

O Livro de Cesário Verde: uma visão concretista de João Vieira

Ana Seiça

1. Introdução

“Cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual (...) esquema complexo de relações dialécticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa”*

As relações da literatura com as restantes artes são extremamente vastas e complexas. Distinguem-se normalmente as artes ditas temporais – música, dança e literatura – das artes intemporais – pintura, arquitectura, escultura, etc – sendo as primeiras manifestações mais efémeras. Da fusão destas artes surgiram novas e originais formas, denominadas artes mistas (ópera lírica, cinema sonoro, poesia visual, entre outras; artes que conjugam, neste caso, música, texto versificado e execução dramática, imagens acompanhadas de som ou textos que se apresentam como uma figura¹). Da pintura à febre cinematográfica, passando pela música, ao longo do tempo, tentou-se unir a literatura às restantes artes, como adaptar um livro a um filme, descrever obras de estatuária, quadros e templos, ou verdadeiros compassos de trechos musicais. Do mesmo modo, também a literatura poderá servir de base à realização de uma peça escultórica ou à composição de uma canção (embora seja mais difícil associar literatura à música, já que se torna mais complexo reproduzir através da métrica e das repetições fonemáticas certos ritmos que a música imprime).

Falamos pois de *ecfrasis*, termo oriundo do Grego antigo e que se torna difícil de definir: no período helenístico, a *ecfrasis* era definida como uma descrição alongada, com grande pormenor visual, baseada num objecto real ou fictício. Essa descrição, sobretudo em literatura, serviria para ajudar o leitor a visualizar uma cena com maior realismo e vivacidade². Ao longo dos tempos, o termo conheceu variadas interpretações, umas mais generalistas – qualquer texto com um nível pictórico e visual mais acentuado – e outras mais restritas, que submetiam a ideia de *ecfrasis* somente a textos que descrevessem obras de arte³.

* R. Wellek e A. Warren, *Teoria da Literatura*, cap. XI, p.165.

¹ Cf. F. Brioschi, *Introducción al estudio de la literatura*, p.254

² Podemos referir o exemplo da descrição do escudo de Aquiles, um verdadeiro pincelar verbal de uma obra de arte cinzelada, *Ilíada*, Canto XVIII.

³ C. Clüver apresenta uma definição pessoal de *ecfrasis*, adoptando parte da de Hefferman, vê a *ecfrasis* como representação verbal de um objecto real ou fictício mas incluindo representações não-verbais na sua definição, como por exemplo postais e fotografias e engloba ainda a arquitectura, a música e a dança (cf. C. Clüver, “Ekphrasis Reconsidered: Jorge de Sena’s transformation of art and music”, p.42). É problemática a representação de obras de arte arquitectónicas, pois difere ser uma representação do objecto propriamente dito ou a descrição, por exemplo, de uma fotografia, litografia ou imagem mental dessa obra. C. Clüver vacila quando se trata de o incluir na definição de *ecfrasis*, mas salienta intencionalmente o poder da imagem e o poder da palavra (cf. p.40).

No fundo, trata-se de uma tentativa de recriação verbal de um objecto pertencente a outro campo semiótico, sendo nesse caso, uma sùmula de inter-relações *ecfrásticas* que se estabeleceriam entre todas as formas artísticas.

1.1- “ut pictura poesis”

A ideia de união entre pintura e literatura remonta já ao século V a.C. com Simónides de Ceos que, segundo Plutarco, terá afirmado que a pintura era poesia silenciosa e que poesia era pintura que falava⁴. Já nos séculos XVI e XVIII, muitos estudiosos defendiam que ambas as artes simplesmente se fundiam. Para muitos escritores, a literatura era, no entanto, a arte mais nobre, visto que o material verbal não possuía tantas limitações como as artes plásticas: a pintura usava símbolos naturais mas confinados ao espaço fixo (*stasis*), ao passo que a poesia se fundava em símbolos arbitrários, que se sucediam no tempo, não sendo estáticos nem fixos, mas sim movimento, *energeia*. No período do Realismo e do Parnasianismo, pintura e poesia tornam a unir-se mais profundamente, sobretudo com o movimento Impressionista, preocupado com os jogos de cores e de formas (ao contrário do Romantismo nebuloso), para a construção de figuras pinceladas com sentido.

Horácio parece ter acertado na definição e a prova baseia-se em toda a literatura escrita desde então, que não veio senão confirmar a existência de poetas cujas descrições permitem ao leitor visualizar o objecto descrito: para evocar exemplos nacionais⁵, veja-se o caso de Eça de Queirós ou os poemas impressionistas de Cesário Verde (com as suas aguarelas tão plásticas), que pretendemos estudar aqui com especial ênfase, pormenor e, certamente, por um prisma diferente do habitual.

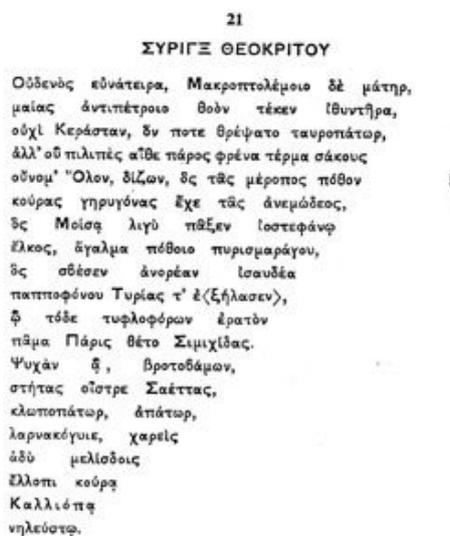
⁴ Esta ideia, transmitida no Renascimento com DaVinci, baseava-se no conceito de poesia como uma pintura ouvida e de pintura como uma poesia vista; da mesma forma, Camões nos falava da poesia como pintura que fala (*Os Lusíadas*, Canto VIII, est.41) e da pintura como poesia muda (Canto VII, est.76).

⁵ A título estrangeiro, podemos referir o poeta francês Charles Baudelaire que, em finais do século XIX, se deixou influenciar pelo poder e beleza das obras de arte, pretexto para os seus poemas (de relevar “Les phares” e ainda “Correspondances”, que tratam ao mesmo tempo de artistas, de obras de arte e da capacidade que os sentidos têm de se corresponder).

2. Concretismo, Poemas-figura e a Poesia Visual...

Alguns historiadores estabeleceram que os poemas visuais surgiram nos inícios do século XX com os futuristas, “com as suas palavras em liberdade e a sua revolução tipográfica – a que se seguem todas as experiências dos dadaístas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto, teremos de incluir nessa cronologia séculos de experiência de textos-imagens...”⁶.

Estes poemas, escritos de forma bastante original, possuíam uma mancha gráfica construída de uma determinada forma desejada: devemos salientar que a sua existência remonta já aos clássicos, desde os papiros mágicos do século V a. C., o conhecido “ovo” de Símiias de Rodas (datado do ano de 300 a. C.), os caligramas gregos, cuja figura que se destaca é a do altar, e autores como Calímaco e Teócrito⁷. De Teócrito demonstramos aqui um poema sobre o som da flauta de pão, poema figurado, “desenhado” em forma de flauta, apresentando, por isso, uma mancha gráfica em forma de syrinx⁸. O poema, muito simples e singelo, compõe-se de versos diferentes a simbolizar as canas de diversos tamanhos: uma flauta teria normalmente 10 tubinhos, embora neste caso o poema tenha vinte versos (vide figura 1, abaixo).



