

Instituto de Investigação e Formação Avançada da
UNIVERSIDADE DE ÉVORA
Doutoramento em Artes Visuais

Os Passos em Volta de Herberto Helder:
A Ilustração enquanto Arte Onírica

VOLUME I

Doutoranda **Mariana Silveira Viana**

Orientador **Professor Doutor Filipe Rocha da Silva**

Co-orientador **Professor Marshall Arisman**

Évora, Novembro de 2012

Espero que os meus auditores compreendam que não sou nem um erudito nem um filósofo, mas, sim, um longo diálogo (...) não devem esperar, tão pouco, de mim, frutos colhidos num vasto campo de investigação científica. Por felicidade minha, o tema da poesia ganha em valor, e em interesse, conforme a experiência dos indivíduos que realmente crêem nas suas capacidades.

(António Maria Lisboa, Pedro Oom, Henrique Pereira, Mário Cesariny de Vasconcelos, *1.º manifesto surrealista português*).

À memória de meu Pai

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Professor Doutor Filipe Rocha da Silva, do Departamento de Artes visuais da Universidade de Évora, que acreditou neste projecto e me aceitou como sua orientanda. Pela disponibilidade que sempre demonstrou e forma cordial com que sempre me recebeu e pelas tantas observações pertinentes e paciência interminável desde o primeiro momento.

Ao meu co-orientador Marshall Arisman, *Chairman* do Mestrado *Illustration as Visual Essay*, na School of Visual Arts em Nova Iorque, pela orientação relevante no trabalho de ilustração e pelas longas conversas sábias que serviram como um poderoso motor de motivação.

A José Luís Porfírio por ter sempre acreditado no meu trabalho em geral e neste projecto de tese em particular, ainda que numa fase muito embrionária, mas que contribuiu para que eu avançasse com o desafio difícil que é a “circulação da prática à teoria e desta àquela”.

A Bartolomeu dos Santos, que infelizmente já não se encontra entre nós, pelo interesse e incentivo que depositou neste trabalho académico, sobretudo por se tratar de uma tese de Doutoramento na área das Artes Visuais, cuja essência do trabalho se desenvolve através de uma prática artística, posição que ele sempre defendeu enquanto artista e académico que era.

À FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) pelo seu apoio financeiro, ao atribuir-me uma bolsa de Doutoramento que, sem ele, não teria sido de todo possível a realização desta tese.

Aos amigos Vera Reis e João Rei pela dedicação e empenho profissional na revisão do texto e tratamento de imagens, respectivamente.

A Pedro Salgado pela informação e conselhos pertinentes que me deu.

À amiga Lorna Leighton que sempre me recebeu carinhosamente durante as minhas longas estadias em Nova Iorque.

A todos os outros colegas, amigos e família que de uma forma ou de outra contribuíram para uma importante motivação e incentivo, particularmente à Teresa Furtado pelo seu incondicional apoio e crença no meu trabalho.

Por fim, ao João, Teresa, Bernardo, Mãe e Sogros que permitiram que tudo isto fosse possível.

RESUMO

Projecto de investigação teórico-prático que resulta na proposta de um livro ilustrado conduzindo o leitor a uma experiência de múltiplas interpretações.

Neste livro realiza-se a ilustração de um texto literário enquanto interpretação intersemiótica: não será exclusivamente uma tradução literal do texto mas introduzirá um factor de indeterminação e ambiguidade, que emana de um universo onírico, presente na obra *Os Passos em Volta* de Herberto Helder. No início da parte teórica da dissertação, tomou-se como ponto de partida o estudo das diferentes teorias do inconsciente na arte do século XX, abordadas sobretudo na psicanálise e particularmente reveladoras na obra *A Interpretação dos Sonhos* de Freud (Capítulo I). Optou-se de seguida por estabelecer o posicionamento da ilustração de obras literárias num contexto artístico contemporâneo da sociedade ocidental e de reflectir sobre os novos paradigmas da ilustração onírica, estabelecendo uma relação com os artistas surrealistas que ilustraram obras literárias (Capítulo II). E por último, faz-se a interpretação e análise da obra *Os Passos em Volta*, recorrendo tanto às fontes bibliográficas disponíveis, que levam a um percurso verbal (Capítulo III), como à produção de desenhos, que levam a um percurso visual (parte prática – Capítulo IV). Grande parte destes desenhos foram utilizados no livro ilustrado inicialmente referido.

PALAVRAS-CHAVE

Livro ilustrado; *Os Passos em Volta*; onírico; inconsciente; simbólico

ABSTRACT

Herberto Helder's *Os Passos em Volta*: Illustration as Oneiric Art

A theoretical and applied research project of word and image. An illustrated book will be produced that explores a literary text as an inter-semiotic interpretation. The illustrations are not literal translations of the text, but rather images that contain elements of uncertainty and ambiguity, which emanates from an oneiric world, present in Herberto Helder's work *Os Passos em Volta*. The starting point for this project was researching various theories of the unconscious in twentieth century art, (written project). Particular theories addressed in psychoanalysis, and especially discussed in Freud's *Interpretation of Dreams* (Chapter I). The contemporary art in Western society was included as well and new paradigms of oneiric illustration were considered, establishing a relationship with surrealist artists, who illustrated literary works (Chapter II). Finally, the interpretation and analysis of *Os Passos em Volta* was undertaken, based both on the available bibliographic sources, leading to a verbal route (Chapter III), as in the production of drawings, which lead to a visual journey (Chapter IV – practical part of the project). These drawings were used for the illustrated book.

KEYWORDS

Illustrated book; *Os Passos em Volta*; oneiric; unconscious; symbolic

ÍNDICE

VOLUME 1

Introdução Geral.....	1
Metodologia do trabalho prático (Capítulo IV).....	8
 Capítulo I – Freud e as Teorias do Inconsciente na Arte.....	17
1.1. Arte e sonho.....	17
1.2. A dimensão simbólica do sonho.....	55
1.3. A dimensão simbólica da arte.....	65
1.4. A exaltação do <i>Cadavre Exquis</i> desenhado.....	77
 Capítulo II – Modernos e Contemporâneos:	
Os novos Paradigmas da Ilustração Onírica.....	99
2.1. Definir ilustração.....	99
2.2. Texto e imagem: do livro ilustrado ao <i>livre d’artiste</i>	121
2.2.1. <i>Livre d’artiste</i> surrealista.....	144
2.3. Imagens oníricas e obscuras.....	193
 Capítulo III – Os Lugares de Herberto Helder.....	209
3.1. Biografia breve e nota bibliográfica.....	209
3.2. Os lugares.....	211
3.2.1. A viagem.....	227

VOLUME 2

Capítulo IV – As Ilustrações.....	299
4.1. Memória técnica.....	299
4.2. Desenhos com base na obra <i>Os Passos em Volta</i>	303
Caderno 1.....	303
Caderno 2.....	653
Outros desenhos.....	689
4.3. Proposta de protótipo: <i>Os Passos em Volta Ilustrado</i>	699
 Conclusões.....	725
Bibliografia.....	729

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1, p. 22 – Henry Michaux, s/título, 1974. Tinta da china e acrílico, 66 x 50 cm. Catálogo, *Oeuvres Nouvelles*, Le Point Cardinal, Paris, 1974.

Fig. 2, p. 26 – Vincent Gaullier; Denis van Waerebeke, *Especies D'Espèces*, 2008. France: Ex-Nihilo & Agat Films, Arte, France 5, RTBF, 2008. 1 dvd (52:43").

Fig. 3, p. 28 – *The Mystic Spiral*, pintura mural, do templo do forte de Paro Dzong, Bhutan Oeste. Jill Purce, *The Mystic Spiral: journey of the Soul*. London: Thames and Hudson, 1974, p. 93.

Fig. 4, p. 38 – James Ensor, *Retrato do Artista Rodeado de Máscaras*, 1889. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm, Antuérpia, coleção particular. Catálogo, Ingo Walther, org. *Arte do Século XX*, Alemanha: Taschen, 1999, p. 33.

Fig. 5, p. 46 – Marie Pacou e Alexis Appert, *Un jour, un homme est enterré dans mon ventre*, 1997. Imagem extraída de *Desire & Sexuality: Animating the Unconscious*, compilação de Jayne Pilling. 1 dvd.

Fig. 6, p. 67 – Lichtenberg, fotografia de uma descarga eléctrica. David Maclagan, *Creation Myths: Man's Introduction to the World*. London: Thames and Hudson, 1977, p.7.

Fig. 7, p. 81 – Germaine, Jeannette, Y. Tanguy, G. Hugnet, *Cadavre Exquis*, 1935. Lápis sobre papel, 24.7 x 19 cm. André Breton, *Le Cadavre Exquis, Son Exaltation*, Milan, Chez Arturo Schwarz, 1975, p.37.

Fig. 8, p. 81 – O. Dominguez, G. Hugnet, Y. Tanguy, Germaine, Jeannette, *Cadavre Exquis*, 1935. Lápis sobre papel, 26.8 x 21 cm. André Breton, *Le Cadavre Exquis, Son Exaltation*, Milan, Chez Arturo Schwarz, 1975, p.33.

Fig. 9, p. 84 – Bartovsky, Chaluppecky, Gross, Hudecek, *Cadavre Exquis*, 1934. Lápis sobre papel, 19 x 15 cm. André Breton, *Le Cadavre Exquis, Son Exaltation*, Milan, Chez Arturo Schwarz, 1975, p.46.

Fig. 10, p. 86 – Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, *Cadavre Exquis*, 1949. Óleo sobre cartão, 52 x 44 cm. FCG/CAMJAP, Lisboa, inv. 83P118. ÁVILA, Maria Jesus; CUADRADO, Perfecto E. *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*. [Catálogo]. Instituto Português de Museus e Junta de Extremadura, 2001, p. 238.

Fig. 11, p. 87 – Isabel Meyrelles, Cruzeiro Seixas, Benjamin Marques, *Cadavre Trop Exquis*, 2010. Serigrafia, 25 x 35 cm, exemplar 85/200. Col. da autora da presente tese.

Fig. 12, p. 88 – Benjamim Marquez, *Rêve 02 – Homenagem a J. Giraud*, 2008. Caneta Pigment Liner 0,1 sobre papel, 38 x 28 cm. Catálogo, Isabel Meyrelles, Cruzeiro Seixas, Benjamim Marques, *Cadavre Trop Exquis*. Lisboa: Edição limitada da Perve Galeria, 2010, p.40.

Fig. 13, p. 88 – Jorge Vieira, Sem título, 1996. Grafite s/papel, 31 x 40 cm. Pertence a Pedro Marvão. Catálogo, Jorge Vieira, *Cada Desenho Um Amigo*, Arte-Contempo, Lisboa 2008, p.41.

Fig. 14, p. 89 – Jorge Queiroz, Sem título, 2000. Grafite e lápis de cor sobre papel, 23,8 x 20,4. Catálogo, *Jorge Queiroz*. Porto, Museu Serralves, Porto: Edições Serralves, 2007, p. 40.

Fig. 15, p. 90 – Cruzeiro Seixas, *O Regresso do Filho Pródigo*, 1996. Têmpera sobre papel 25 x 32 cm. Catálogo, Isabel Meyrelles, Cruzeiro Seixas, Benjamim Marques, *Cadavre Trop Exquis*. Lisboa: Edição limitada da Perve Galeria, 2010. p. 24.

Fig. 16, 17, 18, p. 92 – Dinos Chapman, Jake Chapman, Sem título, do portfólio *Exquisite Corpse*, 2000. Gravuras, 23 x 18 cm. Catálogo, *Artists & Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York, 2004. p.253.

Fig. 19, p. 93 – Art Spiegelman, R. Silkoryak ed. *The Narrative Corpse: a Chain-Story by 69 Artists*, Raw Books e Gates of Heck, 1995. © Raw Books. (Capa).

Fig. 20, p. 103 – Romeyn de Hooghe, *Funeral of the Princess of Orange at Delft on 21 December 1675*, Amsterdam, sem data. Gravura, 20 ⁷/₈ x 17 inc. Paris, Biblioteca Nacional, Ec. 50 T.1. (Photo BN). Michel Melot, *The Art of Illustration*. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1984, p.101.

Fig. 21, p. 104 – Richard Doyle, *the Letter*, ilustração para “The Newcomes II”. Bill Katz, ed. *A History of Book Illustration: 29 points of view*. Metuchen, N.J.; London: The Scarecrow Press, Inc., 1994, p.482.

Fig. 22, p. 106 – Blu, Grottaglie Fame Festival, Warszawa, Poland, 2010. Disponível na internet: <http://blublu.org/>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 23, p. 106 – Blu, Grottaglie Fame Festival, Warszawa, Poland 2010. Disponível na internet: <http://blublu.org/>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 24, p. 106 – Blu, Crono Festival with os Gemeos, Lisboa 2010

Disponível na internet: <http://blublu.org/>

[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 25, p. 110 – Beatrice Alemagna, *Un Lion à Paris*, Autrement Jeunesse, 2008, p. 29. Formato fechado: 38.2 x 28.4 x 1 cm. Técnica mista (grafite, guache, colagem).

Fig. 26, p. 110 – Susanne Jansen, *Hansel et Gretel*, Éditions Être, 2007, p.13. Formato fechado: 34.4 x 22 x 1.2 cm.

Fig. 27, p. 111 – Audrey Niffenegger, *The Three Incestuous Sisters*, Jonathan Cape, London, 2005, (s/número de pág). Formato fechado: 32.5 x 24 x 2 cm.

Fig. 28, p. 113 – Vista da projecção do tríptico *slideshow*. Louisiana Museum of Modern Art, Copenhaga. Exposição de desenhos e pinturas digitais de David Hockney *me draw on iPad*, 2011. Fotografia publicada por designboom.

Disponível na internet:

<http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/17014/david-hockney-me-draw-on-ipad.html>

[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 29, p. 119 – Isabel Meyrelles, *Le Livre du Tigre*. Desenhos de Cruzeiro Seixas, Edição de Autor, 1976. (Capa). Formato fechado: 16.7 x 26 x 0,8 cm.

Fig. 30, p. 136 – Raoul Dufy, *Le Bestiaire, ou cortège d’Orphée*, de Guillaume Apollinaire, Paris 1911. Xilogravura em papel. *Artists’ Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001, p. 65.

Fig. 31, p. 136 – André Derain, *Pantagruel*, de François Rabelais, Albert Skira, Paris, 1943. Frontispício, Gravura em madeira, 210 x 192 cm. *Artist’s Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001, p. 194.

Fig. 32, p. 137 – Norman Rockwell, *The problem we all live*, Saturday Evening Post, Look Magazine, 1960. Photo courtesy of the Detroit Institute of Arts.

Disponível na internet:

http://detroit.about.com/od/museums/ss/Norman_Rockwell_3.htm

[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 33, 34, 35, p. 138, 139 – William Blake, *The Complaint, and the Consolation; or, Night Thoughts*, de Edward Young, London, 1797. The Lessing J. Rosenwald Collection Library of Congress CD-Rom, Octavo Editions, 2004.

Fig. 36, p. 141 – William Thackeray, *An Elephant for Sale*, “Vanity Fair: a Novel without a Hero”, 1ª publicação na Punch Magazine, dividida em vinte partes entre Janeiro de 1847 e Julho de 1848. Imagem publicada na internet por eBooks@Adelaide.

Disponível na internet:

[//ebooks.adelaide.edu.au/t/thackeray/william_makepeace/vanity/complete.html](http://ebooks.adelaide.edu.au/t/thackeray/william_makepeace/vanity/complete.html)

[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 37, p. 142 – Gustave Doré, *Arachne*, para a “Divina Comédia” de Dante, 1861. Gustave Doré, *Doré’s Draggons, Demons and Monsters*, Dover Publications, New York, 2006.

Fig. 38, p. 143 – Dante Gabriel Rossetti, *The Palace of Art*, texto de Alfred Tennyson. Gravado por Dalziels, Londres, 1857. Gravura em madeira, 3.6 x 4.2 inches. Imagem publicada por George P. Landow, Victorian Web.

Disponível na internet:

<http://www.victorianweb.org/art/illustration/dgr/9.html>

[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 39, p. 144 – Joan Miró, *À Toute Épreuve* de Paul Éluard, Gérald Cramer, Geneva, 1958. Gravura em madeira, 322 x 500 mm. *Artists’ Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001, p. 223.

Fig. 40, p. 144 – Joan Miró, *À Toute Épreuve* de Paul Éluard. Gérald Cramer, Geneva, 1958. Gravura em madeira, 320 x 457 mm. *Artist’s Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, cop.2001, p. 223.

Fig. 41, p. 145 – Odilon Redon, “Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs du ciel où tu régnes, et dans les profondeurs de l’enfer, ou vaincu, tu rêves en silence!” *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Gravura, 174 x 180, 1890. Odilon Redon, *The Graphic Works of Odilon Redon: 209 Lithographs, Etchings and Engravers*. Dover Publications, Inc. New York, 1969.

Fig. 42, p. 148 – Marc Chagall, *Les Sept Péchés Capitaux*, Paris, Simon Kra, 1926. Frontispício, gravura, 25,5 x 20 cm. *Artists’ Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001, p. 100.

Fig. 43, p. 152 – J.M. Calleja, *Pets*, colecção “C’est mom dada”. Ireland, RedFoxPress, 2009. Col. da autora da presente tese.

Fig. 44, p. 152 – Edie Fake, *ISSUE 4*, Illionois Arts Council, S/d [2009?]. Col. da autora da presente tese.

Fig. 45, p. 153 – Édouard Manet, *The Raven*, de Edgar Allan Poe. Paris, R. Lesclide, 1875. Imagem publicada pelo Projecto Gutenberg. Disponível na internet: <http://www.gutenberg.org/files/14082/14082-h/14082-h.htm>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 46, p. 156 – René Magritte, *Les Chants de Maldoror* de Comte de Lautréamont, Editions “La Boétie”, Bruxelles, 1948. © Georgette Magritte, 1985. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, University of California Press, Oxford, 1988. p. 204.

Fig. 47, p. 156 – Salvador Dali, *Original Castration* para “Les Chants de Maldoror”, de Comte de Lautréamont, Albert Skira, Paris, 1934. Gravura (ponta seca), 25 x 33 cm. © 2001-2011 Christine Argillet Gallery. Disponível na internet: <http://www.christineargilletgallery.com/author/dali/works/maldoror>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 48, p. 157 – René Magritte, *Les Chants de Maldoror* de Comte de Lautréamont, Editions “La Boétie”, Bruxelles, 1948. © Georgette Magritte, 1985. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, University of California Press, Oxford, 1988, p. 203.

Fig. 49, p. 159 – Salvador Dali, *Outbidding the Body* para “Les Chants de Maldoror”, de Comte de Lautréamont, Albert Skira, Paris, 1934. Gravura (ponta seca), 25 x 33 cm. © 2001-2011 Christine Argillet Gallery. Disponível na internet: <http://www.christineargilletgallery.com/author/dali/works/maldoror>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 50, p. 159 – Salvador Dali, *Something has taking place*, “Les Chants de Maldoror”, de Comte de Lautréamont, Albert Skira, Paris, 1934. Gravura (ponta seca), 25 x 33 cm. © 2001-2011 Christine Argillet Gallery. Disponível na internet: <http://www.christineargilletgallery.com/author/dali/works/maldoror>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 51, p. 160 – Odilon Redon, *Quand S’éveillait la vie au fond de la matière obscure*, n°1 de “Les Origines”. Litografia, 275 x 203, 1883. Odilon Redon, *The Graphic Works of Odilon Redon: 209 Lithographs, Etchings and Engravers*. Dover Publications, Inc. New York, 1969.

Fig. 52, 53, p. 161, 162 – Lewis Carroll, *Alice’s Adventures Underground*, London & NY: MacMillan and Co, 1886. [EBook #19002], 2006. © Project Gutenberg. Disponível na internet: <http://www.pgdp.net>
[Consulta em Janeiro de 2012]

Fig. 54, p. 163 – Salvador Dali, *The Lobster's Quadrille*, para “Alice in Wonderland”. Random House, 1969. Litografia, 23” x 17”, Imagens publicadas na internet por William Bennett Gallery:
<http://www.williambennettgallery.com/artists/dali/portfolios/alice.php>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 55, p. 164 – Salvador Dali, *Who Stole The Tarts*, para “Alice in Wonderland”. Random House, 1969. Litografia, 23” x 17”, Imagens publicadas na internet por William Bennett Gallery:
<http://www.williambennettgallery.com/artists/dali/portfolios/alice.php>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 56, p. 164 – Salvador Dali, *Down the Rabbit Hole*, para “Alice in Wonderland”. Random House, 1969. Litografia, 23” x 17”. Imagens publicadas na internet por William Bennett Gallery:
<http://www.williambennettgallery.com/artists/dali/portfolios/alice.php>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 57, p. 164 – Salvador Dali, *The Rabbit Sends in a Little Bill*, para “Alice in Wonderland”. Random House, 1986. Litografia, 11,5” x 17”, Imagens publicadas na internet por William Bennett Gallery:
<http://www.williambennettgallery.com/artists/dali/portfolios/alice.php>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 58, p. 166 – Pablo Picasso, *Viol avec um coq*, para “Le Cocu Magnifique: Pièce en trois actes” Texto de Fernand Crommelynck, Éditions de L’Atelier Crommelynck, Paris, 1968. Gravura, 222 x 320 mm. *Artist's Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001. p, 162.

Fig. 59, p. 170 – Capa da revista surrealista *La Brèche: Action Surrealist*. no 1 (Oct. 1961). André Breton, dir. Paris: éditions J. -J. Pauvert, 1961-1964.

Fig. 60, p. 171 – Revista surrealista *La Brèche: Action Surrealist*. no 1 (Oct. 1961). André Breton, dir. Paris: éditions J. -J. Pauvert, 1961-1964, pág. 54 e 55.

Fig. 61, p. 172 – Robert Weaver, *New York, New York*, Acrílico em papel, 1982. Steven Heller, ed. *Innovators of American Illustration*. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc., 1986, p. 18.

Fig. 62, p. 173 – Brad Holland, *The Inspector*, artigo para a Science 85 sobre as agências reguladoras nucleares, 1985. Art director: Wayne Fitzpatrick. Acrílico sobre tela. Steven Heller, ed. *Innovators of American Illustration*. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc., 1986, p. 152.

Fig. 63, p. 173 – Alan E. Cober, *Hemingway: A Biography e Fire on the Moon*, 1969. Caneta de tinta permanente em papel Arches. Director de Arte: David Moore. Steven Heller, ed. *Innovators of American Illustration*. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc., 1986, p. 85.

Fig. 64, p. 174 – Jean-Claude Silbermann, estudos. *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, *suivi de De Lautre côté du Miroir*. Illustration de Jean-Claude Silbermann. Trad. d'André Bay, Paris, Éditions Grund, 2002, p. 462.

Fig. 65, p. 175 – *Alice au Pays des Merveilles suivi de De Lautre côté du Miroir* de Lewis Carroll. Illustration de Jean-Claude Silbermann. Trad. d'André Bay, Paris, Éditions Grund, 2002, p. 405 e 406. Formato fechado: 21.5 x 30 x 4,5 cm.

Fig. 66, p. 175 – Jean-Claude Silbermann em Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles suivi de De Lautre côté du Miroir*. Illustration de Jean-Claude Silbermann. Trad. d'André Bay, Paris, Éditions Grund, 2002, p.72 e 73.

Fig. 67, p. 176 – Jean-Claude Silbermann em Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles suivi de De Lautre côté du Miroir*. Illustration de Jean-Claude Silbermann. Trad. d'André Bay, Paris, Éditions Grund, 2002, p. 117.

Fig. 68, p. 176 – Jean-Claude Silbermann em Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles suivi de De Lautre côté du Miroir*. Illustration de Jean-Claude Silbermann. Trad. d'André Bay, Paris, Éditions Grund, 2002, p. 318.

Fig. 69, p. 178 – Edward Gorey, *The Gashlycrumb Tinies*, New York: Simon and Schuster, 1963. Clifford Ross, Karen Wilkin, *The World of Edward Gorey*. New York: Harry N. Abrams, Inc, Publishers, Paperback edition, 2002, p. 40.

Fig. 70, p. 179 – Edward Gorey, *A Dream of Dracula*, para o The New York Times Book Review, 1973. Clifford Ross, Karen Wilkin, *The World of Edward Gorey*. New York: Harry N. Abrams, Inc, Publishers, Paperback edition, 2002, p. 143.

Fig. 71, p. 180 – Edward Gorey, *The Epiplectic Bicycle*, Harcourt Brace & Company, NY [s/d]. © 1969 de Edward Gorey. (Capa). Formato fechado: 18,4 x 12,4 x 1 cm.

Fig. 72, p. 181 – Edward Gorey, *The Epiplectic Bicycle*, Harcourt Brace & Company, NY [s/d]. © 1969 de Edward Gorey.

Fig. 73, p. 182 – David Hockney, *Black Cat Leaping* para “The Boy Who Left Home To Learn Fear”. Gravura em Aguatinta, 1969, 9.17” x 10.53”. *Six Fairy Tales, from the Brothers Grimm by David Hockney*. London: Royal Academic Publications, 2012, p. 43. Formato fechado: 15,4 x 21,5 x 1,4 cm.

Fig. 74, p. 182 – David Hockney, *He Tore Himself in the Rumpelstilzchen*, para *Rumpelstilzchen* Gravura em Aguatinta, 1969, 17.55” x 11.70”. *Six Fairy Tales, from the Brothers Grimm by David Hockney*. London: Royal Academic Publications, 2012, p. 65.

Fig. 75, p. 183 – David Hockney, *The Princess in Her Tower*, para “The Little Sea Hare”. Gravura em aguatinta, 1969, 17.16” x 12.48”. *Six Fairy Tales, from the Brothers Grimm by David Hockney*. London: Royal Academic Publications, 2012, p. 6.

Fig. 76, p. 184 – David Hockney, *The Enchantress With the Baby Rapunzel* para “Rapunzel”, Gravura em aguatinta, 1969, 10.53” x 8.97”. *Six Fairy Tales, from the Brothers Grimm by David Hockney*. London: Royal Academic Publications, 2012, p. 25.

Fig. 77, p. 185 – David Hockney, *Sexton Disguised as a Ghost Stood Still as Stone* para “The Boy Who Left Home To Learn Fear”. Gravura em Aguatinta, 1969, 17.36” x 12.56”. *Six Fairy Tales, from the Brothers Grimm by David Hockney*. London: Royal Academic Publications, 2012, p. 37.

Fig. 78, p. 186 – David Hockney, *Sexton Disguised as a Ghost Stood Still as Stone* para “The Boy Who Left Home To Learn Fear”. Gravura em Aguatinta, 1969, 8.97” x 10.53”. *Six Fairy Tales, from the Brothers Grimm by David Hockney*. London: Royal Academic Publications, 2012, p. 35.

Fig. 79, p. 187 – Andrea Dezso, *A Pair of Female Legs Resting in a Forest*, 2009; *Them Before Us*, 2009; *Alien Child with Hanging Meat*, 2009; *Self Portrait With Inside View*, 2008. Quatro de uma Série de trinta *Tunnel Books*. Papel cortado, cordel, acrílico, técnica mista. (17.8 x 12.7 x 15.2 cm). *Slash: Paper Under the Knife*, Catálogo, New York: Museum of Arts and Design, Continents Editions, 2009, p. 93.

Fig. 80 e 81, p. 189 – Andrea Dezso, *Living Insite Tunnel Books*, 2009. Fotografia de Péter Hapák. Disponível na internet: <http://andreadezso.com/> [Consulta em Novembro de 2011].

Fig. 82, p. 196 – Annette Messager, *Articulés Desarticulés*, Musée national d’art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2001-2002. Imagem extraída do documentário Annette Messager, *Plaisirs/Deplaisirs*. Un film de Heinz Peter Schwerfel. Paris: Artcore film, Centre Pompidou, 2001.1 dvd (55’), stereo.

Fig. 83, p. 198 – Peter Greenaway, *Maridos à Água (Drowning by Numbers)*. © ALLARTS, Reino Unido/Holanda, 1988. Midas Filmes, 2011. 114 min, cor. Imagem extraída de dvd.

Fig. 84, p. 199 – Jorge Queiroz, *Sem título*, 1999. Grafite sobre papel, 43,3 x 27,9. Catálogo, Jorge Queiroz, *Jorge Queiroz*. Porto, Museu Serralves, Porto: Edições Serralves, cop. 2007, p. 30.

Fig. 85, p. 200 – William Kentridge, *Felix Crying*, desenho para o filme *Stereoscope*, 1998-99. Carvão, pastel e lápis de cor sobre papel. 120 x 160 cm. William Kentridge, *William Kentridge: Five Themes*, Catálogo. San Francisco Museum of Modern Art; Norton Museum of Art; Yale University Press, 2005, p. 103.

Fig. 86, p. 201 – Kiki Smith, *Peacock*, 1997. Gravura, 181.6 x 184 cm. Lily Auchincloss Fund, 2003. Catálogo, *Artists & Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York, 2004, p.257.

Fig. 87, p. 202 – Nari Ward, *Hunger Cradle*, *Dream & Trauma* 1996. Técnica mista. Catálogo, Dakis Joannou Collection, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 173.

Fig. 88, p. 203 – Cindy Sherman, *sem título*, #315, 1995. Cibachrome, 18.1 x 125.7 cm. *Dream and Trauma*, catálogo, Dakis Joannou Collection, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 153.

Fig. 89, p. 229 – Louise Bourgeois, *Maman*, Tate Modern, London, 1999-2000. Fotografia de Rob Telford, D'acier et de marbre, 927 x 892 x 1027 cm. Disponível na internet:
<http://www.gutenberg.org/files/14082/14082-h/14082-h.htm>
[Consulta em Novembro de 2011]

Fig. 90, p. 230 – Louise Bourgeois, *Ode à ma Mère*, 1995. Gravura ponta seca, 30 x 30 cm. Les Édition du Solstice, Paris, 1996. Catálogo, *Artists & Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York, 2004, p. 224.

Fig. 91, p. 230 – Odilon Redon, *L'araignée souriante*, “Dans le Rêve”, 1887. Litografia, 260 x 215 cm. Odilon Redon, *The Graphic Works of Odilon Redon: 209 Lithographs, Etchings and Engravers*. Dover Publications, Inc. New York, 1969.

Fig. 92, p. 267 – Diniz Conefrey, *Arquipélagos*, adaptação de dois textos de Herberto Helder. Almada: Íman Edições, 2001. (Capa).

Fig. 93 e 94, p. 268 – Diniz Conefrey, *Aquele que dá a Vida*, *Arquipélagos*, adaptação de dois textos de Herberto Helder. Almada: Íman Edições, 2001.

Fig. 95, p. 269 – Diniz Conefrey, *Uma Ilha em Sketches*, *Arquipélagos*, adaptação de dois textos de Herberto Helder. Almada: Íman Edições, 2001. Formato fechado: 21,5 x 30,5 x 1 cm.

INTRODUÇÃO GERAL

Pretende-se com esta dissertação teórica-prática apresentar um conjunto de ilustrações que se desejam originais, explorando o sentido metafórico e simbólico de outra obra, ela própria marcante e de grande originalidade, desde a primeira edição e até hoje: refiro-me a *Os Passos em Volta* de Herberto Helder.

De acordo com o projecto a que me proponho, e a presente legislação em vigor, os originais que ilustram o texto literário terão de partir de uma base que seja reflexão aprofundada de todo o processo criativo, o que obrigou a uma investigação especialmente cuidada no domínio da ilustração literária, moderna e contemporânea, sem nunca perder de vista a imagem onírica, e ainda, à luz dos critérios que as abordagens mais livres do nosso tempo propõem e autorizam.

O meu trabalho foi ainda elaborado segundo as directrizes constantes na circular sobre os doutoramentos artísticos da Direcção Geral do Ensino Superior em 23/07/2009, pela actividade científica que a precedeu e motivou, e pelas posturas regulamentares consequentes elaboradas pelas Universidades.

Pretendi assim desenvolver um projecto de investigação teórico-prático na arte da ilustração, centrando-me sobretudo na dimensão simbólica da imagem, emanada da experiência onírica subjacente no contar da história. A escolha de *Os Passos em Volta* de Herberto Helder justifica-se por este ser um livro de contos que vive de uma imagética onírica. Procurei explorar esta obra por meio de desenhos e ilustrações, tentando contribuir assim, através de imagens, para uma leitura comentada, que se apresenta como um trabalho de criação paralelo e não meramente decodificador. O leitor poderá interpretar as histórias na obra (que, subsequentemente, penso publicar), não só através dos textos do autor, mas também através das experiências e visões do ilustrador, podendo sentir que estão em harmonia, ou pelo contrário, que são visões antagónicas. Será uma tradução intersemiótica, ou transmutação, que é aquilo que Roman Jakobson (1896-1982), linguista Russo, designou de “interpretação

dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.”¹ – um tipo de tradução que tem vindo a proliferar desde todo o século XX nas diversas áreas artísticas, de forma a facilitar uma maior integração entre todas as artes. O carácter desta tradução introduz um factor de indeterminação que confirma a ambiguidade que Umberto Eco atribui ao signo artístico em *Obra Aberta*.²

A interpretação intersemiótica dos textos de *Os Passos em Volta* em Herberto Helder e dos seus símbolos ou valores simbólicos varia, portanto, tanto quanto variam as múltiplas leituras de um símbolo. A leitura do símbolo parte de uma única imagem que proporciona interpretações múltiplas, sendo a sua leitura, ou interpretação final, o conjunto de todas as interpretações. Assim foram construídas também as minhas imagens: as diferentes variantes que apresento de um só texto, ou de todos os textos, surgem, não exactamente como uma narrativa, mas como uma série de diferentes interpretações, sendo que o resultado final será o conjunto uno de múltiplas imagens, cuja origem – a obra de *Os Passos em Volta* – era já una. As imagens oníricas, oriundas do irracional e do espontâneo, ao contrário do que possa parecer, tem a sua lógica. Não são arbitrárias nem caóticas, apresentam apenas uma outra lógica, longe da racional, a que estamos habituados. A lógica onírica baseia-se na relação entre símbolos e na comunicação entre eles; símbolos que são instinto, a pulsão vital do universo que rodeia o sujeito e ao qual ele pertence.

Procurei sustentar o processo artístico e a criação de ilustrações oníricas para *Os Passos em Volta*, não só através da minha experiência prática, mas comparando-a igualmente com as experiências de outros autores, procurando os primeiros exemplos na psicologia, ou melhor, nas várias teorias do inconsciente do séc. XX, a começar com Sigmund Freud. Decidi depois dar a conhecer algumas das imagens oníricas de outros artistas, entre os que mais me influenciam, assim como descobrir também quem são estes “viajantes de terras inimagináveis”, como diz Oliver Sacks

¹ JAKOBSON, Roman – *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 43.

² ECO, Umberto – *Opera Aperta: Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee*. Milano: Bompiani, 1976.

relativamente aos seus doentes neurológicos, fazendo uma analogia entre esses doentes e os nossos criativos : “Terras acerca das quais não teríamos qualquer ideia ou conceito se não fossem eles. É por isso que as suas vidas e viagens me parecem ter algo de fantástico, razão pela qual escolhi para epígrafe a imagem de Osler acerca das Mil e Uma Noites e me senti impelido a falar de lendas e fábulas, bem como de casos.”³

Não tenciono estudar a imagem onírica através de uma análise apenas subjectiva, mas tento, pelo contrário, contribuir com uma série de reflexões sobre a ilustração onírica de um ponto de vista global, dando exemplos de alguns estudiosos e artistas que escreveram e pensaram sobre esta temática. A par das demais reflexões, incluo o conjunto de obras – os desenhos e ilustrações da minha autoria – para que sirvam de voz ao meu estudo e corroborem de certa forma aquilo que venho a dizer. Gaston Bachelard dizia que só é possível analisar uma imagem através da imagem que se vai sonhando enquanto em estado de *rêverie* (sonhar acordado). Será uma contradição estudá-la de forma objectiva, pois segundo ele, só recebemos uma imagem se a admirarmos e compreendermos⁴ e, conforme disse Gilbert Durand, “a compreensão é já uma secreta interpretação”⁵. Contudo, apesar de anexar os desenhos e ilustrações à reflexão teórica, o meu objectivo último é realizar um projecto singular em que a obra de Herberto Helder *Os Passo em Volta* surja numa edição ilustrada; edição esta que será incluída no último capítulo desta tese, em suporte digital, e cujo protótipo-livro será apresentado ao júri, no dia da defesa de tese.

Interessa-me a ilustração enquanto objecto de arte, como linguagem autónoma, por oposição à ilustração meramente ornamental de um texto. A reprodução em massa (impressão dum trabalho original num número elevado de exemplares) inerente ao trabalho de ilustrar, pode revelar-se uma forma de expressão artística

³ SACKS, Oliver – *O Homem que confundiu a mulher com um Chapéu*. Trad. Maria Vasconcelos Moreira, Lisboa: Relógio D’Água, 1985, p. 11.

⁴ BACHELARD, Gaston – *On Poetic imagination and Reverie*. Selected, translated, and introduced by Colette Gaudin. Connecticut: Spring Publication, Inc, 2005, p. 7.

⁵ DURAND, Gilbert – *Beaux-Arts et Archétypes: La religion de l’art*. Paris: Presses Universitaire de France, 1989, p. 156. “La Compréhension est déjà secrète interprétation.”

onde imagens e palavras são exploradas a partir de diversos pontos de vista, completando-se e despertando assim uma maior curiosidade nos leitores. A arte de ilustrar não só terá que saber resolver problemas formais e conceptuais, como deve estar preparada para saber contar histórias. Contar histórias é uma arte, digna de ser cultivada, profundamente importante para uma cultura. Um ilustrador pode também explorar palavras e imagens da sua autoria, transmitindo um vocabulário artístico próprio e contemporâneo que informe, revele e surpreenda. O trabalho de ilustrar merece assim ser requintadamente encadernado, aparecer numa galeria de arte ou num museu, acabar numa colecção particular, ou ainda ser publicado em massa e chegar a um maior número de pessoas.

No meu estudo pretendo, assim, fundir a ilustração tradicional de um texto com uma ilustração mais conceptual e personalizada, sustentada por uma base teórica, num contexto artístico contemporâneo, objectivos estes que foram já perseguidos em outros autores, mas nunca em relação a esta obra de Herberto Helder⁶.

Antes do início do século XX, a ilustração era a principal forma visual usada para contar histórias. Com a popularidade da fotografia e a parafernália de opções digitais que temos hoje em dia, a arte de ilustrar passou a ter um papel mais conceptual e simbólico e menos representacional. A arte do século XX, nomeadamente o movimento surrealista, influenciou muitas das novas gerações de ilustradores, sobretudo, americanos. Réne Magritte, por exemplo, criou uma linguagem simbólica e misteriosa, mas clara (oposta à mente inconsciente, da alucinação e do sonho, de Salvador Dalí), inspirando muitos temas editoriais de ilustradores americanos, que traduziram as suas visões bizarras em comentários políticos, económicos e sociais.⁷

⁶ COELHO, Eduardo Prado – “La douce terreur des images”. In Helder, Herberto – *Les Pas En Rond*, traduit du portugais par Marie-Claire, Vromans, Arléa “L’Étrangère”, 1991. (Salvo referência em contrário, todas as traduções de citações nesta dissertação são da minha responsabilidade). Eduardo Prado Coelho no prefácio ao livro *Les Pas En Rond* escreve: “C’est un livre à part, unique dans la littérature Portugaise. Il est construit à partir de quelques souvenirs (voyages vécus ou imaginés, textes, monologues intérieurs, paroles solitaires, fragments romanesques)...”

“É um livro à parte, único na literatura Portuguesa. É construído a partir de algumas memórias (experiência de viagens ou viagens imaginadas, textos, monólogos interiores, palavras solitárias, fragmentos romanescos)”.

⁷ HELLER, Steven, ed.; ARISMAN, Marshall, ed. – *The Education of an Illustrator*. New York: Allworth Press, School of Visual Arts, 2000, p. 26.

Steven Heller, director artístico do *New York Times Book Review* durante trinta anos, conta-nos que no período entre os anos 50 e 90 os ilustradores eram convidados pelos directores de arte a tratar a essência do texto, em vez de representar literalmente as suas passagens. Eram contratados como tradutores de ideias verbais em ideias visuais (tradução intersemiótica) e desta forma tornavam-se co-autores do trabalho do escritor. Ainda segundo Steven Heller os ilustradores eram desencorajados de utilizarem símbolos universais, em favor de ícones mais personalizados, inspirados no subconsciente, de forma a convidar o público a interagir com a arte.⁸ Esta nova abordagem da ilustração foi extremamente influenciada, desde o início do século XX, pelos livros de artista que surgiam nas diferentes correntes modernistas e, em especial, por aqueles que emergiam pelas mãos dos surrealistas, os quais encontraram no livro uma nova plataforma para as suas manifestações artísticas.

O meu interesse pela dimensão onírica na ilustração passa por acreditar que saber contar histórias foi, é e será sempre, uma forma de expressão artística dominante e necessária na sociedade contemporânea. Recorde-se o papel formador e informador que, desde as *Mil e Uma Noites*, passando por Perrault, os irmãos Grimm e até *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol⁹, o contar das histórias sempre desempenhou. O lugar do sonho permite criar histórias/teatros, onde os cenários e as personagens familiares se tornam estranhas e as estranhas se tornam possíveis, preparando-nos para a vida.

Entendo por dimensão onírica, seja no conto seja no sonho narrado, aquela matéria que, oriunda do inconsciente colectivo ou individual, assume a forma de um arquétipo universal.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Embora exista controvérsia quanto à atitude de um ilustrador perante a responsabilidade de criar imagens para um livro infantil, seja o texto da sua autoria ou de outros: "Illustration is a craft; it is applied art, and that means, among other things, accepting the restraints imposed by the discipline of doing a picture for someone else, not just for yourself." "Ilustração é um ofício; é uma arte aplicada, e isso significa, para além de outras coisas, aceitar as restrições impostas pela disciplina que obriga a fazer uma imagem para outros, ao contrário de para si próprio." BERRIDGE, Celia – *Illustrators, Books and Children: An Illustrators Viewpoint*. In Katz, Bill ed. – *A history of book illustration, 29 points of view*. Metuchen, N.J., & London: The scarecrow Press, Inc, 1994, p. 642. A ilustração com dimensão onírica que tenciono apresentar neste trabalho tanto teórico como prático não se enquadra num universo infantil. Ainda que se possa discutir se os contos que mencionei acima do Perrault, os irmãos Grimm e Lewis Carrol tivessem sido criados exclusivamente para a infância.

O primeiro capítulo da dissertação funciona como uma grande introdução ao capítulo central (da parte teórica) que é o capítulo 3, o qual diz respeito à análise de *Os Passos em Volta*. Neste primeiro capítulo, não foi minha intenção fazer um estudo exaustivo sobre as teorias do inconsciente, cuja bibliografia é já algo vasta. Contudo, uma vez que o tema do meu trabalho se prende com a dimensão da imagem onírica, pareceu-me pertinente fazer um enquadramento teórico sobre as diferentes teorias do inconsciente (onde se inclui a dimensão simbólica do sonho e da arte) existentes no século XX, século em que foi escrita esta obra de Herberto Helder, de maneira a preparar o leitor para a análise verbal e visual de *Os Passos em Volta*, que se desenvolve mais à frente.

Das diversas teorias, escolhi citar essencialmente Sigmund Freud, Carl Jung e Gilbert Durand, por terem sido aqueles que contribuíram de forma inquestionável para um pensamento menos racional e mais onírico, contagiando muitos artistas com essas novas ideias e inspirando um regresso à arte oriunda do inconsciente e do sonho, assim como do imaginário simbólico. Ainda neste capítulo, dedico uma parte ao *Cadavre Exquis*, inventado pelos surrealistas. A importância de tal matéria nesta fase de pesquisa prende-se com a relevância da descoberta da prática dos *Cadavres Exquis* enquanto exercícios que, apesar de pouco explorados na História da Arte, foram fundamentais para o desenvolvimento das imagens oníricas que recorrem a figuras grotescas e híbridas, e também ao desenho automático, que ainda hoje se vê explorado na obra de diversos artistas. A prática do desenho automático constitui igualmente fonte de inspiração no meu próprio imaginário, mesmo que indirectamente e de forma pouco explícita.

No segundo capítulo aprofundo o tema da ilustração, sobretudo aquela com dimensão onírica, procurando defini-la e enquadrá-la num contexto histórico e cultural moderno e contemporâneo. Foi necessário tecer um diálogo de forma a clarificar onde se encontra a ilustração onírica relativamente a outros tipos de ilustração, impelindo-me para uma pequena abordagem histórica sobre a ilustração literária desde o século XV até aos *livres d'artiste* surrealistas – objectos/livros que revolucionaram a forma como a imagem e o texto eram entendidos e que até hoje influenciaram pintores e ilustradores. Dedico, por isso, maior atenção ao tema dos

livres d'artiste surrealistas, dando exemplos de artistas e ilustradores que, através do livro e do texto, nos trouxeram aquilo que melhor define a ilustração enquanto arte onírica, que me propus discutir.

Ainda na segunda parte da pesquisa teórica dedicada à ilustração, incluo um pequeno estudo sobre imagens oníricas e obscuras, que nos prepara para o capítulo seguinte. Em boa verdade, ao apresentar as imagens oníricas enquanto imagens oriundas de um inconsciente misterioso e obscuro, estabelecendo um diálogo reflexivo e dando exemplos de artistas que se inspiram nesse mesmo imaginário, estou indirectamente a procurar sustentar e credibilizar o percurso visual que produzo, no capítulo seguinte, em torno dos textos de Herberto Helder.

Finalmente, o terceiro e quarto capítulos apontam para o tema central deste trabalho: interpretar os contos de Herberto Helder através de um percurso verbal e visual. O percurso verbal é pouco mais do que dar a conhecer por paráfrases e citações os principais estudos e bibliografia existentes até hoje sobre o poeta Herberto Helder e, em especial, sobre a obra *Os Passos em Volta*. Estas observações de outros autores constituem como que um contraponto às minhas observações, especialmente ao registo visual. Permito-me fazer um ou outro comentário que servirá basicamente para servir de suporte à análise visual, não pretendendo com isso transpor em sentido literal o significado das minhas imagens.

De uma forma global, pareceu-me ainda útil e interessante contextualizar, em termos históricos, filosóficos e sociais, as ideias e imagens de outros autores que, de alguma forma, poderão justificar os meus desenhos. Muito diferente e impossível seria escrever sobre os meus próprios desenhos, pois ignoro porque nasceram assim. Reflectir sobre eles posteriormente também é penoso, não gosto de voltar ao já feito, ao passado: eles já fizeram parte de mim e já não fazem. O que por vezes torna um processo criativo fascinante é que ele é único e nem sempre se consegue repeti-lo. Leia-se o que dizia Balthus: “De cada vez que dou a última pincelada numa pintura, sou assaltado pela ideia de que esqueci tudo o que aprendi sobre a minha arte e de que ou ter que aprender tudo de novo.”¹⁰

¹⁰ KLOSSOWSK, Balthasar (Balthus) cit. por RUHRBERG, Karl. In *Arte do séc. XX*. Walther, Ingo F org Vól n°1, trad. de Ida Boavida, Alemanha: Tachen, 1999, p. 159.

Metodologia do trabalho prático (Capítulo IV)

Devo confessar que a escolha de ilustrar uma obra literária sublime como *Os Passos em Volta*, enquanto tema central de uma tese de doutoramento, foi um considerável desafio. Odilon Redon dizia que pouco servia ilustrar um texto que fosse já sublime e completo ou, a ilustrar, deveria o ilustrador estar mais atento à “intensidade de expressão” dos poetas ou autores, revelando as paixões e as amarguras destes, suscitando emoções intensas e verdadeiras. Redon critica a ilustração de obras literárias perfeitas que, numa tentativa de traduzir literalmente o texto, distrai o leitor com detalhes e artifícios, e explica que essa forma de tradução faz perder à obra literária o “seu gosto e seu perfume”.¹¹

Ora, em conformidade com estas mesmas ideias do pintor simbolista, procurei que os meus desenhos não desvirtuassem a obra de Herberto Helder, da mesma forma que também não esperei que as ilustrações competissem com a sua poesia, o que seria um trabalho inglório. Decidi então, numa atitude de humildade e de grande respeito à obra *Os Passos em Volta*, procurar interpretá-la de forma despreconceituosa, libertando-me da dura carga emocional que adviria da responsabilidade de ter que estar à altura do poeta.

E, assim, deduzo que o desafio que lancei a mim mesma me ensinou, mais do que nunca, que a ilustração de obras literárias não tem necessariamente que ser um exercício de tradução directa de um texto mas pode ser um exercício de comunicação livre e sem limites, como diz Renée Riese Hubert: “Ilustração, comentário, tradução, e interpretação, surgem uns após outros, dando-nos não só uma consciência jocosa dos nossos limites como também nos faz apreciar a forma livre de entender e comunicar através da arte.”¹²

¹¹ REDON, Odilon In Coustet, Robert – *Odilon Redon: Critique d'Art: Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, precedes de Confidences d'Artiste*. Bordeaux: William Blake & Co., 1987. cit. por Molino, Denis – Interpretação e ilustração: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon. São paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, 2006. Tese de Doutoramento, p. 9.

¹² HUBERT, Renée Riese – *Surrealism and the Book*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1988, p. 175. “Illustration, commentary translation, and interpretation, heaped upon one another, give us not only a playful awareness of our limitations, but also an appreciation of our freedom in understanding and communication by means of art”.

Os Passos em Volta viajou “no meu bolso” durante os quatro anos dedicados à tese de doutoramento. Numa primeira fase, lia e relia os vinte e três textos de forma ininterrupta e constante, sem me deixar seduzir pelos detalhes “ilustrativos” e apelativos que teimavam em distrair-me. Iniciei o exercício do desenho tentando criar espaços tridimensionais inspirada nas caixas ópticas do séc. XIX, e experimentando recriar os diferentes lugares dos contos. Simultaneamente e num acto impulsivo, desenhava diariamente num caderno, desta vez sem a necessidade de olhar os textos. As imagens fluíam desenfreadamente, da mão para o papel, quase sem eu dar por isso, sem pensar. Saíam obsessivas e não fazia ideia para onde iam. Durante os dois primeiros anos deixei que essas imagens tomassem forma e não me apressei a saber o que fazer delas. Muitas tinham uma relação directa com determinados contos, noutras, essa ligação não era tão evidente; certo é que, depois de uma considerável produção, dei-me conta de que o conjunto de todos os desenhos ilustravam a obra como um todo. A existir uma narrativa, ela encontra-se de conto para conto, não tanto de imagem para imagem pois, ao condensar as leituras de todos os contos numa só leitura, como se de um único conto se tratasse, essa sequência era inevitável. Apercebi-me então que as peças tridimensionais já não tinham lugar ali, eram demasiado complicadas e rebuscadas, não era essa a essência da obra. Compreendi que aqueles desenhos que, de início, julguei fazerem simplesmente parte de um processo, emergiam para ficar, para serem aqueles que iriam acompanhar os textos de Herberto Helder.

É muito importante sublinhar que os desenhos foram o resultado da leitura directa dos textos, sem quaisquer interferências exteriores, como por exemplo as análises literárias de outros autores. Essas leituras fizeram-se posteriormente. Contudo, depois de uma primeira fase de produção compulsiva, e logo após me ter apercebido que esses resultados já eram parte do projecto de ilustração, decidi então olhar para eles de forma mais contemplativa e ajustar alguns desenhos a um outro processo mais elaborado e racional. Daqui surgiram dezassete desenhos numa escala maior e a sua elaboração, apesar de ter partido de desenhos de uma primeira fase, já sofreu influência das leituras que fazia no momento, as quais vieram de certa forma confirmar que os resultados

estavam num bom caminho. Assim, o processo criativo não se deu num mesmo plano impulsivo e inconsciente mas, pelo contrário, foi também mais lento e racional.

Desde o início deste trabalho de investigação que tive sempre presente que seria prudente e até mais interessante começar por fazer os desenhos dos textos antes de ler as análises e críticas de outros autores. A ilustração deve ser um acto que envolve os textos e o ilustrador directamente. O interesse, ao ilustrar, passa por descobrir onde está exactamente a essência do texto e quais os elementos que movem o ilustrador, de forma espontânea e genuína. Os principais resultados deste trabalho académico serão apresentados de forma visual, através dos meus desenhos. Se as imagens que apresento sugerem uma dimensão onírica, será porque os contos de *Os Passos em Volta* vivem próximo dessa mesma dimensão¹³. Porém, a representação por meio da ilustração dos seus símbolos e arquétipos oníricos, mais do que espelhar directamente o imaginário do poeta, irá sobretudo interpretar esse imaginário. A ilustração de *Os Passos em Volta* permitirá que aqueles que a olhem a interpretem ao nível do seu entendimento. Cada um verá aquilo que quiser ver.

Seguir o meu instinto faz sempre parte do meu processo criativo. Não será o instinto um veículo do subconsciente? Posso fazer uma analogia com a dança ou o desporto. Quando se tenta racionalizar os movimentos, na dança ou num jogo de ténis, tudo parece mais difícil. Quando a música toca ou o jogo está a decorrer, as minhas opções no momento são mais instintivas e geralmente observo melhores resultados quando me deixo levar pelo momento, sem racionalizar muito. Assim acontece também no processo criativo, para a realização de um desenho ou pintura: há o tempo de amadurecimento das ideias, que tem lugar na acumulação do saber e da pesquisa mas, quando as imagens ocorrem, parecem autónomas e sugerem querer guiar-nos num caminho intuído no momento. Daí as imagens do subconsciente se apresentarem de forma tão inesperada. Bachelard, citando Jean Lescure: “Lapicque procura que o acto

¹³ É sobretudo nas primeiras obras de Herberto Helder que se encontram influências do Surrealismo. “Em todas elas encontramos, como em *Os Passos em Volta*, certo automatismo, e uma subversão da escrita idêntica à preconizada ou praticada pela escola surrealista”. MARINHO, Maria de Fátima – *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982, p. 66.

criativo lhe ofereça tanta surpresa quanto a própria vida.”¹⁴

Os elementos desenhados são sobretudo figuras de animais, ou antropomórficas, em vez de figuras humanas, como se de um Bestiário se tratasse: formas que viajam de lugar em lugar, metamorfoseando-se ao longo de um fio condutor que se renova e que evoca um novo lugar. Ao transformar os animais em figuras antropomórficas, híbridas, bizarras, pretendo criar uma dimensão fantástica/onírica, de forma a apresentar mundos e lugares que se encontram em constante transformação, recomeçando e regenerando-se. Estas imagens que produzi representam o meu olhar sobre *Os Passos em Volta* que, no meu entender, está tão próximo da realidade tal como a conhecemos como também de um mundo de sonho e alucinação. Relativamente à escolha da figura do animal, este “representa no homem a sua psique instintiva, representa aspectos e imagens da sua natureza complexa; espelhos das suas pulsões profundas, dos seus instintos domesticados ou selvagens.”¹⁵.

Os desenhos partem de ilustrações científicas para chegar às oníricas. A intenção é representar os animais através de uma figuração próxima da sua realidade científica, mas relacionando-os uns com os outros de forma “irreal” e em contextos que não são os seus, criando desta forma lugares estranhos. Por outras palavras, as figuras desenhadas têm por base desenhos científicos que, por o serem, não ilustram um animal em particular, mas o conjunto de animais de uma mesma espécie, de forma a representar e comunicar um padrão. Ora, ao escolher estas imagens científicas que representam uma espécie, decidi dar-lhes um contexto inverso ao seu e até desconstruí-las da sua forma original, no sentido de tentar criar personagens que se distinguem entre si pela sua particularidade e singularidade, exactamente o oposto do que faz o desenho científico.

Foi extraordinariamente compensador verificar que, ao ler estudos académicos ou mesmo análises literárias de outros autores sobre a obra *Os Passos em Volta*, estes, em muitos casos, expressavam verbalmente ideias muito próximas dos meus diálogos visuais.

¹⁴ In LESCURE, Jean – *Lapicque*, éd. Galanis, p. 78. cit. por Bachelard, Gaston – *La Poétique de L'espace*. 11^{ème} édition. Paris: Quadriga/ Presses Universitaires de France, 1983, p. 15. “Lapicque réclame de l'acte créateur qu'il lui offre autant de surprise que la vie.”

¹⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa: Teorema, 1994, p. 69.

Tal aconteceu, por exemplo, no caso de Maria Estela Guedes, que apresenta uma pequena reflexão sobre os híbridos e o seu papel na poesia de Herberto Helder, em que diz que, nas imagens de Herberto Helder, encontramos, entre outras, a “transmutação do poema em animal”.¹⁶ Através de análises de outros autores, consegui entender melhor os desenhos já realizados. Uma das que mais me surpreendeu surgiu da leitura desta frase de Bachelard:

A raiz é uma árvore misteriosa, é árvore subterrânea invertida. Para a mais escura terra – como o lago, mas sem o lago – é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda a série do real com uma imagem subterrânea.¹⁷

Curiosamente, uma das primeiras imagens que produzi, a pensar no conto “O Quarto”, mas que na verdade ilustrava do mesmo modo outros contos, foi exactamente um tronco de árvore, enorme, forçando-me a usar um maior número de folhas de papel e em maior escala do que a prevista. A intenção foi invertê-lo no sentido de um centro interior, em direcção ao núcleo da terra, subterrâneo. Ignorava então tudo sobre esta simbologia da árvore e, confiando no meu instinto, fui desenhando. Acredito agora que aquilo que eu não saberia nunca dizer por palavras, expressei-o através da imagem, vindo de um subconsciente que teimava em dizer-me que era assim a árvore de *Os Passos em Volta* – uma realidade sempre em mudança, que define dois mundos em simultâneo, o interior e o exterior.

Encontrei, ao longo deste trabalho, muitas respostas ao meu próprio funcionamento enquanto indivíduo que lida com a imagem e comunica através dela. As interrupções constantes ao pensamento racional do discurso atrapalham e dificultam a minha forma de comunicação verbal, enquanto que, para o meu discurso visual, essas interrupções se tornam positivas. Freud refere-se a estas interrupções como “erros

¹⁶ GUEDES, Maria Estela – *Herberto Helder, Poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 13.

¹⁷ BACHELARD, Gaston – *On Poetic Imagination and Reverie*. In Colette Gaudin ed. Trad. Colette Gaudin, Connecticut: Spring Publications, Inc., 2005, p. 84. “The root it is mysterious tree, it is the subterranean, inverted tree. For the root the darkest earth – like the pond, but without the pond- is also a mirror; a strange opaque mirror which doubles every serial reality with a subterranean image.”

verbais e defeitos linguísticos que perturbam o discurso do ego.”¹⁸. Será talvez a voz do inconsciente a querer manifestar-se.

O factor surpresa no processo criativo é aquilo que o torna fascinante e relevante. No meu caso, e neste projecto em particular, se o processo utilizado para criar estas imagens que ilustram a obra *Os Passos em Volta* de Herberto Helder me trouxe alguma novidade, foi sem dúvida a experiência de reflectir sobre os desenhos numa fase posterior à da sua produção. Não se trata de fazer uma análise aos próprios desenhos, o que, na minha opinião, estaria perto de ser um processo esquizofrénico, mas sim sentir que há uma qualquer coerência entre o meu pensamento visual e o pensamento verbal de outros, a qual só é por mim percebida depois da criação dos desenhos e nunca antes.

Como disse Stephen Canham:

O verdadeiro artista é um visionário, que vê o sublime no mundano e o belo no vulgar. A metáfora que controla a passagem é a da visão; o artista, mais do que as outras pessoas, é dotado de uma capacidade de ver mais além, de ver mais intensamente. Ele é parte de um mistério, de uma beleza que tanto se revela a ele como parece ser parte da sua criação, e assim descobre aquilo que é invisível para os outros.¹⁹

¹⁸ KUGLER, Paul – *The Alchemy of Discourse – An Archetypal Approach to Language*. London and Toronto: Associated University Presses, 1982, p. 67. “Verbal errors and faulty linguistic substitutions which disturbed the ego’s speech turned out to be the interrupting *voice of the unconscious*.”

¹⁹ CANHAM, Stephen – Art and the Illustrations of *Vanity Fair* and the *Newcomes*. In Katz, Bill ed. – *A history of book illustration, 29 points of view*. Metuchen, N.J.; London: The Scarecrow Press, Inc., 1994, p. 469. “The true artist is a visionary apprehending the sublime in the mundane and the beautiful in the ordinary. The controlling metaphor of the passage is that of vision; the artist is gifted with a special capacity to see more, and to see more intensely than other people. He is party to a mystery, a beauty which is not only revealed to him but which he also seems to create, so that he discovers what is invisible to others...”

O sonho é o bom desassossego, que permite viajar nas sensações, transfigurando a cidade. Descolar, desligar-se da terra, das ruas baixas, pairar na atmosfera sobre os telhados, ou olhá-los de cima “da janela alta” do quarto ou escritório é entrar no plano de visão do sonho. É um plano de movimento que transporta o sujeito para um fora aéreo e sem gravidade.

(José Gil, *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*)

CAPÍTULO I

FREUD E AS TEORIAS DO INCONSCIENTE NA ARTE

1.1. Arte e sonho

Betty Edwards²⁰ diz-nos que para aprender a desenhar é necessário inibir o hemisfério esquerdo do cérebro (o da razão), aquele que controla o movimento do lado direito do corpo, e libertar o hemisfério direito (o das emoções e sentimentos), aquele que controla o movimento do lado esquerdo do corpo, de forma a não termos consciência dos objectos enquanto objectos que conhecemos, mas vê-los como formas desconhecidas, com determinados pontos, linhas e manchas. Oliver Sacks afirma também que, na neurociência, o hemisfério esquerdo até há poucos anos atrás era considerado “a grande conquista da evolução humana”²¹ e que o hemisfério direito foi durante muitos séculos totalmente ignorado. No entanto, para Sacks, é o hemisfério direito que “controla os poderes cruciais do reconhecimento da realidade que todas as criaturas vivas são obrigadas a possuir para sobreviver”.²²

É igualmente interessante saber que, se houver uma lesão no lado direito do cérebro esta revela-se mais visivelmente na arte do que se a lesão se der no lado esquerdo, onde não se detecta praticamente qualquer tipo de diminuição da capacidade artística mas, pelo contrário, em muitos pacientes observa-se uma maior capacidade relativa às artes.²³

Esta re-descoberta e atenção dada ao hemisfério direito do cérebro, tanto na arte como na ciência, deve-se à necessidade de fuga do homem ocidental a uma

²⁰ EDWARDS, Betty – *Drawing on the Right Side of the Brain*. NY: Tarcher, 1989.

²¹ SACKS, Oliver, op. cit., p. 18.

²² Idem, *ibidem*, p.18,19.

²³ GARDNER, Howard – *Art, mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*. [s.l.]: Basic Books, 1982, p. 279.

ciência racional empírica como único modelo possível para o conhecimento e desenvolvimento do ser humano e do mundo. Ciência esta que põe o homem no centro de todas as coisas e que o destaca como um ser superior relativamente ao mundo que o rodeia, “despegando-o” da natureza que o envolve.

Desde o século das luzes que, na Europa, a imagem “não realista” foi sendo lentamente eliminada pelo pensamento clássico racional, tendo estado camuflada no sonho e na fantasia, enquanto objecto de loucura e de patologia. Durante muitos séculos privilegiou-se o conhecimento empírico: a ciência não questionava o que a lógica ou experiência de laboratório não podia responder ou provar. Defendia-se uma filosofia marcada pela ciência da razão, que viu o seu auge nos séculos XVIII e XIX – onde alguns artistas eram vistos como seres amaldiçoados.

Por outro lado, já na Idade Média e mesmo antes disso, na antiguidade, aqueles que não possuíam uma capacidade de verbalizar de forma lógica eram considerados artistas naturais, expressavam-se através da sua arte. Estes eram dois modos de discurso naturais, o verbal e o visual, o consciente lógico e o inconsciente simbólico. Só muitos séculos mais tarde foi possível recuperar a integração destas duas formas de discurso. Carl Jung (1875-1961) – psiquiatra suíço e discípulo de Freud – defendia a integração destes dois modos de forma eficiente, considerando que este seria talvez “o caminho para a individuação, levando ao equilíbrio da psique, à totalidade do ser”²⁴. Gilbert Durand (n.1921), antropólogo, conhecido pelo seu trabalho sobre a imaginação e a mitologia, diz-nos que o consciente “dispõe de duas maneiras de representar o mundo”: de forma directa, por meio da sensação ou percepção, e de forma indirecta, que será aquela que não permite sentir de forma imediata e da qual nos dá exemplos: “nas recordações de infância, no imaginar as paisagens do planeta Marte, na compreensão da órbita dos electrões em torno do núcleo atómico, ou na representação de um mundo para lá da morte”. Explica Durand que as imagens desta consciência indirecta surgem da representação do

²⁴ READ, Herbert – *The Forms of Things Unknown: Essays towards an Aesthetic Philosophy*. New York: Horizon Press, 1960, p.100. “Such is the way of individuation, leading to psychic equilibrium, to wholeness of being.”

“objecto ausente” na consciência e que essa representação é feita através do símbolo.²⁵

O que é certo é que, no decorrer da história, o inconsciente ou um outro consciente (se lhe quisermos chamar assim), como os sonhos, funcionaram frequentemente como fonte de inspiração, e não só nas artes, mas em quase todos os campos. Sabe-se que grandes descobertas se fizeram durante o sono. No século XVIII, embora se privilegiasse o conhecimento empírico, o interesse pelo sonho e pela imaginação começa a ser recuperado. Começa a sentir-se que existe uma necessidade vital de sonhar, e que a imagem do sonho é indispensável para o indivíduo manter um equilíbrio psíquico. A imaginação começa a reconquistar o poder e o homem reclama o sonho, tanto o nocturno como o diurno, procurando uma resposta para a razão da sua existência. Este interesse atinge o seu auge no momento do surgimento de uma nova teoria do inconsciente lançada por Sigmund Freud, a qual proliferou pelo séc. XX adentro. Foi talvez com Breton e o seu primeiro manifesto surrealista, quem verdadeiramente trouxe de volta o sonho às artes. É certo que alguns filósofos, antropólogos, médicos, artistas, escritores e outros intelectuais de várias épocas tentaram insurgir-se pela sua prática contra esse racionalíssimo clássico, que foi lentamente ao longo dos tempos eliminando o poder das imagens. De certa forma, foram eles que contribuíram para o ressurgimento dessas imagens, com os seus símbolos e mitos e que mais tarde sustentaram e apoiaram as teorias e práticas surrealistas.²⁶

De entre esses personagens influentes destaco o famoso pintor Hieronymus Bosch, nascido em 1450 numa pequena povoação da Flandres chamada ‘s-Hertogenbosch, onde permaneceu durante toda a sua vida. É incrível pensar como aquele seu imaginário fantástico, onírico, inspirado no lado negro da natureza, nos sonhos e nas visões, e que retratava o estado do mundo da época – a conturbada passagem da Idade

²⁵ DURAND, Gilbert – *A Imaginação Simbólica*. Coleção “paralelo”. Álvaro Manuel Machado, dir Trad. Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia, 1979, p. 10.

²⁶ RUHRBERG, Karl. In *Arte do séc. XX*. Walther, Ingo F org Vól n°1, trad. de Ida Boavida, Alemanha: Tachen, 1999, p. 137.

Média para o Renascimento – surgiu da cabeça de um indivíduo isolado do resto do mundo. Para além de Bosch, outros personagens influentes foram: Breughel, Giovanni Battista Piranesi, Henry Fuseli, William Blake, Goya, Odilon Redon, Rousseau, Moreau, Chagall, Klee, Léger, Brancusi e outros, e escritores como Lautréamont, Marquês de Sade, Baudelaire e Rimbaud.²⁷ Destaco também o Alemão G. H. Schubert (1780-1860) por entender ser um verdadeiro precursor de Sigmund Freud e de Carl Jung no que se refere à re-descoberta do inconsciente e da sua importância para a criação artística e poética. Uma vez que a minha intenção é concentrar-me essencialmente no século XX, século em que surgiu *Os passos em Volta* de Herberto Helder, gostaria só de deixar alguns apontamentos breves sobre a obra *La Symbolique du Rêve*, (trad. francesa de 1982), escrita por G.H. Schubert, por me parecer extremamente importante e reveladora para as futuras teorias do inconsciente, manifestando-se como uma das obras mais relevantes da filosofia da natureza e do movimento Romântico alemão. Nesta obra, Schubert estuda uma analogia profunda entre sonhos, poesia, profecia e mitos e une-os num “estado sublime e glorioso da humanidade”, marcando uma ruptura radical com o pensamento racional que tinha vindo a vigorar na época, conhecido como “o século das luzes”, e revelando uma maior subjectividade e emoção pelo Eu. O inconsciente revela-se aqui um estado da psique existente em todos os seres humanos, fundamental para o conhecimento e evolução da alma humana e da natureza, e constituído por “imagens e hieróglifos comuns a todos os homens que vivem na terra”. Schubert diz ainda que o percurso e destino das nossas vidas é algo semelhante ao percurso e destino dos nossos sonhos (os nocturnos). O acaso (a sincronicidade de Jung, que esclarecerei mais à frente) e a associação de ideias que parecem existir nos sonhos são análogos ao decorrer do nosso dia-a-dia, enquanto estado de vigília, e por isso se pode dizer que empregam a mesma linguagem. Este inconsciente não é o mesmo de Freud, pois não inclui somente o estritamente individual ou patológico – curiosamente, aproxima-se mais da teoria de C. Jung que

²⁷ Idem, *ibidem*.

vê o sonho como uma manifestação superior da alma humana e que pertence a todos os indivíduos como uma actividade natural. O trabalho de compensação dos sonhos, que veremos mais adiante com Freud e Jung, foi-nos também revelado nesta obra de Schubert.²⁸

As imagens com dimensão onírica talvez surjam do inconsciente individual e colectivo, ou talvez de um pensamento mágico onde se inclui o sonho, as drogas, as doenças, as visões. Schubert já escrevia que os narcóticos da vida de vigília ou da consciência diurna eram uma forma de o indivíduo procurar um encantamento da alma que só a poesia “que viaja ao fundo da alma” daria acesso.²⁹ Muitos foram os artistas que procuraram em algumas drogas esse encantamento. Talvez porque todos os artistas, todos aqueles que lidam com a arte, sentem uma necessidade natural de saber mais sobre a sua alma, sobre a natureza e o mundo que o envolve. Tornam-se viajantes viciados da alma; o uso de certas drogas é só mais um veículo para essa procura. Viajar ao inconsciente é algo que está na nossa natureza e o homem estava ávido de chegar ao seu interior. Refiro, só a título de exemplo, as cartas trocadas entre Burroughs e Ginsberg e publicadas em *The Yage Letters*: o pintor e o poeta da “Geração Beat”³⁰ procuraram na floresta da Amazónia uma planta conhecida como “Yagé” ou “ayahuasca” que tinha qualidades alucinogénicas e telepáticas. A colecção de cartas, publicada pela primeira vez em 1963, descreve pormenorizadamente as suas experiências com essa droga³¹.

A arte europeia inspirada no inconsciente (os movimentos românticos e simbolistas dos séculos XVIII e XIX, e sobretudo no século XX, com o movimento dos surrealistas, centrado em Breton) sofreu muitas críticas na época porque as

²⁸ SCHUBERT, G.H. – *La Symbolique du Rêve*. Col. “Bibliothèque de l’Hermétisme”. Traduit et présenté par Patrick Valette, Paris: Editions Albin Michel, 1982, p. 11-30.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 30.

³⁰ A geração Beat ou o movimento Beat descreve “um movimento literário americano dos anos 50 que rejeitava o “sonho americano” e propunha a procura de um verdadeiro *eu* através das viagens, da droga, do sexo, do jazz ou da filosofia zen.” GUEDES, João Miguel ed. – *A Enciclopédia*. Vol.3. Lisboa: Editorial Verbo, S.A., 2004

³¹ BURROUGHS, William; GINSBERG, Allen – *The Yage Letters Redux*. Oliver Harris ed. San Francisco: City Light Books, 2006.

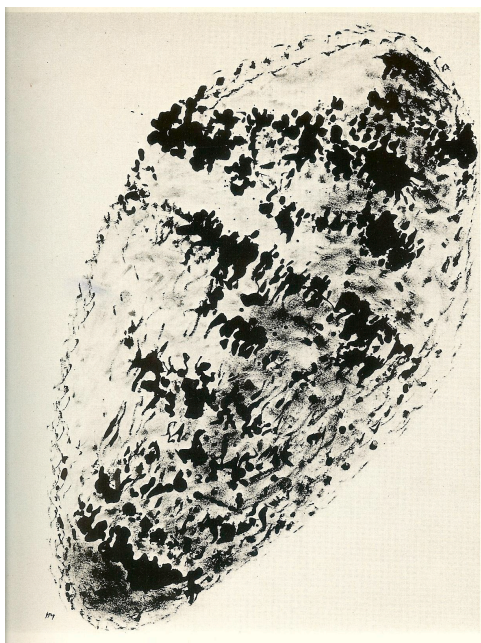


fig. 1 – Henry Michaux, s/
título, 1974

imagens eram consideradas arbitrárias por falta de reflexão e eram relacionadas muitas vezes com estados patológicos. Sabe-se hoje que certas drogas usadas por muitos artistas modernos eram uma forma de inspiração e, por vezes, os resultados eram semelhantes aos de certas patologias, pois o inconsciente sobrepunha-se ao consciente.³² Veja-se, como exemplo, a pintura de Henri Michaux, que imprime um traço que num primeiro olhar nos parece nervoso ou perturbado mas que, de tão penetrante e expressivo, nos leva a viajar na direcção de um microcosmos sem fim, para dentro de nós próprios. (fig. 1)

Através de Breton o movimento surrealista alargou-se a outros domínios, como a pintura e o cinema (com Salvador Dalí e Buñuel, por exemplo, e a experiência de *Le Chien Andalou*) e foi-se verificando um cada vez maior interesse pelas matérias relativas às chamadas produções arquetípicas do inconsciente; os artistas, como é o caso entre nós de Fernando Pessoa, sentem-se atraídos pelos mistérios da alma, que deixa de ser uma palavra proibida, e pelas suas manifestações.

O sonho, que podemos considerar ser um desses mistérios da alma, não tem necessariamente que ser o nocturno; “o sonho acordado pode ser comparado ao sonho nocturno tanto pelos símbolos que põe em acção como pelas funções psíquicas que é capaz de preencher”³³. Este sonho, que pode ser vivido através da arte, relaciona-se tanto com o sonho diurno (o sonho acordado) como com o nocturno. Em ambos, o papel do consciente será fundamental para o seu entendimento. O sonho nocturno funciona talvez como inspiração à criação artística, enquanto que o diurno

³² JAFFÉ, Aniela – Symbolism in the visual arts. In Jung, Carl G. *Man and his Symbols*. Londres: Aldus Books Limited, 1964, p. 258.

³³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 617.

permitirá viver dentro da criação artística.³⁴ É, aliás, da colaboração do consciente com o inconsciente e vice-versa que nascerá um produto artístico; o homem, na sua totalidade, incorpora o dia e a noite. Não quero com isto dizer que o sonho diurno tem ligação ao consciente e o nocturno ao inconsciente, pois em ambos, os dois estão presentes.

Segundo Freud, consciente e inconsciente são o mesmo. O segundo é só uma função do primeiro, enquanto que para Jung os dois são independentes. O inconsciente, para Jung, surge antes do consciente e revela-se em funções opostas da psique.³⁵ Para Freud, o sonho nocturno é a expressão e a realização de um desejo recalcado, enquanto que para Jung é a representação directa do inconsciente, uma representação espontânea e simbólica desse mesmo inconsciente. Para este último, o sonho relata as nossas mais profundas aspirações, aquelas que existem na actividade mental de qualquer indivíduo, mas que nos passam despercebidas – aspirações que são fundamentais para o conhecimento e aprofundamento da psique humana.

O que é sonhar acordado? Será que alguns indivíduos vivem numa dimensão mais onírica que outros? “Assim, o sonho não acontece somente quando se dorme; aparece na vigília esburacando-a”³⁶. Por outras palavras, essa capacidade de sonhar acordado é a mesma capacidade de “apreciar o caos”³⁷, de ver as coisas viradas do avesso, deixá-las penetrar no nosso consciente e reconhecê-las como verdadeiras. A capacidade do indivíduo em se deixar ir, em sair da sua realidade concreta é uma capacidade fundamental para a sobrevivência da alma humana. Apreciar o caos para que, ao entendê-lo, ele se possa transformar e arrumar. Aqueles que não possuem essa capacidade não podem fugir e alhear-se de um mundo que se revela

³⁴ Na tradição Islâmica, no tempo de “Mohammad” não havia distinção entre o sonho de quem dorme e a “visão” de quem está acordado. COXHEAD, D., HILLER, S. – *Dreams: Visions of the night*. New York: Crossroad, cop., 1976, p. 9.

³⁵ CENTENO, Yvette K – *Teatro e Sociedade (Ler/Vêr Teatro)*. Col. “Coleção de Estudos de Comunicação, Cultura e Tecnologias”, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2007, p. 162.

³⁶ ZAMBRANO, Maria – *O Sonho Criador*. Trad. de Maria João Neves, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 63

³⁷ MACLAGAN, David – *Creation Myths: Man's Introduction to the World*. London: Thames and Hudson, 1977, p. 68

na maior parte das vezes hostil e perverso. “Como escapar ao tempo e ao lugar dos outros, na vida de todos os dias? Como sonhar? Como eliminar a angústia, o tédio, a dor de existir, o mau desassossego? Transformando-os: é tudo uma questão de escala e de metamorfoses de espaço.”³⁸.

