

BRUNO SILVA RODRIGUES

Universidade de Oxford

ESTRATÉGIAS DE DEFORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO EM *APENAS UMA NARRATIVA*

Abstract: *Apenas uma narrativa* uses several core principles of Surrealism to construct a circular journey between reality and dream. Above all, there is an intention in this work to praise the unconscious. This is part of a general attempt by twentieth century artists to propose an alternative to the prevailing rational and logical mode. In the case of *Apenas uma narrativa*, this is not only achieved by the surrealist matrix, but also through the semiotics of the illustrations and the use of the Freudian concept of the uncanny. The various experimental journeys carried out by the protagonist of the story are situated at the intersection between the internal and the external dimensions of the human condition. This challenge can only be grasped by an inner transformation of the subject, hence the various metamorphoses present in the text. Nevertheless, surmounting this apparent chaos, *Apenas uma narrativa* achieves a certain harmonization, even in terms of conventional story-telling. Finally, Pedro's vision of art being an encounter between different artistic realms is expressed in *Apenas uma narrativa* through the references shared by the text, the illustrations within the book, and the paintings of the author. The interplay between visual and scenic features therefore establishes this text as an attempt to eliminate barriers between text and image.

A matriz surrealista

Frequentemente esquecida dentro e fora de Portugal,¹ *Apenas uma narrativa* (AUN), a que António Pedro decidiu chamar romance porque assim lhe apeteceu, nasce após a ascensão e declínio do dimensionismo que trouxe para Portugal em 1935, num momento de fulgente aproximação com o movimento surrealista. A obra revela um escritor-artista empenhado sobretudo na sua expressão plástica, iniciada em 1934 e que teve, de longe, o seu período de maior produtividade entre 1939-41 com pelo menos dezassete quadros pintados. Se observamos com atenção estas pinturas em comparação com este trabalho escrito, parece claro que os dez curtos capítulos que o constituem mantêm com elas uma relação profícua. E tendo, as composições destas telas, indubitavelmente uma natureza onírica, não espanta que seja igualmente dessa matéria que se alimenta a narrativa. Pelo menos António Pedro exprime, na dedicatória do livro, um elogio a esse universo ao fazer referência a alguma escrita de Aquilino Ribeiro, escritor que, como ele, “se deixa empapar em sonho”, “um sonho por vezes reverso nas palavras saborosas que só tolos vêem por fora” (20).²

Desta afirmação emana uma certa mágoa. Presente-se uma orientação futura no sentido de enfatizar esta dimensão, que de tão incompreendida e desvalorizada em Portugal, importava elevar (França, “António Pedro & António Dacosta” 28). Por outro lado, embora inundado de sonho, o desenvolvimento da história é itinerante entre este e a realidade, movimento que remete para um pilar ideológico fundamental do Surrealismo:

I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak. It is in quest of this surreality that I am going, certain not to find it but too unmindful of my death not to calculate to some slight degree the joys of its possession. (14)

Escrita por André Breton no seu primeiro manifesto de 1924, esta é uma das passagens mais claras quanto ao objectivo ideológico do movimento e configura na perfeição o local da *surrealidade*. No segundo manifesto, de 1930, a ambição seria reiterada em mais detalhe:

1 Em Portugal foram publicadas três edições (1942, 1978, 2007). Existe ainda uma tradução francesa (1987), outra italiana (1995), e o primeiro capítulo foi incluído numa coletânea de textos surrealistas editada em língua inglesa (1994). O capítulo VI foi ainda traduzido para inglês e publicado em 1946 na *Free Unions / Unions Libres*. Nesta ocasião, junto com o texto, surge uma nota final a indicar a futura publicação do livro pela *London Gallery Editions*, o que não aconteceu, embora a tradução completa tenha sido realizada, encontrando-se actualmente no espólio do surrealista belga E. L. T. Mesens.

2 As citações de *Apenas uma narrativa* neste artigo referem-se à segunda edição (1978).

Everything tends to make us believe that there exists a certain point of the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the communicable and the incommunicable, high and low, cease to be perceived as contradictions. Now, search as one may one will never find any other motivating force in the activities of the Surrealists than the hope of finding and fixing this point. (123)

Este é também o ponto intermédio entre os terrenos primitivos do inconsciente e os mecanismos asfíxiantes da razão, ponto que contém a força convergente da vida, acessível a todos. Os surrealistas recorrem a esta ideia para evocar uma necessidade de rutura face a uma sociedade construída pela supremacia dos processos lógicos, mas também existe nesta ideia, apesar disso, uma intenção equilíbrio.

Tendo em conta este raciocínio, encontra-se em *Apenas uma Narrativa* uma curiosa apologia da *não-intenção*. É que “A história que vai ler-se”, alerta António Pedro no seu prefácio, “Não tem intenção de provar coisa nenhuma mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional” (17). Retórica de autor, este *não ter mas se afinal tivesse*, contradição que se repete ao comparar-se uma outra afirmação do prefácio: “O que vai ler-se é *apenas uma narrativa* daquilo que não aconteceu” (16),³ com o dito no capítulo I: “e se editou um livro que aí corre e não tem, evidentemente, nada de comum com esta história verdadeira” (28). Estas passagens revelam a presença de um jogo ilusório de afirmação e negação, o qual participa na intenção de quebrar com as convenções, apontando exatamente para um ponto a meio caminho entre dimensões opostas.

De um lado o sonho do outro a realidade. Que características apresenta então esta viagem? No seu todo, os dez capítulos narram um movimento circular. Dentro deste, por sua vez, são realizados saltos pendulares entre os dois universos, porque afinal, se movido pelo sonho, o texto torna-se instrumento do inconsciente e “In the unconscious mind we can recognize the dominance of a *compulsion to repeat*”. (Freud, *The Uncanny* 145)

Preparado um trajeto de índole surrealista com a ambição de se estabelecer uma ponte sobre o abismo que separa “perception and representation” (Breton 278), a aventura do herói de *Apenas uma narrativa*, ignorando por agora o efeito das ilustrações pré-capítulos, inicia-se na dimensão da realidade. Começando por descrever bucólica e realisticamente uma paisagem à beira-rio, o primeiro capítulo é o da criação. Um plantador, semienterrado na terra como uma árvore, surge a semear “bocados de mulher que levava num braçado” – no que pode ser interpretado, pela ligação mulher-fertilidade, como uma alusão ao princípio das coisas. O início ficara lançado, mas depois de terminada a sementeira, o plantador “acordou pegado à terra, como as árvores de ao pé da água” (26-27). Será exatamente da

3 Itálico como no original. Neste artigo será sempre assim, exceto quando indicado em contrário.

ascensão e queda, que se segue a este episódio, desta *árvore-humana* nessa *terra-mãe*, que emerge o herói da narrativa. Esta simbologia acompanhá-lo-á no seu estranho percurso e marcará o seu regresso precisamente a este mesmo lugar.

