

### Antes

#### **Sem Título, Poesia Sobre Tela**

##### *Alguns aspectos da relação entre pintura e poesia e o caso de Vieira da Silva*

Por mais do que uma vez, Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) manifestou uma rejeição da crítica e dos críticos, resumida numa interrogação de 1970: «Como é possível falar de uma coisa que é para se ver?»<sup>1</sup> A sua apreciação dos exegetas nasce da convicção de que a arte pede silêncio ou então um interlocutor à sua altura. A posição da pintora coloca-nos perante uma complexa questão filosófica: com que linguagem se pode falar de uma arte visual? Que terreno partilham uma tela e um texto a ela dirigido? E de que modo se relacionam as imagens com o texto? Serão elas próprias, numa certa medida, textos, e os textos imagens?

É certo que um texto evoca necessariamente imagens (mentais) e que uma imagem implica sempre algum conteúdo conceptual (consistindo num «texto» passível de «leitura»), mas o constatar deste facto não esclarece suficientemente em que medida textos e imagens se podem relacionar. Na verdade, podem relacionar-se de inúmeras formas. No caso presente restringiremos o âmbito e falaremos apenas de pintura e de poesia. Partindo do exemplo de Vieira da Silva, procederemos a uma reflexão acerca da comunicação que certos textos e imagens estabelecem entre si e de quais os resultados deste diálogo inter-artes quando se estabelece a ponte do visual (artes plásticas) ao verbal (arte poética) ou vice-versa.

Ao longo dos anos, muito se escreveu sobre a pintura de Vieira, e muito do que ficou escrito ficou-o sob a forma de poesia – e, neste caso, a pintora aceitava, reconhecida, reconhecendo-se também. Maria Helena Vieira da Silva, a pessoa e a pintora, passou a sua vida rodeada de artistas e mereceu muita atenção por parte dos poetas do seu tempo. Sofia de Melo Breyner Adresen e Mário Cesariny contam-se entre os mais próximos mas outros como René Char e Murilo Mendes também se inspiraram na sua obra.

Existe um dito espirituoso na cultura norte-americana que diz que «falar sobre música é como dançar sobre arquitectura». Esta frase bem-humorada exprime, na primeira parte, por um lado a inadequação do discurso comum para tratar uma forma de arte e por outro, com a analogia, a incapacidade de uma forma de arte poder consistir num discurso sobre outra. Sorrimos perante a afirmação porque reconhecemos a dificuldade em fazer corresponder uma coisa a outra, pois são radicalmente diferentes. Mas, se olharmos mais atentamente, veremos que já não estranhámos quando a dança interpreta a música, ou quando a música interpreta uma narrativa. Então, o que quererá isto dizer? Existe incompatibilidade ou, pelo contrário, uma harmonia possível em determinados casos?

Foi Horácio (c. 20 a. C.) o autor da célebre afirmação *Ut pictura poesis*<sup>2</sup>: Como a pintura, assim a poesia. Aproximando uma esfera da outra, Horácio pretendia mostrar algumas semelhanças entre estas duas formas de expressão mas antes de Horácio esta comparação já havia sido estabelecida, nomeadamente por Plutarco (c. 45-120), que atribuiu ao poeta Simónides de Céos (557-556 a. C.) o dito segundo o qual «a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala» (*De gloria Atheniensium*, 346 f). Depois de Horácio, este paralelo prosperou e encontramos exemplo dele, e da discussão em torno dele, no Renascimento – com Alberti

---

<sup>1</sup> Mário Cesariny, «A pintura de Vieira da Silva e o Poético», in *Vieira da Silva* (Catálogo), Lisboa, Fundação Calouste de Gulbenkian, 1970, p.21-23.