O que acontecerá à criança que se vê privada de olhar para a janela da sua sala de aula para observar um passarinho? (como diz o poema de Prévert - *Pour faire le portrait d'un oiseau*), ou observar as nuvens transformarem-se em formas inquietantes e admiráveis? Privar as crianças dessa capacidade de sonhar é retirar-lhes o poder que o ser humano tem de imaginar, e imaginar é criar, assim como interrogar também o é. Ambos são sinónimo de evolução e conhecimento. As crianças revelam uma capacidade natural de transformação, a transformação do interior em exterior, a capacidade de estar entre o sonho e a realidade, onde a sala de aula representa o seu universo inteiro. Hoje dá-se medicação a essas crianças que têm dificuldade em “prestar atenção” e se mostram “muito agitadas”, medicação essa que pertence ao grupo dos anfetamínicos e que actua como um “calmante”. Essas crianças ficam mais calmas, é certo, tornam-se mais fáceis de educar e controlar e deixam de olhar a nuvem que passa na janela, julgando os adultos que assim estarão mais integradas. Integradas em quê? Essas crianças drogadas perdem o brilho nos olhos e ficam como que amarradas a qualquer coisa que as priva da liberdade e da capacidade extraordinária e inata que têm em sonhar, de tornar o imaginário no seu mundo verdadeiro. Por outras palavras, as crianças sabem apreciar “o caos”. Privá-las disso significa obrigá-las a perderem a capacidade de experimentação, de usar os símbolos da sua cultura e do mundo que as rodeia de uma forma avessa ao normal, e a deixarem de saber combinar esses símbolos de forma surpreendente. Muitas dessas crianças vão encontrar mais tarde, com sorte, uma fuga na arte – só algumas, porque as outras (a maioria), vão perder a imaginação que possuíam outrora, sem limites. Acerca dessa imaginação perdida na infância dizia Breton no primeiro manifesto surrealista: “quando chega ao vigésimo

³⁸ GILL, José – *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'água, 2010, p. 35.

ano prefere, em geral, abandonar o homem ao seu destino sem luz.”³⁹. Essas crianças são os adultos de hoje. Observamos esta corrida aos sonhos por parte daqueles que já perceberam a necessidade destes para a sua existência. Vemos surgir neste século a busca pela capacidade de sonhar através das medicinas alternativas, da meditação, do ioga, e até da arte. Não é somente o artista, o músico, ou o poeta que têm esta capacidade de sonhar, – uma capacidade que nos é dada logo à nascença mas retirada ao longo do nosso crescimento. Saber observar a arte é também uma outra forma de sonhar; é também saber apreciar as diferentes formas da natureza – e a arte é só mais uma dessas formas. A arte tem a capacidade de influenciar a psicologia humana e esse contacto com ela, esse entendimento, é já uma forma de evolução. A arte permite ao homem reinventar-se, tanto quem a observa como quem a produz, e o mesmo acontece com o sonho. A arte está em comunhão com a natureza, com o cosmos; logo, é uma forma de ver o homem enquanto parte de uma natureza, uma visão holística do mundo. O homem é entendido na sua integridade. O homem está hoje em dia pouco envolvido com esse cosmos, e como já dizia Jung sobre o homem moderno: “O homem (...) perdeu a sua identidade emocional e inconsciente com o fenómeno natural (...). A trovoadas já não é a voz do Deus Zangado (...). Nenhum rio contém um espírito, nenhuma árvore é o princípio da vida do homem, as cobras já não representam sabedoria, nenhuma gruta na montanha representa mais o grande demónio.”⁴⁰. O homem de hoje não controla os seus poderes, julga-se no topo da árvore da vida na história da evolução, como se deduz de Breton:

O homem talvez não seja o centro, o ponto de mira do universo. Podemos ser levados a acreditar que existem acima

³⁹ BRETON, André – *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1946. “aux environs de la vingtième années, préfère, en général, abandonner l’homme à son destin sans lumière.” p. 14.

⁴⁰ JUNG, Carl G. – *Man and his symbols*. Editor: Carl G. Jung and after his death M.-L. von Franz. Reprinted, 1974. London: Aldus Books Limited, 1964, p. 95. “Man (...) has lost his emotional unconscious identity with natural phenomena (...). Thunder is no longer the voice of an angry god (...). No river contains a spirit, no tree is the life principle of a man, no snake the embodiment of wisdom, no mountain cave the home of a great demon.”

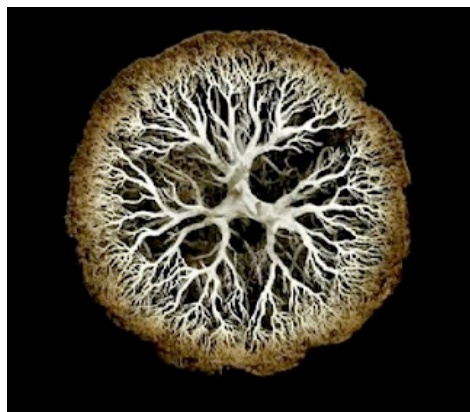


fig. 2 – Árvore da Vida em *Espèces D'Espèces*, 2008

dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho quanto o podem ser o do efêmero ou da baleia.⁴¹

Hoje, até a ciência já encontrou uma outra imagem que substitui a imagem já existente, antiga, da evolução das espécies, uma espécie de tronco onde o Homem se encontrava no topo. A árvore da vida de Darwin, que tinha a forma da árvore como nós a conhecemos, também já sofreu alterações. Diz-nos o documentário *Espèces D'Espèces*⁴² que a versão actual da árvore da vida é agora um arbusto esférico onde todas as espécies que habitam actualmente a terra estão representados nas extremidades dos ramos (como a superfície de uma esfera) e onde, ao contrário da outra árvore, que cresce para cima, e onde o homem se encontra no seu topo, como um Rei, esta árvore cresce em todos os sentidos, a partir do centro (início da vida), e todos os seres vivos são representados da mesma forma. O homem, neste arbusto esférico é representado no final de um ramo banal ao lado de um simples camarão (fig. 2). O homem passou a descender de um antepassado comum a todos os restantes seres vivos. A ciência, com esta nova teoria, embora venha mostrar que a nossa espécie tem cinquenta mil parentes (é interessante lembrar aqui o Celacanto, que pertence a um dos nossos mais antigos antepassados e que é o título de um dos vinte e três textos de *Os Passos em Volta – O Coelacanto*) considera-a uma ínfima parte de toda a natureza. Se forem considerados os outras milhões de espécies que habitam o nosso planeta, os outros quantos milhões que já se extinguíram e as restantes dez mil que se descobrem todos os anos, damo-nos ainda mais conta da insignificância do homem no planeta. Como espécie somos recentíssimos, acabámos de chegar. Se o tempo de vida na terra fosse um ano, o

⁴¹ BRETON, André, op. cit., p. 210. “L’homme n’est peut-être pas le centre, le point de mire de l’univers. On peut se laisser aller à croire qu’il existe au-dessus de lui, dans l’échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l’être à l’éphémère ou à la baleine.”

⁴² GAULLIER, Vincent; WAEREBEKE, Denis van – *Especies D’Especies*. [Registo vídeo]. France: Ex-Nihilo & Agat Films, Arte, France 5, RIBE 2008. 1 dvd (52:43”).

homem apareceria nos últimos segundos antes da passagem do ano. Que legitimidade teremos para nos considerarmos o centro do universo? Nas palavras do biólogo e ilustrador científico Pedro Salgado, quem nos diz a nós que o chimpanzé (com quem temos 97% de DNA em comum), ou o golfinho (do qual só sabemos que é muito evoluído, mas do qual ainda entendemos muito pouco), não têm consciência de si próprios e do mundo?⁴³ Por sermos mais complexos seremos mais importantes? O facto do homem ter consciência de si e do mundo faz dele um ser superior? É certo que o poder contar a sua própria história o torna num ser vivo especial e o facto de estarmos aqui (segundo o mesmo documentário, *Espèces D'Espèces*, por um mero acaso), é uma benção. Como dizia um cientista no filme, bastava ter sido um outro espermatozóide e a história seria outra. Ou conforme um outro comentário de Pedro Salgado, bastaria que fosse um pouco ao lado a trajectória do asteróide que colidiu com a terra há 64 milhões de anos para tudo ter sido diferente – não se extinguiriam os dinossauros, não haveria espaço para o desenvolvimento dos mamíferos, não teria surgido o homem. Sugere ainda o biólogo que em lugar do homem estaria possivelmente o resultado do desenvolvimento do ramo mais complexo do Velociraptor... Imaginam um casal de lagartos cabeçudos, a passear de rabo dado em algum centro comercial de um presente alternativo? E uma divindade criada à sua imagem, a velar pelos seus semelhantes?

Talvez aquilo que distingue aqueles que praticam a arte, ou a admiram, da maior parte dos restantes indivíduos é que os primeiros possuem muito possivelmente esta noção instintiva de que algo os une à natureza e que esse cordão umbilical existe para sempre. Freud dizia, a propósito da arte de Leonardo da Vinci e da sua paixão pelo conhecimento da natureza, que, ao contrário deste pintor, o homem vulgar ama de forma impulsiva, a partir de motivos emocionais que nada dizem respeito ao conhecimento. Segundo ele, o homem que demonstra uma tal necessidade profunda de conhecer o mundo que o rodeia acaba por se esquecer da sua “quase existência”, pois esta será ínfima comparada com a complexidade do

⁴³ Conversa presencial com Pedro Salgado; Lisboa, Outubro de 2011



fig. 3 – *The Mystic Spiral*, pintura mural, do templo do forte de Paro Dzong, Bhutan Oeste

cosmos.⁴⁴ É curioso pensar que este arbusto esférico se aproxima da “Mandala”, círculo mágico que designa uma estrutura ordenada e simboliza uma representação do “núcleo do átomo” da mente humana, cuja essência se desconhece – símbolo que representa uma sensação de plenitude natural ⁴⁵ (fig. 3).

Jung diz que os demónios e deuses do homem moderno continuam a existir mas sob a forma de diferentes inquietações, como as diversas complicações psíquicas do chamado “mundo evoluído”, e este sente-se desorientado. Desenvolveu de tal forma o consciente em detrimento do inconsciente que perdeu a capacidade de recorrer ao instinto de forma a compreender-se melhor a si próprio. O homem de hoje continua a não admitir que está dependente de uma enorme quantidade de poderes que fogem ao seu controlo.⁴⁶ A arte serve de catarse a estas dificuldades do Homem moderno e também serve para este se aproximar mais da natureza; a arte deve, através das suas diferentes formas e símbolos, purgar as dificuldades do homem. Já Aristóteles dizia que a realidade, por mais dura que parecesse, não deveria ser evitada mas sim compreendida, de forma equilibrada, através da poesia ou da arte, pois ao sublimar a realidade que se mostra por vezes trágica, através da arte, o espectador vai ser ajudado a compreender melhor a realidade, sentindo de certa forma um alívio.⁴⁷ Herbert Read, ao reflectir sobre a importância de vivermos a tragédia nas obras de arte, comenta que, hoje, a nossa sociedade sente a falta dessa verdadeira tragédia, pois só através dela existe a verdadeira catarse da alma humana. Pelo contrário, o homem de hoje foge dela e encontra sempre uma

⁴⁴ FREUD, Sigmund – *Leonardo da Vinci: A memory of his childhood*. 2nd edition. Translated by Alan Tyson, London and New York: Routledge, 2005, p. 21, 22.

⁴⁵ FRANZ, M.L. – The process of individuation. In Jung, Carl G., op. cit. p. 213.

⁴⁶ JUNG, Carl G., op. cit., p. 82.

⁴⁷ READ, Herbert, op. cit., p.186.

salvação através dessa fuga. Diz ele que o episódio bíblico da “Paixão de Cristo”, um dos arquétipos mais relevantes da civilização ocidental, não revela uma verdadeira tragédia pois apresenta-nos a salvação e que, por isso, “Não há uma arte trágica entre o fim da civilização da Grécia Antiga e o início da civilização secular na qual vivemos hoje.”⁴⁸ Estes estados do insólito e do medo que são sentidos numa tragédia retratam a inquietação humana, e se os contos de fadas traduzem alguns desses medos para os mais novos, contos estes extremamente necessários para o seu bom desenvolvimento emocional, também deveriam existir para os homens “mais crescidos” e adultos: “O medo, a atracção do insólito, as oportunidades, o gosto pelo luxo, são recursos de que nunca nos serviremos em vão. Há contos a escrever para os adultos, contos que são quase como *blues*,”⁴⁹ escreveu Breton.

O olhar distraído do poeta e do artista talvez não seja afinal um olhar distraído, ou de louco, de que é muitas vezes acusado. Talvez revele, pelo contrário, um olhar atento; um olhar atento ao interior de si mesmo – um olhar que vai de encontro à natureza da sua alma e que assim permite um olhar profundo sobre si próprio e sobre o mundo que o rodeia. Sonhar acordado inicia-se nessa distracção, o inconsciente e o consciente em simultâneo.

Há uns dias atrás deparei-me com uma situação bizarra... Fiz todo um percurso de automóvel conduzindo cerca de 30 minutos sem “olhar” a estrada. Posso dizer que estava bastante ensonada e que o meu estado era de vigília semi ausente. Logo no início da minha viagem, recordei um filme que tinha visto na noite anterior e esse recordar levou-me a um encadeamento de ideias de tal forma dominantes que, embrenhada nos meus pensamentos, conduzi de forma totalmente mecanizada até “acordar” desse “sonho”, no momento em que estava a dois quarteirões do meu destino. Fiquei assustada (pois sonhar não se revela seguro ao volante de um automóvel) quando realizei que não me lembrava do caminho

⁴⁸ Idem, *ibidem.*, p.201-202. “there is no tragic art between the end of the Greek civilization and the beginning of the secular civilization in which we now live.”

⁴⁹ BRETON, André, op. cit., p. 31. “La peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque blues.”

percorrido até ali, mas apenas de uma quantidade de personagens e locais que nada tinham a ver com a minha realidade exterior. O aborrecimento da viagem de carro levou-me a viajar para outras “terras” mais interessantes – o que me faz pensar que poderá ser necessário aborreceremo-nos para sermos criativos. A maior parte dos indivíduos, neste mundo frenético, pós-industrial, dificilmente encontra um segundo de aborrecimento, destruindo assim a sua capacidade de sonhar.

Esta experiência da viagem de carro revelou-se ser um estado de sonho acordado, e este mostrou ser uma projecção do meu “Eu” real num “Eu” imaginário, a viver num mundo onírico e algo fantasmagórico ao qual eu também pertenço, mas cuja entrada só é acessível num estado de relaxamento particular.

Contudo, dizia Freud, esse relaxar que dá lugar ao “sonhar acordado” só dá prazer se transposto para as fantasias do poeta ou artista, mas para o mero sonhador, pelo contrário, é somente aborrecido.⁵⁰ As obras de arte promovem a contemplação e ajudam a entender a razão da nossa existência, promovendo a reconciliação de conflitos entre o indivíduo e a natureza.

Estas duas realidades, interior e exterior, têm, na minha opinião, muito a ver com os textos de Herberto Helder, onde se encontram paralelamente realidades interiores e exteriores. É como a viagem de carro onde, paralelamente e ao mesmo tempo, vivo duas viagens, a do sonho, a interior, e a da vida física, exterior.

O sonho acordado, para a filósofa Maria Zambrano, descreve-se assim:

Na vigília, o sonhar dá-se imperceptivelmente no sujeito e contribui para o esquecimento, quando não acontece assim, engendra uma recordação cujo conteúdo se transfere ou transvasa para um plano da consciência que não lhe corresponde. Converte-se então em germen de obsessão e de transtorno da realidade, de que a calúnia é um exemplo. Pelo contrário, se estes conteúdos se transferem para um lugar adequado da consciência, o lugar em que a consciência e a

⁵⁰ READ, Herbert, op. cit., p. 82.

alma entram em simbiose, vêm a ser gérmes de criação, seja no processo da vida pessoal ou, desprendendo-se dela, numa obra de criação.⁵¹

O sonhar acordado é um primeiro passo para a criação de uma obra. Os sonhos ajudam-nos a ter um contacto com o inconsciente e a entendê-lo, embora por vezes esse contacto não seja totalmente fácil, uma vez que as suas imagens surgem camufladas através dos símbolos e é necessário desvendar as verdadeiras imagens, ao decifrar esses símbolos. Para Freud e para a maioria dos psicanalistas a arte é tida como um processo puramente mental, que elabora sonhos acordados e enquanto actividade mental, a realidade psíquica (como a do sonhar-acordado) é tão real como a realidade física.⁵² Tomás de Aquino apresentou-nos pela primeira vez os chamados “Sonhos Lúcidos” mas estes, ao contrário dos de Freud e Jung, fugiam da ideia da existência de um inconsciente.⁵³ Hoje, já no século XXI, estes “Sonhos Lúcidos” são estudados por neurocientistas que são totalmente contra a ideia de existência de um inconsciente, mas que afirmam que, pelo contrário, o sonho é muito consciente e o indivíduo que o sonha tem total controlo sobre ele.⁵⁴

O homem de hoje está tão obcecado com o exterior apenas, que não chega a dar importância ao seu Eu interior ou a outras formas de transcendência. Esse equilíbrio entre matéria e espírito, corpo e alma, na psique humana, está ameaçado nos dias de hoje e, para recuperá-lo, a arte tem um papel fundamental. Segundo Jung, à medida que a civilização afastava o homem dos seus instintos naturais e fundadores da natureza humana, surgia um “vale” entre a natureza e a mente, consciente e inconsciente. Esta oposição, conforme o psiquiatra, caracteriza a mente

⁵¹ ZAMBRANO, Maria, op. cit., p. 63.

⁵² READ, Herbert, op. cit., p. 97.

⁵³ FRANZ, M.Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates, and other historical figures*. Translations by Emmanuel Xipolitas Kennedy Vernon Brooks, Elizabeth Welsh, Andrea Dykes. Boston & London: Schambhala, 1998, p. 90.

⁵⁴ HOBSON, Allan – “Freud estava Errado”. In *Visão*, nº 639. (2 de Junho 2005), p. 13.

dos artistas da arte moderna.⁵⁵ Alain Resnais, entrevistado acerca do filme *Mon Oncle d’Amérique* realizado em 1980, diz-nos que o inconsciente pode ser uma ferramenta fabulosa, porque lá encontramos repressões que são difíceis para o consciente exprimir, que são punidas pela sociedade que, contraditoriamente, também as autoriza e até premeia, de forma mais encoberta, mas por todos aceite. Diz-nos Resnais que o nosso inconsciente guia muitas das nossas acções desde que nascemos e sem nos darmos conta dele. Este inconsciente é silencioso e não é o mesmo do de Freud, mas é mais perigoso pois alberga uma série de julgamentos e preconceitos que, à medida que o indivíduo cresce, se tornam cada vez mais rígidos e cada vez menos questionados. Basta retirar uma “carta do baralho” que tudo se desmorona. O resultado são as angústias que se exprimem muitas vezes em assassinatos, genocídios, guerra, etc. O filme explora o funcionamento do cérebro no ser humano e compara-o ao de alguns animais, como os ratos. Conclui dizendo que o ser humano, desde que está neste planeta chamado Terra, não faz outra coisa senão querer dominar – dominar os outros, os que julga serem mais fracos, e que, enquanto o homem não desistir desse papel, dificilmente encontrará forma de acabar com muitos dos seus grandes males, e com os males da sociedade, fruto das referidas angústias provenientes do seu Eu.⁵⁶

Diz Marie Louise von Franz, discípula de Jung, que, para ele, o termo “Em-si”⁵⁷ ou “Eu” serve para descrever o centro da alma do inconsciente, termo que “roubou” à filosofia indiana, e que diz que só através da projecção de nós próprios em outros elementos podemos ter consciência de alguns processos do inconsciente. “Não há tomada de consciência sem o fogo da emoção e do sofrimento.”⁵⁸ Esta adaptação difícil ao consciente ora leva à reflexão, se tudo correr bem, ora ao homicídio ou assassínio, se tudo correr mal.

⁵⁵ JAFFÉ, Aniela, op. cit., p. 253.

⁵⁶ ALAIN, Resnais – *Mon Oncle d’Amérique*. [Registo Vídeo]. France: mK2, Les Éternels, 1980. 1 dvd (125’).

⁵⁷ O termo usado por Jung em inglês *Self* foi traduzido do termo alemão *Selbst*, do francês *Soi* e é usado por Yvette Centeno e Gilbert Durand como “Em si” por descrever algo que é neutro.

⁵⁸ FRANZ, M. Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates, and other historical figures*, op. cit., p. 15.

Ainda segundo esta estudiosa, a expressão “Conhecimento do Eu” surge-nos pela primeira vez através de Sócrates e Platão, embora a frase *Know Thy-Self* seja atribuída a Pitágoras. Todavia, Platão concentrou-se sobretudo no pensamento consciente, uma vez que o pensamento que distingue o irracional do racional surgiu somente depois de Aristóteles ter revelado interesse pela psique humana – o que levou ao aparecimento de várias teorias das “emoções, afectos e desejos sociais”. Este conhecimento de si próprio, que Franz refere, é um conhecimento que só se realiza através de profundas meditações, aquilo que, para Jung, seria a procura do centro interior da alma, e para os Alquimistas, por exemplo, seria a “Luz que vinha de dentro”, que era representada por um olho de peixe.⁵⁹ Este Em-si é muitas vezes simbolizado por um animal e representa de certa forma o nosso instinto natural e o nosso relacionamento com aquilo que nos rodeia.⁶⁰ Deveremos viver dois mundos diferentes, o mundo das tarefas e deveres do mundo exterior, e o mundo dos sonhos, onde o Em-si surge através de sinais interiores e simboliza de alguma forma a sua intenção, e que é aquilo a que chamamos intuição. A intuição tem um papel fundamental na dimensão onírica e nas imagens que daí advenham.

Esta procura do “Em-si” é tema central na obra de Herberto Helder, *Os Passos em Volta*, e refere-se a uma busca do desconhecido, próximo daquilo a que muitos designaram inconsciente, ou de qualquer coisa que se exprime através dos sonhos ou visões, de drogas, ou de estados de alma que permitem sonhar durante a vigília e que abrem caminho para o conhecimento do indivíduo como um todo – conhecimento esse que os personagens centrais da obra de Herberto Helder anseiam encontrar. Se para Sigmund Freud os sonhos se definem como desejos sexuais da infância disfarçados, para Jung os sonhos definem-se como algo que se esconde no inconsciente e que, ao emergir, revela diferentes experiências de cada indivíduo, e é essencial para o funcionamento equilibrado da psique humana. A teoria Junguiana já era, quem sabe, aplicada inconscientemente por muitos autores e

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 6-15

⁶⁰ FRANZ, M.Louise – “The process of individuation”. In Jung, Carl G, op. cit., p. 207.

artistas, muito antes de terem tido acesso às suas teorias. Talvez por ser uma teoria do senso comum, que apela a todos os sentidos da psique humana, e que os artistas intuitivamente utilizam.

Para Jung, o inconsciente pode dividir-se em individual ou colectivo. O inconsciente colectivo (será talvez aquilo a que os antigos chamavam poderes espirituais) é-nos revelado através das suas manifestações, imagens arquetípicas, mitos e símbolos e expressa-se através dos sonhos. De cada vez que se entendia a expressão de um sonho, dizia Jung que significava que se começava a ver a luz. Este princípio junguiano adapta-se não só aos sonhos, mas a todas as formas transcendentais de pensar ou reflectir, formas essas que têm a sua representação nos trabalhos de diversos artistas e criadores.⁶¹ Para Jung, “O inconsciente corresponde à mítica terra dos mortos, à terra dos antepassados”⁶². Esta imagem foi explorada em *Os Passos em Volta*, quando vemos os protagonistas procurar o conhecimento absoluto através da morte:⁶³ talvez quisessem dizer que a alma tinha partido para o inconsciente ou para a terra dos mortos, onde lhes seria permitido um recomeço. Esta imagem misteriosa da morte nos contos de Herberto Helder leva os protagonistas da obra a uma viagem ao mundo interior, do inconsciente.

Curiosamente, se olharmos para o método de Betty Edwards em *Drawing on the Right Side of the Brain*, poderemos encontrar parte da teoria de Jung sobre a existência de dois tipos de linguagem e de pensamento na psique humana. Paul Kugler (doutorado em Psicologia Analítica pelo Instituto Junguiano de Zurich) apresenta também em *The Alchemy of Discourse*⁶⁴ o “pensamento directo”, o mais “racional e

⁶¹ FRANZ, M. Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates, and other historical figures*, op. cit., p. 7.

⁶² JUNG, Carl. G. – *Memories, Dreams, Reflexions*. Revised edition. Recorded and edited by Aniela Jaffé. Translated from the German by Richard and Clara Winston, United States: Vintage Books Edition, April, 1989, p. 191,192. “for the unconscious corresponds to the mythic land of the dead, the land of the ancestors.”

⁶³ Este renascer vê-se acontecer em vários contos, como por exemplo em “Cães, Marinheiros”, “Equação” e “Coelacanto”, entre outros – tema mais aprofundado no terceiro capítulo.

⁶⁴ KUGLER, Paul, op. cit., p. 62, 63.

lógico” e o “pensamento de fantasia” que é o mais “irracional e mítico”. Segundo Kugler, o primeiro pertence ao consciente e o segundo ao inconsciente. Os dois são essenciais para um bom equilíbrio do funcionamento da mente, embora alguns indivíduos funcionem melhor com uma forma de linguagem e outros com outra. Diz-nos ainda que também Freud fez essa distinção: o primeiro modo seria o “processo primário”, que comunicava através dos sonhos, formação de sintomas e transferência, e o segundo modo, o “processo secundário”, que comunicava através da lógica racional. No primeiro, “o metafórico da alma” seria interpretado através da psicanálise e traduzido para uma linguagem racional, do ego, enquanto que para Jung essa tradução não fazia sentido, pois essa linguagem faz parte da voz natural do indivíduo, é a sua voz interior, a sua natureza. Para entender este discurso metafórico da alma, que é o mesmo dos sonhos, Jung introduz um método novo e já metafórico por si só, sem necessitar de tradução, a que chamou arquétipo: aquele que lida com a linguagem poética da imaginação e que será o modo linguístico que estuda o discurso da alma.⁶⁵ Este discurso, para Jung, não oferece distinção entre a psique neurótica ou a psique saudável; todas servem para abrir caminho ao conhecimento do “Em-si”. Já foi dito aqui que o inconsciente, durante muito tempo, na história ocidental, albergava unicamente os fenómenos psicóticos e neuróticos. Ora, para Jung, esses fenómenos não são mais do que exageros dos fenómenos naturais, mas expressados sob forma patológica.⁶⁶ Também Breton, no seu primeiro manifesto surrealista, exprimia apreço pelos “loucos”, dizendo que são “encarcerados” por actos insignificantes, e que a indiferença que revelam perante a crítica de que são alvo e os castigos que aceitam com resignação prova que a sua imaginação e delírio lhes dá conforto suficiente, pois só assim é possível aceitarem tal exclusão. Ainda a este respeito, diz Breton: “E, portanto, as alucinações, as ilusões, etc., são uma importante fonte de prazer a não desprezar.”⁶⁷

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁶ JUNG, Carl.G. – *Man and his Symbols*, op. cit., p. 34.

⁶⁷ BRETON, André, op. cit., p. 16. “Et, de ce fait, les hallucinations, les illusion, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable.”

O texto de Oliver Sacks “Passagem para a Índia” conta-nos a história de uma jovem indiana que, em 1978, aos 18 anos, foi internada com um tumor cerebral maligno. À medida que o tumor foi aumentando e lhe foram administrados esteróides, as convulsões começaram a ser mais frequentes e estranhas: “Não perdia a consciência mas parecia ficar (e sentia-se) num ‘estado de sonho’ (...)”. As convulsões “são normalmente caracterizadas por ‘estados de sonho’ e ‘reminiscências’ involuntárias.” A jovem reconhecia imagens da Índia, onde viveu enquanto criança. “Poderiam ser fantasias ou sonhos no sentido freudiano? Ou uma espécie de sonho loucura (onirofrenia) que pode, por vezes, ocorrer na esquizofrenia?”. Segundo Sacks, a jovem, tinha estas visões, que eram “claramente memórias”, e que aconteciam ao mesmo tempo que estava num estado de consciência.⁶⁸

Noutra história da referida obra de Sacks, “Um cão debaixo da pele”, é-nos apresentado um jovem de vinte e dois anos, “estudante de medicina, consumidor de drogas /cocaína, PCP e, principalmente, anfetaminas”. Este jovem sonhou uma noite que era um cão, num mundo onde os cheiros eram muito intensos e significativos. Quando acordou percebeu que estava num mundo próximo daquele que sonhou: “como se fosse cego para as cores e, de súbito, me visse num mundo cheio de cor”. Nessa altura começou a ver muitas tonalidades que desconhecia e houve um aumento da “percepção e da memória eidética”. Quando antes não conseguia desenhar, passou a fazer desenhos perfeitos. Mas a sensação mais forte de todas foi a diferença no olfacto: descobriu que podia distinguir pessoas através do cheiro. “Conseguia cheirar as suas emoções: medo, alegria, sexualidade, tal como um cão”. Passadas três semanas toda esta transformação tinha acabado, tinha voltado à normalidade: “Estou contente por estar de volta, mas também sinto que perdi qualquer coisa. Agora percebo do que prescindimos para nos tornarmos humanos e civilizados. Também precisamos do que é primitivo”⁶⁹

Talvez por isso, quando revelamos as nossas emoções mais íntimas sob a forma

⁶⁸ SACKS, Oliver, op. cit., p. 190-192.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p.193-195.

de arte (seja literária, pictórica, musical ou teatral) inspiradas nos sonhos ou no inconsciente, o mundo nos pareça tão mais fascinante, sensível e irreal. Essa natureza onírica é ancestral e primitiva – como vimos com Schubert – e por isso, o doente de Sacks, mais tarde declara sentir ter perdido alguma coisa. Perdeu a espontaneidade, a pulsão vital ainda existente nos animais, em virtude daquilo que se considerava como a “universalidade da inibição”, sendo que o homem, para evoluir e se distinguir dos outros animais enquanto ser “sofisticado” e “invencível”, teria que inibir os seus níveis mais perceptivos e elementares.⁷⁰

Este abandono dos nossos instintos mais primários, para que nos possamos distinguir dos restantes seres animais, paga um preço bem alto, pois tudo o que existe na natureza tem um equilíbrio precário, o bom e o mau coabitam lado a lado. Hoje, sabemos que, caso alguns destes instintos animais primários e básicos, que foram esquecidos, tivessem a oportunidade de serem novamente revividos, de forma descontrolada, cairíamos muito possivelmente numa barbárie e por isso o homem prefere não pensar mais neles. Contudo, este equilíbrio, necessário ao homem, está agora posto em causa pois essa sombra esquecida permitiria talvez que o homem não investisse tanto em criar máscaras e enaltecer a desonestidade para sobreviver. Vemos que as crianças aprendem com os adultos que a verdade deve ser muitas vezes omitida, por uma questão de sobrevivência e de integração na sociedade. Tornámo-nos hipócritas, um instinto refinado do homem.

Aquilo que verdadeiramente nos distingue dos animais é a nossa capacidade consciente de destruir e de ser cruel. Os outros animais, ao contrário do homem, não são cruéis, poderão por vezes ser temidos nos contos de fadas ⁷¹, é certo, mas na verdade é curioso verificar que, se houve o tempo em que o homem temia os animais, hoje são os animais que devem temer o homem.

Quando vemos representar os actores, ao contrário do que se pensa, eles não

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.196.

⁷¹ CHANGEUX, J.P; RICOEUR, Paul – *What makes us Think? A Neuroscientist and a Philosopher Argue About Ethics, Human Nature, and the Brain*. Translated by M.B. DeBevoise. New Jersey and Oxfordshire: Princeton University Press, 2000. p. 284.

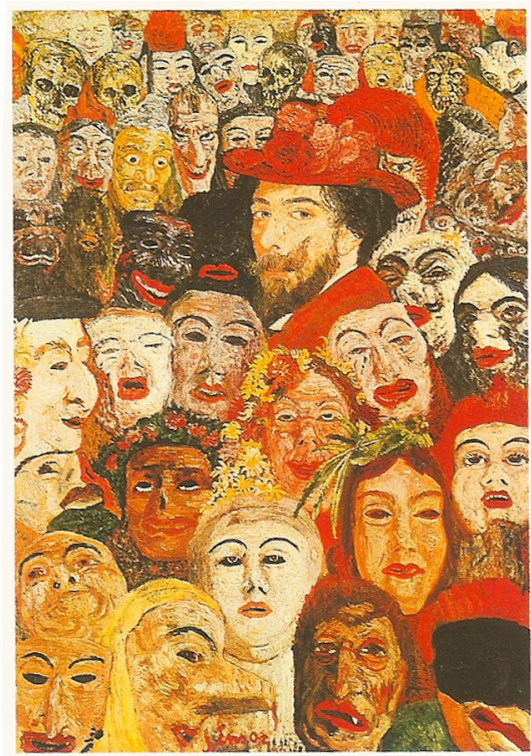


fig. 4 – James Ensor, *Retrato do Artista Rodeado de Máscaras*, 1999.

estão a representar ou a fingir, mas estão a ser eles próprios. Quando vivemos em sociedade criamos máscaras e, quando um actor representa, levanta a sua máscara.⁷² Podemos vê-lo em *Retrato do Artista Rodeado de Máscaras* de James Ensor (1860-1949) onde o artista “desmascarou a sociedade deixando-a usar a máscara da sua própria escolha, revelando a atitude subjacente à vida da época com uma imagética violenta e perturbada”⁷³ (fig. 4).

Segundo Jung, deverá ser construído um equilíbrio entre o mundo em que vivemos e o mundo que esquecemos,⁷⁴ equilíbrio esse que a arte ajuda a conquistar, como é dito por um neurocientista dos nossos tempos, Jean-Pierre Changeux, num diálogo que estabelece com Paul Ricoeur, filósofo: “A imagem através do seu poder evocativo, suscita a responsabilidade nos outros” e uma vez que “todo o pintor, ao pintar-se a si mesmo, revela o verdadeiro eu”, ao fazê-lo, “deixa cair a máscara” e revela-se totalmente. E diz mais: que a experiência tem demonstrado que grandes descobertas se dão na fronteira entre as diversas disciplinas das ciências e das

⁷² BURSTYN, Ellen – In Ellen Burstyn. Matanovic, Milenko ed. *Lightworks – Explorations In Art, Culture, And Creativity*. Washignton: Lorian Press, 1985, p.179.

⁷³ RUHRBERG, Karl, op. cit., p. 33.

⁷⁴ JUNG, Carl. G. – *Memories, Dreams, Reflexions*, op. cit., p. 246.

ciências sociais e humanas e que, por isso, não faz sentido a falta de cooperação e uma divergência institucional que se sente entre elas, ainda nos dias de hoje⁷⁵. Talvez a grande diferença de métodos entre os dois tipos de ciências, relativamente a uma procura do conhecimento da mente, seja o facto de os primeiros procurarem compartimentar o cérebro, estudando as partes através de médias e os segundos procurarem o todo através de cada indivíduo. Mas, como dizia Chirico,⁷⁶ o mistério de todas as coisas está na existência de centenas de almas e centenas de aspectos diferentes para cada uma coisa, ou seja, cada pessoa contém um imenso universo em si próprio, o que me faz tomar consciência do longo caminho a percorrer na procura de um Eu em cada indivíduo e dos milhares de enigmas que existem na mente de cada ser humano. Não há objecto, sombra, paisagem, figura humana ou animal que não transmita mais do que a sua simples fisionomia. Para qualquer destas formas, o olhar do artista, do pintor, ou do ilustrador, será sempre o olhar que vai mais além da simples forma. Quantas vezes nos surpreendemos ao olhar uma simples mancha ou sombra na parede, um buraco num azulejo, ou as formas negativas de qualquer forma positiva? Podemos ver expressões humanas e animais em todo o lado; numa folha de uma árvore comida por uma lagarta, num rodapé a desfazer-se com a saída da térmita, nas nuances da água a correr, etc., etc.

É interessante pensar que desde Sigmund Freud muito se tem dito e estudado acerca dos sonhos. Foi ele o primeiro, no nosso tempo, no início do século XX, a estudar este assunto de forma mais científica e a colocar questões que ainda hoje são pertinentes. Foi um visionário, numa época em que a neurologia tradicional, “porque [era] mecânica e porque privilegia os *deficits*, nos esconde a vida real, que é a do instinto em todas as funções cerebrais – pelo menos em todas as funções superiores tal como a imaginação, a memória e a percepção – esconde-nos a própria vida da mente”⁷⁷

⁷⁵ CHANGEUX, J.P; RICOEUR, Paul, op. cit., p. 305.

⁷⁶ CHIRICO, Giorgio de – In Marcel, Jean ed. *The Autobiography of Surrealism – The Documents of 20th-Century Art*. NY: The Viking Press, 1980, p. 5.

⁷⁷ SACKS, Oliver, op. cit., p. 115.

Com Freud nasceu o inconsciente, que permanecia na sombra naquela época. Foi ele quem introduziu a psicanálise como é ainda hoje praticada, onde a existência de um divã para utilizar nos tratamentos se tornou numa prática universal na cultura ocidental. Esses tratamentos, feitos através das interpretações dos sonhos, foram na época considerados extremamente radicais e algo obscuros, na medida em que permitiam aos pacientes entrarem em contacto com o seu consciente e inconsciente mas de forma regular e controlada, contudo, contribuindo, positivamente para a integração e formação do indivíduo.

Até mesmo Carl Jung, que foi seu discípulo, demorou alguns anos a apreciar a teoria do mestre e, apesar de se opor totalmente à sua teoria do “disfarce” e da “repressão sexual”, concordava com o processo de condensação e simbolismo.⁷⁸ “As imagens visuais constituem o componente principal dos nossos sonhos. As contribuições dos outros sentidos, salvo o da audição, são intermitentes e de menor importância.”⁷⁹

A ilustração ou imagem onírica é oriunda do inconsciente, seja sob a forma de sonho (noturno e diurno), seja sob o efeito de drogas, ou de doenças mentais, ou ainda, sob um outro qualquer estado que comunique com o inconsciente. Será um “trabalho de equipa” entre o consciente e o inconsciente. Para Freud um sonho (o noturno) não pode ser nunca narrado na íntegra pois, ao despertar, a memória dessas imagens confunde-se e funde-se com imagens impostas pelo consciente. Este último necessita encontrar alguma coerência nas primeiras imagens recordadas, para finalmente poder contar a história. O sonho permite comunicar ideias bizarras, abstractas, e muitas vezes desprovidas de sentido numa primeira análise, mas que, completadas com os pensamentos conscientes, transformam-se em imagens muito concretas, revelando experiências únicas e muito pessoais. Freud diz ainda que, por muito que se tente ser fiel às imagens do sonho, comunicando a verdade das imagens que se sonhou, o relato desse sonho dará sempre lugar a “acréscimos ou

⁷⁸ FRANZ, M.Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates (...)*, op. cit., p. 15.

⁷⁹ FREUD, Sigmund – *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001, p. 52.

retoques”. A memória terá sempre a necessidade de colmatar as falhas das imagens incoerentes, de forma a se tornarem coerentes.⁸⁰ Observamos talvez uma luta entre as imagens latentes de um sonho (o verdadeiro conteúdo do sonho) e a versão final desse sonho (a recordação que nos fica do sonho) o que, do meu ponto de vista, resulta em parte da criatividade ou capacidade de invenção do sonhador, e da sua capacidade de aceitar as imagens que lhe são estranhas e lhe foram fornecidas pelo inconsciente. Estas primeiras imagens latentes, com uma dose equilibrada de racionalidade, talvez ainda se revelem em algo novo e diferente. Essa luta entre o conteúdo do sonho latente e a recordação resultante desse sonho é visível na imagem onírica, onde se constata que dessa colisão entre consciente e inconsciente não sai um único vencedor, observando-se assim um empate. Ambos desempenham um papel fundamental na construção da imagem onírica.

As imagens provenientes dos sonhos apresentam-se confusas e desordenadas e, quando as queremos registrar através de desenhos ou palavras, tendemos a esquecer ou mesmo a omitir aquelas a que demos menos importância e a substituir por outras que nos ajudam a “compôr” a obra. Segundo Freud, “(...) após o despertar, o mundo dos sentidos logo começa a exercer sua pressão e se apossa imediatamente da atenção com uma força à qual muito poucas imagens oníricas conseguem resistir.”⁸¹ Para que essa imagem onírica resista, será necessário talvez invocar a tal capacidade de sonhar acordado para que o inconsciente não seja esmagado pelo consciente. Esta teoria inspirou os surrealistas através da associação livre de ideias, onde a imagem onírica sairia vencedora – com a diferença que, para os surrealistas, essa associação livre rejeitava furiosamente qualquer ideia do consciente que viesse preencher as incoerências da alma, do inconsciente.

Conforme disse Freud⁸² para interpretar um sonho deve-se concentrar num seu elemento, isolado, e seguir uma cadeia de pensamento arbitrária, que esteja

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 62.

⁸¹ Idem, *ibidem* p. 63.

⁸² Idem, *ibidem* p. 266.

relacionada com esse elemento. Esta ideia foi aproveitada e usada pelos surrealistas – tanto nas artes, como na poesia, através dos *Cadavres Exquis*. Esta sucessão de ideias, chamada “associação livre” vai ajudar a transformar (depois de uma análise em profundidade) pensamentos que, à partida, pareceriam triviais e aleatórios em pensamentos mais profundos.

“A realidade pode estar na embriaguez e não na sobriedade. Este é, de facto, o reino de Cupido e Dionísio” e invertem-se os papéis, “é um mundo de quimeras, truques e ironias da natureza”.⁸³ Esta “embriaguez” não leva o indivíduo a procurar o álcool, mas sim o interior da alma; é a viagem ao interior de si mesmo. Este estágio é, ainda hoje, frequentemente visto como uma neurose, a qual está associada aos indivíduos que se mostram isolados da sua comunidade, e que dificilmente se integram em grupos; indivíduos considerados “diferentes” e com comportamentos “pouco normais”. Os artistas, filósofos, escritores, ou aqueles que admiram e questionam aquilo que os rodeia, e que procuram respostas para o milagre da vida, são, eles também, e ainda hoje, frequentemente colocados no mesmo grupo.

Julgo que a formação de imagens oníricas inspira-se essencialmente no sonho e nessa embriaguez, nas ideias soltas e desconexas típicas de um sonho nocturno e na capacidade de sonhar acordado. Essas imagens transformam-se na nossa realidade, tal como afirma Sacks em relação à doença; vão encontrando uma sequência à medida que o nosso consciente se impõe sobre elas. A imaginação tem por isso um papel fundamental nessas imagens com dimensão onírica. As pulsões do indivíduo criador no momento do seu acto criativo vão unir consciente e inconsciente, de forma a que o produto da obra seja o reflexo desse processo, apresentando-se sob uma nova manifestação, a de um Ser na sua totalidade. Esta pulsão artística será representada sob formas simbólicas pois “é o símbolo que permite estabelecer ligações entre o pensamento e o sonho, entre o consciente e o inconsciente”⁸⁴.

Também para Freud a imaginação tem grande importância na formação dos

⁸³ SACKS, Oliver, op. cit., p. 138.

⁸⁴ CENTENO, Yvette K., op. cit., p. 21.

pensamentos oníricos: segundo a sua teoria, é nessa sucessão de imagens que aquelas que de início e de uma forma isolada nos parecem absurdas, o deixam de o ser à medida que outras imagens advenham dessas primeiras. Assim, aquilo que distingue um artista que pensa de um mero sonhador, é a capacidade que o primeiro tem em armazenar as ideias soltas, bizarras e estranhas – que de início parecem nada querer dizer, enquanto surgem outras ideias – para depois as associar de forma a comunicarem numa ideia maior e mais importante. As ideias são analisadas por associação e como um todo, em vez de analisadas individualmente.

Sigmund Freud faz uma crítica directa aos críticos de arte que se impacientam e se assustam com imagens inspiradas no inconsciente, imagens que retratam “o mundo ao contrário” e parecem estranhas à maior parte das mentalidades do seu tempo, onde as ideias bizarras e estranhas surgem de imediato mas que, bem averiguadas, se tornam familiares e verdadeiras. Justifica assim porque razão muitos artistas, ainda na sua época, eram vistos como loucos e até discriminados:

Parece ruim e prejudicial para o trabalho criativo da mente que a Razão proceda a um exame muito rigoroso das ideias à medida que elas vão brotando – no próprio portal de entrada, por assim dizer. Encarado isoladamente, um pensamento pode parecer muito trivial ou muito absurdo, mas pode tornar-se importante em função de outro pensamento que suceda a ele, e, em conjunto com outros pensamentos que talvez pareçam igualmente absurdos, poderá vir a formar um elo muito eficaz (...) onde existe uma mente criativa, a Razão – ao que me parece – relaxa sua vigilância sobre os portais, e as ideias entram precipitadamente, e só então ela as inspecciona e examina como um grupo – Vocês, críticos, ou como quer que se denominem, ficam envergonhados ou assustados com as extravagâncias momentâneas e transitórias que estão presentes em todas as mentes verdadeiramente criativas, e cuja duração menor ou maior distingue o artista pensante do sonhador. Vocês queixam-se da sua improdutividade porque rejeitam cedo demais e discriminam com excessivo rigor.⁸⁵

⁸⁵ FREUD, Sigmund, op. cit., p.118.

Ou seja, as ideias e imagens que surgem em sonhos e que nos parecem tão disparatadas, podem não ser, segundo Freud, trivialidades da nossa realidade consciente, apesar de camufladas: “Os sonhos nunca dizem respeito a trivialidades: não permitimos que nosso sono seja perturbado por tolices.”⁸⁶

Tal como a condensação do sonho é um mecanismo da formação do sonho cujas ideias dos sonhos latentes (o verdadeiro conteúdo do sonho) são condensadas numa única imagem no sonho manifestado, também na elaboração de uma ilustração pode estar presente esse trabalho de condensação. Quero com isto dizer que, uma forma de ilustrar passa por retirar as imagens que nos inspiram e que reconhecemos do conteúdo do sonho (neste caso, do texto que ilustra), associando-as a outras da nossa imaginação, de forma a transformá-las ou disfarçá-las numa só imagem.

Nalgumas colagens de pintores surrealistas “as associações poéticas regem-se por um minucioso trabalho de imbricação dos objectos díspares sobre aquilo que Ernst denominava um plano ‘não-conveniente’ e assimilam-se ao trabalho de condensação e deslocamento próprio das imagens oníricas. A impressão de unidade contribui para o questionamento da realidade e das suas aparências e para o efeito de estranheza.”⁸⁷ Tal como o material dos sonhos de Freud tem a capacidade de transformação através da condensação e deslocamento, talvez os elementos artísticos de outro tipo de sonhos, os da *réverie*, que são os sonhos diurnos, apresentem a mesma capacidade de transformação, através de uma quantidade extensa de possíveis aproximações e associações.

Freud diz-nos que o “conteúdo do sonho ” é e era representado em forma de hieróglifos cujos símbolos necessitam ser traduzidos para uma outra linguagem, a dos “pensamentos do sonho”. Segundo ele, um dos maiores erros dos anteriores intérpretes de sonhos foi exactamente olhar para estes símbolos como se olhassem

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 189.

⁸⁷ ÁVILA, M. Jesús – O Surrealismo nas artes plásticas em Portugal, 1934 – 1952. In Ávila, Maria Jesus; Cuadrado, Perfecto E. *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*. [Catálogo]. Cord. de Nuno Ferreira de Carvalho, trad. de Juana Maria Lorenzo e Maria de Lourdes Pereira. Instituto Português de Museus e Junta de Extremadura, 2001, p. 79.

para uma imagem artística, pois desta forma a imagem parecia não fazer sentido. Esses símbolos tinham que ser lidos segundo os seus valores simbólicos, um a um, de forma a que cada uma das interpretações, quando juntas, formassem uma única e grande imagem, que fizesse sentido (como se se tratasse de um *puzzle* de diferentes ideias, já traduzidas dos símbolos e que juntas ganhassem um novo significado). Por isso a crítica que fez aos críticos de arte e que referi em cima, prendia-se com a sua incapacidade de interpretar as imagens segundo os seus valores simbólicos, pois sem essa interpretação a imagem parece desprovida de sentido.⁸⁸ Hoje existe uma maior tolerância à leitura dessas imagens confusas ou estranhas desde que se apresentem honestas e fiéis ao interior de quem as produz, pois mesmo que não se consiga obter uma leitura simbólica imediata, sabemos de forma intuitiva que esses símbolos existem, quando tocam os nossos sentidos.

Ainda sobre a formação dos sonhos, Freud refere que estes se baseiam num processo de condensação e que só alguns elementos dos pensamentos do sonho encontram caminho para chegar ao seu conteúdo, questionando-se sobre as condições que determinam tal selecção.⁸⁹ Fazendo uma analogia relativamente ao processo de uma ilustração onírica: que elementos na ilustração simbolizam o que está escrito? Como seleccionar esses elementos? Um texto de carácter onírico já tem por si só uma imagética próxima de um sonho, ou seja, carregada de imagens simbólicas e arquetípicas que pertencem à inspiração do autor ou do poeta. Que imagens deve o ilustrador representar nesse texto? As mesmas imagens arquetípicas do poeta? Deve o ilustrador concentrar-se na imagem do texto que lhe parece mais relevante? Mais simbólica ou mais arquetípica do seu ponto de vista? Talvez; pois como diz Lacan os arquétipos linguísticos relacionam-se com a linguagem poética da imaginação, eles estudam o “discurso da alma”.⁹⁰ Porém, o ilustrador interpreta essas imagens simbólicas e arquetípicas usando as suas próprias metáforas, aproximando-se ou afastando-se mais ou menos das textuais.

⁸⁸ FREUD, Sigmund, op. cit., p.276-283.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 277.

⁹⁰ KUGLER, Paul, op. cit., p. 63,72.



fig. 5 – Marie Pacou e Alexis Appert, *Un jour, un homme est enterré dans mon ventre*, 1997.

Numa pequena animação de Marie Pacou e Alexis Appert de 1997 *Un jour, un homme est enterré dans mon ventre*⁹¹ (fig. 5), podemos ver como a autora consegue mostrar um universo bizarro, onírico, dum imaginário estranho e censurável, mas de maneira credível. Haverá muitos outros exemplos, claro, mas tomei a liberdade de referir este porque julgo que traduz bem o que procuro numa imagem com dimensão onírica. Esta curta animação mostra uma mulher que se encontra de repente com um homem atravessado no seu ventre, com a sua cabeça e braços a espreitarem do lado da barriga e as pernas e pés do lado das costas. Pouco falam um com o outro e a vida daquela mulher é uma vida igual à de todos nós excepto esta situação insólita de existir um homem atravessado no seu corpo. Ao olharmos a história pela forma como é contada, essa situação estranha torna-se perfeitamente credível. Será esse o trabalho da ilustração enquanto arte onírica. O texto serve de ponto de partida e o objectivo é que as imagens não só vivam em comunhão com o texto mas que também possam viver sem ele. Para as imagens serem credíveis é necessário que emanem algo que permita ao leitor sonhar. De alguma forma essas imagens, que parecem bizarras, devem tocar o leitor e surpreendê-lo, independentemente do texto. Freud, por forma a explicar porque é que os sonhos são incapazes de

⁹¹ PACCOU, Marie – *Un jour, un homme est enterré dans mon ventre*. [Em linha]. France, 1997. [consult. 12 Nov 2011]. Disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=BmEaGdPGFBw>

expressarem certo tipo de pensamentos mais lógicos, compara-os às artes plásticas, (às quais eu acrescento a ilustração e a animação) que, ao contrário da poesia, não se pode valer da fala.⁹²

Todavia, será interessante pensar que a imagem surge antes das palavras. As palavras aparecem pela primeira vez na história da humanidade em forma de poesia. Ao contrário do que acontece hoje, a linguagem não era, no início, um instrumento do discurso racional. Surge como um primeiro acto “pré-reflectivo e espontâneo na consciência do homem”: “os homens primeiro sentem sem observar, depois observam de espírito preocupado e agitado. Finalmente, reflectem com clareza”.⁹³ Segundo Herbert Read a imagem visual – a mesma das artes plásticas – é comum à imagem poética; ambas têm uma função essencial, existem por si só e são uma “formulação de expressão indissolúvel e não uma extensão de um discurso lógico, não uma ilustração ou significação”. Curiosamente, o termo “ilustração” aqui traduz uma explicação do texto, exactamente o oposto da ilustração onírica, que se prende mais com a imagem poética da poesia ou das artes visuais que, independentemente de acompanharem um texto ou não, são imagens autónomas e podem ser lidas ou vistas de forma independente do texto. “A imagem poética é recebida e sentida, mas não é observada e reflectida; é um momento de visão original, uma intuitiva extensão do consciente, um acto de apreensão, mas não ainda de compreensão.”⁹⁴

Assim, de acordo com aquilo que venho a dizer e a tentar demonstrar relativamente à importância da ilustração face a um texto, e neste caso a um texto com um imaginário onírico, o texto acompanhado por imagens ganha uma outra leitura, que pode agradar mais a uns que a outros, mas que não deixa de acrescentar mais um nível de reflexão ao trabalho do escritor. Digo ilustração sempre que uma

⁹² FREUD, Sigmund, op. cit., p. 310.

⁹³ READ, Herbert, op. cit., p.110,111. “men at first feel without observing, then they observe with a trouble and agitated spirit. Finally they reflect with a clear mind.”

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 114. The poetic image is received and felt, but it is not observed and reflected on; it is a moment of original vision, an intuitive extension of consciousness, an act of apprehension but not yet of comprehension.”

imagem, seja ela desenho, pintura ou uma outra obra de arte, se apresente numa capa ou num interior de um livro ilustrando um texto. “Quando uma pintura (ou uma pintura figurativa) é usada para ilustrar uma capa de um livro reflectindo o teor da história, é ilustração, seja qual for o seu teor ou objectivo original”.⁹⁵

Tal como na construção de uma ilustração, a narrativa dos sonhos tende a ter em linha de conta as ligações que existem entre todas as partes dos pensamentos oníricos, combinando todos os elementos numa única situação. Freud dizia que assim seria possível, de forma simultânea, reproduzir ligações lógicas, e faz um paralelo com um pintor que representa na sua pintura todos os pintores e poetas da escola de Atenas ou de Parnassus. Porém, apesar de nenhum desses pintores ter alguma vez estado na presença uns dos outros, a sua representação em grupo constitui uma verdadeira comunidade.⁹⁶

No processo de construir imagens oníricas, procura-se um lugar que se desconhece de forma a exteriorizar aquilo que à partida não se julgava existir. Essas imagens darão lugar a múltiplas interpretações, assim como os sonhos, pois ambos são capazes de traduzir diferentes juízos, antes mesmo de se tornarem legíveis. Diz Freud que qualquer genuína criação poética parte de mais do que um só motivo ou impulso do poeta e admite mais do que uma interpretação. Diz também que não é por acaso que existe uma relação entre os sonhos, os contos de fadas, a prosa e a poesia. “Por vezes acontece que o olhar penetrante de um escritor de ficção tenha uma compreensão analítica do processo de transformação, do qual ele não costuma ser mais do que o instrumento. Quando isso se dá, ele pode seguir o processo em sentido inverso e, desse modo, identificar a origem do texto imaginativo num sonho”.⁹⁷

⁹⁵ HELLER, Steven, ed.; ARISMAN, Marshall, ed. – *Teaching Illustration*. New York: Allworth Press, School of Visual Arts, 2006, p. 20. “When an existing painting (or ‘figurative fine art’ work) is used as a book jacket referencing the content of the story, it is illustration, whatever its original content.”

⁹⁶ FREUD, Sigmund, op. cit., p. 311.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 247.

Os sonhos contam, na maior parte das vezes, aquilo que vai dentro do indivíduo que sonha, as suas verdadeiras emoções e sentimentos, o resultado dos pensamentos do inconsciente. Podemos dizer que os sonhos mexem com a essência de quem sonha. Cada um de nós tem uma narrativa interna, que é o que verdadeiramente nos distingue uns dos outros. A história que cada indivíduo constrói inconscientemente ao longo da sua vida é muito própria de cada um. Por isso me fascina tanto o mundo onírico e o resultado artístico que provém dessas narrativas interiores, plenas de mistérios, pensamentos, sensações e acções únicas.

O sonho dá-nos a possibilidade de nos tornarmos noutra pessoa através de um personagem, de vivermos uma outra realidade, revelando todo um novo universo íntimo.

Nesta gruta do sonho e do sonhar parece que o homem se sente mais observado que nunca, e que ali o persegue o juízo. A teoria da inibição, segundo Freud, faz depender esta estratégia defensiva – o inventar situações, imagens, o criar símbolos – da pressão que a moral em uso, quer dizer, a moral social, exerce sobre o desejo, última potência do ser humano, que chega a parecer o seu próprio ser. E este “ser” constituído pelo desejo há-de revestir-se, retrair-se e retrotrair-se, inventar e até... criar. Mas porquê?⁹⁸

Na teoria da inibição de Freud apercebe-se que muito do que está em nós como indivíduos é de alguma forma castrado ou inibido sob a forma de pressão moral ou social, como diz Maria Zambrano, para que possamos ser civilizados e conviver em harmonia. A mente criativa, inspirada no inconsciente, seja em forma de sonhos, neuroses ou drogas, revela-nos muitas vezes aquilo que escondemos e sentimos. E é talvez esse desabrochar que acontece através do inconsciente que dá lugar à dimensão onírica.

Para quem cria uma imagem inspirada num universo onírico, o processo dessa

⁹⁸ ZAMBRANO, Maria, op. cit., p.51.

criação surge numa simbiose entre a consciência e a alma, onde as imagens que nos aparecem em sonhos, desordenadas, vão ser interpretadas e alinhadas de forma a contar uma história mais nítida e clara. Porque, durante o sono, o sonhador não pode intervir nem mudar o rumo da sua história, é necessário construí-la, já em modo de vigília, de forma a que o resultado seja o desejo de quem a cria. Assim, a obra do artista não é só um trabalho do inconsciente ou da emoção. O artista utiliza o símbolo para comunicar o seu inconsciente, e o “símbolo é já razão”.⁹⁹

Talvez uma das respostas ao porquê da criação de arte onírica seja a necessidade de renovar e de questionar através de um estado de embriaguez, que ocorre por vezes ao acordarmos de um sonho, ao lermos uma obra literária, ao ouvirmos uma peça musical ou ao observarmos uma imagem – períodos durante os quais nos parece frequentemente que o tempo parou. Será como diz Maria Zambrano: “Em sonhos não existe tempo; quando sonhamos não temos tempo. Ao acordar devolvem-nos o tempo”.¹⁰⁰ Esses “sonhos” a que Maria Zambrano se refere, são os tais estados de embriaguez que fazem parte da mente criadora. E será isso uma forma de inspiração do inconsciente, o estar fora de um tempo e de um espaço para poder reconstruir algo de novo.

Outro aspecto interessante: o método utilizado pelo sonho para organizar as ideias será o mesmo que no nosso pensamento de vigília, como dizia Delacroix, e que Freud citou: “Essa função da interpretação não é exclusiva do sonho; é o mesmo trabalho de coordenação lógica que fazemos com as nossas sensações durante a vigília”.¹⁰¹

A dimensão onírica representada na arte prende-se também com formas estranhas da natureza, observadas nas plantas, nos animais, nas pedras, na doença, etc., que são vistas com um olhar de estranheza, que faz com que algumas dessas

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p.103.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 26.

¹⁰¹ DELACROIX, H. – “Sur la structure logique du rêve”, In *Revue Métaphysique et de Morale*, p. 12. cit. por Freud, Sigmund, op. cit., p. 485. “Cette fonction d’interprétation n’est pas particulière au rêve; c’est le même travail de coordination logique que nous faisons sur nous sensation pendant la veille”.

formas sejam foco de interesse particular para certos artistas, poetas e até cientistas. Observou-se que, tal como o resto da natureza, estas formas bizarras também são naturais e fazem parte dessa mesma natureza. Este novo olhar sobre o mundo, no início do século XX, começou por ser revelado em parte por estas novas teorias do inconsciente de Freud juntamente com a influência de algumas obras literárias e poéticas, como por exemplo, de Lautréamont (1846-1870) e de Rimbaud (1842-1902), que inspiraram muitos artistas da época, nomeadamente os surrealistas. Uma imagem onírica representa portanto a mesma realidade da natureza tal como a conhecemos e que não difere grandemente das outras imagens; utilizam ambas os mesmos elementos. Os elementos representados na imagem onírica surgem no entanto consoante uma nova ordem, como se tivessem sido baralhados e re-distribuídos segundo uma outra disposição. Ora, é necessário o trabalho do inconsciente para que esta aceitação da alteração da natureza, tal como nos é apresentada pelo consciente, seja aceite por nós.

Será que o trabalho mental necessário para formular uma ideia ou um conceito necessita de maior esforço do que a simples percepção de um objecto da natureza? A resposta estará talvez na criação da obra de arte, que traduz esse esforço e que demonstra que o simples não é menos poderoso. Segundo Jung aquilo que regula o trabalho da fantasia no inconsciente “depende de um número básico de padrões e, da mesma forma que as fantasias são guiadas por um número pré-determinado de padrões de comportamento, o mesmo acontecerá com a mão que guia o lápis ou o pincel (...)” Será o primeiro impulso do inconsciente, o lado obscuro que levará à forma plástica.¹⁰²

Giorgio de Chirico acreditava nas imagens dos sonhos e dizia que essas imagens por vezes, estranhas e bizarras, não chegavam a surpreender totalmente porque, de alguma forma, a sua origem já tem uma dimensão metafísica oriunda do inconsciente e portanto essas imagens funcionam na nossa mente como uma

¹⁰² READ, Herbert, op. cit., p. 120. “work according to a number of basic patterns. And just as the fantasies are guided by these pre-existent patterns of behavior, so it is with the hand that guides the crayon or brush...”.

memória longínqua de algo que nos é familiar. O pintor procurava representar o enigma do espaço que o rodeava, ao qual atribuía grande importância, na medida em que considerava que se a vida não fosse enigmática não haveria motivação para continuar a viver.¹⁰³

Da arte e do sonho talvez se possa dizer que tanto têm uma estrutura similar, na medida em que ambos são imprevisíveis -o que não quer dizer que estejam sujeitos às incertezas do acaso – como não são em nada similares, pois nem toda a arte é imprevisível. O instinto da pulsão artística é o mesmo instinto dos animais que prevêem os desígnios da natureza. Têm ambos a capacidade premonitória de antecipar algo que desconhecem. Os elementos bizarros que encontramos na linguagem do sonho também os vemos na natureza, ambos têm a capacidade de se transformar e de inovar. Veja-se alguns insectos, como diz Schubert¹⁰⁴, que depois de uma larga existência enquanto larvas se transformam na sua forma verdadeira. Também a arte e o sonho têm a capacidade de transformar uma alma humana e de a elevar a uma outra dimensão, a dimensão onírica que, segundo Schubert é o mundo primitivo, ou seja, a natureza.¹⁰⁵ Essa transformação será observada através do símbolo, pois assim como a arte alimenta o símbolo também o símbolo alimenta a arte.

¹⁰³ JAFFÉ, Aniela, op. cit., p. 253-255.

¹⁰⁴ SCHUBERT, G.H., op. cit., p. 85.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 79.

Non, il faut beaucoup rêver – rêver en prenant conscience que la vie est un rêve, que ce qu'on rêve au-delà de ce qu'on a vécu est vrai, est vivant, est là, présent en toute vérité devant nos yeux.

(Gaston Bachelard, *Le droit de Rêver*)

1.2. A dimensão simbólica do sonho

Um mágico em relação ao mundo “leva o mundo a si próprio” mas o cientista leva o mundo para fora dele próprio, despersonaliza-o.¹⁰⁶ Assim se poderá dizer o mesmo dos sonhos e do mundo dito “real”.

Tanto a imaginação como o símbolo foram sofrendo uma desvalorização na civilização ocidental e, tal como afirma Gilbert Durand, é “com Descartes que o símbolo perde na filosofia o seu direito próprio” e acrescenta que “O cartesianismo assegura o triunfo do iconoclasmo, o triunfo do ‘signo’ sobre o símbolo”. Diz ele que a imaginação, assim como a sensação, “é rejeitada por todos os cartesianos como origem do erro.”¹⁰⁷

Hoje existe uma maior consciência da importância do símbolo nas nossas sociedades. O símbolo serve de mediador entre o real e o sonho, o consciente e o inconsciente. O símbolo ajuda o homem a orientar-se neste vasto universo. Pode-se entender por símbolo aquilo que Jung dizia ser uma imagem familiar do dia-a-dia e que possui conotações específicas, para além do seu significado mais óbvio e mais convencional. Ele sugere qualquer coisa de vago, desconhecido, ou escondido de nós e assim, podemos identificar uma imagem como sendo simbólica se estiver implicada outra coisa mais, para além do seu significado mais óbvio. Essa imagem contém um lado mais obscuro e inexplicável, ajuda-nos a entender coisas que estão para lá do simples entendimento do homem. A produção desses símbolos espontâneos pode surgir tanto na arte como nos sonhos, pois vivemos inúmeras experiências que não são absorvidas pela mente consciente nesse momento, mas que surgem mais tarde sob outras formas. Através do sonho essas experiências são revividas e reveladas, dando origem às imagens simbólicas. Esses registos do inconsciente não surgem só como sonhos, mas também sob forma de intuição ou arte e são eles que nos fazem por vezes tomar determinadas decisões importantes na nossa vida diária. A espontaneidade característica dos símbolos dos sonhos nocturnos leva-nos a partir do princípio de que os sonhos não são uma invenção da

¹⁰⁶ MACLAGAN, David, op. cit., p. 7.

¹⁰⁷ DURAND, Gilbert—*A Imaginação Simbólica*, op. cit., p. 25.

mente humana, mas uma das suas principais fontes simbólicas.¹⁰⁸ Por vezes as experiências pessoais do sonhador não são suficientes para interpretar os símbolos. Para isso é necessário recorrer àquilo a que Jung chamou de “arquétipos”, e Freud de “reminiscências arcaicas”, que se podem definir por formas mentais que não parecem fazer sentido na experiência de vida do sonhador, mas que são heranças passadas da vida humana. Estes arquétipos são o conteúdo específico do inconsciente colectivo, e manifestam-se através de imagens simbólicas. Não se conhece a sua origem, mas é sabido que se reproduzem em qualquer época ou parte do mundo. Os arquétipos dão origem às fantasias de cada um, assim como às mitologias de todas as épocas.¹⁰⁹

Esta dimensão simbólica permite-nos viver num plano sem tempo; perde-se a noção do tempo como o conhecemos e as coisas mais comuns tornam-se ou fascinantes ou ameaçadoras. Os símbolos dos sonhos são a forma que o homem moderno encontrou para aprender de novo alguns dos instintos primitivos já esquecidos, mensagens que enriquecem o ser-humano.¹¹⁰

O ressurgimento das imagens simbólicas no século XX e a consciência da importância dessas imagens nas mentes dos indivíduos deve-se em parte à psicanálise e à antropologia, que revelou ao “indivíduo normal e civilizado que uma boa parte da sua representação no mundo confinava singularmente com as representações do nevrótico, do delírio ou dos primitivos”.¹¹¹

O mesmo se pode dizer relativamente à importância dos sonhos enquanto dimensão simbólica, nas diferentes sociedades; contudo, não devemos esquecer que foi Aristóteles o primeiro a estudar os sonhos de forma sistemática e que já nessa altura verificou que a ocorrência dos sonhos coincidia com um movimento do corpo, especialmente dos olhos, lábios e face, o que é hoje confirmado pela ciência.

Os sonhos sempre fizeram parte da vida diária de diversas culturas e em algumas delas eram vistos como visionários. A comunicação entre os dois mundos, o

¹⁰⁸ JUNG, Carl.G., op. cit., p. 20, 21.

¹⁰⁹ KUGLER, Paul, op. cit., p. 66-69.

¹¹⁰ JUNG, Carl.G., op. cit., p. 52.

¹¹¹ DURAND, Gilbert—*A Imaginação Simbólica*, op. cit., p. 45.

real e o transcendental, fazia-se através dos sonhos, que eram considerados uma das principais faculdades da espécie humana. Segundo Franz, esta ligação caracteriza a dimensão do estado do sonho e pertence a todas as sociedades, embora a sua função represente um diferente papel em cada uma dessas sociedades, dependendo da importância que se lhe atribui nesse lugar, conforme a sociedade vê o mundo – se mais espiritual, ou mais material.¹¹²

O direito que qualquer homem tem de sonhar, ou sonhar acordado, é referido por Gaston Bachelard que, não só refere a capacidade do artista ou poeta em manter-se num estado entre a realidade e a fantasia, mas também a necessidade de sonhar daquele que interage com a arte, observando-a e apreciando-a. Para Bachelard esse espaço de pensamento entre a realidade e a fantasia dá ao observador de uma imagem inspirada nessa *rêverie* a possibilidade de participar no processo criativo do artista. A *rêverie* de Bachelard é um processo que lida com imagens que nasceram já com o indivíduo, que vivem nos seus sonhos, e que são “imagens carregadas de uma rica matéria onírica que providencia inesgotáveis substâncias para as matérias da imaginação”.¹¹³ Da mesma forma, para Odilon Redon “A imaginação é uma faculdade onírica que, a partir de uma solicitação exterior, é susceptível de fazer emergir as imagens arquetípicas que estão mergulhadas no inconsciente.”¹¹⁴

Esse momento do processo criativo revela-se por vezes mais interessante e empolgante que o trabalho final. Veja-se o que diz Freud sobre Da Vinci, quando refere a quantidade de obras que este deixou inacabadas e discute a razão que o levou a fazer isso:¹¹⁵ o interesse está no decorrer do processo, o momento entre a realidade e a fantasia; uma vez atingido esse estado, já não é interessante finalizar. Este momento do espaço entre a realidade e a fantasia permite projectarmo-nos

¹¹² FRANZ, M.Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates (...)*, op. cit., p. 52-65.

¹¹³ BACHELARD, Gaston. *On Poetic Imagination and Reverie*, op. cit., p. 18. “these images charged with that rich oneiric matter which provides inexhaustible sustenance for the material imagination”.

¹¹⁴ CAPODIECA, Lisa – *Fabricants de Rêves: La genèse des chimères dans l'imaginaire de Gustave Moreau et d'Odilon Redon*. In *Chimères*. [Catálogo]. Didier Ottinger dir scient. Monaco, Actes Sud, 2003. p. 45. “L’imagination et une faculté onirique qui, à partir d’une sollicitation extérieure, est susceptible de faire émerger les images archétypales plongées dans l’inconscient”.

¹¹⁵ FREUD, Sigmund – *Leonardo da Vinci: A memory of his childhood*, op. cit., p. 19-24.

numa outra dimensão, recheada de outros seres e maravilhas, que nos faz conhecer outras épocas, viajar no tempo e no espaço, apenas através da capacidade de sonhar. Segundo Bachelard, esta viagem tornar-se-á simbólica, pois ao darmos corpo a um personagem mítico, entramos na memória ancestral dessas figuras que vivem dentro de nós e que o tempo suspende, o que significa encontrarmo-nos com o nosso destino. Aprendemos a aceitar através da memória dos nossos antepassados as imagens insólitas e desconhecidas e assim conhecer melhor as nossas origens. “Os grandes viajantes são os primeiros e grandes sonhadores”¹¹⁶, diz Bachelard sobre o sonho acordado – ele prefere o sonho acordado do acto criativo ao do nocturno, de quem dorme. Para o filósofo, as vozes interiores daqueles que observam uma imagem onírica fazem ouvir-se segundo aquilo que o seu interior gostaria de ouvir, e não têm necessariamente que ser coincidentes com a do seu autor. Esta dimensão onírica permite amplificar uma imagem, pois o homem está mais envolvido com os seus sonhos do que com as suas próprias experiências ¹¹⁷ e esta lógica de invenção onírica é crucial para que tanto o contador de histórias como o ouvinte experimentem diferentes sensações a partir de uma só imagem.

Ainda segundo Durand é no inconsciente que o símbolo se forma, ou não seria o símbolo difícil de decifrar; teria uma leitura directa e seria decifrado sem grandes mistérios. O símbolo equilibra a psique e acalma “problemas que a inteligência da espécie levanta”.¹¹⁸ E, à semelhança do inconsciente, que contém conteúdos antagónicos, também o símbolo revela ser ambivalente, e apresenta-se por vezes com significados opostos, embora simultâneos, conferindo-lhe um carácter enigmático. Essas formas de oposição no símbolo advêm do diálogo do inconsciente

¹¹⁶ BACHELARD, Gaston – *Le Droit de Rêver*. 3^{ème} éditions, Col. “A La Pensée”. Paris: Presses Universitaires de France, 1973, p. 134.

¹¹⁷ Segundo Elliot Eisner essas experiências pessoais de cada um relacionam-se com a experiência que adquirimos da vida desde que nascemos e que tem que ver com o nosso sistema sensorial e biológico que está muito próximo daquilo a que chamamos mente ou consciente. A mente controla os nossos sistemas nervosos e aquilo que sentimos. Somos portanto o resultado dessa experiência que entra em contacto com a natureza envolvente e com tudo o que nos rodeia. Através dessas experiências sensoriais aprendemos a ouvir; a ver; a saborear; a tocar; etc. Aquilo que no início será um impulso, tornar-se-à, em grande parte, no resultado dessas experiências empíricas com aquilo que nos rodeia e assim teremos então uma outra experiência para além da pessoal, que será a experiência cultural. EISNER, Elliot W – *The Arts and the Criation of Mind*. Londres: New Haven & London: Yale University Press, 2002. p. 2.

¹¹⁸ DURAND, Gilbert – *A Imaginação Simbólica*, op. cit., p. 48.

e consciente que o próprio símbolo transporta, como objecto mediador que é. O símbolo é misterioso e ambíguo e possui, segundo Paul Ricoeur três dimensões concretas: ele é cósmico, onírico e poético.¹¹⁹ Talvez porque o símbolo o permita transformar-se, o homem encontra nele uma forma de libertação, que é condição necessária a um acto de criação. Da mesma forma que o símbolo tem um carácter ambivalente, misterioso e concreto, também a verdadeira vida dos humanos apresenta os seus lados opostos: dia-noite, nascimento-morte, felicidade-miséria, bom-mau.

Em Freud o simbolismo do sonho pode-se dizer redutor ou limitado na medida em que a sua teoria dos sonhos reduz a maior parte das imagens do sonho a um recalçamento sexual da infância. Um dos princípios da doutrina de Freud “diz que existe um inconsciente psíquico, reservatório concreto de toda a biografia do indivíduo, conservando todas as causas psíquicas ‘esquecidas’”. Um outro princípio é o da “pulsão reprimida no inconsciente por uma proibição, mais ou menos brutal, e por acontecimentos mais ou menos traumatizantes, a qual vai satisfazer-se por vias indirectas. É então que a satisfação directa da pulsão se aliena, mascarando-se de imagens”.¹²⁰ Por outras palavras, aquilo que se manifesta nos sonhos, o que é lembrado dos sonhos, foi já censurado pela mente, pois trata-se de desejos sexuais disfarçados. Por trás desse manifesto está um sonho “latente” que pouco tem a ver com as imagens do sonho. As imagens teriam a necessidade de se apresentarem disfarçadas para que o seu verdadeiro conteúdo não chocasse o sonhador ao acordar. As quatro formas que o sonho latente encontra para o disfarce são caracterizadas por Freud por: Condensação, Deslocamento, Revisão Secundária e Simbolismo. Estes quatro elementos eram denominados por Freud como o “Trabalho do Sonho”.¹²¹ Freud acreditava que havia muitos sonhos que satisfaziam outras necessidades para além das sexuais, mas só estas é que verdadeiramente o interessavam. A simbólica do sonho para Freud reduz-se portanto à libido sexual e

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 15,16.

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 47, 48.

¹²¹ FRANZ, M.Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates (...)*, op. cit., p. 16.

aos seus recalcamientos, e está hoje em dia ultrapassada. Contudo, o surgimento da teoria Freudiana dos sonhos no início do século XX foi de extrema importância pois trouxe de volta a este século os valores esquecidos da existência de um inconsciente como parte integrante de um consciente individual.

Jung define o símbolo como “a melhor figuração possível de uma coisa relativamente desconhecida, que não se poderia, à primeira vista, designar de maneira mais clara ou mais característica.”¹²². O símbolo é portanto adepto do “inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal” e, como qualquer uma destas matérias é dificilmente representada, pode-se dizer que “a imagem simbólica é assim transfiguração de uma representação concreta operada por um sentido que é para sempre abstracto”. Ao contrário de Freud, que reduzia à libido sexual e biológica o valor simbólico, para Jung “é a exaltação arquetípica do símbolo que nos dá o seu sentido”¹²³ e com isto acrescentou à teoria de Freud do instinto sexual outros instintos, como a pulsão artística.¹²⁴

Gilbert Durand comenta que, se por um lado a teoria de Jung traz o símbolo de volta à sua “dignidade criativa” e não patológica, como em Freud, por outro, Jung “parece ainda confundir estranhamente numa espécie de optimismo, a consciência simbólica criadora dos simples fantasmas do delírio, do sonho, da aberração mental”. E diz ainda que é Gaston Bachelard quem vai especificar de forma mais clara o melhor e o pior uso dos símbolos. “Enquanto que a psicanálise e a sociologia se orientavam para uma redução ao inconsciente, seja por intermédio dos sintomas oníricos, seja através das sequências mitológicas”, Bachelard encontrou na *rêverie*, no sonhar acordado, que está “aquém das trevas do sonho”, uma resposta eficaz ao surgimento da imagem simbólica, e faz uma distinção muito clara entre o sonho nocturno, que a psicanálise aborda, e o da *rêverie*, que é o sonho criativo. Bachelard preocupou-se também com a cosmologia simbólica, que o reconduziu à simbólica dos quatro elementos: água, terra, fogo e ar. E na cosmologia destas matérias, a *rêverie* e a realidade não se opõem, mas convivem em harmonia.