Não será o plantador Adão metáfora de André Breton, promotor de um novo estado de coisas, e o primeiro capítulo, narrado na terceira pessoa, uma ilustração do movimento surrealista? É sugestivo: depois de plantadas estranhezas num cenário pitoresco, “chegou um tempo em que todo aquele romantismo se tornou inaceitável.” Na sequência, o plantador é invadido pela força da coisa semeada, e por ela alimentado, cresce. Cresce tanto e sem limite que rebenta num aparato nunca visto, mas que todos vieram ver. No entanto, “aquilo durou pouco.” E o que ao início, “espectaculoso”, provoca interesse, com a passagem do tempo perde a novidade, acabando por ser menosprezado, atacado, queimado até, e na “sua cinza mijaram os gajos e espojaram-se as galinhas”. Seja como for, na sombra que deixou, “como uma nódoa”, nesse local das sementes largadas, foi construída a cidade de Caminha, lugar do Minho, terra das raízes de António Pedro e também do herói da narrativa, ou seja, herdeiros das cinzas do plantador ancestral. Sobre o plantador é ainda indicado no fim do capítulo ser mentira que fosse o primeiro homem a encher “o mundo duma inquietação sem remédio” (27-29) – uma alusão a outros *plantadores* antes de Breton, os quais, aliás, o próprio deu a conhecer na sua famosa lista de pré-surrealistas incluída no primeiro manifesto (26-27).

Sugerida esta génese, parece tornar-se clara a moldura evocativa do Surrealismo que enquadra igualmente o aparecimento do herói no segundo capítulo, finalmente identificado pela narração que passa a autodiegética. Desta forma, ao narrar a sua vida, o protagonista dá conta do horror da guerra – o mesmo horror que levou Breton a imaginar e a *plantar* a sua doutrina. No seguimento dessa guerra, e certamente germinado das sementes surrealistas deixadas na terra, nasce um “caule desmedido”, com olhos em vez de folhas, que cai num pranto diluvial. É a concepção desta *surrealidade*, o (re)aparecimento de um novo estado de coisas, que lhe provoca espanto e paralisa os membros, e que, inundando o seu quintal, o impele, herói que “acreditava em milagres”, a partir, ao acaso, à descoberta (36-37).

Dentro da matriz do Surrealismo, o homem surrealista não só é um homem de exploração mas também de experimentação. Daí que, nas suas alternâncias dimensionais, o herói da narrativa embarque igualmente numa viagem dessa natureza:

Fui acrobata de circo, pássaro da floresta, som de búzio, campainha da porta, ladrão de enterros, diplomata, banqueiro e cicerone Nasci das árvores, rosado, e fui fruto apetecível Fui pinheiro de pinhão e fui pinhão de pinho bravo, caí como uma estrela na areia à

minha espera. Fui rola, lagarto, cofre forte, asa de anjinho de procissão, pendão de irmandade, esfregão, corda de enforcado Fui verdugo e proxeneta, mártir e cantador. (49-51)

A experimentação, que é o caminho para a transformação do ser bretoniano, passa em *Apenas uma narrativa* pela metamorfose. Será através de várias metamorfoses vividas pelo herói que este fará a sua transformação individual. Este processo parece espelhar não apenas a ideologia surrealista, mas ter igualmente sido influenciado pelas aventuras do herói de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, escritor brasileiro que aliás António Pedro cita na introdução e que terá conhecido aquando das suas exposições de pintura no Brasil, em 1941, tendo depois mantido contactos chegados, conforme confessaria (“Autobiografia” 56). A longa lista de metamorfoses, que ocupa quase duas páginas, tem ainda o valor de revelar outro ponto de contacto do texto com a doutrina surrealista: a aplicação do princípio da escrita automática. Sendo verdade que não existe um automatismo puro, observa-se ainda assim uma subespécie a que José-Augusto França se refere como semi-automatismo (“António Pedro & António Dacosta” 29).

Igualmente convergente com o sentimento surrealista está a crítica ao funcionamento das academias de belas-arts, sobretudo no que respeita à adulação sistemática dos clássicos. António Pedro constrói esta crítica em dois momentos: primeiro parodiando sobre a reacção dos membros de uma academia perante a sombra deixada pelo plantador: “Acabaram por enrolá-la, como a um tapete, e levá-la para observação dos membros da Academia. Cheirava tanto a tristeza que os académicos se acharam comovidos” (28), mais tarde quando situa uma obra de Andreas Mantegna dentro de um caixote à mercê de dois irmãos gémeos canibais e comilões até das próprias obras, “por inúteis.” A descrição do comportamento destes “pintores e pederastas” é bastante elucidada perfeitamente a crítica: “Em certa ocasião, um dos irmãos levantou-se e foi lamber a palma dos pés do quadro de Mantegna” (76-77).

Apesar de vários pontos de encontro entre o texto e os pilares surrealistas, parece igualmente evidente, no geral, a existência de mecanismos estruturais em *Apenas uma narrativa* que lhe garantem uma certa unidade, portanto de certa forma uma lógica. Revelam sobretudo preocupações estéticas, aspeto formal em que António Pedro mais se afasta do Surrealismo. Essa unidade resulta, em parte, das cadeias referenciais que se encontram no início de cada capítulo, as quais estabelecem elos semânticos com o capítulo anterior (há exceção da passagem do capítulo IX para o capítulo X, capítulo remate, que indica por si próprio – e pela ilustração da árvore, o fim da viagem). Para além disto, a viagem, por ser circular, acaba também por configurar um elemento estabilizador e, de certa forma, equilibra as constantes oscilações no seu interior.

A dimensão *infamiliar*

No seu ensaio *The Uncanny*, Freud introduz as seguintes observações:

In the first place, if psychoanalytic theory is right in asserting that every affect arising from an emotional impulse – of whatever kind – is converted into fear by being repressed, it follows that among those things that are felt to be frightening there must be one group in which it can be shown that the frightening element is something that has been repressed and now returns. This species of the frightening would then constitute the uncanny. (147)

Uncanny é a tradução inglesa encontrada para o original *Unheimlich*, palavra importante para o entendimento do conceito. Freud dedica parte do seu ensaio a analisar a sua etimologia e valor semântico:

In the second place, if this really is the secret nature of the uncanny, we can understand why German usage allows the familiar (*das Heimliche*, the 'homely') to switch to its opposite, the uncanny (*das Unheimliche*, the 'unhomely') . . . , for this uncanny element is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed. (148)

E um pouco mais adiante: “The negative prefix *un-* is the indicator of repression” (151). Segundo ele, não existe aparentemente uma palavra que traduza directamente *Unheimlich* para português senão pela utilização da perífrase (125). No entanto, analisando o seu raciocínio, parece ser produtivo avançar-se com o vocábulo *infamiliar*,⁴ uma vez que neste é mantido visível o valor semântico original da coisa familiar, a qual será evocada dissimuladamente (não se confunda este conceito com a *desfamiliarização* avançada pelos formalistas russos).

