

Uma poética do feio (António Pedro: poesia e artes plásticas)

A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia.

(António Pedro, “Nota-circular acerca de mim-mesmo”)

Em carta¹ dirigida ao Dr. Oliveira Lopes em 10 de Outubro de 1955, António Pedro, depois de se identificar e de dizer que é natural de Cabo Verde, onde nasceu em 1909, adianta:

Esta metade galaico-minhota e irlandesa-galesa do meu sangue, fez-me gostar de gaitas de foles, de instrumentos de percussão e da conquista do impossível. Como meus tetravós celtas, se eu pudesse, atiraria setas ao sol. Minha família, no entanto, é de gente burguesa e bem-pensante.

(Pedro 1998: IX)

Também em *Casa de Campo*, no poema “AUTO-RE TRATO”, desde logo denunciador de prática intertextuais, se diz:

MAGO DE ME FAZER HISTÓRIA E GUERRA,
CAPAZ EM CADA IMAGEM DE SERVIR
A MINHA IMAGEM D’OIRO QUE UM PORVIR
BREVE DESFAZ E N’OUTRA IMAGEM SE ERRA,

OU LOUCO DE TEMER-ME, PELA SERRA
ÁRVORE DOIDA EM TRANSE DE FLORIR
MÃOS COMO FRUTOS, E OLHOS A DORMIR
AO MARULHO DAS ONDAS, SOBRE A TERRA,

¹ Carta parcialmente reproduzida na *Antologia Poética* de António Pedro, por Fernando Matos Oliveira e que faz parte do espólio do autor, arquivado na Biblioteca Nacional.

QUERO-ME, TONTO, A TORNAR EXACTO E CERTO,
QUOTIDIANO E VIL, COMO SUPONHO
TÃO NECESSÁRIO QUE SE SEJA, AQUILO

QUE ULTRAPASSANDO O LIMIAR INCERTO
DO QUE É EM SUAVE (DE DIVINO) TRILO
RECRIA EM MUNDO O QUE NASCEU NUM SONHO.

(Pedro 1998: 49)

Esta auto-apresentação legítima, desde logo a previsão de um carácter prolixo, naturalmente plasmado na sua obra. O arrebatamento e a moderação produzem o choque de emoções, génese do alcance do real, aqui erigido em verdadeiro *leitmotiv* da sua produção poética e plástica.

Iniciando-se na poesia em 1926, só em 1934 entra na aventura das artes plásticas sem que, com isto, o seu nome deixe de andar ligado à promoção da arte de vanguarda como o prova, a título de exemplo, a participação na organização do *I Salão de Independentes* em 1930 ou em jornais e revistas de que foi fundador como, e entre muitos outros, *A Bandeira* (1928) ou *Variante* (1942). Da sua estadia em Paris entre 1934 e 1935, do convívio com intelectuais de vanguarda, resulta a adesão ao Manifesto Dimensionista, redigido por Charles Sirato, bem como a sua produção de influências surrealistas que não mais abandonará, tornando-se num dos principais mentores do Grupo Surrealista de Lisboa, fundado em 1947. Ainda que o dimensionismo não se chegue a consolidar em Portugal, consegue abrir um espaço à interacção das artes, sobretudo artes plásticas / literatura, tecendo “um completo programa conforme as teorias e experiências da arte internacional da altura” (Ávila e Cuadrado 2001: 11).

Uma leitura global da obra de António Pedro evidencia que, influenciado pelo mecanicismo das vanguardas europeias que antecederam a II Guerra Mundial, opta primeiro por uma teoria do mau gosto privilegiando o monstruoso e o grotesco, para depois, influenciado também pelo amor ao teatro – lembre-se o seu desempenho enquanto cenógrafo, director e ensaísta –, lentamente, privilegiar questões do seu universo íntimo ou da história contemporânea de forma mais contida, mas nem por isso menos perturbadora. Por tudo se pode afirmar:

O seu surrealismo se enquadra dentro (...) daquela corrente que parte da realidade para a subverter à luz da violência, a crudeza e o erotismo e proceder à descoberta de imagens pela que advogava Breton e que nele processam-se fundamentalmente através da metamorfose e da hibridação, isto é da fragmentação e montagem de pedaços do real.

