

DA IMAGEM POÉTICA AO DIÁLOGO INTERARTÍSTICO

Maria João Cameira

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

mjcameira@gmail.com

Resumo

Na poesia de Luiza Neto Jorge existe uma verdadeira poética do olhar, uma espécie de poder de encantação que permite o estabelecimento de nexos de continuidade com as artes visuais.

Partindo desta premissa de base surrealista, pretende-se relacionar a poesia de Luiza Neto Jorge com a pintura, o cinema, a música, o teatro, a arquitetura e a escultura

Nos ensaios poéticos do século XX, na criação do poema como matéria verbal, o papel da imagem passa a ser o de apresentar e não mais o de representar. Com base na definição de André Breton, a imagem contraria o conceito harmonioso de beleza tradicional, acasalando realidades contraditórias e adquirindo um carácter delirante, fantástico e até diabólico.

Abstract

In the poetry of Luiza Neto Jorge there is a real poetic look, a kind of power of incantation that allows the continuity of links establishment with the visual arts. From this surrealistic basic premise is intended to relate to poetry of Luiza Neto Jorge with painting, cinema, music, theater, sculpture and architecture. In poetical trials of the twentieth century, in the creation of the poem as a verbal matter, the role of the image becomes to present and no more to represent. Based on the definition of André Breton, the image counter to the harmonious concept of traditional beauty, mating contradictory realities and getting a delusional, fantastic and even diabolical character.

Da Imagem Poética ao Diálogo Interartístico

Na poesia de Luiza Neto Jorge existe uma verdadeira poética do olhar, uma espécie de poder de encantação que permite o estabelecimento de nexos de continuidade com as artes visuais. Partindo desta premissa, pretende-se relacionar a poesia de Luiza Neto Jorge com diferentes artes num percurso que culmina no Surrealismo e torna equivalentes figura e imagem poética.

A poesia da modernidade não pode ser lida à luz enfática da tese romântica que a dotava de poderes superiores. Ela rompe o circuito armadilhado da comunicação, da mimese, da representação, para cultivar a magia do verbo na forma de um poder subversivo que só a palavra poética possui.

Estabelecendo um paralelo entre literatura e poesia, assistimos, no caso do escritor, a uma espécie de sacrifício da palavra em benefício do sentido, usando a palavra como signo transparente para melhor o veicular e, no caso do poeta, este sacrifica o sentido investindo na palavra, que trata como coisa, opacizando-a, autonomizando-a (Pinson, 2011: 24).

Com efeito, a poesia lírica deixa de imitar, passando a expressar. Ela convoca para primeiro plano, não tanto a própria linguagem, como a energia enunciativa que a faz vibrar (*idem*: 34). Intensifica a sua energia, converte-a em ato da palavra e incendeia o leitor. Já não se trata de efusão subjetiva para comover, mas de pôr a lira da linguagem sob tensão de modo a agir sobre o leitor.

Mesmo sem a cadência da versificação clássica, a força do verso permanece e intensifica-se. Esta energia tem a ver com corte, batida, aceleração ou abrandamento tal como o golpe na água dos remos de uma embarcação. Como este, o verso encontra o seu ritmo, a sua própria cadência e o leitor é como o remador a deslizar sobre a água à procura do seu ritmo, impulsionado pelo equilíbrio de cada um dos seus gestos. Deste modo, a poesia passa a habitar a palavra na tessitura do próprio texto e o poema abre-se ao mundo e interliga-se com ela (*idem*: 39).

Muitas das estratégias associadas à modernidade poética pós-baudelairiana estão radicalizadas e intensificadas em autores dos anos 60 e 70 do século XX, que correspondem às décadas associadas ao pós-Modernismo em Portugal e nas quais se inclui a autora em estudo.

Luiza Nerto Jorge foi poeta, tradutora e escreveu para cinema e teatro. O seu primeiro livro de poesia foi *Noite Vertebrada*, publicado em 1960.

Neste poema, já era visível uma poesia de palavras ou imagens a aproximar realidades distintas logicamente inconciliáveis. Vejamos alguns exemplos: «noite» (que se relaciona com a área semântica do tempo) e «vertebrada» (atributo de um ser vivo animal). Nestes versos encontram-se outras imagens sem ligação entre as palavras: «A morte é uma feira aberta em lua», «as pontes ruindo sob os barcos», «a terra imprevista sob a terra/ o mar imprevisto sobre o mar» (Jorge, 2001: 24).

Embora Luiza Neto Jorge dê preferência à imagem como figura retórica, existe na escrita jorgiana outro tipo de imagem que se relaciona sobretudo com as artes plásticas (Cameira, 2013: 177).