Sobre as origens deste fenómeno, Freud estabelece que “the uncanny element we know from experience arises either when repressed childhood complexes are revived by some impression, or when primitive beliefs that have been *surmounted* appear to be once again confirmed” (155). Quanto ao aparecimento do *infamiliar* em literatura, uma vez que esta é um meio que se distancia da realidade, ele resulta necessariamente de uma manipulação/modificação de paradigmas, donde: “*Many things that would be uncanny if they occurred in real life are not uncanny in literature, and that in literature there are many opportunities to achieve uncanny effects that are absent in real life*” (155-156).

4 Nas traduções do ensaio para português a forma mais adotada varia entre “o Estranho” e “o Inquietante”.

Que mecanismos devem então ser salvaguardados para a produção do efeito *infamiliarizante* e quais as suas potenciais consequências?

É ainda recorrendo a Freud que se pode sistematizar dizendo, naquilo que serve como base teórica para a análise seguinte de *Apenas uma narrativa*, que se o leitor tiver sido despertado, no mundo criado pelo texto, para a natureza do fantástico (o caso dos contos de fábulas, por exemplo) os elementos *infamiliars* que lá ocorram, ainda que, na realidade, pudessem exercer a sua função, não traduzem impacto. Tudo depende desse mundo inventado pelas palavras, já que o leitor adapta o seu julgamento “to the conditions of the writer's fictional reality” (156). Portanto, se quiser utilizar com sucesso o elemento *infamiliar*, o escritor terá de apelar para um mundo comumente real.

Apenas uma narrativa oferece uma situação mista. Nem podia ser de outra forma, analisada que está a sua ambição exploradora do território medial entre o sonho e o a realidade através de um movimento pendular e repetitivo. Verifica-se assim um crescendo instável, e no entanto ritmado, de uma construção discursiva ora apoiada em estruturas reais ora ficcionais.

Como, na construção do seu mundo, o livro funciona como uma unidade, a análise global do seu funcionamento semiótico não só deve ter em conta os desenhos que surgem a encabeçar os capítulos – que serão analisados posteriormente, como também os aspetos externos que possam influenciar diretamente a predisposição inicial do leitor, tais como a capa e título do livro, prefácio, dedicatória, epígrafe. Já aqui foi referido que no prefácio encontra-se uma pretensão de embuste. Reforce-se este facto com outra citação nele contida: “A história que vai ler-se é simples como as plantas e nasceu como elas naturalmente, embora, como elas, tenha por vezes formas inesperadas” (17) – esta é uma maquinação falaciosa que constrói a expectativa de uma narrativa sobre o mundo real, embora com um subtil aviso no sentido contrário. O mesmo se aplica ao título da obra e à capa da primeira edição (fig. 1) que apesar da insólita figura, nua no meio de um campo com arvoredos, não sugere nem prepara o leitor para nada de extraordinário.

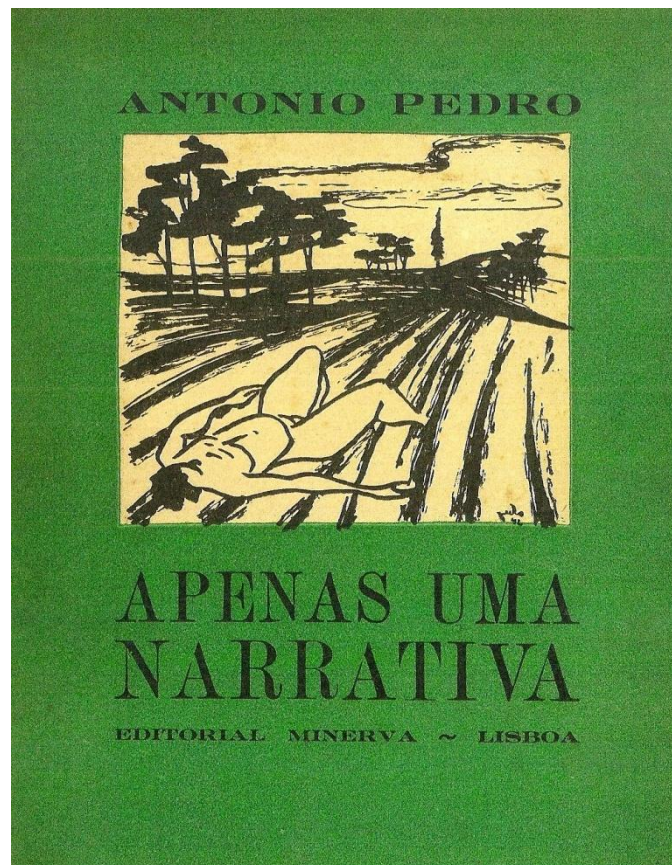


Fig. 1 - Capa de *Apenas uma narrativa* (1ª edição, 1942)

Estão assim lançadas as bases para a actuação do efeito *infamiliarizante*. No entanto, após o prefácio surge a primeira ilustração e nela o desenho de um plantador que se chama Adão, o que até seria normal não tivesse ele braços pendurados no seu próprio braço. É mais um alerta no sentido do insólito, mas não chega para um compromisso com o fantástico já que este arrepio é imediatamente anulado pelo início realista da narrativa: “O rio Minho tem um afluente que se chama Coura e nasce entre pedras como um fio de água. Andam-lhe à roda pinheiros” (23-26). Descrição que continua por toda a primeira página do primeiro capítulo. Desta forma, o texto exerce o seu poder ilusionista, intencionalmente construído. É um alívio para o leitor, levando-o a acreditar que viajará por um mundo em tudo semelhante ao seu. Uma manipulação do autor, como apontado, e como indica Freud:

In a sense, then, he betrays us to a superstition we thought we had 'surmounted'; he tricks us by promising us everyday reality and then going beyond it. We react to his fictions as if they had been our own experiences. By the time we become aware of the trickery, it is too late: the writer has already done what he set out to do. (157)

O que se verifica ao longo da narrativa é que este jogo de ilusão é mais uma vez um jogo repetitivo entre opostos: arrepio-conforto. Um salto constante sobre o abismo entre as duas dimensões, uma vez o real e a paz das referências conhecidas, para logo aparecer o sonho, o absurdo, insólito, às vezes medonho, e novamente o real, e assim sucessivamente.

O impacto do *infamiliar* serve na perfeição os objectivos de *Apenas uma narrativa*. Ele não só é por excelência um elemento destruidor da norma, como o seu funcionamento traz à superfície a substância do inconsciente. Mais ainda, ele serve o propósito da fixação do ponto intermédio entre universos opostos, uma vez que o seu efeito, segundo Freud, promove essa descoberta: “This is the fact that an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary, when a symbol takes on the full function and significance of what it symbolizes” (150).

Os elementos que contribuem para o aparecimento do *infamiliar* estão presentes tanto no texto como nos desenhos de cada capítulo. Refiram-se alguns exemplos à luz daqueles encontrados por Freud noutras obras. O medo de magoar os olhos é um deles. Observe-se a sua presença na ilustração da Lulu, olhos pegados ao corpo que o texto faz saber depois serem arrancados e espetados em alfinetes (39-42), ou ainda na seguinte passagem: “Ela queria continuar a beijar-me mas os bichos comiam-me os olhos até que me foi possível morder um, cheio duma raiva que me possuiu todo. Fiquei cheio de sangue e de medo” (83). Membros humanos cortados e/ou que adquirem vida é outro exemplo representado, por exemplo, pelo pé deitado fora que “começou, sozinho, a erguer a vela” (52), ou pela ausência dos membros na ilustração do ladrão gordo, os quais “se transformaram nuns cotinhos” (55-58).