¹²² DURAND, Gilbert – *A Imaginação Simbólica*, op. cit., p. 13.

¹²³ Idem, *ibidem*, p.14, 70.

¹²⁴ CENTENO, Yvette K., op. cit., p. 162.

O cosmos de *A Poética do Espaço*, que descreve um “micro-cosmos privilegiado, esse cosmos humanizado pelo trabalho e pelo sonho humano que é a casa, a morada do homem”, que representa o mundo, e cuja casa é “o símbolo último”¹²⁵, pode-se dizer que é o mesmo cosmos de *Os Passos em Volta* de Herberto Helder, que mais adiante comentarei.

Contudo, é interessante saber que Freud, da mesma forma, dizia que o simbolismo não era exclusivo dos sonhos (os nocturnos); chegou mesmo a dizer que não era próprio dos sonhos, mas sim da imaginação, que advém do inconsciente, ou mais precisamente das próprias pessoas, e que podia também ser encontrado nos mitos, no folclore, nas lendas, provérbios, etc., ainda mais frequentemente do que nos sonhos.¹²⁶

Segundo a teoria Junguiana, as imagens que partem dos sonhos revelam muito mais do que a simples experiência do artista, pois enquanto uma simples mente racional não produz mais do que a sua experiência pessoal, a partir dos arquétipos dos sonhos essas experiências “criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações inteiras e diferentes épocas da história.” Os poderes do inconsciente não actuam exclusivamente em materiais oníricos, mas também noutras matérias, outras formas que o homem encontra para se expressar. Os arquétipos definem assim o novo comportamento mental.¹²⁷

A dimensão simbólica do sonho poderá revelar-se no inconsciente individual ou colectivo e até ser, talvez, outra forma de consciência no ser humano. Antigamente essa dimensão onírica pertencia a outras entidades, não ao homem – era algo que vinha do exterior, como dos deuses, que permitiam que o homem sonhasse e entrasse numa outra dimensão. O sonho dependia de outros desígnios e não directamente do homem. Eram afortunados os homens escolhidos pelos deuses, os que tinham tido o privilégio de ouvir os deuses e a natureza, servindo assim de seus intermediários.

¹²⁵ DURAND, Gilbert – *A Imaginação Simbólica*, op. cit., p. 75-81.

¹²⁶ FREUD, Sigmund – *A Interpretação dos Sonhos*, op. cit., p. 346.

¹²⁷ JUNG, Carl. G. – *Man and his Symbols*, op. cit., p. 79. “Archetypes create myths, religions, and philosophies that influence and characterize whole nations and epochs of history”.

Hoje o sonho pertence ao homem e este sente que ele é da sua inteira responsabilidade, mas a sua existência é igualmente considerada poderosa. Pode-se dizer que o mundo dos sonhos é o mesmo que o das imagens; o sonhador ao visitar as imagens do sonho reconhece formas, ao mesmo tempo que as cria.¹²⁸ Os sonhos trazem-nos novidades e imagens novas, sejam de um passado distante, já esquecido no consciente, ou de um futuro, ainda por descobrir.

Muitos artistas do século XX foram influenciados por esta dimensão onírica “Um sonho faz um ovo tão grande quanto as casas”, dizia Jean Arp.¹²⁹ Assim como o sonho, também a vida produz ideias e emoções simbólicas e, para se tentar entender a razão da nossa existência, é fundamental entender estes fenómenos.

O sonho permite viajar e, tanto nos mitos como nos sonhos, esta é uma viagem solitária, que simboliza a libertação para a transcendência. É, também, uma viagem circular até ao centro de si mesmo¹³⁰. Esta será a viagem de *Os Passos em Volta*, a viagem que os narradores dos vários contos procuram descrever.

¹²⁸ FRANZ, M.Louise – *Dreams: A study of the dreams of Jung, Descartes, Socrates (...)*, op. cit., p. 10.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p. 10.

¹³⁰ HENDERSON, Joseph L – “Ancient myths and modern man”, In Jung, Carl G. *Man and his Symbols*, op. cit., p. 151.

Is it possible that life acquires meaning only to the extent that man is creative?

(Herbert Read, *The Forms of Things Unknown*)

Rêver et voir ne s'accordent guère: qui rêve trop librement
perde le regard – qui dessine trop bien ce qu'il voit perd les
songes de la profondeur.

(Gaston Bachelard, *Le Droit de Rêver*)

1.3. A dimensão simbólica da arte

A arte ocidental dos séculos XVII e XVIII vê-se reduzida a um papel mais decorativo e ornamental do que até aqui possuía, desvalorizando a função da imagem simbólica. Só com os simbolistas, nos finais do século XIX, esta dimensão do símbolo volta das brumas da antiguidade com o mesmo valor de então, devolvendo ao artista e à imagem um mundo mais além do pragmatismo iconoclasta, e trazendo de novo ao homem o mundo das quimeras.¹³¹

O uso do símbolo na arte é um sistema cognitivo tão verdadeiro como o uso do signo na ciência, embora se apresentem em pólos opostos. Tanto a arte como a ciência usam um sistema de signos para comunicar uma intenção e, em ambos, procura-se a verdade. Se a linguagem dos signos, utilizada na ciência, está confinada a uma série de regras, também a linguagem simbólica da arte está sujeita às suas próprias regras¹³², ao contrário do que o comum dos mortais ainda hoje pensa – regras estas que se prendem com costumes da época em que se realiza a obra.

¹³¹ A título de exemplo de obras da antiguidade que têm vindo a inspirar diversos pintores europeus desde o séc. XVI, chamo particular atenção para *As Metamorfoses* de Ovídio que, como se pode ler no prólogo de Paulo Farmhouse Alberto trata-se de uma obra épica das mais oníricas de sempre. Curioso observar como Ovídio, ao contrário de outros autores de obras épicas, evoca o *animus*, ou seja, a racionalidade, a razão, como forma de inspiração. Esse paradoxo na evocação à inspiração – pois era costume reclamar a inspiração aos Deuses – joga sobretudo com a ideia de que o mundo da imaginação, das metamorfoses, é o mundo real, ou pelo menos, é tão real quanto o outro. O mundo quimérico e o mundo real estão em harmonia e convivem bem em simultâneo. ALBERTO, Paulo Farmhouse – Introdução. In OVÍDEO – *Metamorphoses*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

¹³² KANDINSKY, Wassily – *Du Spirituel Dans L'Art et Dans la Peinture en Particulier*. Trad. de l'allemand par Pierre Volboudt Avant-propos de Philippe Sers. Paris: Denoel, 1969, p. 109,110. Os “princípios da necessidade interior” necessários para a criação artística, segundo Kandinsky, são: 1. “Cada artista, enquanto criador, deve exprimir aquilo que é próprio da sua pessoa”; 2. “Cada artista, enquanto filho da sua época, deve exprimir aquilo que é próprio da sua época”; 3. “Cada artista, enquanto servidor da arte, deve exprimir aquilo, que de uma forma geral, é próprio à arte (elemento puro e eterno da arte que encontramos em cada ser humano, em cada povo e em todos os tempos, que aparece nas obras de todos os artistas, nações e épocas, e não esquecer que em todos estes elementos essenciais da arte, não há qualquer lei do espaço nem do tempo”.

“1º Chaque artiste, comme créateur, doit exprimer ce qui est propre à sa personne. (Élément de la personnalité.); 2º Chaque artiste, comme enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à cette époque. (Élément de style dans sa valeur intérieure; composée du langage de l'époque et du langage du peuple, aussi longtemps qu'il existera en tant que nation.); 3ª Chaque artiste, comme serviteur de l'Art, doit exprimer ce qui, en général, est propre à l'art. (Élément d'art pur et éternel qu'on retrouve chez tous les êtres humains, chez tous les peuples et dans tous les temps, qui paraît dans l'œuvre de tous les artistes, de toutes les nations et de toutes les époques et m'obéit, en tant qu'élément essentiel de l'art, à aucune loi d'espace ni de temps).

Contudo, é preciso ver que essas regras não ditam o que o artista deve ou não fazer, não obrigam a que o artista tenha que pintar determinada pintura ou determinada cor; não existe um código pré-estabelecido e, ainda assim, o resultado não é arbitrário. Os motivos simbólicos transformam-se consoante a sua adaptação a diferentes objectos e culturas, que foi o que fizeram muitos artistas modernistas, tais como Picasso e outros da sua geração, que se apropriaram de motivos e formas de outras culturas, com os seus significados simbólicos próprios, e os adaptaram a outros contextos artísticos e culturais.¹³³

Ainda sobre a liberdade que os artistas têm, no uso das regras, Philippe Sers escreve, na obra *Du Spirituel Dans L'Art*,¹³⁴ sobre o contraste da cor: para Kandinsky, o maior contraste encontra-se no amarelo e no azul, enquanto que para Goethe o maior contraste está no verde e no vermelho. Diz ele que, em Kandinsky, esta é uma sensação que vem do interior da alma: “O efeito sensorial da cor é de curta duração, e de pouca importância. O que conta é a ressonância espiritual, a acção directa sobre a alma.”. Em Goethe, pelo contrário, esta visão “assenta nas análises científicas das cores”.¹³⁵

O poeta e escritor Fernando Pessoa define a sua arte, não segundo a estética Aristotélica, que se prende com o belo e o agradável, mas “baseia-se numa ideia de força”, de sensibilidade, e “na unidade espontânea e orgânica, natural” que pode ser, ou não, sentida, mas que é invisível. Existe uma “influência inconsciente (‘inexplicável’) sobre o leitor” de forma a que este último sinta o que o próprio artista sentiu.¹³⁶ Não posso concordar mais com esta definição e passo a usá-la para definir o que entendo por arte, de cada vez que emprego o termo, especialmente tendo em conta que nos dias de hoje parece ser cada vez mais difícil distinguir o que

¹³³ SMITH, Bernard – *Modernism's History: A study in twentieth-century art and ideas*. New Haven; London: Yale University Press, 1998, p. 43.

¹³⁴ SERS, Philippe, in Prólogo, Kandinsky, Wassily – *Du Spirituel Dans L'Art et Dans la Peinture en Particulier*, op. cit., p.15, 16.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p.15, 16 “*L'effet sensoriel de la couleur est de courte durée, et de peu d'importance. Ce qui compte, c'est la résonance spirituelle, l'action directe de la couleur sur l'âme.*”.

¹³⁶ GILL, José, op. cit., p. 13.

é ou não arte, e qual a sua definição mais correcta. A ilustração onírica inclui-se nesta definição. Freud não esteve longe desta explicação de arte quando disse sobre a estátua de Michelangelo que o seu objectivo “é fazer despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que produziram em si o ímpeto de criar.”¹³⁷

Também para Herbert Read o sistema dos signos utilizado pela ciência é um sistema incompleto, porque, estando a consciência do ser humano ainda em evolução, a sua consciência revela-se igualmente incompleta. Diz Read que a procura de uma área do consciente mais extensa, procurando outros meios de comunicação, é feita pela arte e não pela ciência.¹³⁸ A procura da verdade não deve ser portanto reduzida a uma verdade científica, confinada aos laboratórios, mas sim também através de uma realização pessoal, que passa também pela invenção de mitos e símbolos, traduzindo esse desejo de existir e manifestar-se na arte.

É interessante verificar que algumas experiências científicas, realizadas em laboratório, dão origem a imagens muito semelhantes a imagens simbólicas, como por exemplo imagens de descargas eléctricas, semelhantes a imagens de mandalas ¹³⁹ (fig. 6). Hoje, esta proximidade entre as duas matérias começa a ser bastante explorada, tanto por artistas como por cientistas.

A dimensão simbólica da arte “estende o mundo existente, amplia-o com novos factos, através de elementos que dão continuidade à experiência humana”¹⁴⁰. Pode-se dizer que arte é, de alguma forma, uma linguagem simbólica, comunica através do símbolo. Por trás das imagens representadas, ou da música que se ouve,

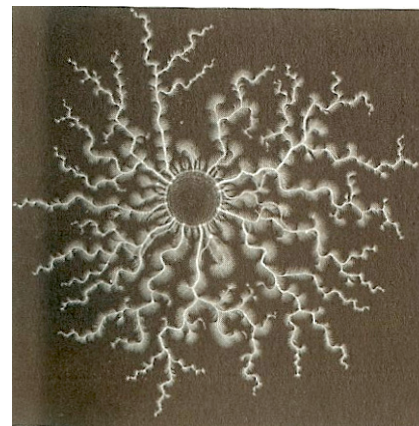


fig. 6 – Lichtenberg, fotografia de uma descarga eléctrica

¹³⁷ FREUD, Sigmund, cit. por Read, Herbert, op. cit., p. 84. “What he aims at is to awaken in us the same emotional attitude, the same mental constellation as that which in him produced the impetus to create”.

¹³⁸ READ, Herbert, op. cit., p. 23.

¹³⁹ MACLAGAN, David, op. cit., p. 7.

¹⁴⁰ READ, Herbert, op. cit., p.29.

ou das palavras escritas, esconde-se uma outra realidade e a esta chamamos dimensão simbólica. Conceber um mundo simbólico através de uma forma de arte permite ao ser humano conhecer-se mais completamente a si e ao mundo;¹⁴¹ conhecer-se não somente sob a forma de discurso racional, mas igualmente sob a forma de discurso perceptual, o dos sentidos, desenhando mais do que escrevendo. Já Goethe o dizia, numa conversa com J. Daniel Falk, e que eu não resisto a citar: “Falamos demais, devíamos falar menos e desenhar mais. Quanto a mim, eu gostaria de renunciar ao mundo e, assim como a natureza plástica, falar só através de desenhos”¹⁴².

Há uns parágrafos atrás referi que a reorganização da natureza e dos elementos que a compõem, sob o olhar do artista que os isola, transfere, combina ou até desintegra, dá lugar a imagens com dimensão onírica. Esta apreciação das formas algo inconsciente tem, segundo a teoria de Jung, raízes primordiais e que se manifestam através da arte sob formas arquetípicas ou simbólicas. Quando estas formas estranhas e bizarras se tornam familiares porque as aceitamos e reconhecemos como parte da nossa natureza ou realidade, segundo Jung não são meras coincidências, mas sim um relembrar de formas já experimentadas anteriormente pelos nossos antepassados, através daquilo a que Jung chamou de Inconsciente Colectivo. Essas formas mantêm-se ocultas na nossa mente, a do inconsciente, até que encontrem em determinado momento um conteúdo a que se possam adaptar, como uma forma maleável de fazer bolos, em que neste caso é a forma que se adapta ao recheio e não ao contrário. O aspecto que os arquétipos adquirem, parte do inconsciente; são formas vazias, não têm conteúdo específico e não existem no espaço nem no tempo. Esse conteúdo só surge no decorrer de uma vida individual, quando a experiência pessoal é moldada nessas formas.¹⁴³

¹⁴¹ READ, Herbert, op. cit., p.29.

¹⁴² GOETHE, J. W – Goethes Gespräche, J. D. Falk, 14 Juni 1809, cit. por Read, Herbert, op. cit., p. 51. “We talk too much, we should talk less and draw more. As for me, I should like to renounce the world and, like plastic nature, speak only in drawings.”

¹⁴³ KUGLER, Paul, op. cit., p. 38

A criação destas formas arquetípicas é uma função do nosso cérebro de que só damos conta quando ocorre uma acção física que despoleta o seu surgimento. “Elas conectam-se com imagens mnemónicas, memórias de experiências racionais, profundamente enterradas na experiência da raça, e à medida que as imagens emergem nos conscientes individuais, talvez transformando-se pelo caminho, inevitavelmente revivem e representam ‘inúmeras experiências típicas dos nossos antepassados’”.¹⁴⁴

Os arquétipos não expressam uma imagem ou conteúdos definidos, mas sim uma variação de detalhes de um motivo que nunca perde a configuração original – as principais estruturas formadoras da nossa personalidade são, elas próprias, arquétipos, impulsos específicos revelados nas fantasias e que manifestam a sua presença através de imagens simbólicas.¹⁴⁵ À semelhança dos sonhos, que representam mais do que aparentam, também a arte onírica representa mais do que aquilo que aparenta, sob a forma de símbolos e arquétipos.

Segundo o ponto de vista de Herbert Read, a intenção do artista moderno é representar a natureza através das expressões interiores do próprio artista e chega mesmo a sugerir que o artista moderno controla e domina o inconsciente ou, por outras palavras, procura encontrar uma qualquer correspondência entre “um símbolo concreto da sua arte e a realidade subjectiva da sua imaginação”. Read dá como exemplo o Touro de Picasso ao afirmar que ele está imediatamente a usar o animal como um símbolo determinado, embora não tenha total consciência do seu acto.¹⁴⁶ O artista não decide “vou pintar um símbolo” até porque, se fosse tão evidente ou tivesse um único significado, o símbolo perdia a sua força e magia. Uma das principais características do símbolo é a sua espontaneidade; se fosse um acto consciente não seria um símbolo, mas um sinal. O símbolo aponta para o

¹⁴⁴ READ, Herbert, op. cit., p. 54. “They connect up with mnemonic images, deeply buried memories of racial experience, and as these images emerge into individual consciousness, perhaps transformed on the way they inevitably revive and represent ‘countless typical experiences of our ancestors.’”

¹⁴⁵ JUNG, C.G – *Man and his Symbols*, op. cit., p. 69.

¹⁴⁶ READ, Herbert, op. cit., p. 65.

inconsciente, aquele que não se pode conhecer “a não ser por um conjunto de manifestações a que se chama arquétipos”.¹⁴⁷ Quando os símbolos, na história da sua evolução, se vão esgotando, correm o perigo de se tornarem *clichés* e nesse caso perdem o seu sentido quando usados numa obra de arte. Porém, é preciso notar que uma das características dos símbolos é o seu poder de repetição, pelo que não se transformam em clichés assim tão facilmente... O símbolo vai-se adaptando e aperfeiçoando com o tempo, e por vezes é com a acumulação de diversos símbolos e diversos significados que se dá um melhor esclarecimento de um sentido geral. É importante que o artista invente símbolos e que estes sejam aceites pela sua comunidade, de forma a que a vida que está para além da lógica cognitiva se expresse através da criação desses símbolos, ou seja, através da arte.¹⁴⁸ Arte essa que transmite sentimentos de forma intuitiva, que não se opõe à razão, mas que se exprime independentemente da razão: “Que é mais visceral que cerebral”, mais “do coração do que da cabeça”. H. Read entende que as artes visuais, ao comunicarem por sentimentos, comunicam aquilo que não é comunicável na linguagem dos signos, pois comunicam impulsos ou instintos ainda desconhecidos. A obra de arte, segundo ele, é uma imagem que representa uma experiência mental, e acrescenta ainda que essa experiência poderá ser desencadeada por um “motivo” exterior, que poderá ser, de entre muitos, uma memória ou um sonho¹⁴⁹ – ou ainda, digo eu, de um texto. Um bom exemplo são os chamados *livre d’artiste*, que eram livros de edição limitada, contendo imagens e textos de um ou de diferentes artistas, e que, ao contrário dos livros convencionais, são considerados objectos de arte. Uma imagem “artística” só tem valor simbólico se transmitir mais do que se vê, se deixar em aberto vários significados, ao contrário da simples imagem, que revela somente um significado, fechado sobre si mesmo.

¹⁴⁷ CENTENO, Yvette K., op. cit., p. 161.

¹⁴⁸ READ, Herbert, op. cit., p. 70, 99.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 156.

O símbolo permite transcender as fronteiras do que é conhecido. Assim, uma imagem com dimensão simbólica irá sempre inovar, e a inovação é um aspecto fundamental para que a arte atinja uma outra dimensão. Todavia, inovar não contém só o novo, pois o novo parte do velho, de algo que se conhece, daquilo que importa para o indivíduo que imagina. Para poder contar algo de novo deve-se enriquecer a alma. A inovação é difícil porque aquilo que sentimos como natural e garantido já não o é mais; será necessário aproveitar parte do que é essencial do passado, sem contudo existir dependência, para que seja possível libertarmo-nos dela no momento de dar o passo em frente, no sentido do progresso e da inovação. O símbolo serve aqui de mediador entre o passado e o futuro, mantendo-se no presente.

Um pouco à semelhança do que foi dito anteriormente sobre a dimensão simbólica dos sonhos, também na dimensão simbólica da arte muitas das imagens que resultam do trabalho do artista contêm temas que aparecem em diversos mitos, como por exemplo, nos mitos da criação do Universo. Essas imagens podem representar a desintegração do próprio, o caos, ou um outro quebrar de regras da sociedade convencional e, como “o mito de criação posiciona o homem no mundo” essas imagens artísticas podem levar-nos a uma identificação com o mundo de forma renovada e original.¹⁵⁰

Tudo pode ter um significado simbólico (imagine-se a riqueza da dimensão simbólica que existe na arte). Todo o cosmos possui um inesgotável poder simbólico. O homem transfere os objectos e símbolos e representa-os através da arte.¹⁵¹

Os motivos animais são conhecidos desde os desenhos das cavernas e foram encontrados em diferentes países Europeus. Os animais eram pintados não só por uma questão decorativa, mas também porque os primitivos acreditavam que, ao pintá-los, as suas almas estariam mais perto e assim tornava-se mais fácil a caça, como também se julga que muitas pinturas encontradas nas cavernas seriam

¹⁵⁰ MACLAGAN, David, op. cit., p. 9.

¹⁵¹ JAFFÉ, Aniela, op. cit., p. 232.

igualmente rituais mágicos de fertilização. As imagens antropomórficas já eram representadas pelos primitivos e os seus desenhos significavam que os reis ou chefes da tribo também eram animais.¹⁵²

A profusão ilimitada do símbolo animal na religião e na arte de todos os tempos não se limita a enfatizar a importância do símbolo; revela o quão vital é para o homem integrar na sua vida o instinto psíquico contido no símbolo. Um animal não é, em si mesmo, nem deus nem diabo; é um elemento da natureza (...) obedece aos seus instintos. Para nós, estes instintos revelam-se frequentemente misteriosos, mas possuem o seu paralelo na vida humana: o instinto é a base da natureza humana.¹⁵³

Para Jung a arte imaginativa pode-se definir como aquela onde o artista apresenta as suas fantasias ou experiências de uma forma “irreal”, ou que as representa numa outra dimensão, como a do sonho, ou mesmo de forma abstracta. Esta definição que Jung foi buscar a Thomas Kuhn, filósofo americano, encaixa-se perfeitamente naquilo que será talvez a definição de arte onírica, onde várias formas de expressão, tais como as do Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Orfismo, Surrealismo, etc., podem ou não estar incluídas. O Surrealismo será aquele que estará mais próximo da arte onírica por se relacionar directamente com o sonho, o nocturno e com o inconsciente. Contudo, não será o único, pois o sonho tem diferentes origens, como temos vindo a discutir. Os elementos representados na arte onírica devem ter dois aspectos diferentes, o “real”, aquilo que todos vêem e compreendem e o enigmático, o metafísico, como se fosse a sombra do objecto e que não é mais do que um conjunto de imagens de sonhos, transpostas para a realidade.

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 235.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 239. “The boundless profusion of animal symbolism in the religion and art of all times does not merely emphasize the importance of the symbol; it shows how vital it is for man to integrate into their lives the symbol’s psychic content-instinct. In itself, an animal is neither god or evil; it is a piece of nature (...) it obeys its instincts. These instincts often seem mysterious to us, but they have their parallel in human life: the foundation of human nature is instinct.”

Imaginar é considerado, na maior parte das vezes, como uma faculdade de formar imagens mas, na realidade, tem mais a ver com a faculdade em deformar ou alterar as imagens. Se não houver uma alteração na forma como percebemos a realidade imediata, então não há imaginação.¹⁵⁴ Imaginar é, mais uma vez, uma viagem a uma outra dimensão e varia consoante o viajante, consoante aquele que imagina; os seus significados serão tantos quantos os seus símbolos. A interpretação de uma imagem com vários significados simbólicos terá então diversas leituras possíveis e, de cada vez que se volta à imagem surgem entendimentos diferentes e antagónicos, consoante a experiência do leitor ou observador no momento.

Ariela Jafflé, discípula de Jung, lembra no entanto que as pinturas não figurativas ou abstractas dificilmente expressam valores simbólicos, pois o símbolo apresenta-se num objecto real expressando o “irreal” ou o desconhecido; ora, na arte abstracta esse “real” está escondido ou não existe, não dando hipótese de existência ao símbolo.¹⁵⁵ Na ilustração enquanto arte onírica esta afirmação de Jafflé encaixa na perfeição, pois a existência de desenho figurativo é, na minha opinião, fundamental.

Campbell compara o artista ao místico, são ambos “mestres da linguagem metafórica”¹⁵⁶ A dimensão simbólica da arte e do sonho permite renovar o coração e a alma, dá esperança e vigoriza a psique de um indivíduo porque o faz viver um sonho. Para a entender é preciso aceitar a sua visão de duplos sentidos e de estranheza. Trabalhar nas artes é uma forma de expandir o nosso consciente ou a nossa consciência em relação ao mundo, satisfazer as nossas dúvidas relativamente ao sentido da vida, partilhar essas experiências com os outros e com outras culturas.

¹⁵⁴ BACHELARD, Gaston – *Le Droit de Rêver*, op. cit., p. 31.

¹⁵⁵ JAFFÉ, Anicla, op. cit., p. 246-254.

¹⁵⁶ CAMPBELL, Joseph – *The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and Religion*. New York: Alfred Van Der Marck Editions, 1986, p. 121.

L'homme qui ne peut pas visualiser un cheval au galop sur une tomate est un idiot.

(André Breton, *Manifeste du Surréalisme*)

Sem a noção de um cadáver esquisito procedendo por saltos na natureza humana vai ser muito difícil perceber a tal unidade-homem, e ainda toda a soma mais que parcela, além do amor das partes pelo todo. No tempo de Descartes, saber isto, e dizê-lo, equivalia a levar logo com a tranca.

(Mario Cesariny, *Antologia do Cadáver Esquisito*)

1.4. A exaltação do *Cadavre Exquis* “desenhado.”

Como vimos no capítulo anterior, Freud via nos sonhos uma porta que abria caminho ao processo da associação livre de ideias e que permitia assim chegar ao cerne dos problemas neuróticos dos seus pacientes. Este processo de associação livre foi enaltecido pelos surrealistas – cujo líder e principal protagonista do movimento foi o escritor e poeta francês André Breton – do qual surgiu o desenho automático, o *Cadavre Exquis*, que representava um jogo que, de todos os exercícios surrealistas, talvez fosse o que melhor traduzia a verdadeira essência do Surrealismo:

Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico pelo qual nos propomos exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o real funcionamento do pensamento. É uma imposição do pensamento, na ausência total de controle exercido pela razão, para lá de qualquer preocupações estética ou moral.¹⁵⁷

Breton tentou reunir o consciente e o inconsciente, mas a sua obsessão com a associação livre de Freud e o desenho automático fizeram com que a sua preocupação recaísse unicamente no inconsciente, e o lado do consciente, tão necessário para o entendimento e organização das imagens do inconsciente, ficou de fora. Contudo, parece entrar por vezes em contradição pois, se por um lado se revela tão avesso a qualquer discurso da razão, manifestando desprezo pelo “desejo de análise” que prevalece sobre os sentimentos (“Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros”¹⁵⁸), e dizendo que a imaginação está a reafirmar-se; por outro lado, por exemplo, refere que nas “profundezas do nosso

¹⁵⁷ BRETON, André – *Les Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 45. “Surréalisme, n.m. Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 62. “L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux”.

espírito encerram-se estranhas forças capazes de aumentar, ou de lutar vitoriosamente, contra aquelas que se encontram na superfície, existe todo o interesse em captá-las, antes de mais, para submetê-las de seguida, se possível, ao controlo da nossa razão.”¹⁵⁹

Breton introduz o Surrealismo como “um vício novo”, capaz de “satisfazer todas as sensibilibidades”¹⁶⁰, que deverá ser um privilégio de todos os seres humanos e não só de alguns, e compara-o ao haxixe. Este “vício”, que Breton lançou aquando do lançamento dos seus manifestos foi, segundo o historiador de arte Bernard Smith, o verdadeiro movimento vanguardista do século XX.¹⁶¹

O movimento surrealista surge, pois, em Paris cerca de 1924, com os manifestos de André Breton. Expressava o mundo interior através de imagens muito próprias que proliferavam e cresciam, tanto independentes, quanto encadeadas umas nas outras. Se, de certa forma, podemos dizer que o Surrealismo é uma arte irracional, não será então toda a arte irracional? Como dizia Fernando José Francisco, pintor surrealista português: “Um artista é sempre um surrealista”¹⁶² ou Herbert Reed: “Todas as artes visuais são irracionais no sentido de que usam imagens em vez de sinais – a razão depende de um sistema de signos concordantes entre si, enquanto que na arte qualquer imagem, antes de se tornar um *cliché* e, portanto, morrer, é individual e arbitrária”¹⁶³.

A pintura surrealista ficou conhecida como a “arte do sonho”, sem distinguir o sonho diurno do nocturno, embora para Breton, o sonho nocturno fosse o

¹⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 23. “profondeurs de notre esprit recèlent d’étranges forces capables d’augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter d’abord, pour les soumettre ensuite, s’il y a lieu, au contrôle de notre raison.”

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 60.

¹⁶¹ SMITH, Bernard, op. cit., p. 129.

¹⁶² FRANCISCO, F.J. In Meyrelles, Isabel; Seixas, Cruzeiro; Marques, Benjamim – *Cadavre Trop Exquis*. [Registo Vídeo]. Filme documentário sobre a exposição e sobre os autores. Realização de Carlos Cabral Nunes. Lisboa: Edição limitada da Perve Galeria, 2010. 1 dvd.

¹⁶³ READ, Herbert, op. cit., p. 156. “All the visual arts are irrational in the sense that they make use of images rather than signs – reason depends on an agreed system of signs, whereas in art every image, until it becomes a cliché and therefore dead, is individual and arbitrary.”

verdadeiro sonho, o mais puro.¹⁶⁴ Os surrealistas adoptaram a escrita e o desenho automático como um processo semelhante ao automatismo psíquico, que corresponde ao estado de quem sonha.

Este movimento artístico permitiu aos artistas sonhar sem terem que passar pelo sono ou pelas drogas; ainda assim, o seu estado hipnótico cruzava um mesmo trilho que o das substâncias ilícitas, ou até mesmo o do que até então era atribuído ao sonho nocturno, de quem dorme.¹⁶⁵

Curiosamente, Carl Jung chegou à conclusão que a associação livre de Freud não tinha necessariamente que partir do sonho, pois ela seria possível a partir de qualquer ideia, fosse através da arte, de rezas ou até de uma qualquer conversa banal. Por isso, Jung passa a dar mais importância aos sonhos enquanto actos isolados, dedicando-se a estudar os seus valores simbólicos, independentemente da associação livre. Para ele, o inconsciente só poderia provar o seu valor se interagisse com o consciente.¹⁶⁶

Ainda que o inconsciente já tivesse sido abordado antes, tanto na arte, como na filosofia, o estudo de Freud foi aquele que permitiu o seu reconhecimento e aceitação, não só nas áreas artísticas, mas também científicas. Foi uma poderosa fonte de inspiração para o *Cadavre Exquis*.

O *Cadavre Exquis* nasceu por volta de 1925, entre o número 54 da Rue du Château, em Paris, (onde viveram durante algum tempo os escritores e artistas Jacques Prévert, Yves Tanguy, Benjamin Péret e Marcel Duhamel) e a Rue Fontaine, onde viveu André Breton. “Foram tempos de prazer e nada mais” dizia André Breton. Eram noites de convívio e conversas que, quando deixavam de ter interesse, davam início a uma série de jogos de escrita entre eles, como o da escrita automática,

¹⁶⁴ BRETON, André, op. cit., p. 27.

¹⁶⁵ JEAN, Marcel, ed. – *The Autobiography of Surrealism: The Documents of 20th-Century Art*. New York: The Viking Press, 1980. p. 134.

¹⁶⁶ JAFFÉ, Aniela, op. cit., p. 258.

que mais tarde foi adaptado ao desenho¹⁶⁷: o *Cadavre Exquis*. Em muitas traduções para português lê-se cadáver esquisito, mas quererá dizer, mais precisamente, Cadáver Requintado,¹⁶⁸ e cuja nomenclatura surge precisamente da primeira frase obtida através da prática de escrita automática: *Le cadavre/ exquis/ boira/ le vin/ nouveau*¹⁶⁹.

O *Cadavre Exquis* consistia num jogo de folhas dobradas, onde algumas pessoas iniciavam uma frase ou um desenho, entregando a outra pessoa a folha dobrada, escondendo a sua frase ou desenho, deixando unicamente uma pequena pista para que o outro parceiro de jogo continuasse. A receita de Tristan Tzara para o *Cadavre Exquis* desenhado é a seguinte:

Três de vocês sentam-se à volta de uma mesa. Cada um, escondendo-se dos outros, desenha numa folha a parte de cima de um corpo, ou atributos que o substituam. Passe ao seu parceiro da esquerda essa folha dobrada de forma a que o desenho esteja oculto, à excepção de pequenas linhas de referência. Entretanto receba do seu vizinho da direita outra folha preparada da mesma forma (as três folhas de papel a serem usadas no jogo, devem ser antes dobradas perpendicularmente ao eixo do corpo a ser realizado pelo desenho). Cada folha, no final do jogo, deve ter percorrido uma volta completa. A partir das linhas de referência que se lhe apresentam e consoante o seu gosto, componha a parte do meio do desenho. Passe a folha e vá buscar uma nova, como fez anteriormente. Actue do mesmo modo para a parte de baixo do corpo. Agora só terá que desdobrar as folhas. Claro que este jogo admite um número

¹⁶⁷ BRETON, André – *Le cadavre exquis, son exaltation*. Arturo Schwarz ed. Suivi de témoignages inédites de: Jindrich Chapulecky, Simone Collinet, Marcel Duhamel, André Masson et Tristan Tzara. Milan, Chez Arturo Schwarz, 1975, p. 5.

¹⁶⁸ do inglês, *the exquisite corpse*. In BRETON, André – *Le Cadavre Exquis, Son Exaltation*, op. cit., p. 5.

¹⁶⁹ TZARA, Tristan – Recette du “Cadavre Exquis”. In BRETON, André – *Le Cadavre Exquis, Son Exaltation*, op. cit., p. 18.



fig. 7 – Germaine, Jeannette, Y. Tanguy, G. Hugnet, *Cadavre Exquis*, 1935.



fig. 8 – O. Dominguez, G. Hugnet, Y. Tanguy, Germaine, Jeannette, *Cadavre Exquis*, 1935.

maior de participantes. Se quiser usar cores, é indispensável que passe, juntamente com a folha, as cores, limitadas ao mesmo número de cores que usou.¹⁷⁰

O objectivo de criar estes *Cadavre Exquis* era sobretudo, de forma lúdica, trazer do interior de cada um imagens antropomórficas surpreendentes, que unissem o mundo interno e o externo, especialmente numa época tão conturbada quanto aquela. A maior parte dos participantes não estava interessada na carreira artística ou em tornar-se parte da História, e encaravam aquela prática como uma forma de salvação ou poesia que a guiava para um caminho interior, de forma a libertarem-se

¹⁷⁰ TZARA, Tristan – Recette du “Cadavre Exquis” Dessiné. In BRETON, André – *Le cadavre Exquis, Son Exaltation*. op. cit., p. 24. “Vous vous asseyez à trois autour d'une table. Chacun de vous en se cachant des autres dessine sur une feuille la partie supérieure d'un corps ou des attributs susceptibles d'en tenir lieu. Vous passez à votre voisin de gauche cette feuille pliée de manière à lui dissimuler de dessin, à l'exception de l'amorce de la partie suivante en même temps que vous recevez de votre voisin de droite la feuille préparée de la même manière (Les trois feuilles de papier devant servir au jeu seront préalablement pliées dans le sens perpendiculaire à l'axe du corps à réaliser par le dessin), chaque feuille devant, à la fin du jeu, avoir accomplie circuit complet. A partir de l'amour ce qui vous est proposé vous composez à votre gré la partie mienne du personnage. Vous vous séparez de la feuille et vous en récupérez une autre de la même façon que précédemment. Vous procédez ensuite de la même manière pour la partie inférieure du corps. Il ne vous reste plus qu'à déplier les feuilles. Ce jeu peut admettre naturellement un plus grand nombre de participants. Si l'on veut employer des couleurs, il est indispensable de passer en même temps que la feuille, les couleurs limités en nombre qui vous auront servi”.

dos horrores do exterior: eram tempos conturbados, um período entre duas grandes guerras. Estas actividades colectivas que serviam de veículos de diversos inconscientes, pretendiam fazer a ligação entre a arte e a vida, abrindo portas a uma acção colectiva de criação artística, que punha em causa a perda de identidade do homem moderno.¹⁷¹ (fig. 7 e fig. 8)

Segundo Breton¹⁷² as imagens assim obtidas eram opostas às imagens figurativas do corpo humano que eram produzidas na arte daquela época, destoando assim do resto da pintura e servindo igualmente como uma “marca daquilo que não podia ser produzido simplesmente por um só cérebro” e que revelava a capacidade das mentes se libertarem de um espírito crítico, provando ainda como “la Poésie sera faite par tous”, célebre frase de Lautréamont. Simone Collinete que foi a primeira mulher de Breton e que participou nas primeiras secções de escrita automática, diz que estes exercícios e práticas colectivas despoletaram novas questões sobre a criação artística. Acrescenta que o facto de célebres artistas terem participado nestes jogos, permitiu chegar a excelentes resultados artísticos; porém, aquilo que aponta como verdadeiramente revolucionário foi ter levado “não artistas” a participar, fazendo crer que a criação artística era para todos¹⁷³:

Durante horas escrevíamos e desenhávamos *Cadavres Exquis*: apesar de respeitarmos rigorosamente as regras do jogo, para grande espanto nosso, descobríamos que os desenhos se organizavam em personagens semelhantes e criavam fantásticas figuras e objectos; no final descobríamos que tínhamos todos desenhado no mesmo papel o mesmo objecto, simplesmente organizado de forma diferente. Obviamente atingíamos um estado perfeito de telepatia.¹⁷⁴

¹⁷¹ BRETON, André – *Le Cadavre Exquis, Son Exaltation*, op. cit., p. 24.

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 5,8. “la marque de ce qui ne peut être engendré par un seul cerveau”

¹⁷³ COLLINETE, Simone – “Les Cadavres Exquis”. In BRETON, André, op. cit., p. 31.

¹⁷⁴ CHALUPECKY, Findrich – “Le Cadavre Exquis à Prague”. In BRETON, André, op. cit., p. 42. “Pendant des heures, nous avons écrit et dessiné les Cadavres Exquis: quoique nous ayons rigoureusement observé les règles du jeu, les dessins s’étaient, à notre étonnement, organisés en figures continues, créant des formes et objets fantastiques, et, à la fin, nous avons découvert que nous avions tous dessiné sur le même papier le même objet, seulement différemment disposé sur la feuille. Nous avons atteint l’état de télépathie parfaite”.

Collinete diz ainda que, apesar do resultado final numa primeira leitura ser lido como um todo, as diferenças plásticas de autor para autor são bem visíveis. As imagens dos diferentes autores interagem umas com as outras de forma contínua, mas por vezes totalmente oposta. É esta oposição de imagens totalmente invulgaes, surpreendentes e inovadoras que, por serem opostas, geram equilíbrio. Outro factor importante para o seu sucesso, enquanto método artístico, teve a ver com uma despreocupação dos autores quanto ao resultado obtido, deixando margem para uma liberdade, ousadia e osmose, a que não teriam acesso de outra forma. Conduzir a actividade artística a outros indivíduos foi, de alguma forma, assumir que o “estatuto do génio criador” estava a mudar, e que tanto o mundo como o homem atravessavam momentos de transformação.¹⁷⁵

As figuras quiméricas, que são constituídas por figuras híbridas de dois ou mais elementos – a figura animal ou a humana – não era obrigatória nestes *Cadavres Exquis*; muitas vezes, surgem objectos, paisagens, ou outros elementos que faziam igualmente sugerir partes de corpos. Estes vultos não deitavam necessariamente fogo pelas narinas e nem todas faziam lembrar figuras mitológicas, porém, não deixavam de ser quiméricas, pela junção irregular dos vários elementos, causando estranheza. São sem dúvida figuras que lembram seres vivos, vistos através da ocultação e desocultação desses mesmos elementos fisionómicos. Talvez sejam antes figuras do futuro, de outro planeta, como disse o pintor Cruzeiro Seixas no documentário *Cadavre Trop Exquis*¹⁷⁶ (fig. 9). Assim como as quimeras mitológicas, também estas figuras do desenho automático estão entre dois mundos, “entre o mundo sagrado e o profano, entre a terra dos homens e o reino dos Deuses”¹⁷⁷, estão também entre o passado e o futuro, e são “criaturas terríficas, imensas, rápidas e fortes, cuja chama é impossível de extinguir”¹⁷⁸. Estas figuras magníficas existem no mundo dos sonhos

¹⁷⁵ ÁVILA, M. Jesús, op. cit., p. 233.

¹⁷⁶ SEIXAS, C. In Meyrelles, Isabel; Seixas, Cruzeiro; Marques, Benjamim – *Cadavre Trop Exquis*. [Registo Vídeo], op. cit.

¹⁷⁷ OTTINGER, Didier – Chimères. In *Chimères*, op. cit., p. 9. “entre le monde sacré et le profane, entre la terre des hommes et le royaume des dieux.”

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*.



fig. 9 – Bartovsky, Chaloupecky, Gross, Hudecek, *Cadavre Exquis*, 1934.

que povoam a arte moderna e contemporânea, criando-a. Caracterizam-se pelo novo e pelo velho, elementos velhos que se fundem com novos, elementos que caracterizam o mundo, o antigo e o moderno, dando vida a novas figuras, as quais podem muito bem ser as quimeras do futuro.

Ora, a forma de pensamento automático inventada pelos surrealistas não se resumia aos *Cadavres Exquis*. Outros exercícios foram praticados com base neste mesmo pensamento “arbitrário”, como o foi a justaposição de elementos contraditórios onde eram utilizadas diferentes técnicas, tais como a *frottage*, *grattage*, soprado, ocultação, etc., que permitiam desencadear reacções criativas em cadeia. O desenho automático desencadeava um processo de automatismo psíquico; contudo, importa salientar que o chamado pensamento automático ou arbitrário não é totalmente fruto do acaso. Conforme disse Salvador Dali, que Marco Rebelo cita na sua tese: “O acaso não existe. Tudo se corresponde com tudo. Nem a inteligência nem a imaginação inventam nada. Recordar e, ao fazê-lo, decifrar. O seu papel não é reinventar o real, mas sim diminuir a distância entre as coisas.”¹⁷⁹. Da mesma forma, podemos reflectir sobre a sincronicidade de C. Jung que é um conceito que define acontecimentos “coincidentes”. Segundo Jung essas coincidências surgem quando ocorrem dois ou mais eventos semelhantes e significativos para as diferentes pessoas.

¹⁷⁹ DALI, Salvador – Confesiones inconfesables. Obra completa vol. II, Barcelona, Destino, 2003, p.496. cit. por Rebelo, Marco Alexandre – *O Espaço Sem Volta: Do Spleen de Boudelaire aos Passos de Herberto Helder*. [s.l.]: Edições Vendaval, 2008, p. 29.

Não se trata, portanto, de uma simples coincidência quando os acontecimentos são aleatórios. Esta sincronicidade pode ocorrer de forma atemporal, sem nenhum raciocínio lógico, é certo, mas ocorre em eventos que aparentemente não estão relacionados e que, ao se relacionarem, revelam-se significativos para ambos.¹⁸⁰

Arriscarei dizer que o desenho automático dos surrealistas não é um produto tão aleatório assim e que, tal como a imagem onírica, estarão ambos longe de serem arbitrários. Se a imagem se impõe pela sua presença, então o seu conteúdo será fruto de uma pulsão artística, que trará à superfície um pensamento livre e outro mais consciente e analítico, que só assim permite oferecer o equilíbrio necessário a uma imagem que vive. O desenho automático, como todo o automatismo, é na verdade uma forma de sonhar acordado e, como já vimos anteriormente, nesse estado do sonho acordado, ao contrário de no sonho de quem dorme, recorreremos aos dois lados da mente: o consciente e o inconsciente.

Ainda hoje se fazem exercícios nas escolas de arte com base nestas técnicas, de forma a ajudar o aluno a desbloquear o seu processo criativo, as quais são igualmente utilizadas por artistas plásticos e ilustradores. As reacções em cadeia obtidas aproximam-se muitas vezes de uma narrativa, pois partem de uma ideia literária ou filosófica, permitindo descrever um acontecimento e, talvez por isso, estes exercícios dos surrealistas se revelassem então numa fonte de inspiração tão valiosa para os ilustradores e até artistas visuais que exploram a imagem no livro.

O *Cadavre Exquis* português desempenhou um papel fundamental na arte surrealista do nosso país, apesar deste movimento ter chegado a Portugal numa fase já muito posterior à de Breton, em França. Maria Jesús Ávila refere que o escritor João Gaspar Simões, na abertura da exposição de Vieira da Silva e Arpad Szenes, em 1936, apresentava já o “automatismo psíquico como uma reacção consciente da inteligência contra si mesma que, negando o que o homem julgava ver, a realidade exterior, o confronto com aquilo que ele não sabia que podia ver, o universo ilimitado

¹⁸⁰ JUNG, Carl. G. – *Memories, Dreams, Reflexions*, op. cit., p. 205.



fig. 10 – Fernando de Azevedo e Marcelino Vespiera, *Cadavre Exquis*, 1949.

do inconsciente”.¹⁸¹ Artur do Cruzeiro Seixas observa hoje: “Se o Surrealismo fez qualquer coisa de muito importante e serviu de grande porta para o futuro foi com o *Cadavre Exquis* e o objecto surrealista (...). Os objectos surrealistas são qualquer coisa que se criou talvez para o futuro... para Marcianos.”. E acrescenta: “Ninguém consegue passar sem fazer estas coisas, estes desenhos automáticos, procurar aquilo que está dentro do homem de mais íntimo, aquilo que Freud procurava”.¹⁸²

O *Cadavre Exquis* em França, iniciado por Breton, tinha um carácter sobretudo lúdico e não era considerado uma verdadeira obra de arte, enquanto que, em Portugal, os surrealistas portugueses elevaram este método a um outro plano, elaborando, com a mesma importância, os aspectos formais e os conceptuais. Desta forma, os resultados eram visivelmente mais “acabados” do que os primeiros *Cadavre Exquis* realizados em França (fig. 10). Por exemplo, o jogo de pensamento automático, com os portugueses, ultrapassou largamente o suporte do papel e do desenho, dando origem a grandes *Cadavres Exquis* em óleo e até peças tri-dimensionais, como as

¹⁸¹ ÁVILA, Maria Jesus, op. cit., p. 7.

¹⁸² SEIXAS, C. In Meyrelles, Isabel; Seixas, Cruzeiro; Marques, Benjamim – *Cadavre Trop Exquis*. [Registo Vídeo], op. cit.



fig. 11 – Isabel Meyrelles, Cruzeiro Seixas,
Benjamim Marques, *Cadavre Tropic Exquis*,
2010.

recentes esculturas de Isabel Meyrelles, peças inspiradas nos desenhos de Cruzeiro Seixas, que completam e revelam as formas ocultas dos desenhos do pintor. Os surrealistas portugueses privilegiavam, mais do que os franceses, a obra colectiva que era, segundo Breton, a verdadeira essência do Surrealismo. Os *Cadavres Exquis* são desenhos visionários que “interrogam o passado de forma a prever o futuro”, são uma viagem no tempo e no espaço, são um convite à viagem ao interior de si mesmo.¹⁸³ A recente exposição *Cadavre Tropic Exquis*, que reúne a obra de três fundadores do Surrealismo português – Artur Cruzeiro Seixas, Isabel Meirelles e Benjamim Marques – realizada em Lisboa, em 2010, foi na minha opinião, um acontecimento significativo (fig. 11). Não só permitiu o reencontro de três das mais marcantes figuras do Surrealismo português, como permitiu ainda uma inovação: introduzir no tradicional desenho automático o recurso às novas tecnologias e às ferramentas digitais. Trouxe novas figuras e quimeras, e é a prova de que esta

¹⁸³ FRANÇOISE P.Y In Meyrelles, Isabel; Seixas, Cruzeiro; Marques, Benjamim – *Cadavre Tropic Exquis*. [Catálogo]. Exemplar nº 85/90. Carlos Cabral Nunes cur. Lisboa: Edição limitada da Perve Galeria, 2010, p. 63.

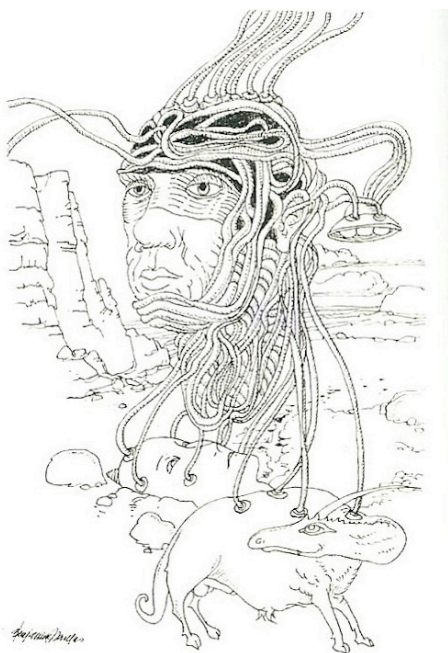


fig. 12 – Benjamin Marques, *Rêve 02 – Homenagem a J. Giraud*, 2008.

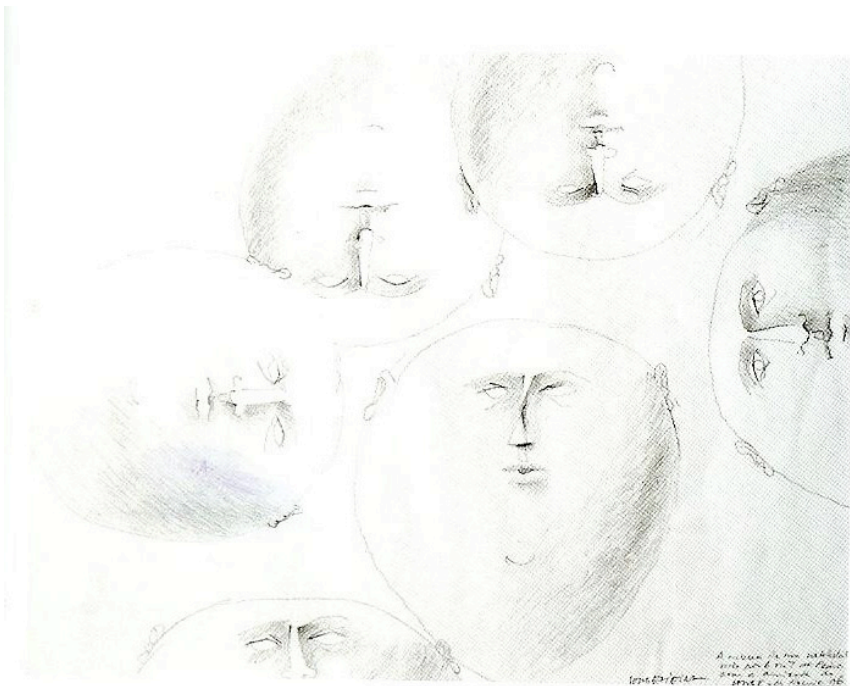


fig. 13 – Jorge Vieira, *Sem título*, 1996.

prática ainda faz sentido nos dias de hoje, como já o previa Mário Cesariny “O Surrealismo existe desde sempre e jamais acabará”¹⁸⁴. Os desenhos de Benjamin Marques, por exemplo, remetem para um universo onírico mais contemporâneo e quase se pode dizer que o pintor realiza *Cadavres Exquis* individuais. É um modo, quem sabe, de trazer aos dias de hoje uma leitura actualizada deste método artístico, conhecido como desenho automático e que, verdade seja dita, se vê surgir não só nos desenhos de Benjamin Marques e nos de Jorge Vieira, por exemplo (figs. 12 e 13), mas também um pouco nos de artistas mais recentes, como Jorge Queiroz (fig. 14). Jorge Vieira é um exemplo de um artista português que nunca pertenceu a um grupo surrealista, mas que desenvolveu, sobretudo numa época específica (entre os anos 40 e os 50), uma obra marcadamente surrealista,¹⁸⁵ e cujo grafismo é ainda hoje muito contemporâneo. Da mesma forma, em Portugal, este método, enquanto estética, foi praticado por muitos artistas que não aderiram totalmente ao movimento surrealista,

¹⁸⁴ CESARINY, M. In Meyrelles, Isabel; Seixas, Cruzeiro; Marques, Benjamin – *Cadavre Trop Exquis*. [Registo Vídeo], op. cit.

¹⁸⁵ ÁVILA, Maria Jesus, op. cit., p. 74.



fig. 14 – Jorge Queiroz, Sem título, 1999.

tais como Paula Rego, Mário Botas e Gonçalo Duarte¹⁸⁶ o que mostra, mais uma vez, que é um método atemporal e que muito dificilmente se tornará num *cliché*.

Cruzeiro Seixas e o francês André Masson, segundo Françoise PY, terão sido os artistas que levaram o desenho automático a uma outra dimensão. Artur do Cruzeiro Seixas desenvolveu uma técnica primorosa, baseada na prática dos *Cadavres Exquis* e do desenho automático, produzindo desenhos e pinturas que ultrapassam em muito o simples jogo. As suas figuras opostas representam partes que se completam e que “actuam como um princípio alquímico, como um transformador de energia”¹⁸⁷ (fig. 15):

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 73.

¹⁸⁷ FRANÇOISE PY. In Meyrelles, Isabel; Seixas, Cruzeiro; Marques, Benjamim – *Cadavre Trop Exquis*. [Catálogo], op. cit., p. 64.

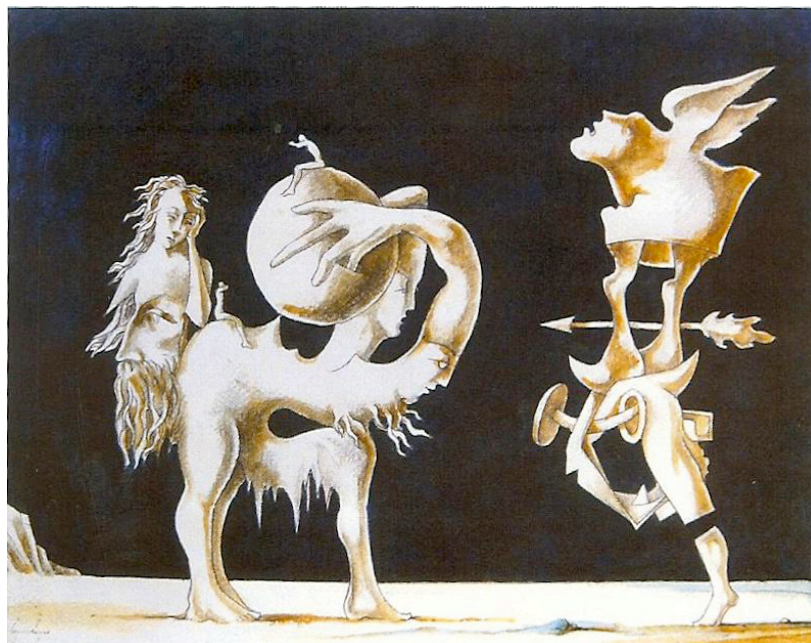


fig. 15 – Artur de Cruzeiro Seixas, *O Regresso do Filho pródigo*, 1996.

O seu universo está povoado por híbridos que se abraçam, ou se fundem para formar corpos vários. Essas criaturas míticas, andróides e animais, estão simultaneamente animadas e inanimadas, objectos e biomórficas, originam-se umas às outras, poder-se-ia dizer que tentam povoar um universo que estava vazio.¹⁸⁸

O Surrealismo em Portugal, como já referi, surge em 1949, mais de 20 anos depois do primeiro manifesto de Breton. Este atraso deveu-se em parte ao fraco desempenho cultural do país nos anos vinte e décadas seguintes ou, como dizia Cruzeiro Seixas: “Acho que o motivo principal foi a existência de uma ditadura. Se fizéssemos um movimento íamos presos. Não era essa a nossa ideia. A nossa ideia era não irmos presos. Claro que era possível ter formado um movimento, é possível ser-se mártir, ou herói, matar-se alguém ou ser-se morto. Mas a verdade é que tínhamos um certo amor à vida”.¹⁸⁹ Porém, convém apontar que este movimento tardio em Portugal, mesmo sendo coincidente com um ressurgimento do Surrealismo internacional nos finais dos anos quarenta, ainda assim, foi muitas vezes considerado “patético” e redutor quando comparado ao do resto da Europa e

¹⁸⁸ Iden, *ibidem*, p. 20.

¹⁸⁹ MARINHO, Maria de Fátima – *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário de Cesariny de Vasconcelos*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1986. Tese de Doutoramento, p. 14.

acusado de apenas imitar o primeiro. António Pedro, em 1936, realiza uma primeira experiência de grupo, com “os primeiros Cadavres Exquis da literatura portuguesa, realizados por Dutra Faria, Carlos Tinoco e Ramiro Valadão, publicados no Diário de Lisboa”, mas só em 1947 outros grupos de artistas iniciaram mais experiências deste género, praticando-as frequentemente até 1952. Artistas e escritores trocavam linguagens e abriam novos caminhos a um vasto campo de experimentação, onde as imagens e as palavras interagiam e conviviam num mesmo plano. A relação entre a palavra e a imagem inicia uma nova fase: “desde o acompanhamento do texto pela imagem sem que nenhuma interferência tenha lugar, à quase exclusão da palavra, passando pela imbricação efectiva de ambos”.¹⁹⁰ É o início da ilustração dos “sentidos”, como referia Bernardo Pinto de Almeida¹⁹¹, em que as imagens não traduzem o que está no texto ou no poema, são antes discursos paralelos, que adivinham o sentido um do outro, mas independentes. Muitas dessas imagens têm características oníricas; partem de experiências do inconsciente, assim como os textos que as acompanham.

A ilustração é um campo em que o trabalho plástico e o literário se encontram mas fazem-no também no âmbito da contiguidade, facto que domestica a tensão entre as duas linguagens. Passa mais pela colaboração entre as artes que pela integração e os exemplos são abundantes.¹⁹²

Fora do contexto nacional, e entre inúmeros outros exemplos de produções inspiradas, ainda hoje, no tradicional *Cadavre Exquis* surrealista, gostaria de referir os famosos irmãos Chapman, e ainda Dino e Jake que, no ano 2000 produziram uma série de gravuras reunidas num portfólio intitulado *Exquisite Corpse*, publicado por *The Paragon Press* em Londres.

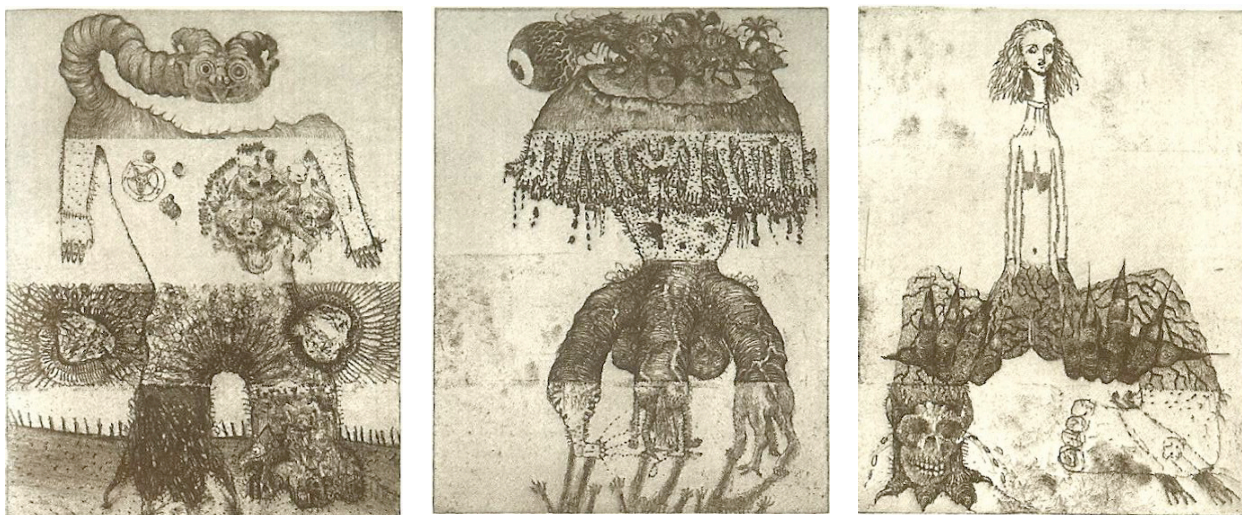
¹⁹⁰ ÁVILA, Maria Jesus, op. cit., p. 232 – 249.

¹⁹¹ PINTO de Almeida, Bernardo – In Ávila, Maria Jesus; Cuadrado, Perfecto E. *Surrealismo em Portugal. 1934-1952*, op. cit., p.120.

¹⁹² ÁVILA, Maria Jesus, op. cit., p.267.

As imagens que produziram “prestam homenagem aos seus antepassados surrealistas mostrando criaturas horrendas que parecem ter submergido de um mundo do subconsciente alucinatório”¹⁹³ (figs. 16,17 e 18).

Outro exemplo, bastante ilustrativo destas produções, é o livro publicado em 2010 *The Exquisite Book: 100 Artists Play a Collaborative Game*¹⁹⁴. Esta obra reúne uma significativa quantidade de artistas, ilustradores e designers que, consoante as escolhas de cada um, ora optam por palavras, ora por imagens, de forma a criar uma história contínua, não fugindo muito às regras do *Cadavre Exquis* original. Ainda outra experiência baseada neste jogo é a novela gráfica *The Narrative Corpse*¹⁹⁵ publicada em 1995 – uma história criada por sessenta e nove cartoonistas de diferentes gerações (fig. 19).



figs. 16, 17, 18 – Dinos Chapman e Jake Chapman, Sem título, 2000.

¹⁹³ *Artist & Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. [Catálogo]. Curator: Deborah Wye. New York; Museum of Modern Art, cop. 2004, p. 253. “pay homage to their Surrealist forebearers with horrifying creatures that seem to have arisen from some subconscious, hallucinatory world.”

¹⁹⁴ ROTHMAN, J.; OLVOVSKI, J.; LAMOTH, M. – *The Exquisite Book: 100 Artists Play a Collaborative Game*. California: Chronicle Books, 2010. Cf. <http://www.exquisitebook.com/>

¹⁹⁵ SPIEGELMAN, Art ed.; SIKORYAK, R. ed. – *The Narrative Corpse: A chain-story by 69 artists!* Richmond: Raw Books, 1995. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=xG6LUkKyNHI&feature=related>

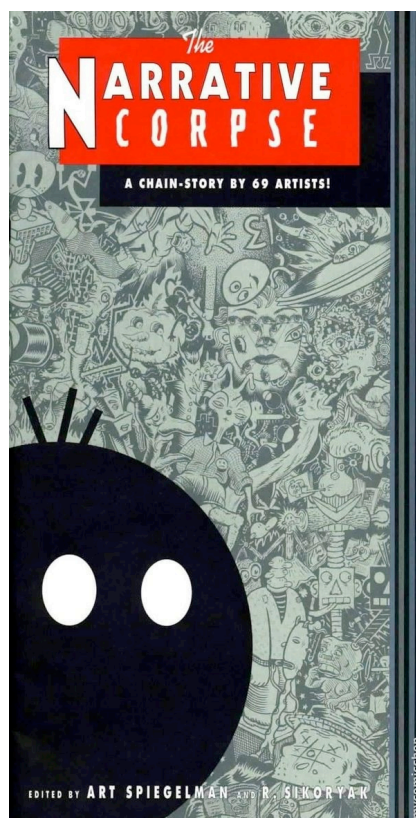


fig. 19.

Para terminar este capítulo, gostaria de salientar que também na obra de Herberto Helder é estabelecida uma relação próxima com o Surrealismo, como podemos observar pelas palavras de Maria de Fátima Marinho ¹⁹⁶: “São inúmeros os traços surrealistas na obra de Herberto Helder, desde as imagens utilizadas, ao aproveitamento do erotismo, à alquimia e ocultação e à forma insólita de narrar”¹⁹⁷. Esta aproximação ao Surrealismo não impede que o poeta tenha afirmado que não aceita a escrita automática como parte do seu processo criativo, como veremos mais adiante no terceiro capítulo. Ainda segundo a autora, a influência surrealista na obra de Herberto Helder surge como um ataque à “narrativa realista, mostrando a sua incapacidade em traduzir o mundo interior e inconsciente”. Curiosamente, da mesma forma que Cesariny e Seixas consideravam que Fernando José Francisco era um verdadeiro surrealista, pois aplicava os princípios do Surrealismo à forma como

¹⁹⁶ Professora catedrática com Agregação em Línguas e Literaturas Românicas; autora das obras *Herberto Helder, a Obra e o Homem*, e *O Surrealismo em Portugal*, entre outras.

¹⁹⁷ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 284.

vivia a sua vida, o mesmo pensava Maria de Fátima Marinho sobre esta influência surrealista difusa em Herberto Helder: “não é puro, talvez porque Herberto Helder nunca pretendeu, teoricamente, ser surrealista, mas o foi, frequentemente, na prática”.¹⁹⁸

A título de curiosidade e, porque a meu ver, vem a propósito, gostaria de referir aqui uma carta de Herberto Helder a Cruzeiro Seixas, em resposta a um convite do pintor ao poeta para que contribuísse com um texto num seu catálogo. Esta carta mostra bem o respeito e interesse de Herberto Helder pela arte de Cruzeiro Seixas revelando grande estima pelo seu imaginário, um imaginário onírico e espontâneo:

Será justo acreditar que fiquei lisonjeado com o convite. Amo de há muito a sua pintura, os poemas, os desenhos (...). O seu imaginário fascina-me, e admiro os recursos de visibilização comunicativa desse imaginário. Mas embaraça-me a ideia de escrever um texto, com algum fundamento crítico, acerca da sua obra, sobretudo devido à minha dificuldade em escrever qualquer coisa que não venha por si própria até aos dedos, sem manobras e táticas de invocação. Acontece que apareceu o ano passado um poema, com título dado de “Através da Pintura de Cruzeiro Seixas”(…). Repare: não digo que seja bom e esteja à altura do quadro, e da sua pintura e desenhos em geral. Desejo apenas significar que o poema “se actualizou”, na relação entre o seu imaginário tornado visível e as minhas possíveis palavras, através daquele “temor e tremor” causados por certas visões em certos momentos¹⁹⁹.

Parece-me interessante e surpreendente este testemunho de Herberto Helder, denunciando o seu muito apreço pela obra do pintor e também poeta Artur do

¹⁹⁸ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 289.

¹⁹⁹ HELDER, Herberto – “Cena Vocal com Fundo Visual de Cruzeiro Seixas”. In *O Atelier de Cruzeiro Seixas*. [Catálogo], Lisboa: Edição da Galeria de S. Mamede, Junho/Julho, 1980.

Cruzeiro Seixas, invertendo aqui o papel usual do escritor e ilustrador, a quem lhe é pedido que “ilustre” por palavras suas as pinturas de Cruzeiro Seixas.

A “pintura e desenhos em geral” que Herberto Helder refere não são mais do que “*Cadavre Exquis* individuais”, realizados por uma só mão, ao contrário dos colectivos, mas cujos princípios são os mesmos. As “visões em certos momentos” resultam numa imagem quimérica ou em várias quimeras, que se assemelham em muito aos exercícios de desenho automático colectivo que tenho vindo a abordar aqui.

Embora o movimento surrealista em Portugal se afirme mais tardiamente, tanto na literatura como na pintura, por razões próprias do regime censório sob o qual se vivia, este não deixou de ser extremamente marcante, como sucedeu no caso de Herberto Helder e os seus *Os Passos em Volta*, de que me vou ocupar. Toda a sua obra se organiza em torno de imagens condutoras, aparentemente oriundas de um processo que podemos dizer alógico, ou obedecendo a uma outra lógica, a do inconsciente dito irracional.

Word and picture thus became rivals. They have often been combined, but remain distinct, as unmixable as oil and water.

(Michel Melot, *The Art of Illustration*)

CAPÍTULO II

MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS:

OS NOVOS PARADIGMAS DA ILUSTRAÇÃO ONÍRICA

2.1. Definir ilustração

Começo por citar um excerto de um texto de uma pequena publicação de 1917 e de tiragem limitada com o título *Le Livre Illustré Moderne*, que diz o seguinte sobre a ilustração e o ilustrador:

A descoberta dos processos mecânicos, ao baixar os preços de impressão, permitiu ilustrar muitos livros que de outra forma não poderiam ter sido impressos.

Surgiram desenhadores de todo o lado; quem quer que pegasse num lápis, pluma, pincel, tornava-se um ilustrador improvisado. Uma figura bem desenhada a um canto, uma natureza morta em primeiro plano, um bom traço ou uma imagem agradável não é uma ilustração (...). A arte de ilustrar foi encarada com demasiada ligeireza ou, melhor, não foi considerada como uma arte específica. Um desenhador saberá representar formas, um pintor modelar figuras, imitar paisagens, o que não é suficiente para produzir uma ilustração.

O ilustrador deve fazer indistintamente a figura, a paisagem, a arquitectura e, sobretudo, traduzir o movimento e a vida. Bem imbuído do texto que é necessário interpretar, e do qual ele não deverá nunca afastar-se, fará o esforço de representar as personagens imaginadas pelo autor e de as fazer agir no seu meio. Tem de escolher as cenas características, aquelas que lhe pareçam mais susceptíveis de chegar ao leitor, traduzindo-as da melhor forma para um espaço restrito. O vestuário, antigo

ou moderno, civil ou militar, não deve ter segredos para o ilustrador.

Ele deve estar a par dos processos utilizados para reproduzir o seu desenho e adaptar a sua técnica às suas exigências, para que não seja traído por eles. (...) é necessário que o seu trabalho se harmonize com o texto que o enquadra. A ilustração tem as suas regras, que se podem aprender, mas para atingir um nível de excelência é necessário possuir o dom.²⁰⁰

Esta definição de ilustração, que surgiu num estudo com destino a ser apresentado num congresso nacional do livro em Paris em 1917, é muito curiosa, pois revela-nos que, de facto, a ilustração até àquela data tentava manter-se fiel às correntes mais clássicas, em que a imagem num livro deveria ser uma interpretação literal do texto. Apesar disto, a ilustração apresentava-se já em fase de transformação devido às novas ideias modernistas. Os artistas que neste momento viam já no livro uma forma de se manifestarem, rompiam exactamente com esta ideia de que as imagens que acompanhavam textos tinham que ser submissas a este.

Esta visão limitada do que seria um verdadeiro ilustrador ou uma verdadeira ilustração era provavelmente a razão pela qual os artistas modernistas (e também os contemporâneos) ao fazê-lo, não gostavam de serem considerados ilustradores. Existem vários relatos de pintores tentando deixar bem claro que as imagens da sua

²⁰⁰ BOIVIN, L.; LECÈNE, H. – *Le Livre Illustré Moderne: Histoire-Technique*. Tirage Limité, 300 exemplaires numérotés, Exemplaire n° 175, Paris: En Vente Au Cercle de La Librairie, Paris, 1917, p. 13. “Des dessinateurs ont surgi de toutes parts; quiconque tenait un crayon, une plume, un pinceau, s’est improvisé illustrateur. Une figure bien faite dans un coin, une nature morte au premier plan, un métier habile, voilà peut-être une image agréable, ce n’est pas une illustration (...) On a considéré un peu trop à la légère l’art de l’illustrateur ou plutôt on le l’a pas considéré comme un art spécial. Un dessinateur saura représenter des formes, un peintre modeler des figures, agencer des paysages, cela ne suffit pas pour exécuter une illustration. L’illustrateur doit faire indistinctement la figure, le paysage, l’architecture, et surtout traduire le mouvement et la vie. Bien pénétré du texte qu’il faut interpréter et dont il ne devrait jamais s’écarter, il s’efforcera de rendre les types que l’imagination de l’auteur a créés, et de les faire agir dans leur milieu. Il lui faut choisir les scènes caractéristiques, celles que lui paraissent les plus propres à frapper l’esprit du lecteur, et les traduire de son mieux, dans un espace restreint. Le costume, ancien et moderne, civil ou militaire ne doit pas avoir de secrets pour lui. Il doit être au courant des procédés qui seront mis en usage pour reproduire son dessin, et plier sa technique à leurs exigences afin de ne pas être trahi par eux. Avec la mode moderne des illustrations habillées, et c’est dans la vignette surtout que s’observe l’art du dessinateur, il faut que son métier s’harmonise avec le texte qui l’encadre. L’illustration a ses règles que l’on peut apprendre, mais, pour y exceller, il faut en avoir le don.”

autoria que surgem no contexto do livro e que ilustram uma obra literária, não são ilustrações, mas sim “pinturas que ilustram”, ou “imagens que acompanham um texto”. Um exemplo disso é o pintor português Mário Botas que dizia : “o que pinto gosta de se encontrar com as palavras, sobretudo as palavras dos outros”,²⁰¹ e que várias vezes afirmou não ser ilustrador. “Mário Botas procura clarificar a sua intervenção, demarcando-se do papel de ilustrador e reivindicando o de co-autor”. Dizia: “raramente procuro ilustrar, mas antes realizar uma obra paralela que só se esclareça inteiramente pelo relacionamento feito entre ambas.”.²⁰² Também Magritte se pronunciou sobre esta posição complexa que é a do ilustrador, como desenvolverei mais à frente. Sobretudo, é a definição de ilustração de obras literárias que se revela mais nebulosa.²⁰³

É rigorosamente este tipo de ilustração que pretendo discutir e explorar neste estudo, e não outra. É uma ilustração que procura que diferentes manifestações artísticas coabitem num mesmo terreno, os textos e as imagens, convivendo e interagindo umas com as outras.

A minha proposta é ilustrar uma obra literária, sendo que a sua concepção e metodologia não difere, na minha opinião, da concepção de um simples conjunto de desenhos ou pinturas. As imagens procuram traduzir o texto com base numa inspiração poética, não sacrificando quaisquer ambiguidades que possam surgir – nem do texto, nem do próprio ilustrador.

Sempre ouvi dizer a Marshall Arisman (ilustrador e pintor americano) que, ao ilustrar, as ideias que ocorrem durante o acto de criação são, antes de mais, traduzidas

²⁰¹ ROSENGARTEN, R. In Botas, Mário - *Visões Inquietantes: retrospectiva 1952-1983*. [Catálogo]. Centro Cultural de Belém: 27 de Maio – 31 de Outubro de 1999, Museu de Évora: 15 Nov. de 1999 – 15 de Janeiro de 2000. Lisboa: Livros Quetzal, 1999, p. 27.

²⁰² VASCONCELOS, J. Manuel. In Botas, Mário - *Visões Inquietantes: retrospectiva 1952-1983*. [Catálogo], p. 46.

²⁰³ É pertinente lembrar aqui o que diz Gilles Deleuze a propósito da pintura de Francis Bacon: “A pintura não tem nem um modelo para representar, nem uma história para contar” ou “A narração é o correlato da ilustração. Entre duas figuras introduz-se sempre, ou tende a introduzir-se, uma história para animar o conjunto ilustrado. Isolar é, pois, o meio mais simples, necessário embora não suficiente, para romper com a representação, anular a narração, impedir a ilustração, libertar a Figura: permanecer no plano do facto.” DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p. 34, 35.

para desenho ou pintura, e só posteriormente, ao serem colocadas junto ao texto, se tornam numa ilustração.

A minha própria definição de ilustração vai muito mais ao encontro destes pontos de vista do que a definição do princípio do século, que citei anteriormente. Estará mais próximo do conceito pós-moderno de estratificação de formas ou linguagens independentes – um discurso Rizomático como referem os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Capitalisme et Schizophrénie 1 – L'Anti-OEdipe* e *Capitalisme et Schizophrénie 2 – Mille Plateaux*.

Aceito que algum tipo de ilustração deva seguir regras mais restritas relativamente ao texto, mas gostaria apenas de deixar claro que a ilustração enquanto arte onírica, que me proponho discutir, não pertence a esse grupo. A percepção que tenho de ilustração é mais abrangente, autorizando a imagem a não se deixar ficar refém do texto que a acompanha. A relação do texto e da imagem misturam-se e sobrepõem-se, dando lugar desta forma a várias combinações possíveis. Tanto podem surgir como complemento uma da outra, como podem competir uma com a outra, permitindo um diálogo entre ambas. Depende sobretudo da intenção do ilustrador. Naturalmente que a intenção do editor e por vezes do próprio escritor influencia esse diálogo, mas sobre isso falarei mais à frente. Aproveito este momento para esclarecer que o conceito de ilustração que apresento diz respeito exclusivamente à ilustração de obras literárias, permitindo-me, contudo, fazer pequenos apontamentos de outros tipos de ilustração.

Então, será que poderemos dizer que a ilustração só existe enquanto relação da imagem com o texto? Julgo que não. Na ilustração de obras literárias, o texto pode estar implícito mas omissos. Uma ilustração poderá ser uma narrativa apenas visual, feita exclusivamente pelas imagens, sem a necessidade da palavra escrita ou verbal que lhe deram origem. A ilustração existe sempre que se conta uma história. Essa história poderá ser evidente só através da imagem, assim como poderá reclamar uma legenda, um parágrafo ou um texto. A ilustração deve provocar um diálogo com o leitor e incentivar o discurso – que poderá ser unicamente visual ou ser uma justaposição dos dois, visual e verbal. Conforme diz o historiador de arte

Michel Melot a ilustração surge como uma “técnica diferente para transmitir conhecimento”²⁰⁴, no sentido de se distinguir da técnica da escrita. Esta poderá existir isolada da escrita ou acompanhada por ela.