A este propósito, lembremos que, como sucede com grande parte dos movimentos vanguardistas, o Surrealismo constitui-se desde o início de artistas literários e plásticos. Em *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton faz a apresentação sistemática dos pintores ligados ao Surrealismo e exprime a ideia da pintura ser mais vasta do que a realidade e de lhe permitir ver o que não era visível: «au-delà des couleurs de l'arc-en-ciel – ce je commence à voir *qui n'est pas visible*» (Breton, *apud* Picon, 1976:89-90; destacados do autor). Esta afirmação de Breton pode aplicar-se à poesia, pois a finalidade desta e da pintura é a mesma, uma vez que ambas pretendem alcançar o invisível, o desconhecido, revelando o que até então escapava à visão objetiva.

Vejamos, em primeiro lugar, a relação da poesia com a pintura.

Victor Brauner,¹ citado por Luiza Neto Jorge, no poema «Um Quadro de Brauner», de *Terra Imóvel*, utiliza o termo «picto poesia» para vincar a união indissolúvel

¹ Victor Brauner é um pintor e escultor romeno que, em 1928, aderiu ao Surrealismo. Depois de ter passado pelo expressionismo e de ter descoberto Giorgio De Chirico, povoa as suas telas com figuras estranhas que testemunham a sua revolta. Cofundador da revista *75 H.P.*, da qual saiu um só número em outubro de 1924, lança com Llarie Voronca, o manifesto da «*picto-poesia*», que retomará nos finais dos anos 40 para concetualizar a «linguagem hieroglífica moderna». Em 27 de agosto de 1938, perde o olho esquerdo numa briga entre amigos, julgando-se, a partir de então, investido de poderes mágicos e de dons premonitórios, sendo expulso do Surrealismo em 1948. A sua obra caracteriza-se por uma alternância entre fenómenos de iluminação e de obscurecimento, marcada por referências à mutilação (Cortanze, 1985: 51-52: destacados do autor).

entre pintura e poesia (Durozoi, Lecherbonnier, 1972: 251). O poema tenta também “pintar” o medo que nesta poesia surge frequentemente associado ao corpo e ao erotismo:

Brauner põe-se a pintar
a procura o fundo apego
do homem à pele do medo

Desfaz as linhas do corpo
como se linhas da mão
dá ao sexo o lugar
que dá à flor

Brauner pinta com a língua
ou outro órgão do amor
o que o braço não podia

(...)

(...)

move-se na tela com o medo

(...)

(Jorge, 1993:82-83)

O poema «Um Quadro de Max Ernst»,² do mesmo conjunto, relaciona-se igualmente com a pintura. Descreve uma paisagem como se fosse uma tela onde se aguarda com ansiedade a chegada da mulher:

² Nascido na Alemanha, Max Ernst é também pintor e escultor, começando por ser um membro ativo do movimento Dada. Conheceu Paul Éluard e Breton, em Paris, em 1921. Expôs as suas primeiras colagens a convite de Breton. Impressionado por quadros de De Chirico, é autor, um ano antes da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, da que é considerada como a primeira pintura surrealista: *Piétà ou la Révolution la nuit*. Inventa a técnica da «frottage» que considera uma espécie de «equivalente da escrita automática». Associando a «collage» e a «frottage» com a decalcomania ou a «grattage», publica três

a paisagem
é um deus
sem árvores
avenida do universo
a mulher está
prestes
a entrar

porque se demora?
e tão longe?

(...)

(Jorge, 1993: 84)

Relembremos o poema «Natureza Morta com Bernardo Soares» cujo título evoca a pintura, com referências à escrita pessoana.

São igualmente importantes o conjunto de poemas intitulado «Postais Antigos» que convoca claramente a imagem e o texto, os dezasseis poemas efrásticos, de *Silves* 83, publicados em edição privada, com onze desenhos de Jorge Martins e ainda a edição de luxo do poema *O Ciclóptico Acto*, livro que começa por ser um poema da autora para

romances-colagens a partir de sonhos de infância e da imaginação e de um universo imaginário fantasmagórico e subversivo: *La Femme 100 têtes* (1929), *Histoire d'une Petite Fille qui Voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une Semaine de Bonté et les Sept Éléments Capitaux* (1934). Em Nova Iorque, participa com 48 quadros numa exposição do Museu de Arte Moderna. É a época mais fecunda da sua obra em que produz as suas principais obras: *Le Jardin Gobe-Avion* (1934), *La Joie de Vivre* (1936), *Ville Entière* (1936) e *L'Ange du Foyer* (1937). Relaciona-se com Leonora Carrington e com Dorothea Tanning. É expulso do Surrealismo em 1954 (*idem*: 106-107).

se tornar um «livro-objecto», isto é, um livro com imagens, colagens, recortes, e outras técnicas utilizadas para ilustrar o poema.