No Renascimento e no Barroco, surgiu mesmo um novo género de obra, o livro de emblemas: espécie de texto compósito e moralista, que agrupava uma gravura, um lema ou

⁶ A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p.139.

⁷ No fundo, tão bem nos lembra Ana Hatherly, escrita e imagem sempre estiveram associadas, já desde a escrita cuneiforme. Não podemos, pois, deixar de analisar o seu aspecto pictórico, A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *op.cit.*, p.138.

⁸ Théocrite, *Bucoliques Grecs*, p.217-221. Cf. ainda outros poemas-figura, em Pseudo-Theócrite, *Bucoliques Grecs*, pp.220-235.

mote como título e um curto texto alusivo, normalmente em verso, algumas vezes em latim. No século XVIII, a relação indissociável entre as duas formas de arte foi amplamente criticada e a poesia foi eleita superior à pintura, pela sua capacidade anti-estática, pelo seu movimento, acção e projecção no tempo. No Romantismo, a teoria horaciana é desenterrada, mas sobejamente alargada à música. As artes pictórica e literária voltam a aproximar-se com as poéticas do Realismo e do Parnasianismo, de que falaremos adiante com maior profundidade.

A poesia concreta (termo que surgiu em 1953 num manifesto na Suécia e foi descrito por Eugen Gomringer, em 1954, no seu manifesto *Vom Vers zur Konstellationem*), no entanto, conheceu o seu maior fulgor com o Modernismo e especialmente com as Vanguardas – Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo -, que procuraram desenvolver as diversas possibilidades dos idiomas e enriquecê-los através de combinações e justaposições, desenhadas num espaço pensado geometricamente, com a utilização de grafismos diversos, icónicos, colagens, diferentes manipulações dos textos. A poesia *ecfrástica* renasce então com maior pujança e o texto, segundo V.M Aguiar e Silva, passa a “funcionar semioticamente de modo semelhante ao texto pictórico”.⁹ Pretendia-se abolir o subjectivismo artístico e o poema era visto como um objecto funcional e utilitário. A partir do século XIX, as experiências concretas multiplicaram-se, com Mallarmé (“Un coup de Dês Jamais n’Abolira le Hasard”, em 1879) que muito influenciou Gomringer, na Suíça, e os trabalhos do grupo Noigrandes no Brasil (que Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos integravam), E.E. Cummings na América do Norte, e, um pouco mais tarde, os concretistas portugueses.

Se no início, na década de 50, o poema concreto era composto sobretudo de palavras e ainda apresentava uma faceta claramente literária, nas suas mais avançadas manifestações atingiu horizontes mais alargados: os meios de comunicação e a arma da crítica literária. A palavra era um “campo magnético de possibilidades”¹⁰ daí que sobre o poema concreto original, linguístico, tenha surgido uma panóplia de caminhos, desde a poesia fónica, com a colaboração de músicos, a poesia fonética, com a utilização da voz humana, a poesia cinética...até à poesia-espectáculo.

Vamos ver e ler mais alguns exemplos já que, mediante os conselhos deixados por artistas concretos, os seus poemas não podem ser ditos nem ouvidos, e sim vistos e lidos simultaneamente, devido à sua forte carga pictural: é o caso dos poemas *Silêncio*, *Il pleut* e *Pêndulo* (Figs. 2, 3 e 4)¹¹.

⁹ V.M Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, p.169.

¹⁰ A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *op.cit.*, p.146.

¹¹ A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p.97.

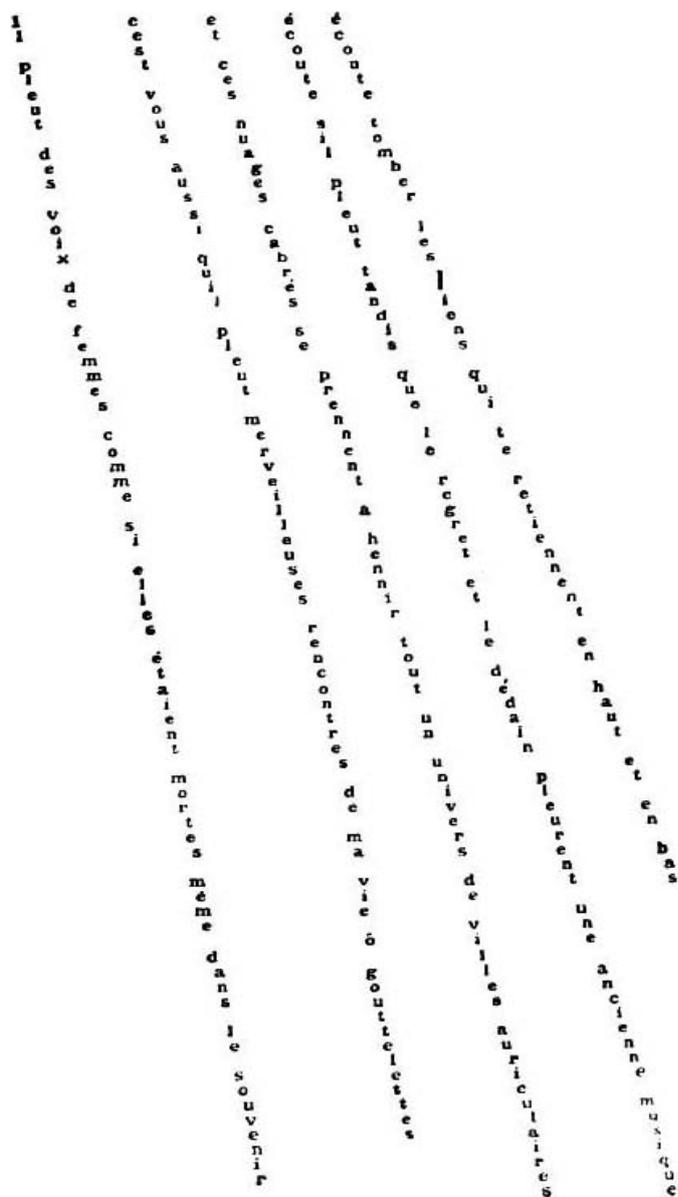


Figura 2: um dos poemas pictográficos mais conhecidos de Guillaume Apollinaire, *Il pleut*, sugere a queda de chuva ou lágrimas numa página (Paris 1914)

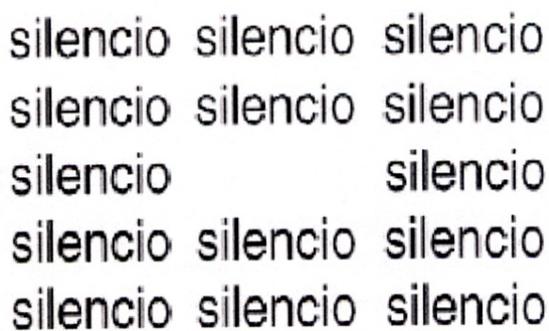


Figura 3- ‘Silêncio’, de E. Gomringer, 1960. No original, seria “schweigen”. Trata-se de um poema bastante simples, composto como um quadro que apresenta um buraco, um espaço em branco no centro. É como se faltasse a palavra “silêncio” ali e o espaço em branco,

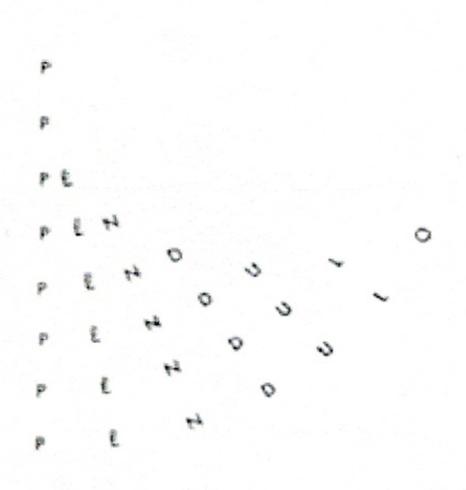


Figura 4 - o *Pêndulo*, de E.M. de Melo e Castro, 1962

Em Portugal, foi com os movimentos de *Poesia 61* e da *Poesia Experimental* que se deu uma ruptura com a poesia neo-realista que vigorava e algum surrealismo sobrevivente, que haviam combatido no caos do pós-guerra pela reconstrução de um mundo que ficara aos pedaços.