(Ávila e Cuadrado 2001: 364)

Precursor do surrealismo português, António Pedro propõe, através da sua obra, uma actualização da ideia de vanguarda, uma luta contra a situação política, uma provocação assente na agressividade e na ironia para banir o falso modernismo imperante. Aquela herda do dadaísmo o humor provocado por um misto de insólito, absurdo e lúcido; vai buscar a Freud o gosto pelo inconsciente e pelo simbólico; traz do marxismo a denúncia do poderio burguês. “Homem-vanguarda” (Melo e Castro 1987: 64), afirma-se pela sua inconveniência e irreverência tentando inovar através de um voluntarismo explosivo, “misto de intuição e razão” (Melo e Castro 1987: 65), para arriscar banir as heranças da, no dizer de José-Augusto França, “ditadura poética” (1991: 339) da *Presença* e da *Távola Redonda* e, por outro lado, neutralizar a suprema objectividade de matriz marxista dos neo-realistas. Por isso, no “Catálogo da Exposição Surrealista” (Lisboa 1949) escreve:

Porque sou surrealista?

1.º - Porque assim me apeteceu.

2.º - Porque um dia descobri que no céu só havia nuvens e na terra transformações.

(...)

3.º - Porque um dia descobri que, no homem como nas cebolas, havia uma série de capas sobrepostas para lhe taparem o que, lá dentro, é realmente de aproveitar. (...)

4.º - Finalmente e sobretudo, porque assim me apeteceu.

Destarte se verifica uma denúncia inconformista, de raiz boémia, onde a inovação e o humor consubstanciam “uma espécie de *underground*” (Melo e Castro 1987: 67), e onde, em termos textuais, se verifica “uma imagística absurda mas a que não são alheias práticas de construção do texto muito rigorosas” (idem 68), que vão da escrita automática, à colagem, à enumeração caótica, ao jogo, ao *cadavre exquis*, como formas de alcançar a desmistificação, sem, contudo, nunca lograr sobrepujar o convencionalismo da estética simbólica.

Há, em António Pedro, uma adaptação (consciente ou inconsciente, pouco importa) da sintagmática expressiva e comunicativa da arte visual aos princípios reguladores do literário e do poético. De facto, são uni-

versais os princípios antropológicos, imaginários, psicológicos, perceptivos, que fazem de uma poética singular linguística uma poética geral estética. Assim,

Todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto. Al texto plástico, como al poético, conduce en definitiva el conjunto de rasgos peculiarizantes de los varios niveles semióticos. (...) La identidad estética y comunicativa del cuadro, como la del gran poema, arranca de la condición unitaria de su principio de afirmación, del *sí* entitativo, que le confiere sustantividad existencial.

(Berrio e Fernández, 1988: 183)

A construção dos seus textos resulta, necessariamente de práticas intertextuais (implícitas ou explícitas), que enriquecem o intertexto e, como tal, se assumem como propiciadoras da inteligibilidade da obra bem como dos seus efeitos estéticos. Destarte, as diferentes artes contaminam-se e interagem, estabelecendo-se também um diálogo entre os vários trabalhos plásticos de que o quadro *Rapto na paisagem povoada* é ponto culminante.

De facto, este quadro, o único que conservou em seu poder e que, sem dúvida, se inspira no *Rapto das Filhas de Leucipo* de Rubens, pintor considerado por António Pedro o maior de todos os tempos, parece configurar a síntese das personagens inventadas na sua obra “em que o afastamento lhes garante a unidade que as constitui” (Ávila e Cuadrado 2001: 36). Há um *dossier* de oito desenhos que fornece informações sobre a génese desta pintura; no primeiro faz o “Esboçeto da composição geral” e, no oitavo, o “Esboçeto definitivo”. Outros desenhos do *dossier* apresentam pormenores do produto final, como seja o “cavalo-arlequim”, onde é inegável o recurso à intertextualidade, nele se vislumbrando presenças de Leonardo Da Vinci e de Picasso. Trata-se de um pormenor curioso que vestigia o compromisso cultural do artista com o modernismo.