Quanto à fotografia, vejamos o poema «Álbum de Família», de *Terra Imóvel*, de 1964, que contém uma crítica corrosiva à família, enquanto instituição sagrada, caracterizando alguns dos seus elementos como se se tratasse de um retrato familiar. Neste caso, observamos uma degradação gradual da instituição familiar, sobretudo através de um processo de animalização sarcástica, que conduz à sua destruição total, nos versos finais:

Reconheço a mãe
comia legumes
vivia roendo
entre um cheiro
herbívoro

(...)

Reconheço o pai
o sítio dele
os óculos a tristeza
o sítio o sopro

(...)

O álbum desfazia-se
porque um bicho o roía
com a família engrossava
de carne outra família

(...)

roeram-se uns aos outros

amaram-se para além do dia

(...)

como da alegria passa

o riso à fotografia

(Jorge, 1993: 71-74)

No poema «Baixo-Relevo» de *Quarta Dimensão*, o sujeito poético afirma que os seres humanos só poderão ser recordados no futuro através de uma estátua. O eu / outro são figuras difusas que sobressaem em pleno, mas apenas em «baixo-relevo»:

Dentro de um secular sossego

nós somos

a escultura de amanhã

(...)

Tu e eu

só estátuas de amanhã

(...)

Tu e eu

baixo-relevo

(...)

(...)

deserdados da sombra

já sem gesto

escultura de amanhã

(Jorge, 1993: 38)

O poema «Mulheres de Henry Moore nos Jardins»,³ relaciona-se com a escultura e valoriza as cavidades vazias dos materiais utilizados, conferindo-lhes vida:

O cheiro da chuva inquinou os jardins
mulheres de Henry Moore sorvem os ares

E tu alvejas-me, filho, camuflado
na recôncava brandura desses seres.

(Jorge, 1993: 239)

A importância que a autora deu ao teatro revela-se através de referências a Artaud e da inclusão de cenas dramáticas ou dialogadas no interior dos poemas em muitas das suas composições, como é o caso de «Exame» de *Quarta Dimensão*:

Pode
pode sentar-se senhora

Eu não sou senhora eu não sou menina
(...)

Eu não sou senhor professor doutor
minha não senhora minha não-menina

³ Henry Moore é um escultor inglês do século XX que trabalha a madeira e a pedra, tirando partido destes elementos sem lhes procurar dar outras formas e valorizando as cavidades vazias dos materiais para lhes conferir a tridimensionalidade. Confere mais vida aos espaços interiores da escultura e ressalta o espaço vazio na valorização da forma que algumas vezes serve para desdobrar a figura humana e quebrar a sua simetria para surpresa do observador. Realiza também figuras monumentais em bronze. Atravessa o século XX, fazendo a ligação entre o rural e o urbano, o figurativo e o abstrato, o manufaturado e o orgânico, sendo o seu trabalho sempre à escala humana e de dimensão grandiosa mas realista (Moore, 2012).

Decerto que é isso que o senhor me diz

(...)

(Jorge, 1993: 50-51)

Também nos poemas «As Casas Vieram de Noite» de *Terra Imóvel* de que falaremos depois nos deparamos com diálogos e afirmações no discurso direto a encenar respostas a diálogos.

Vejamos alguns versos de *O Ciclópico Acto*:

(...)

Traz-me o pequeno-almoço entre vinhas virgens!

Traz-mo de rastos! Um golo dessa bacia

De água viva!

(Jorge, 1993: 219)

A composição «Difícil Poema de Amor» de *Os Sítios Sitiados*, encerra-se com uma espécie de encenação de morte dramática a evocar a catarse da tragédia grega:

Disse-te: Eis-me.

E decepei-te a cabeça de um só golpe.

Não queria matar-te. Eis-me! Eis-me!

(Jorge, 1993: 111)

O título do poema «Refrãos» de *Terra Imóvel* e «Partitura», do conjunto «O Amor e o Ócio», apontam para a importância que a autora atribui à música que se traduz também no ritmo rápido de versos curtos e aliteração. Também o título do poema «Prelúdio para Sexo e Sonho» de que falaremos a seguir contém uma referência clara à música.