A partir da década de 60, acentuou-se essa tentativa de projecção no futuro e de renovação estruturante da linguagem e da escrita¹². Numa conturbada época portuguesa - a guerra colonial; a periclitante situação europeia, que culmina no Maio de 68 em Paris (revoltas estudantis que os portugueses viveram um ano mais tarde); mas, ao mesmo tempo, o surgimento das grandes novidades da arte *pop*, da mini-saia, das tecnologia electrónicas – surgem as vanguardas concretistas, que procuravam “uma especial valorização da linguagem que aposta na sua rarefacção, pelo desvio em relação a desenvolvimentos metafóricos ou temáticos, pela maior incidência de imagens”¹³.

Em Portugal, não houve propriamente poetas concretos, mas sim experiências esporádicas de vanguarda literária, defensoras de uma poesia substantivada¹⁴: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Mário Cesariny, Alexandre O’Neill, na década de 50, e António Aragão, António Ramos Rosa, E.M. de Melo e Castro, Herberto Helder, entre outros, já na década de 60, sendo de maior importância referir E.M. de Melo e Castro e Ana Hatherly: “Como ideologia ela se reclamava principalmente da liberdade como factor indispensável de acção social desmistificadora, liberdade exercida principalmente através do trabalho sobre a linguagem e sobre uma prática que se traduzia na desconstrução não só do discurso oficial vigente mas também dos discursos literários ou paraliterários da oposição política ao regime”¹⁵.

¹² Cf. E.M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, pp.73-76.

¹³ C. Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.127.

¹⁴ Cf. E.M. de Melo e Castro, *op.cit.*, p.75.

¹⁵ E.M. de Melo e Castro, *op.cit.*, p.79, sobre a poesia experimental.

À poesia concreta interessava a palavra, e a partir da palavra, em dois caminhos paralelos, o som/o ritmo/o tempo e a superfície/o volume/a cor/a luz. É necessário compreender o conceito de entropia que, segundo E.M. de Melo e Castro, é tão simples como “a medida da desorganização de um sistema”, pois o caos devia ser redescoberto pelos concretistas. E como? “experimentando”¹⁶. No fundo, um pouco polémico, o movimento da Poesia Experimental não deixou nunca de ser, intra-fronteiras, uma arte estrangeira. Além disso, até ao 25 de Abril, qualquer manifestação cultural – publicações de *Ideogramas*, antologias em 1964 e 1966; uma exposição em Lisboa intitulada *Visopoemas e Concerto e audição pictórica* em 1965, - sofria os maiores entraves e todos os caminhos estavam vedados, daí que até mesmo alguns dos autores da primeira revista de *Poesia Experimental* cedo enveredassem por outros caminhos. Denota-se, desde a primeira hora, alguma contenção: o manifesto Anti-Dantas de Almada Negreiros não pode ser de todo comparado à rebeldia do Manifesto de Marinetti; o mesmo acontece, como denota J. Bacelar, com a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, um dos heterónimo de F. Pessoa, onde, apesar da profusão de onomatopeias, não há uma grande fuga à tradicional mancha tipográfica linear¹⁷;

Ainda assim, grandes foram as novidades que surgiram, desde combinatórias gramaticais, poderosas metáforas, novas concepções de estrutura frásica e semântica (E.M. de Melo e Castro) e variações probabilísticas, ou seja, o “texto como gerador de probabilidades”¹⁸ (sobretudo no trabalho de Ana Hatherly).

A	númeropoema
B	sexopoema
C	esqueletopoema
D	geopoema
E	fimdesemanopoema
F	termopoema
G	luminopoema
H	fonopoema
I	quasinfinitipoema
J	rodopoema

Figura 5 - E.M. de Melo e Castro, *Poemas-invisíveis*, Galeria Divulgação, Lisboa 1965

E quanto a João Vieira? Como lhe terá surgido esta ideia de recriação concretista d’ *O Livro de Cesário Verde*?

3. *O Livro de Cesário Verde* pelo olhar de João Vieira

“Existem diferenças entre a performance do pintor e do pintor como ilustrador (...) sujeito a determinadas limitações que se impõem ao ofício, como escala e processo de reprodução (...) O próprio processo de criação, que permite ao pintor uma grande liberdade,

¹⁶ A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *op.cit.*, p.48.

¹⁷ www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf: J. Bacelar, *Poesia Visual*, em especial pp.15-22.

¹⁸ C. Reis, *op.cit.*, p.129.

requer do “ilustrador” a habilidade de interpretar um texto, fazendo aumentar no leitor a percepção de sentimentos gerados por este, o que é bem diferente da busca individual que marca a produção nas artes plásticas”¹⁹,

Procuramos responder, neste capítulo, às questões formuladas anteriormente e analisar os poemas de Cesário Verde na perspectiva colorida e inovadora de João Vieira.

João Vieira, nascido em Vidago, estudou Belas-Artes em Lisboa até 1953, ano em que desistiu, cumprindo dois anos de serviço militar. Fez parte do denominado Grupo do Gelo, que podemos associar a tertúlias surrealistas, que se reunia no Café Gelo (entre eles estavam os poetas Helder Macedo, Herberto Helder, Manuel de Castro e o pintor João Rodrigues, que se deixaram influenciar e muito beberam de poetas como Fernando Pessoa, Camilo Pessanha, Mário de Sá Carneiro, em suma, poetas das vanguardas) e partilhava com José Escada e René Bertholo um atelier por cima do Café Gelo. Realizou a sua primeira exposição no ano de 1956, “1ª Exposição Artistas de Hoje”, mas acabou por deixar o país, partindo para França. Instalou-se em Paris até 1961 com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, vindo a dar aulas de pintura em Lisboa e, mais tarde, entre Portugal e Inglaterra, dedicou-se aos seus sinais alfabéticos, à cenografia, onde interveio como cenógrafo, como figurinista e como encenador. Ao longo dos anos 70, 80 e 90 tem realizado diversas exposições e performances, em que usa diversos materiais (plexiglas, poliuretanos, gesso, etc²⁰).



Figura 6 - Exposição “O Espírito da Letra”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1970

A arte de João Vieira escapa a qualquer tentativa de classificação, como afirma José Gil²¹. José Augusto França diz-nos que Vieira “está empenhado numa aventura tão difícil como perigosa: inventou não uma nova caligrafia, mas o uso formal das letras do alfabeto, com o objectivo duma composição duplamente legível, como texto e como quadro”²². A ideia

¹⁹ A. Linardi, *Ut pictura poesis, Dom Quixote e Dalí*, p.23.

²⁰ De relevar também as suas exposições em Coimbra. no ano de 2002, a comemorar “M.A.R. – 3 letras (7 elementos)” e a exposição “ABÊCÊ”, em 2006, ambas apresentadas no Pavilhão Centro de Portugal.