Da observação atenta do quadro se inferem outras práticas intertextuais. A Rubens vai buscar e transfigura os raptos que representa como “dois monstros hercúleos de estranhas cabeças de sapo, ou peixes carnívoros” (França 1973: 21), as mulheres que, pacificamente, se deixam raptar, apoiando-se nos raptos, os dois pássaros carnívoros que atacam as vítimas e que já haviam aparecido no seu romance *Apenas uma Narrativa*, que parece também ter inspirado algumas destas figuras. No capítulo III do referido romance, Lulu, centro de atenção de todos os olhares, está concretizada na estátua do monumento, figura principal do planalto do quadro, que, também ela, se destina a ser vista. Outros

pormenores advêm de outras telas de António Pedro como *O Avejão Lírico*, *A ronda dos três anjos cavaleiros* ou *A Ilha do Cão*, em que é visível a ideia da antropomorfização das árvores, tal como acontece em *Apenas uma narrativa*, obra em que o próprio pintor se transforma em árvore. Muitos outros pormenores aqui presentes se podem encontrar noutros quadros do artista e mesmo no *Cadavre Exquis* pintado pelo Grupo Surrealista de Lisboa, onde é da autoria de António Pedro uma mão de pau que configura um monumento que sai da terra, como aqui a árvore que representa um ser humano. Importa ainda salientar que este quadro esteve na génese de um outro – *Encontro à beira da Angústia* –, símile de uma tentativa de exorcizar o passado. Sobre esta tela, gerada nos contrastes claro / escuro e que repesca motivos de outras obras, afirma José-Augusto França:

Elenco de imagens e de obsessões (...), o quadro-suma de 1946 explica-se por uma iconografia interna (...) – e as suas preferências (...) denunciam as zonas mais intensas do imaginário do pintor, num universo de violência e de amor, ligado aos corpos e à terra onde eles se enraízam como árvores. Nisto se tornam eles monstros dum lirismo de difícil medida humana, à beira do fingimento.

(França 1973: 23)

António Pedro convoca a fealdade como arma de protesto contra a cultura burguesa e o desespero do homem moderno, como instrumento de condenação de culturas éticas, morais e estéticas, como forma de “libertar a arte de constrangimentos que o belo lhe impõe, assim como introduz o mau gosto, o desagradável, o monstruoso, a violência, na esperança de restituir à obra de arte o vigor, a ironia e uma certa ‘atraência misteriosa’” (Ávila e Cuadrado 2001: 14). Declara-o abertamente no n.º 2 da revista *Variante*, por ele fundada, assinalando o inconformismo da arte e isentando a expressão estética da elegância social para exaltar o “poder aliciante, irónico e explosivo do mau gosto”. A arte transforma-se, assim, numa fuga da circunstância para o êxtase, aqui e agora através da procura de uma poética do feio e do macabro, como se vê no pema “XXIX” de *Máquina de Vidro*, dedicado ao pai.

Beijo na boca da morta
: Última luz duma vida,
E o romance decepado...

A vida calma, caída
Saída
Pela porta,
Como a Morta,
Num cansaço antecipado.

... E só, nos olhos, perdida,
A vaga reminiscência
Duma hora incendiada

: A derradeira insistência,
Esmacida,
Duma fogueira apagada!
(Pedro 1998: 21)

Das obras literárias de António Pedro, “um tanto “‘enfant terrible’ e um tanto ‘enfant gaté’ da vida portuguesa de então” (França 1991: 336), que me parecem perseguir essa poética do feio, salientarei *Casa de Campo*, “Devia haver livros de racionamento mesmo para o entusiasmo”, “Nem sempre aos poetas apetece estrelas” e o magnífico *Proto-poema da Serra d’Arga*.