O efeito *infamiliarizante* resulta assim não apenas da estratégia ilusória do texto, mas também da relação deste com os desenhos presentes à entrada dos capítulos.

3. A dimensão visual

Na sequência de uma conceção artística orientada para os diálogos inter-artes, iniciada pelos poemas dimensionais, não surpreende que *Apenas uma narrativa* se apresente como um exercício de convergência entre o texto e a imagem. Por um lado, a estrutura surrealista do texto, porque provoca a desilusão referencial, apresenta um texto que oferece outra lógica e convida o leitor a transformar-se num espectador. Inevitavelmente então, o autor tem de desenvolver a sua narrativa recorrendo a fortes imagens “pois a acção de *assistir* requer um esforço muito mais visual do que intelectual.” (Ferreira 50) Por outro lado, essa interação funciona igualmente entre a experiência textual e o inconsciente do leitor exatamente pela presença do elemento *infamiliar*, ou seja, através do efeito *infamiliarizante* o leitor vê imergir a matéria do seu inconsciente, ela essencialmente composta por “memory-images” (Freud,

“The Unconscious” 206-209). É assim alcançada a dimensão cénica e espetacular da obra ao mesmo tempo que é proporcionado ao leitor o contacto com o seu próprio mundo interior.

Para além destes aspetos, parecem existir referências claras entre as pinturas de António Pedro e os elementos composicionais de *Apenas uma narrativa*. Repare-se nas metamorfoses da *árvore-humana* em *Nocturno (árvores humanas)* (1940) (fig. 2) que o texto também representará recorrentemente, ou ainda em *Nasceram seios, búzios e dragas na árvore sem folhas* (1943) (fig. 3).

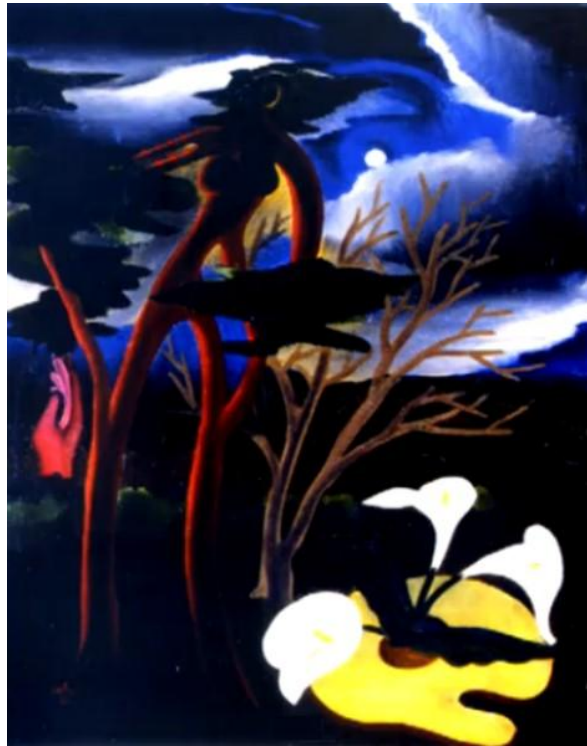


Fig. 2 - Nocturno (*árvores humanas*) (1940)



Fig. 3 - *Nasceram seios, búzios e dragas na árvore sem folhas* (1943)

Árvores que bracejam de vida, tanto quanto configuraram um local de retorno, de finalização, como em *O Anjo da guarda* (1939) (fig. 4).



Fig. 4 - *O Anjo da guarda* (1939)

Observe-se ainda a presença do elemento *infamiliar* dos olhos, aqui já referido, em *Desgosto Simulado* (1939) (fig. 5) – que o texto parece reproduzir quase fielmente na passagem: “Mexi-lhe nos olhos, que era o que mais brilhava, mas caíram no chão e quebraram-se como duas capas de vidro” (83), ou ainda os olhos avulsos e fora do rosto em *Composição* (c. 1944) (fig. 6), lembrando Lulu.



Fig. 5 - *Desgosto simulado* (1939)

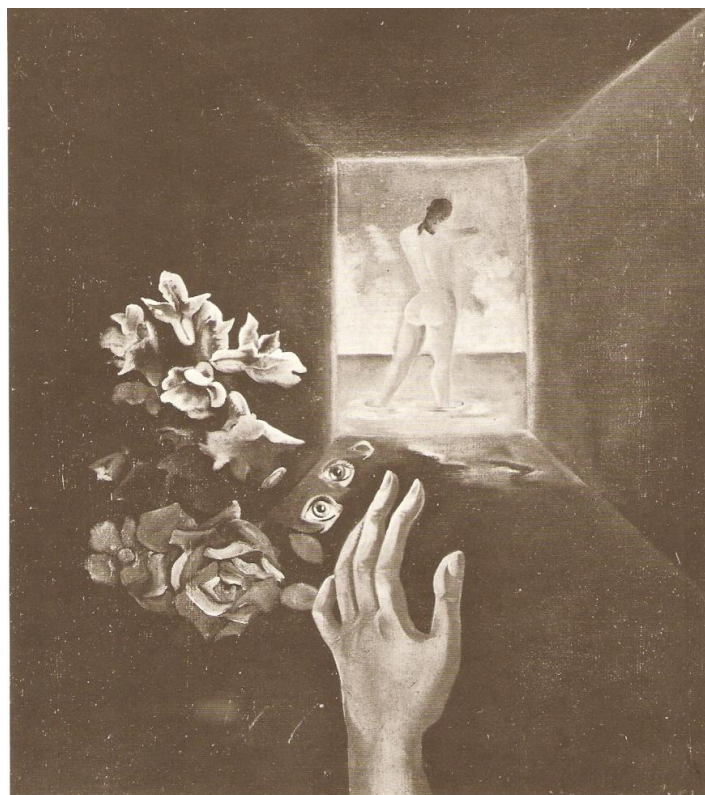


Fig. 6 - *Composição* (c. 1944)

E depois existe ainda a constante presença de corpos nus, nu como o plantador estava, ou como as raparigas em cima da árvore do ladrão gordo (26, 57).

