e prova a inserção da violência em cada aspecto da vida durante esta época. E esta violência continua com o começo da parte III. Esta seção da narrativa conta a história duma “rapariga” que se perde na escuridão dum bosque (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 51). Ela tem um desejo sexual forte e guarda “o próprio calor do sexo,” mas se associa sua sexualidade com um “rasgão cada vez maior” que implica a violência do sexo para ela (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 52). Outra vez, num paralelo com a descrição perversa de sexo entre o cavalo e a égua na parte I, o autor muda a significância do ato sexual e o faz destacar a corrupção social que é resultado da guerra.

Apesar da presença desta crítica social, o texto não exige que o leitor faça o difícil trabalho de procurar esta mensagem através duma análise detalhada das sinédoques, imagens e paralelismos encontradas nas três partes de “Saltimbancos”; também há a opção de tratar o conto como o quadro e só valorizar a experiência de lê-lo sem interpretá-lo. Segundo Marinetti, o fundador italiano do futurismo, “o homem moderno viv[e] numa multiplicidade de tempos simultâneos,” e toda a obra “Saltimbancos” exemplifica este ritmo veloz da modernidade (SAPEGA, 1992, p. 30). Almada Negreiros não emprega nenhum sinal de pontuação, de modo que o conto inteiro representa um inventário caótico. Um modo de ler o conto, um tanto interessante, que permite uma experiência que extrapola o texto, é em voz alta. É fácil ler a narrativa deste jeito por conta da velocidade impressionante que resulta da falta de pontuação. Mesmo que não se perceba nem o argumento nem a mensagem do conto durante esta primeira leitura em voz alta, ainda se sente a militância do texto, sobretudo na parte final quando a narrativa dissolve numa cacofonia de sons, um “catapum-pum-pum trrrrrrrrrrrrrrrrr-la-la-la-lalalala-pum” que termina o texto (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 54). Esta filarmônica caótica de sons também constitui um ataque pessoal contra “a minha vida a minha arte,” contra a própria vida e profissão do autor (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 54). Nestes últimos momentos do texto, a repetição e inclusão de sons fazem ainda maior a velocidade já rápida do texto e esta inundação de palavras acabrunha o leitor; “toda a força rompe-me esse bombo pedrada e mais pedrada” (ALMADA NEGREIROS, 2002, p. 54). Por causa desta força repetida de bombos e pedradas, não há outra opção para o leitor senão compartilhar com o autor sua frustração com o mundo. Com o resultado de ler o conto sem analisá-lo, “Saltimbancos” funciona como um quadro futurista que apresenta ao espectador um conjunto extravagante de imagens e sons com o objetivo de provocar, de fazer sentir esta militância e a velocidade da idade moderna, porque, se-

gundo a filosofia de Marinetti, “a nova arte tinha que ser imposta pela violência contra a tradição” (SAPEGA, 1992, p. 30). Desta maneira, a literatura e a arte plástica futurista compartilham a mesma meta: fornecer o público com uma experiência chocante.

### **3. Exame da ligação entre os meios da arte no surrealismo através da análise de “a paisagem do relógio branco”**

O relacionamento entre as obras literárias surrealistas e a pintura e escultura surrealista difere da relação das obras artísticas futuristas em que não existe no fundo um propósito comum; no caso da literatura surrealista, o conto imita a própria *forma* dum quadro surrealista porque consta dum conjunto de palavras que cria uma imagem. Palavras para o escritor surrealista desempenham o mesmo papel das tintas usadas pelo pintor surrealista para representar uma realidade *sobrerrealista*. Esta representação da realidade opõe o tratamento supostamente ‘real’ da sociedade pelos neorrealistas que, desde a perspectiva dos surrealistas, fracassam em cumprir esta meta (CESARINY, 1985, p. 266). Esta falha do movimento neorrealista faz necessária a formação dum novo movimento, um que proponha superar a realidade retratada pelos artistas do neorrealismo para submergir numa realidade mais profunda. Ao princípio do movimento surrealista, Alexandre O’Neill descreveu para Mário Cesariny a possibilidade de formar um grupo “super-realista” que ia ter uma “inteira autonomia” do movimento surrealista francês, do qual O’Neill tomou sua inspiração (CESARINY, 1985, p. 268). Entretanto, O’Neill concordou com a meta da arte que propunha André Breton, o fundador francês do surrealismo. Segundo Breton, “à medida em que mais fundo nós descobrimos, mais comuns são as descobertas” e, por esta razão, a arte surrealista tem certo aspecto universal (CESARINY, 1985, p. 268). No caso do surrealismo português, esta universalidade foi adaptada segundo o contexto histórico da ditadura de Salazar, então o movimento assumiu um caráter de luta. Ainda que este tema da resistência impregne sutilmente toda a obra literária surrealista, os contos surrealistas, tanto como o conto futurista “Saltimbancos”, *não exigem* nem uma leitura de corte profundo nem uma análise detalhada, porque se pode compreender um conto surrealista simplesmente através das imagens apresentadas no texto.