Casa de Campo é o livro que, abandonado o dimensionismo, revela uma inflexão surrealista que antecipa *Apenas uma narrativa*. Há nele um projecto de retorno às origens, servido pela natureza campestre. O léxico – “sêmen”, “fálico”, “polen” – remete para um renascer, provavelmente no Minho, lugar onde “DO MEU SOL ENTRE VACAS, ONDE CISMO / VIRIDENTES RELVADOS DE PASTAR” (Pedro 1998: 46), e indicia a magia e o sonho gratos à sua poética: “SENDO / RAIZ E BOCA DE MANTER-ME O VIÇO / E TAMBÉM (AI DE MIM) AROMA E SÍMBOLO, / PROTÓTIPO E IMAGEM” (Pedro 1998: 47). De igual modo se verifica neste livro o combate do surrealismo à cisão do homem, inviabilizadora da sua unidade. Por isso são recorrentes binómios como alma/corpo, sexo/sentimento, anjo/demónio ou expressões igualmente antitéticas como “SÊMEN COAGULADO / EM VENTRE DE MULHER, CAPAZ DOS ASTROS, / E COM PESO E COM PÉS A SEGURÁ-LO / AO MOVIMENTO RÍTMICO DA TERRA!” (Pedro 1998: 46), tudo numa toada provocatória onde o belo não tem lugar marcado.

Da mesma forma, aquele não é convocado em “Devia haver livros de racionamento mesmo para o entusiasmo”, escrito aquando da estada do autor em Londres, em 1944, durante os bombardeamentos alemães, e que denominou, em subtítulo, “(único poema de guerra)”. Distanciando-se do assunto que trata ao assumir a posição de mero espectador, ainda que crítico, acaba o poema de forma irónico-exortativa dizendo: “Acabem lá com isso dos alemães e da guerra / E ponham taipais na Europa / ‘PARA CONSERTAR’”. Ao referir-se à Segunda Guerra Mundial, cruza elementos deste acontecimento – “aviões”, “navios”, “sua Majestade”, “Churchill”, “Franco” – com outros perfeitamente inseridos na imagética surreal e servindo a poética do feio e do hediondo – “prostitutas”, “mijam”, “sífilis”, “sarampo” –, criando o caos através da abjecção, do nauseabundo, do insólito das associações – “chorou feio como um anúncio de limonadas” – das práticas intertextuais – “Porque é segredo de guerra agora / E na hora da nossa morte / Amen” – numa destruição do belo conducente a uma realidade trágica onde paira o espectro da morte:

Alguém desfolhou um dedo com uma tulipa
Mas tiradas as pétalas e as sépalas
Em vez do androceu e do gineceu
Havia lá dentro uma pobre lua de pé
Como a chama gelada duma candeia.

(...)

Os olhos dos buses de Londres
São fixos e frios como o dos peixes mortos.

(Pedro 1998: 81-82)

Do mesmo modo em “Nem sempre aos poetas apetece estrelas” o belo é destruído pelo repugnante e pelo insólito. Não são estrelas que o poeta convoca, mas sim formigas, através da enumeração caótica, do desacerto semântico e da escrita automática. Protagonistas de uma história, as “formigas assexuadas negras nítidas e rápidas” procuram um sexo de mulher, “o grande formigueiro do mundo”, porventura configurador da génese de um renascer. Em jeito de inventário, onde imperam o polissíndeto, o tom anafórico e a ausência de pontuação, e sujeitando-se à cadência daquele, o poeta insta uma imagética, cuja abrangência é grata à estética surrealista. As imagens repugnantes surgem em catadupa – “suor dos gordos”, “pus verde”, “chagas rendosas”, “vermes do ventre” – gerando o caos que enforma um universo disforme e fragmentado cuja união urge:

Apetece-me não sei porquê uma história de formigas
A grande invasão das formigas multiplicando-se
Cobrindo a face da terra e a dos homens e a das mulheres
Entrando-lhes pelos narizes para roerem os olhos por dentro
E fazendo bulir as coisas mortas e as vivas
Com o espantoso treme-luz irisado e magnífico
Dos seus reflexos negros a substituírem todas as cores
(...)
O sol inútil cobre um mar negrejante onde os reflexos são como os olhos
[das moscas
E um silêncio tremendo finge de paz no mundo
Uma paz de silêncio com formigas

Formigas
Formigas
Formigas
Formigas

(Pedro 1998: 83-84)