<sup>2</sup> Horácio, *Ars poética*, v. 361.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

(1404-1472), por exemplo – e ao longo de toda a história da cultura ocidental – o escrito *Laocoonte* (1776) do alemão G. E. Lessing (1729-1781) é um exemplo –, de tal forma que para nós, hoje, a equiparação de ambas as artes afigura-se razoável e até familiar<sup>3</sup>. Mas o que fundamenta tal posição para além de uma certa tradição?

Ao longo do tempo as perspectivas têm sido variadas: a de que uma arte é mais nobre que a outra por este ou aqueles motivos, e assim por diante. Contudo, a todos os pontos de vista subjaz a mesma crença: a de que, de alguma forma, elas são comparáveis, ou a de que há entre elas algo de comum<sup>4</sup>. O primeiro factor partilhado que encontramos, e o mais evidente, é o pendor mimético que caracterizou fortemente ambas as formas de arte até finais do início do século XIX, início do século XX, altura em que desponta uma «crise da representação». Mas, muito depois do derrube da função representacional da arte, continuamos a assistir à especial confraternização entre estas duas formas de expressão artística, ou até com um carácter mais vincado, dada a liberdade criativa recém-conquistada. O pilar em que tanto a pintura como a poesia assentavam e que lhes era comum desmoronou mas nem por isso elas se afastaram; então o que as liga?

Apesar de todas as evidentes diferenças entre si, admitimos que algumas formas de expressão artística se conjugam melhor entre si do que outras: escultura e arquitectura estão próximas pois partilham a manipulação do volume, música e dança adequam-se pois partilham noções de ritmo, o teatro e o cinema estão próximos uma vez que o verbal e o visual estão presentes em ambos e ocorrem em ambos os casos segundo um equilíbrio, o teatro pode abraçar a dança e até a música, e o mesmo acontece com o cinema, já que também se trata de um meio bastante flexível e propenso a estas integrações. A literatura está, naturalmente, toda ela próxima de tudo o que seja uma encenação narrativa e a componente rítmica da poesia é acolhida pela música. Mas a poesia em si, enquanto forma literária independente das restantes, está curiosamente próxima da pintura, enquanto arte visual independente das restantes. Sentimos estas duas categorias como próximas embora não verifiquemos entre elas o mesmo tipo de ligação que encontramos nas outras e que acontece, fundamentalmente, por algum tipo de parentesco formal.

A forma mais apurada da palavra – a poesia – e a forma mais apurada d imagem – a pintura – afiguram-se-nos irmanadas. A pintura e a poesia podem funcionar como descritoras do real, mas já atrás vimos que isso não é condição suficiente. Ambas podem igualmente «descrever-se» uma à outra. Aliás, a tradição da éfrase (a representação verbal de uma representação visual) é bem antiga e a ambição de imortalizar textos em imagens tem raízes imemoriais. Contudo, não é por estas duas vias que poesia e pintura são intuídas como sendo próximas, embora estes casos sejam provavelmente a manifestação de algo mais profundo.

O que parece existir entre estas duas formas de expressão artística é uma complementaridade subtil mas efectiva no que diz respeito às vertentes intelectuais e sensoriais de ambas. O modo como se combinam revela algo da natureza de cada uma e acontece sempre de uma forma singular (diferentemente do que acontece entre as outras formas de expressão e, claro, variando de caso para caso, consoante os textos e as imagens em causa), quer o façam segundo parâmetros efrásticos ou outros, mais livres. Na verdade, o caso da éfrase é muito simbólico desta relação, quanto mais não seja por ilustrar a milenar

---

<sup>3</sup> Mais recentemente, a poesia e a pintura modernas e contemporâneas têm recuperado e reinventado esta herança, chegando a fundir-se (caligrama) e confundir-se (imagens-poema, como *Poem Schema*, de Dan Graham).