Desde o séc. XVII que se considera que se a ilustração expressasse uma narrativa cujo conteúdo fosse claro, não precisava de texto. Esta situação em que o texto foi pouco-a-pouco desaparecendo da imagem teve um desenrolar lento, e no séc. XVIII as imagens de ficção já surgiam por vezes sem um texto a acompanhar; porém, este, apesar de ausente, existia implicitamente. As imagens nessa época interpretavam literalmente uma história concreta, “aplica-se não só aos livros, mas também a pinturas, frescos, e escultura” com um fim narrativo e decorativo.²⁰⁵ Isto ocorre na chamada “Época das Luzes” quando o homem passou a ver o mundo através de um espírito científico empírico, em que as formas externas da natureza eram a sua referência. A imagem passou a ter um papel fundamental para relatar o verdadeiro aspecto das coisas, representando momentos concretos da vida real, e a



fig. 20 – Romeyn de Hooghe.
Funeral of the Princess of Orange at Delft on
21 December 1675.
Amsterdam, s.d.

²⁰⁴ MELOT, Michel – *The Art of Illustration*. Translated from the French by Jammes Emmons, New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1984. Título original: “L’art de L’illustration”, p. 13.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 100, 107.

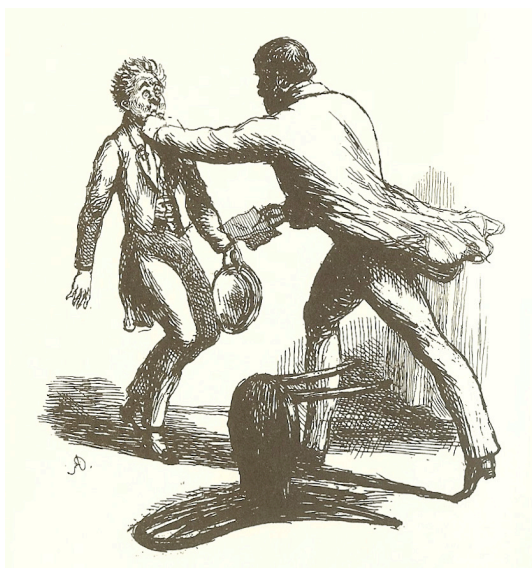


fig. 21 – Richard Doyle.
The Letter para “The Newcomes II”.

ilustração passou a ser um objecto de leitura directa sem grandes interpretações e ocultismos, como acontecia na Idade Média (fig. 20).

Somente com o Romantismo, já no séc. XIX, a ilustração sofreu uma reviravolta. Como oposição ao Racionalismo e Iluminismo, passou a representar não só o exterior dos personagens, mas também as suas emoções. Não bastava representar um personagem com os adereços característicos ou costumes da época, mas também representar as emoções e exaltações dessas figuras (fig. 21).²⁰⁶ Segundo Melot “as imagens eram uma versão açucarada da realidade” e deveriam ser charmosas como o sonho.²⁰⁷ A imagem enriquecia o texto embora, nalguns casos, sem o texto, a imagem não tivesse uma leitura clara. Era necessário o contraponto de ambas para a mensagem se tornar evidente.²⁰⁸

Passei a dedicar-me a olhar para a pintura Maneirista, a pintura francesa do século dezanove e a pintura flamenga, pois também contavam sempre histórias, e percebi que existia uma relação próxima entre elas, entre a arte figurativa e a ilustração. Basicamente, para mim, a grande diferença é que é uma arte

²⁰⁶ CANHAM, Stephen – “Art and the Illustrations of *Vanity Fair* and the *Newcomes*”. In Katz, Bill ed. – *A history of book illustration, 29 points of view*, op. cit., p. 483.

²⁰⁷ MELOT, Michel – *The Art of Illustration*, op. cit., p. 135.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 111.

interpretativa, que trabalha com texto. Todas as pinturas religiosas são baseadas nas histórias da Bíblia, por isso, em teoria, são ilustração.²⁰⁹

A discussão que existe há longos anos sobre a ilustração ser ou não mais do que uma simples arte aplicada, não faz, na minha opinião, qualquer sentido nos dias de hoje. A sobreposição entre belas artes e artes aplicadas é milenar, sofrendo altos e baixos ao longo do tempo, mas julgo poder dizer que hoje estão mais próximas do que nunca.

Segundo Alois Riegl, historiador de arte Austríaco dos finais do século XIX, as artes visuais transformavam-se através das diferentes vanguardas enquanto que as outras artes, tais como as decorativas (onde se incluía a ilustração), se transformavam mudando técnicas e mestrias, interagindo com outras de outras épocas e tempos²¹⁰. Sendo esta ideia verdadeira naquela época, não o será necessariamente nos dias de hoje, ou a ilustração, considerada ainda por muitos uma arte menor, como as artes decorativas, ter-se-ia mantido alheia às vanguardas modernistas, desde os movimentos simbolistas e de Arte Nova até ao Surrealismo. Porém, importa notar que as grandes mudanças na ilustração, na passagem do séc. XIX para o séc. XX deram-se sobretudo na ilustração editorial e literária.

Podemos igualmente discutir se existem ou não diferentes formas de entender a ilustração, dependendo do tipo de texto que ilustra, mas não podemos generalizar, afirmando que a ilustração não tem valores artísticos, especialmente nos dias de hoje, em que as diferentes artes tendem a fundir-se, não havendo a necessidade de criar fronteiras. Por exemplo, as imagens de *Street Art* (fig. 22, 23 e 24) que vemos nas fachadas dos prédios ou nos muros das cidades, partilhando o espaço público e

²⁰⁹ WOODRUFF, Tom – In Heller, Steven, ed.; Arisman, Marshall, ed. - *The Education of an Illustrator*. New York: Allworth Press, School of Visual Arts, 2000, p. 58. “I became involved in looking at Mannerist painting, and nineteenth – century French painting, and Dutch painting, which was also always story-telling, and found that there was a great relationship between them, between figurative work and illustration. Basically, the big difference for me is that it’s an interpretive art, that it’s working with text. All religious paintings are based on Bible stories, so in theory it is illustrative work.”

²¹⁰ SMITH, Bernard, op. cit., p. 47.



fig. 22 – Blu.
Varsóvia, 2010.



fig. 23 – Blu.
Lisboa, 2010.



fig. 24 – Blu.
Varsóvia, 2010.

inserindo-se numa comunidade, surgem pela mão de muitos ilustradores ou artistas das artes visuais e não são mais do que manifestações artísticas que expressam emoções e transmitem por vezes ideias políticas e sociais, por meio de mensagens de carácter narrativo, no sentido de parecerem querer contar histórias. As imagens são, na maior parte das vezes, extremamente figurativas, e muitas delas possuem uma dimensão onírica admirável e de grande escala, ocupando um largo espaço, permitindo que essas imagens façam parte de uma comunidade e comuniquem com os seus transeuntes. Talvez se possa dizer que esta será uma arte de transição para uma arte de intervenção e protesto, como a arte mural e pública.

Pertencemos hoje à era da civilização da imagem e da comunicação, o que nos leva a pensar que a ilustração do texto continua a representar um papel fundamental

nas sociedades. Por outro lado, a banalização das imagens é outra realidade do presente, com um impacto crucial na construção do imaginário. A exploração comercial da imagem levou, uma vez mais, a alimentar os preconceitos já existentes relativamente à ilustração como arte menor – sobretudo por esta se apresentar, na maior parte das vezes, de uma forma artificial e sem profundidade artística, como já referi mais atrás. Este risco de a ilustração se tornar superficial, não é mais do que um reflexo da sociedade actual.

Por outro lado, parece que a frase “the finest art of all is the business of art” de Andy Warhol’s não mereceu grande atenção na maior parte das escolas de arte, pois ainda em muitas delas, nos dias de hoje, há a ideia de que “um pintor que ilustra é suspeito” e que o “ilustrador que tenta encontrar uma galeria está perdido.”. Frequentemente, em algumas escolas de arte, uma pintura figurativa tende a ser logo conotada como ilustrativa.²¹¹

Enquanto prática artística, a ilustração tem a capacidade de ser vista por um grande número de pessoas – um facto que a poderá tornar poderosa. A ilustração talvez surja antes de se tornar arte, ou melhor, talvez se possa afirmar que a primeira forma de arte seja mesmo a ilustração. O Homem começou por ilustrar, antes de escrever. E o que eram os hieróglifos? Na realidade, eram ilustrações daquilo que se queria comunicar. Poder-se-à dizer que esses sinais representavam uma palavra que era substituída pela “imagem de um objecto simbólico”, mas mesmo que esta arte figurativa estivesse mais próxima da escrita e da fala do que das artes visuais²¹², não deixa de ser um conjunto de imagens que ilustram palavras, actos e ideias. Também as imagens pré-históricas, de há cerca de vinte mil anos, se assemelham mais às nossas ilustrações contemporâneas do que aos pictogramas, pois surgem numa espécie de narrativa, com uma mensagem importante a comunicar.²¹³

²¹¹ HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall, ed., op. cit., p. 3.

²¹² MELOT, Michel, op. cit., p.10, 18.

²¹³ Idem, *ibidem*, p.17.

A ilustração foi, muito provavelmente, uma das primeiras formas de comunicação entre os seres humanos. Sabendo que a escrita surge cerca de três mil anos a.C. e que os primeiros desenhos das cavernas surgem cerca de quarenta mil anos a.C, poderemos dizer sem arriscar que a imagem representou, e representa ainda, um papel fundamental na comunicação entre seres humanos.²¹⁴

Regressando aos dias de hoje, outra questão importante é o facto da ilustração ser um objecto de estudo maioritariamente no âmbito do design gráfico, por ser considerado um produto com fins comerciais. Por isso, a ilustração é uma disciplina que hoje se integra sobretudo num currículo de um curso de design gráfico e não de artes visuais. A mensagem que se divulga a estudantes de design e ilustração, de uma forma geral, é que esta última “pode ser ensinada como uma especialidade do design gráfico” à semelhança de outras matérias, como o design de equipamento ou a publicidade. Poderá, de facto, ser uma disciplina complementar num curso de design gráfico mas a sua aprendizagem está longe de ficar unicamente por aqui.²¹⁵ Até porque os próprios cursos de design gráfico e ilustração que existem (tanto no país, como no estrangeiro) variam consideravelmente na sua estrutura. Uns concentram-se em enfatizar uma expressão pessoal e promovem a experimentação, enquanto que outros se restringem a preocupações técnicas usando fórmulas para criar estilos, e limitando de certa forma as oportunidades de carreira artística. Provavelmente, hoje não faz muito sentido marcar um território claro para cada uma das áreas como o design gráfico, a ilustração, a pintura, etc. Na minha opinião, as áreas da criação da imagem nas escolas, neste universo tão vasto em que nos encontramos, na era da multimédia, distinguem-se somente consoante a intenção do aluno. Contar histórias pessoais, ou de outros, poderá ser feito em qualquer uma destas áreas, para efeitos comerciais ou não. A estrutura base no ensino de todas estas diferentes áreas artísticas terá provavelmente que ser repensada, de forma a

²¹⁴ READ, Herbert, op. cit., p. 45, 46.

²¹⁵ HELLER, Steven, ed.; ARISMAN, Marshall, ed. – *Teaching Illustration*. New York: Allworth Press, School of Visual Arts, 2006, p. xix.

adaptar-se à realidade actual. Aliás, esta não seria uma estrutura muito diferente daquela de Gropius, fundador da conhecida Bauhaus. Sabe-se que muitas escolas de arte, sobretudo no Reino Unido e nos EUA, mantêm uma estrutura de ensino semelhante, onde diferentes formas criativas, as aplicadas e as outras, interagem e se confundem. Marshall Arisman, contudo, diz que apesar da estrutura se manter semelhante, a filosofia adoptada não é a mesma de Gropius, pois este defendia que os alunos, num primeiro ano, (*foundation year*), contactassem com uma equipa de professores que fossem abertos a todas as formas de arte. Hoje, o que se vê nesses primeiros anos não são equipas, mas sim professores que definem o seu campo de ensino de forma muito limitada e extremamente confinada às suas próprias influências, atitudes e opiniões, não dando lugar a um panorama mais alargado, que permitiria dar ao aluno a possibilidade de optar por um caminho próprio e, quem sabe, único.²¹⁶

O facto da maior parte da ilustração ser concebida para ser reproduzida, obriga a ter em conta as questões técnicas de reprodução mas, para algum tipo de ilustração, como a de obras literárias, por exemplo, essas podem ser questões que se levantam apenas depois das imagens serem produzidas. Na minha opinião, as preocupações técnicas de reprodução, embora não devam ser estranhas ao ilustrador, deveriam ser da responsabilidade dos técnicos de impressão e da oficina gráfica, para que essa questão não sirva de obstáculo à criação das imagens.

Se a maior parte da ilustração é interpretada como integrante do design gráfico, o conceito de ilustração que procuro aqui tenta aproximar-se mais do circuito das artes visuais, no sentido de não se deixar aprisionar às exigências comerciais. Ilustrar não é só “fazer bonecos”, nem representa apenas uma arte figurativa – pode e deve ser mais do que isso. Não é obrigatório que o trabalho do ilustrador seja uma encomenda do editor: poderá ser o inverso. O ilustrador poderá propor um projecto a um editor, ou editar ele próprio o livro, ou o projecto que tiver em mãos. Dessa forma, a ilustração passa a representar não só as inquietações do escritor ou do

²¹⁶ Idem, *ibidem*, p. xxiv.

poeta, como as inquietações do próprio ilustrador. Aquela expressão de que “um ilustrador ilustra um texto e o artista a si próprio”, não pode estar mais em desacordo com a minha definição de ilustração; serve para outros tipos de ilustração, mas não se deve generalizar. A ilustração deve ter tanto do escritor quanto do ilustrador; esse será provavelmente o grande desafio – acrescentar junto do texto um pouco de si próprio, sem deixar de representar o autor. Será necessário criar novos símbolos que evoquem e transformem esta mentalidade facilitista e imediata instalada, trazendo soluções novas e ousadas.

Talvez seja a ilustração para a infância (ou pelo menos um pequeno núcleo de ilustradores para a infância, em especial na Europa) aquela que tem vindo a conquistar um lugar mais próximo desta definição, trazendo novas vanguardas artísticas. Apesar de muitas vezes aquilo que se observa serem revivalismos da pintura da primeira metade do séc. XX, observamos hoje neste tipo de ilustração uma procura de imagens menos óbvias, usando o texto mais como uma inspiração poética e artística do que como uma imposição que limita a criatividade. Será o caso de ilustradores como Beatrice Alemagna, Susanne Janson, Isabelle Vandenabeele, Andrea Dezso, etc. Também se vêem alguns pintores reconhecidos, como Júlio Pomar, Paula Rego ou Pedro Proença, a ilustrar contos para a infância, geralmente de grandes autores como Sofia de Melo Breyner, Fernando Pessoa, ou Cervantes. Neste contexto, o ilustrador tem vindo a procurar uma imagem mais poética e às



fig. 25 – Beatrice Alemagna, *Un Lion à Paris*, 2008 .



fig. 26 – Susanne Jansen, *Hansel et Gretel*, 2007.



fig. 27 – Audrey Niffenegger, *The Tree Incestuous Sisters*, 2005.

vezes até mesmo obscura (deixando assim alguns pais e educadores perplexos), explorando a sua voz interior, sem perder de vista a voz do escritor (fig. 25 e 26). Outras experiências surgem em que o ilustrador escreve a própria história que ilustra ou até omite o texto recorrendo apenas a imagens que revelem uma narrativa. Cada vez mais se tem visto emergir os chamados álbuns ilustrados, ou as novelas gráficas, que estarão algures entre aquilo que se conhece como banda desenhada e o livro de artista. É o caso do *The Tree Incestuous Sisters* da americana Audrey Niffenegger (fig. 27) ou “A Arte Suprema” de António Jorge Gonçalves e Rui Zink, entre muitos outros. Estas novas soluções e plataformas são, a meu ver, um veículo cada vez mais procurado pelos ilustradores de hoje (ou por jovens artistas que recorrem à imagem figurativa) com o intuito de se manifestarem. Muitos destes jovens têm vindo a criar novas editoras, ou a recorrer às poucas existentes que estão sensibilizadas para divulgar este tipo de trabalho.

Um fenómeno interessante e que acontece ainda hoje em Portugal é a estranha arrumação dos livros ilustrados nas diversas secções das livrarias. Um livro ilustrado, mesmo que para adultos é, salvo raríssimas excepções, encontrado frequentemente na secção de livros para a infância. Faz-nos pensar que a ilustração, na sua acepção geral, ainda tem muito que conquistar.

As ferramentas digitais trouxeram um amontoado de novas possibilidades e soluções, a maioria das quais positivas, como por exemplo, a rapidez de execução de trabalhos, mas trouxeram também grandes desvantagens, como por exemplo, a

perda de criatividade. Abdicar destas ferramentas em detrimento de um ganho maior de criatividade, torna-se, cada vez mais, numa tarefa difícil, inclusive devido às exigências de rapidez do mercado. A frase que citei no início deste capítulo, retirada do texto da pequena publicação do início do século “Desenhadores surgiram de todas as partes; qualquer um que tivesse um lápis, uma caneta, um pincel, era um ilustrador a improvisar” podia ser dita hoje, na nova era digital. Qualquer um que tenha acesso aos programas digitais facilmente faz um cartaz, um livro, uma brochura, ou uma capa de dvd, por exemplo. Surgiu um grande deslumbramento com as facilidades técnicas que o computador passou a oferecer. A história repete-se, o que não surpreende pois, se por um lado alguns profissionais têm dificuldade em aceitar o progresso e vêem nas novas tecnologias uma ameaça ao seu trabalho, por outro, outros julgam que as novas tecnologias farão, por si só, o seu trabalho. Esta mudança do lápis para o computador requer tempo de adaptação e tempo para um domínio das técnicas, tal como acontecia com as técnicas tradicionais, de forma a ser possível então alcançar bons resultados. Dominar as técnicas é sem dúvida importante, porque nos ajuda a controlar o trabalho e não o inverso, mas o seu total domínio não nos dá garantia alguma de sucesso ou qualidade.

Com o surgimento das técnicas digitais, a ilustração passou a responder de forma mais eficaz às exigências das editoras, que pedem um trabalho que corresponda rapidamente às suas expectativas. Porém, aquilo que se ganhou em rapidez perde-se muitas vezes em qualidade artística, pois as novas técnicas permitiram que, antes mesmo de um projecto ter adquirido uma qualidade conceptual digna, já a sua forma parece estar perto do fim. Por outras palavras, as tecnologias digitais permitem que, com pouco domínio das técnicas artísticas e conceptuais, muito rapidamente se chegue a resultados agradáveis à vista, mas que, assim que analisados, revelam pouca substância. Bons resultados exigem um certo tempo. Tempo de amadurecimento de ideias, tempo de experimentação. Esse tempo permite chegar a uma voz interior, única. Porém, podemos também pensar que hoje as novas ferramentas digitais já não desempenham exactamente o mesmo papel que

no momento do seu aparecimento e, quem sabe se o computador não se estará a tornar, mais do que uma simples ferramenta, uma forma nova de abordar a ilustração. Para o pintor e ilustrador Marshall Arisman mesmo que o computador ajude a criar novas formas de arte, algumas questões não vão ser fáceis de resolver:

Qualquer que seja o imaginário, o computador eliminará a preocupação da técnica. Um verdadeiro ataque está já lançado ao conceito de “original”. O direito de autor está posto em causa. Será que a Sothebys irá leiloar CDs? Roubar imagens da internet tornou-se frequente. O nosso falso sentido de segurança perdeu-se por completo. A acumulação de conhecimento não é adaptável. Iremos continuar a precisar da intuição e espontaneidade.²¹⁷

Este comentário de Marshall Arisman foi escrito há cerca de doze anos atrás e, sendo verdade a sua afirmação, julgo que a intuição, e espontaneidade que diz ser necessário, é recuperada agora com os novos dispositivos tecnológicos, tais como o *iphone* e, em especial, o *ipad* e os *tablets*.



fig. 28- David Hockney, *Me draw on iPad*, Louisiana Museum of Modern Art, Copenhagen, 2011. ©designboom.

²¹⁷ HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall, ed. - *The Education of an Illustrator*, op. cit., p. xxi. “Whatever the imagery may be, the computer will eliminate the self-conscious concern with technique. A frontal assault on the concept of the original is already in the works. Ownership has become an issue. Will Sotheby’s auction off disks? Stealing images from the Internet is rampant. Our false sense of security has gone belly up. Accumulated knowledge can’t adapt. We will need intuition and spontaneity to keep up.”

David Hockney, por exemplo, pinta no *iphone* e no *ipad* como se fossem telas, tirando partido das vantagens que trazem as novas tecnologias, não se deixando, no entanto, ficar refém delas (fig. 28). O *ipad* permite novamente uma aproximação e um contacto com a base de trabalho, tal como acontece com o papel ou a tela. Trouxe ainda algumas outras vantagens: se antes não era possível fazer uma pintura sem iluminação, hoje já o é, devido à luminosidade do ecrã; além disso, tornou possível corrigir os erros sem quaisquer dificuldades – embora seja discutível se corrigir erros é ou não uma vantagem para um certo tipo de pintura ou desenho que se quer espontâneo, sabendo que muitas vezes são os próprios erros que o fazem ter mais essência. Contudo, não podemos ignorar que o facto de uma plataforma como o *ipad* permitir desenhar, pintar e escrever, usando tipografia, letra manuscrita ou fotografias, tudo com uma rapidez e facilidade estonteante, poderá mudar a percepção que temos da arte. Mais uma vez, é a “cabeça” que dita a qualidade da mensagem que se quer passar. E se isso já vem acontecendo há um tempo na arte contemporânea, talvez tenha chegado a altura da ilustração se revelar uma arte mais “de autor”.

Outra questão que Marshall Arisman levanta, sobre esta era das novas tecnologias, diz respeito à ausência de originais na ilustração. Nestes suportes os originais ou são impressões digitais ou estão no éter²¹⁸, se quisermos ser mais filosóficos. Para Marshall Arisman contudo, a resposta está no vocabulário do ilustrador, que deverá tornar-se numa linguagem mais de autor, como temos visto acontecer sobretudo em livros como bandas desenhadas e novelas gráficas, livros para a infância ou até na animação. Diz ele que a ilustração contemporânea “tende a traduzir mais a máquina do que a opinião pessoal do ilustrador” e, para que essa situação se inverta, vai ser necessário a um ilustrador saber mais do que simplesmente desenhar ou pintar. Vai ser fundamental que um ilustrador seja versátil nas diversas componentes artísticas, incluindo alguma escrita. “A capacidade em narrar a história completa

²¹⁸ Segundo Aristóteles “Éter” seria o quinto elemento da Natureza. Substância impalpável, pura, dos corpos celestes mas material e que enche todo o espaço. GUEDES, João Miguel ed. – *A Enciclopédia*. Vol.8. Lisboa: Editorial Verbo, S.A., 2004. p.3448.

será crucial (...). A internet abre portas a uma visão mais pessoal. Quem fala, e o que se diz com palavras e imagens irá ser mais importante que nunca.”²¹⁹

O *ipad*, na minha opinião, veio finalmente abrir portas a esta nova atitude do ilustrador, contudo, ainda não sabemos ao certo o que irá acontecer quanto às questões relativas aos direitos de autor e à definição do conceito de “original”, que já estão agora postos em causa. Talvez essa questão seja menos problemática na ilustração, pois esta não vive dos originais únicos, pelo contrário, é uma arte que vive da sua reprodução, o que, de certa forma, com as novas tecnologias, irá ver facilitada a sua divulgação.

Desenhar é regressar à infância. Não me refiro ao desenho enquanto exercício académico, de domínio da técnica, mas sim ao desenhar que vem de dentro de si mesmo, procurando entender o mundo que nos rodeia, acreditando na voz interior como uma qualquer força divina. “Desenhamos o conceito de cão em vez de desenharmos o retrato de um cão. Desenhamos a maternidade, em vez de desenharmos o retrato da nossa mãe. Cada novo desenho que fazemos contém a memória dos nossos desenhos anteriores, até morrermos”, diz Marshall Arisman. E segundo ele, esta forma de ver o mundo, é o que verdadeiramente distingue o desenho da fotografia, ou de uma ilustração tirada de um banco de imagens e transformada no Photoshop®, apenas com o objectivo de a encaixar numa estética normalizada. “A ferramenta não tem memória pessoal”, ao contrário da mente humana, que recorda todos os sentidos como o cheiro, o gosto e as emoções.²²⁰

Deve-se procurar aprender sempre, esse é o caminho do artista. Tenho consciência que utilizar o termo “voz interior” pode ser arriscado, visto que o Pós-Modernismo a colocou em causa; por outras palavras, a ideia de originalidade foi substituída por uma releitura da experiência histórica. Em *After the End of the Art* de

²¹⁹ HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall, ed. - *The Education of an Illustrator*, op. cit., p. xxii. “The ability to deliver the complete story will be crucial (...). The internet is opening the door to personal content. Who is speaking and what they are saying in words and images is going to be more important than ever”.

²²⁰ Idem, *ibidem*, p. xx. “We drew “dogness” instead of drawing a portrait of a dog. We drew “motherness” instead of drawing a likeness of our mother. Each new drawing we do contains the memory of our past drawings until we die”

Arthur Danto pode ler-se uma reflexão sobre um novo conceito de estilo na arte, na época pós-modernista.²²¹ Depois de uma total desconstrução da arte do passado durante grande parte do séc. XX, dificilmente se poderá pensar que uma voz interior ainda trará novas ideias. Todavia, as experiências históricas de cada um, existentes em cada uma das respectivas vozes interiores, e as suas diferentes combinações, eventualmente, poderão vir a dar lugar ao resultado original que se procura. Resumindo, quando digo voz interior, ou “voz própria”, refiro-me a uma qualquer manifestação artística, obra de autor, desde que honesta, que vai surgindo ao longo da procura de um progresso individual, mesmo que recorrendo a imitações – pois na realidade sempre se recorre a elas. Não há novo sem o velho. Como diz o pintor e professor Rocha da Silva “A arte do passado é absorvida como matéria prima, uma embalagem sempre sujeita a novos conteúdos.”²²² É necessário saber apropriar-se dessa matéria-prima. A intenção do artista, ou do ilustrador, é talvez determinante. Procurar evoluir usando o conhecimento do passado é bem diferente de procurar uma linguagem estilística confortável, que não dá lugar a uma evolução.

Grande parte da ilustração de hoje transformou-se num “estilo” standardizado e limitante. Este “estilo” a que me refiro é aquele que se reutiliza, serve-se daquilo que já foi feito antes e ao qual o ilustrador nada acrescenta. Muitos dos jovens ilustradores têm dificuldade em tratar o conteúdo do seu trabalho como um acto artístico prioritário; estão antes mais preocupados com a sua estética e o seu estilo. “Estilo é aquilo que os outros definem como o que tu fazes. Se procuras um estilo provavelmente encontrarás um... ao roubar o trabalho de outro.”²²³ Por outras palavras, ser influenciado pelo trabalho de um artista não deverá ser imitar o seu estilo, mas antes entendê-lo e absorvê-lo, tentando manter uma linguagem própria.

²²¹ DANTO, Arthur C. – *After the End of Art: Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

²²² SILVA, Filipe Rocha da – *A Maniera Moderna: Modernidade e Maneirismo na Arte da Pintura*. Évora: Universidade de Évora, Artes Visuais, 2004. Tese de Doutoramento. p.88.

²²³ SMITH, David In HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall, ed. -*The Education of an Illustrator*, op. cit., p. xix. “Style is what other people call what you do. If you look for a style, you will probably find one... by stealing someone else’s work”.

Procura-se definir um estilo em cada ilustrador, estilo esse que, eventualmente, o ajudará a poupar tempo e a garantir uma técnica exímia. Mas, conseqüentemente, resta somente a técnica, já não encontramos substância. “Estilo” é uma palavra perigosa, é uma realidade banalizada. O estilo não deveria definir um artista ou um ilustrador, pois qualquer estilo é fácil de reproduzir ou copiar. Vemos muitos ilustradores preocupados em criar um estilo; essa é, aliás, uma marca dos nossos tempos: a procura de um estilo. Um estilo faz sucesso numa época e num dado momento em que vive, mas passado esse momento o estilo morre, é efêmero. “Um tipo de revivalismo demasiado reverente relativamente à arte do passado, quer seja do Maneirismo ou de outro estilo qualquer, mesmo que seja executado por bons técnicos, está condenado a ser uma moda passageira.”²²⁴.

Diz o dicionário que Estilo é o carácter de um artista, é um modo de fazer. Talvez seja, mas, não será este um carácter falso? Uma voz própria é algo que vem de dentro, o estilo vem de fora. O estilo poderá ser enganador, uma máscara, uma receita, um *kit* de sobrevivência. O artista, ao repetir as suas “fórmulas”, através do seu “estilo”, copia-se a si próprio embora, segundo Arthur Danto, para o artista o estilo não é algo que se revele conscientemente.²²⁵ A voz própria é honesta, e a honestidade sente-se, sem necessidade do refúgio de “receitas”: é uma alma, um espírito. Encontrar uma voz própria não significa saber antecipadamente os resultados. Significa seguir uma intuição, ser fiel a si próprio, obtendo resultados que ajudem a caminhar num determinado sentido. Os resultados serão a sua voz, mas não serão o seu estilo. Steven Heller diz “Estilo é uma voz mas não é uma inteligência”²²⁶. A voz interior implica tomar riscos; o estilo, pelo contrário, não arrisca. A voz evolui, o estilo é estagnador. A receita é efêmera, não dá lugar à evolução, não se caminha numa direcção. A rapidez de resultados que se exige a um

²²⁴ SILVA, Filipe Rocha da, op. cit., p. 106.

²²⁵ DANTO, Arthur C., op. cit., p. 51.

²²⁶ HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall, ed., op. cit., p. xix.

ilustrador obriga-o a criar um estilo. Assim como o “Estilo” em *Os Passos em Volta* de Herberto Helder: o poeta cria o estilo para sobreviver neste mundo da matéria, do corpo, do homem. Como disse Picasso um dia, “Abaixo o estilo! Acaso Deus tem um estilo?”²²⁷

Quando se é estritamente racional, usando unicamente fórmulas que se sabe funcionarem bem, corre-se o risco de nunca sair delas. Há um aparente conforto, que se revela enganador, na medida em que esse bem-estar dá lugar a uma estagnação.

Regressando ao tema com que iniciei este capítulo, abordando os diferentes conceitos de ilustração e o paralelismo entre esta e a pintura, o qual se tem mantido ambíguo, gostaria agora de reflectir sobre estes dois últimos aspectos.

Muito frequentemente, os pintores eram quem ilustrava os textos, especialmente, textos de obras literárias. A pintura e a ilustração aproximam-se por vezes de tal forma que, mesmo não tendo essa intenção, alguma pintura revela um carácter fortemente ilustrativo, e o mesmo sucede com a ilustração.

Na obra do pintor Artur do Cruzeiro Seixas, Bernardo Pinto de Almeida sugere que existe um carácter ilustrativo, referindo porém, que esse sentido ilustrativo não se verifica em nenhuma situação real de texto e imagem, mas sim numa situação em que a imagem do pintor ilustra um modo de sentir e de pensar, “um clima, se assim o quisermos, aproximando-se, mesmo formalmente, de alguns momentos dalicianos (os da paranóia crítica) e chiriquianos da primeira fase.” Diz Bernardo P. de Almeida que esta ilustração (a de Cruzeiro Seixas) procura mostrar a passagem de um lugar consciente a um outro, inconsciente “em que figuras do sonho emergem expondo-se na sua configuração de estranheza e de mistério assumidos.”²²⁸ O carácter ilustrativo da obra de Cruzeiro Seixas, aqui referido, levou-o a ilustrar algumas obras literárias e

²²⁷ PICASSO, P. – *Picasso por Picasso: Pensamentos e várias memórias*. Paul Désalmand, org. Tradução de Mário Dias Correia. Lisboa, Contexto Editora, 2000. Título original: “Picasso por Picasso, Pensées et anecdotes”, Paris: Éditions Ramsay, 1996, p. 130.

²²⁸ ALMEIDA, Bernardo, P. In ÁVILA, Maria Jesus; CUADRADO, Perfecto, op. cit., p. 120.



fig. 29- Isabel Mayrelles, *Le Livre du Tigre*. desenhos de Cruzeiro Seixas, 1976.

poéticas, como por exemplo, os poemas de Isabel Meyrelles (fig. 29)²²⁹, ou os textos de Luiz Pacheco, numa edição limitada, de 2007, com o título *Comunidade*, cujas ilustrações são serigrafias de originais das suas obras, acompanhadas pelos textos de L. Pacheco (onde texto e imagem são totalmente autónomos).

A poesia é a língua materna do género humano; ela é anterior à prosa, como a jardinagem é anterior à agricultura, a pintura anterior à escrita, a canção à declamação, as metáforas ao raciocínio, a troca ao comércio.²³⁰

²²⁹ Cf. MEYRELLES, Isabel – *Le livre du Tigre*. Dessins de Cruzeiro Seixas. Lisboa: Édition de L'Auteur, 1977.

²³⁰ SCHUBERT, G.H., op. cit., p. 27. “La poésie est la langue maternelle du genre humain; elle est antérieure à la prose, comme le jardinage est antérieure à l’agriculture, la peinture à l’écriture, le chant à la déclamation, les métaphores aux raisonnements, le troc au commerce.”

E, como na pintura, também na ilustração existem as imagens poéticas e as não poéticas. A ilustração, ou certo tipo de ilustração, poderá encaixar-se num processo poético no sentido de “elevação de ideias” ou de “sentimento do belo”.

Do meu ponto de vista, se dessa poesia emergirem as imagens e se essas imagens acompanharem um texto ou contarem uma história, a ilustração, nessas situações, torna-se uma imagem poética ou ilustração onírica.

Interessante reflectir aqui e mais uma vez, sobre qual o papel que os dois modos psíquicos, consciente e inconsciente, desempenham na arte. Segundo Bernard Smith ambos fazem parte do pensamento artístico, mas enquanto o primeiro é de simples instrução, pois lida com as decisões e reflexões do pensamento artístico, o segundo não é nada simples de ensinar. Este último modo psíquico na arte pertence a quem o pratica, nasce com ele; talvez seja aquilo a que chamamos “talento” e é inato num ser humano. Não se pode ensinar a poesia da arte.²³¹

Sabemos que muitas das imagens surrealistas serviam-se de frases extraídas de poemas para dar título às imagens, acabando por vezes como ilustração desses mesmos poemas. Assim como a ilustração onírica, a finalidade da imagem surrealista, era, segundo Breton, ser poética.

²³¹ SMITH, Bernard, op. cit., p. 38.

2.2. Texto e imagem: do livro Ilustrado ao *livre d'artiste*

O tempo, precioso, necessário para ilustrar um texto literário foi-nos roubado por um outro tempo, ambicioso e competitivo, onde a qualidade deixou de ser uma prioridade em prol da quantidade. Por isso, nos tempos que correm, ilustrar livros ou textos de carácter literário com alguma sabedoria e erudição, torna-se um trabalho penoso e quase impossível. Quando acontece este entrelaçar de texto e imagem, geralmente trata-se do chamado livro de autor ou livro de artista, de edição limitada, a chamada edição de luxo, em que as ilustrações surgem muitas vezes independentes do texto, não com um carácter assumidamente ilustrativo mas com o objectivo de dar a conhecer a obra de um pintor e de um poeta, ou autor, em simultâneo. Ou então surge numa publicação autónoma, quando o ilustrador cria a sua própria editora, tornando possível a sua publicação, e entrando num universo próximo da obra de arte, sem o objectivo de cumprir uma função ou de comunicar para um determinado público alvo. Sem a pressão de uma editora, mas com o tempo do seu lado, acreditará que, uma vez pronto, talvez alguém se interesse por ele e se dedique à sua publicação. Raramente uma editora dos dias de hoje tem a capacidade de oferecer mais tempo ao ilustrador, acreditando que esse tempo irá com certeza valorizar o trabalho final. Quando, excepcionalmente, essa situação acontece, de uma forma geral, produzem-se bons resultados. A boa relação entre editor, autor e ilustrador é fundamental para que o trabalho final, neste caso, o livro, resulte numa obra refinada. No princípio do século passado, numa carta de Christopher Sanford, de 25 de Julho de 1946 – proprietário da *The Golden Cockerel Press*,²³² uma das mais famosas editoras da primeira metade do séc. XX – ao ilustrador Inglês *Clifford Webb*, pode-se verificar que a boa relação entre editor e ilustrador era imprescindível para se obter um resultado notável:

²³² Conhecida pelas suas belas edições, livros feitos à mão com edições muito limitadas. As ilustrações eram na maior parte das vezes originais, onde a técnica mais utilizada era a gravura sobre madeira (xilogravura).

Também acerca do tempo, quero deixá-lo livre (...). Mas muito dependerá da quantidade de trabalho que está disposto a dedicar a este livro, será uma pena apressá-lo. Prefiro publicar o livro em Fevereiro 1948 do que pressioná-lo.²³³

Assim como noutra carta de 19 de Março de 1947, onde escreve:

Não gostaria de o apressar. Acredito verdadeiramente que o artista e designer precisam de tempo. Trabalho feito à pressa nunca foi de primeira classe. Agrada-me muitíssimo saber que o facto de que cada uma das suas imagens demoram em surgir deve-se a uma cuidada reflexão e experimentação. Para o artigo final isto faz toda a diferença do mundo.²³⁴

Diz Edgar Breitenbach²³⁵ que, de uma maneira geral e incluindo todo o tipo de ilustração, podemos distinguir três grandes grupos de livros ilustrados.

O **primeiro**, é aquele onde a ilustração desempenha o papel principal ou surge como uma primeira matéria para que o texto se adapte a ela. Segundo Breitenbach o texto só existe como uma parte meramente explicativa da imagem mas, do meu ponto de vista, esta situação não significa que os dois não conquistem a mesma importância. Existe outra situação que não é prevista pelo autor e que se prende com a que surge quando o texto é, ele próprio, a ilustração de uma imagem. Existem vários exemplos destas situações, tanto em artistas do séc. XIX como em artistas contemporâneos. Grandes autores do séc. XIX tiveram que adaptar as suas

²³³ CAVE, Roderick – “Cockerels and Amazons: Letters of Christopher Sandford to Clifford Webb, 1946-1947”. In Katz, Bill, ed., op. cit., p. 573. “Also about time, I want to leave you free (...). But much will depend on how much work you decide to put into this book, & it would be a pity to hurry it. I would rather publish in February 1948 than hurry you”.

²³⁴ Iden, *ibidem*, p. 577. “I should hate to hurry you. I am a great believer in the artist & designer taking their time. Rushed work is never first class. The very fact that each of your pictures takes you so long, as a result of careful experimentations & thought, appeals to me greatly. This makes all the difference in the world to the finished article.”

²³⁵ BREITENBACH, Edgar – “The Bibliography of Illustrated Books: Notes With Two Examples from English Book Illustration of the 18th Century”. In Katz, Bill ed., op. cit., p. 298.

poesias ou prosas a imagens já criadas anteriormente, como se pode ler no artigo de Sybille Pantazzi cujo título é *Author and Illustrator: Images in Confrontation*.²³⁶ Segundo esta colecionadora e bibliotecária, muitos escritores não eram apreciadores de ilustração, exactamente porque eram comissariados para “ilustrar” com palavras as imagens já escolhidas pelos editores, vendo assim limitada a sua criatividade e reduzido o seu protagonismo – e, em alguns casos, os autores eram menos bem pagos do que os ilustradores. Como dizia ironicamente William Thackeray, autor e ilustrador do século XIX: “Assim como estas chapas eram preparadas com muita antecedência, exigindo muito tempo na gravação, eram os poetas eminentes que escreviam para as gravações e não os pintores que ilustravam os poemas.”²³⁷.

Por outro lado, em artistas contemporâneos, temos alguns exemplos deste tipo de ilustração nos diversos livros de artista publicados – livros de autor, novelas gráficas, ou *Picture Books*. Um exemplo bem português e muito recente é o livro ilustrado por Pedro Zamith da Oficina do Livro cujo título é *O Homem que Desenhava na Cabeça dos Outros*, e que inclui textos de diferentes autores, tais como Adília Lopes, José Jorge Letria, Paulo Cotrim, Rui Zink e outros. Foi dado a cada um dos escritores uma imagem diferente da autoria de Pedro Zamith e foi-lhes pedido que encontrassem palavras para acompanhar as imagens.

O **segundo grupo** de tipo de livros ilustrados, e conforme disse Edgar Breitenbach, é aquele onde a ilustração acompanha um determinado texto e onde desempenha o seu verdadeiro papel de ilustração. O texto aparece primeiro e a ilustração serve para acentuar mais a ideia do autor, ou para facilitar a leitura em partes de maior dificuldade, ou até, na minha opinião, para dialogar com ela.

Breitenbach divide ainda este segundo grupo em duas partes: ilustração científica, onde se incluem os dicionários e enciclopédias, e ilustração criativa, ou

²³⁶ PANTAZZI, Sybille. “Author and Illustrator: Images in Confrontation”. In Katz, Bill, ed., op. cit., p. 585.

²³⁷ THACKERAY, William – *The History of Pendennis* (1848-1850), chap. XXXI. cit. por Pantazzi, Sybille – “Author and Illustrator: Images in Confrontation”. In Katz, Bill ed., op. cit., p. 586. “as this plates were prepared long beforehand, requiring much time in the engraving, it was the eminent poets who had to write to the plates, and not the painters who illustrated the poems”.

mais dada ao trabalho da imaginação,²³⁸ em que texto e imagem partilham de igual forma o mesmo espaço. A ilustração, neste caso, ilumina o texto, não através de uma interpretação literal mas, pelo contrário, tentando interpretar um sentido, um espírito, um pensamento, um determinado ponto de vista, através da escolha de metáforas, que tanto podem ser as mesmas do autor, como podem ser escolha do ilustrador.

A ilustração onírica, de que me ocupo neste estudo, pertence a este segundo grupo. É uma ilustração que irrompe de um texto, não tanto para facilitar a sua leitura, mas para acrescentar um ponto de vista sobre uma mesma matéria, dando a conhecer ao leitor uma nova percepção do texto em causa. Não parafraseia o texto mas, pelo contrário, oferece aos leitores uma interpretação que será entendida consoante as experiências socioculturais e sensibilidades de cada um.

A colecção de antologias poéticas de poetas clássicos portugueses, que está presentemente a ser editada pela *Faktoria de Livros*, da qual três antologias foram já recentemente publicadas, é um bom exemplo deste tipo de ilustração artística, e revela, na minha opinião, uma excelente iniciativa por parte da editora. A primeira antologia surge em 2009, de Fernando Pessoa com ilustrações de Pedro Proença; as outras duas, de 2010, publicam a obra de Bocage com ilustrações de André da Loba e a obra de Florbela Espanca ilustrada por Joana Rego. Outro exemplo interessante e que parece ter sido pouco divulgado, foi a *Bíblia* ilustrada com desenhos de Ilda David, da Assírio & Alvim, publicada em oito volumes no ano de 2006.

Na verdade, um livro como o mais atrás referido, de Pedro Zamith também poderia, eventualmente, estar incluído neste género, pois o resultado final não difere muito destes. Contudo, o exemplo de Zamith continua a ser, mesmo que só em termos metodológicos, o da imagem que antecede o texto.

No **terceiro** e último grupo, diz Breitenbach que a ilustração emerge como um simples ornamento, muitas vezes sem qualquer relação com o texto.

²³⁸ BREITENBACH, Edgar. "The Bibliography of Illustrated Books: Notes With Two Examples from English Book Illustration of the 18th Century". In Katz, Bill ed., op. cit., p. 298.

Encontro neste último grupo diversos exemplos, uma vez mais, tanto antigos como contemporâneos: desde os manuscritos iluminados, passando pelo design de livros de William Morris, até aos livros de hoje que apresentam pequenas vinhetas e figuras diversas, com o único objectivo de serem decorativas.

A ilustração onírica, e que me propus tratar, tem lugar essencialmente no séc. XX e emerge precisamente no contexto do livro. Para contextualizar a ilustração onírica na História da ilustração e, em especial, na História do livro ilustrado, é fundamental que se faça um pequeno registo, ainda que muito breve, dessa História que vai desde o aparecimento do papel até aos *Livres D'artiste*, de algumas correntes modernistas. Gostaria de recordar que a ilustração onírica se enquadra no grupo de ilustração de obras literárias que procura ilustrar o texto, mantendo-se de alguma forma independente deste, respeitando-o, é certo, mas mantendo-se fiel também a uma interpretação pessoal do ilustrador. O resumo da História do livro ilustrado que apresento de seguida vai-se aproximar sobretudo deste tipo de ilustração. O objectivo desta pesquisa que fiz não pretende, de forma alguma, abarcar em tão poucas páginas toda a História do livro ilustrado, tarefa que, mesmo que pertinente para o presente estudo, seria inglória.

Esta sùmula baseia-se nas seguintes obras: *The Art of Illustration*, de Michel Melot; *Técnicas de Gravura* de Alice Jorge e Maria Gabriel; *Le Livre Illustré Moderne, Histoire-Technique* de L. Boivin e H. Lecène; *Arte do Século XX*, vol.I de Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef; *A History of Book Illustration, 29 Points of View* editado por Bill Katz; *O Aparecimento do Livro* de Lucien Febvre e Henri-Jean Martin; *Tipografia: Origens, Formas e uso das Letras* de Paulo Heitlinger.

Na antiguidade, o formato não estandardizado dos papiros desencorajava um *layout* formal ou rígido e por isso quando o livro, tal como o conhecemos, o chamado *codex*, (feito de folhas de papiro, cosidas) surge pela primeira vez, no final do primeiro século depois de Cristo, a ilustração finalmente começa a isolar-se do texto. O papiro é substituído pelo pergaminho pois, para além de ser uma matéria mais resistente, era também mais fácil de costurar.

A evolução do livro manuscrito, na Europa ocidental, divide-se essencialmente em dois períodos: Período Monástico e Período Laico.²³⁹ A ilustração, até ao século XII, servia essencialmente os textos da Igreja e era sobretudo eclesiástica, reservada aos mosteiros e conventos, no seu Período Monástico. A passagem ao Período Laico, que se deu nos finais do século XII com o desenvolvimento da indústria e do comércio, e também com a fundação das universidades, levou a um aumento da difusão de livros manuscritos, pois a procura do livro tornou-se maior. A proliferação e alargamento em diversidade da produção do livro levou a profundas alterações na forma como estes eram escritos e ilustrados. No início do séc.XIII as velhas enciclopédias e dicionários alegóricos e simbólicos foram substituídos pela “força do novo conhecimento”, verificando-se o abandono de uma representação mais abstracta, em detrimento de uma representação mais objectiva, e que servia agora, e em maior escala, uma classe aristocrática. Esta nova maneira de pensar resultou num novo olhar sobre a ilustração, pois esta passou a ser usada como um meio de explicação e de demonstração do conhecimento do homem e do seu domínio sobre a natureza. A ilustração surgia, assim, tanto em edição de luxo, “destinada a ser olhada e não lida”, iluminada por vezes por pintores célebres e custando fortunas, reservada apenas a “pequenos grupos de privilegiados, senhores, eclesiásticos ou leigos, e alguns burgueses ricos”²⁴⁰, como também surgia noutras publicações mais modestas e mais acessíveis, como por exemplo os livros-de-horas, cujas liturgias vinham acompanhadas de belas iluminuras.

O trabalho do iluminista (que era o mesmo do escriba) passa a cumprir outra função, que é a do pintar a partir de um texto.²⁴¹ Por outras palavras, a ilustração começa a ganhar maior autonomia e as iluminuras/pinturas começavam a ser feitas por artistas especializados na matéria e independentes do escritor. É interessante

²³⁹ FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean – *O Aparecimento do Livro*. Trad. de Henrique Tavares e Castro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Título original: “L’Apparition du Livre” publicado em 1958 e 1971. p. 11.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 122.

²⁴¹ MELOT, Michel, op. cit., p.60, 63.

saber que, já na Época Monástica, embora se distinguissem os copistas (que copiavam os textos) dos iluministas (que faziam iluminuras), estes trabalhavam lado a lado, partilhando um mesmo espaço. O contrário acontece mais tarde, na chamada Época Laica, quando as oficinas se multiplicam, umas dedicadas exclusivamente ao trabalho de copiar os textos e outras dedicadas a iluminá-los, distinguindo-se assim e separando de forma muito clara as tarefas de cada artífice.²⁴²

Ao mesmo tempo, a gravura em madeira começa a substituir o trabalho manufacturado. Estes livros ilustrados vão providenciar à sociedade imagens de uma vida secular da Idade Média tardia, que era ignorada por muitos até então, uma vez que não era possível revelar esta vida quotidiana através da arte religiosa. Com a introdução desta nova técnica, ocorre uma revolução na forma como os livros passam a ser concebidos e lidos.²⁴³ Surgem leituras de entretenimento, de forma a atrair uma população sedenta de conhecer mais sobre os costumes da época, e o livro deixa de oferecer uma leitura unicamente destinada a ser admirada com reverência.

As imagens assumem então um papel fundamental na ideologia da religião medieval, abrindo portas a uma audiência mais alargada. “O artista estava da mesma forma limitado, não só pelas limitações físicas do texto pré-escrito, mas também pelas limitações da sua própria linguagem pictórica contemporânea.” criando-se assim uma tensão entre o texto e a imagem: “uma relação construída numa diferença disruptiva, uma incompatibilidade mútua de dois códigos disputando a atenção do leitor e gerando no processo subtis *nuances* de significado.”²⁴⁴

Apesar de terem alcançado então uma importância significativa, não se pode considerar que as iluminuras medievais fossem uma expressão artística própria e independente do texto:

²⁴² FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean, op. cit., p. 26.

²⁴³ HINDMAN, Sandra. “The Illustrated Book: An Addendum to the State of Research in Northern European Art”. In Katz, Bill, ed., op. cit., p. 255.

²⁴⁴ CAMILLE, Michael - “The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination”. In Katz, Bill, ed., op. cit., p. 171,173. “The artist was also limited not only by the physical confines of the prewritten text but also by the confines of his own contemporary pictorial language.” e “a relationship built on a disruptive difference, a mutual incompatibility of two codes vying for the reader’s attention and generating subtle nuances of meaning in the process.”

Não obstante ainda lidarmos com um sistema visual que depende da linguagem (...). O criador das imagens góticas frequentemente cai em estereótipos, esquemas e convenções. Não se trata só de factos técnicos e mecânicos na produção de arte medieval como por exemplo, na cópia, decalque ou livros modelo mas também nas noções ideológicas de uma linguagem arquetípica – um sistema de representação do qual todos os outros provêm.²⁴⁵

Erwin Panofsky, crítico e historiador de arte alemão, nascido em 1892, defendia, em meados do séc. XX, que os manuscritos iluminados, depois de 1430, viviam “na sombra dos painéis pintados”.²⁴⁶ Na sua visão, as iluminuras dessa época eram consideradas uma arte menor, pois coincidiam com o surgimento da pintura de cavalete e também com os primeiros livros impressos ilustrados – remetendo as primeiras para um plano quase irrelevante.²⁴⁷

Embora a tipografia (nas suas diferentes técnicas) tivesse já sido desenvolvida há cerca de 500 anos no Extremo Oriente, foi, num processo separado, inventada na Europa por Johannes Gutenberg, em 1440, e a partir daqui proliferou rapidamente para o resto do mundo. A introdução desta técnica inovadora (tipografia móvel) e a impressão da ilustração em mais de um bloco de madeira (que permitia a impressão da imagem de forma autónoma ao texto) foi uma das mais importantes descobertas desses anos (1450 a 1500), conhecidos pelo Período da Incunábula, termo que se

²⁴⁵ CAMILLE, Michael - “The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination”. In Katz, Bill, ed., op. cit., p.194. “However we are still dealing with a Visual System dependent on language (...). The gothic image-maker often falls back on stereotype, schema and convention. This is not just a mechanical or technical factor in the transmission of medieval art (such as copying, tracing or model books), it too is linked to ideological notions of an archetypal language – a system of representation from which all others descend.”

²⁴⁶ HINDMAN, Sandra. “The Illustrated Book: An Addendum to the State of Research in Northern European Art”. In Katz, Bill, ed., op. cit., p. 250.

²⁴⁷ MELOT, Michel, op. cit., p. 65.

refere aos primeiros livros impressos, numa época onde alguns livros eram ainda escritos à mão.²⁴⁸

Muito importante também será referir a grande inovação que foi a invenção do papel, pois certamente que sem ele muito dificilmente a tipografia móvel de Gutenberg teria tido sucesso. “O livro do século XV assemelha-se, o mais que pode, ao manuscrito, o material de que é feito é bastante novo, pelo menos na Europa: uma película de natureza vegetal, o papel, que se pode fabricar em grandes quantidades, substitui o pergaminho, de origem animal, raro sempre e caro.”²⁴⁹ Embora os chineses e os japoneses fossem já fabricantes de papel desde o primeiro século (os primeiros faziam-no a partir de cana de bambu, e os segundos empregando o linho e o algodão), foi na Europa que, por volta do séc. XII, através dos árabes, o papel surge pela primeira vez.²⁵⁰

Foi também graças à introdução do papel que foi possível desenvolver diferentes técnicas de impressão. Esta evolução teve uma grande importância para a difusão do livro ilustrado, e a procura acentuada do mercado pelo livro por uma nova classe burguesa que ajudava a financiá-lo, contribuiu claramente para o aumento também da ilustração. A técnica da xilogravura, por exemplo, usada muitos anos antes da descoberta da imprensa, baseava-se em transferir o desenho original, em papel, para a placa de madeira. Inicialmente, esta técnica era utilizada para reproduzir ilustrações de figuras de carácter religioso que foram muito populares naquele período, e resultavam nos chamados livros xilográficos, onde se encontravam os “temas religiosos e morais mais populares na época”. Quando surge a imprensa, a técnica da xilografia adapta-se muito bem, pois permitia imprimir ilustração e texto ao mesmo tempo, o que vai dar lugar à produção de livros de

²⁴⁸ HOFER, Philip – “The Early Illustrated Book: Highlights from a lecture”. In Katz, Bill, ed., op. cit., op. cit., p. 269.

²⁴⁹ FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean, op. cit., p. 67.

²⁵⁰ MELOT, Michel, op. cit., p. 30.

todos os géneros, especialmente na Alemanha, onde a indústria xilográfica florescia. Todavia, é importante notar que as ilustrações nestes livros tinham, acima de tudo, o objectivo de explicar o texto – muitas vezes a um público que mal sabia ler – e não propriamente o de mostrar uma obra de artista.²⁵¹ Na verdade, estes livros ilustrados no século XV tinham o objectivo de “tornar concretos e perceptíveis os diversos episódios da vida de Cristo, dos Profetas e dos Santos, dar uma aparência sensível aos demónios e aos anjos que disputam as almas dos pecadores e também às personagens míticas ou lendárias, familiares aos Homens daquele tempo”.²⁵²

Porém, a tradição da xilogravura no final do séc. XV, a par do movimento estético renascentista, vai ter na Alemanha, assim como no resto da Europa Ocidental, uma importância determinante na “passagem do artífice medieval para o artista moderno”.²⁵³ Conhecidos artistas iluminaram muitas histórias, ou realizaram capas duplas e ilustradas. Em cerca de 1495 já existiam livros com capas decoradas, com a intenção única de atrair a atenção sobre o seu conteúdo (como acontece hoje). A reputação da ilustração de livros como arte menor rapidamente se dissipou. Um dos mais conhecidos livros ilustrados do séc. XV é o *Apocalypse* de Albrecht Durer, impresso e publicado em 1498 pelo próprio pintor.²⁵⁴

Em Inglaterra os livros ilustrados aparecem mais tarde. Hans Holbein, pintor contratado por Henry VIII, de 1538 a 1543, teve grande influência neste movimento. Foi em Itália e em França que no séc. XVI se produziram os livros ilustrados mais importantes. Um exemplo disso é o livro de Aretino, publicado em Veneza em 1537 e ilustrado por Ticiano.²⁵⁵ “Mas o exemplo mais frisantes do papel

²⁵¹ FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean, op. cit., p. 56.

²⁵² Idem, *ibidem*, p. 135.

²⁵³ JORGE, Alice.; GABRIEL, Maria -*Técnicas da Gravura Artística: Xilogravura, Calcografia, Linóleo, Litografia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p.19.

²⁵⁴ HOFER, Philip, op. cit., p. 273.

²⁵⁵ Idem, *ibidem*, p.282.

desempenhado pelo livro ilustrado em matéria de difusão artística é talvez o fornecido pela *Bíblia* e as *Metamorfoses* de Ovídio, produzidos na oficina de João de Tournes, em 1553, e em 1557, com vinhetas de Bernardo Salomon.”.²⁵⁶

Uns dos primeiros livros ilustrados em língua portuguesa devem-se a Valentim Fernandes, tipógrafo alemão que se estabeleceu em Portugal, em cerca de 1493, abrindo uma oficina tipográfica em Lisboa. *Vita Christi* foi um dos primeiros livros ilustrados a serem impressos em Portugal, em 1495. Encomendado pela Rainha D. Leonor, é considerado um dos mais importantes incunábulos impressos neste país.²⁵⁷ A primeira obra literária laica impressa em Portugal parece ter sido “outro incunábulo, o primeiro romance de cavalaria, o ciclo do Graal”, impresso em 1496. “As gravuras que ilustram o texto são curiosíssimas, de realização muito simples, mas bastantes ricas de pormenores acerca da vida do povo, havendo algumas cheias de imaginação fantástica”.²⁵⁸

A técnica da xilogravura obrigava a que esse processo (de transferência do papel para a madeira) representasse uma outra versão do original visto que, na maior parte das vezes – com excepção de alguns casos raros de artistas consagrados que também eram gravadores – o gravador, por mais exímio que fosse, não era o artista. Esse processo era dispendioso e moroso e não agradava totalmente aos artistas/ilustradores pois não tinham total controlo sobre a obra final. Para além disso, esta técnica obrigava a grandes restrições da gravação na madeira, uma vez que não permitia traços finos e delicados, pois havia o risco de estes desaparecerem no momento da estampagem.

A técnica da xilogravura, em meados do séc. XVI, começa a ser menos popular na Alemanha e no resto da Europa Ocidental. Neste século surgem uma série de pintores que se tornam também gravadores, e o gosto pela pintura expande-se consideravelmente na Europa. Entretanto, a técnica de gravura em talhe-doce

²⁵⁶ FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean, op. cit., p. 132.

²⁵⁷ HEITLINGER, Paulo. *Tipografia: origens, formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro, 2006. p. 34.

²⁵⁸ JORGE, Alice.; GABRIEL, Maria, op. cit., p. 22.

(gravura côncava sobre metal), utilizada já desde o século XV, era a técnica preferida dos pintores, pois permitia a estes artistas/ilustradores obter mais detalhes e imagens mais perfeitas, e reproduzir muito melhor os jogos de luz e de sombras, conseguindo obter traços finos e delicados – o que não era possível com a gravura em madeira: “Ao lado destes quadros, destas estampas de traços finos, as gravuras de madeira tradicional afiguram-se grosseiras e frustes. O buril parece, agora, o único meio de oferecer a representação exacta de monumentos ou objectos de arte ou de fazer um retrato gravado, preciso e fiel”. Contudo, a gravura em talhe-doce não se revelou uma técnica fácil para a ilustração de livros pois, ao contrário da gravura em madeira, não permitia imprimir as pranchas gravadas em cobre, contendo as imagens, e o texto em simultâneo. Apesar das dificuldades técnicas, a impressão de gravuras em talhe-doce em todo o tipo de livros passa a ser muito mais frequente no Século XVI.²⁵⁹

A partir do século XVII, com as dificuldades económicas existentes na época, a ilustração quase desaparece do livro e só nas edições de luxo, reservadas a uma elite, os livros são por vezes ilustrados por grandes pintores, tais como Rubens, Vignon, e Poussin, entre outros, que fornecem os seus desenhos aos gravadores. Só no século XVIII, com a evolução das condições económicas, o interesse pelo livro ilustrado regressa novamente, mas desta vez, ao contrário do que acontecia no séc.XV e XVI, os livros já não são produzidos para “toda a gente” mas sim dirigidos a um grupo de pessoas mais restrito: “à aristocracia do dinheiro, aos banqueiros e aos financeiros que, orgulhosos da fortuna recente, pretendem constituir uma biblioteca”, com sumptuosas edições de luxo, tais como as *Fábulas de La Fontaine*, e contendo obras de pintores tais como Boucher e Fragonard, que “entregam os seus desenhos aos excelentes gravadores da escola francesa”.²⁶⁰

Porém, em Portugal entre o século XVII e XVIII a gravura em metal era um processo dispendioso e por isso a xilogravura utilizada no sentido da fibra foi

²⁵⁹ FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean, op. cit., p. 139, 141.

²⁶⁰ Idem, *ibidem.*, p. 145.

preferida até ao final do século XVIII. Só no início do século seguinte esta prática foi substituída pela técnica de xilogravura de topo, em que o corte da madeira é feito no sentido transversal e não longitudinal, produzindo resultados muito mais aproximados dos obtidos através da talhe-doce, embora a custos muito inferiores, levando a um aumento de procura e, conseqüentemente, transformando os “ateliers de gravura em verdadeiras fábricas de ilustrações”. A generalidade dos gravadores nesses ateliers especializavam-se por temas e trabalhavam em conjunto numa única ilustração, aproveitando estes novos processos mecânicos de impressão, que permitiam uma mais rápida saída dos livros com grande tiragem e a custos francamente mais baixos. Esta técnica de topo produzia de tal forma bons resultados, que alguns artistas a utilizavam para criar autênticas obras de arte, como era o caso, em França, de Gustave Doré e Daumier.²⁶¹

Somente no início do séc. XIX os artistas retomaram a xilogravura mas, desta vez, usando-a mais no sentido da fibra, o que quer dizer no sentido do tronco da árvore, permitindo traços mais expressivos mas menos delicados. Alguns desses artistas foram Emil Nolde e Edward Munch, entre outros. Na Península Ibérica esta situação de nomes célebres assinarem as gravuras não se verifica pois “os artistas estavam voltados para a decoração das páginas impressas, como ilustrações e registos gráficos, que exigia uma tipografia em começo. (...) Em Portugal a gravura sobre madeira está também ligada à ilustração do livro em edições de carácter religioso, histórico e didáctico” e por isso as ilustrações dos artistas gravadores nesta parte da Europa continuava anónima, à semelhança do que aconteceu na Idade Média.²⁶²

Em meados do séc. XIX, Charles Gillot,²⁶³ fotograador, experimenta pela primeira vez, com sucesso, a técnica da fotografia para reproduzir em metal o desenho original. As novas possibilidades pareciam então infinitas e, a partir desse

²⁶¹ JORGE, Alice.; GABRIEL, Maria, op. cit., p. 24.

²⁶² Idem, *ibidem*, p. 19-23.

²⁶³ BOIVIN, L.; LECÈNE, H., op. cit., p. 8.

momento da História, com “o processo fotomecânico da gravura sobre zinco libertou-se a gravura sobre madeira da sua função de reprodução e cópia de imagens, para retomar o seu lugar como obra de arte.”²⁶⁴.

Por outro lado, William Morris (1834-1896) foi quem verdadeiramente estabeleceu uma divisão entre os livros requintadamente ilustrados e os livros de artista, pois sempre se opôs à massificação da ilustração, procurando as técnicas antigas, da Era Pré-industrial, e decidiu, para além de desenhar as suas próprias letras, aprender a fazer papel, de forma a produzir os seus próprios livros na íntegra. Os livros voltaram a ser os objectos preciosos que em tempos tinham sido – não tanto como livros apenas requintadamente encadernados e magnificamente ilustrados, (como era o caso, por exemplo, dos livros ilustrados por Gustave Doré, produzidos para um público mais vasto), mas sim como objectos de arte em forma de livro. Estes livros eram procurados apenas por coleccionadores, estimulando de alguma forma o surgimento de um “movimento privado da imprensa” cujas tiragens de publicações eram de número limitado. Curioso é saber que Morris, ao contrário do que desejaria, tenha sempre ficado conhecido como um ilustrador popular e não como pintor.²⁶⁵

Também será importante referir que os escritores do período Romântico eram muitas vezes os seus próprios ilustradores, alterando o conceito de artista ilustrador, pois a imagem deixou o seu papel de decodificador do texto para passar a ser uma outra forma de escrever.²⁶⁶

O processo litográfico inventado pelo Alemão Aloysius Senefelder, em 1798, foi igualmente um marco na ilustração e nos meios artísticos desde o século XIX até aos nossos dias. Esta técnica “baseia-se na incompatibilidade entre duas substâncias – a gordura e a água” e foi uma técnica que passou a ser muito requisitada para efeitos de ilustração comercial, e também por artistas modernos, que passaram a

²⁶⁴ JORGE, Alice.; GABRIEL, Maria, op. cit., p. 24.

²⁶⁵ MELOT, Michel, op. cit., p. 196.

²⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 144.

usá-la não só para novas experiências, como também para efeitos de ilustração de textos literários, como é o caso de muitos *Livres D'artiste*.²⁶⁷

O início do século XX e o Modernismo na Europa trouxeram um novo conceito de Arte, o qual abrangia e agregava as diferentes formas artísticas, tais como as Artes Decorativas, a Escultura e a Pintura, ao contrário do que tinha até então acontecido, e em que as Belas Artes eram privilegiadas em relação às outras. Foi neste contexto artístico, e também graças às obras luxuosas de edição limitada (publicadas por alguns negociantes de arte) que a arte e a literatura passaram a relacionar-se de forma mais intrínseca. Foram estes negociantes que criaram as editoras responsáveis pela publicação dos muitos *Livre d' Artiste* do século XX, e dos quais podemos destacar os seguintes: Ambroise Vollard, Daniel-Henri Kahnweiler, Albert Skira, Geirges Visat, Jean Hugues, Gérald Cramer, Guy Lévis-Mano, Louis Broder, Aimé Maeght e Ilia Zdanevitch, mais conhecida por Iliazd.²⁶⁸

Ainda no final do século XIX, muitos simbolistas contribuíram com imagens que ilustravam textos e poemas de grandes escritores. As artes aplicadas e as gráficas, que até aqui eram tidas num outro plano, inferior, das artes visuais, com a ajuda da estética simbolista tornaram-se em artes prósperas e de excelência. Para os simbolistas a arte traduzia-se em especial por “ideia”, mas também admitiam sem preconceitos que a arte podia ser ornamental. Com Toulouse Lautrec e outros, assiste-se a um regressar da arte da litografia, da tapeçaria e do cartaz, e as produções gráficas passaram a ser de melhor qualidade.²⁶⁹ Um pouco mais tarde, com a Bauhaus, arquitectos, escultores, pintores e designers consideravam-se tanto artesãos como artistas visuais: não existia uma diferença significativa entre o artista e o artesão, nem havia uma “distinção de classes”.

O Simbolismo foi um movimento artístico que surgiu na Europa em cerca de 1885 e que antecedeu o Surrealismo, ao abarcar pela primeira vez o inconsciente e

²⁶⁷ JORGE, Alice.; GABRIEL, Maria, op. cit., p. 127-134.

²⁶⁸ HUBERT, Renée Riese – *Surrealism and the Book*, op. cit., p.18.

²⁶⁹ WALTHER, Ingo F. org. – *Arte do Século XX*. Textos de Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. Vol nº 1, Trad. de Ida Boavida, Alemanha: Taschen, 1999, p. 25.

as imagens de carácter onírico que daí advêm. Os simbolistas exploravam os sonhos, o imaginário e as lendas. Um dos artistas simbolistas mais relevantes é o pintor Odilon Redon, que se poderá designar como “o primeiro pintor ‘moderno’ de temas sobrenaturais e subconscientes”. A pintura simbolista trouxe de volta o elo de ligação entre ideia e imagem, que há muito tinha desaparecido, e deu uma maior importância aos mistérios da natureza e à espiritualidade.²⁷⁰

Sabe-se hoje que os chamados *livre d'artiste* que surgiram em França no início do séc. XX ou os cartazes ilustrados por muitos desses artistas tiveram grande influência nos ilustradores contemporâneos (fig. 30 e 31). A ilustração que se manteve figurativa e ligada aos cânones mais clássicos não deixou de existir, como por exemplo a de Norman Rockwell (ilustrador americano, nascido em 1894 em Nova Iorque, muito mal tratado pelos críticos de arte seus contemporâneos, não sendo considerado enquanto pintor mas como um ilustrador *kitsch*). Rockwell representava uma América de “*gangsters*, prostitutas, e corrupção social” produzindo um grande interesse nas editoras e no mundo dito “comercial” (fig. 32). Apesar da

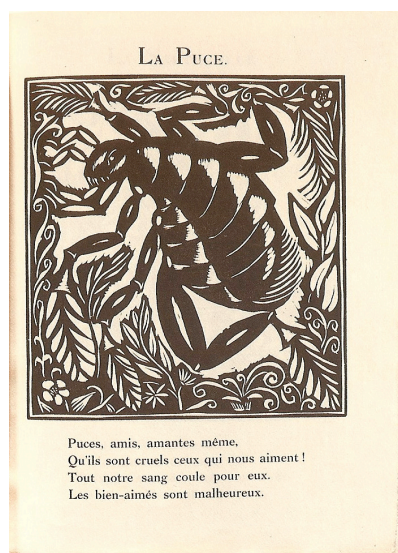


fig. 30 - Raoul Dufy, *Le Bestiaire, au cortège d'Orphée*, texto de Guillaume Apollinaire, 1911.

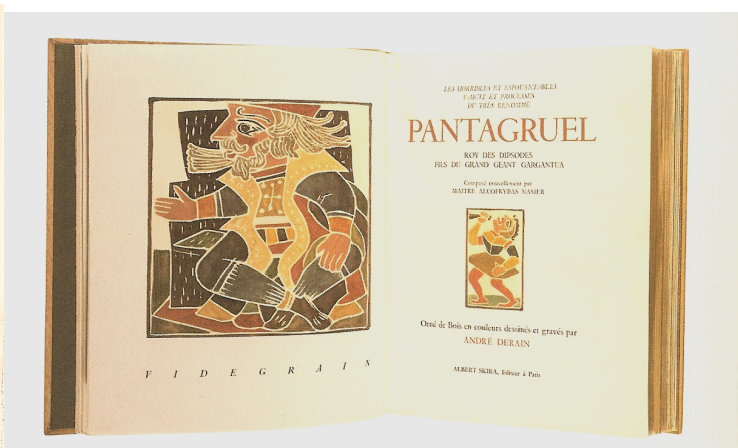


fig. 31- André Derain, *Pantagruel*, texto de François Rabelais, 1943.

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 22.



fig. 32- Norman Rockwell, *The Problem We All Live*, 1960.

falta de reconhecimento pelos seus pares na sua época, mais tarde o seu trabalho foi exposto no Guggenheim, em 2011.²⁷¹

A relação do texto com a ilustração nas revistas e cartazes modernos inverte-se: a imagem deixa de ser integrada num determinado texto, legenda, ou ideia, e os dois passam a constituir uma imagem única. O texto, à semelhança da imagem, passa a ser “olhado” e não apenas lido. Este “olhar” diferente sobre a imagem proliferou consideravelmente e permitiu que os artistas vissem também a ilustração sob uma outra perspectiva, com um carácter menos descritivo, menos óbvio e mais poético. O cartaz passou a ser um objecto de arte e alguns artistas usaram-no como uma manifestação artística, como acontecia também com os livros.²⁷²

Essas imagens, que surgiam das mãos de artistas das várias correntes modernistas, desde o Simbolismo ao Surrealismo – artistas como Toulouse Lautrec, Alfred Kubin, Odilon Redon, Marc Chagal, Miró, Dalí, Picasso, entre outros – ilustrando textos de diferentes autores, clássicos e modernos, tais como Rimbaud e Poe, não eram nem mais nem menos do que ilustrações, embora muitos desses artistas se revelassem prudentes ao pronunciar a palavra “ilustração”, devido à sua conotação com uma arte menor e decorativa.

²⁷¹ HELLER, Steven, ed.; ARISMAN, Marshall, ed. – *Teaching Illustration*, op. cit., p. xxi.

²⁷² MELOT, Michel, op. cit., p. 152.

Alguns dos autores/ilustradores na História do livro ilustrado que contribuíram para o bom relacionamento de texto e imagem antes do século XX foram William Blake, William Thakeray, Gustave Doré e Dante Gabriel Rossetti.

William Blake (1757-1827) foi talvez aquele que mais influenciou e ainda influencia ilustradores e artistas modernos e contemporâneos, pela forma inovadora como juntou as suas ilustrações aos textos, especialmente aos seus próprios poemas.

Blake (que viveu na época da Revolução Industrial e do Iluminismo), não foi muito reconhecido como artista na sua época – era mais respeitado como poeta²⁷³ – porém, é hoje considerado uma das grandes figuras do Romantismo, tanto enquanto poeta, como enquanto ilustrador e impressor.

A técnica de gravura que mais usava era a da água-forte, tendo sido extremamente inovador e praticamente o único a usar a técnica do relevo em água-forte, que inventou por volta do ano de 1788, usando-a para imprimir o texto e a imagem em simultâneo. Depois de gravar o texto e as imagens, Blake pintava a aguarela as páginas impressas, tendo ficado conhecido por “iluminar as gravuras”,

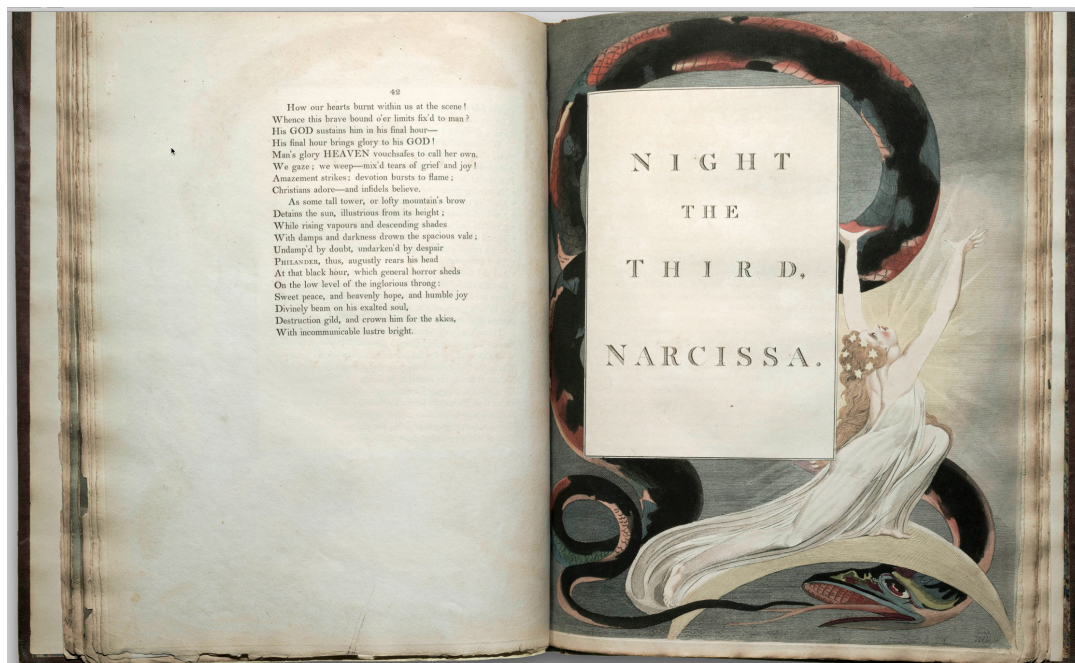


fig. 33, 34, 35 – William Blake, *The Complaint and the Consolation; or, Night Thoughts*, texto de Edward Young, 1797.

²⁷³ BREITENBACH, Edgar, op. cit., p. 310.