O *Proto-poema da Serra d'Arga* (Pedro 1998: 53-56), local recôndito que recupera de *Apenas uma narrativa*, é paradigma da, dita e assumida pelo autor, estética do feio e do mau gosto. Descrevendo, através da ironia, San Leonardo da Montaria, –“Uma rã pediu a Deus para ser grande como um boi / A rã foi / Deus é que rebentou”– recupera a associação de elementos insólitos, viabilizadora do absurdo, e parodia a mendicidade –“As varejeiras põem larvas nos buracos da pele dos mendigos / E da fermentação / Nascem odores azedos padre-nossos e membros mutilados”–, colocando-se nos antípodas dos textos neo-realistas. A ilogicidade é presentificada na “feia Deolinda” que “Dança os amores que não teve” ou no “verde que sangra nos beiços grossos”. A coerência linguística serve a incoerência semântica gerada pela, já referida, poética do feio que, segundo Fernando Matos de Oliveira, faz com que o poema consiga “criar um efeito constante de surpresa e de choque” (Pedro 1998: XXXVII). Choque que terá como fim aliciar, através da provocação, também recorrente nas reflexões metapoéticas que faz, e onde releva a incapacidade da exígua palavra poética para referir a realidade:

Todas estas informações são muito mais poema do que parecem
Porque a poesia não está naquilo que se diz
Mas naquilo que fica depois de se dizer
Ora a poesia da Serra d'Arga não tem nada com as palavras
Nem com os montes nem com o lirismo fácil
De toda a poesia que por lá há
A poesia da Serra d'Arga está no desejo de poesia

Que fica depois da gente lá ter ido
(...)
Este poema não tem nada que ver com os outros poemas
Nem eu quero tirar
conclusões como os poetas nos artigos de fundo
(...)
Este poema é como as moscas e a Deolinda
De San Leonardo da Montaria
E nem sequer lá foi escrito

Foi escrito conscienciosamente na minha secretária

– remetendo assim para a afirmação do próprio António Pedro que usei como epígrafe. Quanto mais não fosse, mas com certeza é, este *Proto-poema da Serra d’Arga* plasma um apelo urgente à pintura enquanto complemento da escrita, mostrando que o sensível se sobrepõe ao inteligível, facto comumente verificável neste autor. Assim a multiplicidade de imagens insólitas, provocatórias, abjectas só será plenamente percebida se a palavra se associar à imagem.

Não admira, pois, que o autor, na sua aventura artística, fosse também um pintor sensível, fazendo interagir nas duas linguagens as mesmas preocupações, servidas pela já sobejamente referida estética do feio, na amostragem da “grande crueldade natural” (Pedro 1998: 56).

A dança domingueira evocada no *Proto-poema da Serra d’Arga* terá sido representada antes em “Dança de Roda” (1936), a sua primeira pintura de grandes dimensões, onde a mesma figura se repete quatro vezes, mudando apenas o esgar do rosto, assim simulando a velocidade vertiginosa e as transformações operadas pelos estímulos sexuais. Repare-se que as figuras adquirem características monstruosas e grotescas configurando os rostos formas fálicas, com enormes braços terminando em seios. Aqui se erige o feio “na sobredimensão das figuras e na atmosfera de mistério” (Ávila e Cuadrado 2001: 16), mistério corroborado pelo facto de só se compreender o posicionamento que o quadro deve ter pela assinatura do pintor, caso contrário a sua disposição para leitura seria arbitrária, o que não será de todo inocente. Obra introdutória do surrealismo de António Pedro, anuncia já a violência e a sensualidade que estará presente noutros quadros.