<sup>4</sup> Segundo Carlos de Miguel Mora, em Horácio a comparação não é simplista nem desprovida de contexto e, na verdade, «os pontos que permitem estabelecer a comparação são basicamente dois, insinuados de maneira implícita pelo poeta: a técnica do engano e a falta de utilidade». Cf. Carlos de Miguel Mora, «Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*», in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, vol. 6, 2004, p. 24.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

propensão para a confluência da pintura e poesia, mas trata-se de um exemplo extremo pois a aproximação entre uma e outra não tem de acontecer seguindo esse método tão vinculativo e acaba por acontecer, na maior parte dos casos, de uma forma mais natural.

Existem variadíssimos exemplos desta relação bem sucedida ao longo da história, e a contemporaneidade do diálogo interartes tem explorado bastante esta questão, mas como se disse no início, aqui procuraremos retirar algumas conclusões gerais a partir das ligações poéticas suscitadas pela poesia de Maria Helena Vieira da Silva. E antes de mais é preciso dizer-se que não há poemas efrásticos sobre a sua obra. O sentimento veiculado pelos muitos poetas que dedicaram criações suas à obra da pintura é o de um encontro de sensibilidades, em que a obra de um motiva a do outro. Se Vieira pintou inspirada nalguma poesia em particular é difícil de o averiguar nas suas telas, dada a abstractização e a subjectividade das suas criações, mas sabemos que leu bastante ao longo da vida e, pelos seus escritos, é-nos provado que possuía uma aguçada sensibilidade literária. Na correspondência e no convívio com os poetas houve espaço para trocas de impressões e aprendizagens e isso terá influenciado a pintora.

Foquemo-nos agora na relação dos poetas com as pinturas. Os poemas nascidos do confronto do poeta com a obra pictórica trazem todos uma marca da relação que se estabeleceu no plano estético entre os dois intelectos criadores. Trata-se de uma relação mais completa do que o habitual, em que um espectador se «limita» a absorver o que vê, sentindo-o e nada mais. Neste caso, o poeta pode responder à obra do outro – e embora o faça na sua linguagem, há um código partilhado –, como se da obra pictórica emanasse um sentimento poético que o poeta-espectador deseja retribuir.

Inúmeros são os objectos de interesse poético para um operário das palavras, mas uma obra de arte visual que esteja já prenhe de matéria inspirada será para muitos um alvo natural de inspiração. Este clima emocional que a pintura evoca e do qual que a poesia se alimenta, para além de ser a feliz confirmação da existência de uma alteridade sensível, é o que explica o facto de a poesia não pretender ser, na maior parte dos casos, fielmente descritiva da pintura e sim procurar retratar a aura que a envolve e que o poeta foi capaz de captar. Estamos perante um diálogo entre artistas mediado pelas suas obras e, embora subjectivo, este modo de comunicar, de acrescentar qualquer coisa por outra via ao que já lá está, merece a nossa atenção. Não estamos perante uma competição entre os dois meios e sim um encontro.

O que há de interessante e belo na constatação desta relação é o facto de nos apercebermos da permeabilidade dos sujeitos àquilo que os meios transportam consigo independentemente das suas formas, que podem até ser vistas como opostas. Há de facto uma comunicação possível e que vai além da contemplação silenciosa do observador extasiado e da escrita analítica de um observador crítico. Transcende-se assim a éfrase ou a citação, impossíveis na sua versão absoluta, para conquistar uma muito plena e mais fértil «sinestesia» entre os dois planos, visual e poético. A distribuição espacial das formas e das cores evoca sentimentos e ideias, do mesmo modo que a composição das palavras num determinado sentido evoca imagens e motiva a elaboração pictórica num ou noutro sentido. Apesar de muito diferentes, certos textos e imagens participam de um mesmo universo.