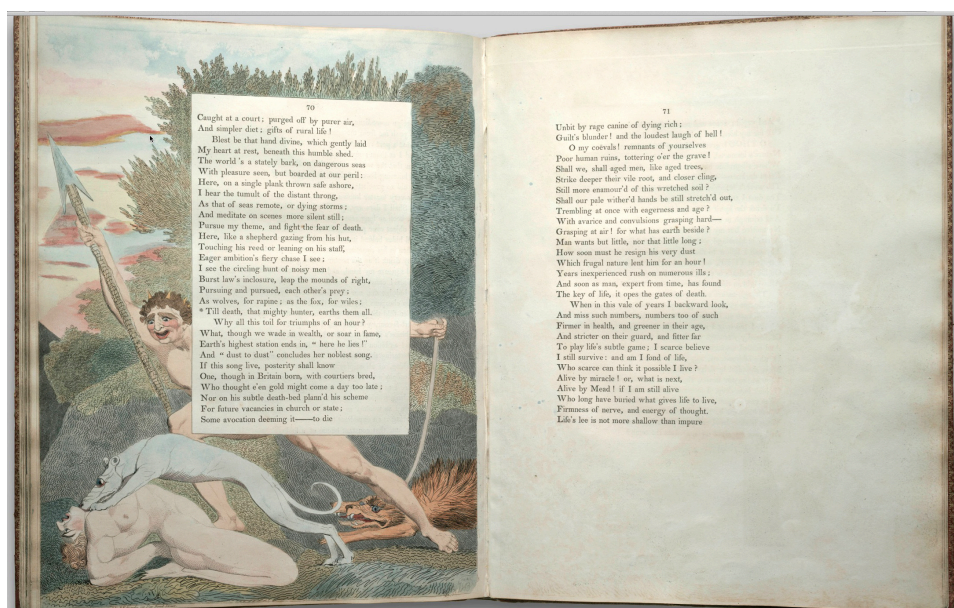


fig. 34

pois os seus livros aproximavam-se, em termos estéticos, dos livros manualmente iluminados da Idade Média. De entre muitas das obras que ilustrou, tanto da sua autoria como as escritas por outros autores, sublinho o livro *Night Thoughts* de Edward Young (1683-1765) que “consiste em personagens estranhos e visões de vida e morte, amor e amizade, cheias de desprezo por tudo o que é mortal, e criando raízes apenas no seu desejo de união com Deus.”.²⁷⁴ (fig. 33, 34 e 35) Segundo a opinião de *Edgar Breitenbach*, apesar de o poema ser extremamente pictórico, o texto manteve-se sem ilustrações relevantes até aparecerem as ilustrações de Blake. “Enquanto livro ilustrado este volume foi dos livros mais perfeitos que alguma vez se

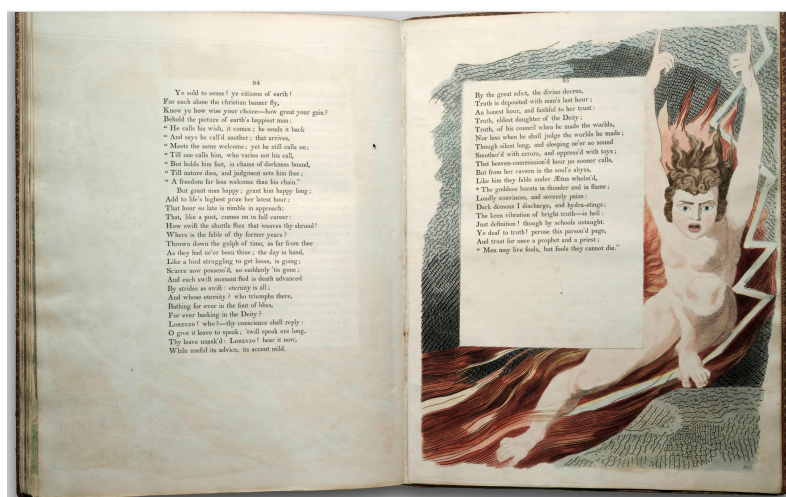


fig. 35

²⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 311. “Consist of freaks and visions of life and death, love and friendship, full of absolute contempt for everything mortal, and only having roots in the longing for union with God.”

fez. Raramente é alcançada, com tão alto nível, uma tal união artística entre tipografia e ilustração, e conteúdos visuais e literários.”²⁷⁵.

Ainda conforme Breitenbach, Blake não era um ilustrador comum, e o seu trabalho artístico, juntamente com o literário, funcionava como um meio para comunicar os seus pensamentos. Quando se confronta com o desafio de ilustrar pensamentos dos outros, como acontece com o *Night Thoughts* de Young, William Blake transpõe as visões do autor para o seu próprio imaginário: “Ele nem as interpretou nem as explicou, mas assimilou estas visões como se fossem suas, e representou aquilo que viu através dos seus próprios meios artísticos. A razão pela qual os dois trabalhos artísticos se distinguem nesta obra de forma tão assombrosa está na afinidade natural entre Young e Blake: este último nunca seria capaz ou estaria preparado para se associar a formas de pensamento que não correspondessem à sua própria natureza.”²⁷⁶

Julgo poder dizer que William Blake foi um dos precursores do *livre d'artiste* modernista e do livro de autor contemporâneo. A sua capacidade muito particular de juntar texto, na maior parte das vezes da sua autoria, com imagem, deu-lhe a possibilidade de creditar muitos dos seus livros como “Autor e Editor”, criando luxuosas edições de livros a preços muito acessíveis. Blake tornou estes preços possíveis através duma redução de custos, pois encontrou forma de se tornar independente do impressor, ao juntar numa mesma placa texto e imagem, escrevendo directamente sobre a placa de impressão. Pode-se dizer que criou uma forma de impressão caseira, de tal forma pouco dispendiosa, que se refere a ela ironizando que “quem quer que não a tenha será um doido ignorante e não merecerá viver.” Com estes seus métodos Blake “quebrou as distinções entre artista

²⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 313. “As an Illustrated book this volume belongs to the most perfect ever done. Rarely is such a high level of artistic union between letterpress and illustration, visual and literary contents reached”.

²⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 314. “He neither interpreted nor explained them, but experience these visions afresh and represented what he saw by his own artistic means. The reason for the astonishing identity of both works of art lies in the natural relationship of Young and Blake: the latter never would have been able or ready to insinuate himself into ways of thought not corresponding with his own nature.”

e designer industrial, e entre tipografia e ilustração”.²⁷⁷

William Thackeray (1811-1863) foi um escritor britânico do séc. XIX que por vezes ilustrava as suas próprias histórias. Os seus romances, na época, deram um importante contributo à relação do texto com a imagem. Ilustrou três novelas gráficas – *Vanity Fair*, *The Virginians*, and *Pendennis* – onde o papel da ilustração nas suas histórias varia consoante a ilustração é criada por si próprio ou por Richard Doyle. Quando o próprio autor ilustra o seu texto, reforça de alguma forma o seu conceito e a sua visão mantém-se a mesma em ambas as expressões artísticas. Por outro lado, quando o ilustrador não é o autor, em vez de um reforço, existe um complemento entre ambos (texto e imagem), e se o “casamento” entre estes for perfeito, podemos ter então uma visão mais alargada e complexa de ambos os trabalhos: “Numa história existe unidade e reforço; na outra, expansão e complementaridade. Mas nas duas uma boa harmonia resulta de uma interacção cuidada entre ideia e imagem, entre concepção e visão.” (fig. 36).²⁷⁸

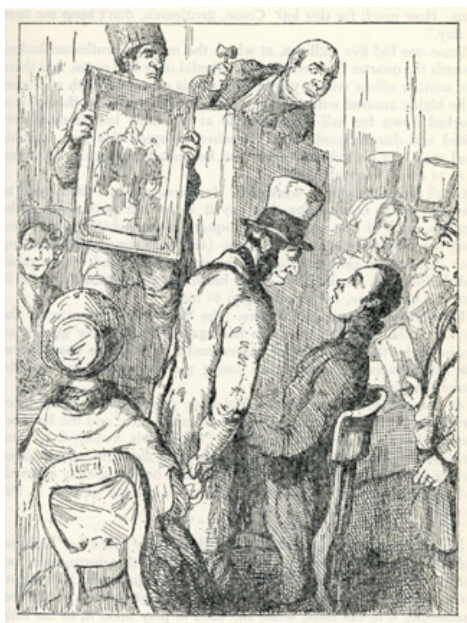


fig. 36 – William Thackeray, *An Elephant for Sale*, para a “*Vanity Fair: a Novel without a Hero*”, 1847.

²⁷⁷ BOIME, Albert. “William Blake’s Graphic Imagery and the Industrial Revolution”. In Katz, Bill ed., op. cit., p. 430, 437. “broke down the distinctions between artist and industrial designer and between type and illustration.”

²⁷⁸ CANHAM, Stephen, op. cit., p. 485. “In the one novel there is unity and reinforcement; in the other, expansion and complementarity. But in both a fine harmony results from the careful interplay of idea and image, of conception and vision.”

Gustave Doré (1832-1883) foi um ilustrador, pintor, escultor e gravador francês. Ilustrou obras de Edgar Allan Poe, Dante, Thomas More, Victor Hugo, Cervantes, e a Bíblia, entre outras obras, e tornou-se no ilustrador francês mais famoso do séc. XIX. As suas imagens revelam-se grotescas e bizarras, mas também brilhantes e fantásticas. Os seus livros foram provavelmente a última representação do estilo Romântico, do livro considerado requintadamente ilustrado e produzido para um público mais vasto.²⁷⁹ Foi considerado um dos ilustradores mais prolíficos de ilustrações de livros da última parte do século XIX (fig. 37).

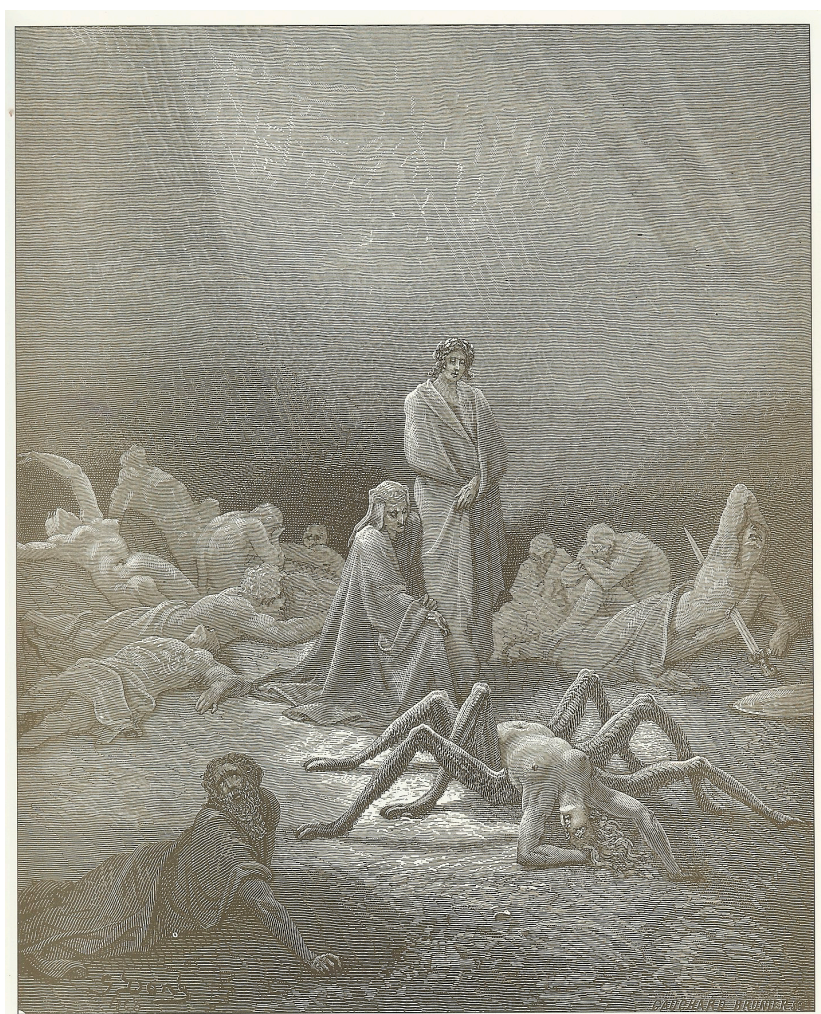


fig. 37 – Gustave Doré, *Arachne*, para a Divina Comédia de Dante, 1861

²⁷⁹ MELOT, Michel, op. cit., p. 196.

Dante Gabriel Rossetti (1828 –1882) era um poeta, pintor e ilustrador inglês. O facto de que Rossetti não gostava de expor em público o seu trabalho enquanto pintor,²⁸⁰ e a certeza de que o livro enquanto objecto podia chegar a um público mais alargado, é talvez uma oportunidade que Rossetti vê para desenvolver mais o seu trabalho enquanto ilustrador. “Como prova uma documentação vasta, Rossetti reúne tanto ‘esforço cerebral’ nestas ilustrações como em qualquer outro dos seus trabalhos.”²⁸¹ Grande parte das suas pinturas tinham referência literária ou poética e, quando tal não era explícito, criava poemas ou textos que acompanhavam as suas pinturas. Criou o hábito de incluir nos seus textos imagens que os ilustravam, assim como revelou grande interesse pelo livro enquanto objecto de design e de luxo. Mais tarde, em 1861, tornou-se sócio de William Morris que foi um dos fundadores do movimento *Arts and Crafts* em Inglaterra (fig. 38).



fig. 38 – Dante Gabriel Rossetti, *The Palace of Art*, texto de Alfred Tennyson, 1857.

²⁸⁰ LIFE, Allan R. – “The Art of Not “Going Halfway”: Rossetti’s Illustration for “The Maids of Elfen-Mere””. In Katz, Bill ed., op. cit., p. 488.

²⁸¹ Idem, *ibidem*.

2.2.1. *Livre d'artiste* surrealista

A ilustração onírica, de que me proponho tratar, encontra-se sobretudo nas imagens simbolistas, fantásticas e surrealistas que surgiram em grandes obras literárias, ilustradas por famosos artistas do final do século XIX e início do século XX. Algumas destas obras foram aquelas que mais me influenciaram, e das quais destaco as seguintes: *Les fleurs du mal* de Baudelaire, ilustrada por Redon (fig. 41), *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, ilustrados por Magritte e Dali, *À Toute Épreuve* de Paul Éluard, ilustrada por Miró (fig. 39 e 40), e ainda a *Bíblia*, ilustrada por Chagall.

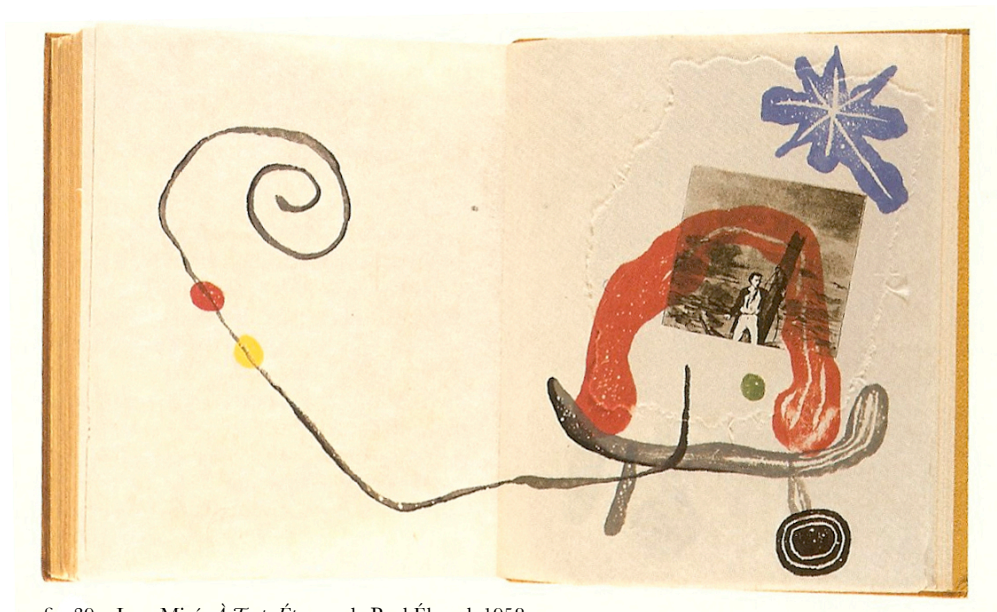


fig. 39 – Joan Miró, *À Toute Épreuve*, de Paul Éluard, 1958.

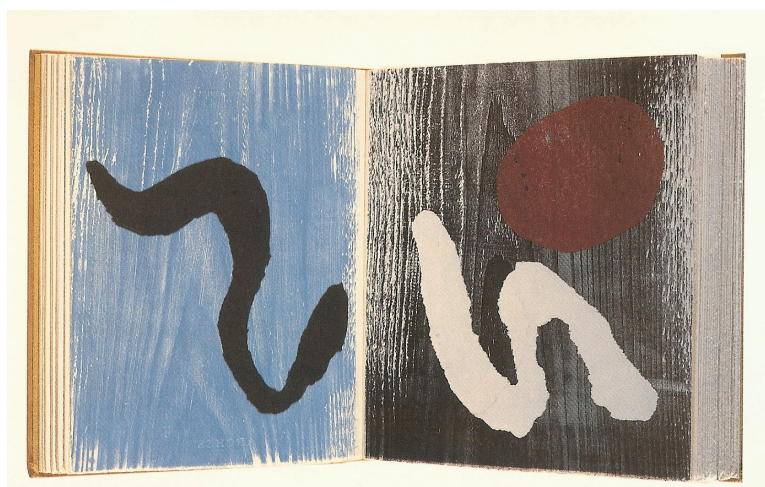


fig. 40 – Joan Miró, *À Toute Épreuve*, de Paul Éluard, 1958.



fig. 41 – Odilon Redon, para *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, 1890.

Entretanto, as ilustrações da fase Victoriana, que tiveram o seu auge entre 1840-1870, estão igualmente perto da minha designação de arte onírica. Destas, destaco especialmente as ilustrações de fadas, onde se incluem as imagens de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas*, as ilustrações de Richard Doyle para vários contos de Shakespeare, ou as de Arthur Rackham, que também ilustrou Shakespeare e ainda muitos contos dos irmãos Grimm. Surgiu no meio artístico uma tendência para fugir à doutrina implementada na época Vitoriana, de se ser fiel à Natureza, e reforçada pela recente descoberta da fotografia. Sentiu-se novamente a necessidade de recorrer a figuras da mitologia antiga, e à criação de cenários fantásticos que despertavam uma grande curiosidade pelo desconhecido.²⁸² Contudo, apesar desta fase ter sido essencial para as épocas seguintes, no que respeita a abrir portas a uma ilustração menos realista e mais criativa, esta não tinha um carácter provocador, como fazem os pintores do século XX nos chamados Livros de Artista. Não querendo afastar-me do século XX, (quando foi escrito *Os Passos em Volta*), escolho centrar-me principalmente nestes artistas que ilustraram obras literárias com imagens de grande dimensão onírica, como foram os surrealistas.

O livro ilustrado, como já vimos antes, sofre mudanças radicais nos finais do século XIX e início do séc. XX. Até meados do séc. XIX a maior parte das

²⁸² *Victorian Fairy Painting*. [Catálogo]. Jane Martineau, ed. London [etc.]: Merrell Holberton, publishers, 1997, p. 11.

ilustrações em livros tendiam a mimetizar o texto; havia de certa forma uma submissão ao texto por parte do ilustrador: “O artista gráfico, ao seleccionar ‘momentos’ e ‘metáforas’ de acordo com critérios oriundos do consciente e inconsciente, actua como um crítico perceptivo mas submisso. Ele sentia-se compelido a articular as leis ocultas da criação textual na sua correspondente série gráfica.” Esta grande mudança deve-se não só aos acontecimentos vários que já vimos anteriormente, mas também em parte aos escritores e poetas que surgiram, tais como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Isidore Lucien Ducasse (Comte de Lautréamont), Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire e André Guide, entre outros, e que trouxeram novas poéticas que muito inspiraram as seguintes gerações de artistas.²⁸³

Da mesma forma, a concepção da página do livro sofreu novos paradigmas, passando de um espaço imposto a um espaço livre e permitindo às ilustrações criar um hermetismo, e a necessidade de serem decifradas, independentemente do texto.²⁸⁴ Isto não quer dizer que a imagem deixa de estabelecer um paralelismo textual correspondente, mas sim que esse paralelismo existe bem dentro das visões de cada um dos intervenientes – no interior do poeta e no do artista – não bastando interpretar uma delas para que ambas se clarifiquem; as duas são ambíguas e herméticas e aí reside a sua simetria. Veja-se o que nos diz Renée Hubert sobre *Les Fleures Du Mal* de Baudelaire, ilustrado por Odilon Redon (fig. 41): “Ele não copia a decoração de Baudelaire ou as suas ‘criaturas’. A analogia das suas litografias com o texto permanece hermética e tem que ser decifrada”²⁸⁵. A relação da imagem com o texto teve que ser reinventada. Renée Hubert no seu livro *Surrealism and the Book*, explica muito bem porque razão os artistas que ilustravam procuravam textos que lhes permitissem eliminar situações de carácter narrativo e descritivo, situações essas

²⁸³ HUBERT, Renée Riese, op. cit., p. 3-5. “The Graphic artist, in selecting ‘moments’ or ‘metaphors’ according to consciously or unconsciously derived criteria, performed as a perceptive but submissive critic. He felt compelled to articulate the hidden laws of textural creation in his corresponding graphics series”.

²⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 4-6.

²⁸⁵ Idem, *ibidem*, p.4. “He does not copy the Baudelairean decor or his “Creatures”. The analogy of his lithographs to the text remains hermetic and has to be deciphered”.

que a própria poesia de vanguarda já revelava procurar. Alguns destes poetas punham em causa a realidade tal como ela era vista, e a superficialidade da realidade exterior, privilegiando uma visão interior e a experiência individual de cada um. Ora, o mesmo acontece com a ilustração que unicamente parafraseia o texto literário e que é posta em causa pelos artistas enquanto pura mimese das ideias do poeta ou escritor. Verificava-se assim que a ilustração literária acompanhava as transformações, tanto nas Artes Visuais como na Literatura. Esta ruptura com a ilustração tradicional, onde o leitor reconhecia nas imagens os personagens e os lugares descritos na história, nasce nos finais do séc. XIX pelas mãos de pintores como Maurice Denis onde, Édouard Manet, Odilon Redon, Louis Marcoussis, Pierre Bonnard, e Raoul Dufy.²⁸⁶

Foram os cubistas e os dadaístas os primeiros a revolucionarem totalmente os livros ilustrados, não só na relação do texto com a imagem, mas também na forma como utilizaram a tipografia, elevando a ilustração a um outro nível, tornando o significado de “ilustração” um pouco confuso, e dando lugar aos primeiros livros de artista. Estes não são os mesmos livros que os *Livres de peintre* ou *Livres d’Artiste* que pretendo estudar aqui, e que irei abordar mais à frente. Sobre os cubistas, Renée Hubert diz que: “Ao inter-relacionar tipografia, na maior parte das vezes “manuscrita”, com formas figurativas, eles desenvolveram nos seus trabalhos gráficos uma nova harmonia entre o texto e a imagem”. Sobre os dadaístas, diz o mesmo autor: “Páginas nos seus livros desafiaram e provocaram o leitor sobretudo através da eliminação de elementos narrativos e descritivos que podiam providenciar uma identidade estável para o autor ou o seu conteúdo”. Ao contrário das duas correntes anteriores, a ilustração surrealista, numa primeira fase, não rompeu totalmente com a prática da ilustração tradicional do séc. XIX. Explorava uma dimensão onírica ou um mundo do sonho, construindo imagens “estranhas”, ou situações não reais, que estabeleciam uma ligação com o texto através de

²⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 4.

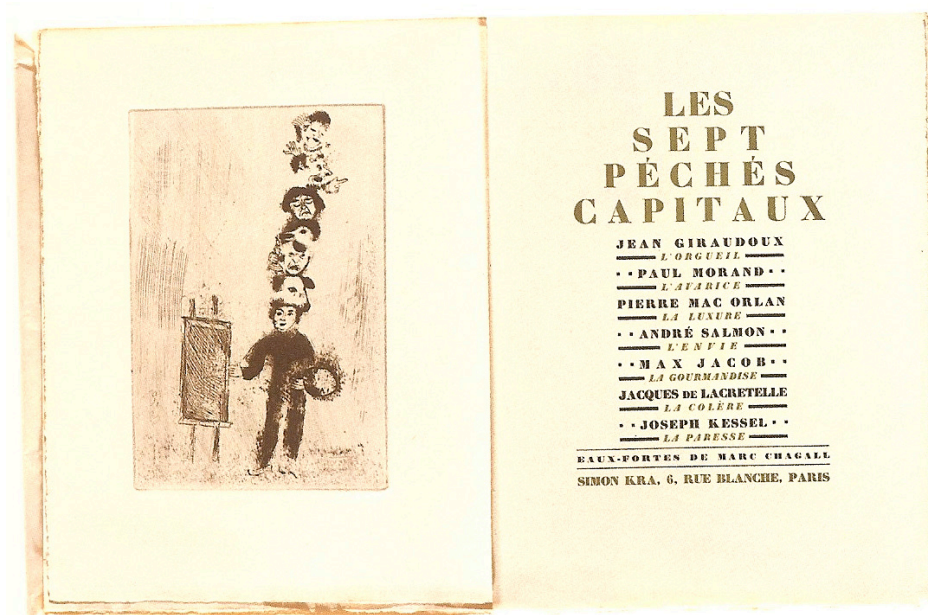


fig. 42 – Marc Chagall, *Les Sept Péchés Capitaux*, 1926.

metáforas e símbolos.²⁸⁷ No entanto, o mimetismo que antes existia na relação entre texto e imagem sofreu uma reviravolta com os surrealistas. Em muitas ocasiões, o texto passou a ilustrar as imagens, o que, embora não fosse uma situação totalmente nova, como vimos anteriormente, esta passou a ser então uma situação muito comum. O texto e a imagem como que coexistiam de forma independente.²⁸⁸

O diálogo entre imagem e texto não era mais do que o resultado de experiências de contacto entre duas formas de comunicar, sem qualquer intenção de transmitir uma ideia específica, abrindo portas para o chamado livro-objecto ou *livre de peintre* que surgiu em França e é hoje considerado um objecto de arte. O *livre de peintre* ou *livre d'artiste* não é o mesmo que o livro ilustrado ou, quanto muito, será um sub-género deste segundo, pois no primeiro “a imagem cria um ambiente” e no segundo “a imagem serve de conteúdo para acompanhar o texto.” Os surrealistas fundiram a imagem com o texto de forma totalmente revolucionária pois, não só

²⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 5-7. “By interrelating lettering, often ‘handwritten’, with figurative shapes, they developed in their graphics a new rapport between text and page.” “Pages in their books defied and challenged the reader mainly through the elimination of descriptive and narrative elements that might provide a stable identity for the author or his subject matter.”

²⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 125,126.

levaram a pintura a outros suportes pictóricos, como por exemplo o livro, como também as suas ilustrações fundiam a forma com o conteúdo, levando as suas imagens a uma dimensão de maior profundidade artística, longe da mera ilustração “decorativa” conhecida até ali. A ilustração onírica surge em imagens litográficas de vários artistas/ ilustradores tais como: Alfred Kubin, Odillon Redon, Marc Chagall (fig. 42), Miró e Dali, entre outros²⁸⁹. Todavia, é de assinalar que também no início do século XIX, o escultor inglês John Flaxman (1755-1826) ilustrou a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero, mas sem o texto a acompanhar, introduzindo somente pequenas legendas de referência, e cujas imagens foram apreciadas na época como obras de arte e não como ilustrações de um livro. Divulgada por toda a Europa, esta obra é vista então como uma obra revolucionária.²⁹⁰

O termo livro de artista pode ter diferentes leituras: começa por ser uma invenção francesa de meados do século XIX para designar livros feitos à mão, que combinam palavras com ilustrações ou desenhos originais, de edição limitada e impressa sob a supervisão do(s) artista(s). Surge como uma reacção negativa à vulgarização da impressão industrial e, por se destacarem da produção em massa, eram considerados objectos de arte, produzidos essencialmente para coleccionadores. “O período de 1860-1880 viu os amantes do livro revoltarem-se contra os produtos da arte industrial, e foi então que os livros do século XVIII se tornaram objecto de um mercado especulativo, que cedo deu lugar ao surgimento de uma produção moderna de livros refinados, que procuravam satisfazer as exigências de uma nova clientela”. Eram, na verdade, os artistas já estabelecidos que ilustravam estes livros, que eram pintores antes de serem ilustradores.²⁹¹

Estas obras são conhecidas por *livre d'artiste* ou *livre de peintre* e serviam principalmente como veículo para os artistas se expressarem. Durante as suas vidas

²⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 20.

²⁹⁰ SMITH, Bernard, op. cit., p. 56.

²⁹¹ MELOT, Michel, op. cit., p. 195. “The period 1860-1880 saw book lovers turning against the products of industrial art, and it was then that eighteenth century books became the object of a speculative market, soon to be followed by the rise of a modern production of fine books aimed at satisfying the demand of this new clientela”.

artísticas, muitos dos pintores e escultores dessa época produziram um ou mais livros com ilustrações originais, o que levou a ambos os termos. Na verdade, foram usados diferentes nomes para descrever livros que foram criados por artistas²⁹² e talvez por isso seja pertinente esclarecê-los aqui.

O termo *livre d'artiste* escrito em francês é aquele que identifica precisamente os livros que escolhi apresentar aqui, que se encontram especificamente na categoria dos *livres d'artiste* surrealistas. O conceito de *livre d'artiste* é aquele que melhor representa o tema que me propus tratar – a ilustração enquanto arte onírica (no século XX) – e é também aquele que serve de grande inspiração ao meu trabalho enquanto ilustradora – e, muito provavelmente, a toda uma nova geração de ilustradores de literatura contemporânea. Como já vimos antes, o *livre d'artiste* é um livro de edição limitada, produzido integralmente à mão: desde as ilustrações (originais), até ao final da sua concepção. De uma forma geral, o artista, o autor, o impressor e o editor trabalham em conjunto para conseguirem o melhor resultado possível, seleccionando os tipos de letra, papel, impressão e encadernação, de forma a chegar a um produto final requintadamente elaborado e produzido. Muitas vezes, esta produção pode demorar anos, por implicar custos muito elevados, apesar do seu lucro não ser o objectivo final do projecto. Ou seja, o sucesso do livro não depende dos lucros obtidos, mas sim do resultado final conseguido – produto do trabalho e interacção de todos os intervenientes:

Os *livres d'artiste* atraem os especialistas do meio e reflectem o estado económico, social e político da era em que foram feitos, assim como reflectem as personalidades dos artistas e editores. Tais projectos adquirem vida própria. Por vezes demoram anos a serem produzidos e frequentemente partem da iniciativa de editores, que não estão preocupados nem com a procura do público, nem com a garantia de recompensação

²⁹² STEIN, Donna – “When a Book Is More Than a Book”. In *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. Curator Robert Flynn Johnson.; Essay by Donna Stein. California Palace of the Legion of Honer. 6 october 2001 to January 2002. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001, p. 17.

financeira futura. A natureza dos materiais, tempo, e custo gastos têm pouco a ver com o seu sucesso final.²⁹³

Ao contrário do *livre d'artiste*, o livro de artista dito no termo inglês *artist's book* refere-se a um outro tipo de livro, produzido também por artistas, mas que possui algumas características opostas ao primeiro. Aparece um pouco mais tarde, em princípios do séc. XX, e é inicialmente explorado pelos dadaístas e futuristas russos. O termo *artist book* descreve um livro que tem uma produção de muito baixo custo, experimentando papel mais económico, novas tecnologias e novas estéticas. A impressão destes livros era geralmente fotomecânica e, ao contrário do que sucedia com os *livres d'artiste*, os *artists' books* eram produzidos através de muitos exemplares, para chegarem a um maior número de pessoas. Donna Stein diz que “todo o *livre d'artiste* é um *artist book* mas nem todo o *artist book* é um *livre d'artiste*”.²⁹⁴ Nos finais dos anos cinquenta começaram a surgir um maior número de gráficas com técnicos graduados e especializados em litografia e serigrafia. Estes técnicos estabeleciam-se na Europa e América do Norte e ajudavam na expansão dos *artist's books*. A Pop-Art nos E.U.A., juntamente com a chegada das novas tecnologias, veio revolucionar a produção dos *livres d'Artiste*: “O livro de artista não era mais o produto de editoras especializadas e de impressão requintada. Na América, podia ser aquilo que o artista quisesse.”²⁹⁵

É interessante verificar como este último formato, com estas características específicas, se aproxima mais do livro comum, apesar de ter começado por ser, na

²⁹³ Idem, *ibidem*. “Livres d'artiste appeal to the connoisseur of means and reflect the economics, social-mores, and politics of the era in which they were made as well as the personalities of the artists and publishers. Such projects assume a life of their own. Sometimes they take years to produce and often are initiated by a publisher without regard for demand from the public or evidence of future financial rewards. The nature of materials, time, and cost expended have little to do with their ultimate success.”

²⁹⁴ Idem *ibidem*.

²⁹⁵ DRUCKER, Johanna – *The Century of Artists' Books*. 2nd edition. New York City: Granary Books, 2004. p. 4. “The artist book was no longer the province of specialized publishers and fine art presses. In America, it could be whatever the artist wanted.”

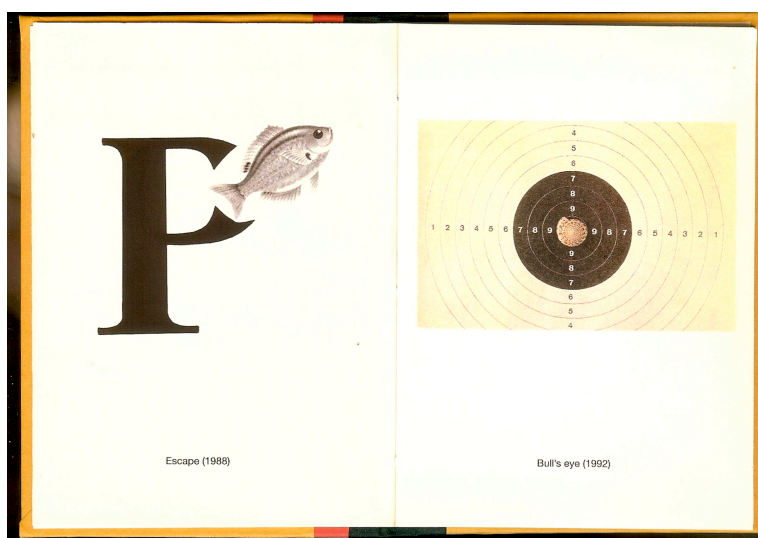


fig. 43 – J.M. Calleja, *Pts*, colecção “C’est mom dada”, 2009.



fig. 44 – Edie Fake, *ISSUE 4*, s/d [2009?].

realidade, uma manifestação artística, próxima daquilo que será a definição de uma obra de arte. A intenção de criar este modelo foi exactamente para que aqueles que não tinham poder económico pudessem aceder a uma verdadeira obra de arte, tendo acesso a estas pequenas edições, que não circulavam nas galerias de arte, mas que advinham dos mesmos artistas que expunham nelas. Sendo eu própria uma consumidora deste tipo de livro, julgo poder dizer que alguma da ilustração contemporânea, no seu termo geral (e não apenas a ilustração literária), inspira-se muito neste formato (figs. 43 e 44).

Na opinião de Joanna Drucker²⁹⁶ o *livre d'artiste* não é considerado uma obra de arte, nem um *personal statement*, como é o *artist book* – uma afirmação que, na minha opinião, pode levantar grandes polémicas, as quais fogem já ao objecto de estudo do presente trabalho, e que, por isso, não irei abordar. Usarei contudo, na maior parte das vezes e ao longo deste estudo, o termo *livre d'artiste* (ou *livre de peintre*) para designar todos os livros de artista com as já referidas características, abarcando todos os *livres d'artiste* do início do século XX até aos surrealistas. Todos os outros livros de autor, incluindo o *artist book*, serão designados simplesmente por livros de artista.

Édouard Manet foi sem dúvida um dos precursores dos novos paradigmas na ilustração literária do século XX e na dos *livres de peintres* surrealistas, especialmente nas seguintes obras que ilustrou: *L'Après-midi d'Une Faune*, editado em 1874, e escrito por Mallarmé; *Le Fleuve* escrito por Charles Cros; *Le Corbeau*, de Edgar Allen Poe, ambos de 1875.²⁹⁷ Estes novos paradigmas exigiam da parte dos leitores e ilustradores uma responsabilização na sua interpretação (fig. 45).

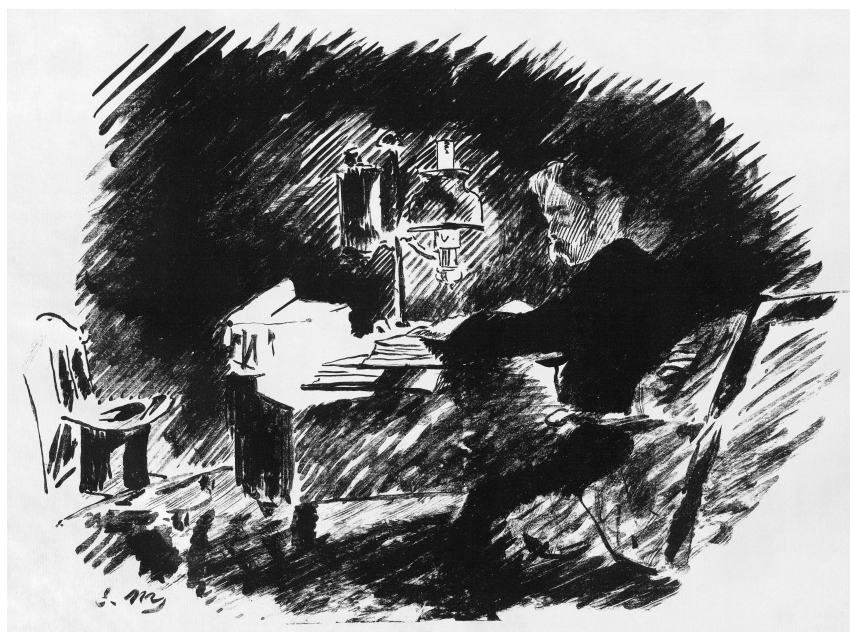


fig. 45 – Édouard Manet, para *The Raven*, de Edgar Allan Poe, 1875.

²⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 4-6.

²⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 3-6.

Os *livres de peintre* surrealistas distinguem-se ainda dos restantes pelas suas imagens oníricas, consequência de experiências baseadas no inconsciente e nos sonhos. Essas imagens trazem de volta o interesse pelo estudo das imagens simbólicas na arte que, como vimos já anteriormente, surgiu na sequência do surgimento de *A Interpretação de Sonhos* de Freud. Todavia, só perto dos anos 60 é que se sente verdadeiramente o impacto que a teoria freudiana provocou, tanto na prática artística, como na teoria da arte ou, pelo menos, foi apenas nessa fase do séc. XX que os estudos da simbologia das imagens e os seus significados reconquistam uma posição realmente importante. Este interesse pelo significado das imagens nas artes visuais privilegiou o símbolo e a imagem, ao contrário das preocupações anteriores, que privilegiavam o estilo.²⁹⁸ A ilustração onírica preocupa-se com “o sentido das coisas”; não é de maneira alguma uma imagem arbitrária e a sua preocupação com o símbolo sobrepõe-se àquela com o estilo. Na verdade, a ilustração onírica, assim como qualquer imagem de dimensão onírica, não necessita de interpretação imediata, nem sequer se exige a existência de símbolos – convém contudo que a imagem tenha uma presença relevante, que leve o observador a interpretá-la consoante a sua própria realidade. A ilustração, ou a imagem onírica pode, à partida, sugerir uma conotação com uma “ilustração de sonhos” ou com um “desenho de sonhos”; porém, a ilustração onírica significa um lugar entre dois mundos, o real e o sonho, – encontra-se na passagem de um para o outro.

A ilustração onírica não deve, portanto, limitar-se ao que diz o texto. “Rien n’est à copier. Tout est à créer.”²⁹⁹ diz Bachelard, relativamente às ilustrações da Bíblia feitas por Chagall. As ilustrações apropriam-se do texto mas são, em última estância, propriedade do ilustrador. A ilustração onírica não se fixa, está em constante movimento, e depende daquele que a olha um olhar que oscila entre o pensamento e o sonho. Tal como nos símbolos, os seus significados serão múltiplos.

“Enquanto é possível ilustrar um texto que diz ‘um cavalo é vermelho’,

²⁹⁸ SMITH, Bernard, op. cit., p. 275, 276.

²⁹⁹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 31. “Não há nada para ser copiado. Tudo deve ser criação”.

desenhando o cavalo e pintando-o, uma frase que diga ‘todos os cavalos são vermelhos’ não poderá ser representada”³⁰⁰. Esta afirmação traduz aquilo que seria uma ilustração directa e literal do texto, exactamente o oposto daquilo que acontece na ilustração onírica. Não concordo com a ideia de que não é possível representar um momento ou conceitos mais gerais; pelo contrário, se existe um interesse em juntar texto e imagem ele reside exactamente na forma como a imagem traduz a semântica do texto, sem cair na tentação de o copiar. Seria, na minha opinião, bastante mais interessante ilustrar a segunda situação do que a primeira. Talvez um dos paradigmas da ilustração actual esteja precisamente nessa selecção dos momentos a ilustrar.

Renée Hubert faz uma comparação muito interessante entre dois modos diferentes de ilustrar *Les Chants de Maldoror* de Latréamont: um olhar à maneira de Magritte e outro à maneira de Dali (figs. 46 e 47).³⁰¹

Magritte nunca foi um total adepto da palavra “ilustração”, preferindo usar termos como “imagens que acompanham texto”, “encontro” ou “reunião” de imagens com o texto.³⁰² Porém, o pintor mostrou interesse em reflectir sobre a relação texto/imagem, como se pode ver em *L’usage de la parole*, onde o artista representa vários objectos banais legendados com palavras que têm sentidos diferentes da imagem. O pintor quer passar a ideia de que um qualquer objecto representado numa imagem ou pintura pode não ter nessa representação o mesmo valor semântico que o objecto em si, tal como o conhecemos. O artista quer libertar a arte da representação fiel da realidade e, talvez por isso, no seu entender, a palavra “ilustração” possa ser perigosa, pois na maior parte dos casos faz exactamente o oposto, imitando literalmente um texto ou uma realidade. Devido à sua riqueza de metáforas e imagens, *Os Cantos de Maldoror* foi a primeira obra que Magritte não

³⁰⁰ CAMILLE, Michael, op. cit., p. 166. “while it is possible to illustrate a text which says “a horse is red” by drawing a horse and painting it, a sentence “all horses are red” cannot be depicted”

³⁰¹ HUBERT, Renée Riese, op. cit., p. 194.

³⁰² Idem, *ibidem*, p.321.



fig. 46 – René Magritte para *Les Chants de Maldoror* de Conte de Lautréamont, 1948. © Georgette Magritte, 1985.



fig. 47 – Salvador Dalí, *Original Castration* para *Les Chants de Maldoror* de Conte de Lautréamont, 1934. © Cristine Argillet Gallery, 2001-2012.

resistiu ilustrar, apresentando no total setenta e cinco ilustrações. Conforme R. Hubert as ilustrações de Magritte variam na forma como interpretam o texto: algumas assumem um papel mais decorativo e outras mais distante, onde não se encontra uma relação directa com o texto. Contudo, essa distância não assume uma dissonância com o “espírito do texto”, muito pelo contrário, essas imagens transmitem as mesmas inquietações e transgressões do poeta (fig. 48).³⁰³ A seguinte frase de Lautréamont, “belo (...) como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura com um guarda-chuva”, representa muito bem, a meu ver, o tipo de preocupação que Breton tentava transmitir nos seus Manifestos do Surrealismo e que me parece ter sido também fundamental a encorajar Magritte a ilustrar.³⁰⁴ A frase de Lautréamont, que apresenta como belos dois objectos banais, juntos, e que normalmente não relacionamos entre si, encaixa perfeitamente na ilustração onírica.

³⁰³ Idem, *ibidem*, p. 194-198.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 189-190.



fig. 48 – René Magritte para *Les Chants de Maldoror* de Conte de Lautréamont, 1948. © Georgette Magritte, 1985.

Magritte tende a justapor ou a representar o encontro de dois objectos – um rosto e uma casa, uma cabeça e um céu – em termos de uma só deslocação, em vez de duas, como sugere a metáfora de Lautréamont. Mesmo que a junção de dois objectos díspares num contexto desconexo pareça mais restrito do que as múltiplas justaposições e deslocações do texto, alguns efeitos parecem ser semelhantes: a descoberta de qualidades nunca antes apercebidas, metamorfoses radicais. O leitor/observador deve admitir que criaturas com características específicas não pertencem necessariamente a categorias fixas e não são mutuamente exclusivas.³⁰⁵

³⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 199. “Magritte tends to juxtapose or to represent the encounter of two objects – a face and a house, a head and a sky – in terms of a single dislocation rather than the double one proposed by Lautréamont’s metaphor. Even if the junction of disparate objects in an unrelated context appears more limited than the multiple juxtapositions and dislocations of the text, some effects seem similar: discovery of unheard-of qualities, radical metamorphoses. The reader/viewer has to admit that creatures with specific features do not necessarily belong to fixed categories and are not mutually exclusive”

O resultado das imagens baseia-se na prioridade das metáforas a usar; mesmo não sendo estas as mesmas do autor, representam um mesmo ambiente. Ainda assim, e segundo as palavras de R. Hubert, Magritte acaba por interpretar o texto de forma totalmente mimética pois “adapta aos poemas de Lautréamont a sua própria iconografia, rica em paradoxo e ambiguidade, em identidade e metamorfoses.”³⁰⁶

Por outro lado, nas ilustrações de Dalí da mesma obra de Lautréamont, o texto é encarado como um pretexto para “assegurar a continuidade do seu fantasma, em vez de fazer uma tradução convincente do texto.”³⁰⁷ e as analogias das suas imagens ao texto aparentam ser mais raras do que as de Magritte, ou as metáforas por ele escolhidas são mais difíceis para o leitor decifrar, uma vez que são invocadas sobretudo pelas obsessões do artista e não tanto pelas do autor (figs. 49 e 50). Podemos verificar assim, tanto no caso de Magritte como no caso de Dalí, que o trabalho de ilustração e a relação do texto com a imagem no contexto do livro só ganham ao serem por vezes adoptadas posições diferentes e ambíguas entre escritor e ilustrador, elevando a ilustração a outros universos, sem limites e imposições formais.

Dormir, Dormir dans les pierres de Benjamin Péret, ilustrado por Yves Tanguy, foi um dos primeiros livros surrealistas, publicado em 1927 pela Édition Surréaliste, mas muitos outros se seguiram, como a edição de 1958 de *Á Toute Épreuve* de Paul Éluard, com ilustrações de Miró. Este foi o primeiro *livre de peintre* que tive a oportunidade de ver ao vivo. Não tinha ainda 15 anos quando o vi pela primeira vez, nas mãos de uma amiga que o tinha acabado de receber pelo Natal. Gravei aquele objecto na memória até aos dias de hoje, como se de um tesouro se tratasse, como se tivesse entrado num mundo mágico (figs. 39 e 40).

³⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 205. “adapts to Lautréamont’s poem his own iconography, rich in paradox and ambiguity, in identity and metamorphosis.”

³⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 209. “to assure the continuity of his phantasm rather than to give a convincing translation of the text”.



fig. 49 – Salvador Dalí, *Outbinding the Body* para *Les Chants de Maldoror* de Conte de Lautréamont, 1934. © Cristine Argillet Gallery, 2001-2012. 1985.



fig. 50 – Salvador Dalí, *Something has taking place* para *Les Chants de Maldoror* de Conte de Lautréamont, 1934. © Cristine Argillet Gallery, 2001-2012.

O mundo de Miró é na verdade mágico. Alegre num primeiro olhar, mas ambíguo e obscuro também. O pintor joga entre a realidade e a ficção: “Das copas das árvores brotam olhos, dos seus troncos saem orelhas, um triângulo mágico é simultaneamente pirâmide, rosto e copa de árvore. Formas orgânicas e inorgânicas contrastam entre si”. Miró era um contador de histórias e, por isso, foi tão requisitado para as ilustrar. Foi muito influenciado pelo automatismo psíquico de Breton, apesar de não ser considerado um pintor totalmente surrealista.³⁰⁸

Odilon Redón foi um pintor/ilustrador muito admirado por artistas e escritores do movimento surrealista e antecipara o entusiasmo pelo fantástico, pelo místico e por outras forças sublimes. Foi também um mestre na arte da litografia, como já referi anteriormente, tendo ilustrado por meio desta técnica algumas obras importantes. Embora seja anterior aos surrealistas, Redon foi considerado um precursor destes, que descreveram as suas imagens como “fotografias de sonho

³⁰⁸ WALTHER, Ingo F. org., op. cit., p. 150.



fig. 51 – Odilon Redon, *Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure*, n°1 de “*Les Origines*”, 1883.

pintadas à mão”³⁰⁹. As ilustrações de Redon de algumas obras literárias contêm um imaginário extremamente onírico, onde se podem ver figuras delirantes e excêntricas (fig. 51).

As ilustrações de Salvador Dali de 1969 para o texto literário de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas*, publicado em 1865, serão provavelmente as mais provocadoras de sempre. A visão interior do pintor surrealista sobre este texto complexo que é hoje contado às crianças (mesmo que se diga não ter sido criado de origem para o universo infantil) é um excelente exemplo de como as ilustrações oníricas contam e contêm as suas próprias histórias – não só as da imagem, como as

³⁰⁹ REDON, Odilon – *The Graphic Works of Odilon Redon*. Republished edition. Mineola, N. Y.: Dover Publications, 2005. 1st published in 1969. “hand-painted dream photographs”.

do próprio pintor. Concordo que as ilustrações de Dali talvez não sejam as mais indicadas para uma criança, mas em todo o caso, entendo o texto de Carroll como um texto complexo e destinado também a um público de adultos.

Até ali, as ilustrações do universo infantil não arriscavam muito para além do estilo Vitoriano. *Alice no País das Maravilhas* encantou desde sempre tanto pais como filhos e foi também uma obra que suscitou muito a atenção dos ilustradores, em especial a dos surrealistas, pela sua estranheza e pela narrativa peculiar.

As ilustrações de Dali estão longe de mimetizar o texto e surgem muito provavelmente como uma provocação aos desenhos de John Tenniel (o primeiro a ilustrar esta obra) as quais, pelo contrário, são muito fiéis ao texto. Tenniel havia seguido as indicações de Carroll, baseando-se nos esboços que o próprio Carroll deixou com o objectivo de orientar o trabalho de ilustração de Tenniel. É interessante referir aqui que R. Hubert diz que os esboços de Carroll são mais freudianos que as ilustrações de Tenniel, e dá-nos como exemplo um esboço de Carroll onde surge uma Alice gigante dentro da casa, numa posição fetal, enquanto que na ilustração de Tenniel a posição é já outra, mais convencional.³¹⁰ Não será



fig. 52 e 53 – Lewis Carroll para *Alice's Adventures Underground*, 1886, © Project Gutenberg.

³¹⁰ HUBERT, Renée Riese, op. cit., p. 181.



fig. 53

difícil imaginar que o autor do texto sente a ilustração de forma bem diferente, pois se os desenhos de Tenniel são interessantes tal é devido mais à estranheza do texto e não apenas à qualidade do seu traço. Arrisco dizer que Carroll, não tendo a mesma destreza gráfica que Tenniel, tem uma verdadeira intenção que se revela na pulsão do seu acto criativo, tanto no texto como no desenho (fig. 52 e 53).

Já os desenhos de Dali enriquecem o texto um novo olhar. A figura de Alice aparece nas treze ilustrações sempre de forma dissimulada e acompanhada pela sua sombra. Em quase todas aparece em forma de menina, saltando à corda, de cabelo ao vento e desligada do resto da imagem. Mesmo quando se vê o seu braço saindo de uma janela, em primeiro plano, em *The Rabbit Sends in a Little Bill*, a menina brincando com a corda está presente também, mas quase desaparecida. Segundo Renée Hubert esta figura feminina aparece pela primeira vez em 1931 nas ilustrações de Dali para *Nuits partagées* de Paul Eluard. Ela é inspirada numa figura de Chirico que aparece em *Mélancolie et mystère d'une rue* de 1914.³¹¹ O famoso relógio mole do pintor surrealista também emerge nas ilustrações para Lewis Carroll. Dali deixa assim um cunho pessoal do seu anterior trabalho nestas ilustrações. As mesmas figuras circulam de lugar em lugar, adaptando-se às circunstâncias. Não se trata de subestimar o texto de Carroll mas sim de trazer novas interpretações (figs 54, 55, 56 e 57).

³¹¹ Idem, *ibidem*, p. 179-188.



fig. 54 – Salvador Dalí, *The Lobster's Quadrille*, *Alice in Wonderland*, 1969, © Project Gutenberg.



fig. 55 – Salvador Dali, *Who Stole the Tarts*, Alice in Wonderland, 1969, © Project Gutenberg.



fig. 56 – Salvador Dali, *Down the Rabbit Hole*, Alice in Wonderland, 1969, © Project Gutenberg.



fig. 57 – Salvador Dali, *The Rabbit Sends in a Little Bill*, Alice in Wonderland, 1969, © Project Gutenberg.

Outro pintor que contribuiu largamente para os *livres de peintre* surrealistas foi Paul Klee, embora neste caso, e ao contrário dos dois exemplos anteriores, quando lhe era encomendado um trabalho de ilustração, Klee escolhia de entre as pinturas que já tinha produzido aquelas que melhor se adaptassem, e usava-as.

O humor de Klee é muitas vezes curioso e cruel, e o riso que desencadeia é constrangedor. Muitas das criaturas distorcidas, parecidas com insectos, têm um certo aspecto “gótico”. Algumas são talvez demasiado intelectuais, demasiado indirectas, requerem tradução e conhecimento de alusões literárias de molde a serem entendidas. Com o decorrer do tempo, Klee ultrapassou a tendência ilustrativa que nele se encontrava latente. Durante anos voltou-se à ilustração de *Candide*, de Voltaire, fascinado pela sua clareza de dicção e bem conseguido enredo.³¹²

Da mesma forma que Klee não se assumia como um verdadeiro surrealista, Pablo Picasso também não, mas os seus *livres de peintre* contribuíram amplamente para que os artistas da sua geração tratassem o livro ilustrado com respeito. Durante sete décadas, o pintor dedicou-se à página ilustrada e ao formato livro. Só parou no momento da sua morte. Produziu ilustrações fabulosas que inspiraram muitos ilustradores e artistas contemporâneos (fig. 58).

Ilustração implica, logo à partida, uma prática de colaboração e o Surrealismo também promovia uma colaboração constante entre os artistas que o praticavam. Um bom exemplo será o *Cadavre Exquis* desenhado. Apesar de o desenho automático ter sido uma das mais frequentes práticas dos surrealistas e muito destacado pelo primeiro manifesto de Breton, o livro foi talvez considerado o produto mais representativo na arte surrealista, mesmo que as obras mais significativas tenham aparecido apenas depois da Segunda Grande Guerra. Sendo a execução do livro a antítese do desenho automático, em termos de cuidados técnicos necessários,

³¹² WALTHER, Ingo F. org., op. cit., p. 114.

Cette fois, le doute n'est plus possible et je guérirai. Je guérirai, oui... *Il fait une grimace de douleur.* Tous les conduits du foie sont bouchés. Pourtant, il valait mieux savoir et prendre un parti. Lequel? Vais-je la tuer, la chasser, lui pardonner? *Il sursaute soudain.* Quoi? Que dis-tu? Comment? Qu'est-ce? Tu penses cela? Tu le dis? Tu l'affirmes? Elle m'aurait reconnu sous mon déguisement, se jouant de moi? Tu es certain? Elle a deviné mon subterfuge? Elle savait que c'était moi, Bruno, qui l'entraînais? Tu le jures? *Il gémit.* Oh! la madrée, la fausse fille, l'horrible serpent. *Angoisse.* Mais alors, Estrugo, je ne suis pas plus avancé! Tout recommence! Elle m'a donné là une fameuse comédie! Et l'autre Estrugo, l'autre, l'autre subsiste! Ah! je ne suis pas au bout de mes recherches! *Il prend une détermination.* J'y renonce et connais mon devoir. Qu'elle couche désormais dans les champs, dans les bois, à la prison, que m'importe! Je lui ferme ma porte qu'elle m'ait livré son complice. Si elle se présente, je l'abats comme une volaille. *Il décroche son fusil et monte. Lointaines clameurs au-dehors. Stella rentre enveloppée dans la houppe d'une déchirée du boucier. La nourrice la suit. Les doléances de la nourrice sont superflues. Stella paraît follement joyeuse.*

BRUNO

Sur l'escalier. Tu l'entends, âme tortueuse! Estrugo m'a ouvert les yeux! Tu m'avais reconnu. C'est l'un de tes meilleurs tours! Mais ne triomphe pas encore, celui que tu veux sauver ne m'échappera pas. Ne me regarde pas Gorgone! Ma porte est fermée, ma porte est fermée! Tu dormiras sous les étoiles, dans le froid, le vent ou la pluie, jusqu'à ce qu'il te plaise de m'avouer ta faute! Dixi. *Il disparaît. Les quatre musiciens jouent inlassablement. Estrugo s'assied sur le bord de la fenêtre.*

166

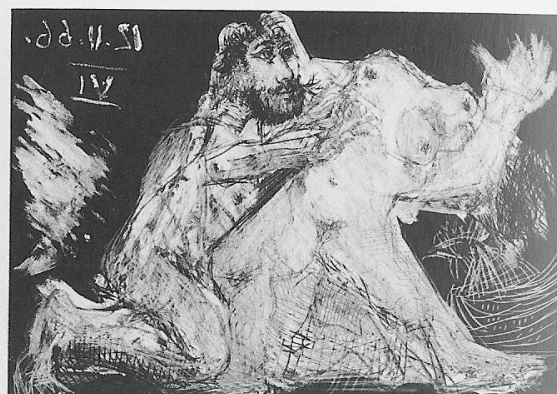


fig. 58 – Pablo Picasso, *Viol avec un coq*, “Le Cocu Magnifique: Pièce en trois actes”, texto de Fernand Crommelynck, 1968.

podemos dizer que este é mais um paradoxo que encontramos na arte surrealista.³¹³

A confrontação com esses paradoxos, ao invés de nos levar à confusão – como pode parecer num primeiro olhar – leva-nos aos limites da nossa compreensão, permitindo-nos uma maior capacidade de reflexão e entendimento, e proporcionando-nos uma aprendizagem e, consequentemente, uma progressão.

Frequentemente, não é possível distinguir nos *livres de peintre* quem fez o trabalho primeiro, se o escritor, se o ilustrador. Para os ilustradores surrealistas ilustrar não é, de maneira alguma, um acto limitador ou castrador; pelo contrário, permite deixar no ar diversas interrogações sem exigir uma resposta imediata. O leitor traduzirá as duas formas paralelas (texto e imagem) sobrepondo-as e encontrando uma relação entre ambas, uma tarefa raramente fácil. Poderemos questionar se o trabalho de ilustração e o literário sobrevivem autonomamente: “Seria melhor lembrarmo-nos que o visual e o verbal nunca perdem completamente a sua autonomia nos livros surrealistas; de facto, a sua fusão completa irá subverter os objectivos surrealistas”³¹⁴. Outro paradoxo interessante de referir aqui reside no facto de muitos dos *livres de peintre* surrealistas se terem tornado num objecto de arte – acessíveis apenas a coleccionadores ricos e contrariando as ideias surrealistas e

³¹³ Idem, *ibidem*, p. 145.

³¹⁴ HUBERT, Renée Riese, *op.cit.*, p. 23. “We had better remember that the visual and the verbal never completely lose their autonomy in surrealist books; indeed, their complete fusion would subvert surrealist aims”.

dadaístas, que tinham o objectivo de fazer chegar os seus ideais a um maior número possível de pessoas e a todas as classes sociais.³¹⁵

No Surrealismo a relação entre o texto e a imagem é quase misteriosa, talvez pelo paradoxo que existe na fusão de dois mundos tão distintos: o mundo real e o mundo do sonho. O ilustrador surrealista não resiste a iluminar determinados textos provocadores e transcendentais, e muitas vezes, as suas imagens são uma resposta a uma provocação do autor. Não resisto a fazer aqui uma analogia relativamente a um músico de jazz: quando um grupo de jazz se reúne para tocar um tema, ele parte de uma base harmónica comum, o tema propriamente dito, a partir da qual cada um dos músicos poderá depois improvisar, respeitando essa mesma harmonia. Há uma troca em palco, com perguntas e respostas sucessivas por parte dos diferentes músicos, e esse diálogo facilita a inspiração. No entanto, podemos ouvir individualmente cada um dos instrumentos e interpretá-los de forma independente, apesar de dependerem uns dos outros para produzirem as “frases” mais inspiradas – que podem não ser as mais óbvias, e parecer mesmo incompreensíveis, por não terem uma interpretação imediata.

No livro surrealista deparamo-nos com a mesma situação. O diálogo entre texto e imagem por vezes não é compreensível num primeiro olhar. Temos dois protagonistas a quererem deixar um *statement*, mas é importante compreender que nenhum agride o outro, pois a sua “base harmónica” é a mesma. Serão os leitores, assim como os ouvintes, no caso da música, a interpretar os “actores”. É igualmente importante dizer ainda que, quando a música ou a imagem se afiguram complexas e difíceis de traduzir por parte do espectador, não significa necessariamente que estas não lhe sejam agradáveis de ouvir ou ver, respectivamente.

Encontramos muitas vezes na ilustração surrealista elementos comuns e transversais a diferentes obras: é o carimbo do ilustrador. A ilustração surrealista também se caracteriza pelo seu carácter experimentalista, tanto nas técnicas utilizadas como na forma como é apresentada. Mistura diferentes tipos de letra,

³¹⁵ WALTHER, Ingo F. org., op. cit., p. 287.

alguns deles inventados, com colagens e/ou gravuras. A colagem foi a técnica que mais revolucionou a ilustração surrealista (os melhores exemplos disso encontram-se nos trabalhos de Max Ernst).

A literatura proporciona ao artista uma grande liberdade de inspiração, ao contrário do que muitos pensam sobre o trabalho do ilustrador que, à primeira vista poderá parecer estar refém do texto. Nem toda a ilustração é redutora em relação ao texto. A leitura de uma ilustração ou de uma obra artística depende da interpretação de cada leitor. Quando um artista interpreta um texto e o transpõe para uma imagem, a impressão que esse texto lhe causou fica registada nessa imagem, deixando ao leitor a possibilidade de descobrir a relação que existe entre esta e o texto; relação essa que pode transmitir uma mesma ideia sob diferentes pontos de vista. Poderá acontecer que a imagem, na opinião do leitor, não expresse o mesmo que o texto mas isso não significa que ambos não estejam em sintonia, simplesmente expressam preocupações diferentes sobre uma mesma matéria:

Nenhum trabalho literário é algo absolutamente fixo. Cada vez mais está exposto às várias opiniões de diferentes indivíduos, diferentes nações e diferentes tempos. E cada um destes três irá, de acordo com a sua personalidade, às vezes adicionar outras vezes omitir algo.³¹⁶

A fusão entre imagem e texto levada a cabo pelos surrealistas revelou, na minha opinião, que a ilustração não tem, necessariamente, que estar conotada como uma arte menor, ou sequer se deverá ter receio de falar em ilustração quando se junta imagem com texto. Esta possível reconciliação de palavras e imagens que comunicam entre si mas que se mantêm autónomas será, a meu ver, uma das situações mais interessantes no universo da ilustração literária. Vejamos o que diz

³¹⁶ BREITENBACH, Edgar, op. cit., p. 299. “No literary work is an absolutely fix thing. Again and again it is exposed to the varying opinions of different individuals, different nations and different times. And each of these three will, according to its character, sometimes add and sometimes omit something.”

Clio Meurer, historiadora de arte, num artigo que explora exactamente este tema, o da ilustração literária enquanto uma prática inter-semiótica:

O contraste entre essas duas visões de uma mesma forma de expressão traz à mostra toda a complexidade não só da ilustração poético – literária, mas também do trabalho do ilustrador em geral. Essa complexidade que buscamos evidenciar aqui é apenas parte – uma parte importante, certamente – de um conjunto maior de questões que devem ser levadas em conta ao se pensar a ilustração literária como tradução inter-semiótica, seja do ponto de vista do artista, seja do ponto de vista do crítico. Questões como as noções de fidelidade (entendida aqui na concepção de Umberto Eco, de lealdade ao texto) e de equivalência; a posição do ilustrador (no caso dos exemplos estudados, um artista que é levado a mostrar algo de si e do qual não se espera que permaneça invisível em sua interpretação de um sistema de signos a outro); o projecto editorial; o encontro não somente de duas linguagens, verbal e visual, mas de dois universos pessoais – o do poeta e o do artista.³¹⁷

Não julgo ser necessário anular uma linguagem para entender a outra, mas pelo contrário, traz ao exercício de leitura algo de novo, que deve ser incentivado.

Os pintores surrealistas apropriaram-se dos textos de escritores e poetas do século XIX, tais como os de Baudelaire, Rimbaud, Comte de Lautréamont, Nerval, Mallarmé, Poe, e Lewis Carroll, entre outros, como se fossem seus contemporâneos, e da mesma forma, a ilustração de hoje que reflecte uma imagética onírica continua a surgir em algumas destas mesmas obras, tais como nas de Poe, Kafka, Carroll, ou Goethe, como é o caso por exemplo, de *Fausto*, ilustrado pela pintora portuguesa Ilda David. Não há dúvida que as novas experiências contemporâneas na ilustração

³¹⁷ MEURER, Clio – Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. [em linha]. Edição 0, (Agosto 2010), [consult. 12 Agosto 2011]. Disponível na internet: <http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>

literária, mesmo que escassas, devem-se em parte às experiências dos artistas do início do século XX e, em especial, aos *livres de peintre*. Embora Michelle Melot refira na sua *Arte da Ilustração* que depois de 1950 o “delicado equilíbrio” entre o clássico e a invenção, que até então existia, se desvaneceu³¹⁸, Renée Hubert dá uma explicação muito interessante sobre o que acontece com os *livres de peintre* surrealistas de cerca de 1970. Segundo a autora, nas ilustrações que os artistas fazem dos textos a responsabilidade da interpretação passa a ser totalmente do leitor, uma vez que os ilustradores fogem a qualquer representação mais directa ao texto. Aquilo que me parece verdadeiramente interessante é o facto de R. Hubert notar que, no seguimento deste afastamento total entre a imagem e o texto, as diversas imagens passam a ter uma ligação entre si, ou seja, passa a ser mais visível um nexó narrativo entre as várias ilustrações, e não tanto entre as ilustrações e o texto. Esta nova abordagem leva-nos por vezes a um mundo transcendental, “abrindo portas em vez de fechar”.³¹⁹

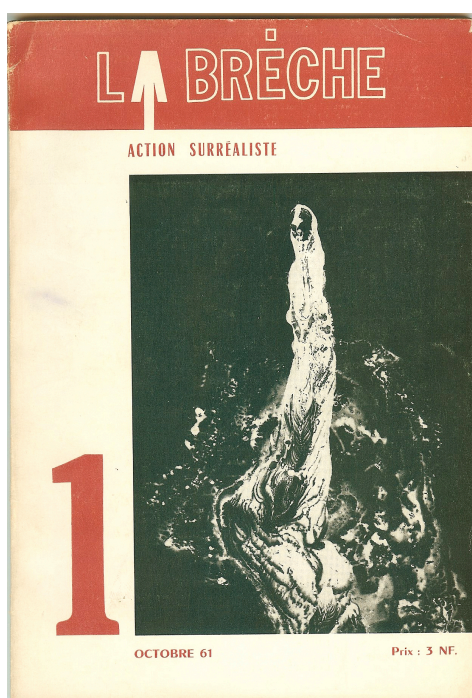


fig. 59 – Capa da *La Brèche: Action Surrealiste*, n°1, 1961.

³¹⁸ MELOT, Michel, op. cit., p. 200.

³¹⁹ HUBERT, Renée Riese, op. cit., p. 158.

Por fim, e embora este capítulo seja dedicado essencialmente ao livro ilustrado, não posso deixar de referir a importância das publicações periódicas surrealistas na difusão da ilustração e, em especial, da ilustração onírica. A mais importante desta publicações talvez tenha sido a *Minotaure*, fundada em Paris por Albert Skira em 1933, tornando-se na revista surrealista com o mais rico e moderno conteúdo de todas as publicações existentes na época. As ilustrações eram magníficas, criadas pelos grandes artistas daquele tempo, tais como: Tanguy, Max Ernst, Miró, Picasso, Matisse, Duchamp, Magritte e Dalí.³²⁰ Uma outra que destaco e que surge mais tarde será a *La Brèche*, que foi igualmente preenchida por ilustrações dos mesmos pintores e outros, e cujo primeiro número sairia em Outubro de 1961 (figs. 59 e 60).

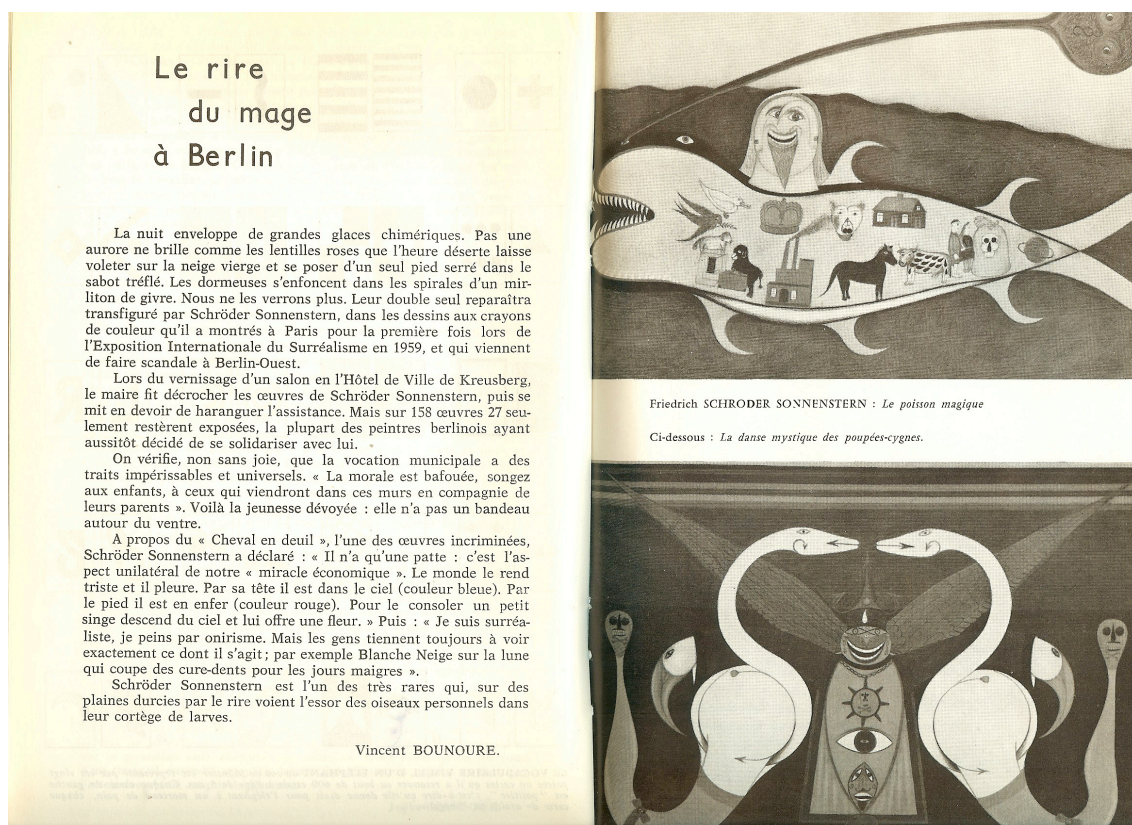


fig. 60 – *La Brèche: Action Surrealiste*, n°1, 1961.

³²⁰ JEAN, Marcel, op. cit., p. 33.

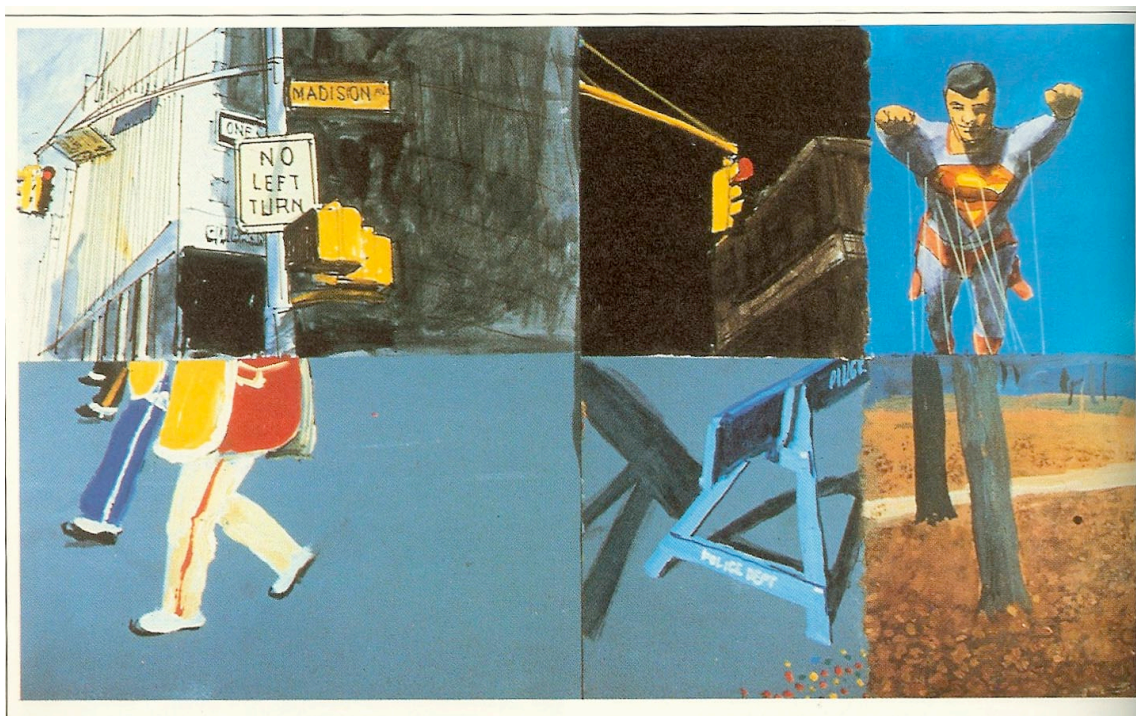


fig. 61 – Robert Weaver, *New York, New York*, 1982.

Considerando o grupo de ilustradores especificamente (artistas mais conhecidos por serem ilustradores), importa referir Robert Weaver, ilustrador Americano de cerca dos anos cinquenta, que revolucionou, nos E.U.A., a forma como a ilustração clássica vinha a ser interpretada (fig. 61). Através daquilo a que chamou “jornalismo visual”, criou uma aproximação da ilustração às artes visuais de então, influenciado pela pintura moderna. “Transformou o academismo neo-Rockweliano numa representação expressionista.”.³²¹ Cerca de uma década mais tarde, ainda nos E.U.A., a ilustração decorativa começa a ter mais sucesso e a de Weaver começa a ser menos requisitada. Contudo, surgem no mercado artistas como Brad Holland e Alan E. Cober (fig. 62 e 63) que, tal como Weaver, eram muito influenciados pelos movimentos do Simbolismo, Dadaísmo, Surrealismo e Expressionismo, e que “Com a ajuda de uma nova geração de directores de arte, contribuíram para uma nova forma de ilustração conceptual – uma nova maneira de contar histórias”.³²² Estes

³²¹ HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall, ed. - *The Education of an Illustrator*, op. cit., p. 25.

³²² Idem, *ibidem*, p. 12. “With the help of a new generation of art directors, they made an important contribution to a new form of conceptual illustration – a fresh way of storytelling. It was an inventive, interesting time for illustration, fueling our imagination, creativity, and resourcefulness”.

ilustradores, à semelhança do que acontecia com os pintores dos *livres d'artiste*, e muito inspirados por estes, eram encorajados a interpretar o texto não de forma literal, mas sim a interpretá-lo na sua essência. Esta fase mais fértil deste nicho de mercado durou cerca de vinte anos, pois nos anos oitenta a nova geração de ilustradores, ao admirar esse imaginário, procurava copiá-lo. A ilustração deixou de evoluir no sentido da procura de uma linguagem pessoal e de revelação de novas ideias. Para além disso, “aquilo que antes era colaboração, passou a ser um trabalho a contratar. A ilustração passou a ser um elemento constante no trabalho do director de arte, tal como o eram já a fotografia e a tipografia.”.³²³

Hoje, o livro ilustrado encontra-se de novo numa fase de mudança devido às novas tecnologias digitais. Gosto de acreditar que o livro literário ilustrado não está de todo em vias de extinção, muito pelo contrário, e à semelhança do que aconteceu na viragem do séc. XIX para o séc. XX, ele passará a ser um objecto raro e precioso. Por outro lado, as novas tecnologias, e nomeadamente, o surgimento dos *ebooks*, *iphones* e *ipads*, deverão servir de plataforma inspiradora para a nova geração de ilustradores, abrindo portas a um mundo novo e vasto, permitindo infinitas e

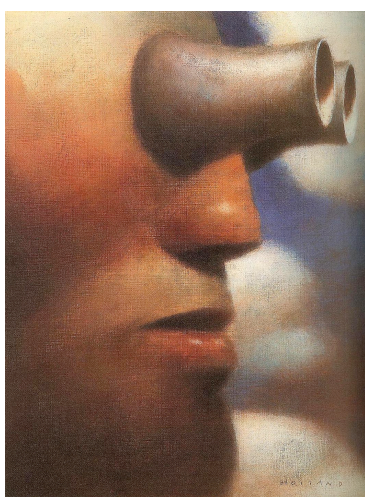


fig. 62 – Brad Holland, *The inspector*, 1985.

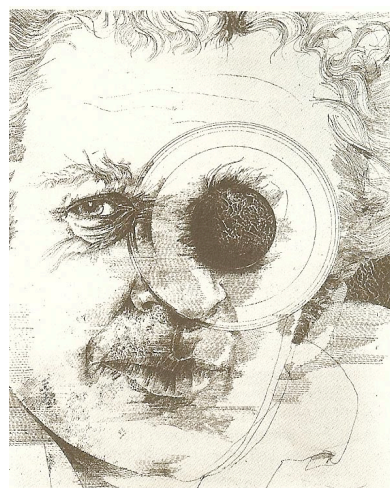


fig. 63 – Alan E. Cober, *Fire on the Moon*, 1969.

³²³ Idem, *ibidem*. “what was once collaboration, became work for hire. Illustration became an element in the art director’s design, like type and photography.”

novas experiências. Imaginar um *livre de peintre* em movimento, no éter, será o novo desafio.

Apresento aqui aquilo que, na minha opinião, serão quatro casos de sucesso do livro ilustrado com dimensão onírica do século XX e XXI e que, de certa forma, são uma referência para o meu trabalho criativo.



fig. 64 – Jean-Claude Silbermann, estudos em *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, 2002.