O conto “a paisagem do relógio branco” de Mário Cesariny exemplifica perfeitamente este modo de experimentar, em vez de analisar, as imagens dum conto surrealista para compreendê-lo. Até o próprio título sugere a experiência visual que vai acontecer ao se ler o conto. O leitor vai experimentar a descrição dum relógio branco, mas este relógio branco é sua própria cena, sua própria paisagem; não é só um objeto senão um ser vivo. Depois de descrever o paradeiro do relógio branco (“numa janela que dá para certo jardim de três dedos”), o narrador se encontra com esta má-

quina que “respira brutalmente” (CESARINY, 1980, p. 80). Personifica o relógio para fomentar o leitor a visualizar esta paisagem. Acrescenta-se que também na paisagem uma “estranha figura gira continuamente em torno de uma grande mão percorrida por inúmeros insetos de madeira” (CESARINY, 1980, p. 80). Este deslocamento visual, mesmo com o deslocamento visual da descrição do paradeiro do relógio, prova a facilidade de compreender este conto como um quadro verbal. É fácil imaginar uma pintura de Antônio Pedro ou do próprio Cesariny com uma figura (por exemplo, uma bailarina) no centro duma mão aberta, com os braços alongados d’alguma maneira que parece um relógio e, sobre este patamar, que é a mão, correm insetos que parecem ser feitos de madeira. E, com esta visualização completa, “o maquinismo” deste relógio branco, composto desta figura na mão que se localiza no centro dum “jardim de três dedos” que o leitor vê através duma janela aberta, este “maquinismo começou a dar horas” (CESARINY, 1980, p. 80). O resto do conto constitui a experiência de ver este relógio funcionando na sua paisagem.

Entretanto, por meio dum texto literário, Cesariny tem a capacidade de não só fazer o leitor visualizar uma paisagem super-realista, como se limita um pintor surrealista, mas também pode fazer o leitor imaginar *toda* a experiência, como se estivesse ali, pelo uso de descrições de sons e sentimentos, acrescentados às descrições visuais da primeira parte do conto. Desta maneira, depois do estabelecimento visual da máquina do relógio, o leitor ouve que “o grito lindíssimo nasceu na parte superior da concavidade” da máquina, do mesmo modo que, anteriormente, se ouviu a respiração brutal do maquinismo (CESARINY, 1980, p. 80). Esta experiência auditiva aprofunda a próxima visualização doutra figura, “uma rapariga graciosa,” que “atou-se vagorosamente ao poste e começou a girar também” (CESARINY, 1980, p. 80). Agora giram duas figuras, duas bailarinas, que dão horas na paisagem do relógio branco. Logo depois, aprofunda ainda mais a experiência tangível do leitor porque o narrador sai da paisagem do relógio branco num balão e se transforma numa mosca (CESARINY, 1980, p. 81). E, com esta transformação concreta, o leitor experimenta com o narrador a vida duma mosca, que vem “dos pântanos” e que mora “no pescoço da prostituta” morta (CESARINY, 1980, p. 81). Contudo, o leitor e a mosca-narrador não permanecem nesta moradia porque “se tratava de incesto” então, vão para “o dentinho...da menina que dorme irregularmente na praça luís de camões” (CESARINY, 1980, p. 81). Com esta mudança, o leitor entra na última paisagem do conto: um lugar onde a menina dorme; onde a polícia “fita distraidamente o último móvel da madrugada”; onde os trabalhadores começam seus dias; onde os insetos, como a mosca-narrador e o leitor, “começam a murar as suas habitações invisíveis” (CESARINY, 1980, p. 81). Mesmo que esta nova paisagem se construa como costumam fazer os surrealistas (através de deslocamentos impressionistas visuais, como aponta Carlos Bousoño em sua *Teoría de la expresión*