O Avejão Lírico (1939) e *A Ilha do Cão* (1940) de igual modo presentificam “monstros com as suas angústias, os seus dramas e a sua realidade maior ou descomunal” (França 1991: 342). Em *O Avejão Lírico* parte de um corpo gigantesco, disforme e ameaçador, sobrevoa uma

cidade nocturna. Já o facto de ser noite convoca fantasmas sinistros; por outro lado, a representação do avejão cruel e violento, mas cuja disformidade o associa ao humor, insinua os fantasmas que povoam a mente humana que, assim, os tenta exorcizar. A mão da figura já aqui foi referida no âmbito das metamorfoses em que é tão pródiga a arte de António Pedro. Poderá ser uma árvore, um pássaro ou qualquer outra coisa que represente os pesadelos do homem, aqui também insinuados pelos olhos fechados da figura. As sugestões de movimento, dadas pela flutuação do monstro, simulam “actos de reencontro individual e libertação, exactamente pelo que de enigmático e inacessível produzem” (Ávila e Cuadrado 2001: 22).

A tragédia continua encenada em *A Ilha do Cão*, o mundo porventura transfigurado pela guerra que abalava a Europa, metamorfoseado junto do rio Minho. Ser híbrido e grotesco – árvore mulher? ou mão ave? – povoa esta ilha onde, em primeiro plano, se insinua um presuntivo canibalismo. Mais uma vez, as mãos surgem misteriosas, agressivas, símile da morte, do horror, da violência. Extrapolando o seu mundo interior, aqui se induz a visão do mundo exterior, palco de tragédias onde as figuras são os actores, no teatro da vida, ávidos de uma linguagem que possa transmitir os horrores da humanidade, servida aquela por uma capacidade cromática pressagiadora do conflito – repare-se que à intensa luminosidade das figuras se opõem tons agressivos e escuros da natureza. A mulher é o principal objecto da metamorfose, nesta e noutras pinturas, como se necessário fosse isentá-la da razão para a imbuir de instintos primitivos, sexualizando-a. O cão, esse, está ausente/presente na mulher caída e sovada. A ilha indicia o isolamento que não tem necessariamente que ser apenas físico.

Do mesmo ano data *Paz Inquieta*, onde duas figuras horrorosas e, concomitantemente, amorosas tentam saciar, devorando-se, os seus instintos primários. A sexualidade é agora jogo de vida e de morte, de vencedores e vencidos; cena trágica, canibalesca mesmo, ameaça da paz pela força da carne primitiva e selvagem. Um pouco na senda de Bataille, a posse só se alcança pela aniquilação, aqui e agora sistematicamente associada à violência e à irracionalidade. Quanto aos olhos, “um vazio, o outro alucinado, representam a visão moderna, mutilada e delirante ao mesmo tempo” (Ávila e Cuadrado 2001: 27), o olhar plástico, ávido de nova visão. Procura física mas também porventura metafísica, do ideal, materializa-se pelos tons escuros contrastantes com a claridade facial, transmissora, por sua vez, do que consensualmente se vislumbra nos antípodas do belo.

Pedras isoladas de um *puzzle*, algumas, porventura, reunidas em *Rapto na paisagem povoada*, as figuras de António Pedro teatralizam a vida num processo trágico-cómico que os seus poemas também testemunham. A agressividade ao serviço do lirismo, o espectacular humor que enforma cenas viciadas e viciantes de verdadeiras catástrofes, não isentas de ternura, onde o social se impõe, por via de uma exacerbada e arrebatada mensagem individual, ligam pólos opostos e presentificam a opção pelo feio repleto de fantasmas qual “intensa ‘démarche’ metafórica (...), livre de símbolos mentais e safa de processos alegóricos” (França 1973: 23), determinantes do fazer da literatura e da pintura vindouras.

O êxtase com a arte não salva só António Pedro, salva também quem dela frui por aquela hipotética eternização, seja qual for a estética, que aqui e agora é a do feio, pelo autor teorizada na revista *Variante*.

Universidade Fernando Pessoa

Referências

ÁVILA, María Jesús e Perfecto E Cuadrado (2001). *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. (Catálogo da Exposição organizada pelo Museu Chiado e Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo). Instituto Português de Museus e Junta de Extremadura – Consejería de Cultura.

BERRIO, António Garcia e Teresa Hernández Fernández (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Editorial Tecnos.

CALABRESE, Omar (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

FRANÇA, José-Augusto (1991). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.

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

MELO E CASTRO, E. M. de (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: ICALP.

PEDRO, António (1998). *Antologia Poética*. Braga: Angelus Novus.