²¹ *João Vieira, 25 anos*, p.5.

²² *João Vieira, 25 anos, op. cit.*, p.7.

será “tornar semanticamente activos os sinais de um alfabeto que se escolha”²³ e potenciar a sua capacidade pictórica, cujas cargas significativas, semântica e estética, são muito grandes (vejam-se as figuras 7 e 8, que representam os seus primeiros trabalhos com o alfabeto).

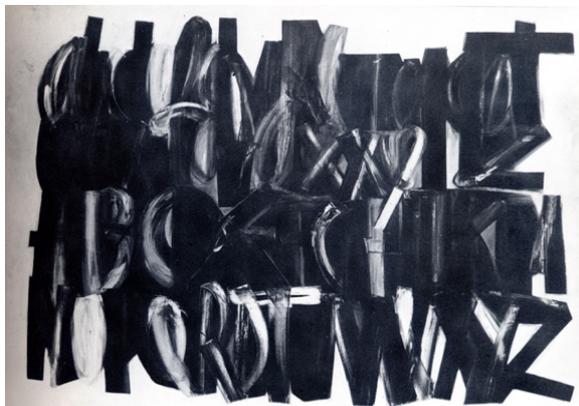


Figura 7 - “Alfabeto”, Coleção Centro de Arte Moderna, FCG, Lisboa 1981



Figura 8 - “Quatro”, Coleção Manuel de Brito, Lisboa 1975

Desde sempre se nota na sua arte um enorme desejo de configurar as letras consoante o estado de espírito, a alma revoltada com letras desordenadas, as cores garridas ou taciturnas e o uso de grafismos heterogêneos (muitos a roçar os *graffitis*) a marcar com ênfase as sensações... No entanto, e o que caracteriza os poetas e os poemas concretistas, é um certo equilíbrio, ou seja, uma leve tensão imagístico-plástica²⁴, mas uma lógica no fundo da obra.

Na estética comparativa, cada vez se torna mais usual a comunhão das artes e podemos, por isso, observar, a obra literária ilustrada pelo artista plástico, bem como o seu contrário, denotando assim a “plasticidade e potencialidade de ambas as linguagens”²⁵). Embora no início as ilustrações se baseassem, na sua maioria, na transmissão de uma imagem o mais fiel possível ao que era descrito, nos últimos tempos, o ilustrador parece ter a necessidade de deixar a sua marca e visão pessoais na figura que cria e não apenas realizar uma simples cópia pictórica do texto.

3.1- *O Livro de Cesário Verde*

Nascido a 25 de Fevereiro de 1855 numa freguesia lisboeta, filho de comerciantes, desde muito cedo Cesário viveu entre cidade e campo, na sua quinta em Linda-a-Pastora. Desde novo viu a morte bem de perto, com a ameaça dos surtos de cólera-morbo que alastravam na capital e que leva a família a refugiar-se no campo. De duas irmãs que teve, a ambas viu morrer, invocando-as e à doença no poema *Nós*. Começou a trabalhar na loja de

²³ E.M. de Melo e Castro, *op. cit.*, p.9.

²⁴ A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *op.cit.*, p.100.

²⁵ A. Linardi, *op.cit.*, p.22.

comércio do pai, matriculando-se no Curso Superior de Letras em 1873, do qual desistiu. A suas publicações vão se sucedendo ao longo dos anos e a tuberculose que acabaria por miná-lo vai progredindo. Mas Cesário, apesar da morte de mais um irmão e de algumas críticas, não deixa nunca de trabalhar como comerciante nem de compor os seus poemas. Acabaria por morrer em 1886, com 31 anos.

Postumamente, em 1887, veio a público um livro, *O Livro de Cesário Verde publicado por Silva Pinto*. Devido a um incêndio que destruiu parte da quinta da família Verde, perdeu-se o espólio de Cesário, restando-nos apenas o livro compilado e as poesias que, ao longo dos anos, foram publicadas. E é a partir desta edição original, que contou apenas 200 exemplares criteriosamente oferecidos pelo editor e amigo, Silva Pinto, e pelo irmão Jorge Verde, único filho sobrevivente, que João Vieira cria um livro artístico, um livro-pintura. De grande formato, o livro contém 116 páginas que se apresentam em folhas soltas, impressas num papel de firme estrutura. De tiragem limitada, este livro completa-se com uma separata onde são reproduzidos outros poemas de Cesário Verde, assim como um ensaio literário de Helder Macedo.

3.2- A cor em destaque

Explorando a poesia parnasiana de Cesário Verde, o pintor utilizou, em combinações plásticas e gráficas, diferentes tipos de letras dos seus alfabetos particulares; inverteu-as muitas vezes e inventou diversas conjugações de tons e sombras.



Figura 9 – a ocupar a página 3, esta figura alegremente cromática abre a obra de poesia.



Pinto quadros por letras, por signaes,
 Tão luminosos como os do Levante,
 Nas horas em que a calma é mais queimante,
 Na quadra em que o verão aperta mais.

Figura 10

Neste poema, impresso na página 93 d’*O Livro de Cesário Verde*, dá-nos uma ideia, bem ao gosto dos poetas concretistas e dos manifestos futuristas, da desordenação mental e gráfica que os caracterizava: as cores quentes, os amarelos e laranjas centrais, são usados no ponto, pois refere “Tão luminosos como os do Levante”.

João Vieira faz deslizar as palavras, já de si agrupadas em versos e estrofes bem ordenadas, mas dá-lhes uma nova configuração, uma nova luz, não fossem essas palavras, essas letras como “quadros”, v.1.

No poema tão conhecido *N' Um Bairro Moderno* (p.35), quadro da invasão da cidade pelo campo²⁶, João Vieira joga com a descrição humanizante dos frutos da cesta da moça e pigmenta o símile criado por Cesário, ao ponto de os frutos/membros da figura que se materializa a partir da cesta se destacarem na mancha gráfica. O título do poema repete-se, emoldurando o *corpus* do texto em tons de beje, logo após uma faixa acinzentada, que harmoniza os tons fortes de algumas palavras que se destacam na imagem: a vermelhidão dos frutos e o verde das couves, matizados pela luz quente do sol.