Um dos exemplos mais concordantes entre elementos presentes no texto e na pintura de António Pedro é aquele que junta a *Natureza Assassinada* (1940) (Fig. 7) e várias passagens do capítulo V. Esta passagem podia ser uma *ekphrasis*⁵ do quadro:

No cimo da árvore mais alta do parque da cidade fabril . . . havia . . . um molho de raparigas apetecíveis, todas nuas. (57)

As meninas, essas, cansadas de estarem no ar, lá em cima daquela árvore . . . puseram-se a descer pelo tronco abaixo . . . , e até deixaram, pegados a essas asperezas, muitos bocados do sexo. (59)

O sangue de cada uma [das raparigas] começou a correr indiferentemente pelas veias de todas três. (59)

Foi nessa ocasião que rebentou a greve geral dos operários de todas as fábricas As meninas também gritaram muito. Alcançaram-nas num florete enorme com a intenção de servirem como bandeira mas, como o florete fosse muito fino, não conseguiram ficar lá em cima, tendo a lâmina aberto através delas um buraco muito certinho. (59-60)

5 Uma definição para *ekphrasis* é aquela que estabelece como uma representação verbal de uma representação visual. No entanto, esta definição não engloba na totalidade as várias formas que ela tem apresentado, sendo frequentemente bem mais uma recriação poética inspirada no objeto do que a fiel descrição deste. (Wagner 10-13).

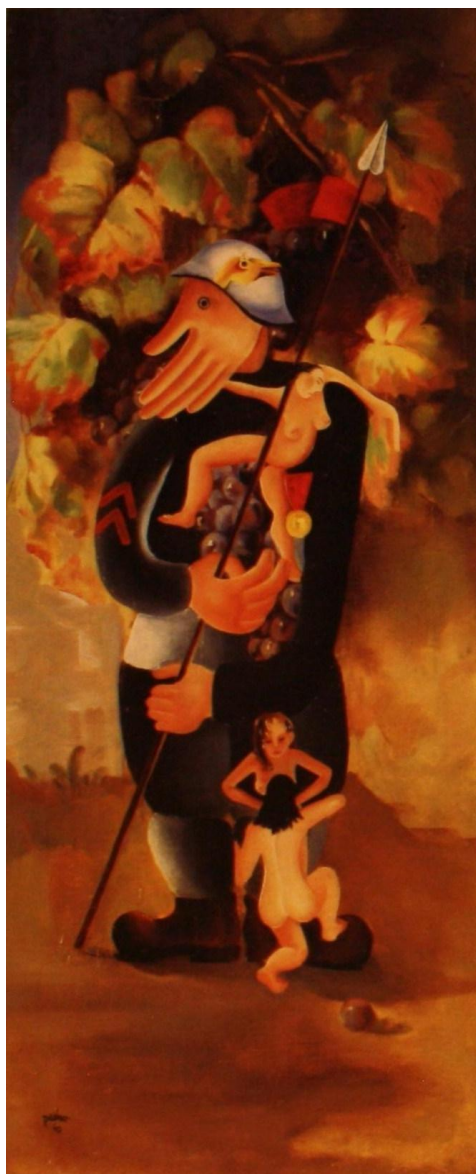


Fig. 7 - *Natureza assassinada* (1940)

Na pintura estão representadas as mesmas três raparigas, nuas também, uma delas parecendo perfurada pelo grande florete e erguida como uma bandeira. As outras duas, pelo contrário, surgem no solo, numa posição que poderá ser interpretada no sentido do texto, ou seja, que tenham sido perfuradas da mesma forma e pelo mesmo “buraco muito certinho”, mas não erguidas.⁶ Elas surgem junto ao que parece ser um *corpo-tronco* de um *gigante-árvore* com capacete branco, figura que pode sensatamente tratar-se da metamorfose do corpo dos operários da cidade industrial com a árvore onde as raparigas estiveram aprisionadas. Há ainda na pintura, no meio das pernas da rapariga pendurada,

6 Escrevendo o prefácio da exposição de António Pedro em S. Paulo, Giuseppe Ungaretti refere-se a esta composição como: “a declaração de amor de um nuzinho doidivanas a um segundo nuzinho cheio de sossego” (13).

pedaços esféricos de qualquer coisa pegados ao *corpo-tronco* que remetem para os pedaços de sexo deixados pelas raparigas ao descerem da árvore, como o texto faz referência.

A *ekphrasis* marca ainda presença no capítulo VII através da descrição em *Apenas uma narrativa* de *O Cristo morto* (séc. XV), quadro de Andrea Mantegna, que aliás António Pedro viria a incluir na sua *História breve da pintura* (António Pedro, 1946; 15) (fig. 8): “Aquele quadro de Mantegna que tem um Cristo Morto na estranhíssima postura que se conhece. Os pés enchem todo o primeiro plano e, depois, tudo se estreita, cabendo em pouquíssimo espaço, por causa da deformação perspectiva, o corpo todo até à cabeça, quase no intervalo dos pés” (75-76).

MUNDO LITERÁRIO

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 21

O «quatrocento» italiano parece que anuncia, em cada pintor, o seguimento duma linhagem de artistas que vem a prolongar-se até os contemporâneos e não seria desinteressante tentar um dia fazer essa série de árvores genealógicas vindo, por Miguel Ângelo, de Signorelli ao Ingres, do Perugino, por Raphael, a Rubens e ao sensualismo luminoso dum Renoir, e, mesmo sobrando a Picasso o génio que faltou a Mantegna, dum ao outro, pelo gosto de desenterrar as experiências mortas, talvez passando por David. Tudo isto, é claro, teria muito de arbitrário e sai a tal ponto do plano modesto desta série de artigos de divulgação que melhor é nem querer entrar por caminho tão apetitoso como difícil. Bastar-nos-á, creio eu, para aquilo que se pretende, completar a resenha iniciada apontando as cumeadas desta paisagem surpreendente.

O chamado primeiro renascimento teve a cabeça em Florença, e vimos de que maneira os mestres toscanos dela se serviram para comandar a revolução. Entre os grandes creio apenas não se ter falado ainda de Lucca Signorelli, nascido em Cortona (1441-1525), imaginação fluente e exaltada, por vezes sombria mas sempre servida por um desenho nítido e recortante, capaz de descer com Dante aos infernos, mas capaz também de plantar sólidamente, como quem joga um xadrez de claro e de escuro, os nus monolíticos e sensíveis dos pastores e das ninfas flautistas à roda da figura de Pan sentado e com pés de cabra.

Na Itália do Sul que, por curioso desacerto geográfico, foi a região da pintura italiana mais vizinha da Flandres, Antonello de Messina (1451-1477), tendo aprendido a técnica do óleo dos Van Eyck e saboreando-lhe as possibilidades, levava sobretudo o retrato a um virtuosismo total. O que em Piero della Francesca era pintura ao serviço do modelo fez-se em Antonello motivo ao serviço da pintura. O caminho era sem saída.

Em Veneza, ainda ao tempo muito apertada, como se disse, à tradição bizantina, influenciado por Antonello de Messina e por Mantegna, Giovanni Bellini (1430-1516), corta com essa tradição e anuncia Giorgione e Ticiano com os seus anjinhos músicos e a sua pintura tocada dum lirismo contemplativo e saborozíssimo.

Em Pádua, finalmente, fazendo balanço entre o sensualismo dos venezianos e o intelectualismo dos florentinos, Andrea Mantegna, deslumbrado com a antiguidade, tanto se apaixona pelo mundo esculpido dos gregos que quase abandona a côr fazendo deambular numa série de grisalhas um mundo fantasmático de pedra.