O primeiro destes casos é uma edição de 2002 da Éditions Grund, cujo ilustrador é o pintor e poeta Francês Jean-Claude Silbermann.³²⁴ Trata-se de uma bonita edição com os textos integrais de Lewis Carroll de *Alice no País das Maravilhas*, seguido de *Alice no Outro Lado do Espelho*. Para além do texto e das ilustrações que o acompanham ao longo de todo o livro, foram igualmente incluídos estudos sobre as ilustrações de Silbermann, juntamente com notas do ilustrador, revelando um pouco do processo do seu trabalho. Jean-Claude Silbermann nasceu em 1935 em

Paris e foi um admirador dos surrealistas, tendo sido inspirado pelas obras de autores como Breton, Apollinaire, Rimbaud, e Lautréamont, entre outros, juntado-se ao grupo surrealista em 1955.³²⁵ Embora Silbermann tenha ilustrado o livro já no século XXI, este tem sem dúvida uma marca muito surrealista e onírica (fig. 64 e 65).

Silbermann opta por ilustrar os contos de Carroll mantendo-se próximo do

³²⁴ CARROLL, Lewis – *Alice au Pays des Merveilles suivi de De l'autre côté du Miroir*. Illustration de Jean-Claude Silbermann. Trad. d'André Bay, Paris, Éditions Grund, 2002.

³²⁵ Idem, *ibidem*, p. 406.



fig. 65 – Jean-Claude Silbermann, *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, 2002.

sentido literal do texto, contudo, o seu imaginário é bem divergente das imagens de Lewis Carroll ou das de John Tenniel, à exceção de uma ou outra figura principal, como a própria Alice ou o Coelho. Ainda assim, as mesmas figuras surgem representadas de formas diversas, umas mais fiéis que outras (em relação às imagens



fig. 66 – Jean-Claude Silbermann, estudos em *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, 2002.



fig. 67 e 68 – Jean-Claude Silbermann, em *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, 2002.



dos seus predecessores). Nota-se que o ilustrador imprime muito da sua percepção interior, de forma a traduzir aquilo que para ele é mais essencial, socorrendo-se de metáforas próprias. Algumas imagens repetem-se em diferentes páginas, surgindo ora em maior ou menor escala, consoante o ênfase que Silbermann quer dar a determinada figura ou ambiente naquele momento, revelando assim que as mesmas imagens servem de modo muito semelhante diferentes passagens dos contos. Esta repetição de elementos traduz, no fundo, a essência dos contos.

Nesta obra, as figuras irrompem nas páginas interagindo fisicamente com o texto, e transformando a leitura do livro numa tarefa curiosa, pois não sabemos nunca onde irá pousar primeiro o nosso olhar. É curioso ler nas notas do ilustrador que os seus desenhos para esta obra de Lewis Carroll surgiram de forma um pouco aleatória, sem grande método e sem corresponder a nenhuma ordem cronológica. Diz ele que essa falta de método lhe exigia voltar com frequência ao texto, obrigando-o a diversas leituras, e dessa forma permitindo-lhe descobrir que “tanto

Alice como *Do outro lado* relatavam, através de uma alegoria visionária, as operações ímbricas da Grande Obra alquímica.”.³²⁶ Percebe-se que o ilustrador foi buscar algumas dessas referências alquímicas e simbólicas ao texto de Carroll, representando-as segundo as suas referências pessoais, como é o caso da figura/corpo que se transforma (continuamente?) em Alice, em cobra e em ovo, o qual “é uma referência a um arquétipo do primeiro princípio, a forma original, que contém o Uno e o Todo”.³²⁷ A figura, para mim, claramente boschiana, que flutua ao lado desta imagem e interage com ela assistindo a esta metamorfose, é outra referência pessoal, clara, do ilustrador, aqui introduzida (fig. 66, 67 e 68).³²⁸

O segundo caso é o de Edward Gorey e o livro *The Epiplectic Bicycle*.

Gorey (1925-2000) foi um ilustrador e escritor americano muito conhecido pelos seus livros macabros e estranhos. Se muitas das suas imagens parecem pertencer ao universo infantil, na verdade as suas histórias não o são totalmente, pois o seu estilo *non-sense* deixa as crianças confusas, ao contrário dos adultos, que o vêem como hilariante. Este seu estilo *non-sense* é muito inspirado em Lewis Carroll e em Edward Lear embora, no seu caso, as histórias que conta – baseadas numa realidade por vezes extremamente obscura e dramática – se afastem claramente deste universo dos mais pequenos. As suas influências e inspirações artísticas são, na minha opinião, relativamente fáceis de encontrar: Goya, Gustave Doré, Alfred Kubin, Max Ernst, Odilon Redon e Giorgio De Chirico, e talvez outros ainda. Muito provavelmente, o realizador cinematográfico Tim Burton foi buscar algum do seu imaginário, a este ilustrador, tido por muitos como gótico e macabro. Embora Gorey não se identificasse nem com uma coisa nem com outra (ou pelo menos, disse não revelar um particular interesse por estes estilos) diz que, simplesmente, “foi

³²⁶ Idem, *ibidem*, p. 404. “qu’Alice comme De l’autre côté relataient, par une allégorie visionnaire, les opérations imbriquées du Grand OEuvre alchimique”.

³²⁷ CENTENO, Yvette K – *Teatro e Sociedade (Ler/Ver Teatro)*, op. cit., p. 135.

³²⁸ CARROLL, Lewis, op. cit., p. 6.

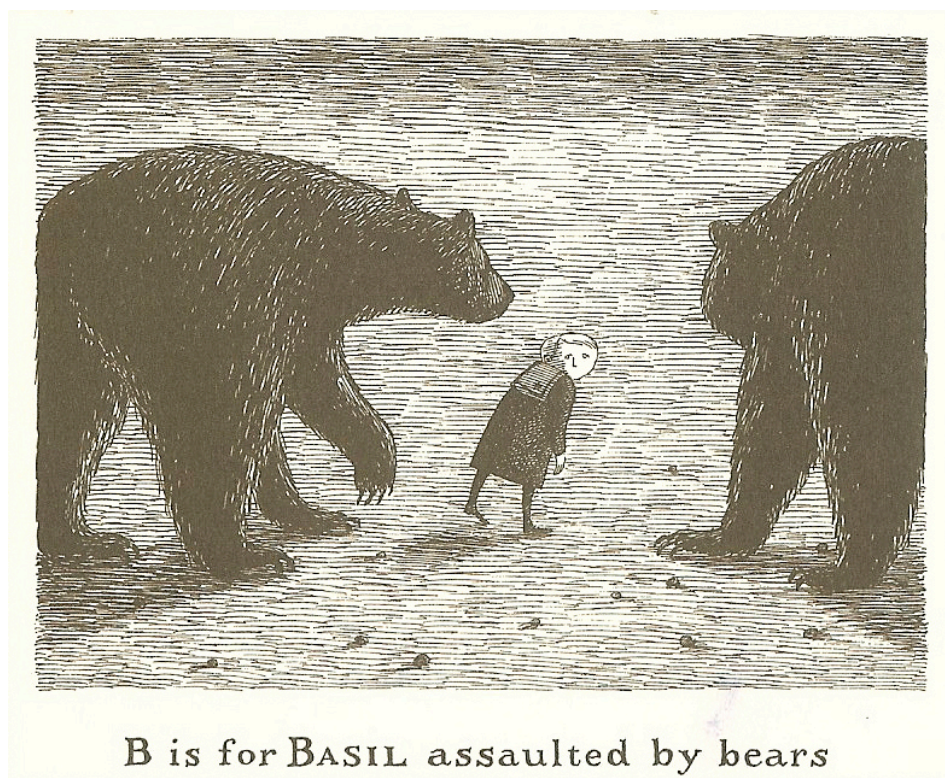


fig. 69 – Edward Gorey, *The Gashlycrumb Times*, 1963.

apenas como saiu”.³²⁹ O seu trabalho, a meu ver, é sobretudo surrealista, tanto o escrito como o visual (fig. 69 e 70). Apesar de existir uma narrativa, esta frequentemente não se revela lógica; não será totalmente aleatória mas, provavelmente, parte de uma associação de ideias, tal como faziam os surrealistas nos *Cadavres Exquis*. Segundo Gorey a filosofia surrealista é aquela que mais se aproxima da sua; porém, se por um lado sente uma empatia por esta teoria, já não sente o mesmo pela respectiva pintura, com a excepção da pintura de Max Ernst, pintor que ele muito apreciava.

As imagens e o imaginário peculiar de Edward Gorey representam, do meu ponto de vista, um universo extremamente onírico. As suas histórias, de uma forma geral, contam episódios estranhos à nossa percepção da realidade, sem contudo deixarem de ter uma lógica própria a qual, de certa maneira, nos ensina a ver o mundo sob um outro ponto de vista. Será talvez um imaginário que parte de um estado de sonho, não necessariamente o nocturno, como já vimos no primeiro capítulo, mas que se baseia substancialmente num impulso do subconsciente e inconsciente, sob forma de arquétipo ou símbolo, não sendo contudo um processo consciente do autor. Por isso é tão difícil para alguns artistas explicar de forma clara

³²⁹ GOREY, Edward – *The Epileptic Bicycle*. New York [etc.]: Harcourt Brace & Company, 1997, p.14.

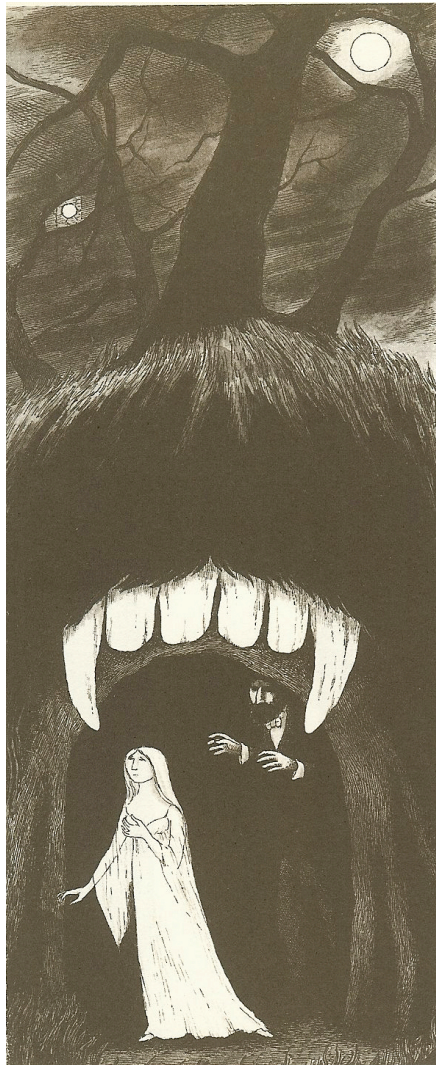


fig. 70 – Edward Gorey, *A Dream of Dracula*, para o New York Times Book Review, 1973.

e evidente o seu processo criativo – especialmente, quando são interrogados acerca de detalhes e fórmulas, pois os próprios, a partir de um certo ponto, não saberão responder. Gorey a esta pergunta respondeu uma vez: “Sabes, a ideia Junguiana de que existe um inconsciente individual e um inconsciente colectivo? Existem uma série de coisas a ocorrer na nossa cabeça, que podem saltar cá para fora a qualquer momento.”³³⁰. As imagens respiram um ambiente da era Edwardiana, ou pré-Primeira Grande Guerra e a maior parte das histórias “parecem localizar-se em Inglaterra, a julgar pela fraseologia e pela forma como as pessoas ocupavam o seu tempo.”³³¹

³³⁰ Idem, *ibidem*, p. 20. “You know, the jungian idea that there’s a personal subconscious and a collective subconscious. There are all sort of things going on in our heads that may pop out at any time.”

³³¹ WILKIN, Karen. In Gorey, Edward – *The Epileptic Bicycle*. New York [etc.]: Harcourt Brace & Company, 1997, p. 45. “The place seems to be England, judging by the phraseology and the way people occupy their time.”

Outra característica relevante em Gorey, e com a qual eu me relaciono absolutamente no trabalho de ilustração, diz respeito à capacidade que um ilustrador deve ter – especialmente num trabalho de autor – de dizer “não” quando solicitado pelo editor a “mudar o aspecto de um personagem porque se parece com isto ou aquilo”. Gorey diz que não cede um milímetro a esse tipo de comentários, o que na minha opinião, faz todo o sentido no tipo de ilustração literária que tenho vindo a discutir. A colaboração será importante, claro, desde que cada um faça bem o seu trabalho. Ou deixaria de ser um trabalho de autor.

The Epiplectic Bicycle, publicado em 1969, é um pequeno livro que conta a história de um dia de aventura de Embley e Yewbert (figs. 71 e 72). Será provavelmente um

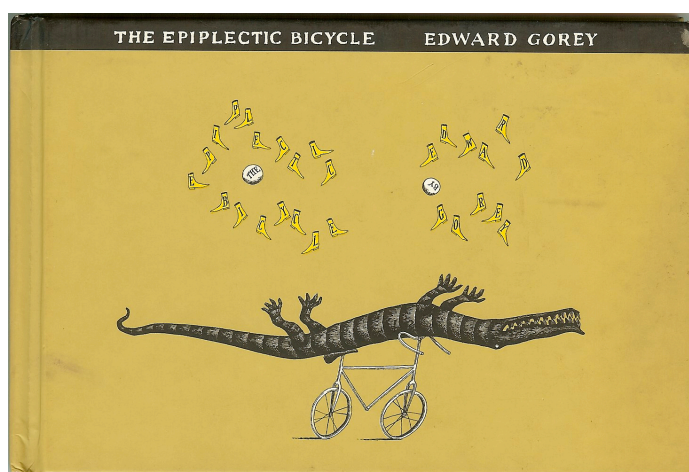
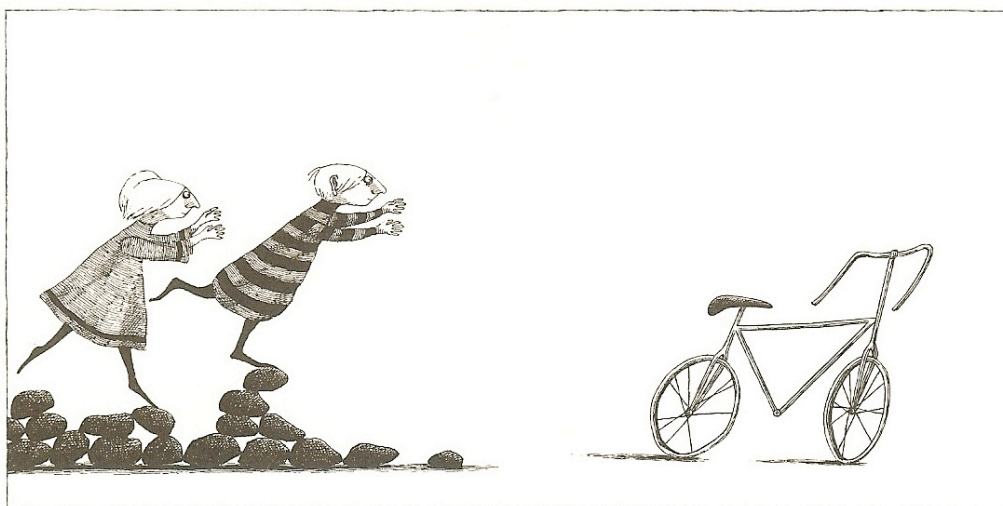


fig. 71 – Edward Gorey, *The Epiplectic Bicycle* (capa), 1969.

dos livros de Gorey menos maquiavélicos e, ainda assim, o seu final é estranhamente surpreendente. No início, o autor leva-nos a pensar que esta pequena aventura de bicicleta se passa num só dia: “Foi no dia depois de Terça-feira e o dia antes de Quarta-feira.”³³² A bicicleta surge como um objecto autónomo, que não necessita de condutor, mas que incita os dois protagonistas a montá-la e a seguir viagem. Segue-se o percurso tomado pelos dois, em cima da bicicleta, observando o mundo que os rodeia: uma árvore, que têm que contornar para evitar ir contra ela, um grande pássaro que sussurra quando eles passam, um campo de nabos sem nabos, um

³³² GOREY, Edward -*The Epiplectic Bicycle*. London [etc.]: Harcourt Brace & Company, cop. renewed, 1997. “It was the day after Tuesday and the day before Wednesday.”



and an untenanted bicycle rolled into view.

fig. 72 – Edward Gorey, *The Epileptic Bicycle*, 1969.

crocodilo que morre com um simples pontapé no nariz, etc., etc. Quando regressam a casa descobrem que não existe nada, a não ser um obelisco com uma inscrição dizendo ter sido construído em memória dos dois personagens da nossa história, há 173 anos, e a bicicleta, após a constatação de tal facto, cai em pedaços.

Os desenhos a preto e branco, de traço delicado, contrastam com a estranheza da história, e um olhar menos atento não se apercebe da numeração dos capítulos, que não seguem uma lógica: saltam números, deixando a sugestão de adivinhar os capítulos que faltam, existindo implicitamente, mas deixando ao leitor a capacidade de os imaginar. Esta ausência de alguns capítulos vem reforçar a ideia de ter havido uma viagem no tempo. E a pequena aventura de um só dia transforma-se numa viagem de uma vida, irrealisticamente longa. Mais uma vez, as interpretações podem ser inúmeras, cada leitor absorve o texto e as imagens dependendo das suas próprias experiências. Este pequeno livro, assim como outros de Edward Gorey, permitem ser folheados vezes sem conta, descobrindo de cada vez uma ou outra nova aventura.

David Hockney e os Contos de Grimm é o terceiro exemplo que gostaria de referir. Ainda que tenha dito anteriormente que não fazia tenção de me debruçar sobre a ilustração de contos infantis em geral, não resisto a fazer aqui um pequeno comentário acerca destas imagens de Hockney: não só os Contos de Grimm não são

lidos apenas por um público infantil, como as ilustrações de Hockney, acredito, estão longe de se destinarem propriamente à infância.

O seu trabalho artístico tanto nos surge figurativo como abstracto e, em muitas situações, combina texto com imagens, tendo sido, por isso, identificado com a Pop Art britânica.³³³ Até hoje, Hockney tem-se mostrado extremamente flexível no uso de diferentes técnicas e abordagens em diferentes áreas, incluindo na ilustração de livros. Um bom exemplo será *A Rake's Progress*, obra inspirada na série de oito pinturas do século XVIII de William Hogarth e que Hockney criou, logo no início da sua carreira, em 1963.³³⁴ Gostaria de destacar esta série de gravuras do pintor as quais, juntamente com as suas ilustrações dos Contos de Grimm são, na minha opinião, de grande inspiração para jovens ilustradores de sucesso, no âmbito do livro

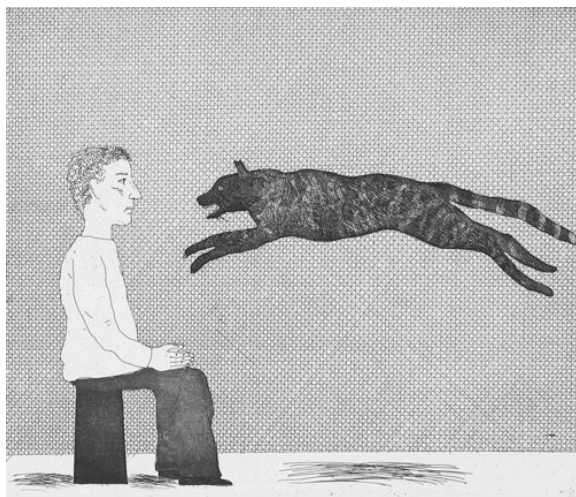


fig. 73 – David Hockney, *Black Cat Leaping*, para o conto “The Boy Who Left Home to Learn Fear”, 1969.



fig. 74 – David Hockney, *He Tore Himself in Two*, para o conto “Rumpelstilzchen”, 1969.

³³³ *Artist & Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, op. cit., p. 176.

³³⁴ *Idem, ibidem*, p. 231.

ilustrado infantil. Diria assim que, aquilo que no universo da ilustração infantil de hoje parece ser extremamente inovador, não deixa de ser um revivalismo de alguns artistas do século XX.

David Hockney escolheu seis contos dos irmãos Grimm para ilustrar que, em 1970, foram publicados pela Petersburg Press³³⁵ com 39 ilustrações produzidas pelo pintor. Os contos que escolheu foram: “O Ouriço do Mar” (*Das Meerhäschen*), “O Voador” (*Fundevogel*), “*Rapunzel*” e “História do Jovem que Saiu pelo Mundo para Aprender o que É o Medo” (*Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*), “O Velho Rink-Rank” (*Oll Rinkrank*) e “*Rumpelstilzchen*”. As ilustrações, de uma forma geral, e apesar de um pouco literais relativamente ao texto, são

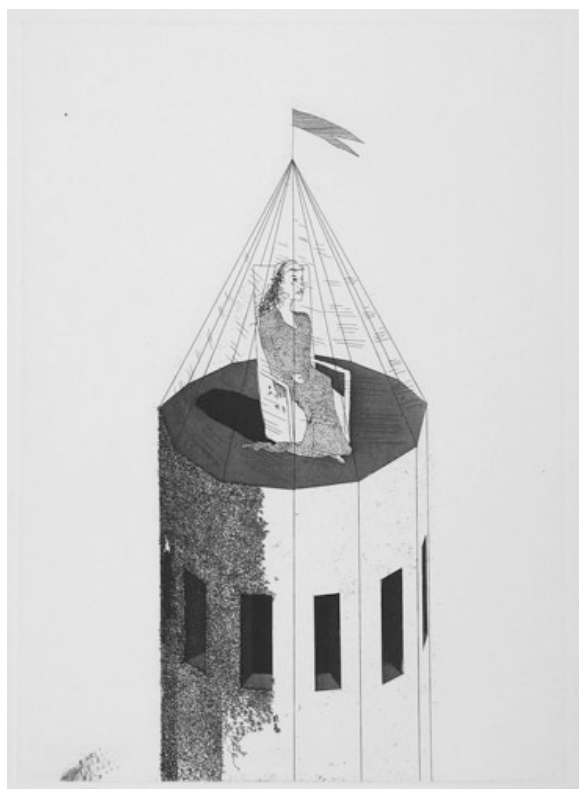


fig. 75 – David Hockney, *The Princess in Her Tower*, para o conto “The Little Sea Hare”, 1969.

³³⁵ HOCKNEY, David – *Six Fairy Tales from the Brothers Grimm with Original Etchings By David Hockney*. Petersburg: Petersburg Press, 1970.



fig. 76 – David Hockney, *The Enchantress with the baby Rapunzel*, para o conto “Rapunzel”, 1969.

extraordinariamente poéticas e, ao contrário de quererem iluminar o texto de forma a acompanhar uma narrativa, pintando os momentos mais importantes detalhadamente, o pintor preferiu antes ilustrar apenas o ambiente sombrio, ambíguo e mágico dos textos. As imagens revelam uma interpretação muito inventiva do ilustrador e, seguramente, tornaram-se autónomas, não necessitam do texto para justificar a sua existência (figs. 73 a 78).

O conto “O Ouriço do Mar”, por exemplo, conta a história de uma princesa que tem a faculdade de poder ver, quando está no alto da sua torre com doze janelas, onde se encontram todas as criaturas da região. A princesa declara então que não aceita como marido nenhum homem que não seja capaz de se esconder dela, lançando assim o desafio aos homens do seu reinado. Durante muitos anos, vários tentaram a sua sorte, mas sem sucesso, tendo a princesa cortado a cabeça a cada um deles, assim que era visto. Mas o último, um bonito jovem, acaba por conseguir chegar até à torre do castelo sem se deixar ser visto (usando alguns truques de magia) e os dois acabam por casar. David Hockney escolhe representar o

jovem nos momentos em que este recorre à magia: dentro de um ovo de um corvo, ou dentro de um peixe, por exemplo. Ambas as imagens parecem transmitir mais do que o simples estar lá dentro: a posição fetal do jovem e o negro que o rodeia, no caso do ovo, p. ex., acentuam a estranheza da situação. Também a ilustração da rainha em cima da torre nos dá uma perspectiva diferente daquela que nos é descrita através das palavras pois, de uma forma geral, imagina-se a figura a espreitar pelas janelas da torre quando Hockney imaginou-a bem no topo, estimulado pela ideia de capacidades mágicas do personagem, transmitida no texto (fig. 75).

Outra figura genial é a da feiticeira do conto “*Rapunzel*” que é representada como uma velha andrógina, que surge numa imagem segurando a pequena, imaculada, Rapunzel. A ideia de trocar uma alface por um filho tão desejado surge-nos como absolutamente assustadora. Julgo que a imagem perturbante que o pintor criou para ilustrar este episódio, apesar de não representar a troca, resume igualmente esse acto tão macabro (fig. 76).



fig. 77 – David Hockney, *Sexton Disguised as a Ghost Stood Still as Stone*, para o conto “The Boy Who Left Home To Learn Fear”, 1969.

Na “História do Jovem que Saiu pelo Mundo para Aprender o que É o Medo” a imagem que ilustra o sacristão, disfarçado de fantasma, representa um fantasma transformado em pedra, embora o texto não dissesse isto. O texto refere, sim, que o



fig. 78 – David Hockney, *Sexton Disguised as a Ghost*, para o conto “The Boy Who Left Home To Learn Fear”, 1969.

sacristão está imóvel como se fosse uma pedra – e Hockney utilizou a metáfora para transformá-lo, de verdade, numa pedra. Por outro lado, numa outra imagem do mesmo momento da história, em que o rapaz se confronta com o sacristão, Hockney decide desta vez representar a figura do sacristão coberta com um lençol branco, fazendo-se de fantasma, traduzindo assim, de forma literal, o texto. As imagens obedecem desta forma a uma narrativa própria do artista, que está mais interessado em explorar as diferentes formas de representação num mesmo momento, do que seguir o fio da narrativa do texto (fig. 77 e 78).

Apesar deste projecto artístico ter sido desenvolvido por David Hockney ainda no início da sua carreira, na sua fase de estudante (na *Royal College of Arts*, em Londres), ele tornou-se, seguramente, na minha opinião, um guia fundamental para certos ilustradores contemporâneos.



fig. 79 – Andrea Dezso, quatro de uma série de trinta *Tunnel Books*, 2009.

Como quarto e último exemplo, refiro agora Andrea Dezso e os 30 *Tunnel books*. A primeira vez que vi estes pequenos objectos tridimensionais construídos em papel foi na exposição *Slash – Paper Under The knife* no *Museum of Arts and Design* de Nova Iorque, em Outubro de 2009. Estavam expostos em linha contra uma parede e iluminados de forma a sugerir que estávamos perante uma série de palcos de pequenos teatrinhos, em que cada um deles por si só continha uma narrativa.

Estes objectos não se enquadram no tradicional livro ilustrado, mas não deixam de ser considerados livros, “livros-túnel” (*peepshows*): objectos inspirados nas caixas ópticas dos séculos XVIII e XIX, que se revelaram uma das mais populares

formas de entretenimento desses séculos.³³⁶ Ao contrário das caixas ópticas, os “livros-túnel” são feitos em papel e construídos em fole, de forma a poderem ser dobrados, como o são os de Andrea Dezso. (fig. 79, 80 e 81).

Espreitamos para dentro de cada um e descobrimos pequenos mundos que não são nossos, mas que nos enfeitiçam. As imagens são oriundas do subconsciente, revelando mundos estranhos, e algumas são extremamente surrealistas, denunciando pedaços de corpos humanos, que convivem com vários tipos de animais, vegetações e objectos. Encontramos aqui influências de Magritte, Dali ou Chirico, assim como de Frida Kahlo e até, de Tim Burton. Alguns desses mundos são mais ambíguos que outros. O facto de serem objectos tridimensionais ajuda, de alguma maneira, a transportar-nos para aqueles universos. Tal é a delicadeza do traço e a infinidade dos coloridos pormenores, que fazem lembrar as iluminuras dos manuscritos da Idade Média.

Andrea Dezso é Romena e vive em Nova Iorque desde 1997. Segundo a artista, foi através dos livros que conseguiu “viajar”, uma vez que na Roménia comunista não existiam sequer passaportes. Estes livros, de alguma forma, contam as diversas viagens interiores que Dezso imaginava nessa época.³³⁷

Podemos constatar, portanto, que o trabalho do ilustrador, em especial na ilustração literária, pode e deve ser um trabalho complexo, merecendo conquistar uma visibilidade maior do que aquela que tem tido até aqui, no universo do livro.

³³⁶ BALZER, Richard – *Peepshows, A Visual History*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998.

³³⁷ *Slash: Paper Under the Knife*. [Catálogo]. New York: Museum of Arts and Design, October 7 – April 4, 2010. Curator: David Revere MacFadden, Milan, 5 Continents Editions, 2009. p. 92.



fig. 80 e 81 – Andrea Dežno, *Living Inside Tunnel Books*, 2009. Fotografia de Péter Hapák.

Está um grito
na lagoa
Está uma sombra
aqui:
entre o grito e a sombra
o que está de mim?

(Artur do Cruzeiro Seixas) in *Obra Poética vol. III*

2.3. Imagens oníricas e obscuras

As imagens oníricas são criadas pelos artistas que se interessam pelo oculto, pelo mistério, pelo imaginário; são imagens que revelam conhecimento escondido. O interesse pela dimensão onírica e pelo oculto liga várias épocas e estilos; o Surrealismo é apenas um deles, mas talvez o mais importante do século XX. Tornar aquilo que é familiar em estranho, “desenraizando” os objectos e os elementos da sua origem para colocá-los num outro contexto diferente, de forma a surpreender – o que os surrealistas tanto praticaram – surgiu da inspiração das obras literárias de Lautréamont e Rimbaud. Curiosamente, antes dos surrealistas, Duchamp e Giorgio de Chirico haviam já explorado antes estes poetas.³³⁸

Cada época define um, ou vários estilos, segundo a sensibilidade dessa mesma época.³³⁹ No “discurso do homem moderno a modernidade é definida como catastrófica.”³⁴⁰ pois, como já referi anteriormente, o início do séc. XX foi marcado por várias revoluções e algumas tragédias: a Revolução Industrial, iniciada no séc. XVIII e proliferando pelo resto do mundo durante o séc. XIX; as duas Grandes Guerras; conflitos sociais; a Grande Depressão; o fascismo, etc. Contudo, todos estes acontecimentos trouxeram também aspectos positivos, como novas disciplinas, nomeadamente, por exemplo, a Antropologia e a Psicologia.³⁴¹ Numa tentativa de entender o que teria corrido mal relativamente à natureza humana e à sua mente, a imagem onírica renasce, exactamente no seio destes conflitos, como foi referido mais atrás. Passou a haver lugar para uma ilustração experimental, deixando de lado a sua função didáctica, o que vinha acontecendo há centenas de anos.

Nas artes, o oculto, até ao início do séc. XX, era uma forma de transcendência teológica. Só com os movimentos dadaísta e surrealista esse ocultismo se tornou

³³⁸ ÁVILA, Maria Jesus, op. cit., p. 76.

³³⁹ SMITH, Bernard, op. cit., p. 272.

³⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 245.

³⁴¹ SMITH, Bernard, op. cit., p. 245.

mais secular, ganhando credibilidade nos conceitos científicos, demonstrado com as novas teorias do inconsciente de Freud, que foram extremamente revolucionárias para a época.³⁴²

Várias vezes se questionam as imagens obscuras e estranhas nos trabalhos de diversos artistas, especialmente naqueles que se inspiram no singular e bizarro, ou no sonho. Numa primeira observação, julga-se que estamos perante imagens de mentes loucas, ou até perversas. Já vimos, nos capítulos anteriores, como essas imagens se revelam e como podem ser tão mais fiéis à Natureza do que aquelas que nos parecem reais, aquelas que dizem respeito ao mundo das regras e que o poeta de *Os Passos em Volta* tanto questiona. Muitos artistas modernos e contemporâneos recorreram e recorrem a esta estética – se é que se lhe pode chamar tal³⁴³, pois talvez estejamos antes perante um modo de estar na vida, ou de olhá-la, como quem levanta questões e lhes responde através da criação de obras. Este questionar é feito não só através do pensamento racional, mas também através das emoções, da intuição, e das sensações, as quatro funções psicológicas que Jung identificou como fundamentais.³⁴⁴ “A sensibilidade é uma forma de liberdade e, quem não a tem, não tem liberdade.”³⁴⁵ Considerando que a imagem onírica é, antes de tudo, uma imagem surrealista, poderemos adoptar a definição de Cruzeiro Seixas quando fala do Surrealismo: para o pintor, a abordagem não será feita tanto do ponto de vista da estética, mas sim como um modo de vida, uma ética.³⁴⁶

Estas imagens estranhas e bizarras não são afinal tão estranhas e bizarras quanto aparentam; elas pertencem ao mundo dos homens e existem desde que este existe. Já depois do Renascimento, revelando um olhar moderno sob o mundo,

³⁴² Idem, *ibidem*, p. 125.

³⁴³ SEIXAS, Cruzeiro – “Cruzeiro Seixas” In *Coelacanto: #01 de Culto* [Revista]. Nádia Silvestre, dir., ISSN 1647-984x, (Dez. 210). p. 47.

³⁴⁴ JUNG, C.G – *Man and his Symbols*. op.cit., p. 165.

³⁴⁵ SEIXAS, Cruzeiro – “Cruzeiro Seixas”, op. cit., p. 45.

³⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 47.

encontramos em Jerónimo Bosch um excelente exemplo, cujas “raízes (...) podem ser encontradas na magia, na alquimia, no misticismo, no teatro, possuindo uma carga simbólica por vezes indecifrável. Para o observador actual, esta pintura surge como uma antecipação do Surrealismo.”³⁴⁷

As imagens oníricas trazem à arte, na minha opinião, um ambiente surpreendente, que permite aos seus observadores a liberdade de encontrar respostas diferentes, consoante o seu nível de entendimento. São imagens que não se esgotam ao longo do tempo; imagens onde se descobre sempre algo de novo e de forma diferente, de cada vez que se revisita a obra – tal como na poesia.

Gostaria agora de referir alguns dos artistas contemporâneos que, na minha opinião, recorrem a este “modo de viver um sonho acordado” e cujo trabalho traduz esse ambiente, através de uma imagética onírica – por vezes obscura – e que, de certa forma, são mais uma referência para o meu trabalho de ilustração.

Começarei por referir Annette Messager, artista francesa, nascida em 1943. É conhecida sobretudo pelas suas instalações, usando materiais diversos como fotografias, recortes de revistas, tecidos, ou desenhos, com os quais cria ambientes próximos da dimensão onírica. Diz Messager que um artista deve tentar enlouquecer, desde que num contexto da sua vida pessoal e inserido na sua época. O artista deve tentar regressar à infância, transformar-se num animal ou num objecto, pois será sempre melhor viver rodeado de quimeras do que de pessoas de fraco espírito, como o somos nós todos (ela própria incluída). Diz também que uma obra só existe se for criada na sombra, se a sua preparação for tão cuidadosa e atenciosa como acontece com um assassino que premedita o seu acto. O que importa, refere a artista, é que o resultado seja surpreendente. Compara ambos os actos (o do artista e o do assassino) considerando que ambos são perversos, porque alteram e transformam uma ordem pré-estabelecida. A artista tem sido muitas vezes considerada pelo público como uma bruxa, uma mulher má, castradora. Diz Messager que, se uma mulher, ao contrário do homem, “é artista, deve pertencer ao

³⁴⁷ BOSCH, Jerónimo – In *Infopédia*. [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-12-21]. Disponível em: [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$jeronimo-bosch>](http://www.infopedia.pt/$jeronimo-bosch).

lado negro, deve estar do lado do monstro, da bruxa ou até dos Santos” A obra *As Quimeras* de Annette Messager são magníficas e esmagadoras, assim como todo o seu imaginário. As suas peças não contam histórias concretas. Embora a artista tenha um motivo que a inspire para cada projecto, não tem a preocupação de o tornar óbvio na sua obra, para que o público o possa identificar. Messager espera que cada um construa, ou não, a sua história. O importante é que o público se passeie por entre aquelas figuras mágicas, como se visitasse um sonho, um sonho acordado³⁴⁸ (fig. 82).



fig. 82 – Annette Messager, *Articulés Desarticulés*, 2001-2002.

Peter Greenaway, inglês, e David Lynch, americano, são outros dois artistas contemporâneos que recorrem muito a um imaginário onírico. Ambos são pintores que filmam. A obscuridade das suas imagens viola as regras do mundo dito normal. Peter Greenaway nasce em 1942 e, à semelhança de Lynch, que nasce quatro anos depois, começou por estudar pintura antes de se tornar realizador. David Lynch constrói narrativas estranhas e pouco convencionais, que resultam em imagens

³⁴⁸ MESSAGER, Annette – *Plaisirs/Déplaisirs*. Un film de Heinz Peter Schwerfel. Paris: Artcore film, Centre Pompidou, 2001. 1 dvd (55’), stéréo.

incrivelmente belas, bizarras e, por vezes, horríficas, à semelhança do que conhecemos dos pesadelos. Igualmente muito singulares são os sons, os corpos, a luz, os espaços e o tempo. São, sem dúvida, imagens extremamente oníricas, vindas do subconsciente. O seu imaginário vai ainda buscar referências a artistas como Jackson Pollock, Francis Bacon, e Edward Hopper³⁴⁹. Destaco o filme *Eraserhead* (*No Céu tudo é Perfeito*), realizado em 1977, filme considerado uma obra única no seu género e época. Embora se notem algumas semelhanças com *Un Chien Andalou* de Luís Buñuel (1929), ou até com algumas curtas-metragens do animador e realizador checo Jan Svankmajer, nascido em 1934, *Eraserhead* “É um filme sobre os ciclos da vida e da morte, do seu sentido e do seu não sentido”, um filme que se pode considerar espiritual. Foi a primeira longa-metragem do realizador e tornou-se num filme de culto no cinema contemporâneo: “Eu gosto de coisas que vão parar a lugares escondidos, misteriosos, lugares que eu gosto de explorar e que são muito perturbantes. Naquilo que perturba existe por vezes uma poesia extraordinária e verdadeira.”³⁵⁰ As imagens de David Lynch são verdadeiras pinturas em movimento; interessam-lhe as texturas das coisas e não lhe interessa representá-las tal como as conhecemos, ou como julgamos que as vemos. Muitas destas texturas surgem extremamente belas e poéticas e, no entanto, poderão ser, ou pertencer a coisas que são comumente consideradas feias ou horríficas, como é o caso de um cadáver, por exemplo, do qual Lynch consegue mostrar uma imagem poética. Nas suas obras, abstraímos-nos dos nomes das coisas e vemos apenas um conjunto de pontos, linhas e cores, que comunicam uma imagem que, à partida, pensaríamos conhecer, mas que se revela afinal desconhecida e surpreendente.

Greenaway, por seu lado, compara o cinema com um “texto ilustrado”.³⁵¹ As

³⁴⁹ LYNCH, David – *The Cinema of David Lynch: american dreams, nightmare visions*. Edited by Erica Sheen & Annette Davison. London & New York: Wallflower Press, 2004, p. 5.

³⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 6. “I like things that go into hidden, mysterious places, places I want to explore that are very disturbing. In that disturbing thing, there is sometimes tremendous poetry and truth”.

³⁵¹ GREENAWAY, Peter – *Peter Greenaway: Visual History and Cinema*. THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL. – [Em linha]. Switzerland: EGS – Media and Communication Divisions, 2008. [consult. 15 de Novembro 2011]. Disponível na internet: <http://www.egs.edu/faculty/peter-greenaway/videos/visual-history-and-cinema/>

suas preocupações, à semelhança de Lynch, estão mais directamente centradas nas imagens do que propriamente nas histórias. As suas imagens jogam com todos os nossos sentidos, e ainda com o belo e o grotesco, e por vezes assemelham-se a uma ópera brilhantemente encenada, ou transformam-se em cenários de uma mestria teatral fabulosa. Os seus filmes fazem-nos reflectir sobre a condição humana e as suas paixões e instintos básicos, animais, o que acontece sobretudo em *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (*O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela*), realizado em 1989. Aqui, existe uma clara referência à antropofagia, que nos remete, de certa forma, para o conto “Teorema” de Herberto Helder. Num outro filme seu, *Drowning By Numbers* (*Maridos à Água*), de 1988, onde uma das personagens é uma menina que salta à corda enquanto conta as estrelas, e cuja sombra é projectada num edifício, as imagens iniciais levam-me a viajar até *Mistério e Melancolia de Uma Rua* (1914), pintura de Giorgio de Chirico e, também, até às ilustrações de Dalí para *Alice no País das Maravilhas* – o que não me parece de todo



fig. 83 – Peter Greenaway, *Drowning by numbers*, 1988.

surpreendente, visto que *Drowning by numbers* talvez seja, de todos os filmes do autor, aquele que mais se aproxima de uma fábula onírica, remetendo-nos para o imaginário de sonho de Lewis Carrol. (fig. 83).

Jorge Queiroz, português, é um outro artista contemporâneo que incluo neste universo. Nasceu em 1966, vive actualmente em Berlim e a sua obra é apresentada internacionalmente em diversas galerias e museus. Tem vindo a produzir inúmeros desenhos de uma imagética repleta de representações oníricas. As suas figuras e cenários ganham uma dimensão obscura, que subverte aquilo que parece ser real num outro plano do subconsciente, do irreal, criando um confronto entre o real e o imaginário, e onde é frequente encontrarmos figuras híbridas: paisagens e seres que se confundem e que sofrem mutações extraordinárias, até à monstruosidade. Contudo, como em David Lynch, esta obscuridade na obra de Queirós revela-se extremamente poética. (fig. 84).



fig. 84 – Jorge Queiroz, Sem Título, 1999.

Também os desenhos de William Kentridge (fig. 85) e de Kiki Smith (fig. 86) sempre me fascinaram, com o seu lado desordenado, ao mesmo tempo tão real. Ambos os artistas se aproximam com frequência de uma narrativa próxima da ilustração. O primeiro fá-lo através de animações e filmes, e Kiki Smith, através dos seus livros de artista. Tanto um como o outro estiveram representados em *Dream & Trauma*³⁵² – o título de uma exposição que teve lugar em Viena, em 2007, e que demonstra o quanto este tema do sonho e do obscuro se mantém actual na arte contemporânea. A exposição reuniu obras que integram a colecção particular de Dakis Joannou, de mais de quarenta artistas contemporâneos que exploram precisamente o poder do inconsciente na arte, com uma ligação directa ao sonho e a situações traumáticas que advêm dos sonhos reprimidos. Estes artistas, da mesma forma que os surrealistas, revelam o lado traumático do “Eu” através de imagens perturbantes e fantásticas. Algumas das obras representadas nesta exposição faziam

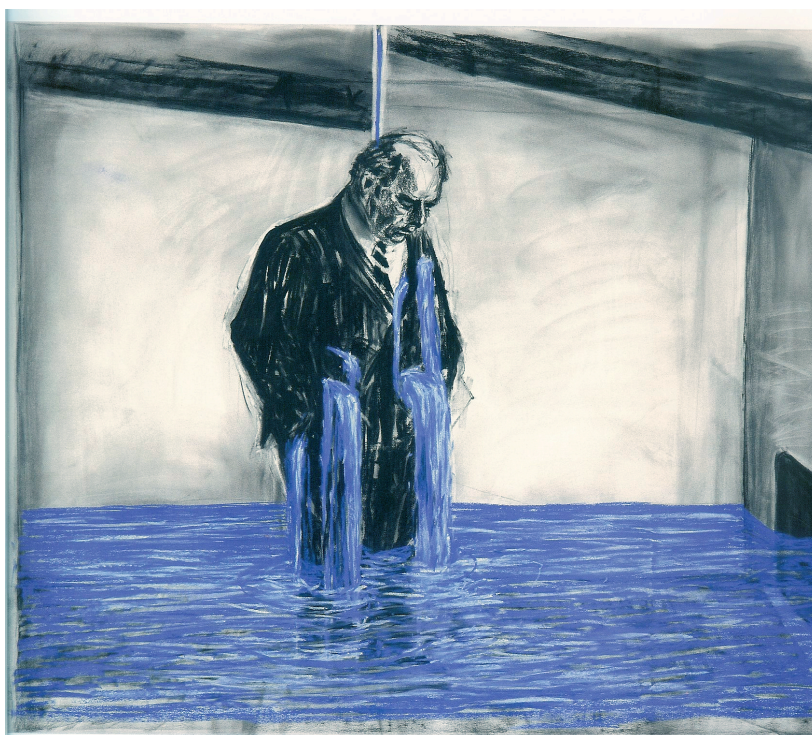


fig. 85 – William Kentridge, *Felix Crying*, 1988 -99.

³⁵² A exposição resultou da colaboração entre o Instituto de Exposições de Arte Contemporânea Internacional de Viena, o Kunsthalle Wien e o Museu de Arte Contemporânea de Viena, MUMOK.



fig. 86 – Kiki Smith, *Peacock*, 1997.

lembrar, embora não de forma óbvia, algumas obras específicas de pintores e escultores surrealistas, (de Dalí, de Bellmer e de Bunuel, entre outros). A exposição realçou ainda a fronteira entre o consciente e o inconsciente, e a dificuldade que temos em aceder ao inconsciente e revela-se num marco importante para as teorias do inconsciente contemporâneas (fig. 85, 86, 87 e 88).³⁵³

De onde vem então essa obscuridade? Segundo Freud essa escuridão vem das profundezas do inconsciente – embora fosse sua intenção provar que havia luz nessas trevas. Aliás, arte e trevas há muito que se relacionam: as trevas estão ligadas à origem e ao caos, assim como a arte. A arte protege do trauma ao transpor as inquietudes do interior para o exterior, como numa espécie de exorcismo. Viver certas experiências através da arte poderá preparar-nos para situações traumáticas, ou ajudar-nos a lidar com as já ocorridas, no passado.³⁵⁴

³⁵³ STIEF, Angela; MATT, Gerald – “Art and Wound, On the Aesthetics of Dream and Trauma”. In *Dream and Trauma*. [Catálogo], p. 13.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*.



fig. 87 – Nari Ward, *Hunger Cradle*, 1996.

Achei muito curioso o diálogo entre o curador e o coleccionador da referida exposição *Dream & Trauma*, Hilary Hatch e Dakis Joannou, respectivamente, aquando da tentativa de interpretar uma obra artística de Cindy Sherman (fig. 88), uma imagem algo perturbante e que deixa muitas portas por abrir. Cada um fará a sua própria interpretação, mas o que deixará o observador mais perturbado será a sua incapacidade de esclarecer as ambiguidades que a imagem levanta.³⁵⁵ A dificuldade em controlar o que vemos torna-nos ansiosos e perturbados.

O coleccionador, Dakis Joannou, reflecte sobre a razão que o leva a escolher conviver com o “lado negro da vida”: o facto da sua colecção estar bem provida de obras de cariz misterioso e perturbador não significa que ele próprio seja um ser perturbado. O que acontece é que todos temos ansiedades no nosso interior e que, se estas não forem exteriorizadas – por exemplo, através da arte – o equilíbrio mental ficará certamente em risco. Coleccionar arte pode ser, segundo Dakis, “uma

³⁵⁵ HATCHT, Hilary Rubenstein – “The Seduction of Art: a collector, a collection”. In *Dream and Trauma*. [Catálogo], p. 33.

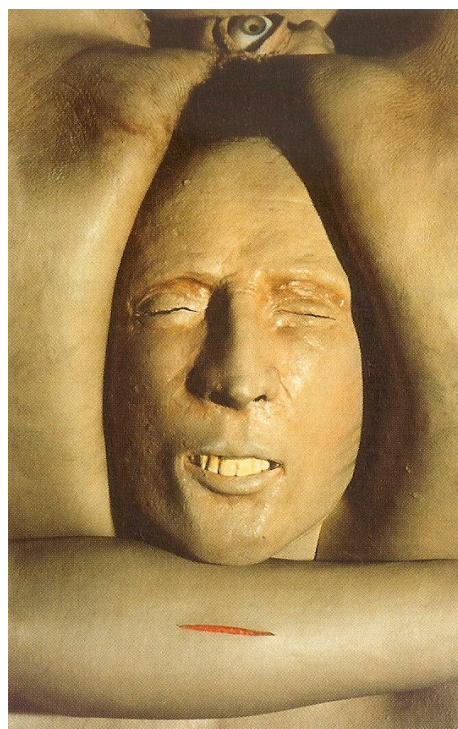


fig. 88 – Cindy Sherman, *sem título*
#315, 1997.

forma de povoar de coisas o [nosso] mundo, com objectos/símbolos de almas gémeas e de amigos que nos entendem, que talvez entendam até aspectos de nós próprios que não partilhamos noutras relações.”³⁵⁶

Citando David Lynch “Há muitas, muitas coisas obscuras a correrem por este mundo hoje em dia, e a maioria dos filmes reflecte o mundo em que vivemos. São histórias. As histórias vão sempre incluir conflito. Vão ter altos e baixos e o bom e o mau.”³⁵⁷. Interrogo-me se para criar imagens estranhas e bizarras será necessário ser-se estranho e infeliz? Deve-se identificar a arte onírica com a imagem arquetípica do artista sofredor? Julgo que não. Concordo com David Lynch quando afirma que a ideia de que um artista deve sofrer, para garantir um trabalho mais criativo, é totalmente falsa. Um artista, segundo diz, quando está infeliz ou deprimido é incapaz de produzir, ou não produz o seu melhor, dentro das suas capacidades. Num estado desses, também nunca estará contente com os resultados que obtém. É

³⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 31. “a way of ‘people-ing’ the world with objects/symbols of soul mates and friends who understand us, or perhaps even understand aspects of ourselves we do not share in other relationships.”

³⁵⁷ LYNCH, David – *Em Busca do Grande Peixe: Meditação, Consciência e Criatividade*. Trad. de Mariana Spratley, Cruz Quebrada: Estrela Polar Editora, 2006. Título original: “Catching the Big Fish”, p.101.

possível mostrar a desolação humana sem se estar desolado: “Se for artista, é preciso conhecer a raiva sem ser limitado por ela. Para criar, é preciso ter energia; é preciso ter lucidez. É preciso ser capaz de capturar ideias.”.³⁵⁸ Contudo, é certo que a pulsão artística nasce muitas vezes de um mal-estar. A relação que o artista cria com a sua arte, seja ela a pintura, a escultura, a música, ou outra, é uma relação de intimidade por vezes egoísta, em que as suas manifestações artísticas nascem duma espécie de confissão que o artista faz durante o seu acto criativo. O acto criativo torna-se, assim, um acto de confissão.

A ilustração de dimensão onírica abre portas a um imaginário não realista, sem deixar de ser representacional; ou talvez abra portas a uma outra realidade, quem sabe se mais verdadeira que aquela que julgamos ser a real?

Herberto Helder, enquanto ser humano, considera-se uma pessoa afável, não violenta;³⁵⁹ contudo, enquanto poeta, as suas imagens são tensas e violentas. Da viagem do poeta-narrador de *Os Passos em Volta* pode-se dizer que é uma viagem obscura, na medida em que o personagem viaja para dentro, para dentro de si próprio. “Procura o universo simbólico pelo lado obscuro do mundo, avesso ao mundo da realidade material”, diz Marco Silva. Este autor chama a atenção para um facto interessante na prosa de *Os Passos em Volta*: o único caminho para a verdade encontra-se na ficção ou fingimento porque é nas “leis do fingimento que o segredo total que envolve o mundo e a existência pode encontrar a luz para a sua compreensão.”.³⁶⁰ Talvez aqui estejamos mais próximos da criança e da sua capacidade de fingir, que lhe permite entrar no mundo em que acredita e poder comunicar com ele, tal como acontece, de uma forma geral, entre um artista ou inventor e o seu acto de criação. Este universo do poeta de *Os Passos em Volta* remete

³⁵⁸ Idem, *ibidem*, op. cit., p.104.

³⁵⁹ GUEDES, Maria Estela – *Herberto Helder. Obra ao Rubro*. Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências. [em linha]. [Consult. 25 Setembro 2010]. p.73.

Disponível na internet: http://www.triplov.com/herberto_helder/

³⁶⁰ SILVA, Marco – *Os Passos em Volta de Herberto Helder. Uma viagem pelo inverso da realidade*. Col. “Estudos Humanísticos”, Braga; Edição Aletheia – Associação Cultural e Científica, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2009. p. 52, 114.

para um universo não só obscuro, mas também onírico, do inconsciente e do sonho, um universo livre, onde as imagens loucas e incompreensíveis nos guiam, na procura de um mundo verdadeiro, utópico talvez, mas que, no mínimo, nos trazem a esperança de o alcançar. Uma esperança sempre renovada pela paixão do acto criativo, de quem tem o poder de inventar, de trazer da obscuridade o amor à vida. Para o poeta, que tem o hábito de questionar, será na escrita que essa verdade se ordena; para um pintor, será na pintura; para o músico será na música; para o cientista, será na ciência. Copiar a realidade tal como se vê, à luz da superfície, não é, na verdade, interessante. Não traz a verdadeira alma das coisas que se escondem e que não são óbvias. “Procurar o inverso daquilo que se vê, sente e pensa”, escreve Marco Silva, será talvez a “fórmula” para nos ajudar a continuar a viver num mundo difícil. Assim, “a obscuridade do mundo e da vida se harmoniza com a obscuridade da poesia.”³⁶¹

Questiono-me se as imagens obscuras e oníricas serão imagens transgressoras e subversivas de tudo aquilo que se comporta conforme a norma? Servirão, tal como o grotesco, como “uma tentativa de invocar e dominar os aspectos demoníacos do mundo”³⁶²?

Através das artes, da poesia e dos contos-de-fadas, os indivíduos aprendem um pouco sobre si próprios. O inconsciente absorve essas histórias, sem a necessidade de as analisar. As crianças entendem-nas de forma intuitiva. Somos levados a uma “viagem da transformação do ‘Eu’”, que envolve a procura do verdadeiro “Em Si” (como abordado no Cap. I). As fantasias e as histórias são uma forma de salvação – tanto para as crianças, como também para os adultos, embora estes não o admitem, por preconceito. Todas as histórias imaginadas são verdadeiras; libertam e transmitem imagens de carácter único, fruto do sonho libertador do inconsciente.

³⁶¹ Idem, *ibidem*, p.115.

³⁶² KAYSER, Wolfgang – *The Grottesque in Art and Literature*. Translated by Ulrich Weisstein, Indiana. USA: University Press, 1963. Título original: “Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung”, publicado em 1957, p. 188. “An attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world”.

O impacto de Herberto Helder vem-lhe do afecto, situa-se na área da paixão. Manifesta-se pela capacidade de pôr o leitor a “vibrar como um colar de pérolas”, como se lê em *Cobra*. Os acontecimentos narram-se, as ideias explicam-se. Com HH acontece algo que nem se narra nem se explica, mas é partilhável – visões, sentimentos e iluminações. Por isso todos nós, quando fazemos crítica, por muito que escrevamos textos diferentes, acabamos por partilhar sempre o mesmo bem comum (...) diversos modos de seguir viagem, dando todos passos em volta do mesmo lugar...

(Maria Estela Guedes, Herberto Helder – *Obra ao Rubro*)

La lecture des poètes est essentiellement rêverie.

(Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*.)

CAPÍTULO III: OS LUGARES DE HERBERTO HELDER

3.1. Biografia breve e nota bibliográfica

Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira nasceu no Funchal, na Ilha da Madeira, a 23 de Novembro de 1930. Em 1946 foi para Lisboa para terminar o liceu e logo de seguida inscreveu-se em Direito, na Universidade de Coimbra. Um ano depois mudou para “Filologia Românica”, embora nunca tenha acabado o curso.

De regresso à Madeira, publica em 1952 os seus primeiros poemas na colecção “Arquipélago” de António Aragão.

Nos seis anos seguintes, Herberto Helder viaja entre Lisboa e Funchal, trabalhando em diversos locais, como a Caixa Geral de Depósitos, em Lisboa, e o Boletim Meteorológico, na Madeira, ao mesmo tempo que vai colaborando em diversas publicações, tais como: *Re-nhau-nhau*, *Búzio*, *Folhas de Poesia* e *Graal*. Contribuiu também, com artigos, para os suplementos de arte das publicações *Voz do Tejo* e *Diário Ilustrado*. Frequenta o grupo do café Gelo, em Lisboa (até 1957), com Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Manuel de Lima, António José Forte, João Rodrigues, Manuel Castro, João Vieira e Helder Macedo, entre outros. Subscrive, juntamente com João Rodrigues e José Sebag, o texto “O Cadáver Esquisito e os Estudantes”, mais tarde incluído em *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito* (Lisboa, Guimarães Ed., Col. “Poesia e Verdade”, 1961).

Entre 1958 e 1960, Herberto Helder parte para uma viagem pela Europa, passando pela França, Bélgica, Holanda e Dinamarca, sustentando-se com pequenos empregos temporários: criado de cervejaria, cortador de legumes, enfardador de aparas de papel, policopista, operário de forjas, carregador de camiões, ajudante de pasteleiro e guia de marinheiros em bairros de prostituição. Durante este tempo escreve grande parte de *A Colher na Boca* e *Os Passos em Volta*.

De regresso a Lisboa, publica cinco livros de poesia e dois de prosa: *Os Passos em Volta* e *Apresentação do Rosto*, este último censurado pela Comissão de Censura em 1968.

Passa a trabalhar como encarregado de biblioteca das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permitiu viajar pelo Baixo Alentejo, Beira Alta e Ribatejo. Continua com pequenos trabalhos como traduções e programas de rádio, até partir novamente, em 1970, para França, Holanda e Inglaterra. Um ano mais tarde viaja até Angola, onde se torna correspondente de guerra para a revista *Notícia em Luanda*. Em 1973 publica, em dois volumes, uma compilação da sua poesia: *Poesia Toda*.

Desde 1975 que vive recatadamente em Portugal, publicando mais quatro novos volumes de poesia, um outro livro de prosa, várias edições revistas de *Os Passos em Volta* e uma nova edição de *Poesia Toda*. Em 2008 publica *A Faca Não Corta o Fogo*.

Vive em Cascais, longe de uma vida social, recusando terminantemente qualquer tipo de aparição pública, não tendo aceite, em 1994, o Prémio Pessoa, um dos mais importantes prémios literários portugueses. Apesar deste seu afastamento da sociedade, a sua obra tem vindo a influenciar muitos poetas contemporâneos em Portugal.³⁶³

³⁶³ O resumo biográfico de Herberto Helder que apresento aqui parte essencialmente de um percurso biográfico do autor escrito por Maria de Fátima Marinho na obra *Herberto Helder: A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

3.2. Os Lugares

Neste capítulo proponho-me realizar uma viagem através dos “lugares” de *Os Passos em Volta* de Herberto Helder, com o intuito de fazer uma análise descritiva dos vinte e três textos que compõem o livro. Depois de algumas leituras de autores de referência que escreveram sobre esta obra e de outros autores que apresentam trabalhos de investigação sobre *Os Passos em Volta*, alguns deles publicados recentemente, decidi eleger um deles para servir de suporte principal aos meus comentários e interpretações, sem deixar também de fazer alusão aos outros, sempre que me parecer oportuno. Os autores consultados são: Daniel Rodrigues, Eduardo Prado Coelho, João Carvalho da Silva, Juliet Perkins, Marco Silva, Maria Estela Guedes, Maria de Fátima Marinho e Marco Rebelo.

A maior parte destes autores fazem análises ou críticas do ponto de vista literário³⁶⁴, e aquele que, no início do meu trabalho de investigação, me pareceu mais completo e abrangente, tocando em quase todos os 23 textos, foi o estudo de Maria de Fátima Marinho: *Herberto Helder, a Obra e o Homem*, editado pela Arcádia em 1982. É, portanto, a obra desta autora que serve de base à minha própria viagem, uma vez que eu própria havia escolhido, de certa forma, fazer um percurso semelhante ao seu. Contudo, depois de ter já iniciado o meu trabalho de investigação, sobretudo o trabalho prático – as ilustrações dos textos – é publicada em 2009 a tese de mestrado de Marco Silva com o título: *Os Passos em Volta de Herberto Helder – Uma viagem pelo inverso da realidade*, que me surpreendeu, pelas semelhanças que encontrei entre as suas ideias, expressas através de um discurso verbal, e as minhas ideias, representadas em discurso visual. Muito naturalmente,

³⁶⁴ Daniel Rodrigues na sua tese de Mestrado *Être, partir, devenir...* explica o que significa uma análise do ponto de vista literário: “A análise de uma obra literária implica que esta obra deverá ser identificada e reconhecida como tal pelo leitor, mais ou menos conscientemente através de diferentes etapas cognitivas. O reconhecimento do género literário, a relação entre a obra e a realidade, será a mesma que a obra e a história literária”. “L’analyse d’une oeuvre littéraire implique que cette oeuvre doit en être une, c’est-à-dire, identifié et reconnue comme telle par le lecteur, plus ou moins consciemment à travers différents étapes cognitives. La reconnaissance du genre littéraire, le rapport, entre l’oeuvre et la réalité, celui entre l’oeuvre et l’histoire littéraire”. RODRIGUES, Daniel – *Être, Partir, Devenir...Poète dans Os Passos em Volta de Herberto Helder*. Paris: Université de la Sorbonne- Nouvelle-Paris III, 2007. Tese de Mestrado. p. 10.

portanto, passei a recorrer também, com alguma frequência, a esta tese. A minha viagem pela obra *Os Passos em Volta* irá servir essencialmente para mostrar uma análise ou interpretação da obra, do ponto de vista do ilustrador; quero com isto dizer que neste estudo me preocupo mais com a essência dos textos do que com a sua forma literária. Procuro a natureza das coisas e as ideias puras existentes no texto, que servem de inspiração aos meus desenhos, os quais, neste caso, pertencem ao universo onírico que me propus investigar. Neste processo, vou procurando os motivos mais simbólicos ou mais arquetípicos, à medida que vou descrevendo cada um dos contos e à medida que vou criando as ilustrações. Ao procurar essa essência dos textos, comparo-os, por vezes, com outros autores ou lugares, tanto em obras literárias como artísticas. Ao relacionar os textos que ilustro com outros textos ou obras, estou a revelar elementos que, juntos, são a chave para entender as imagens que produzi, elementos esses que eclodiram, de forma quase inconsciente, ao ler *Os Passos em Volta*. Parto de comentários de Maria de Fátima Marinho para fazer um périplo pelos vinte e três textos, começando pelo último conto “Trezentos e Sessenta Graus” e acabando no mesmo. Circum-navego por todos eles, fazendo bordos de uns para os outros, de forma a tentar cruzar a mesma rota de Herberto Helder. A viagem tornar-se-á clara quando os elementos que encontro nos vários lugares formarem um fio condutor que os ligue e os combine. Lugares estes que serão representados nas minhas ilustrações por figuras, (umas humanas – poucas – outras antropomórficas e híbridas), as quais não necessitam de contextualização geográfica. Será uma viagem a lugares íntimos do poeta, uma vez que “O Lugar poético carece de situação geográfica.”³⁶⁵.

Já referi anteriormente, na introdução, que a obra *Os Passos em Volta* se configura, do meu ponto de vista, como um livro de contos. Consiste numa narração realmente imaginada, uma vez que estamos perante histórias fictícias, mas que incluem ainda assim, a narração de alguns factos reais. Todavia, diz Marco Silva que Herberto Helder nesta obra está “mais disposto a divagar do que a

³⁶⁵ GUEDES, Maria Estela – *Herberto Helder, Poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 197.

narrar”³⁶⁶, o que leva a entender que não serão contos tradicionais: serão histórias que vêm de dentro, como na poesia, mas são histórias – porque relatam acontecimentos. Conforme nos diz Herbert Read: “Esta poesia, a poesia da revelação do Eu, é a forma especificamente moderna de poesia, como a poesia criada por Shakespeare, Donne, Goethe, Holderlin e Rimbaud.”³⁶⁷. *Os Passos em Volta* é talvez uma obra poética que explora para lá das fronteiras do consciente, numa procura do Eu-consciente. E, como na poesia, não tem necessariamente que passar pelo “circuito do conhecimento”, enquanto conhecimento racional, como afirma Bachelard na sua obra *La Poétique de L'Espace*. Para este filósofo, basta a alma e a mente para se ser inspirado e talentoso. Num poema, uma imagem surge muitas vezes de forma tão inesperada e entra de tal forma nas nossas emoções mais profundas, enquanto leitores que, inconscientemente, recebemo-la e aceitamo-la como se já a tivéssemos visto antes. Segundo Bachelard as imagens que surgem da leitura de um poema enraízam-se em nós de forma a acharmos que nos podemos apoderar delas. À semelhança do que acontece com o inconsciente colectivo, onde se aceitam naturalmente as imagens já anteriormente vistas pelos nossos antepassados, que chegam até nós através do sub-consciente, “Esta imagem que a leitura do poema nos oferece, torna-se verdadeiramente nossa. Ela enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas ficamos com a impressão que poderíamos ter sido nós a criá-la ou deveríamos ter sido nós a criá-la.”³⁶⁸ Nesse sentido, para quem ilustra contos desta inspiração poética, torna-se muito apelativa uma adaptação destas imagens do poeta a uma outra linguagem, como o desenho ou a pintura, transformando-as na criação do ilustrador, e revelando algo mais; acrescentando-se à imagem do poeta a imagem do ilustrador. Esta será uma tradução intersemiótica, que já referi anteriormente: interpretação de signos verbais de um texto, por outros

³⁶⁶ SILVA, Marco, op. cit., p. 24.

³⁶⁷ READ, Herbert, op. cit., p.123.

³⁶⁸ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. xxiii. “Cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. Nous l’avons reçue, mais nous naissons à l’impressions que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer.”

signos não-verbais. Cabe ao ilustrador a tarefa de saber juntar as imagens que se apresentam com maior sentido para ele e representá-las de forma a surpreender e a estimular todos aqueles que as observam; a surpreender não só o leitor, mas também o poeta/autor, o editor, e até mesmo o próprio ilustrador. Neste caso particular, esse objectivo será alcançado através de imagens que ilustrem como se fossem uma forma de sonho narrado, como naquele momento em que acordamos e ainda nos é difícil decifrar um fio condutor no sonho do qual acordámos; ambas serão imagens que nos penetram como uma flecha. Só depois de uma leitura mais aprofundada de todas as imagens do poeta e de uma selecção coerente, se constrói então a narrativa desejada.

Juntando os vinte e três textos teremos um princípio, um meio e um fim: “em cada um destes textos é deixada uma ponta do fio que será puxada num outro...”³⁶⁹, embora cada um dos contos contenha elementos suficientes para o tornar autónomo em relação à obra. Marco Rebelo faz uma análise interessante no que toca à forma destes textos: “São textos que podem viver por si mesmos, tal como os de uma compilação de contos ou de poemas em prosa, mas são sobretudo textos que se enredam uns nos outros e que por isso deixam de poder ser entendidos apenas sob a tradicional forma literária de contos ou poemas em prosa.”³⁷⁰. Maria de Fátima Marinho diz que talvez alguns contos sejam mais tradicionais que outros: “há alguns que se aproximam mais do conto tradicional (como “Polícia” ou “Grito”), enquanto outros dificilmente se poderão catalogar num género tradicional”. No entanto, sente dificuldade em catalogar como contos estes textos de *Os Passos em Volta*, por não encontrar “características próprias” deste género. E dá como exemplo as personagens dos textos, por não terem qualquer relação com as personagens dos contos tradicionais: “Nunca têm nome próprio (excepto Annemarie), podem surgir e desaparecer repentinamente e raramente são encaradas em diversos planos físicos, psicológicos, ou sociais, sendo apenas definidas por uma só acção como que pontual,

³⁶⁹ REBELO, Marco Alexandre – *O Espaço sem Volta: Do spleen de Boudelaire aos passos de Herberto Helder*. [s.l]: Edições Vendaval, 2008, op. cit., p. 33.

³⁷⁰ idem, *ibidem*, p. 33.

ou por um só comportamento obsessivo.”.³⁷¹

Para o meu trabalho prático não é essencial catalogar os textos num género literário específico e, portanto, a presença ou ausência das características típicas do conto, não é fundamental para o meu exercício. Pelo contrário, a forma como os textos foram construídos, não havendo na maior parte das vezes uma sequência linear entre os diferentes elementos de uma só história, contribui para o imaginário onírico que procuro. As “reflexões do narrador” e as “descrições de estados oníricos ou de devaneio” que Maria de Fátima Marinho afirma encontrar nestes textos, são para mim a principal razão porque escolhi esta obra de Herberto Helder. E, sem querer ofender ninguém nem imiscuir-me em assuntos da comunidade literária, *Os Passos em Volta* é, na minha opinião, e de acordo com o que tem sido aqui exposto, uma obra de contos oníricos, que provêm de matéria sonhada, ainda que do chamado “sonho acordado”.

Esta obra, de difícil catalogação numa corrente ou género literário, está perto de uma imagética onírica, como se pode ler num artigo de Eduardo Prado Coelho sobre *Os Passos em Volta*: “(...) a utilização de elementos oníricos permitia a Herberto Helder situar os seus contos num plano entre a realidade e o sonho, à maneira de *Kafka*, comunicando-lhe uma verosimilhança interior muito mais do que a semelhança puramente exterior dos neo-realistas.”.³⁷² Também Maria de Fátima Marinho se refere à obra poética de Herberto Helder, sobretudo as primeiras obras, onde se inclui *Os Passos em Volta*, como uma obra com certas influências surrealistas, nomeadamente um “certo automatismo, e uma subversão da escrita idêntica à preconizada ou praticada pela escola surrealista.”.³⁷³

A escolha de *Os Passos em Volta* como suporte à criação de ilustrações com dimensão onírica, permite-me explorar com imagens uma obra única e ainda pouco

³⁷¹ MARINHO, Maria de Fátima – *Herberto Helder: A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1982, p. 66.

³⁷² COELHO, Eduardo Prado – “Os Passos em Volta, contos por Herberto Helder – Col. “Novos Contistas”, Portugal Editora, 1963”. *Seara Nova*, nº1418, p. 228.

³⁷³ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p.66.

estudada na Literatura Portuguesa.³⁷⁴ Escolhi a 8ª edição da obra, publicada em 2001, por ser a sua última versão, já que a edição mais recente, de 2006, não apresenta nenhuma alteração em relação à versão anterior. É importante referir a edição do livro a que recorri, uma vez que o poeta altera consideravelmente muitos dos textos entre a 3.ª (1970) e 4.ª (1980) edição. Para além de alterações em termos de léxico, há igualmente textos que desapareceram e outros que surgem pela primeira vez.

O título deste capítulo, “Os Lugares de Herberto Helder” não é somente inspirado no conto “Lugar Lugares”, mas também em cada um dos seus outros vinte e três textos, em que me deparo com diferentes lugares: lugares íntimos, com tempos próprios, sem nome, lugares antropológicos; lugares onde às vezes queremos entrar e dos quais outras vezes preferimos fugir; lugares que não são mais que produtos da imaginação do poeta:

A minha revolução nunca existiu: visitei apenas alguns lugares,
e em nenhum me consegui converter ao encontro dos meus
desencontros. Quanto aos lugares, nunca estavam lá. Eram a
conta aberta da minha imaginação. Por isso dizem que o
mundo não perdoa.³⁷⁵

Há muito que se explora a construção de lugares na prática artística, no entanto, existem diferenças significativas desses lugares nas práticas artísticas de hoje pois o conceito de espaço geográfico tem vindo a alterar-se substancialmente: vivemos numa sociedade onde os lugares que procuro em *Os Passos em Volta* tendem, hoje em dia a extinguir-se, caminhando para aquilo que Marc Augé define como

³⁷⁴ Todavia nestes últimos dois ou três anos, tenho constatado um súbito interesse na obra de Herberto Helder, tendo surgido já alguns estudos literários sobre *Os Passos em Volta*, estudos esses que são aqui citados.

³⁷⁵ HELDER, Herberto – *Photomatom & Vox* – Assírio & Alvim, 1979.

“não-lugares”³⁷⁶, que tendem a proliferar numa época pós-moderna. Os lugares que represento em *Os Passos em Volta* ainda pertencem aos lugares modernos antropológicos, lugares de memória, que integram os lugares antigos.

A palavra “Lugar” em *Os Passos em Volta* aparece ao longo da obra para descrever os espaços físicos ou psíquicos onde os contos se desenrolam. A casa ou o quarto enquanto lugares, segundo Bachelard,³⁷⁷ são lugares eleitos para a inspiração, lugares onde a musa actua, lugares para sonhar; são também lugares onde se regressa para morrer, como lemos no conto “O Quarto”:

E fico no quarto sem soalho e deito-me no chão (...). Depois encosto a cara à terra profundíssima para escutar o seu húmido sussurro atravessando-a toda e passando por mim. E então poderei morrer.³⁷⁸

Também em *Retrato em Movimento*, escrito por Herberto Helder em 1967, quatro anos depois de *Os Passos em Volta*, encontro, no texto “Artes e Ofícios”, o seguinte parágrafo: “Como tinham vindo pelo lado das distrações, pus-me mais atento, quase como uma doença para entrar por ali. Era enfim um lugar.”³⁷⁹. Mais uma vez vejo os Lugares de Herberto Helder como um espaço “não real”, ou de uma outra realidade, a do subconsciente. Como se estivesse a sonhar acordado nas suas ‘distrações’ e, para conseguir entrar naquele outro espaço, mais real, do consciente, só o pudesse fazer através de um esforço doentio, transformando-se no próprio lugar. Um lugar que, como diz Marco Rebelo, “talvez só possa existir para

³⁷⁶ Diz Marc Augé que “A sobremodernidade é produto de não lugares, quer dizer de espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelaireana, não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória” ocupam nela uma área circunscrita e específica”. AUGÉ, Marc – *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Editora 90, 1992. Título original: *Non-lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, 1992, p. 67.

³⁷⁷ BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 24.

³⁷⁸ HELDER, Herberto – “O Quarto”. In *Os Passos em Volta*, p. 143.

³⁷⁹ HELDER, Herberto – “Artes e Ofícios”. In *Retrato em Movimento*, p. 23.

os que buscam criar lugares que não existem, os que neste mundo tecem um centro que não existe porque está constantemente a ser um outro.”³⁸⁰. Assim, o livro *Lugar*, de 1962 “surge como a procura de um lugar (poético-espacial) inatingível e utópico: de um lugar último.”³⁸¹.

No meu trabalho prático procuro descobrir alguns desses lugares poéticos herbertianos, despidos de artifícios, sem inibições, como nos sonhos, criando em cada conto, cada espaço, um tempo próprio. Cada um dos contos refere um espaço único, embora alguns elementos de contos diferentes comuniquem entre si e viagem de uns lugares para outros, como se de uma máquina do tempo se tratasse. Nos textos de *Os Passos em Volta* dá-se uma transformação constante desses lugares; num mesmo texto descobrimos uma metamorfose do espaço por ele descrito: um mesmo espaço pode transformar-se em diferentes lugares, do passado, do futuro e do presente; é quase mais importante o processo da transformação do lugar do que a descrição desse mesmo lugar. Aproveito para referir aqui uma reflexão de João Carvalho da Silva sobre o entusiasmo que as imagens simbólicas de Herberto Helder suscitam nos leitores. Diz ele que o poeta, ao usar uma forte simbologia nas palavras, consegue motivar o leitor, dando maior significado às palavras do que aquele que as palavras realmente têm.³⁸²

Este imaginário simbólico a que pertencem as imagens metamórficas, mágicas e oníricas que procuro explorar, permite criar espaços e lugares únicos – lugares híbridos, em constante mutação, que se revelam extremamente instáveis e que transgridem os limites, violando as leis naturais. Os lugares híbridos que refiro surgem em *Os Passos em Volta* como seres imaginados que, por vezes, assumem formas de monstros ou animais, cruzando-se com os próprios lugares, e tornando-se eles mesmos em seres híbridos, a viver numa dimensão onírica, do sub-consciente,

³⁸⁰ REBELO, Marco Alexandre, op. cit., p. 35.

³⁸¹ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 45.

³⁸² SILVA, João Amadeu O. C. da – *A poesia de Herberto Helder. Do Contexto ao Texto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2004, p. 36.

longe de qualquer repressão a que pudessem estar sujeitos no mundo real.

Na poesia de Herberto Helder, Maria Estela Guedes encontra “imagens típicas de monstros, isto é, de total transgressão à lei natural, como no caso da criança coberta de pólen³⁸³. O pólen é o equivalente ao esperma no mundo vegetal”. Acrescenta Guedes que, na ciência, é possível cruzar duas espécies da mesma raça animal e daí resultar um ser híbrido. Ora, o que acontece no caso da criança coberta de pólen, é que não há cruzamento possível, do ponto de vista da ciência, pois a criança e o pólen não pertencem à mesma espécie, sendo portanto, fruto da imaginação do poeta.³⁸⁴

Daniel Rodrigues, na sua tese de mestrado, também explora a ideia do espaço nos textos de *Os Passos em Volta*: “A nossa leitura não corrobora a existência de processos míticos na obra ‘Os Passos em Volta’ porque as imagens não encontram uma habitação, elas são a própria habitação.” Daniel Rodrigues, desenvolve um pouco mais este tema e divide o espaço da obra em dois grandes grupos: os espaços abertos e os espaços fechados. Achei muito curiosa esta definição, principalmente quando se refere aos espaços fechados, uma vez que são aqueles sobre os quais eu mais me debruço, aqueles que servem de inspiração aos meus desenhos. Ao contrário dos espaços abertos, em que encontro descrições de diferentes paisagens (reais ou não reais), nos espaços fechados, ocorrem as reflexões dos narradores, revela-se o universo interior daqueles personagens, o qual, segundo Daniel Rodrigues, é o universo onde lhes é possível viver. Para este autor, o poeta serve-se do espaço aberto para criticar a sociedade, ao descrever as ruas, as praças e as cidades. Diz ainda que é no espaço fechado que o poeta encontra o seu lugar sagrado. O quarto reflecte o universo onde o sagrado é possível; o lugar onde o poeta pode viver, morrer ou transformar-se.³⁸⁵ Recordo aqui *A Metamorfose* de Franz

³⁸³ HELDER, Herberto – “Última Ciência” In *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 431.

³⁸⁴ GUEDES, Maria Estela, op. cit., p. 13.