*poética*), por causa da transformação literal do narrador noutra criatura, o leitor *vive*, ou *experiência*, o deslocamento sinestésico de ser uma mosca; sente a confusão sensorial de tocar o pescoço frio da “carne dorida” da prostituta morta debaixo de “minhas patas” (CESARINY, 1980, p. 81). O leitor compartilha com o narrador a experiência sinestésica criada por Cesariny de ser uma mosca e, por esta razão, os textos surrealistas não só se leem como um quadro surrealista, que fica no plano de deslocamentos visuais, mas *aprofundam* a experiência visual da arte plástica surrealista. O conto ergue a arte surrealista até um plano em que todos os sentidos desengatam do seu significado para fomentar um deslocamento de qualidade sinestésica.

#### 4. Conclusão: A Desligação

Desta forma, se vê na obra de Cesariny, tanto como na narrativa de Negreiros, a ligação forte entre a arte plástica e a literatura no modernismo que, em realidade, consta duma *desligação* por borrar os limites de gênero. Segundo o crítico Mário Dionísio, a separação que supostamente existe entre a literatura e a pintura representa um equívoco porque faz séculos, incluindo o século XX quando surgiu o modernismo, existiram amizades entre escritores e pintores, e muitos artistas da época desempenharam ambos papéis (como muitos artistas tendem a desempenhar ainda hoje) (DIONÍSIO, 1983, p. 6). Os próprios Mário Cesariny e Almada Negreiros exemplificam esta tendência dos modernistas de trabalhar como pintores e escritores. Contudo, o conhecimento dos dois escritores doutro meio de expressão (a pintura) não explica diretamente o modo possível de ler seus contos como se vê um quadro pintado; só a proposta geral da arte modernista, tanto arte escrita como arte plástica, apresenta ao leitor uma explicação adequada da leitura visual de “Saltimbancos” e “a paisagem do relógio branco.” A arte plástica modernista tem como objetivo questionar o que consta a arte e, deste modo, a literatura modernista propõe questionar como deve ser definida a literatura: *ambas questionam a própria definição da arte*. No caso da arte escrita, ao acrescentar uma estética visual ao texto literário “contribui para uma diluição das estruturas do verso” (HATHERLY, 1977, p. 8) e esta diluição do verso representa um ato de “subverter a escrita” com propósito de subverter “a institucionalização das sociedades” e “suas estruturas lógicas e psicológicas” que inclui a categorização de gênero (HATHERLY, 1977, p. 14). As instituições das sociedades definem o que consta o gênero da arte plástica e o gênero da literatura e, por esta razão, a subversão e o assalto à escrita pela dissolução da frase escrita com imagens adicionais cumprem a proposta da arte modernista. Armadas com esta meta comum, a partir do começo do simbolismo, “as fronteiras entre as artes vão caindo” (HATHERLY, 1977, p. 8) e, como salienta a experiência de ler os contos de Cesariny e Negreiros, o texto literário começa a parecer o quadro modernista; começa

a *desligação*. Nem os surrealistas nem os futuristas tentaram distinguir entre a obra plástica e a obra escrita; deixaram os meios se misturarem porque, afinal, os escritores tanto como os pintores pensam do mesmo modo artístico: pensam “com os olhos e os dedos” (DIONÍSIO, 1983, p. 14).

### Referências

ALMADA NEGREIROS, José de. *Salimbancos. Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1976.

CESARINY, Mário. *A paisagem do relógio branco. Primavera Autónoma das Estradas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.

\_\_\_\_\_. Para uma Cronologia do Surrealismo em Português. *As mãos na Água a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

DIONÍSIO, Mário. Literatura e pintura, um velho equívoco? *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.71, 1983.

HATHERLY, Ana. Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.35, 1977.

SAPEGA, Ellen W. *Ficções Modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros, 1915 - 1925*. Lisboa: Ministério da Educação, 1992.