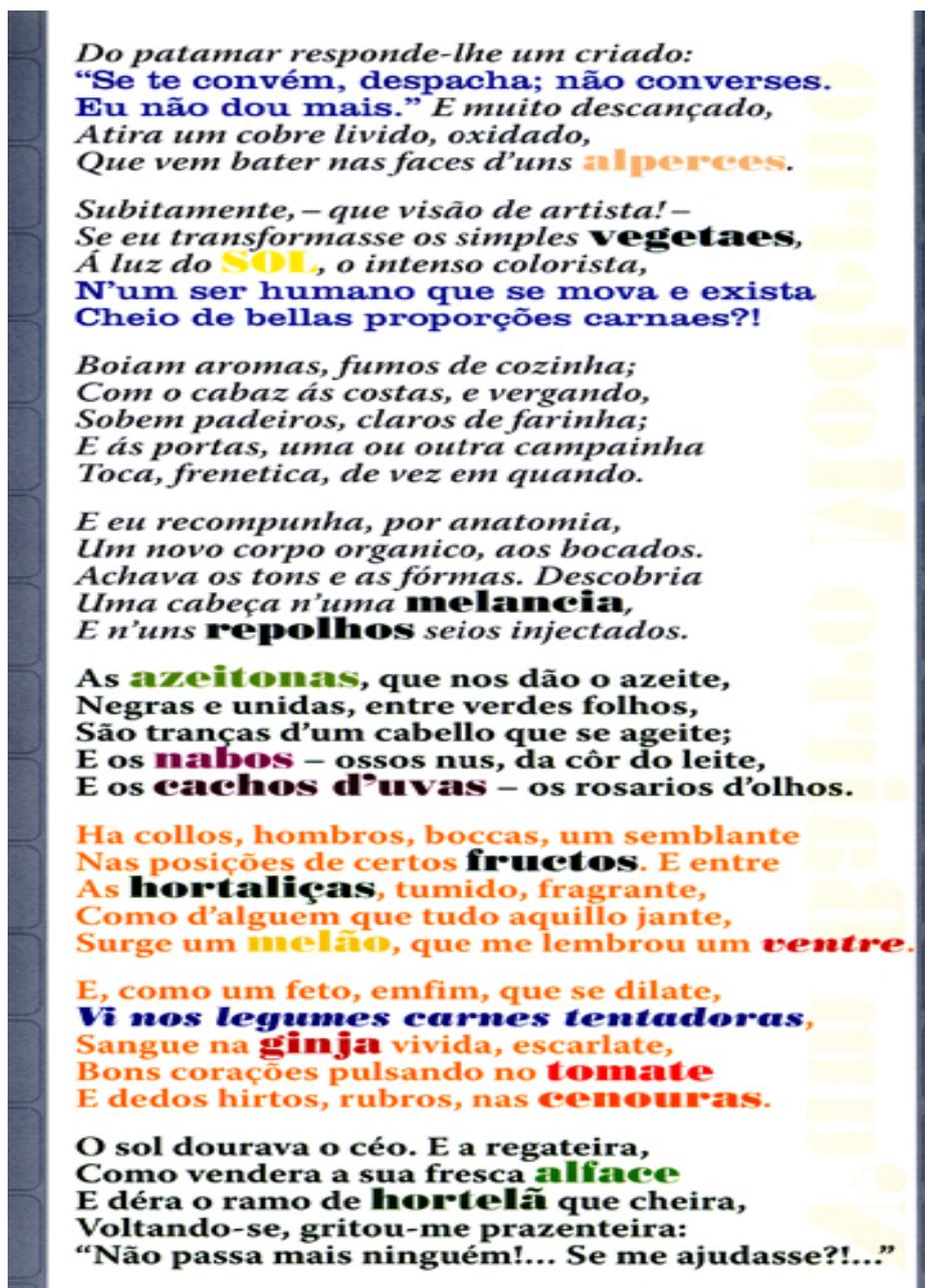
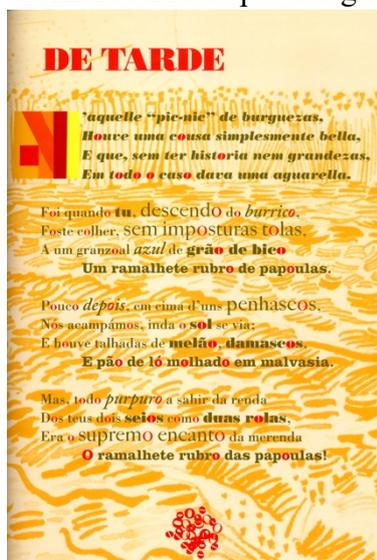


Figura 11

²⁶ H. Macedo, *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, p.110.

3.3- O poema concreto

Da época medieval, sobretudo nos códices, encontram-se numerosas ornamentações, iluminuras, que davam uma maior ênfase à letra que iniciava o texto, formando uma auréola colorida em torno da letra. Vamos encontrar esse tipo de ornamentação na obra de João Vieira, que decidiu seguramente desempoeirar alguns livros seculares e as típicas iluminuras e deixar-se influenciar pela ideia (cf. igualmente os poemas das pp.11, 13, 15, 19, 21, entre outras). Em quase todos os poemas, a primeira letra do primeiro verso é trabalhada, mas nenhum apresenta esta configuração tão tipicamente medieval como o poema *Noites Gélidas: Merina*, (Figura 12, p.43): a mulher que Cesário segue é uma mulher branca, mas cidadina, comparável até certo ponto à figura da moça airosa de poemas como *A Débil* e à jovem vendedeira de *N'um Bairro Moderno*. No seu casaco de lã, a alemã recorda ao poeta a graça de uma pequena ovelha (2ªquadra).



Não podemos deixar de referir um dos mais célebres poemas de Cesário, *De tarde*. Foi impresso com um desenho de fundo extremamente colorido, pitoresco, tanto que “dava uma aguarela”, a traços breves, leves, fugidios, despreziosos, tal como todo aquele ambiente de piquenique, em que se merenda no cimo de uns penhascos ao final da tarde (de facto, trata-se de um poema inspirado num quadro impressionista *Déjeuner sur l'herbe*). Vieira aproveitou os tons vermelhos, para nos recordarem as papoilas rubras que decoram o *locus amoenus* e, mais tarde, enfeitam também o decote da amada. Os tons do pôr do sol são usados desenhar sob o poema uma paisagem de relva fofa e alaranjada, com pequenos tufos que convidam ao descanso.

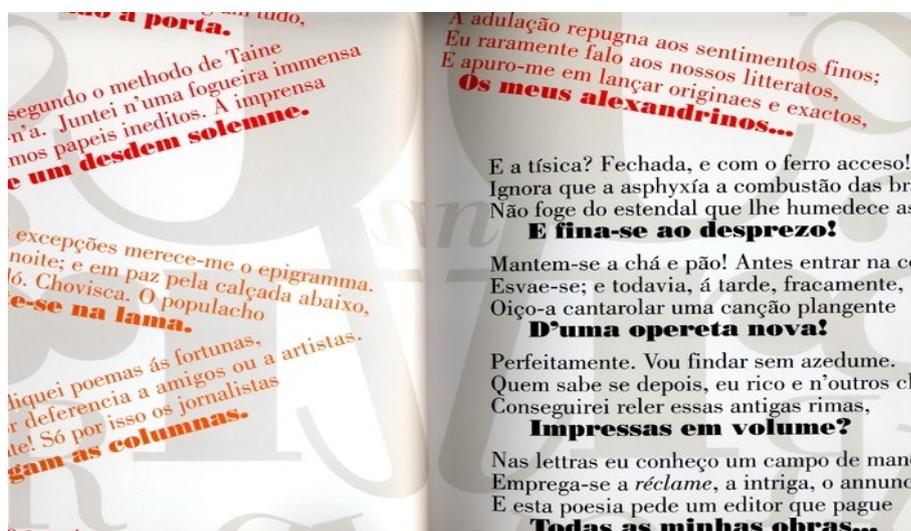


Figura 14

No poema *Contrariedades*, da fase inicial do autor, descrevem-se e denunciam-se dois casos flagrantes de miséria e pobreza na sociedade cidadina: o papel do poeta e o da engomadeira sofredora, que partilham as agruras e injustiças da sociedade. Ele é um poeta incompreendido, desrespeitado, ao passo que a engomadeira se mata a trabalhar por uma recompensa irrisória. Para mais, a engomadeira, feia e doente, mais agrava o seu estado asfíxiada com o ferro aceso. No entanto, apesar da sua fealdade e enfermidade, não deixa de cantar uma cançoneta nova, ao passo que ele, poeta, não se anima, deixando-se abater pela injustiça da sua situação. Vieira utilizou assim o negrito por forma a destacar os últimos versos de cada quadra, que se compõem de exclamações e espantos, questões frenéticas que o “eu” não consegue compreender. Um vez mais reflecte-se a condição social desse “populacho” que se diverte na lama (estrofe 8). Cremos que esta singular disposição de algumas estrofes num ângulo mais inclinado, pretenda simbolizar o estado psicológico em que se encontra o “eu” (estrofe 1 e 2):

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente
(...)
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.