É com o cinema que a relação da autora é preferencial. Em «Filmagem», do conjunto «O Amor e o Ócio», de *Os Sítios Sitiados* (Jorge, 1993: 210-211) e em «Banda Sonora para Curta-Metragem Erótica», de *O Seu a Seu Tempo* (Jorge, 1993: 143-144) os títulos indiciam a sua importância para a autora. Igualmente se torna visível esta relação nos versos finais de «Recanto 1», de *Dezanove Recantos* ou na sétima estrofe de «O Seu a Seu Tempo», do livro com o mesmo nome:

No cinema, cão de caça

atrelado a deus

(Vejo-vos vejo-vos entrar pelas janelas para dentro da câmara

onde se investe deus)

(...)

(Jorge, 1993: 178)

(...)

as móveis vertigens diárias

os ecrans de cinema os eixos

as pernas da máquina tuas pernas

mais concretas

as árvores postas em marcha

noutra genealogia (noutra velocidade)

(...)

(Jorge, 1993: 158)

Num dos poemas do livro *A Noite Vertebrada*, o título «Prelúdio para Sexo e Sonho», sugere a audição de uma peça musical com um refrão («a virilha verde»).

A associação entre sexo e cinema deteta-se nas estrofes iniciais dos poemas «O Amor e o Ócio», do conjunto com o mesmo nome e de «Recanto 2», de *Dezanove Recantos*:

uma flor intrínseca ou um veneno ainda
objectos de culto sobre lençóis postiços
se quereis diferente, diferentemente os olhos
revirados (os sonhos e o cinema) ou tocar na ferida
(...)
(Jorge, 1993: 212)

Viver entretanto, é ver, ir vendo
e também ver inclui dormir
sem que nada se desfaça ou exclua
no interior dos sonhos.
(...)
(Jorge, 1993: 179)

Poderá existir uma homologia entre o poema «Quarta Dimensão» e a sétima arte: «Nada é possível só com três dimensões / nada é possível aos aviões / nem cair nem voar nem estoirar / muito menos aterrar (...) » (Jorge, 1993: 48). Por outro lado, no cinema, no sonho e no automatismo de cariz surrealista, existe uma experiência diferente do espaço e do tempo, uma espécie de percepção sexuada, semelhante à da escrita em Luiza Neto Jorge. O cinema significa para ela o olhar que deveria desfocar e possuir maior velocidade como podemos observar em «Aventura, um Verbo Anda, é uma Pessoa», de *O Seu a Seu Tempo*:

Entra na maneira de eu mostrar o poema
é um verbo andante imprime velocidade
a tudo quanto sinto até ser veloz
sentir até senti-lo
(ao poema) amante.
(...)
(Jorge, 1993: 142)

Finalmente, no que diz respeito à arquitetura, lembremos o poema com o título «Arquitetura» de *O Seu a Seu Tempo* que inscreve o sujeito poético como seu «objeto praticante» (Jorge, 1993: 136).

No poema «As Casas» de *Terra Imóvel* podemos observar uma verdadeira arquitetura feminina / surrealista do quotidiano, se entendermos a arquitetura como a arte ou técnica de organizar espaços criativos para abrigar as diferentes atividades humanas. Assim, detendo-nos nos catorze poemas de «As Casas Vieram de Noite» e no poema «Posfácio às Casas», deparamo-nos com uma verdadeira galeria de comportamentos femininos diferentes nos quais cada um surge associado a um tipo de mulher/casa assente na personificação de cada casa ([As «viajantes»] – «I»; [A «virgem»] – «II»; [A resignada] – «III»; [As «crianças»] – «IV»; [A prostituta] – «V»; [A solitária] – «VI»; [A atrevida] – «VII»; [A sem casa] – «VIII»; [A «rica»] – «IX»; [A «única»] - «X»; [A «sem vergonha»] - «XI»; [A «sempre» livre] - «XII»; [A «maldita»] - «XIII» e [A rebelde] - «XIV»). A última composição, «Posfácio às Casas», termina com a abolição da casa que se torna numa «inútil morada de quem mora» e por isso sem razão de existir. A mulher que alcança a liberdade prefere a rua e dispensa a casa (atente-se na disposição gráfica do poema em forma de rua). Leiam-se os poemas:

[As «viajantes»]

I

As casas vieram de noite

De manhã são casas

À noite estendem os braços para o alto

fumegam vão partir

(...)