ANTÓNIO PEDRO



MANTEGNA — O CRISTO MORTO — MUSEU BRERA DE MILÃO

Sem que possa considerar-se, nem de longe, o maior pintor da sua época, Mantegna foi, concerteza, o que mais influenciou os pintores que lhe sucederam. O estranho escorso do seu Cristo morto inspirou Tintoretto, Rubens e Rembrandt, o trompe l'oeil do seu teto da Camera degli Sposi veio a ser imitado por Correggio, Tiepolo e Goya, o que da sua obra foi transcrito pela gravura teve a maior das influências na arte de Albrecht Dürer.

Mais o interessavam, no entanto, que estas invenções, os «Triunfos de Cesar» que se deliciava a pintar, e o gosto com que vestia togas e capacetes de legionário aos santos que distribuía entre colunas e pilastros, quando o obrigavam motivos religiosos.

Mantegna nasceu pobre, possivelmente em Pádua em 1431 e morreu em Mântua em 1506, tendo deixado, em vez de riqueza, uma enorme coleção de antiguidades.

Fig. 8 - *História breve da pintura* - 21 (1946)

Não é de estranhar que a *ekphrasis* seja utilizada numa obra que apresenta claras ambições visuais, bastando ter em conta que este conceito tem uma natureza intencional “to make us see” (Mitchell 152). Mais ainda, a *ekphrasis* serve a conceção cénica da arte imaginada por António Pedro que remete para a teatralidade da narrativa. Um efeito que Simon Goldhill lhe reconhece: “In short, ekphrasis is designed to *produce a viewing subject*. Rhetorical theory knows well that its descriptive power is a technique of illusion, semblance, of making to appear. This brings ekphrasis particularly close to the theatre – the space of seeing and illusion” (2-3).

Com as correspondências aqui apontadas, tanto a pintura como o texto parecem infletir-se mutuamente, confirmando na perfeição a ambição estabelecida por António Pedro na *Nota-circular acerca de mim-mesmo* que acompanhava a sua tradução do manifesto dimensionista: “A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia” (*Antologia Poética* 97).

A cumplicidade das ilustrações

Participando na linha das confluências entre texto e imagem cabem ainda os desenhos que abrem cada capítulo. Esses desenhos funcionam tanto como ilustrações de um segmento do capítulo, como são evocados pelo texto em forma de *ekphrasis*. Mas que outro papel terão?

Em primeiro lugar, eles participam na estratégia de desestabilização de referentes. Este efeito advém da própria natureza da imagem, já que, como refere Barthes, “all images are polysemous; they imply, underlying their signifiers, a ‘floating chain’ of signifieds”, e sobretudo porque “Polysemy poses a question of meaning and this question always comes through as a dysfunction”(38-39). De forma geral, os desenhos não só disseminam referentes, como os tornam insólitos, ou por outras palavras, veiculam vários graus de *surrealidades*.

Depois, eles participam ainda na construção de um universo que alterna entre o cumprimento e a frustração da expectativa, uma vez que, sendo verdade que todos os desenhos ilustram uma situação, personagem ou objeto narrado no capítulo, não existe um padrão relativamente à importância ou impacto que os seus referentes gozam no texto e, para além disso, nem sempre se referem ao mais estranho.⁷ Como consequência, a ilustração rompe com a expectativa, naturalmente criada no leitor pela sua posição à entrada no capítulo, de que aquilo que ilustra seja ou esteja de alguma forma relacionada com a situação clímax deste. É o que se passa com a ilustração das duas árvores, a qual, em função de tudo o que se passa no capítulo, se refere, inesperadamente, a um acontecimento aparentemente menor (63).

⁷ Ao contrário do que defende João Alçada para quem a ilustração “resulta ser o resumo do próprio capítulo” (96).

Reforçando o processo de plastificação do texto, a presença de uma imagem antes da narração do capítulo parece colocar em acentuada subserviência o papel das palavras. No entanto, os desenhos surgem acompanhados *in loco* de epigramas-legendas que pertencem *ipsis verbis* ao texto do capítulo. Desta forma, tendo em conta que o leitor elabora constantes verificações inconscientes entre o significado do que leu e aquele introduzido pelo desenho (ou vice-versa), essas legendas, em menor ou maior grau, não são acessórias ao desenho. Pelo contrário, elas podem contribuir decisivamente para o seu funcionamento, não “to fix the floating chain of signifieds in such a way as to counter the terror of uncertain signs”, nem no sentido de responder à questão “*what is it?*” ou ajudar o leitor “to choose *the right level of perception*”, (Barthes 39) mas antes para a produção, em conjunto, de uma desconstrução referencial ainda mais eficiente. Como exemplo desse funcionamento disruptivo cúmplice, no caso do desenho do homem com longas pernas e barbatanas dentro de água acompanhado de um músico, a legenda: “Um dia entrei num bar” (47), em vez de direccionar “the reader through the signifieds of the image, causing him to avoid some and receive others” (Barthes 40), torna a sua interpretação ainda mais complexa. No caso da ilustração do homem a carregar pedaços de braços, que é por mérito próprio uma imagem que evoca um estado de estupefação considerável, ao ser-lhe associado o nome Adão, para além de remeter para um vasto leque de possíveis conotações associadas a esse antropónimo, não simplifica a questão de um Adão andar a semear braços. Ao invés, torna-a ainda mais irresolúvel.

No exercício interpretativo destas ilustrações, todo um universo convencional tende a desabar, abrindo as portas a um outro de carácter pessoal mais profundo e livre de estruturas previamente consciencializadas. Em todos estes diálogos texto-imagem, pode produzir-se o efeito *infamiliarizante* e certamente a curiosidade.

Mais ainda, os desenhos também dialogam como o universo simbólico das criações de António Pedro. A ilustração de um pássaro com a pasta de sangue no bico é talvez o caso mais interessante (71). Esta composição parece tratar-se de uma variação de um tema recorrente – pássaros carnívoros, que poderá ter a sua forma original numa ilustração produzida para a capa de *Correspondência frustrada*, livro de Carlos Tinoco publicado em 1942 (fig. 9).

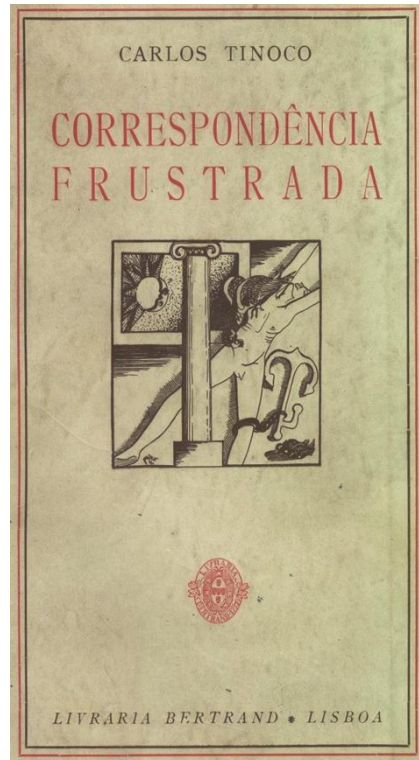


Fig. 9 - Capa de *Correspondência frustrada*, livro de Carlos Tinoco (1942)

Nessa imagem surgem vários elementos presentes tanto no desenho do capítulo VIII de *Apenas uma narrativa* (a semelhança entre as aves, a sua natureza carnívora e a presença da lua), como no próprio texto desse capítulo (a coluna jónica e os três pássaros são referidos na passagem: “As colunatas do templo”, entre as quais “voavam pássaros cantores. Muitos pássaros voando de capitel para capitel”) (74-75). Ela partilha ainda uma semelhança apreciável com a composição das mulheres raptadas com pássaros a debicá-las apresentada no *Rapto na paisagem povoada* (1946) (fig. 10).