³⁸⁵ RODRIGUES, Daniel, op. cit., p.28. “Notre lecture ne corrobore pas l'idée de l'existence des procédés mythiques dans “Os Passos em Volta”, car les images ne trouvent pas une habitation, elles sont leur propre habitation.”

Kafka (1915), onde o personagem acorda de manhã transformado num escaravelho, uma analogia pertinente, do ponto de vista simbólico: o humano visto como um ser rastejante, repugnante, despiciendo (antecipando de certa forma a imagem do “judeu”, como foi entendida pelo fascismo).

Para além de “O Quarto”, em outros contos de *Os Passos em Volta* ocorre igualmente uma transformação, como por exemplo “O Grito”, “O Coelacanto”, e “Teoria das Cores” – embora, nalguns, se possa fazer um contraponto com a metamorfose de Kafka, na medida em que o conceito de certas metamorfoses de Herberto Helder, diz respeito à transformação como forma de liberdade, enquanto que o de Kafka, pelo contrário, refere-se à alienação e privação da liberdade. De qualquer forma, tanto umas como outras são imagens da transformação muito ilustrativas, extremamente sugestivas e apelativas não só para um ilustrador, como para qualquer outro artista.

“Doenças de Pele” será um bom exemplo de um espaço fechado de *Os Passos em Volta* onde, desta vez, a imagem duma metamorfose está mais próxima da metamorfose de *Kafka*, enquanto acto de afastamento e isolamento do mundo exterior:

Um dia comprei uma garrafa de aguardente e embebedei-me no quarto. Despi-me todo: era branco e repugnante. Tinham-me caído as sobranceiras e os pêlos do púbis e, por toda a parte, a carne tornara-se inconsistente. E vi então em mim, no meio da bebedeira, certa beleza tenebrosa, uma danação pela qual me apaixonei. Adormeci nu sobre o soalho chorando de áspera e árida alegria. Era forçoso afastar-me dos outros. Poderia acaso meter-me inteiro dentro de uma grande luva de pelica?³⁸⁶

Bachelard em *La Poétique de L'Espace* refere a importância da casa como espaço de sonho, um lugar que funciona como um portal para a imaginação. A casa, ou o

³⁸⁶ HELDER, Herberto – “Doença de Pele”. In *Os Passos em Volta*, p. 81.

espaço enquanto lugar de poesia, o lugar íntimo de cada um, pode tornar-se no lugar íntimo de outro – é interessante, esta teoria de Gaston Bachelard, no sentido em que foca a importância da casa para o exercício da imaginação e do sonho, de forma a tornar possível o “sonhar acordado”. Segundo ainda ele, as recordações de uns podem tornar-se num imaginário onírico de outros:

O leitor que ‘lê um quarto’ suspende a sua leitura e começa a pensar numa qualquer residência de outrora. Quisera dizer tudo sobre o seu quarto. Quisera interessar o leitor na sua própria pessoa enquanto entreabriu uma porta da *rêverie*. Os valores da intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto [do escritor]: está a rever o seu próprio. Já partiu à escuta das recordações de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada “a criada de grande coração”, em resumo, do ser que domina o canto das suas recordações mais preciosas.³⁸⁷

Para Herberto Helder a casa é também um lugar de meditação, onde habita a alma de cada um. Encontraremos vários exemplos nos textos de *Os Passos em Volta*, para os quais chamarei a atenção.

Neste capítulo, “Os Lugares de Herberto Helder”, tenciono identificar lugares da mente, da memória, da alma e de reflexão, mais do que lugares físicos. Mesmo quando os lugares parecem tão reais como a casa da velha avó ou dos pais, da sua infância, ou a casa que constrói para morrer, ou as cidades por onde deambula, interessam-me sobretudo os pensamentos que advêm dessas deambulações. Os valores daquilo que é íntimo, essencial, é o que verdadeiramente me absorve.

Tratam-se aqui de passos em volta de uma série de cidades, a maior parte cidades europeias: Holanda, Bruxelas, Antuérpia, Amsterdão, Paris e Dinamarca.

³⁸⁷ BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 32. “Le lecteur qui “lit une chambre” suspend sa lecture et commence à penser à quelque ancien séjour. Vous voudriez tout dire sur votre chambre. Vous voudriez intéresser le lecteur à vous-même alors que vous avez entr’ouvert une porte de la rêverie. Les valeurs d’intimité sont si absorbantes que le lecteur ne lit plus votre chambre: il revoit la sienne. Il est déjà parti écouter les souvenirs d’un père, d’une aieule, d’une mère, d’une serve “la servante au grand coeur”, bref de l’être dominant le coin de ses souvenirs les plus valorisés.”

Cidades essas que se transformam em lugares estranhos ao próprio narrador (central) dos contos. Ao identificar as cidades com os seus verdadeiros nomes Herberto Helder está-nos a dar o verdadeiro e o falso, o bom e o mau, o real e o irreal, o consciente e o inconsciente – combinação de características próprias de imagens oníricas. Não podemos ignorar as viagens que o próprio realizou a muitas destas mesmas cidades e podemos perceber que, se as escolheu como lugares de referência para os seus textos, tal se deveu com certeza ao impacto que tiveram na sua vida. No entanto, concordo com Maria de Fátima Marinho quando afirma que “esse aspecto parece secundário, o que importa é notar que tais topónimos reforçam a semântica da solidão, do abandono, da incomunicabilidade”. Relativamente a “Holanda”, por exemplo, diz a autora que existe uma referência directa aos holandeses e ao país em questão, tais como: “as vacas, as leitarias, o trabalho realizado pelos habitantes na luta contra o mar.” Todavia, a mensagem não se restringe somente à simples descrição do país e dos seus habitantes, é mais uma reflexão sobre os actos humanos e os seus modos de ser, em geral.³⁸⁸

Existe uma ligação entre os diferentes lugares de *Os Passos em Volta*, mas que só se torna óbvia à medida que as imagens do autor vão sendo traduzidas nas minhas. Alguns dos autores que escreveram sobre esta obra referem a sua circularidade; como se os textos tivessem uma ordem específica, de forma a realizarem um ângulo de trezentos e sessenta graus. Talvez por isso estes autores sugiram que o título do último texto seja “Trezentos e Sessenta Graus”. No entanto, Maria de Fátima Marinho vê nesta estrutura mais uma espiral do que um círculo: “Se considerarmos três constantes de *Os Passos em Volta* – a loucura, a infância e a escrita – verificamos nitidamente como uma circularidade imperfeita dá lugar à espiral labiríntica.”³⁸⁹

Para o meu estudo, é interessante entender como interpretam outros leitores a obra que decidi ilustrar, contudo relembro que as suas interpretações são críticas ou análises literárias. Quando faço eu própria a análise dos textos (auxiliada pela análise dos outros) será para facilitar o meu próprio entendimento das imagens que

³⁸⁸ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 72.

³⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 69.

crio, e que são interpretações dos contos e não respostas a quem os analisou. O diálogo decorre entre mim e o autor. Sobretudo, tento enquadrar as imagens que retiro do texto num ambiente onírico, o tema central da minha tese. As imagens não são uma verdadeira análise da obra, mas sim uma outra visão dela, sem pretenderem ir totalmente ao encontro do autor, mas sim jogar com ele, ou mesmo contra ele.

Encontro em *Os Passos em Volta*, como outros autores também encontraram, um fio condutor, elementos comuns e transversais aos diversos textos: “Temas como os da casa, amor, inocência, escrita, antropofagia, crime, infância e solidão aparecem em todos os textos.”.³⁹⁰ As imagens que surgem ao ler estes contos são muitas vezes antagónicas e sugerem duas ou mais interpretações, onde os mesmos elementos aparecem regularmente nos diferentes contos, misturando-se e fundindo-se com outros novos. Deparo-me igualmente com um ambiente comum a todos, onde prevalece a solidão, a morte, a infância, a loucura, a criatividade ou a falta dela mas, sobretudo, uma dificuldade de comunicação com o mundo, ao mesmo tempo que o personagem tenta relacionar-se com ele. Encontro tanto uma vontade de viver como de morrer. As imagens surgem sempre antagónicas, solitárias, insólitas, ambíguas e metamórficas; imagens estas que serão também próprias de um estado onírico, que perturbam o consciente quando reveladas, pois na maior parte do tempo mantêm-se incógnitas para esse consciente. Ao revelarem-se, as imagens de Herberto Helder são surpreendentes, sobretudo porque rejeitam aquilo que está estabelecido como normal. São imagens que eclodem umas atrás das outras, como num sonho e, como tal, são depois “arranjadas”, de forma a caberem num discurso com nexos, numa narrativa mais coerente, como explicado na teoria de *A Interpretação de Sonhos* de Freud. Relembro aquilo que escrevi no primeiro capítulo: as imagens que brotam de dentro do poeta, para comunicar ideias bizarras, abstractas e muitas vezes desprovidas de sentido numa primeira análise, equivalem às primeiras imagens que surgem quando se acorda de um sonho (diurno ou nocturno) e, em ambas as

³⁹⁰ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 67.

situações, quando complementadas com os pensamentos do consciente, tal como acontece com os textos de *Os Passos em Volta*, transformam-se em imagens mais claras e mais definidas, revelando experiências exclusivas. Maria de Fátima Marinho classifica os seguintes contos como surrealistas: “Sonhos”, “O Coelacanto”, “Doenças de Pele”, “Teorema” e “Coisas Eléctricas na Escócia”.³⁹¹ Porém, o poeta rejeita totalmente a escrita automática, tão defendida por Breton. Veja-se o prefácio do livro de António José Forte, *Uma Faca nos Dentes*, publicado na revista *Coelacanto*³⁹², onde podemos ler, do próprio Herberto Helder, o seguinte:

A inspiração deriva de uma apaixonada deferência pela realidade. Não se deve confundi-la com o automatismo psíquico, expresso pela escrita automática, que os surrealistas definiram por “dictée de la pensée (...), en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de tout préoccupation esthétique (...)”. A feliz infidelidade de alguns surrealistas, declarada e documentada, permitiu-lhes os poemas melhores. O estado de poesia, se assim se quiser designar, pode ser especificado pela circunstância de consciência. Deve tudo ser

³⁹¹ MARINHO, Maria de Fátima – *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário de Cesariny de Vasconcelos*, op. cit., p. 287.

³⁹² *Coelacanto*: #01 de Culto [Revista]. Nádia Silvestre, dir., ISSN 1647-984x, (Dez. 210). O meu encontro com esta publicação *Coelacanto* (nome proveniente do Latim, e que designa uma espécie de peixe) merece aqui uma pequena referência, já que vem a propósito do que Herberto Helder entende por inspiração: “apaixonada deferência pela realidade”, ou seja, momentos do acaso que podem despoletar situações interessantes: Já numa fase adiantada deste meu estudo, aconteceu-me uma coisa do “acaso” que vem uma vez mais provar como esta palavra “acaso” é tão essencial nas nossas vidas. Foi por um mero acaso que entrei na livraria Sá da Costa Editora, no dia e hora do lançamento da 1ª edição da revista *Coelacanto*, título inspirado precisamente no conto de Herberto Helder, “O Coelacanto”, como pude verificar assim que li o editorial de Nádia Silvestre. Este peixe ocupava o meu pensamento há uns meses, de tal forma, que o ilustrador Pedro Salgado, especialista no Celacanto, me havia emprestado o seu alfinete em forma de um Celacanto, para que este me acompanhasse ao longo do meu trabalho de doutoramento, e o qual eu levava pregado nesse dia em que entrei na Sá da Costa. Ocorreu-me assim que arriscando fugir do quotidiano estamos mais disponíveis para os “acazos” que a vida nos pode proporcionar. Daqui poderá surgir um método criativo, que se revela numa forma de estar na vida ou num “estado de vida”, e que poderá ser análoga ao “estado de poesia” que Herberto Helder refere. São alguns desses momentos do quotidiano, momentos do inesperado, que nos trazem o amor às coisas e nos fazem viver melhor. Como diz Cruzeiro Seixas “o acaso é o meu Deus”. *Cesariny, Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco: e o passeio do cadáver esquisito*. [Catálogo]. Edição especial. Lisboa: Perve Galeria: 2 de Novembro a 20 de Dezembro de 2006. Lisboa: Perve Global, Lda, 2006, p.18.

posto a favor desta circunstância de consciência, todos os dons e poderes pessoais, arrebatamento, disciplina, impulso, qualidades maiores e menores do espírito.³⁹³

Ora, para Herberto Helder, o “estado de poesia” deve pertencer a um lugar algures entre a “oficinalidade”, ou seja, a racionalidade, e a escrita automática; um lugar onde a inspiração é homenageada: “Glorifico a inspiração que se consegue apoiar na regra dos seus próprios vocabulários (...) são os vocabulários próprios, os secretos, os de inspiração intransferida.”.³⁹⁴ A escrita de Herberto Helder não cumpre totalmente com os princípios da escrita automática dos surrealistas pois serve-se da razão e da objectividade para que, depois da “eclosão” de imagens, possa organizar as ideias – exactamente como explica a teoria de *A Interpretação dos Sonhos* de Freud a que me referi no primeiro capítulo. Parece-me também que esta forma de criatividade será a forma mais pura: deixar que o sub-consciente se imponha numa primeira fase (o que acontece com as imagens destes textos, que vem de dentro – das paixões pessoais do poeta), para depois, à medida que as imagens se tornam mais lúcidas e o consciente mais vigilante, este possa controlar o objecto final pois, como diz o próprio Herberto Helder, “todos os dons e poderes pessoais” do consciente e do sub-consciente serão importantes para o espírito. Também o domínio do imaginário está longe de ser anárquico, mesmo que, por vezes, as ideias ou imagens que surjam de forma espontânea nos pareçam irracionais e desorganizadas. Não devemos ignorar essas primeiras ideias, mas sim tentar compreendê-las; tentar compreender a sua lógica, a lógica dos seus símbolos, e então reorganizá-las, segundo uma lógica mais pessoal.

Juliet Perkins, contudo, encontra uma leve semelhança entre o texto de “A Máquina Lírica” de Herberto Helder e a escrita automática embora, ao contrário desta última, onde o consciente é de alguma forma proibido, nos poemas de Herberto Helder o consciente tem um papel tão importante quanto o inconsciente: “HH não está aqui para suprimir o consciente de forma a que o inconsciente possa falar, mas para permitir

³⁹³ HELDER, Herberto – “Um Cão na Cidade”. *Coelacanto*, Op. Cit., p. 84.

³⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 85.

ao consciente que fale pelo inconsciente”³⁹⁵, frase esta que julgo também se aplicar a toda a obra *Os Passos em Volta*. Ainda sobre a proximidade ou não da escrita automática na obra de Herberto Helder, João Carvalho da Silva, autor de *A Poesia de Herberto Helder*, refere que encontra uma muito maior afinidade com o simbolismo do que com a escrita automática, pois enquanto que esta última afasta a possibilidade de encontrar contradições entre as coisas (uma vez que joga com a associação de ideias e palavras), o símbolo, pelo contrário, “acarreta consigo uma carga cultural” tal, que ajuda o homem moderno a entender o seu quotidiano através do “sentido das coisas”, no mistério da vida.³⁹⁶ Parece-me pertinente relembrar agora a carta de Herberto Helder a Cruzeiro Seixas, citada no final do primeiro capítulo, onde o poeta, curiosamente, também revela que irá ao encontro da teoria da escrita automática, quando refere a “dificuldade em escrever qualquer coisa que venha por si própria até aos dedos, sem manobras e táticas de invocação”. Julgo que fica assim demonstrada, com clareza, a dimensão onírica destes “lugares” de *Os Passos em Volta*.

Antes de iniciar a viagem a estes lugares, através de palavras e desenhos, gostaria de citar o prefácio escrito por Eduardo Prado Coelho em *Les Pas en Rond* (*Os Passos em Volta*) publicada por L'Étrangère, em 1991, que descobri já depois de ter terminado praticamente todas as ilustrações (e antes de ter dado início às leituras de todos os outros autores que escreveram sobre *Os Passos em Volta*) e o qual, desde o título ao texto, para grande surpresa minha, mostrou sustentar bem as imagens que acabava de criar, o que me motivou ainda mais a prosseguir naquele caminho:

O Doce Terror das Imagens,

Para o poeta, cada imagem é a chave de uma outra e por aí adiante, não há poesia obscura: é preciso encontrar, para cada imagem, aquela que lhe serve de chave, e ter a coragem de deixar

³⁹⁵ PERKINS, Juliet – *The Feminine in The Poetry of Herberto Helder*. London: Tamesis Books Limited, 1991, p. 61. “HH is not here to suppressing the conscious so that unconscious may speak, but allowing the conscious to speak for the unconscious”

³⁹⁶ SILVA, João Amadeu O. C. da, op.cit., p. 61.

o real perder-se até desaparecer sob essa corrente vertiginosa de imagens que se encadeiam (...) se existe um modelo, é o da epidemia. Como metáfora do terror que por vezes nos invade no decorrer desta leitura, não temos senão a lepra. Como eventual regra, não nos resta senão a ficção dum desejo que nos invade, nos percorre, nos envenena, que circula, que transfigura.”³⁹⁷

3.2.1. A Viagem

Darei finalmente início à viagem pelos Lugares de *Os Passos em Volta* e, como já foi referido antes, começo pelo último conto “Trezentos e Sessenta Graus” ao qual regresso no final, de maneira a percorrer o círculo completo que os contos formam. Durante esta viagem circular, sublinham-se aqueles elementos que, em forma de símbolo ou arquétipo onírico, serviram de inspiração aos meus desenhos. Maria de Fátima Marinho começa igualmente por analisar o último texto da obra, com o título “Trezentos e Sessenta Graus”, por lhe parecer que “é um ponto final que se constrói de “Estilo” a “Brandy”” – sendo que “Estilo” é o primeiro dos contos e “Brandy” o penúltimo. Do seu ponto de vista, “Trezentos e Sessenta Graus” é “um dos seus textos-chave”, um resumo preciso de todos os outros textos. Ao longo da obra, o personagem-narrador “oscila (...) entre a tentativa de encontrar um estilo e o desespero de o (não) ter encontrado (“Brandy”)”. Ainda segundo esta autora, “Trezentos e Sessenta Graus” é um “retorno do filho pródigo”, onde o narrador e o personagem são o mesmo, regressando a casa de seus pais depois de viajar pelo mundo. “A casa e os pais funcionam como a matriz, a origem da vida.”, comenta M. Fátima Marinho. Apesar de o narrador se apresentar na 1ª pessoa, existe uma

³⁹⁷ Coelho, Prado Coelho. In HELDER, Herberto – *Les Pas En Rond*. op. cit., p. 10. “selon le poète, ‘chaque image est la clé d’une autre et aussi de suite’, il n’y a pas de poésie obscure: il faut trouver, pour chaque image, celle qui pourra lui servir de clé, et avoir le courage de laisser le réel glisser jusqu’à disparaître sous ce flux vertigineux d’images qui s’enchainent (...) s’il existe un modèle, c’est celui de l’épidémie. Comme métaphore de la terreur qui parfois nous envahit au cours de cette lecture, nous n’avons que celle de la lèpre. Comme règle éventuelle, il ne nous reste que la fiction d’un désir que nous envahit, nous parcourt, nous envenime, qui circule, qui transfigure.”

passagem no texto onde este aparece na 3.^a pessoa explicando a “presente situação do personagem que regressa a casa.”.³⁹⁸ Para o meu trabalho prático é interessante poder ter duas leituras do narrador em paralelo, que permitem construir dois mundos em simultâneo: o presente e o passado, num mesmo lugar.

Podemos imaginar que o fio condutor que liga todos os contos será o mesmo fio do bordado da mãe descrito em “Trezentos e Sessenta Graus”. O personagem da mãe que se transforma numa grande aranha e se mantém a fiar pela vida fora, bebe do mito de Aracne, (deusa grega, a jovem exímia nas artes da tecelagem, que desafia a deusa Atena). Ao contrário de Aracne, que borda o amor entre os mortais e os deuses, a mãe velha do narrador borda a morte que se aproxima, bordando cada vez mais rápido: “E a mãe recomeça a trabalhar mais depressa, porque o bordado inútil é cheio de utilidade, de sentido.”³⁹⁹. A imagem que retenho da transformação daquela mãe é inesquecível e fantástica: talvez uma metamorfose como acto de castigo – como aconteceu à jovem Aracne, transformada para sempre em aranha pela deusa Atena. Porém, apesar do eventual castigo, esta metamorfose é também um acto de salvação, pois o filho, ao transformar a mãe em aranha, dá-lhe a vida eterna:

Sei apenas que sorri para a minha família – dois velhos estúpidos e inocentes – cheio de boa vontade. Minha mãe acreditava muito na sua força materna. Eu sorria, e estava frio, ou angustiado. Então a pêndula deu horas, muitas. Voltaste. Voltaste. Que grande aranha, esta mãe velha. As suas patas finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante.⁴⁰⁰

A “aranha” apanha-nos de surpresa mas, numa segunda análise, constatamos que esta metamorfose foi sendo, afinal, construída ao longo do texto.

³⁹⁸ MARINHO, Maria de Fátima – *Herberto Helder: A Obra e o Homem*, op. cit., p. 68.

³⁹⁹ HELDER, Herberto “Trezentos e Sessenta Graus”. In *Os Passos em Volta*, p. 192.

⁴⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 194.



fig. 89 – Louise Bourgeois, *Maman*, London: Tate Modern 1999 – 2000.

Lembro-me da escultura gigante em bronze que representa uma aranha, de *Louise Bourgeois*, e que tem como título *Maman*, construída em 1999 e exposta ao público pela primeira vez no ano 2000, em frente ao Tate Modern em Londres. É uma das esculturas mais significativas que já vi da colecção deste museu. Lembro-me ainda das gravuras e serigrafias da mesma autora, que integram o livro ilustrado *Ode à ma Mère*, numa edição de 1995 da editora Les Édition du Solstice (figs. 89 e 90). Em ambos os casos deparamo-nos com o mesmo motivo da aranha, assustadora ou excessivamente protectora, numa referência à figura primordial da mãe. O arquétipo maternal é de todos o mais antigo e ambíguo: ora protege, ora mata, como a Grande-Mãe dos ritos primitivos.⁴⁰¹ Realço, para além destas aranhas de Bourgeois, cujo valor simbólico julgo estar próximo da aranha de Herberto Helder, as aranhas de Odilon Redon, em particular *A Aranha Que Sorri* (*L'Araignée Qui Sourit*) de 1881 e *A Aranha que Chora* (*L'Araignée Qui Pleure* de 1881), pela sua importância enquanto outras

⁴⁰¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Mãe”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 431.

aranhas que remetem igualmente para um mundo fantástico, de sonho. Ambas se apresentam com uma face quase humana, uma mais que a outra, e estão inseridas num espaço cuja escala nos sugere estarmos na presença de seres gigantes, características que não correspondem à sua natureza. As suas expressões revelam-se extremamente enigmáticas, transmitindo emoções e sentimentos humanos (fig. 91).



fig. 90 – Louise Bourgeois, *Ode à Ma Mère*, 1995.

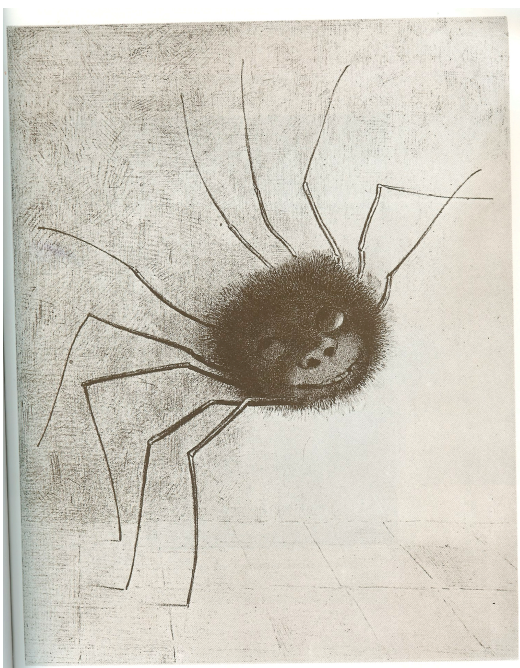


fig. 91 – Odilon Redon, *L'araignée Souriante*, “Dans le Rêve”, 1887.

“Estilo” é o primeiro texto que encontramos na obra de *Os Passos em Volta*. Embora este conto marque o início de uma viagem que iria permitir ao poeta-narrador adquirir um maior conhecimento das coisas, percebia-se já que ele não partia totalmente ignorante, como podemos constatar no preâmbulo do conto:

Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso.⁴⁰²

Maria de Fátima Marinho afirma que este texto se deve ler “de um modo projectivo, como introdução ao livro”. Compara-o com “Brandy”, o penúltimo texto, pois, segundo a autora, “todo o percurso do livro pode adivinhar-se por estes dois textos” e só é possível compreender bem “Brandy” se tivermos lido os textos anteriores. A autora diz-nos não só que ambos os textos têm “uma estrutura narrativa idêntica”, simbolizando a falta de comunicação e solidão já referida anteriormente, mas também que abordam os mesmos temas: “a loucura, a infância e a escrita”.⁴⁰³ Com “Estilo” poderá criar-se uma grande empatia, júbilo e inquietação. É também para isso que a poesia serve ou, neste caso, a poesia em prosa:⁴⁰⁴ para nos atingir em cheio na alma, de forma veemente, para nos ajudar a entender os mistérios da vida, e ainda, para nos lembrar o que por vezes já sabemos, mas que se encontra esquecido ou adormecido no nosso sub-consciente. Serve também para nos ajudar a compreender que não somos (tão) loucos assim ou que a loucura pode ser uma coisa “nobre” e “maravilhosa”.

O texto começa por dizer que é preciso criar um estilo para não enlouquecer, neste mundo normalizado e sem imaginação. Através da escrita, o autor cria o estilo, controla-se. No entanto, acaba fazendo troça de quem tem estilo a mais e interroga-se:

⁴⁰² HELDER, Herberto – “Estilo”. In *Os Passos em Volta*. p. 9.

⁴⁰³ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 68-69.

⁴⁰⁴ Segundo Marco Rebelo “Quando Herberto Helder escreve *Os Passos em Volta*, a tradição já tinha integrado *os pequenos poemas em prosa* no espaço literário da poetologia.” REBELO, Marco Alexandre, op. cit., p. 29.

Sabe de que lhe estive a falar? Da Vida? Da maneira de se desembaraçar dela? Bem, o senhor não é estúpido, mas também não é muito inteligente. Conheço. Conheço o género. Talvez eu já tivesse sido assim. Pratica as artes com parcimónia: não a poesia, mas as poesias. Cultiva-se evidentemente. Se calhar está demasiado na posse de um estilo. Mas, escute cá, a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da humanidade? Talvez o senhor seja mais inteligente do que eu.⁴⁰⁵

“Estilo” é um texto ambíguo, que questiona o mundo e como vivê-lo. Questiona as pessoas, a loucura e a falta dela. O que é verdadeiramente loucura? A criatividade, ou a vulgaridade? Arte ou Ciência? Talvez um pouco de todas, da mesma forma que o narrador encontra o “estilo” entre as sinfonias de Bach e a matemática. O equilíbrio estará entre todos eles .

Para Maria Estela Guedes a arte é já um modo de sobrevivência⁴⁰⁶; é a tal forma de se controlar que refere o narrador de “Estilo”:

Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo.⁴⁰⁷

Criar um estilo, seja através da escrita ou de outra forma de arte, ajuda a manter uma distância, a criar uma capa, necessária para sobreviver neste mundo cruel. As sombras mantêm-se de forma a lembrar o verdadeiro Eu, aquilo que está

⁴⁰⁵ HELDER, Herberto – “Estilo”. In *Os Passos em Volta*. p. 12.

⁴⁰⁶ GUEDES, Maria Estela, op. cit., p. 73.

⁴⁰⁷ HELDER, Herberto – “Estilo”. In *Os Passos em Volta*. p. 11.

por detrás do estilo, da máscara. A sombra é incompreensível, aterradora e impõe-se; mas, é do inconsciente e da obscuridade que vem a luz, no sentido em que é do inconsciente que surge o acto criativo. A sombra é o próprio narrador-personagem, e é mutável, “é a própria imagem das coisas fugidias e irreais.”⁴⁰⁸. Para Herberto Helder a palavra “estilo” é “uma luz que se faz na ponta dos dedos”, momento de introspecção, momento onde lhe é permitido ser louco e viver na poesia, pois sem ela a agressividade do mundo e a violência a que se é exposto diariamente, triunfariam. Daí a importância da criatividade e da arte para se sobreviver. A reflexão sobre a importância da criatividade e do acto criativo enquanto momento de libertação, é mais um dos fios de ligação entre os vários contos.

A ambiguidade, diz-nos Maria de Fátima Marinho é uma das características mais importantes da obra *Os Passos em Volta* de Herberto Helder – “a necessidade simultânea de identificação e de indiferença.”⁴⁰⁹, como é bastante visível em “Holanda”, o segundo conto deste livro. Já anteriormente mencionei que as diferentes cidades referidas nos textos nos surgem na obra tão estranhas como o próprio narrador as sente. Assim, em “Holanda”, o poeta dá-nos a conhecer um lugar íntimo, solitário e humano, com as suas glórias e fraquezas onde, por detrás de uma paisagem idílica, não há nada senão muitas almas perdidas – embora recorra igualmente a algumas características reais da cidade: “Holanda, Holanda, país conquistado às águas”, ou “e em volta passeiam vacas”. Talvez o homem holandês represente o homem comum: “nada conhecem das coisas do fogo. Os dons mais profundos do homem estiolam dentro deles. Deverei amá-los?” Aqui faz lembrar Lautréamont e *Os Cantos de Maldoror*, onde a crueldade humana é exaltada e ridicularizada ao mesmo tempo.

O Poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo sopro

⁴⁰⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Sombra”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 615

⁴⁰⁹ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 71.

primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo dos infernos. Abre-se ao fundo da sua meditação holandesa um grande lago: a solidão, e em volta passeiam vacas. A Holanda agora é isto: vacas, e – no centro – o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado.⁴¹⁰

Do meu ponto de vista, o poeta encontra-se no centro, com o seu espírito demoníaco e é representado como um ser uno, no movimento perfeito de um círculo⁴¹¹. Um lugar oculto, diabólico, que simboliza um ser superior, um ser mais iluminado, visto que na Holanda os holandeses não vêem nada mais que as suas vacas, as suas leitarias e seus derivados. Nessas suas vidas pouco preocupadas não é possível ao poeta encontrar o conhecimento das coisas profundas pois o conhecimento, para o poeta de *Os Passos em Volta*, passa por ter uma “postura inquiridora sobre o mundo e sobre o homem”. Para Marco Silva, são os valores demoníacos que tornam a procura do poeta-narrador possível; “eles inquietam, perturbam, não apaziguam, não promovem a letargia e a dormência do bem estar.”⁴¹²

Maria de Fátima Marinho compara “Holanda” a “Sonhos” que, na sua quarta edição, é o terceiro texto que surge, logo a seguir a “Holanda”. Diz a autora que o poeta define o “estatuto da(s) personagem(ns)” com a apresentação destes dois textos e que, a partir daqui, Herberto Helder se preocupa mais em comunicar as “obsessões” e os “fantasmas” desses personagens, usando as palavras da autora. “Sonhos” não faz parte dos “meus” vinte e três textos, uma vez que na oitava edição o poeta substituiu este conto por “Teoria das Cores”. Contudo, esta autora refere-se a “Teoria das Cores” mais à frente no capítulo da “Poesia experimental”

⁴¹⁰ HELDER, Herberto – “Holanda”. In *Os Passos em Volta*. p. 15.

⁴¹¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Círculo”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 204. “Jung demonstrou que o símbolo do círculo é uma imagem arquetípica da totalidade da psique, o símbolo do Em Si”.

⁴¹² SILVA, Marco, op. cit., p. 81,84.

comentando que esse texto aparece como uma “espécie de apólogo” numa nota introdutória de Herberto Helder, e que mais tarde é incluído em “Vocação Animal”.

A autora, através de citações de José Blanc de Portugal, fala-nos de “Teoria das Cores” como um texto experimental, que põe em causa a *mimesis* enquanto imitação tradicional e realista da natureza. Levanta uma questão muito interessante, não só sobre a *mimesis*, mas também sobre “o problema de liberdade em arte, que advém do princípio do real não ser uno e estar, ele também, em continua transformação.”.⁴¹³ Veja-se o texto de Herberto Helder:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho (...) até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro (...). Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.⁴¹⁴

Estamos novamente perante a transformação e a metamorfose que encontrámos em “Trezentos e Sessenta graus”: metamorfoses que submergem das profundezas do inconsciente para se manifestarem. O desejo de transformar um peixe vermelho num peixe amarelo talvez surja porque o amarelo é a cor da terra fértil ⁴¹⁵ e, por isso, símbolo da criatividade, do imaginário e do fantástico, como um meio de expressão ideal à qual um artista deve ser fiel. Já o negro, que invadia o peixe vermelho, segundo Maria Estela Guedes simboliza também um ser híbrido, pois o peixe vermelho, o tradicional peixe dos lagos dos jardins japoneses, é o

⁴¹³ MARINHO, Maria de Fátima. op. cit., p. 99.

⁴¹⁴ HELDER, Herberto – “Teoria das Cores”. In *Os Passos em Volta*. p. 23, 24.

⁴¹⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Amarelo”. In *Dicionário dos Símbolos*. op. cit., p. 58.

resultado de uma selecção artificial: o cruzamento de um peixe grande e negro com peixes coloridos. Estes peixes vermelhos, se forem largados num meio natural, vão reproduzindo peixes cada vez menos coloridos, até voltarem ao seu estado original: totalmente escuros⁴¹⁶. Quem sabe se esta não terá sido a forma que o poeta encontrou para explicar que a realidade é mutável e que, por isso, a criatividade não parte do nada: no início, a intenção do pintor era simplesmente pintar o peixe vermelho que se encontrava no aquário, à sua frente, porque julgava ser essa a realidade; até que tudo muda, quando o peixe se transforma num peixe negro. O peixe ensina assim ao pintor que aquilo que ele julgava ser a realidade não é afinal nada mais senão uma outra realidade. A existência não é, portanto, fixa; a Natureza está em constante transformação e, por isso, “ser fiel à realidade é não transmitir o que de imediato se capta das coisas”⁴¹⁷. Para ser fiel à “lei da metamorfose”, o pintor decide então pintar o peixe numa terceira cor, pois só assim se entende que existem bem mais cores que as duas primeiras, as que o peixe no aquário ensinava. A verdade, se é que ela ainda existe, está na capacidade de inventar. Desta forma, o pintor contribui com a sua invenção para divulgar o conhecimento de outras realidades que estão para lá do entendimento da maioria das pessoas e mostra como a imaginação faz tanto parte deste universo quanto todas as outras coisas e que, sem ela, não seria possível conhecermos o mundo em que vivemos, nem as pessoas que vivem nele. Diz Cruzeiro Seixas a propósito, numa entrevista publicada no primeiro número da revista *Coelacanto*, sobre as pessoas que não têm poesia: “Uma pessoa que não tem esse mistério... Fernando Pessoa tinha uma definição muito boa para isso, chamava a essas pessoas ‘Cadáveres adiados que procriam’. (...) Todo o mundo está cheio de gente dessa, são cadáveres adiados, porque realmente não têm dentro delas transcendência nenhuma e sem ela não se vive.”⁴¹⁸

Ora, como analogia ao meu trabalho de ilustração, relativamente a este conto

⁴¹⁶ GUEDES, Maria Estela, op. cit., p. 27.

⁴¹⁷ SILVA, Marco, op. cit., p. 85.

⁴¹⁸ SEIXAS, Cruzeiro – “Cruzeiro Seixas”, op. cit., p. 43.

“Teoria das Cores”, de *Os Passos em Volta*, este gracejo entre a imaginação e a realidade é perfeito, por levantar a questão da fidelidade do pintor tanto em relação a uma, como a outra. Para quem usa a imaginação, a possibilidade de recorrer à metamorfose, diria mesmo, o direito do ilustrador à transformação ou até ao simples disfarce, através de metáforas e símbolos, parecem-me essenciais. Nas imagens oníricas é comum a utilização de máscaras, para esconder o verdadeiro sentido das coisas, como explicado na *Interpretação dos Sonhos* de Freud, com o consciente a querer dominar o sub-consciente. Faz sentido que este pequeno conto apareça entre os primeiros da obra *Os Passos em Volta*, pois o autor prepara-nos assim para uma dança entre a realidade e a ficção, entre a realidade e o sonho: o artista é o peixe, o artista é a própria criação; transforma-se através da criatividade e da fertilidade. Esta fertilidade surge aqui no sentido de proliferação enquanto ser criativo pois, segundo David Lynch, “quando se apanha um peixe que se ama, mesmo que seja um peixe pequeno – um fragmento de uma ideia –, esse peixe vai atrair outros peixes e agarrar-se-ão a ele. Então está-se lançado. Em breve começam a surgir cada vez mais fragmentos e a coisa inteira emerge. Mas começa com desejo”. Para o cineasta os peixes representam ideias; para capturarmos os peixes maiores, poderosos e puros é necessário ir mais fundo.⁴¹⁹ David Lynch, com estas palavras, não estará longe de “Teoria das Cores” de Herberto Helder; em ambos se reflecte o sonho e o desejo de procurar aquilo que verdadeiramente nos move.

Seguem-se “Polícia” e “O Grito”, aqueles cuja narrativa está mais próxima de um conto tradicional. “Em ambos os textos existe uma intriga e a tomada de consciência da repressão policial”, afirma Maria de Fátima Marinho. Contudo, optei por analisar primeiro os contos “Polícia” e “Escadas e Metafísica” uma vez que nestes dois textos existe um ambiente próximo e paralelo a outras obras literárias e outros autores que serviram de inspiração no momento de construção dos meus desenhos. Estes contos introduzem a temática do quarto, enquanto abrigo

⁴¹⁹ LYNCH, David – *Em Busca do Grande Peixe (...)*, op. cit., p. 13.

íntimo do narrador-poeta, o lugar onde lhe é permitido sonhar – a qual, para o meu trabalho de ilustração, foi uma matéria que muito me interessou. Em “Polícia” o narrador descreve-nos o seu quarto pela primeira vez e, nos textos que se seguem, particularmente em “Os Comboios que vão para Antuérpia”(embora não me vá ocupar deste conto agora) e “Escadas e Metafísica”, essa descrição de um espaço privado e íntimo, escondido e isolado, onde a janela é o único vínculo com o exterior e com as cidades, é novamente reflectida:

Eu tinha um quarto triste, sem aquecimento. Uma das janelas caía sobre a igreja e o cemitério burguês de Laekan. A outra dava para umas luzes distantes. Sob uma ponte próxima passavam comboios de mercadorias. Às vezes eu fazia com estes elementos estrangeiros um lirismo vagabundo e inocente. Também me sentia entusiasmado com a solidão. Encontrava-me fora dos quadros, vagueava pela cidade⁴²⁰

ou

Aluguei então um quarto no sexto andar de um prédio nas traseiras da Sé (...). Atrás das portas castanhas mora um número inconcebível de pessoas. Ouve-se o tinir da louça, uma criança que chora, um balde de água despejado, os gritos agudos das mulheres. Depois uma voz fala grosso. Não se percebe o que diz. Uma porta bate. Há gente no corredor. Vai-se ver. Nada. Ninguém (...). Está-se completamente só no meio dos outros.⁴²¹

A intriga de “Polícia” acaba num quarto alugado no estrangeiro, enquanto que em “Escadas e Metafísica” começa com o aluguer de um quarto em Lisboa, ambos resguardados do mundo exterior: das sombras, da chuva, da cidade, da lei,

⁴²⁰ HELDER, Herberto – “Polícia”. In *Os Passos em Volta*, p. 28.

⁴²¹ HELDER, Herbert – “Escadas e Metafísica”. In *Os Passos em Volta*, p. 69.

dos homens pouco inspirados. O quarto é o lugar do sonho, da intimidade, da criatividade, da partilha e da mudança. Este isolamento do mundo exterior, o estar fechado num quarto, e a relação do(s) narrador(es) com a(s) cidade(es) já foram tratados em outras obras literárias anteriores, nomeadamente em os *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke:

Dizer que não posso deixar de dormir de janela aberta! Carros eléctricos rolam tocando através do meu quarto. Automóveis passam por cima de mim. Fecha-se uma porta. Algures cai um vidro de janela, ouço as gargalhadas dos cacos grandes e os risinhos dos estilhaços pequenos. Depois, de repente, um ruído surdo, fechado, do outro lado, dentro de casa (...). Ladra um cão. Que alívio!: um cão. Pelo amanhecer até um galo canta, e isto é uma delícia sem limites. Depois, de repente, adormeço.⁴²²

Num texto de Yvette K. Centeno, com o título “Rilke em Paris” podemos ler: “A cidade, pouco a pouco, pela necessidade imposta de escrever, escrever todo o tempo, ficará reduzida ao espaço do quarto do hotelzinho onde reside.”⁴²³. Este espaço, poderia ser o mesmo espaço/lugar fechado tantas vezes descrito nos diversos contos de *Os Passos em Volta*. Respira-se o isolamento de quem cria uma obra. Todos estes quartos poderiam ser o mesmo, porque em todos eles se descobre o mundo interior de um poeta; esse lugarzinho insignificante, que escapa à agressividade das cidades e às suas multidões serve de motor de inspiração.

Contudo, segundo Yvette Centeno, no espaço de Rilke encontramos um lugar não para viver, mas para morrer, uma morte anónima e indigna; o homem deve ter direito a escolher o momento e o lugar em que deseja morrer, ao contrário daqueles

⁴²² RILKE, Rainer Maria – “Os Cadernos de Malte Laurids Brigge”. In *Obras Completas III, traduções. II*. Trad. de Paulo Quintela. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

⁴²³ CENTENO, Yvette – “Rilke em Paris”. In Centeno, Yvette – *Simbologia e Alquimia*. [Em Linha]. Lisboa: Yvette Centeno, 2005. [Consult. 3 de Dezembro de 2007]. Disponível na internet: <http://simbologiaalquimia.blogspot.com/>

em que nasce, onde não lhe é dada essa possibilidade de escolha. Mais à frente, num outro conto de *Os Passos em Volta*, “O Quarto”, veremos como Herberto Helder se inspira nesta reflexão sobre a casa como lugar digno para morrer.

Esse lugar interior que é o quarto de “Escadas e Metafísica” e o de “O Polícia” contrasta com o exterior da cidade, sendo que esse contraste é-nos revelado de formas um pouco distintas. Vejamos primeiro em “Escadas e Metafísica”:

Aparecem as casas, o miradoiro, a torre. Vejo então, muito vivo na palidez da madrugada, o bloco junto à igreja, com as suas escadas incompletas que se interrompem uns três metros abaixo da soleira da porta descolorida, entre os umbrais suspensos no espaço. Que é isto? A escada fica a meio percurso entre uma espécie de pátio, com montículos de arbustos rasteiros, e a porta que não dá entrada para sítio nenhum.⁴²⁴

O narrador repara pela primeira vez “no bloco junto à igreja”, pois antes deu mais atenção a outros aspectos da vista da sua janela. A igreja, ele sabia, estava lá mas naquele momento não lhe deu o devido valor, somente quando virou costas à janela é que viu que a “A torre caía sobre mim”. É nesse momento, em que vira as costas, que sente uma angústia inexplicável, só mais tarde relacionando esse sentimento de mal estar com aquilo que viu antes e que, sem dar por isso, entrou no seu inconsciente. Será talvez esta a capacidade de sonhar acordado? A capacidade de ver sem ver? As coisas marcam, penetram sub-repticiamente e, quando menos se espera, revelam-se de forma pungente. Aqui percebemos a relevância dos elementos exteriores para o amadurecimento e conhecimento do poeta-narrador. Através da reflexão que faz sobre as escadas interrompidas que vê junto à igreja, o poeta-

⁴²⁴ HELDER, Herberto – “Escadas e Metafísica”. In *Os Passos em Volta*, p. 73.

narrador descobre os seus maiores receios e angústias⁴²⁵, descobre que não sabe nada: “Não sei nada. Atrevo-me a acender um novo cigarro. E o terror entra silenciosamente na minha vida”. Ao contrário do conto “Polícia”, em que a experiência da sua intimidade no seu lugar sagrado, o quarto, revelam ao poeta-narrador o quanto sabe: “Choveu sempre. Sentíamos a chuva sobre a terra inteira. Éramos invencíveis. Seja dito que vós, os desta nação, ignorais muitas coisas. Talvez Deus vos não inspire.”⁴²⁶. É preciso notar que “Polícia”, em *Os Passos em Volta*, situa-se logo entre os primeiros contos da obra, enquanto que “Escadas e Metafísica” já se encontra uns quantos contos mais à frente. O poeta-narrador, no início da viagem, mostra-se muito mais optimista e acredita que já adquiriu um conhecimento razoável das coisas e que é a viagem que o vai levar ao aprofundamento do conhecimento que já adquiriu. Mas, à medida que vai encontrando os lugares, vai-se apercebendo que essa sabedoria que procura está bem longe, afinal; é talvez inatingível, como aliás retrata a escada em “Escadas e Metafísica”. A escada inacabada revela, ou simboliza, o receio do poeta-narrador em não conseguir alcançar aquilo que procura. A escada imobiliza-o, não será o veículo para chegar a esse conhecimento metafísico, como diz Marco Silva: “é a constatação de que o mistério do homem está no próprio homem, não pode ser decifrado por nenhuma escada, isto é, por nenhuma transcendência pura.”⁴²⁷.

Regressando a “Polícia” parece-me interessante evocar uma eventual afinidade entre este conto e uma canção do compositor Chico Buarque, onde o espaço físico e psíquico dos dois momentos me parecem tão próximos:

Mas depois o quarto foi nosso. Annemarie despiu-se e deitou-se nua sobre o cobertor enquanto eu tentava aquecer um

⁴²⁵ Nos sonhos, a escada como meio de ascensão pode gerar o medo, o temor, a angústia e no “sonhar acordado, apresenta infinitas sugestões de subidas e descidas e a sua interpretação inscreve-se principalmente numa dialéctica de verticalidade, por vezes com o receio angustiado de que a escada caia”. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Sonhos”. In *Dicionário dos Símbolos*. op. cit., p. 616.

⁴²⁶ HELDER, Herberto – “Polícia”. In *Os Passos em Volta*, p. 32.

⁴²⁷ SILVA, Marco, op. cit., p. 118.

pouco de água. Falámos longamente da chuva, do amor e das leis. Às duas da manhã fomos à janela e vimos passar dois guardas na rua. Pareceu-me que observavam a nossa janela. Cumplicidade e ardor, a partilha da vulnerabilidade mútua, a coragem de tudo enfrentar com tão pouco: essas eram as nossas armas. E dispúnhamos dos melhores talentos da libertinagem. Annemarie puxou-me para dentro e amámo-nos sobre o cobertor até de manhã, até a luz fria nos afogar.⁴²⁸

e

Eu faço samba e amor até mais tarde/E tenho muito sono de manhã/ Escuto a correria da cidade que arde/E apressa o dia de amanhã/De madrugada a gente 'inda se ama/E a fábrica começa a buzinar/O trânsito contorna, a nossa cama reclama /Do nosso eterno espreguiçar/No colo da bem vinda companheira/No corpo do bendito violão/Eu faço samba e amor até mais tarde/E tenho muito mais o que fazer/Escuto a correria da cidade. Que alarde!/Será que é tão difícil amanhecer?/Não sei se preguiçoso ou se covarde/Debaixo do meu cobertor de lã...⁴²⁹

Em ambos encontramos a importância do espaço fechado, como a casa ou o quarto, para a criatividade ou para o sonho, enquanto a cidade e o seu movimento se manifestam lá fora – embora este movimento também contribua para a construção desse sonho: “Sentíamos a chuva sobre a terra inteira” ou “O trânsito contorna a nossa cama”. O quarto assume o papel da casa enquanto refúgio para aqueles que sonham acordados e, como diz Bachelard, protege o sonhador. Protege-os, nestes casos, de uma cidade barulhenta e ingênua, se comparada com

⁴²⁸ HELDER, Herberto – “Polícia”. In *Os Passos em Volta*, p. 32.

⁴²⁹ BUARQUE, Chico. “Samba e Amor”. In *Chico Buarque letra e música I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1969, p. 91.

aquele momento íntimo, vivido no quarto pelos poetas, que de certa forma, os faz viver um sonho acordado. “A experiência e o pensamento não são os únicos factores que ratificam o ser humano. Os valores que pertencem à *rêverie* marcam profundamente a humanidade. A *rêverie* ainda tem o privilégio de auto-valorização. Ela obtém prazer directo do seu próprio ser.”.⁴³⁰ Em “Polícia” o poeta fala-nos das razões por que vale a pena viver. Rodeado de “Feios, Porcos e Maus”,⁴³¹ a vida continua a fazer sentido através da entrega e união entre duas pessoas, mesmo sabendo que é uma união efêmera, que não tem futuro – pois o que fazem duas pessoas no estrangeiro, a viver ilegalmente? Teriam forçosamente que voltar cada um à pátria, abandonarem-se mas, naquele momento íntimo, “dispunham dos melhores talentos da libertinagem” e entregaram-se um ao outro. Assim como acontece em “Polícia”, também no poema/canção de Chico Buarque o amor e a intimidade entre dois seres humanos ilustram um momento de união que se revela muito superior à vida da cidade barulhenta e desinteressante. O quarto, aqui também, abriga aqueles que sonham, aqueles que encontram prazer em si próprios, que se entregam à introspecção, ignorando o chamamento das suas obrigações do dia-a-dia – ao contrário dos outros, seres pouco inspirados e banais. Diz José Gil sobre “a cidade e o quarto de Bernardo Soares”: “Com efeito, a cidade constitui um espaço plástico por excelência: entre o interior e o espaço exterior; entre o sonho e a realidade; entre o infinito e o finito; entre o cosmos e o escritório.”⁴³².

“O Grito”, conto que se apresenta logo a seguir a “Polícia”, conta a história de um empregado de escritório que é injustamente condenado por razões políticas. A

⁴³⁰ BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 25,26. “Il n'y a pas que les pensées et les expériences qui sanctionnent les valeurs humaines. A la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l'homme en sa profondeur. La rêverie a même un privilège d'autovalorisation. Elle jouit directement de son être”.

⁴³¹ *Brutti, Sporchi e Cattivi* é um filme realizado em 1976 por *Ettore Scola*. Filme Neo-realista que releva as condições degradantes da vida humana num retrato ímpar da miséria, egoísmo, mentira, promiscuidade, traição, incesto e violência.

⁴³² GILL, José, op. cit., p. 37.

história é narrada quase em simultâneo em dois espaços distintos: num bar barulhento e na esquadra da polícia/prisão. O lugar do presente é o bar, um bar com mulheres de vestidos coloridos que riem e deambulam por ali. O narrador repara nelas e embebeda-se, recordando simultaneamente os momentos difíceis da sua prisão. Nessa altura, dá-nos a conhecer os diálogos com o inspector da polícia e também nos revela os medos que se apoderaram dele desde então:

Sempre dormi bem. Hoje imagino que, durante todos os sonos tranquilos da minha vida, se preparavam e realizavam os crimes. Dormi como um justo (...) um rato entrara no sono. Conseguem imaginar o que se passou? Um empregado de escritório está metido numa cela por suspeitas políticas. É tudo infundado, e ele acredita que o caso se há-de esclarecer. Por isso dorme tranquilamente como durante a liberdade. Está com um pouco de vergonha de si mesmo, porque pensou durante cinco minutos que nem toda a gente tem o direito de estar presa (...). Serenidade por toda a parte. (...) Fora o rato que trabalhava no escuro da serenidade. E então acordo. Não acordo como se o rato estivesse a roer. Acordo por explosão. É um grito (...) alto, material como uma agulha de gelo. Uma coisa impossivelmente terrífica. Um grito humano.⁴³³

Marco Silva vê este grito como um momento libertador. Enquanto está preso, o poeta-narrador descobre que pior que esta, era a prisão em que vivia enquanto empregado de escritório. O grito representa então o nascimento de um poeta. O grito que ouviu e sentiu em si afasta para sempre o simples empregado de escritório e, com ele, a sua vida de burguesia desinteressante.⁴³⁴ Esse nascimento representa, por si só, também uma transformação, uma metamorfose, pois talvez se possa dizer que o empregado de balcão se transformou num poeta, ganhou uma outra alma. À

⁴³³ HELDER, Herberto – “O Grito”. In *Os Passos em Volta*, p. 41.

⁴³⁴ SILVA, Marco, op. cit., p. 100.

semelhança do que acontece em “O Coelacanto”, um conto que analiso mais à frente, em que o empregado de escritório KZ, ao conhecer as emoções dos ictiologistas, foge da sua vida rotineira e parte à procura de um peixe pré-histórico (o *Coelacanto*), simbolizando a procura do conhecimento. Também aqui, o poeta-narrador foge da sua “vidinha burguesa”, quando reconhece no grito a dor e os medos próprios de quem não está satisfeito, de quem procura algo mais. Neste conto, deparamo-nos não só com uma viagem – a viagem ao desconhecido e à sua essência, oriunda da escuridão e do subconsciente – mas também com a transformação ou metamorfose. O simples empregado de escritório transforma-se num poeta, com os seus receios e fantasias :

Ouço um ralo, e isso impacienta-me. Um ralo é uma coisa estúpida. Pode até fazer com que eu adormeça. Também ouço todas as noites os gritos que partem de algures da prisão, talvez no piso em cima, de qualquer cela semelhante a esta. São cada vez mais fracos e agora, na quinta noite, esforço-me por destacá-los do silêncio amarelo do corredor. Serei um colecionador de gritos?⁴³⁵

Os gritos que o personagem ouve vão enfraquecendo, como o barulho da água que desce por um ralo, a caminho do desconhecido... O grito final revela o salto, o afastamento do poeta-narrador de uma vida meramente material, onde apenas existe luz, sem escuridão.

Não posso deixar de evocar aqui *O Grito* de Edvard Munch, pintura norueguesa de 1893, uma das mais importantes obras do Expressionismo, retratando um momento angustiante de uma figura em desespero.

Depois de “Polícia” e “O Grito”, os cinco textos que se seguem são, segundo Maria de Fátima Marinho, “reflexões sobre diversos aspectos da vida humana”: “Os Comboios que vão para Antuérpia”, “Lugar Lugares”, “O Coelacanto”, “Escadas e Metafísica” e “Doenças de Pele”.

⁴³⁵ HELDER, Herberto – “O Grito”. In *Os Passos em Volta*, p. 42.

Em “Os Comboios que vão para Antuérpia”, o narrador, à semelhança com o que acontece em “Polícia” e “Escadas e Metafísica”, encontra-se no seu quarto e descreve o que vê para lá desse espaço fechado:

Em janeiro eu estava em Bruxelas, nos subúrbios, numa casa sobre a linha férrea. Os comboios faziam estremecer o meu quarto (...). Não tinha trabalho nem ócio, porque estava desesperado. Por isso passava o dia e a noite no quarto (...). Às vezes vinha à janela e, por detrás dos vidros, olhava para o caminho de ferro (...). Durante a noite acordo muitas vezes com Deus a apitar. Mas de manhã a minha falta de fé parece ainda maior e compreendo que nunca hei-de sair deste quarto e que os comboios são simples pensamentos, como Antuérpia, uma inspiração difusa, confusa.⁴³⁶

Este quarto caracteriza-se uma vez mais como “um espaço fechado e limitado dentro de um estrangeiro aberto e imenso”⁴³⁷, como vimos mais atrás com “Polícia”. Curiosamente, este espaço fechado que o oprime e esmaga é o mesmo que permite ao poeta viajar e libertar-se, sem no entanto sair sequer dele, somente imaginando.

Depreende-se novamente a solidão do poeta-narrador: o inadaptado, o enclausurado. Os comboios contribuem para a insónia; ajudam a pensar, a fantasiar sobre outros lugares; a partir para outros lugares; a estar sempre em viagem. “Esta minha vida de agora é circular e eu sufoco, sem dela poder sair”⁴³⁸. Este círculo, ou espaço sem saída, que o narrador percorre, é explicado por Bachelard:

Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é devir, regresso, discurso, como um rosário de estadias, refrão de trovas sem fim. E que

⁴³⁶ HELDER, Herberto – “Os Comboios que vão para Antuérpia”. In *Os Passos em Volta*, p.47,49.

⁴³⁷ SILVA, Marco, op. cit., p. 71.

⁴³⁸ HELDER, Herberto – “Os Comboios que vão para Antuérpia”. In *Os Passos em Volta*, p. 49.

espiral é o ser do Homem! Não sabemos de imediato se estamos a correr para o centro ou a fugir dele. Os poetas conhecem bem este estado de hesitação do ser (...). Assim, o ser em espiral, que exteriormente se designa como um centro bem constituído, nunca alcançará o seu próprio centro.⁴³⁹

O poeta desespera e sonha com o lugar perfeito: Antuérpia, o lugar utópico. Não que “Antuérpia” seja fisicamente a cidade que existe realmente com esse nome, a cidade europeia, mas antes a ideia de cidade ideal para o poeta, aquela a que ele aspira como o lugar último, lugar espiritual, de salvação, mas ao qual nunca chegará, pois esse desejo profundo de mudança interior, que determina o verdadeiro viajante, não é mais do que uma fuga de si mesmo. Portanto, a viagem a Antuérpia a que o poeta-narrador aspira não será mais do que a viagem do infortúnio, desespero característico de quem cria uma obra e está sempre insatisfeito: “O pensamento alude ao Norte, a essa ideia que relaciona o Norte com o frio puro e a dramática alegria da neve, das temperaturas muito baixas. Alude também à viagem sem fé, inconsequente, feita com o inexplicável ardor de quem se inicia na eternidade”⁴⁴⁰. Os comboios simbolizam o início duma viagem de crescimento e transformação psíquica e espiritual. Porém, na verdade, o poeta não apanha esses comboios, apesar deles existirem fisicamente; apenas a sua existência basta para ajudar o poeta a sonhar: “Os comboios faziam estremecer o meu quarto”. Esta viagem é somente fruto da imaginação; uma viagem longa, com muitos obstáculos no caminho, que travam a evolução interior do poeta. Obstáculos esses que dizem respeito aos nossos complexos, às máscaras (e estilos) que, por vezes, necessitamos de retirar para encontrar o interior, puro. Diz o dicionário dos símbolos que perder um comboio num sonho (sonho de quem dorme, de quem não está acordado) pode

⁴³⁹ BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, op. cit., p.193. “Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin. Et quelle spirale que l'être de l'homme! On ne sait plus *tout de suite* si l'on court au centre ou si l'on s'évade. Les poètes connaissent bien cet être de l'hésitation d'être (...). Ainsi, l'être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre.”

⁴⁴⁰ HELDER, Herberto – “Os Comboios que vão para Antuérpia”. In *Os Passos em Volta*, p. 50.

significar insegurança, ou que “há precipitação nervosa, desvario, por falta de domínio de si mesmo e por falta de confiança em si mesmo.”.⁴⁴¹ Mas, neste conto, “Os Comboios Que Vão Para Antuérpia”, o poeta-narrador diz: “Há em mim todas as virtudes da confiança”. Não será esta frase uma tentativa do poeta de se auto-valorizar, talvez para fugir ao desespero da insegurança de não saber se Antuérpia é o tal lugar de eleição, ou de não saber se existiria, afinal, tal lugar? Diz o poeta que o lugar em que pensa é difícil, pois qualquer viagem ao interior de si mesmo é dolorosa, espinhosa e exigente – é tudo o que é sinónimo de difícil.

Ora passemos ao próximo lugar, não menos difícil que os anteriores, mas o qual desta vez é um espaço físico, palpável, ao contrário do lugar imaginário, como seria o tal “lugar ideal” de “Antuérpia”. Este próximo lugar será o lugar que o poeta despreza e rejeita, aquele que o envergonha, aquele que o faz querer fugir de si próprio. Será esse: “Lugar Lugares”.

“Lugar Lugares” aproxima-se mais de um conto convencional, logo pela forma como começa o texto, explica Marinho. “Era uma vez um lugar”, no sentido de situar “o narrador num plano do irreal e até do inverosímil.”.⁴⁴² É-nos apresentada uma cidade e alguns dos seus quotidianos insuportáveis, onde a falta de imaginação de uns leva ao desespero de outros, desta vez até mesmo ao suicídio. Neste lugar, a imaginação é vista como uma doença. O poeta-narrador preocupa-se com a falta de imaginação dos homens, com os “podres” da raça humana e, com ironia, critica quem não tem criatividade: “Parece que sim, que tinha demasiada imaginação, e levaram-na ao médico e ele disse: aguenta-se, e ela não se aguentou. Era uma criança.”⁴⁴³. Para o poeta as crianças são inocentes; exercem sobre ele um grande fascínio, porque são seres que vivem entusiasmados pelas coisas, ávidos de conhecer tudo. Neste lugar vive-se ainda a falta de compreensão, e o poeta refere a pequenez da raça humana:

⁴⁴¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Comboios”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 213.

⁴⁴² MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 75.

⁴⁴³ HELDER, Herberto – “Lugar Lugares”. In *Os Passos em Volta*, p. 56.

Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, e as pessoas andavam de um lado para o outro, e encontravam-nos, a eles, ao inferno e ao paraíso, e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade. As pessoas eram pequenas, mas faziam muito ruído. E diziam: é o meu inferno, é o meu paraíso...⁴⁴⁴

Este lugar, com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, é caracterizado por Marco Rebelo como um lugar onde “não será difícil imaginar que parece não haver lugar no mundo onde não fique”, e diz-nos que o narrador de “Lugar Lugares” faz troça da “pouca imaginação dos outros”⁴⁴⁵, por estarem dispostos a querer viver num lugar como este. Lugar que, na minha opinião, é comum a todos aqueles que conhecemos, a todos as cidades do mundo, num tempo muito actual. Um lugar talvez muito próximo daqueles “não-lugares” da sociedade pós-moderna definida por Marc Augé. É um lugar caótico e banal, igual a tantos outros noutras cidades, onde o frenesim das multidões impossibilita encontrar a verdadeira essência do mundo e do homem. Os lugares mais íntimos e individuais estão, na minha opinião, em extinção, e por isso, as imagens que escolhi ilustrar prendem-se sobretudo com a falta de comunicação que existe em lugares assim. Vários destes lugares em *Os Passos em Volta* evocam Lautréamont e os *Cantos de Maldoror* na medida em que desprezam e tornam ignorante o homem comum. Isidore Ducasse, verdadeiro nome de Lautréamont, faz nesta obra singular (publicada em 1869) uma reflexão negativa sobre a condição humana, inspirando muitos poetas e artistas surrealistas.

Jorge de Sena, no prefácio da edição desta obra que consultei, diz o seguinte sobre o que pensa Lautréamont a respeito da condição humana: “O homem, sendo animal, e um animal inteligente, está em condições de, pela perversidade do intelecto

⁴⁴⁴ HELDER, Herberto – “Lugar Lugares”. In *Os Passos em Volta*, p. 53.

⁴⁴⁵ REBELO, Marco Alexandre, op. cit., p. 75.

e dos sentidos, descer abaixo do “natural” e de tornar-se um monstro”⁴⁴⁶. Com esta visão do mundo, Lautréamont questiona a humanidade, transformando-a em animais terríficos, pondo em causa o que é humano e o que é animal. Também Herberto Helder se serve da metamorfose para ridicularizar a alma humana e, em ambos os autores, assistimos à animalização do humano e da sua crueldade. Em ambos, o instinto animal do homem destrói a ordem da natureza:

Vi os homens, de cabeça feia e terríveis olhos enterrados na órbita escura, ultrapassarem a dureza do rochedo, a rigidez do aço fundido, a crueldade do tubarão, a insolência da juventude, a fúria insana dos criminosos, as traições do hipócrita, os comediantes mais extraordinários, a força de carácter dos padres, e os seres mais escondidos por fora, os mais frios do mundo e do céu.⁴⁴⁷

e

As pessoas chiavam como ratos, e pegavam nas coisas e largavam-nas, e pegavam umas nas outras e largavam-se. Diziam: boa tarde, boa noite. E agarravam-se freneticamente. Tenho medo – diziam. E depois amavam-se depressa e lavavam-se, e diziam: boa noite, boa noite. Isto era uma parte da vida delas, e era uma das regiões (comovedoras) da sua humanidade, e o que é humano é terrível e possui uma espécie de palpitante e ambígua beleza.⁴⁴⁸

O rato representa aqui a face animalesca do humano, um animal esfomeado, prolífico, de actividade nocturna e clandestina que, segundo Freud, representa uma

⁴⁴⁶ SENA, Jorge de In Lautréamont – *Cantos de Maldoror*. 2ª ed., Col. “Aventura Interior”. Trad. de Pedro Tamen, Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 10.

⁴⁴⁷ LAUTRÉAMONT, *ibidem*, p. 19.

⁴⁴⁸ HELDER, Herberto – “Lugar Lugares”. In *Os Passos em Volta*, p. 54.

imagem da avareza, temível e infernal.⁴⁴⁹ Este animal expressa também a dificuldade de comunicação entre os homens. Nos sonhos de quem dorme, os animais deformam-se mais rapidamente que a maior parte das outras matérias, diz Bachelard; as duas narrativas não se desenvolvem ao mesmo tempo⁴⁵⁰. “Lugar Lugares” leva-nos para o mundo dos sonhos, para um universo onírico do subconsciente. Um universo que, através de metáforas, arquétipos e símbolos descreve uma realidade oculta. Diz Lautréamont que a realidade consegue ser pior que o sonho pois, apesar de este fazer o sonhador estremecer e de o fazer “soltar gemidos iguais aos de um condenado à morte”, é no momento em que acorda que percebe quão mais cruel é o estado acordado.⁴⁵¹ Em “Lugar Lugares” as pessoas são vistas como seres pequenos e vis e a linha do tempo e do espaço sofre rupturas constantes, tal como nos sonhos. Os piolhos, em Lautréamont, são os ratos que Herberto Helder compara aos humanos. A sua pequenez é voraz, e destrói qualquer um que lhe passe pela frente, para satisfazer os seus desejos.

Em “Lugar-Lugares”, assim como nos *Cantos de Maldoror*, desde criança que o ser humano é submetido a uma série de regras e condições que o levam a desejar o virtuosismo. Segundo Bachelard, “Assim, a vida virtuosa é uma vida extremamente monótona, uma obediência pura e dura, da mesma forma que a vida literária é uma via demasiado escolar, demasiado fiel aos heróis da escola, um pedaço muito frio de eloquência.”⁴⁵²

Lautréamont apresenta-se para defender os Homens – mas apenas aqueles que se apresentam diferentes e que não são compreendidos – o que Herberto Helder também faz em “Lugar-Lugares”:

Mas uma delas [criança] começou a beber, e depois o coração

⁴⁴⁹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Rato”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 562.

⁴⁵⁰ BACHELARD, Gaston – *Lautréamont*. Nouvelle Édition augmentée. 6e Réimpression, Paris: Librairie José Corti, imp.1970, p. 20.

⁴⁵¹ LAUTRÉAMONT – *Cantos de Maldoror*, op. cit., p. 44.

⁴⁵² BACHELARD, Gaston – *Lautréamont*, op. cit., p. 72. “Alors la vie vertueuse est une vie trop monotone, un morceau tout nu d’obéissance, de même que la vie littéraire est une vie trop scolaire, trop fidèle aux héros de l’école, un morceau tout froid d’éloquence”

estoirou, e ficou apenas para os outros uma memória incómoda. Parece que sim, que tinha demasiada imaginação (...). Era uma criança. Não, não, nessa altura já tinha crescido, (...). Nada mau, para uma antiga criança. A verdade é que era uma criança.⁴⁵³

Veremos mais à frente um outro exemplo, que ocorre com o rapazinho que dava choques eléctricos, em “Coisas Eléctricas da Escócia”, um dos últimos contos da obra.

A hipocrisia é um outro aspecto negativo da condição humana que ambos os autores, Herberto Helder e sobretudo Lautréamont, referem nas suas obras. Em *Os Passos em Volta* essa hipocrisia apresenta-se de forma mais dissimulada, nos comportamentos pouco dignos de um ou outro personagem de diferentes contos, como por exemplo, no homem que tentou matar o protagonista em “Aquele que Dá a Vida”; e o autor sugere existir uma hipocrisia geral na forma como relata o mundo “lá fora”. Lautréamont compara a alma humana com o oceano, e interroga-se sobre qual seria mais fácil conhecer: “a profundidade do oceano ou a profundidade do coração humano?”; e depois conclui, dizendo que o oceano é o “símbolo da identidade”, porque não “varia de modo essencial”; quanto ao Homem – é um ser falso e hipócrita. O acasalamento de Maldoror com o tubarão fêmea é, na minha opinião, um momento totalmente avassalador, que retrata o lado mais terrífico da alma humana:

Levados por uma corrente submarina como num berço, e rolando sobre si próprios para as profundezas do abismo, uniram-se numa copula longa, casta e horrorosa !... Afinal, acabava de encontrar alguém parecido comigo ! ... Já não estava só na vida!... Ela tinha as mesmas ideias que eu!... Estava diante do meu primeiro amor !⁴⁵⁴

⁴⁵³ HELDER, Herberto – “Lugar Lugares”. In *Os Passos em Volta*, p. 56.

⁴⁵⁴ LAUTRÉAMONT – *Cantos de Maldoror*, op. cit., p. 107.

Lautréamont compara o tubarão com um humano, descrevendo o acasalamento brutal entre um tubarão fêmea e um homem. A humanidade sempre viveu tempos conturbados e hoje, talvez mais do que nunca, se põe em causa a sua sobrevivência. Talvez estejamos mais perto da extinção da espécie humana do que pensamos, pois o homem parece ter esquecido “os instantes inefáveis das impulsões, o primeiro sopro das inspirações”, para usar as palavras de Bachelard⁴⁵⁵, em detrimento de um sistema de obediência que castra qualquer tipo de invenção e criatividade. O homem aspira ao poder, julgando-se senhor do universo, ignorando a essência da vida, ignorando a sua pequenez e a sua ínfima importância nesse mesmo universo. A maior parte dos indivíduos ignora a voz dos poetas, a voz da alma pura, de quem alerta:

Enforcuem-nos, a esses malditos banqueiros. Este vai ter trinta e cinco andares, será o mais alto da cidade. Por pouco tempo, julgo eu. Como? Sim, vão construir um com trinta e seis, ali à frente. Remodelemos o ensino...⁴⁵⁶

Talvez a espécie humana não mereça estar neste mundo pois, sendo ela a espécie mais inteligente de todas, com maiores capacidades de invenção, é também de todas, aquela com maior capacidade de destruição, incluindo a destruição da sua própria espécie.

Tanto em “Lugar Lugares”, como em “O Coelacanto”, o protagonista depara-se com o bem e o mal, o inferno e o paraíso, optando por um caminho, tomando uma decisão. No primeiro conto, o caminho é o suicídio, e no segundo é a realização de um sonho:

A labareda. Uma labareda que se desencadeia na cabeça nova arquitectada ao cimo do corpo, que afronta o mundo e o

⁴⁵⁵ BACHELARD, Gaston – *Lautréamont*, p. 72. “les instantes ineffable d’impulsions, le souffle premier de l’inspiration.”

⁴⁵⁶ HELDER, Herberto – “Lugar Lugares”. In *Os Passos em Volta*, p. 56.

devasta como a vinda de Deus: a maneira demoníaca que Deus tem de arrombar as portas, quando toca com os dedos para se anunciar. Então KZ abandonou tudo, e desapareceu. Deixou dito: *Vou procurar um coelacanto*. E nunca mais voltou, nunca mais voltará.⁴⁵⁷

A primeira vez que ouvi falar de um Celacanto foi em *Os Passos em Volta* no conto “O Coelacanto”. Comecei por fazer vários desenhos inspirados na poética do conto, sem saber mais nada sobre o peixe, para além do que me transmitiam as palavras de Herberto Helder. Mais tarde, em conversa com o ilustrador científico Pedro Salgado,⁴⁵⁸ descobri que o Celacanto existe realmente e que a história da sua descoberta é verdadeiramente apaixonante. O entusiasmo que este ilustrador-biólogo demonstrou ao contar-me a história desse peixe foi o mesmo entusiasmo que o personagem de Herberto Helder encontrou ao ler a “monografia sobre o Coelacanto, peixe quase fabuloso que, havia poucos anos, se julgava desaparecido da terra e do qual se conheciam apenas fósseis dispersos.”⁴⁵⁹. Um peixe que é “quase mamífero” pois tem fecundação interna, desenvolvendo-se embriões na fêmea; ou seja, é vivíparo mas, mal as crias nascem, são independentes e não são amamentadas. É uma espécie que se julgava extinta há trezentos milhões de anos. Encontraram o primeiro peixe vivo em 1938 no Canal de Moçambique e desde então que pescadores dessas e de outras partes do globo se têm deparado com ele, embora se saiba hoje que o Celacanto habita nas profundezas dos oceanos e apenas por isso não é visto mais vezes. Esta é uma história fantástica, foi uma das grandes descobertas do século XX. Durante meses senti-me fascinada com a história deste peixe e, de certa forma, entendi melhor o fascínio de KZ, o personagem do conto

⁴⁵⁷ HELDER, Herberto – “O Coelacanto”. In *Os Passos em Volta*, p. 65.

⁴⁵⁸ Nota: em 1996 o ilustrador científico e biólogo Pedro Salgado trouxe para Portugal o primeiro exemplar desta espécie de peixe, entregando-o mais tarde ao Museu Bocage (Museu Nacional de História Natural de Lisboa) como seu fiel depositário. Este Celacanto esteve durante um ano no atelier do ilustrador, servindo como objecto de estudo para a realização de uma ilustração científica desta espécie, realizada a tinta da china sobre *scratchboard*, a qual, após ter sido submetida a concurso jurado no *World Congress of Biomedical Communication*, em Orlando, USA, em 1994, ganhou o *Award of Excellence* (1º prémio).

⁴⁵⁹ HELDER, Herberto – “O Coelacanto”. In *Os Passos em Volta*, p. 63.

mas, sobretudo, o fascínio do próprio Herberto Helder. O encantamento de KZ pelo *Coelacanto*, resume-se, numa primeira leitura, ao encantamento pela vida e entusiasmo dos ictiologistas aquando desta descoberta – não propriamente pela ictiologia em si, mas pela descoberta científica, neste caso, que gera emoções fortes e genuínas:

Os ictiologistas são pessoas inocentes, ou sofrem do fascínio de certos preconceitos míticos, pois nunca puderam aceitar que KZ não se interessasse pela ictiologia. O primeiro contacto – mas fulminante – com a matéria rebarbativa foi a leitura de uma monografia sobre o coelacanto (...). Mas um dia alguém descobriu um desses animais revulsivos, vivendo em águas perdidas, respirando sombriamente (...). E o mundo dos ictiologistas foi subvertido por uma onda de loucura (...). Apareceram fulgurantes monografias que descreviam o peixe magnífico, peixe com trezentos milhões de anos, a sua cabeça monstruosa, as escamas ósseas, as barbatanas selvagens. Amor – eis a palavra. O puro amor dos ictiologistas.⁴⁶⁰

Tomar conhecimento da história da origem deste peixe, leva-nos a pensar nas nossas próprias origens e na dos nossos antepassados. Antes de se ter encontrado um exemplar vivo julgava-se que a sua origem seria a mesma que a dos humanos, pois supunha-se que, tal como estes, seria um parente próximo do primeiro vertebrado que saiu das águas. Aliás, sabe-se hoje que todos temos a mesma origem: o gato, o cão, o canário, a árvore... O Celacanto, ou um seu parente próximo, está, afinal, na origem do homem e terá dado origem a todos os vertebrados que colonizaram a Terra, há centenas de milhões de anos (os homínídeos “acabaram de chegar”, apenas há meia dúzia de milhões de anos). Outros terão dado origem ao Celacanto, e dele, poderemos recuar até ao início da vida. Em todo o processo da História da evolução da vida há alguns momentos fundamentais – no caso do *Coelacanto*, foi a

⁴⁶⁰ HELDER, Herberto – “O Coelacanto”. In *Os Passos em Volta*, p. 64.

oportunidade de colonização da Terra. Um poeta, como me foi dito por Pedro Salgado, olharia para este facto como algo de transcendente, mas um cientista, mesmo conhecendo todos os passos e implicações do processo, não deixa de se deslumbrar com o mesmo facto. Somos todos compostos dos mesmos materiais-base e todos descendemos do primeiro ensaio de material orgânico rodeado por uma membrana – a primeira célula. Este material, apesar de não organizado, já existia antes de dar origem à célula pelo que, usando as palavras de P. Salgado: somos todos filhos das estrelas. O biólogo levanta ainda uma questão: onde está então a fronteira entre ciência, poesia e misticismo? Talvez esteja, diz ele, nas ligações particulares entre os neurónios de cada ser humano, em função das ligações que se estabeleceram ao longo da sua vida, com a sua carga individual e única, no enquadramento do seu meio cultural – o endógeno e o exógeno.⁴⁶¹

Talvez o personagem KZ tenha igualmente partido à descoberta das suas origens, num sentido metafórico – em busca do que há de mais antigo e profundo nele. Deixou-se levar pelas emoções e quis descobrir a sua verdadeira alma, a sua verdadeira essência:

KZ não era ictiologista, e nisso se manifesta a fascinação da história. Vive numa apaziguada zona de penumbra, cumprindo leis, alheio aos enredos ictiológicos e à teia magnética da cidade. Receptividade difusa, uma desordem tal de vulnerabilidades que esse alheamento pode roçar a ciência das adivinhações. O seu destino é uma cristalização luminosa.⁴⁶²

Maria Estela Guedes comenta: “A morfologia dos exemplares vivos era igual à dos fósseis. A evolução esqueceu-se de os transformar. O facto é tão extraordinário como se aparecessem agora dinossauros vivos, a peregrinar pelo recinto da Basílica

⁴⁶¹ Entrevistas a Pedro Salgado; Setembro de 2010 e Outubro de 2011.