No poema *Noite Fechada* (pp.49-52), Vieira chega ao ponto de imprimir o poema em folha azul escura, como que a simbolizar a noite de sombras, alumiada somente pela luz da lua, muito cheia, como se depreende da imagem, e pelo gás citadino que Cesário tanto admirava. Ainda assim, há um sentimento de melancolia no ar (vv.25-26)

A lua dava tremulas brancas,
Eu ia cada vez mais magoado.

O passeio conduziu o narrador pelas nostálgicas ruas da cidade iluminada pelos candeeiros a gás. A cidade, neste poema, está longe de ser a Babel terrível do poema *Septentrional*, e o campo ocupa a posição de local contemplativo, onde o poeta vai reflectir sobre o seu amor impossível.

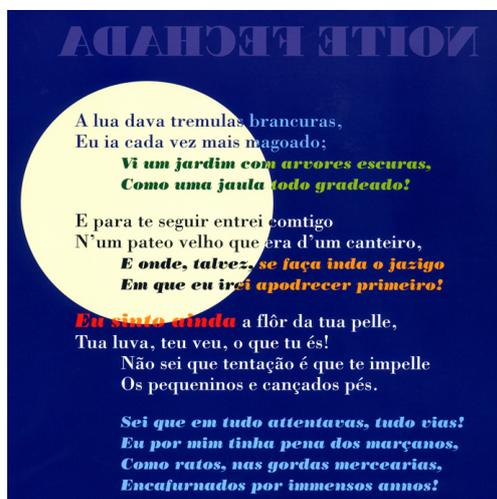


Figura 15

Vieira utiliza o azul da noite e o branco luminoso da lua, para fazer o contraste entre a luz e a noite escura, que tanta miséria esconde (“O quadro interior, d’un que à candeia, / ensina a filha a ler, meteu-me dó!”, estrofe 13. O que sugere uma tentativa de ultrapassar, pelo conhecimento individual, o marasmo inerente à sua condição social.). Utiliza ainda a cor verde ao fazer-se referência ao jardim e a cor vermelha para falar dos sentimentos (“Eu sinto anda...”). O título, se repararmos atentamente, está invertido, podendo ser lido no espelho: como se a cidade espelhasse a noite e toda a podridão e sombra características espelhassem a impossibilidade do amor do casal.



Figura 16

O poema *Sardenta*, constituído apenas por uma quadra, é quase um breve apontamento de Cesário, uma comparação de uma mulher com uma flor. A sua forma dá ideia de ramos que se debruçam ou de uma corona de pétalas quase murcha, que cambaleia com “linfático aspecto”, v.3. Trata-se de um dos poetas mais “concretistas”, se podemos afirmá-lo, do autor. As cores utilizadas lembram o crespo de cabelos ruivos, o dourado de sardas que pintalgam um corpo cor de baunilha e a suavidade de uma pele frágil.

Vejam os ainda *Ironias do desgosto*, cuja forma de ampulheta, os diversos grafemas, o uso do negrito, contribuem para a sua originalidade. A ampulheta lembra o tempo que passa e não volta atrás, o que confere um terrível sentimento melancólico. É a amada aqui que se dirige para o poeta, com inúmeras questões e acusando-o de ser taciturno, calado e não possuir o chique e a alegria elegante dos franceses (vv.2-4). Acusa-o de ter sempre

pensamentos ensombrados de morte e de não corresponder à sua paixão, ela que vive o momento amorosamente alegre e primaveril (vv.1-2, estrofe 4)

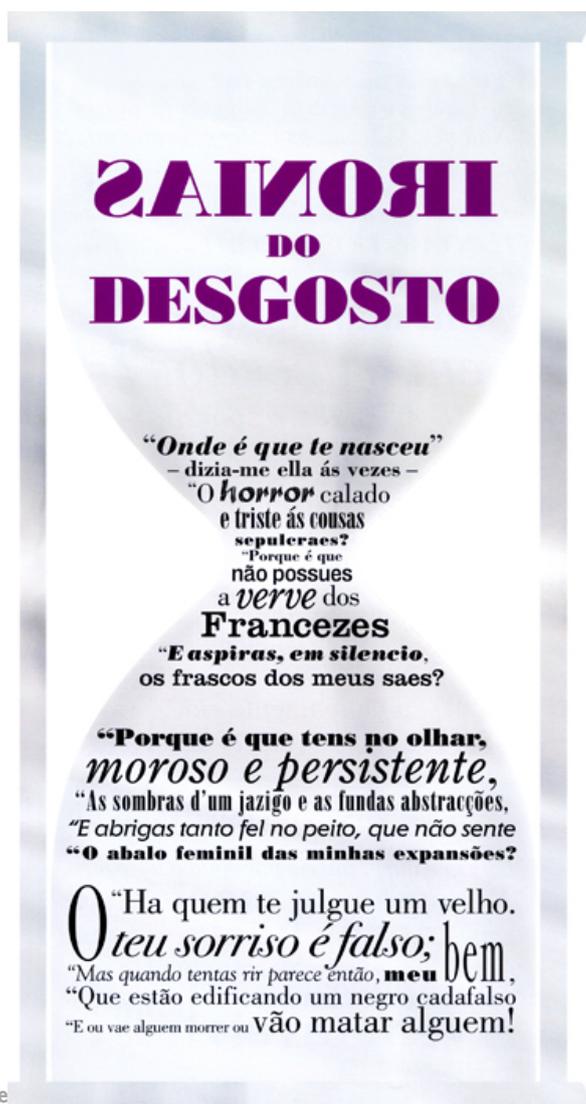
Não vês como a campina é toda embalsamada
E como nos alegra em cada nova flor?

Mas o poeta quase não a escuta, pesa-lhe o tempo que passa e o cancro que o tempo é, pois tem a capacidade de minar e destruir a vida. Enquanto que a amada pretende viver e fruir cada momento, o poeta não esquece a promessa de um futuro (vv.3-4, estrofe 6)

...o cancro enorme
que te há-de corromper o corpo de vestal.

Sabemos o que o futuro nos reserva, as cãs, as marcas nas faces, a pele envelhecida, mas o poeta vive na obsessão desgostosa do tempo que não volta atrás e nas mudanças que terá de sofrer e surpreender não só em si mesmo como na amada. Ao poeta custa sobretudo observar a transformação cromática dos cabelos azeviche da amada (“cabello **escuro**”, estrofe 8, v.3).

Já em *Meridional*, os cabelos adquirem um valor expressivo bem diferente do



anterior: não representam a mágoa de um futuro tristonho e cinzento, mas sim como que uma força oceânica, forte e negro ébano (“Vagas de cabelo esparsas longamente /.../ E a rude escuridão d’um largo e negro mar”, estrofe 1, vv.1 e 4), além de serem o arquétipo da sensualidade feminina. O cabelo é comparado às ondas do mar

Cabellos torrencias d’aquella que m’ enleva
Deixae-me mergulhar as mãos e os braços nús (estrofe 2, vv.1-2)

Deixae-me navegar, morosamente, a remos,
Quando elle estiver brando e livre de tufões (estrofe 3, vv.1-2)

E a tua cabelleira, errante pelas costas (estrofe 8, v.1)

Mas possui uma forte carga sensual, como um laço que aperta o poeta e o deixa envolvido, enredado nos rolos do cabelo (vide estrofe 9).