Tentam falar bem alto
no silêncio
com sua voz de telhas inclinadas
(Jorge, 1993: 98)

[A «virgem»]

II

Prometeu ser virgem toda a vida
Desceu persianas sobre os olhos
alimentou-se de aranhas
humidades
raios de sol oblíquos

Quando lhe tocam quereria fugir
se abriam uma porta
escondia o sexo

Ruiu num espasmo de verão
molhada por um sol masculino
(Jorge, 1993: 99)

[A resignada]

III

(O incêndio rompeu nos alicerces
logo lhe roendo o ventre)

(...)

beijar as patas dos aracnídeos
e gatos

(Jorge, 1993: 100-101)

[A prostituta]

V

Louca como era a da esquina
Recebia gente a qualquer hora

Caía em pedaços e
vejam lá convidava as rameiras
os ratos os ninhos de cegonha
apitos de comboio bêbados pianos
como todas as vozes de animais selvagens

(Jorge, 1993: 101)

[A solitária]

VI

Às onze
vieram bater-lhe à porta

(...)

Como não há resposta
os muros ajeitam a sombra
nos degraus
devagar
vão subindo
o último
devagar
lance de escada

(Jorge, 1993: 101-102)

[A atrevida]

VII

Aflorou

Um avião de leve

A testa de porcelana tosca

Depois quis fugir

Ergueu-se

A casa agarrou-o

(Jorge, 1993: 102)

[A sem casa]

VIII

«Sei o que é a rua – diz a casa

O que é não ter onde ficar

de noite»

(Jorge, 1993: 102)

[A rica]

IX

O ar

é a casa mais alta

– a mais rica –

desta aldeia

(Jorge, 1993: 103)

[A única]

X

Foi a única
a acompanhar o morto
retida querendo ir

(...)

«Aqui viveu um homem
ano a ano

Aqui morreu sozinho

(Jorge, 1993: 103)

[«A sem vergonha»]

XI

Desta falaram os jornais diários
A sem vergonha
Despe-se a desoras para o amante
mostra sentinas esconderijos camas negras
(...)

(Jorge, 1993: 102)

[A sempre livre]

XII

que não queria paredes
que não queria postigos frestas
clarabóias

uma s o l i d ã o a b e r t a
não quaisquer quatroparedes infinitas
(Jorge, 1993: 104)

[A «maldita»]

XIII

Nunca de madeiras tão rijas fosse feita
Sob o meu teto espancam grávidas
nas câmaras soluçam toda a noite

maldita sou e me lamento
Os fantasmas circulam as caveiras
olham-me sentinelas escarram para o chão
o meu chão é de cimento armado

(...)

(Jorge, 1993: 104-105)

[A rebelde]

XIV

Romperás a máscara

Tuaamáscara

(...)

«o rosto da casa seu rosto reposto
v e r d a d e i r o e m s a n g u e»

(Jorge, 1993: 105)

«Posfácio às Casas»

(...)

A casa

Inútil morada

De quem

Mora

(Jorge, 1993: 106)

Este percurso pela poesia jorgiana permitiu-nos estabelecer alguns diálogos entre esta e as diferentes artes – pintura, fotografia, escultura, música, cinema, teatro e arquitetura. A observação de Baudelaire, em 1863, de que as artes da sua época aspiravam ceder umas às outras novas capacidades prenuncia alguns dos traços da poesia do século seguinte (Baudelaire, 2006: 63) e faz todo o sentido para os surrealistas e poetas neo-vanguardistas dos anos sessenta. Este é um dos traços inovadores e atuais desta poesia que já despontava no Modernismo. A mais moderna Contemporaneidade caracteriza-se por um questionamento plural e diversificado da sua própria imagem enquanto arte. A poesia dos nossos dias reelabora cada vez mais no seu discurso linguagens de outras artes com as quais ocupa espaços de criação por todas partilhadas.

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles (2006) *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, p.. 63.
- CAMEIRA, Maria João (2013) *A Transfiguração do Feminino na Poesia de Luiza Neto Jorge*. Dissertação de Doutoramento, Porto: Universidade do Porto, p. 177.
- CORTANZE, Gérard de (1985) *Le Surréalisme*. Paris: MA Éditions, pp. 51-52, 106-107.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard (1976) *O Surrealismo*, Coimbra: Almedian, p. 251.
- JORGE, Luiza Neto (1993) *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- MOORE, Henry (2012). «Henry Moore: uma retrospectiva – Brasil 2005». Disponível em [www. http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=6828](http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=6828), consultado em 02.05.2012.
- PICON, G. (1976). *Journal du Surréalisme*, Paris: Skira, pp. 89-90.
- PINSON, Jean-Claude (2011). *Para Que Serve a Poesia*. Lisboa: Deriva Editores, pp. 24-39.