⁴⁶² HELDER, Herberto – “O Coelacanto”. In *Os Passos em Volta*, p. 63.

de Fátima.”⁴⁶³. E acrescenta que, pela forma como Herberto Helder conta esta história, parece-lhe que poderemos estar aqui perante mais um ser híbrido na obra deste poeta – o que levanta uma outra questão interessante, relativamente a este peixe magnífico do conto: o facto de ser ou não um ser híbrido que, neste caso em particular, poderá consistir num “homem-peixe” ou, segundo as palavras de Marco Silva, num “lugar/peixe”.

KZ, ao correr atrás do peixe, transforma-se no próprio peixe pré-histórico e conhece as suas origens, o princípio da espécie humana. Foge de uma vida superficial para uma vida de conhecimento. Mais uma vez, encontramos nos contos de *Os Passos em Volta* a combinação da realidade com a ficção. Contudo, desta vez, em “O Coelacanto” a realidade parece ficção. E o personagem por ele criado (funcionário no Ministério das Finanças, que foge do seu quotidiano infernal à procura de um peixe pré-histórico) pode, também ele, ser verdadeiro. Em sentido metafórico, a intenção do autor é clara: o personagem procura nas profundezas do oceano a essência da vida. “O Coelacanto” pode ser uma história de hoje, a história de alguém que cumpre e é fiel a códigos de comportamento estabelecidos pela sociedade, mas que acaba fugindo dessa vida desinteressante, pouco imaginativa. KZ simboliza também essas pessoas que sonham a vida toda em ter outro tipo de vida e que, num determinado momento, conseguem romper com as regras e partir à procura de um sonho. É igualmente interessante observar a forma como a História da própria ciência pode levar à ficção. A ciência, conhecida por ser exacta e estar do lado da razão e do consciente, serve de mote para contar uma história da imaginação, com dimensão onírica. O texto de “O Coelacanto” em *Os Passos em Volta* não só conta a história real de um peixe pré-histórico, mas acrescenta ainda algo de onírico, quando aborda as emoções e os sonhos. No sub-consciente de KZ residia o sonho de partir à procura do seu verdadeiro “Eu”. Lembro-me do extraordinário filme “O Grande Peixe” (*The Big Fish*) de Tim Burton onde, à semelhança de “O Coelacanto” de Herberto Helder, se misturam os factos de uma

⁴⁶³ GUEDES, Maria Estela, op. cit., p. 61.

história verdadeira com um mito. A teia do filme desenrola-se à volta do filho de *Edward* que tenta descobrir a história verdadeira do seu Pai (Edward Bloom), um homem de imensa imaginação e um apaixonado pela vida. Edward Bloom conta histórias magníficas, que se misturam com o mundo real e com o mundo imaginário. Tal como em “O Coelacanto”, Edward também parte à procura de um peixe, mas aqui, no momento em que morre, transforma-se ele próprio no peixe. A realidade e a ficção, mais uma vez, confundem-se, para contar a história admirável de um homem que procura a sua essência, partindo atrás de um sonho. Assim, poder-se-à dizer que, em ambas as histórias, (tanto na de Tim Burton como na de Herberto Helder) a metamorfose, dá lugar ao sonho.

Não posso deixar de evocar aqui duas obras que foram um marco na história da literatura americana e inglesa e onde, provavelmente, tanto “O Coelacanto” como *O Grande Peixe* foram buscar inspiração: *Moby Dick*, um épico de Herman Melville, uma obra publicada pela primeira vez em 1851 e *O Velho e o Mar* (*The Old Man and the Sea*) de Ernest Hemingway, cuja primeira publicação surge em 1952. Embora com cem anos de distância, as duas obras contam a história da luta de um homem com peixes gigantes, mostrando que “o homem não foi feito para a derrota, o homem pode ser destruído mas não derrotado”, como diz o velho Santiago de *O Velho e o Mar*. Em *Moby Dick* a baleia branca simboliza Deus ou a própria natureza. Melville conta a história de um capitão, o capitão Ahab, que parte num navio baleeiro não com a intenção de caçar baleias, mas sim de se vingar da baleia branca (*Moby Dick*), a qual, já numa viagem anterior, o tinha deixado sem perna. O autor revela nesta obra a insignificância da raça humana perante a natureza: “Oh, homem! Admira-te e modela-te pela baleia!”⁴⁶⁴. *Moby Dick* revela, à semelhança de “O Coelacanto”, o eterno conflito entre o homem e o seu destino. *O Velho e o mar* caracteriza-se por ser “um poema em prosa, uma epopeia de simples trama, singelamente narrada (...) onde a dignidade humana é respeitada até à última miséria.”⁴⁶⁵. Uma pequena e simples história de um

⁴⁶⁴ MELVILLE, H. – *Moby Dick*. Col. “Geração Público”. Trad. Lúcia do Carmo Cabrita Harris. (s.l): Coleção Geração Público, imp. 2004, p. 442.

⁴⁶⁵ SENA, Jorge. In Hemingway, Ernest – *O Velho e O Mar*. trad. Jorge de Sena, Editora Livros do Brasil, 1956.

velho e solitário pescador que, depois de oitenta e oito dias sem nada pescar, um dia parte para mais longe do que era costume e pesca um grande peixe. Luta durante quase quatro dias para o conseguir vencer e, de regresso ao porto piscatório, arrastando o grande peixe morto junto ao casco do barco, é atacado por tubarões que lho roubam. Santiago representa a coragem de quem tudo enfrenta para sobreviver os dramas e obstáculos da vida. Simboliza a dignidade do homem, na conquista do dia-a-dia, através do esforço que demonstra para estar à altura das diversas situações. Encerro este conto de “O Coelacanto” com uma citação de Moby Dick”:

O que são os Direitos dos Homens e as Liberdades do Mundo senão peixes livres? O que são as mentes e opiniões de todos os homens se não peixes livres?” O que são os princípios da crença religiosa senão peixes livres? O que são, para os verbalistas ostentosos e desonestos, as ideias dos pescadores senão peixes livres?, O que é o grande globo se não um peixe livre? E o que és tu, leitor, senão um peixe livre e um peixe capturado também? ⁴⁶⁶

Maria de Fátima Marinho compara a metamorfose existente em “O Coelacanto” e “Doenças de Pele”: “Em ambos os casos um homem vulgar transforma-se de um momento para o outro num prodígio (...). Todavia, se em “Doenças de Pele”, a transformação isola e dá a conhecer a existência do amor entre os homens, em “O Coelacanto”, KZ abandona uma vida rotineira e vai atrás de um sonho.”⁴⁶⁷. Recordo que esta temática do abandono de uma vida rotineira para dar lugar a uma transformação interior, é análoga à do conto “Polícia”. Esta imagem do poeta-narrador a metamorfosear-se é recorrente nos vários contos de *Os Passos em Volta*, seja num contexto de abandono de uma vida desinteressante, seja através de uma doença de pele. Parece-me ser esta uma das imagens mais fortes da obra:

⁴⁶⁶ MELVILLE, H., op. cit., p. 567.

⁴⁶⁷ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 76.

Eu era um homem tranquilo, emocionalmente disponível, mas defendido contra as vertigens da dissipação. Convivia com bastante gente. Claro, não amava ninguém. E então vi de súbito a nódoa na mão direita (...). Era um homem coordenado com os dias, entendendo que a matéria da minha existência, doce e dócil, afrontava a matéria do mundo e se amansava nos dedos desse mundo. Mas uma força dramática parecia libertar-se agora da magnética e frágil trama estendida entre mim e as pessoas. Pensei nelas, nas pessoas, e achei belos embora avulsos os seus rostos, e os gestos (...). A mancha alastrara. Atingia um terço do antebraço, e era cada vez mais branca (...). E o meu amor às pessoas também crescia.⁴⁶⁸

O título “Doenças de Pele” faz-me lembrar que, geralmente, associado a algumas das doenças de pele estará um problema psíquico por resolver. Neste caso, o problema do narrador seria o isolamento em que se encontrava, relativamente às outras pessoas, a falta de amor que sentia pelos outros, a indiferença – a mesma falta de comunicação que encontramos ao longo de quase todos os textos. A lenta transformação “num réptil branco”, que o afasta fisicamente das outras pessoas, ao mesmo tempo que desenvolve uma afeição honesta por eles, cria, mais uma vez, uma figura contraditória. Agora que gostaria de conviver e pertencer à sociedade, já não o pode. Como o próprio narrador diz: “não é uma doença física”, é uma questão mental, porque a transformação existe no seu pensamento e espírito. Outra imagem que me parece importante neste conto é a imagem do espelho: “E, na treva do quarto, luzia a fundura do espelho. Eu estava nu, lá dentro”. Esta é a imagem que o poeta escolhe para fechar o conto e que simboliza essa alteração mental, a consciência de que mudou de forma, de forma psíquica. Marco Silva refere-se a esta imagem do espelho como um “símbolo muito forte”, que também aparece em “O Grito”: o espelho representa “a consciência do seu verdadeiro eu, ao mesmo tempo que representa a sabedoria e o conhecimento.”⁴⁶⁹. O espelho não reflecte

⁴⁶⁸ HELDER, Herberto – “Doenças de Pele”. In *Os Passos em Volta*, p. 77.

⁴⁶⁹ SILVA, Marco, op. cit., p. 102.

somente o corpo que se encontra reflectido nele, por vezes torna-se opaco e obscuro para quem se encontra à sua frente, permitindo momentos de reflexão, que vão dar a conhecer o interior da alma. Há um olhar de dentro para fora e não só um olhar de fora para dentro.

Segue-se “Descobrimento” e, mais uma vez, encontramos o mesmo círculo e espaço sem saída, presente também em “Os Comboios que vão para Antuérpia”, tal como encontramos a espiral de Bachelard, anteriormente citada. Aqui, a espiral representa ainda a insistência em procurar sem conseguir encontrar ou, sobretudo, procurar para continuar a questionar, como fazem os poetas e os artistas:

Dizem que Goethe escreveu e rescreveu os seus poemas. Leonardo era mortalmente paciente diante das cores. E que sabemos dos outros, os mais antigos? Tudo é eternamente recomeçado. Não se sabe o que acharam. Acharam alguma coisa – os antigos, os modernos?

O que esse homem procurava e achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma proposta ou uma solução moral, nós, os desta nação, mal podemos imaginar as alegrias e dores do homem estrangeiro, ao frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia nem noutra qualquer cidade do mundo.⁴⁷⁰

No início do conto, o narrador aflora o tema da morte que, conforme diz Marinho, “marca a certeza da inutilidade da procura”⁴⁷¹. Em “Descobrimento”, o narrador começa, efectivamente, a levantar dúvidas quanto à utilidade desta procura, sem, no entanto, a abandonar. A ideia da procura de um outro lugar – o tal lugar do sonho, perfeito e utópico, longe daquele lugar inóspito, frio e estrangeiro –

⁴⁷⁰ HELDER, Herberto – “Descobrimento”. In *Os Passos em Volta*, p. 89.

⁴⁷¹ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 77.

interessa-me sobretudo. A procura é um acto próprio, de quem não está satisfeito, característica comum a qualquer criador. Veja-se o que diz Marco Rebelo no seu estudo:

A criação literária de um universo com um tempo e um espaço próprios começa na embriaguez dionisiaca que, talvez ao contrário do que muitos acreditam, está para além do simples consumo de substâncias narcóticas e dos excessos sensuais. É uma embriaguez que não tem sede de vinho, mas sim uma sede de constante renovação, de eterno recomeço.⁴⁷²

Neste conto, o narrador deixa pela primeira vez o espaço interior, o quarto, os fantasmas e as interrogações sobre o que estaria no exterior, para finalmente partir à descoberta. Descobre que o lugar que sonhava não existe, não o encontra nem ali nem possivelmente em mais lugar nenhum e, por não haver outra saída, continua a insistir na procura, como vimos acontecer em “Os Comboios que vão para Antuérpia”. A referência à morte, no início do conto, será talvez uma metáfora a prenunciar a desilusão que exprime no final do texto, de não encontrar o que procura, ou de descobrir que não encontra nada melhor do que aquele lugar frio e estrangeiro onde já se encontra. Estrangeiro talvez signifique, neste e noutros contos de *Os Passos em Volta*, o homem que procura a sua essência, a sua nova identidade, ainda não adquirida. Tanto a névoa, descrita pelo narrador-poeta, que cobria aquela cidade do norte, como as “lâmpadas que acendiam e apagavam” e fascinavam o “descobridor de cidades”, simbolizam para mim essa fase ainda indeterminada, fase ainda de evolução, de procura de outro lugar interior do poeta :

A névoa enchia os caminhos, e as pessoas passavam como fora da realidade, apareciam e desapareciam, tão vagas, imperceptíveis, que se duvidavam tivessem um quotidiano, a

⁴⁷² REBELO, Marco Alexandre, op. cit., p. 93.

esperança, que morressem, nascessem, morressem. (...) Caminhou sob o fascínio misterioso das lâmpadas que acendiam e apagavam – ele, o pequeno homem só, o homem feroz que vinha inspirado de muito longe e procurava.⁴⁷³

Esta procura encontra-se igualmente ao longo de todos os textos, o desejo de conhecer, os mistérios, a obscuridade, procurar uma orientação que faça sentido. Portanto, aqui, a morte não representa uma morte física mas sim o desejo de reaparecer, de renascer noutra lugar. Diz Marco Silva que quem procura, caminha para a frente, avança. Não é necessário saber qual o caminho para poder progredir, mas sim saber porque se caminha. Quem sabe porquê, sente uma força maior para continuar.⁴⁷⁴

“Aquele que dá a Vida”, situa-se numa aldeia onde um homem solitário mata um touro na praça pública, aplaudido pela população, que grita e salta de entusiasmo. Um primeiro homem tinha saltado antes deste para o meio da praça, também para lutar com o mesmo touro, mas esse primeiro homem saiu vencido. Ofendido pelo seu sucessor, o “homem solitário” – que saiu vencedor – o primeiro homem tenta vingar-se, ameaçando-o de morte, no dia seguinte, com a ajuda de uns amigos. O “homem solitário” sobrevive e prepara lentamente uma outra vingança sobre o vencido. No fim do conto, encontram-se os dois homens na mesma praça: o vencedor e o vencido. Não chegam a lutar porque o “homem solitário”, humilhando o outro, propõe-lhe não o matar se ele disser: “tu tiraste-me a vida e tornaste a dar-me a vida”, coisa que aquele faz. Para além das óbvias conotações bíblicas, Maria de Fátima Marinho diz que, com esta frase, o narrador tenta “superar a morte e criar a vida pelo poder da palavra.” Já Marco Silva comenta, sobre a mesma frase, que esta contém em si imagens antagónicas, tais como “a morte e a vida, a ignorância e o conhecimento”, e ilustra uma “luta de

⁴⁷³ HELDER, Herberto – “Descobrimento”. In *Os Passos em Volta*, p. 86.

⁴⁷⁴ SILVA, Marco, op. cit., p. 52.

consciências”, sendo que a maior vingança ou lição do homem solitário será permitir que o homem vencido continue a viver, mas com “o peso de uma nova consciência pessoal”.⁴⁷⁵

O touro aparece aqui como um personagem obscuro, repleto de “imagens fundas e carregadas”:

Um touro preto é uma espécie de massa rebarbativa, com uma obscura vida interna onde se imagina que circulam imagens fundas e carregadas. É difícil discernir os teoremas que, pela acção, vai demonstrar. E a maneira como o fará, com suas improvisações e inspirações repentinas. Mas existe uma fenda nesse sistema de energias, a ponta de um ferro, a imperceptível abertura oferecida pelo destino à derrota e à morte.⁴⁷⁶

Esta é uma figura plena de energia e poderes, figura que transporta a “massa portadora de vida” e que é o símbolo da força criadora. Como tal, é uma figura enigmática, repleta de mistérios, onde se esconde uma alma – tal como acontece com o homem. Mas, em todas as almas há uma fenda e, no caso do homem, será mais vulnerável aquele que não tem imaginação, porque o campo das energias humanas tornou-se mais estrito – ficando também mais vulnerável e em desvantagem, ao enfrentar o touro. Só para os homens astutos, como o “homem solitário”, essas energias darão lugar à imaginação. Logo, o homem será sempre vencedor se for sensível, humilde e souber usar o espírito – o que poucas vezes acontece com a maioria dos homens. O touro é pesado e forte, repleto de imagens obscuras, que só os mais obscuros dos homens conseguem admirar e tocar. Diz Marco Silva que “é sobretudo por meio da consciência que o homem se distingue

⁴⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 95.

⁴⁷⁶ HELDER, Herberto – “Descobrimento”. In *Os Passos em Volta*, p. 93.

do touro”⁴⁷⁷. Também o touro, apesar da carga simbólica fortíssima que transporta (como ser que evoca a ideia de força e ímpeto, e a força da energia sexual) se caracteriza como um ser vulnerável, de índole instintiva e sensorialmente rico. Se olharmos a imagem do esqueleto da cabeça deste animal, com os seus chifres, poderemos ver que se assemelha ao aparelho reprodutor feminino – curioso constatar que esta “criatura poderosa e masculina se torna num símbolo da força feminina.”⁴⁷⁸. Não posso deixar de evocar aqui a série de 27 gravuras sobre a arte de tourear que Picasso criou para ilustrar a edição bibliográfica do livro *La Tauromaquia o el arte de torear* de José Delgado, escrito em 1796, assim como a tão famosa pintura *Guernica*, que representa o bombardeamento dos alemães e italianos em *Guernica*, no país Basco, durante a guerra Civil Espanhola em 1937. Duas das figuras representadas, com grande destaque, são precisamente o Touro e o Cavalo. É possível que Picasso tenha tratado de unir os arquétipos do ocidente, onde se inclui a tourada, com o mito do Minotauro (touro de Minos). Este mito da Grécia antiga explica a importância do poder do touro nessa civilização e o seu valor enquanto animal sacrificado aos deuses.⁴⁷⁹ O touro em “Aquele que dá a Vida” também surge enquanto animal sacrificado, pois a festa da tourada pode ser encarada como um sacrifício: “O sacrifício está ligado à ideia de troca, ao nível da energia criadora ou da energia espiritual. Quanto mais precioso for o objecto material oferecido, mais a energia espiritual recebida em troca será poderosa”. Neste conto, a morte do touro enquanto sacrifício celebra a vitória interior do “homem solitário”: “vitória da natureza espiritual do homem sobre a sua animalidade.”⁴⁸⁰

Ainda sobre o conto “Aquele que dá a Vida”, gostaria de salientar outra imagem que me parece ser relevante, apesar de quase não se dar por ela: “A casa

⁴⁷⁷ SILVA, Marco, op. cit., p. 95.

⁴⁷⁸ WERNESS, B. Hope – *Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. New York: London, Continuum, 2003, p. 57.

⁴⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 60.

⁴⁸⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Sacrifício”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 580.

fica lá atrás – fechada, fixa –, para um homem se deitar e sentir o sangue correr na carne. Serve para dormir, acordar e pensar, e de novo dormir (...)”⁴⁸¹. Estamos aqui, de novo, perante a solidão e a importância da casa para a introspecção: a casa de Bachelard reaparece.

Neste conto, a narrativa é contada como num sonho; move-se para trás e para a frente, “zigzagueante”, como diz Maria de Fátima Marinho⁴⁸². O tempo não é contínuo, é interrompido pelas diversas acções, o que ajuda na construção das imagens oníricas. Pois na dimensão do sonho, o tempo é outro, não é contínuo, não existe:

Os homens que o atacaram desapareceram da povoação. O costume. Desapareceram por uns tempos e, quando voltam, tudo esqueceu. O tempo move-se. À janela do quarto, o homem vê esse movimento do tempo a sumir-se. Olha para os arrozais verdes do verão que passam de uns dias para os outros, mudando, amadurecendo; as laranjas que se tornam amarelas quando a terra arrefece devagar, por dentro; os sobreiros de repente em carne viva⁴⁸³

Parece-me oportuno apresentar aqui as ilustrações de Diniz Conefrey (figs. 92, 93, 94, 95) – ilustrador português nascido em 1965 – para este conto de *Os Passos em Volta*, pois revela-se extremamente interessante que este ilustrador tenha arriscado ilustrar, em estilo de banda desenhada, um conto que se desenrola ao longo de uma linha de tempo interrompida. “Aquele que dá a Vida” foi ilustrado por Conefrey numa publicação de BD editada em 2001 com o título *Arquipélagos*, da Íman Edições. É interessante constatar como foi possível adaptar textos de Herberto Helder a um trabalho de ilustração como a banda desenhada, onde toda a narrativa desempenha um papel crucial para o entender da história (ao contrário de outro tipo

⁴⁸¹ HELDER, Herberto – “Aquele que dá a Vida”. In *Os Passos em Volta*, p. 94.

⁴⁸² MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 79.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*, p. 101.

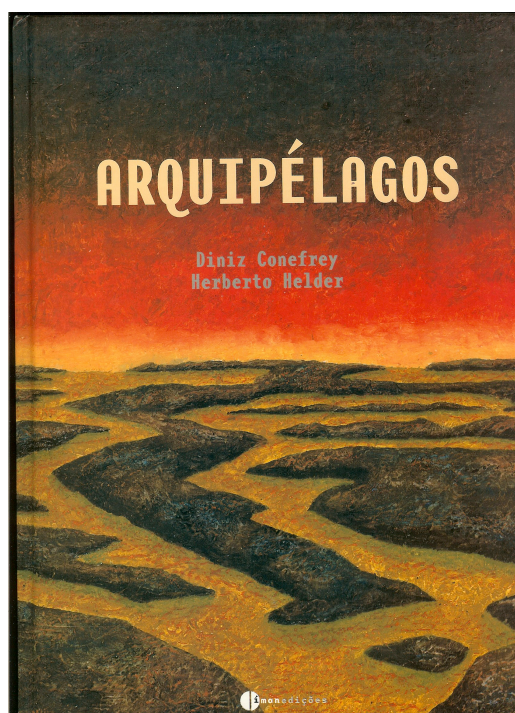


fig. 92 – Diniz Conefrey, *Arquipélagos*, [2001?], capa.

de ilustração). “Arquipélagos” é constituída por dois textos de Herberto Helder, “Aquele que dá a Vida” de *Os Passos em Volta* e “Uma ilha em Sketches”, de *Photomaton & Vox*. No primeiro conto, Conefrey apresenta ilustrações com uma narrativa construída de forma clássica, apesar de ter omitido parte do texto, e surpreende-nos ao revelar imagens que, apesar de seguirem literalmente o texto, acrescentam também outras novas características, como por exemplo as cores e idiossincrasias físicas dos personagens. O tempo e o espaço, que não são contínuos no texto, são ritmados pela própria paginação e pela forma como o ilustrador construiu as vinhetas, pois estas não surgem separadamente umas das outras, mas sobrepõem-se através de um encadeamento cromático e formal que marca as diversas acções, não alterando em nada o substrato da história. Já em “Uma ilha em Sketches”, o ilustrador arrisca retirar o texto às imagens e assim evita que os desenhos sejam uma repetição das palavras. Ao olharmos as imagens sentimos as palavras do poeta, e assim ele apresenta-nos uma narrativa visual que se revela extremamente poética, mantendo-se fiel ao poema. Esta ideia de Diniz Conefrey pareceu-me notável, uma vez que sempre achei complicado ilustrar poesia com imagens figurativas e reais



fig. 93, 94 – Diniz Conefrey, “Aquele que Dá a Vida” de Herberto Helder em *Arquipélagos*.

seguindo literalmente o texto, pois as ilustrações sujeitam-se dessa forma a perder a dimensão poética, própria de um poema, e a cair numa redundância absurda. Assim, não tendo o texto ao lado, a leitura destas imagens será sempre uma experiência singular, tanto para aqueles que conhecem *Photomaton e Voz* como para aqueles que o desconhecem.

Devo dizer que o meu primeiro contacto com este livro *Arquipélagos* foi somente em 2009, dois anos depois de ter iniciado esta minha viagem à obra de Herberto Helder, *Os Passos em Volta*. Foi com enorme curiosidade e deleite que me entreguei à leitura do livro, pois até aquele momento não tinha ainda encontrado um só ilustrador que se aventurasse a ilustrar a obra de Herberto Helder. Interessante foi também confirmar como a ilustração se pode manifestar de formas tão diversas em relação a um mesmo texto. Mais uma vez, o resultado depende sempre do modo particular de cada um de sentir esse texto. Diniz Conefrey reconhece que o seu trabalho, relativamente a esta obra de Herberto Helder, desempenha o papel de



fig. 95 – Diniz Conefrey, “Uma Ilha em Sketches” de Herberto Helder em *Arquipélagos*.

tradutor e intérprete em simultâneo.⁴⁸⁴ É essa tradução e interpretação que vai ditar o trabalho final da ilustração. Ilustrar uma obra como a de Herberto Helder exige tempo de reflexão, de espera, permitindo que as palavras se interiorizem. Quando as imagens despontam pela mão de um ilustrador, deverão reconhecer-se nelas as diferentes agitações e inspirações de quem as criou, que poderão ser totalmente opostas às que resultam de uma outra interpretação de um outro ilustrador.

⁴⁸⁴ CONEFREY, Diniz – “Herberto Helder ou as paisagens interiores”. In Worm, Maria João; Conefrey, Diniz -*Quarto de Jade*. [Em Linha]. 30 Novembro, 2009. [consulta em 25 de Outubro de 2011]. Disponível na internet: <http://quartodejade.wordpress.com/2009/11/30/herberto-helder-ou-as-paisagens-interiores/>

“Como se vai para Singapura” é o texto que surge a seguir a “Aquele que dá a Vida”. No entanto, tratarei de analisar primeiro “Teorema”, pois tanto este como o primeiro são contos que possuem ambientes e temas semelhantes: ambientes de festa e de vingança. Em “Teorema” deparamo-nos com a morte de Inês de Castro contada de uma forma original, narrada por Pêro Coelho, o assassino. O ênfase é dado à sua morte e não a de Inês de Castro; vemos e sentimos, através dos olhos e da alma de Pêro Coelho, que ele, mesmo depois de morto, continua a ver e a pensar. Diz Maria de Fátima Marinho que ““Teorema” é talvez o mais fantástico” de todos os contos de *Os Passos em Volta* e que “a morte é [neste conto], encarada de um ponto de vista catártico”. Acho curiosa esta observação pois, segundo a autora, aqui a morte servirá para libertar emoções que sofreram repressão, neste caso, “pulsões interiores de desejo de morte, de crime, presentes em todos os homens”, tal como acontece no Complexo de Édipo, de Freud.⁴⁸⁵ Ora, talvez arrisque dizer que a morte do touro no conto anterior também poderá servir de catarse, no sentido de o homem em geral matar o animal poderoso que há em si, de forma a substituir essas paixões animais e primitivas por uma vida mais espiritual. Segundo a teoria Junguiana, “O touro é a força incontrolada, sobre a qual uma pessoa evoluída tende a exercer o seu domínio.”⁴⁸⁶

Regressando a “Teorema”, ao lermos esta versão de Herberto Helder sobre Inês de Castro e, em especial, o momento em que Pêro Coelho descreve a sua própria morte em praça pública, um novo imaginário se abre. A vida prolonga-se para além da morte. Diz Marco Silva sobre estes dois contos, “Aquele que dá a vida” e “Teorema”: “Pêro Coelho continua a defender o seu teorema mesmo depois de lhe ter sido arrancado o coração e o homem que vence o touro é um homem que ressurge de uma morte incompleta.”⁴⁸⁷ A imagem antropofágica do Rei D. Pedro a comer o coração de Pêro Coelho é tão forte e emotiva que, à primeira vista, pode

⁴⁸⁵ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 80.

⁴⁸⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Touro”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 650.

⁴⁸⁷ SILVA, Marco, op. cit., p. 92.

parecer muito apetecível para um ilustrador, porém é uma imagem que se esgota muito rápido, e dificilmente o ilustrador conseguirá interessar mais o leitor com a sua imagem do que as palavras do poeta. Será mais curioso pensar em Pêro Coelho crescendo dentro do rei... Diz Maria de Fátima Marinho que há uma forte ligação entre estes dois homens e que até, de certa forma, se verifica também uma “espécie de identificação pela ingestão antropofágica que D. Pedro faz do coração de Pêro Coelho, e que o próprio Pêro Coelho narra, de modo fantástico e simbólico.”⁴⁸⁸:

O moço sobe a escada com a bandeja onde o meu coração parece um molusco sangrento. D. Pedro volta-se, a bandeja aparece junto ao parapeito da janela. O Rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim (...). E levanta-o de novo, e depois trinca-o ferozmente. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas.⁴⁸⁹

Encontro no protagonista deste conto (Pêro Coelho) mais um híbrido dos contos *Os Passos em Volta*: vida e morte fundem-se num só e resultam na vida eterna. Ao matar D. Inês de Castro, Pêro Coelho prolonga-lhe a vida; oferece-lhe a vida eterna – num ser híbrido, “o monstruoso torna-se sinal do sagrado.”⁴⁹⁰. Assim, também a morte de Pêro Coelho o transporta para o lado bom, o do paraíso: ficará na memória do povo como aquele que, apesar de ter tirado a vida a Inês de Castro, lhe deu igualmente a vida eterna. Esta foi a imagem mais marcante que encontrei no texto: a partir da imagem do mal, do monstro, nasce o lugar do paraíso.

⁴⁸⁸ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 80.

⁴⁸⁹ HELDER, Herberto – “Teorema”. In *Os Passos em Volta*, p. 119.

⁴⁹⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Híbrido”. In *Dicionário dos Símbolos*. op. cit., p. 367.

Conforme escreve Maria de Fátima Marinho “Como se Vai para Singapura” dá lugar a uma segunda descoberta, como no conto “Descobrimento”⁴⁹¹, já antes analisado:

Mas em Amsterdão nem sequer existia a rua que o meu amigo tinha indicado e, claro, nunca houve em qualquer parte da terra um homem chamado Max Hughes que conseguisse embarcar gente para Singapura. Às vezes chego a pensar que não existe nenhuma cidade com tal nome. Mas não é nem nunca foi essencial. A comoção e a esperança, sim, essas existem, e são o tema dos nossos dons, a nossa tarefa. E é nelas próprias que o milagre do mundo pode ser concebido.⁴⁹²

O narrador descobre que não existe “Singapura”, assim como também não existia a “Antuérpia” que ele desejava. A Singapura que o narrador desejava, era aquela “que está muito acima dos merecimentos de um homem”, e que o narrador define assim:

Os dias longos, as noites no meio do mar. Espero o porto de chegada, as virtudes restituídas, o espírito enfim reconciliado com o mundo. E desembarco, há uma qualquer experiência surpreendente, caminho para o conhecimento.⁴⁹³

Marco Silva faz uma comparação deste conto com “Os Comboios que vão para Antuérpia” dizendo que, apesar destes lugares não existirem, eles continuam a ser o caminho para se chegar ao lugar ideal: o da inocência e da transcendência. O importante é que se acredite que é possível lá chegar, mesmo sabendo que na realidade não existem. Os espaços interiores, tais como o quarto, a cervejaria, o

⁴⁹¹ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 79.

⁴⁹² HELDER, Herberto – “Como se Vai para Singapura”. In *Os Passos em Volta*, p. 113.

⁴⁹³ Ibid, *ibidem*, p. 111.

combóio, etc., são os espaços que permitem ao poeta imaginar.⁴⁹⁴

Sempre a mesma ânsia de chegar ao conhecimento absoluto. A travessia do mar é a rota certa para chegar à sabedoria e à verdade. A desilusão de não conseguir encontrar a Singapura a que aspirava, a constatação de não existir tal lugar, não terão importância se for possível representar esse lugar no espírito, imaginando-o portanto. Contudo, o narrador insiste na esperança, visto que só através dela o lugar ideal poderá ser concebido, e basta a imaginação para manter essa esperança. A capacidade de viajar para dentro de si, fantasiar, sonhar, é importante para se manter vivo.

Acho particularmente encantadora a forma como o narrador descreve, em “Como se vai para Singapura”, “o palco”, o cenário revelador do teatro da vida, da necessidade de improvisar e de criar um novo plano de acção, para ser possível manter uma esperança: “Refiro-me às pequenas virtudes da imaginação. Não se pode exigir mais nada. Uma pequena cervejaria numa pequena cidade destinada, em nós, ao puro jogo”⁴⁹⁵. Aventuro-me a dizer que também aqui, nesta peça imaginada pelo poeta-narrador, se produz mais uma vez o fenómeno da catarse, já visto anteriormente noutros dois contos, “Aquele que dá a vida” e “Teorema”. O fenómeno da catarse na simbologia do teatro, “consiste numa transposição simbólica da situação realmente vivida por um sujeito mas não expressa e muitas vezes inconsciente, ao nível de uma situação imaginária.”,⁴⁹⁶ de forma a que através do inconsciente e da espontaneidade do actor se efectue uma espécie de libertação (catarse). “É o real que o teatro, em cada momento, nos atira à cara: o real, com os seus mitos e as suas metamorfoses, os seus medos, os seus sonhos, deslumbramentos e grandes decepções”, é o que nos diz Yvette Centeno na sua obra de estudo *Teatro e Sociedade*.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ SILVA, Marco, op. cit., p. 72.

⁴⁹⁵ HELDER, Herberto – “Como se Vai para Singapura”. In *Os Passos em Volta*, p. 109.

⁴⁹⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Teatro”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 636.

⁴⁹⁷ CENTENO, Yvette K. – *Teatro e Sociedade (Ler/Ver Teatro)*, op. cit., p. 11.

Neste caso, o cenário situa-se na Holanda, e o pano abre com dois actores sentados numa mesa, num canto de um bar. Os dois personagens, um alemão e o poeta-narrador, conversam sobre a importância de chegar a Singapura, a “cidade esperança”, longe de um ocidente que não presta. Este lugar real, representado pelo cenário dos dois personagens sentados a uma mesa daquele bar, rapidamente se transforma num outro, naquele lugar imaginário de Singapura, através das palavras mágicas do alemão: “Estávamos os dois a uma mesa do canto, e ele exercia-se no imaginário com uma desenvoltura maravilhosa”⁴⁹⁸. O poeta-narrador, ao estar dentro do teatro do imaginário do alemão, que lhe revela Singapura como lugar ideal, liberta-se, nem que seja por breves momentos de introspecção, da “verdade impossível de Holanda” onde tudo era “falso, luminoso e necessário”.

Cão passageiro, cão estrito/cão rasteiro cor de luva amarela/
Apara lápis, fraldiqueiro, /Cão liquefeito, cão estafado/cão de
gravata pendente, /cão de orelhas engomadas, de remexido
rabo ausente, /cão ululante, cão coruscante, /cão magro,
tétrico, maldito/a desfazer-se num ganido,/a refazer-se num
latido, /cão disparado: cão aqui, /cão ali, e sempre cão. /Cão
marrado, preso a um fio de cheiro, /cão a esburgar o osso/
essencial do dia a dia, cão estouvado de alegria, cão formal de
poesia, /cão soneto de ão ão bem martelado, /cão moído de
pancada/e condoído do dono, /cão: esfera do sono, /cão de
pura invenção, /cão pré-fabricado, /cão espelho, cão cinzeiro,
cão botija, /cão de olhos que afligem, /cão problema... /Sai
depressa, ó cão, deste poema!⁴⁹⁹

O cão de O'Neill não será o mesmo cão de Herberto Helder mas encontro nele uma boa introdução a “Cães, Marinheiros”, uma vez que ambos recorrem ao mesmo animal para descrever a condição humana e são ambos poetas da mesma geração.

⁴⁹⁸ HELDER, Herberto – “Como se Vai para Singapura”. In *Os Passos em Volta*, p.109.

⁴⁹⁹ O'Neill, Alexandre – In *Alexandre O'Neill: Poesias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

“Cães, Marinheiros” apresenta-se, na minha opinião, como um conto absolutamente central na obra de *Os Passos em Volta*. Reparo logo na ambiguidade do título e questiono-me se não estou mais uma vez perante um anfíbio herbertiano. Cães que são marinheiros ou Cães e Marinheiros: a primeira dúvida que surge, imediatamente após uma primeira leitura do título – dúvida essa que é imediatamente esclarecida, na primeira frase do conto: “Era um cão que tinha um marinheiro”. Da *Enciclopédia do Simbolismo Animal na Arte*, “Os cães são boas escoltas dos mortos. Caminham com os seus focinhos junto ao chão. Eles cavam a terra, enterram os ossos e caçam em tocas. (...) Têm visões nocturnas e sabem o que se encontra na escuridão. Relativamente à terra, às coisas mortas, aos sons e cheiros que são imperceptíveis para os humanos, os cães têm um conhecimento esotérico das coisas e uma ligação especial com o submundo”⁵⁰⁰. Ora vejamos que tipo de cães serão estes em “Cães, Marinheiros”:

Nem todos os cães têm a nossa sorte, disse o cão, pois conheço vários cães que são donos de vários marinheiros estúpidos. Iam por isso bastante contentes e diziam, a outros cães com quem se cruzavam, que possuíam um marinheiro invulgarmente esperto. – Ele tem uma filosofia das paisagens, dizia o cão. Um cão da Estrela, que encontraram naturalmente perto da Serra da Estrela, perguntou-lhe se o marinheiro gostava de sardinhas – adora-as, respondeu a cadela.⁵⁰¹

Depois de ler todo o texto, estou mais segura de este personagem-marinheiro poder ser interpretado como um personagem anfíbio. Nada nos diz que este marinheiro não possa ser, efectivamente, um cão. Somente pela palavra “marinheiro” deduzimos

⁵⁰⁰ WERNES, Hope B. “Dog”, op. cit., p. 135,136. “Dogs are appropriate escorts for the dead. They walk with their noses to the ground. They dig in the earth, bury bones, and hunt in burrows. They eat carrion and make themselves smell of it. They have night vision; they know what is there in the darkness. Relating to the earth, to dead things, to sound and smells that are imperceptible to humans, dogs have esoteric knowledge and special connections with the underworld”

⁵⁰¹ HELDER, Herberto – “Cães, Marinheiros”. In *Os Passos em Volta*, p. 126.

que será humano, pois o poeta subverte as funções do homem na sociedade, mostrando qual será, na verdade, “a ordem real da sociedade”, para usar as palavras de Maria de Fátima Marinho. Ainda segundo a autora, esta inversão “na ambiguidade do texto” será a “chave da sua leitura”⁵⁰². Assim, em vez de ver apenas a inversão de serem os cães os donos de pessoas e não as pessoas a serem donas de cães, vejo não só a representação dos dois personagens e a representação dessa inversão, mas também o verdadeiro e o falso, sendo o homem e o cão um só: a transformação do homem em cão, em servo, incompreendido e preso. É desta forma que o poeta vê a condição humana, a qual, como já foi dito antes, está patente em quase todos os contos desta obra. Encontro também no personagem do Marinheiro uma semelhança aos vários narradores dos outros contos, sendo que este concentra na sua imagem ambígua e peculiar muitos dos elementos comuns a todos os outros narradores – o que, no meu entender, faz deste um conto central. A imagem do marinheiro suscita, por si só, uma imagem do mundo dos sonhos, transportando-nos desde logo para uma dimensão onírica. Marco Silva vê neste personagem do Marinheiro uma representação do poeta de *Os Passos em Volta* pois, em ambos, a liberdade é necessária, o personagem Marinheiro “jamais poderá ser um guardador de jardim, porque ele é a personificação da liberdade”. Um marinheiro deve estar junto do mar, porque “o mar é um símbolo fortíssimo, pois não só representa o mistério e a pureza, como também a liberdade e o indefinido, o infinito e o absoluto (...) o mar é a sua origem.”⁵⁰³.

Não posso deixar de recordar o *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa – quem sabe se este conto de Herberto Helder não será uma ironia a Pessoa? Será este conto uma alusão ao sonho do marinheiro de Pessoa? Este, simboliza uma outra vida que ele construiu para si próprio, para fugir dos horrores da sua pátria. O marinheiro desaparece da ilha de Pessoa e reaparece “raptado” pelos Cães, Marinheiros de Herberto Helder... Representará este conto de Herberto Helder os horrores da sua pátria, da mesma pátria de Fernando Pessoa? Será o seu desejo de morrer a viagem que sonha fazer para a sua nova pátria?

⁵⁰² MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 81.

⁵⁰³ SILVA, Marco, op. cit., p. 59.

O marinheiro não consegue viver longe do mar e por isso os seus donos, que são um casal de cães, com medo que ele fuja, levam-no para o interior e prendem-no no jardim. O marinheiro, que era inteligente, não aguentou esta falta de liberdade e preferiu deixar-se morrer. Os cães, seus donos, enterraram-no debaixo de uma Acácia. A escolha desta árvore não é feita por acaso: a Acácia simboliza a incorruptibilidade e a imortalidade⁵⁰⁴. Simboliza ainda “a ideia de iniciação e de conhecimento das coisas secretas”⁵⁰⁵. O personagem Marinheiro prefere a morte e a integridade à falta de liberdade, tanto física como psicológica:

Um dia, ao anoitecer, caiu para o lado resfolegando. – O mar, ouviram-no dizer. Então foram para dentro, e dormiram. De manhã vieram cedo ao jardim e verificaram que o marinheiro estava morto. – Era um marinheiro tão esperto, disse a cadela. – Pois era, disse o cão, foi pena. E enterraram o marinheiro debaixo de uma acácia.⁵⁰⁶

Ainda segundo Marco Silva, esta imortalidade (sugerida pela imagem da Acácia) garante-lhe uma procura pela origem, tal como acontece com “O Coelacanto”. Ambos os personagens, KZ e o Marinheiro, mostram ter a mesma consciência ao quererem trocar a vida que tinham por uma outra, mais ambiciosa, superior, através do universo simbólico.⁵⁰⁷ A morte, nesta obra, não é necessariamente o lado mau da vida pois, num universo simbólico, o símbolo não é fixo, permite diversas interpretações, como já vimos anteriormente.

⁵⁰⁴ VRIES, Ad – *Dictionary of Symbols and Imagery*. 2nd, revised edition. Amsterdam, London: North-Holland Publishing Company, 1976, p. 2.

⁵⁰⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Acácia”. In *Dicionário dos Símbolos*. op. cit., p. 38.

⁵⁰⁶ HELDER, Herberto. “Cães, Marinheiros”. In *Os Passos em Volta*, p.126,127.

⁵⁰⁷ SILVA, Marco, op. cit., p. 62.

A morte da velha avó em “Equação” também representa de certa forma o conhecimento mas, desta vez, ele é alcançado através da sabedoria, adquirida com a idade e com o envelhecimento. Em “O Quarto” e sobretudo em “Cães, Marinheiros”, por exemplo, sentimos que a sabedoria será alcançada apenas depois da morte, enquanto que em “Equação” o processo de envelhecimento e o tempo elevaram o personagem da Avó a um outro patamar, a um profundo conhecimento das coisas. Maria de Fátima Marinho diz o seguinte sobre a morte nestes textos: Em “Cães, Marinheiros” e “Teorema”, “*a morte se situa a um nível ambíguo e simbólico*, em “Equação” e o “Quarto”, ela é muito mais concreta.”⁵⁰⁸ Do meu ponto de vista, mesmo sendo mais concreta não deixa de ser também um pouco simbólica:

Assim é porventura a sabedoria: vil, esmagadora. O único tempo que lhe pertence deve ser a idade, mas quando dela se aproxima um jovem fascinado que a si mesmo impôs a condição de mensageiro, como se quisesse tocar no gelo, convencido – ele! – de que o calor dos poucos anos poderá fundir o gelo, então o gelo agarra a idiota mão quente, e queima-a. A Avó morreu nesse mesmo dia.⁵⁰⁹

Em todos eles, vemos uma preparação para a morte, a preocupação da passagem para uma outra vida: o começo de algo novo e não o fim de tudo. Com a Avó, a preparação é feita através da longa idade, da noção que se atingiu um conhecimento superior e que está na altura de um recomeço: o neto. O gelo sábio queima a mão ignorante: passa o testemunho. Veja-se o que tem a dizer Marco Silva sobre o gelo, neste contexto:

Não deixa de ser bastante sugestiva esta imagem, de certa forma antropomórfica, do “gelo” associada à “sabedoria”, não

⁵⁰⁸ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 81.

⁵⁰⁹ HELDER, Herberto. “Equação”. In *Os Passos em Volta*, p.135.

só por causa dessa solidificação intensa e quase impenetrável que muito dificulta a sua fundição, o acesso à “sabedoria”, mas também por causa dessa insensibilidade e indiferença que não hesitam em queimar quem ambiciosamente lhe tenta tocar de forma a comungar e a unificar-se com esse conhecimento.⁵¹⁰

Ora, na minha perspectiva, este gelo queima e não se funde, mas também não se afasta eternamente, ao transferir “sabedoria” para o neto. Desta forma, o narrador adverte e instrui que a velhice é sinónimo de conhecimento. O neto aproxima-se e queima-se, desvenda-se o mistério da Avó e a marca da queimadura representa um novo ciclo no “jovem fascinado”.

O retrato da velha Avó também é uma imagem muito sugestiva neste conto:

Através do amarelo antigo e sua psicológica tradução em tempo (...) a Velha Avó, nas circunstâncias um corpo jovem subtilmente inclinado para a frente, atento à própria força, a Velha Avó jovem sai das esquadrias que a delimitaram, e irrompe para além desse verão exaltado. Bate-me em cheio. (...) A criatura do retrato, esplêndida na insólita teoria da sua juventude – fixa, forte, no instante mais perfeito da acção.⁵¹¹

Olhando o retrato o poeta-narrador fixa o tempo. É nesse instante em que o tempo pára que ele reflecte sobre a situação do momento, em que se dá conta que a Avó já não pertence àquele retrato, àquele tempo, e que a realidade, o tempo actual, é bem diferente: o verdadeiro corpo da Avó “continuou o movimento”, revelando-se agora um corpo “podre”. Esta situação obriga o poeta-narrador a encontrar uma nova direcção, a concentrar-se no tempo actual, longe do “mito in comportável das fotografias” e a andar para a frente. Contudo, no momento em que “a avó abre os

⁵¹⁰ SILVA, Marco, op. cit., p. 120.

⁵¹¹ HELDER, Herberto. “Equação”. In *Os Passos em Volta*, p.131,133.

olhos”, subitamente um novo rosto se revela, o rosto cor de azeitona ilumina-se com um “sorriso que o limpa da velhice” e o poeta-narrador, que é o neto, “traz agora o retrato para o centro do tempo”, pois reconhece naquela Avó velha a Avó nova que ele fixou do retrato. Compreende agora aquele rosto velho da Avó: foi o tempo e o amor por ela que o fez compreender.

O trabalho lento e minucioso de construção da casa, que nos é descrito em “O Quarto”, e nos prepara para uma morte anunciada (“trabalho na minha morte”), significa igualmente uma preparação para a morte. A construção lenta da casa é uma alegoria à construção lenta da alma, diz-nos Maria Estela Guedes. Esta autora refere também que a construção, o poder de construir, o poder de criar é próprio dos artistas; é o poder dos antigos, que também construíam casas, catedrais e túmulos, assim como o poder dos poetas que constroem “casas” para falarem da alma.⁵¹² Esta exteriorização da sua alma e da sua essência, no conto de Herberto Helder, é executada para poder finalmente recomeçar uma outra vida, a da morte. O quarto enquanto espaço fechado, nesta obra de Herberto Helder, não serve unicamente como lugar íntimo e isolado para criar ou viver. Este quarto serve, pelo contrário, para morrer. O poeta-narrador questiona a falta de dignidade no momento da morte, relativamente à vida. Salienta a importância da casa onde se vai morrer, do lugar escolhido e eleito para deixar esta vida.

A preparação da morte é lenta e morosa, assim como a construção da casa; o poeta-narrador insiste com os construtores nesta lentidão pois revela-se necessária uma espera e alguma paciência para a construção de um espaço digno para se morrer – amplo, ao contrário dos espaços em que viveu, pequenos e simples.⁵¹³

É isso. Trabalho na minha morte. Um homem verdadeiro tem direitos e deveres para com a sua morte. Sabe que estou a construir uma casa? (...) Construo a casa muito devagar. É a

⁵¹² GUEDES, Maria Estela, op. cit., p. 110.

⁵¹³ HELDER, Herberto. “O Quarto”. In *Os Passos em Volta*, p.141.

minha última tarefa. (...) Meu avô correu mundo e veio morrer na cama onde nascera. (...) Ponho a minha força toda nas razões da vida. Isto quer dizer que me preocupam a oportunidade e a qualidade da minha morte. (...) Lembra-se de lhe ter falado no vento marítimo batendo nos pinheiros? E na alta montanha intransitável atrás da casa? (...) Fecho as portas da casa (...). E fico no quarto sem soalho e deito-me no chão. (...) E então poderei morrer.⁵¹⁴

Vejo neste conto uma árvore, mais especificamente, uma árvore da vida, invertida; uma árvore que cresce para dentro da terra, em direção ao centro; um tronco sem fim. A casa construída (o lugar) é essa árvore que viaja para dentro, invertida, e que serve de passagem para outro lugar: de fora para dentro. O personagem “encosta a cara à terra profundíssima”, e entrega-se de corpo e alma à natureza. Marco Silva compara esta morte com a de “Cães, Marinheiros”, pois em ambos “a natureza no universo simbólico herbertiano assume qualidades femininas semelhantes às da Mãe Criadora, aquela que é capaz de gerar a vida e de transferir esse conhecimento, que é a origem da vida, para o filho.”⁵¹⁵ Ora, esta imagem da Mãe Criadora que transfere o conhecimento para o filho, no meu entender, é uma imagem comum a muitos dos contos, seja através da imagem simbólica da terra (“Cães, Marinheiros” e “O Quarto”), da imagem simbólica da Mãe aranha (“Trezentos e Sessenta Graus”), da imagem simbólica do touro (“Aquele que dá a vida”), seja, através da imagem simbólica da Velha Avó (“Equação”).

Evoco novamente “Os Cadernos de Malte Laurids Brigge” de Rilke, que Yvette K. Centeno analisa como sendo uma ideia de engrandecimento da morte e que é, na minha opinião, um bom exemplo de um conto que trata do mesmo tema que encontramos em “O Quarto” de Herberto Helder. Ora compare-se com uma passagem de Maria Rilke:

⁵¹⁴ Ibid, *ibidem*, p. 140,143.

⁵¹⁵ SILVA, Marco, op. cit., p. 75,76.

Tinha-se, a morte, e isto dava às pessoas uma dignidade particular e um calmo orgulho. Meu avô, o velho Camareiro Brigge, a esse ainda se lhe via que trazia dentro de si uma morte. E que morte!: durou dois meses, e era de voz tão forte que se ouvia até lá fora à quinta.⁵¹⁶

Segundo Maria de Fátima Marinho, o narrador em “O Quarto” procura dominar a morte ou recebe-a “com a calma de uma aceitação”⁵¹⁷. Noutros textos de *Os Passos em Volta* o poeta aborda o mesmo tema, a morte honrada. Veja-se em “Os Combóios que vão para Antuérpia” quando o narrador diz: “Talvez seja isso a inocência. Talvez só no mar nos seja concedido morrer verdadeiramente, morrer como nenhum homem pode.”

Segundo Bachelard, a nossa casa é o nosso primeiro universo: “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é – como se costuma dizer – o nosso primeiro universo. Ela é verdadeiramente um cosmos.”⁵¹⁸ Tanto em “Trezentos e Sessenta Graus” como em “O Quarto” o regresso a casa simboliza o regresso ao “ninho”, ao nosso primeiro universo.

Relativamente aos próximos textos, diz Maria de Fátima Marinho que há um regresso aos temas dos primeiros contos, tais como a solidão, o isolamento e a incompreensão, que desta vez surgem mais severos, mais assumidos.⁵¹⁹ Vem-me à memória que uma doença grave, quando reincide, chega avassaladora, sem piedade. Assim será também com os contos de *Os Passos em Volta*. À medida que nos aproximamos do fim, certos temas anteriormente afluídos invadem então o leitor com maior intensidade, como acontece com o tema da morte no último conto, onde a mãe se transforma numa grande aranha. Segundo Marco Silva, ao aproximarmo-

⁵¹⁶ RILKE, Rainer Maria, op. cit., p. 362.

⁵¹⁷ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 78.

⁵¹⁸ BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 24. “la maison est notre coin du monde. Elle est – on l’a souvent dit – notre premiers univers. Elle est vraiment un cosmos.”

⁵¹⁹ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 81.

nos do fim da obra *Os Passos em Volta*, reparamos que o entusiasmo demonstrado nos primeiros contos pelo “poeta-personagem” central naquilo que seria o início de uma viagem, se desvanece para o fim da obra, pois essa experiência de viajar e conhecer o mundo revela-se inútil.⁵²⁰

Em “Vida e Obra de um Poeta” o caminho para o conhecimento não se encontra só nas ruas e nos lugares comuns, cheios de gente e acontecimentos, mas também na criatividade e na poesia – que são um “lugar” resguardado, ideal para reflexão, longe do mundo físico, da ignorância, e o qual poderá ser inclusive a morte: “É na morte do poeta que se principia a ver que o mundo é eterno”, frase que encerra o conto “Vida e Obra de um Poeta”. Neste conto, os lugares eleitos pelo narrador-poeta para escrever são as retretes de Paris. Esta imagem forte do poeta escrevendo na retrete, evoca o personagem de Ulysses de James Joyce, que relata os acontecimentos dos tempos modernos através do personagem Leopold Bloom. Parece-me que a escolha destes lugares se prendem sobretudo com a necessidade de dizer que não existe um lugar ideal para a criação, o que importa é que este seja um lugar isolado, longe da vida mundana e pouco inspirada, lugar que os diversos narradores-personagens têm vindo a procurar ao longo dos textos. Marco Silva diz que perante este espaço simbólico, a “retrete”, “todo o ser humano se torna igual, limitado às necessidades fisiológicas” e acrescenta que “O lugar onde se está não importa. Importa é o que se consegue ver a partir dele.”⁵²¹. Também Marcel Duchamp, quando apresenta o seu urinol – *La Fontaine* – procura revelar como qualquer objecto da vida quotidiana, não reconhecido *a priori* como artístico, pode ser considerado uma obra de arte, desde que um artista o reconheça como tal.

A experiência de vida e a da escrita (das reflexões em lugares isolados) leva o poeta à sabedoria, ao segredo profundo das coisas:

⁵²⁰ SILVA, Marco, op. cit., p. 105.

⁵²¹ Idem, *ibidem*, p. 104.

Eu apurara a experiência, encontrara os meus centros. Levava tudo para a retrete: o amor, o terror, a grande cidade, o anjo da guarda com quem atravessara o bairro atulhado de putas. A minha obra nascia. Às vezes, no meio dos perigos, medos e vertigens destas experiências, olhava a cara num pequeno espelho de bolso, para ver se eu próprio me transformava por fora, ao sabor do sensível movimento do espírito, este conhecimento que ia ganhando da vida e da poesia.⁵²²

Como no mundo da criança que Freud evoca, será com as fezes que ocorre o primeiro deslumbramento com a matéria secreta do seu corpo.

O espelho, objecto recorrente nestes contos e com uma forte carga simbólica, reflecte aqui a própria consciência (do poeta), a introspecção num momento de dúvidas e inseguranças e até a sua capacidade criativa. O espelho traduz o momento de reconhecimento dele próprio, em que averigua se a transformação que sente por dentro também se confirma por fora.

É interessante pensar que, se por um lado, o poeta-narrador precisa da experiência de vida do mundo exterior, das cidades, da viagem, do amor, etc., para poder levar tudo para “a retrete” e esperar que a obra nasça, por outro lado, no conto seguinte, “Duas Pessoas”, define essa experiência como sendo infrutuosa e inútil:

Aluguei esta casa quando vim do estrangeiro. Sentia-me transbordar de experiências desordenadas e irrevogáveis. Um pouco enjoado de pequenas cidades descobertas à noite, quando se sai de uma estação de caminho de ferro. Farto de gentes, costumes, acontecimentos. Viajar é idiota. Bom para a crassa primeira juventude. Também para os homens de negócios e intelectuais que vão escrever livros de viagens ou fazer conferências ou estabelecer, no equívoco plano das

⁵²² HELDER, Herberto. “Vida e Obra de um Poeta”. In *Os Passos em Volta*, p. 149.

literaturas, as fraternidades inter-nacionais. Regressei farto, farto, um milhão de vezes farto.⁵²³

Neste momento, *Os Passos em Volta* afigura-se-me um espaço de contradições, as quais se vão encontrando ao longo dos textos; contudo, numa leitura mais profunda, entendo que estas contradições fazem parte do processo de amadurecimento e crescimento do poeta-narrador. Este, é um processo que o leva a concluir que o conhecimento é adquirido não apenas através das experiências de vida por si sós, mas também através do entendimento dessas experiências – entendimento esse que só amadurece com o tempo, como acontece com a avó de “Equação” e que, uma vez amadurecido e aceite pelo poeta-narrador, lhe permitirá ficar pronto para morrer. Marco Silva diz que, no conto “Vida e Obra de um Poeta”, estar pronto para morrer é:

compreender e aceitar toda a ressonância misteriosa da vida e do mundo, porque, em boa verdade, nada há, nem mesmo o poema, que consiga ser mais do que uma ‘visão’; que consiga transmitir mais do que ‘o pressentido segredo das coisas’. Por esta razão, a morte de um poeta é uma forma obscura de mostrar que a própria vida e o mundo são o caminho eterno do conhecimento.⁵²⁴

Os meus desenhos reflectem estes espaços contraditórios, pois ilustram diferentes experiências de um narrador-poeta ainda em crescimento, com os seus desejos e frustrações. Por esta razão, e de uma forma geral, cada um dos desenhos ilustra não apenas um, mas vários dos contos.

O conto seguinte, “Duas Pessoas”, numa primeira leitura, apresenta uma incomunicabilidade entre os dois personagens principais, um poeta e uma prostituta;

⁵²³ HELDER, Herberto. “Duas Pessoas”. In *Os Passos em Volta*, p. 156.

⁵²⁴ SILVA, Marco, op. cit., p. 105.

dois personagens sós que não comunicam, porque não pertencem ao mesmo mundo. O poeta representa o conhecimento, o afastamento do mundo físico e o isolamento e a prostituta representa a vida real, o mundo à superfície, mundano. Marco Silva entende que a impossibilidade de amor entre estes dois personagens se prende não com o facto de pertencerem a mundos tão diferentes um do outro, mas “porque ambos (cada um à sua maneira) são pessoas conspurcadas por uma sociedade indiferente e alheia aos problemas e impulsos humanos”.⁵²⁵ A prostituta pensa: “Estes homens esbulham-nos. Exploram a fonte maternal de que somos dotadas, ficam ali sugando o nosso leite e deixam-nos completamente vazias.”⁵²⁶ Aqui surge a imagem da Deusa-Mãe do conto anterior, onde era invocada através das palavras do poeta, e neste conto ela surge nas palavras da própria prostituta. Segundo Juliet Perkins a “mulher” na obra de Herberto Helder é conotada com o valor simbólico do feminino, onde o criador adopta as diversas funções da Deusa-Mãe, entre elas: fertilidade, morte, regeneração, terror, loucura, impotência, contemplação, desmembramento, dissolução, êxtase, inspiração e visão. Sem esta totalidade, resta ao poeta somente o erotismo sem a fertilidade e então os corpos “transformam-se em máquinas.”⁵²⁷

Em “Duas Pessoas” as prostitutas são descritas assim:

Estas pequenas prostitutas ficam diante de mim desprovidas quase de qualidades humanas. Possuem o corpo, máquina de algum talento (...). Estranhas criaturas calorosas que aparecem e desaparecem, que se substituem, sem atingirem nunca uma forma definitiva. Criaturas incertas, mas verdadeiras.⁵²⁸

Criaturas que o personagem-poeta do conto anterior, “Vida e Obra de um Poeta”, descreveu como “intérpretes de Deus”:

⁵²⁵ Idem, *ibidem.*, p. 87.

⁵²⁶ HELDER, Herberto. “Duas Pessoas”. In *Os Passos em Volta*, p. 162.

⁵²⁷ PERKINS, Juliet, op. cit., p. 82.

⁵²⁸ HELDER, Herberto. “Duas Pessoas”. In *Os Passos em Volta*, p. 155.

Certas noites dava uma volta por Pigalle e estudava miudamente os cartazes das casas de strip-tease. Absorvia a nudez retratada das atrizes como se absorve um plasma forte. Elas eram intérpretes de Deus. Via nesses corpos uma declaração divina (...). Todas as putas de Pigalle eram minhas mães; a carne fotografada, tornada viva em mim pelo enredo da comoção, era a carne-mãe, a matéria fundamental da terra.⁵²⁹

Seguem-se os últimos quatro contos, “Poeta Obscuro”, “Coisas Eléctricas da Escócia”, “Brandy” e “Trezentos e Sessenta Graus”. Maria de Fátima Marinho conclui a sua análise referindo, uma vez mais, a ligação óbvia entre alguns destes últimos textos e outros do início, tais como: “Estilo” e “Brandy”, e “Holanda” e “Coisas Eléctricas da Escócia” – estabelecendo a tal circularidade da obra já referida anteriormente, e observando também, uma vez mais, que os textos de *Os Passos em Volta* “funcionam simultaneamente como independentes e como um todo coerente.”.⁵³⁰

“Coisas Eléctricas da Escócia” conta a história de uma criança escocesa que dá choques eléctricos, através da electricidade estática que acumula. É um conto que fala, tal como em “Holanda”, daquilo que distingue um “prodígio”, do mundo das regras. Encontramos aqui mais uma contradição: a criança é tratada tanto como um deus quanto como um objecto de troça, um monstro ou uma aberração:

Entretanto o prodígio ferve, renova pela surpresa e maravilha da vida, acorda as humanas virtudes da curiosidade e do espanto. Vão aparecendo as mãos para tocar. De pé e séria (o sorriso de triunfo e ironia é interior, ninguém nota), sobrecarregada por uma sacralidade tenebrosa, eis a criança no centro de Aberdeen (Escócia), atraindo os adormecidos talentos

⁵²⁹ HELDER, Herberto. “Vida e Obra de um Poeta” In *Os Passos em Volta*, p. 150.

⁵³⁰ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 83.

dos homens. Com as mãos ávidas e tementes, as pessoas acercam-se do pequeno deus do mal e da solidão, esse motor do enigma, o truculento engendrador da fábula.⁵³¹

e

O cabelo do monstro dá estalidos quando o penteiam (...). E então há sorrisos em Aberdeen. Uma cabeleira a dar estalidos é acessível, mostra uma dimensão conforme, é ridícula num deus que deixa as mãos queimadas..⁵³²

O poeta transmite aqui a ideia de que tudo o que é maravilhoso e único, isola e separa. Se algo transgride no “mundo das regras” e se mostra diferente, é posto de lado, marginalizado. Logo, a criança de Aberdeen, enquanto prodígio e ser único, vive triste e distanciada da sociedade. Esta contradição ou oposição de ideias, inspira-se na contradição da vida humana, da natureza humana, especialmente na daqueles que não vêem “para além do muro do seu quintal”. É curioso observar ainda que a imagem de um “polvo macho”, na Alemanha, que “decidiu devorar-se a si mesmo e, descontente com isso, desdevorou-se em seguida e começou a pôr ovos, numa louca vertigem materna” e outra imagem de um “elefante branco” que “atravessou quase toda a África em linha recta, em direcção ao mar”, reforçam a ideia de que aquilo que é avesso à ordem natural das coisas, dificilmente é aceite pelo homem comum. A imagem de um elefante, que simboliza o conhecimento, mais concretamente o elefante branco, (símbolo de poder, na Tailândia⁵³³), que atravessa África, é uma imagem desafiadora e antagónica, pois em África não existem elefantes brancos; aliás, atente-se logo na imagem do branco, como cor oposta à da terra negra, de África. Quanto à expressão “em linha recta em direcção ao Mar”, será talvez a representação do sujeito, amante do conhecimento, que vai directo às profundezas do mar, onde o encontrará. Tal como a

⁵³¹ HELDER, Herberto. “Coisas Eléctricas da Escócia”. In *Os Passos em Volta*, p. 174.

⁵³² HELDER, Herberto. “Coisas Eléctricas da Escócia”. In *Os Passos em Volta*, p. 174.

⁵³³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Elefante”. In *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 279.

criança de *Aberdeen*, o elefante branco não pertence àquele universo negro. Simboliza o sujeito diferente, o inadaptado que, para sobreviver, necessita de adquirir o conhecimento profundo, da morte, no mar.

Já a imagem do polvo, devorador de si mesmo, transporta-nos numa primeira fase para um universo habitado por monstros disformes, figuras que são habitualmente marginalizadas, vistas como seres do inferno e que não têm lugar no mundo dito “normal”. A figura do polvo macho que, após uma primeira tentativa de se devorar a si mesmo, se arrepende e adquire o poder de gerar vida, como se fosse uma fêmea, parece-me aqui uma representação da mesma morte dos contos anteriores, ao dar origem a uma nova vida. Trata-se de passar o conhecimento a outros por meio da criação e não da destruição. O polvo é conhecido como um dos seres mais inteligentes que habitam no mar. Julgo, inclusive, que o acto de se devorar significa igualmente que passou, por breves momentos, por “outros espaços”, como refere Herberto Helder em relação a Lázaro e à criança de Aberdeen:

E a criança, a criatura sobrevivente? Não ficarão nas suas brincadeiras, nos gestos e silêncios de criação, na sua biografia de criança continuada, as incompatíveis ambiguidades de Lázaro, o que esteve noutros espaços e foi espaço de outro conhecimento?⁵³⁴

Marco Silva diz que a criança está isolada e triste, não “é tanto *por ser* diferente, mas por *fazerem-na* diferente”, porque o isolamento e a distância é algo que lhe é imposto. Novamente nos deparamos com a necessidade de procura e introspecção, simbolizados no rapaz que dá choques, para alcançar o conhecimento de si próprio – conhecimento esse ignorado e estranho a uma sociedade hostil, que não tolera comportamentos diferentes daqueles que estão pré-estabelecidos. Restará apenas a memória daquela criança que, “sob a forma de mito”, tratará de passar a mensagem a outros prodígios iguais a ela, de mente aberta, ávidos do saber.⁵³⁵

⁵³⁴ HELDER, Herberto. “Coisas Eléctricas da Escócia”. In *Os Passos em Volta*, p. 176.

⁵³⁵ SILVA, Marco, op. cit., p.55, 56.

Chegamos assim ao penúltimo conto: “Brandy”.

Tudo estava cheio, porque o meu coração ávido tudo recebia: era um espaço palpitantemente vazio. Agora não, agora estou cheio de pessoas, lugares, acontecimentos, ideias, decisões. E tudo me parece deserto.⁵³⁶

Este pequeno trecho do conto, por si só, poderia ser um pequeníssimo poema. Ao lê-lo, fica-me gravado na memória, para sempre. Nestas poucas palavras, resume-se toda a “viagem” de *Os Passos em Volta*. Começamos com o início de uma viagem que se vislumbra apaixonante, pela vontade de procura de conhecimento que demonstram os diversos personagens dos primeiros contos, e também pela curiosidade natural de quem é jovem e quer conhecer o mundo. Seguidamente, surge a constatação de que, se por um lado, o conhecimento adquirido lhes dá mais inteligência, por outro, há uma insatisfação permanente, um mistério que fica ainda por resolver. Possivelmente, o poeta quer dizer que não passou a ser mais inteligente do que já era, mas que só agora tem consciência disso. Descobre que não descobriu nada, que os lugares que procura não existem e que resta apenas embriagar-se, ser um bêbado e dormir, para ser possível esquecer (ou morrer):⁵³⁷

Desejo estar completamente bêbado. Pare de falar nas pessoas. Que são as pessoas? São eu? Soa mal. A expressão está conforme à gramática? São eu. Curioso. Estilisticamente... Claro, já me encontro bêbado bastante para poder dormir. Exactamente: dormir.⁵³⁸

⁵³⁶ HELDER, Herberto. “Brandy”. In *Os Passos em Volta*, p. 181,182.

⁵³⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – “Álcool”. In *Dicionário dos Símbolos*, p. 50. Talvez Herberto Helder aqui se tenha inspirado em Edgar Poe pois, segundo o dicionário dos símbolos, para Poe, o álcool, ao submergir, dá o esquecimento e a morte.

⁵³⁸ HELDER, Herberto. “Brandy”. In *Os Passos em Volta*, p. 185.

Neste conto, o poeta-narrador finalmente reconhece e assume o seu desapontamento pela vida “normal”, pela humanidade.

Marco Silva faz um pequeno apontamento à importância da bebida ou, mais precisamente ao “brandy” enquanto elemento que causa um estado de embriaguez – estado esse que, para o autor-narrador deste conto, se revela necessário, pois é esse elemento que o leva a encontrar a sua originalidade. Através da bebida, a “inteligência, lucidez ou racionalidade” emergem do seu inconsciente e tornam-o mais real, mais próximo da sua verdadeira essência. Marco Silva cita Bachelard de forma a sustentar melhor esta ideia de que o estado alcoólico ajuda na criatividade e que o inconsciente, através desse estado, nos é revelado ⁵³⁹, pois segundo o filósofo, o álcool é o símbolo do fogo e da vida, e também da inspiração criadora.⁵⁴⁰ As imagens com dimensão onírica que surgem do inconsciente individual ou colectivo e que nos dão a conhecer o pensamento mágico e desconhecido, talvez nos sejam reveladas não só através do sonho, mas também através das drogas e das doenças.

Maria de Fátima Marinho, rematando a sua análise a *Os Passos em Volta* e referindo as breves semelhanças entre “Estilo” e “Brandy”, diz que o primeiro representa o início da viagem e “Brandy” o fim da mesma.

A “viagem” está quase a chegar ao fim, resta-nos “Poeta Obscuro” e “Trezentos e Sessenta Graus”. “Poeta Obscuro” não é o penúltimo dos contos, situa-se entre “Duas Pessoas” e “Coisas Eléctricas da Escócia”; tomei contudo a decisão de somente agora reflectir sobre ele, por me parecer que, juntamente com “Trezentos e Sessenta Graus”, dá um desfecho à “viagem”, abrindo igualmente caminho à conclusão deste capítulo.

Olho ao mesmo tempo para a reprodução de um desenho japonês: Um delicado peixe fugitivo, uma onda enrolada. E a frase irredutível e orgulhosa: “Meu Deus, faz com que eu seja

⁵³⁹ SILVA, Marco, op. cit., p. 113.

⁵⁴⁰ BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, op. cit.

sempre um poeta obscuro.” As calças estão dobradas nas costas da cadeira, a camisa tomba a um canto, e eu estou nu em cima da cama. (...). Os pêlos fascinam-me. Crescem por todo o corpo, irrompem da carne com selvagem impulso, com raiva quase, vindos do caminho abstruso do corpo, para lá da frase onde se pede a Deus a maior, a irrevogável e contínua obscuridade⁵⁴¹

A imagem do corpo nu do poeta em cima da cama, olhando os pelos selvagens que saem de dentro do seu corpo, remete-o possivelmente para um estado primitivo, mais perto das suas origens. A nudez simboliza o ideal a atingir, um renascer, um primeiro dia de criação, ainda puro; uma nudez que rejeita o corpo, como se a alma estivesse presa nele. Diz Maria Estela Guedes que o obscuro na obra de Herberto Helder se relaciona com o mágico e o misterioso, e que a figura de “Poeta Obscuro” é comparável com a imagem de um Xamã, no sentido de se parecer com a figura de um líder espiritual com poderes de natureza mágica e religiosa.⁵⁴² Marco Silva diz que ser “Poeta Obscuro” é mais um estilo do que uma intenção; é a forma que o poeta encontra para dar sentido à vida.⁵⁴³ A obscuridade do poeta está nas suas imagens, nas suas palavras, aquelas que se encontram dentro dele e que são misteriosas, e as palavras, ao revelarem-se, levam tempo até se fazerem compreender.

O poema que se escreve – longo texto fluído, denso e venenoso, a imitar a substância ao mesmo tempo vivificante e corrupta do sangue – não é sequer uma oferta dirigida a Deus. É a ironia, onde desliza a arma da nossa obscuridade. Tremenda força, essa. Escrevo o poema – linha após linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o

⁵⁴¹ HELDER, Herberto. “Poeta Obscuro”. In *Os Passos em Volta*, p. 168.

⁵⁴² GUEDES, Maria Estela, op. cit., p. 58.

⁵⁴³ SILVA, Marco, op. cit., p. 103.

brilho sombrio da minha vida parece ganhar uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas.⁵⁴⁴

O inconsciente é misterioso e mágico e nem mesmo Deus, se existir, nos poderia negar esse mistério que é nosso e que nos dá o poder de sermos enigmáticos e originais, o poder da noite, como obscuridade que gera os sonhos onde o inconsciente se liberta e purifica.

“Trezentos e Sessenta Graus”, apesar de ser o último dos contos em *Os Passos em Volta*, foi o conto que escolhi para dar início a esta viagem, tendo por isso já feito uma pequena reflexão sobre ele. Gostaria de acrescentar agora que, ao ler a frase “Porque somos como as árvores, presos a um lugar”⁵⁴⁵, percebo não só que o poeta-narrador justifica assim o seu regresso à casa da mãe, dos pais, como se o único lugar que sempre existiu fosse o primeiro, aquele onde nascemos, aquele que nos protege e abraça, mas também aquele que mata. Lugar este simbolizado aqui pela imagem que imediatamente me assalta, de um ninho da teia de aranha que a mãe vai bordando, e que o envolve.

Entendo melhor a intuição, que se me revela através dos desenhos, de que não é necessário dar relevância aos espaços físicos, aos lugares envolventes, porque estes representam o mesmo e um único lugar; são a árvore da vida, com as suas raízes bem profundas, em perpétua regeneração. Esta regeneração revela-se numa transformação que se dá no ser, no animal que vive dentro de cada um, no seu inconsciente. O animal, enquanto arquétipo “representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto.”⁵⁴⁶. À figura deste ser, dei-lhe o nome de lugar ou lugares em transformação: lugar interior e íntimo de cada um. O lugar da mãe aranha é o mesmo da árvore, fixo e velho; a mãe, presa pelas raízes, espera o filho, que vai herdá-las. Aí sim, o novo ser fixa-se à terra, à origem, e regenera-se.

⁵⁴⁴ HELDER, Herberto. “Poeta Obscuro”. In *Os Passos em Volta*, p. 169.

⁵⁴⁵ HELDER, Herberto. “Trezentos e Sessenta Graus”. In *Os Passos em Volta*, p. 190.

⁵⁴⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 88.

No início do capítulo refiro que para Maria de Fátima Marinho os contos de Herberto Helder, ao se revelarem numa circularidade imperfeita, transformam-se numa espiral labiríntica⁵⁴⁷. Esta espiral é cíclica, assim como o é o tempo. A viagem de *Os Passos em Volta* será uma viagem no tempo que, embora contínuo, apresenta um ponto de partida e um ponto de chegada, que será sempre o mesmo. Trezentos e Sessenta Graus será assim o início e o fim dessa viagem.

A espiral, de um ponto de vista geral, permite um crescimento gradual de forma a proteger-se de si mesma e é um símbolo que significa eternidade. Nesta obra, o ponto de chegada não será um final, mas sim um regresso à origem – a si mesmo, ao conhecimento absoluto de si próprio. O objectivo será sempre regressar ao começo, ao mesmo ponto de origem. Nesse sentido, podemos estar aqui diante de um círculo, mesmo que todo o movimento circular (tanto num microcosmos como num macrocosmos), se percorra numa espiral, pois cada movimento é diferente de um outro e não se repete nunca. Trata-se de uma espiral que expande, cria e protege o centro, a espiral que contrai e dissolve o centro.⁵⁴⁸

As imagens – obscuras e “animalescas” – que produzi procuram representar uma “desfiguração” das pessoas e dos lugares. Desfiguração que representa também a falta de comunicação entre essas pessoas e lugares, a impossibilidade de “harmonia, união e de diálogo” que Marco Silva refere.⁵⁴⁹

As imagens de Herberto Helder surgem mascaradas, obscuras, escondendo uma realidade que não é perceptível a todos, mas apenas àqueles que anseiam encontrar estes mesmos lugares: lugares do passado, que surgem através do inconsciente (individual ou colectivo), revelando assim uma dimensão onírica.

⁵⁴⁷ MARINHO, Maria de Fátima, op. cit., p. 69.

⁵⁴⁸ PURCE, Jill – *The Mystic Spiral: journey of the Soul*. London: Thames and Hudson, 1974, p. 13-28.

⁵⁴⁹ SILVA, Marco, op. cit., p. 120.

Através da minha interpretação, procuro ir ao encontro do autor do texto. Interessa-me o confronto entre as duas formas de arte, e a experiência que o leitor tem ao deparar-se com elas. Cada leitor tem uma interpretação diferente, dependendo do seu percurso de vida. As imagens com dimensão onírica estão abertas à imaginação e a uma visão “desconhecida”, íntima de cada um. Ao ilustrar, selecciono apenas parte de uma ideia do poeta ou parte de um ambiente. As imagens que surgem e que dou a conhecer aos leitores escondem muitas das ambiguidades e enigmas do texto, sacrificando-os para garantir uma leitura mais clara. Porém, alguns outros enigmas surpreendem ainda assim o leitor, dando-lhe dessa forma a conhecer duas visões do mesmo tema.

Fecho este capítulo de “Os Lugares de Herberto Helder” com uma citação do conto “Poeta Obscuro”, concluindo que a treva surge como arquétipo da criação, a obscuridade como espaço e pulsão de liberdade.

Acerca da frase – “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.” – julgo haver alguma coisa a explicar (...). Obscuros somos sempre, mesmo sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatá-lo. Que nem mesmo Deus, se existisse... Etc.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ HELDER, Herberto. “Poeta Obscuro”. In *Os Passos em Volta*, p. 167.