O poema ocupa duas páginas, cujo fundo, de tons esverdeados-mar, mostra ainda, como um negativo fotográfico, uma massa de cabelos ligeiramente ondulantes. A segunda página (fig.19) é talvez mais expressiva, pois as próprias estrofes foram desenhadas com uma ligeira inclinação e em linhas ondulantes, a simbolizar as “ondas de prazer” (estrofe 10, v.4) onde o poeta deseja asfixiar-se.

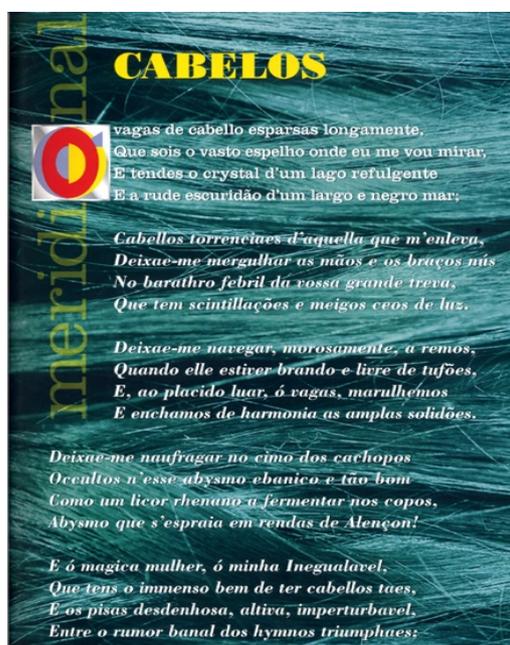


Figura 18

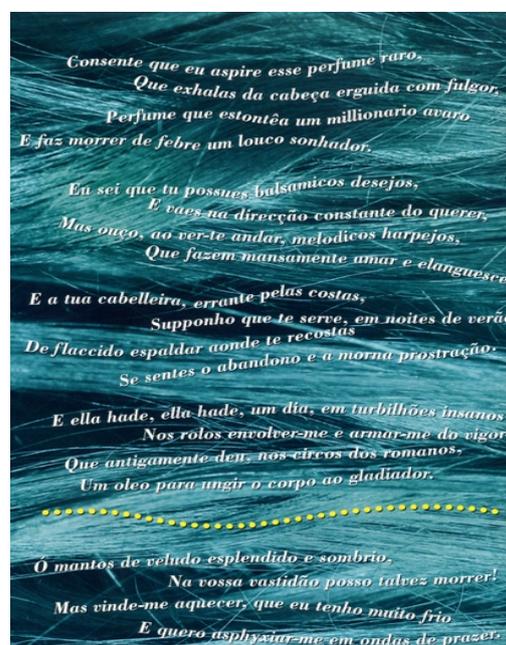


Figura 19

O poema *De Verão*, a que daremos mais ênfase, foi trabalhado de forma divertida e singular. As suas estrofes espalham-se por quatro páginas A4 que procuram unir-se umas às outras, através de um peculiar fio condutor.

O poema abre com o espaço em que se encontram os protagonistas (estrofe 1, vv.1-2)

No campo; eu acho nele a musa que me anima:

A claridade, a robustez, a acção.

Existe um claro contraste, ao contrário do poema *Em petiz*, entre o *eu* poético e a prima: a prima simboliza a alma campestre, a calma dos terrenos, e um dândi citadino (estrofe 12) a cachimbar pelos caminhos (estrofe 3, v.3). De repente, para não pisar um carreiro de formigas, a prima salta, fresca e resplandecente na alvura das suas saias (estrofes 7, 8, 9 e 10).

Cesário aproveita, através da metáfora das formigas, para tecer uma longa consideração e reflexão acerca do trabalho colectivo do povo. O *eu* ri-se da atitude altruísta da jovem que não esmaga as formiguinhas e a prima, furiosa, brada (estrofe 17)

Não em incomode, não, com ditos detestáveis!

Não seja simplesmente um zombador!

Estas mineiras negras, incansáveis,

São mais economistas, mais notáveis,

E mais trabalhadoras que o senhor!

O narrador foi chamado à atenção, ele que ousara zombar de um bicho tão zeloso e trabalhador (“Elas, em sociedade, espertas, diligentes”, estrofe 11, v.1), e que é um verdadeiro preguiçoso e mole habitante da cidade, um macaco ocioso inútil fraco (cf. estrofe 12, v.1-3).

A linha ondulante e incansável de formigas principia na página 58 do livro e termina na página 62. São formigas, desenhadas com bastante simplicidade, que seguem o curso do poema, verso a verso, sendo que alguns versos se encontram escritos de maneira inversa. Na segunda página, existe uma clara ondulação, formigas em tons de castanho e os versos pretos e, aqui e além, a beje, certos pedaços de versos num tipo de letra diferente; na segunda página, as formigas e os versos fazem um verdadeiro labirinto, que se encaminha para o centro; de onde foge o carreiro de formigas que, depois de ondular e andar à deriva na 4ª página, termina no buraco para onde se dirigem todas as formigas (Imagem 20).