Fig. 10 - *Rapto na paisagem povoada* (1946)

Sobre esta composição, José-Augusto França diria “tratar-se . . . de uma composição já realizada, mas de que não pude encontrar rasto” (“Estudo de uma pintura de António Pedro” 21). A imagem do livro de Carlos Tinoco parece ser exatamente esse elo, já que um dos pássaros na pintura (o que surge entre os corpos das mulheres raptadas) debica o corpo nu num local muito semelhante àquele do pássaro na imagem do livro.

Esta triangulação intertextual desenho-texto-pintura apresenta ainda outro exemplo. É o caso da Lulu. Personagem retratada e ilustrada no texto, ela é recriada em *Rapto na paisagem povoada* numa estátua colocada no seu canto superior direito e cujo esboço para a composição (fig. 11) não deixa dúvidas quanto à sua origem.

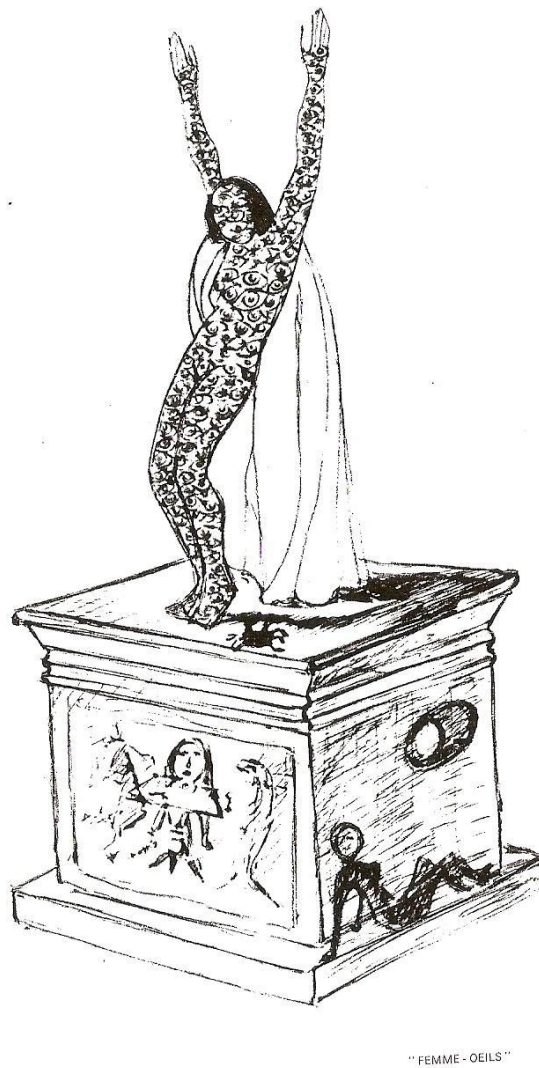


Fig. 11 - Esboceto para *Rapto na paisagem povoada* (c. 1946)

Mais uma experiência de interpenetração artística rumo à unificação utópica das artes que António Pedro tanto elogiara.

Ainda sobre a composição da imagem do livro de Carlos Tinoco, a presença de uma figura, que parece masculina, a ser devorada por um pássaro junto a uma coluna e com uma âncora presa ao pé – o que sugere a impossibilidade de fuga e a condenação a um sofrimento demorado, remete para o mito de Prometeu. Ele também amarrado por Zeus a uma coluna, sofrendo a visita de uma águia que lhe devora durante o dia o fígado, o qual, de imortal, volta a crescer novamente durante a noite, eternizando assim a dor do condenado. Dia e noite que parecem estar representados pelo astro, metade sol metade lua, desenhado no topo superior esquerdo da imagem. Repartido por dois momentos, a tragédia deste mito parece ser aplicada ao herói da narrativa. Primeiro pela presença de um “corvo preto enorme” apoiado no seu corpo, e que marca a passagem demorada do tempo: “trezentas e sessenta e cinco horas, cada uma com trezentas e sessenta e cinco minutos” (69) – alusão à eternidade do momento. Depois, pela

última frase de todo o livro, que não parece deixar dúvidas: “Sei que viverei eternamente embora não tenha nem intestinos nem fígado” (95). Num capítulo que marca o retorno, esta alusão parcial ao mito transmite uma ideia de repetição. A viagem, porque circular, reencontra aqui o seu ponto de partida e conclui um ciclo, mas tal não parece significar que tenha sido a última.

Da *simpatia simbólica*

O trajeto do herói de *Apenas uma narrativa* desdobra-se intimamente vinculado às suas origens (das quais não se pode fugir). Esta exaltação pessoal é sugerida pelas constantes alusões nostálgicas à *terra-mãe* e pelas metamorfoses na figura da *árvore-humana*, marcas indeléveis do lugar onde nasceu.

Como António Pedro refere na sua *Introdução a uma história da arte, génese e características do fenómeno estético (IHA)* (1948), o artista vive a sua frágil existência na intemporalidade do “complexo espantoso da vida universal”, do qual participam igualmente a natureza, os animais e as coisas. A vontade de “perceber e expressar o espírito das coisas” conduz naturalmente à contemplação e desta à permutação que chega a ser quase física: “Nelas nos reflectimos, e, ao darmos-nos a elas, moldamos até o nosso corpo às suas formas exteriores.” Este processo, que António Pedro define como *simpatia simbólica*, permite ao artista “multiplicar-se e desdobrar-se nas coisas que o cercam, eternizando-se com elas”. A Natureza representa assim a perenidade do tempo, mas também a possibilidade transformativa e eterna através da “metempsicose de si próprio que a contemplação dela lhe permite” (54-55). Vale a pena transcrever uma importante passagem da concepção estética de António Pedro relacionada com este ponto:

Aquela árvore é anterior à sua existência e continuará porventura depois de si. Torce, no entanto, os braços com os seus ramos e sente-se florir como um sorriso. Aquele pego está ali desde o princípio do mundo. Ensombrou-se com ele [o Artista ou simples espectador], no entanto, ao cair da tarde e adivinhou nele a sua melancolia. Se a natureza é, por um lado, a morte de que se defende, é, por outro, a única eternidade que lhe é tangível. Por isso lhe apetece. (*IHA* 55-56)