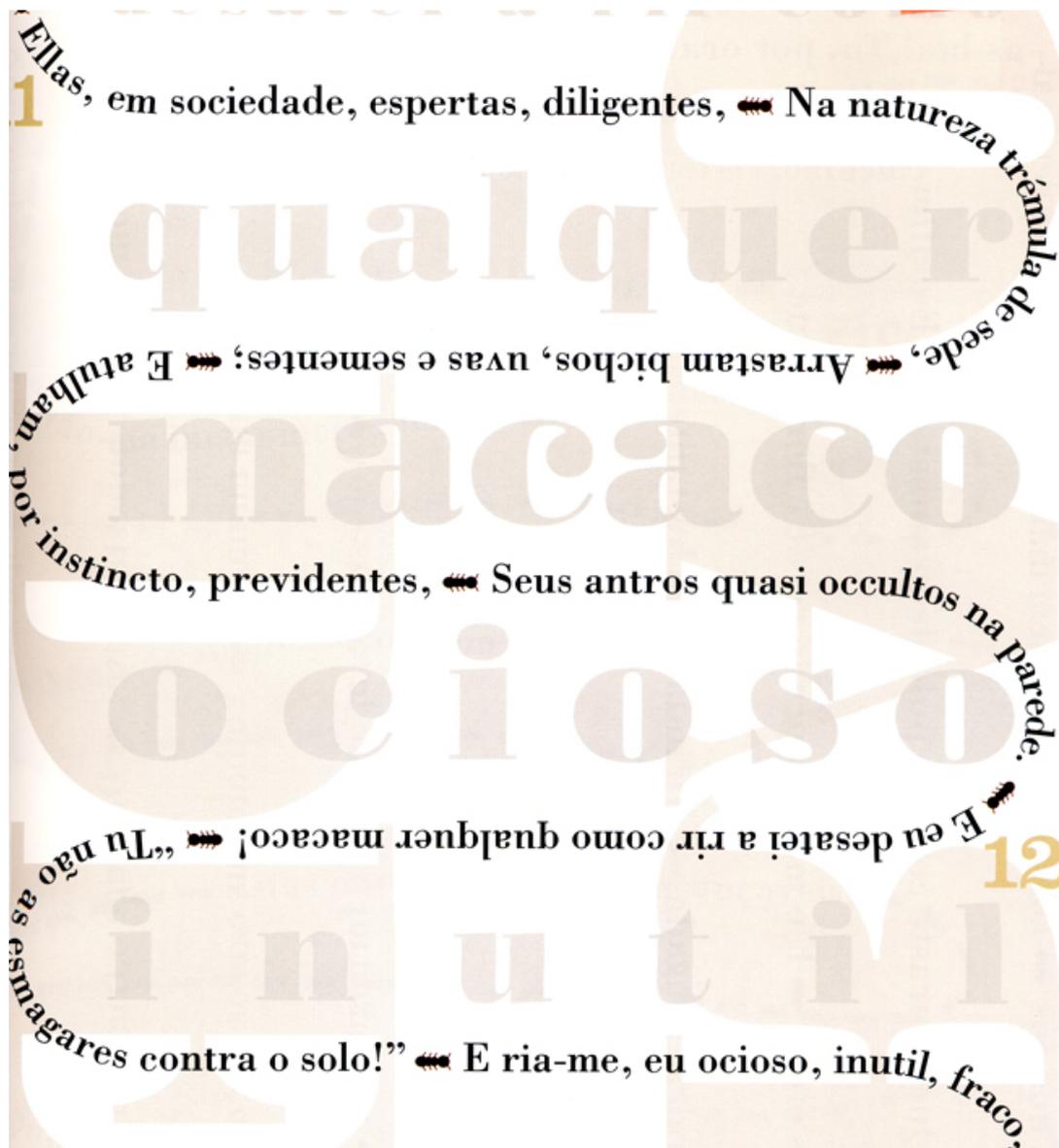


Figura 20

Em *Deslumbramentos* (pp.11-12), poema que não analisámos em profundidade, denota-se uma criteriosa escolha de cores, com o uso dos vermelhos nos versos em que pretende demonstrar paixão pela “Milady” que contempla, com o uso de prateado metálico no destaque dos adjectivos mais depreciativos que lhe atribui (“de neve e de metal”, v.4).

Noutros, pelo contrário, existe um certo exagero no uso cromático e nos diferentes grafemas, como se não houvesse uma explicação metafórica nem lógica para essas técnicas (veja-se o poema *Septentrional*, pp.13-14, em que cada estrofe é impressa a uma cor diferente), mas antes um desejo de usar a cor de forma berrante e selvagem, ferindo a até a leitura dos poemas.

Como observa J.A. França, “o que há de melhor e de mais bonito nas composições letradas de João Vieira é o brincar das próprias letras, umas com as outras, com a liberdade de não formarem palavras logo limitadoras”²⁷.

O seu olhar possui, n'um jogo ardente,
Um archanjo e um demonio a illuminal-o;
Como um florete, **fere** agudamente,
E afaga como o pello d'um regalo!

Figura 21

4. Conclusão

Os poemas são, segundo as teorias concretistas, obras para ler e ser vistas, reaparecendo assim o conceito dos poemas-figura, que “comunicam em primeiro lugar visualmente com o leitor-espectador, exigindo que este combine a leitura linear com uma leitura multidireccional e com a visão das formas plásticas construídas pelas sequencias grafemáticas e pelos grafismos não verbais do texto”²⁸. Ao longo dos séculos, sobretudo entre o Renascimento e o Neoclassicismo, chegou-se a atingir um ponto fulcral, relegando a poesia para segundo plano e recriando as *artes poéticas*, na ideia de que os signos pictóricos são capazes de provocar no receptor um maior efeito catártico do que os signos convencionais linguísticos.

As Vanguardas foram sempre olhadas de lado, com desconfiança; chamou-se aos futuristas doidos varridos, o que, no entender de E.M. de Melo e Castro, se trata de uma atitude típica de “uma sociedade que se debate com os seus limites e que perdeu manifestamente a capacidade para acomodar na sua estrutura o novo, o resultado da criação, ou até a capacidade de invenção”²⁹, atitude que as próprias Vanguardas procuraram mudar pouco a pouco, produzindo o novo, contestando, transformando o homem.

O que importa é inovar, saber que o homem pode sempre inventar ou reinventar algo mais, estabelecendo infinitas conexões entre a literatura e a pintura, a música, a fotografia, o cinema... o que importa é “*manter aberta* a porta ao diálogo polifónico entre as várias artes e as respectivas especificidades das retóricas e estratégias de representação, características de cada uma delas”³⁰.

“Pode ir-se até à invenção de novos alfabetos partindo do actual, pode suprimir-se o uso das palavras, podem reinventar-se os sinais de uso corrente quando colocados num outro

²⁷ João Vieira: 25 anos, p.47.

²⁸ V.M. Aguiar e Silva, *op.cit.*, p.170.

²⁹ E.M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, p.92.

³⁰ A.G. Macedo e O. Grossegeisse, *Poéticas Inter-Artes – do texto à imagem, ao palco, ao ecrã*, p.11.

contexto, pode partir-se de um verso e descobrir nele mil cargas significativas insuspeitas”³¹, mas não devemos cair no exagero e erros que alguns poetas cometeram, ao extrair do poema a sua máxima capacidade pictográfica, matando toda a sua literatura!

5. Bibliografia

Edições e comentários

C. Verde, *O Livro de Cesário Verde*, desenhado por João Vieira, Lisboa, edições Tiragem, Dezembro de 2005.

J. Vieira, *João Vieira: 25 anos de trabalho 1959-1984*, Lisboa, João Vieira & ETC, 1985.

J. Serrão, *Cesário Verde, Obra Completa*, Livros Horizonte, Lisboa, Abril de 2003⁸.

Théocrite, Bucoliques Grecs, Tome 1, texte établi et traduit par E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

Estudos

V. M. Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp.163-173.

F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Editorial Ariel, 1988.

C. Clüver, “Ekphrasis Reconsidered: Jorge de Sena’s transformation of art and music”, in *Literatura Comparada – Os Nossos Paradigmas*, Porto, APLC, 1996, pp.39-48.

A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *PO-EX, textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

A. Linardi, *Ut pictura poesis, Dom Quixote e Dalí*, Tese de Doutoramento na Faculdade de Educação UNICAMP, 2007.

A. Macedo e O. Grossegeesse, *Poéticas Inter-Artes – do texto à imagem, ao palco, ao ecrã*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2006.

H. Macedo, *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença, Setembro de 1999⁴.

E.M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, Lisboa, Biblioteca Breve, volume 52, 1980.

C. Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post- Modernismo*, Lisboa, Editorial Verbo, 2005.

R. Wellek, A. Warren, *Teoria da Literatura*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 5ª edição, pp.153-166.

³¹ A. Hatherly, E.M. de Melo e Castro, *op. cit.*, p.71.

Endereços internet

http://www.la-poesie-elementaire.net/poetique/poetique_poesie-visuelle.htm: D. Molinier, *Poésie Élémentaire*,

fr.wikipedia.org/wiki/Calligramme: L. Menoud, *Calligramme*

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/caligrama.htm>: C. Ceia, *Caligrama*

www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf: J. Bacelar, *Poesia Visual*, Universidade da Beira Interior, 2001.

<http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>: K. P. Dencker, “From concrete to visual poetry, with a glance into the electronic future”, *Kaldron On-Line e Light and Dust Mobile Anthology of Poetry*, 2000.

<http://www.artecapital.net/criticas>