Em *Apenas uma narrativa*, este desejo configura-se assim num chamamento, numa melancolia, que acompanha o herói na sua viagem: são as árvores velhinhas que ele confessa lhe contarem “as histórias mais lindas que eu já ouvi contar”; o hábito de procurar entre elas uma “calma que não vem” (35-37); e o “desejo infinito de terra” que o faz lembrar-se daqueles que ficaram para trás e o incita ao regresso (60). Regresso ao local de partida que acontece no capítulo VI onde fará de novo a sua casa “entre as árvores conhecidas” e numa noite de insónia iniciará uma carta para o seu amor, confessando

nela que talvez nem a conseguisse enviar, já que instalado no “consolo da terra” (66), sentia-se a sofrer aquela que talvez fosse a sua última metamorfose: “os pés já me criaram raízes e, como as árvores, dentro de pouco já não preciso de mais que de algum estrume e de água” (69-70). No entanto, no seguimento da estratégia de ilusão que enquadra a narrativa, este é um retorno que não o será na totalidade, uma vez que no início do capítulo seguinte e naquela que é a única frase em itálico da narrativa, o herói refere que tudo o que escrevera na carta “*era tão verdade que ainda não tinha acontecido*”. De qualquer das formas, o prenúncio fora revelado. Assim, a viagem continuará por mais alguns capítulos e metamorfoses, para atingir a sua circularidade no último deles, exactamente aquele que apresenta, certamente não por acaso, uma árvore a ilustrá-lo. De facto, a força simbólica da árvore deixa ainda vincada a sua presença onnipotente ao surgir em quatro das dez ilustrações do livro, o que acaba por traduzir-se numa consequência natural de uma história que, recorde-se, “é simples como as plantas” (17).

A viagem concluirá então o seu ciclo quando o herói arranja uma “cama de camarinhas junto à raiz de uma árvore” (regresso definitivo a Caminha, palavra incluída neste trocadilho entre cama e camarinha) e espera pelo seu fim (93). O momento final, tal como o momento inicial da criação, também é de ascensão e queda. A construção circular, com valor de retorno, fica evidente pela comparação das seguintes passagens do primeiro e último capítulos:

Cresceu a todo o tamanho do céu, até ficar mais alto do que a noite

Depois rebentaram-lhe as veias todas pela pressão da altitude. Foi imponente como uma catarata e mais espectacular por causa da cor

Toda a gente veio ver aquela subida do homem e aquele desabar, lá de cima. (27-28)

Sei que andei como uma bola de roleta no côncavo esférico do céu.

Sei, finalmente que, ao bater numa estrela, me incendiei como um fogo-de-artifício

Caí então de novo sobre a terra. (94-95)

O regresso a um ponto de partida surge ainda mais claro para o leitor na primeira edição do livro, quando este verifica que o final não remete senão para o primeiro de todos os momentos da obra, ou seja, a ilustração presente na capa da primeira edição, desenhada pelo próprio António Pedro.

Se o início do percurso, na figura do plantador Adão, sugeria uma apologia ao Surrealismo, já aqui analisado como um movimento sobretudo apostado na exaltação do universo interior, as referências pessoais do escritor acrescentam a essa viagem a dimensão biográfica de um homem comprometido com o seu país, o qual nasceu, precisamente, por aquelas terras do norte. Numa ocasião

da sua vida em que volta, curiosamente, a aludir à mesma obra de Aquilino Ribeiro – *Aventura Maravilhosa*, que já indicara no prefácio de *Apenas uma narrativa* (20), António Pedro confessaria num inquérito levado a cabo pela revista *Tetracórnio*: “mostrou-me dois lados dum Portugal a que irremediavelmente pertença, como as árvores” (“Quais os livros que vale a pena ler? Quais os livros que vale a pena escrever?” 73).

Parece ser possível afirmar que *Apenas uma narrativa* se apresenta como uma súpula do trajecto experimental de António Pedro. Espécie de epítome que incorpora nas suas entrelinhas as ambições estéticas que haveriam ainda de se disseminar por outros universos artísticos. De facto, ao considerar-se que António Pedro foi poeta, pintor, ilustrador, escultor, oleiro, crítico literário e de arte, activista político, jornalista, colunista, editor, tradutor, apresentador de televisão e rádio, director de revistas e grupos de teatro, dramaturgo e encenador, e ainda desenhou uma planta de arquitectura para um teatro e escreveu guiões para cinema, parece de certa forma natural que, nesta afincada demanda artística, tenha procedido a algumas súpulas intermédias para repensar os seus caminhos. É o que acontece também em *Rapto na paisagem povoada* que agrupa várias composições de outras pinturas para além de, como já visto, referências a *Apenas uma narrativa*, e que José-Augusto França refere como sendo “o balanço do mundo imaginário que criara durante dez anos” (“Estudo de uma pintura de António Pedro” 18). Este foi o seu quadro mais aclamado e o único que decidiu guardar para si.

Dito tudo isto, pegando ainda nas palavras de José-Augusto França: “Como nos admirarmos, então, que ‘Apenas uma Narrativa’ seja uma obra eminentemente visual – Uma obra em *pintura*?” (*António Pedro* 10).

Obras citadas

Alçada, João Nuno. “Apenas uma narrativa ou o romance surrealista em Portugal.” *Revista da Biblioteca Nacional* 2 (1982): 85-100.

Barthes, Roland. “Rhetoric of the Image.” *Image, Music, Text*. Ed. e trad. Stephen Heath. London: Fontana, 1977. 32-51.

Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Helen R. Lane e Richard Seaver. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.

Ferreira, Fátima Alexandra Lory. “As palavras e os dias’ de António Pedro”. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996.

França, José-Augusto. *António Pedro*. Lisboa: Artis, 1970.

---. “António Pedro & António Dacosta.” *Colóquio: Revista de artes e letras* 32 (1965): 26-32.

---. “Estudo de uma pintura de António Pedro.” *Colóquio. Artes* 15 (1973): 18-23.

- Freud, Sigmund. "The Unconscious." *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis: "Beyond the Pleasure Principle," "the Ego and the Id" and Other Works*. Ed. Angela Richards. Trad. James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1991. 159-221.
- . *The Uncanny*. Ed. David McLintock. Trad. Hugh Haughton. London: Penguin, 2003.
- Goldhill, Simon. "What is Ekphrasis For?." *Classical Philology* 102 (2007): 1-19.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Pedro, António. *Antologia Poética*. Ed. Fernando Matos Oliveira. Braga: Angelus Novus, 1998.
- . *Apenas uma narrativa*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- . "Autobiografia." *António Pedro 1909-1966*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. 54-58.
- . *Introdução a uma história da arte, génese e características do fenómeno estético*. Lisboa: Revista Horizonte, 1948.
- . "Quais os livros que vale a pena ler? Quais os livros que vale a pena escrever?." *Tetracórnio* (1955): 73.
- Ungaretti, Giuseppe. "António Pedro." *António Pedro 1909-1966*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. 10, 12-14.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: de Gruyter, 1996.