Mário Cesariny, ele próprio pintor e poeta, amigo íntimo da pintora, detectou cedo a qualidade poética da pintura de Vieira e, além de escrever sobre (ou *sob*, como preferia) a sua pintura em termos poéticos, viu que certas passagens (paisagens?) de Baudelaire e de Rimbaud correspondiam não só à letra da sua pintura como ao seu espírito. Veja-se este fragmento de Rimbaud, escolhido pelo poeta<sup>5</sup>, perante uma tela da pintora:

---

<sup>5</sup> Mário Cesariny, «A pintura de Vieira da Silva e o Poético», in *Vieira da Silva* (Catálogo), Lisboa, Fundação Calouste de Gulbenkian, 1970, p.22.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto



Vieira da Silva, *L'Issue Lumineuse*, 1983-86

*Céus de vidro cinzeo. Um bizarro traçado de pontes, bombeadas umas, outras rectilíneas, outras descendo e obliquando em arco sobre as primeiras, multiplicando-se todas estas linhas sobre as primeiras, multiplicando-se todas estas linhas pelos outros circuitos iluminados do canal, tão longos todos, e aerolados, que as margens, repletas de cúpulas se afundam e minimizam. Algumas destas pontes ainda ostentam andaimes. Outras, suportam postes, letreiros, parapeitos frágeis. Acordes menores cruzam-se e desaparecem, sobre cordas ribanceiras. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outros trajos, e instrumentos de música. São cantos populares, bocados de concertos senhoriais, reminiscências de hinos? A água é cinzenta e azul, larga como um braço de mar. – Um raio branco, tombando do alto do céu, aniquila esta comédia.*

Cesariny declara nesta altura (1970) que Maria Helena Vieira da Silva e António Maria Lisboa são, contemporaneamente, as únicas «duas únicas **consciências poéticas** poderosas nascidas em Portugal»<sup>6</sup>. Exactamente vinte anos antes, o mesmo António Maria Lisboa descrevera a pintora nos seguintes moldes numa carta dirigida a Cesariny: « Desde que se olha para ela entra-se num mundo tenebroso de corredores silenciosos e de atmosfera dramaticamente densa – **é assim de resto a sua poesia (quadros)** que não ri, quando muito grita: ela ri às dentadas: a cabeça dela é não bela mas orgulhosamente histórica. [...] **São a pintura e a poesia que lhe interessa realizar** e põe-se fora de toda ou qualquer polémica que se desenvolve e corra fora do seu espírito. Vida interior profunda, densa, dramática.»

José Augusto França, no seu ensaio intitulado *Vieira da Silva*<sup>7</sup>, vai no mesmo sentido: «Nele [no universo da pintora] se transfigura o real, como que se acertam de dentro as desvairas sugestões da sua superfície para a realização duma **comunicação poética**.» E ainda Eduardo Lourenço<sup>8</sup>: «[...] É uma obra de Poeta capaz de tecer com o tempo a frágil eternidade que ele nos consente.»

Em *As Metamorfoses*<sup>9</sup>, Murilo Mendes refere a obra e o método de Maria Helena Vieira da Silva no poema homónimo: «Bicho nervoso / Minucioso / Tece uma trama há mil anos / Que se transforma com a luz. / Em contraponto às formas / Da cidade organizada.» Esta ideia de teia minuciosa [Penélope], a que se junta a de labirinto, está repleta de ressonâncias literárias e é uma imagem na qual a autora se revê: «Acho que toda a vida em labirintos. É a minha maneira de conceber o mundo.» Este é um tema retomado por Sophia de Mello Breyner Andresen, que retrata a obra da autora do seguinte modo<sup>10</sup>:

«Minúcia é o labirinto muro por muro

<sup>6</sup> *Idem, Ibidem*, p. 23.

<sup>7</sup> José-Augusto França, *Vieira da Silva*, Lisboa, Artis, 1958.

<sup>8</sup> Eduardo Lourenço, «Itinerário de Vieira da Silva ou da Poesia como Espaço», in *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Fevereiro de 1965.

<sup>9</sup> Murilo Mendes, *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Editora Ocidente, 1944.

<sup>10</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, «Maria Helena Vieira da Silva ou O Itinerário Inelutável» in *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Pedra contra pedra livro sobre livro  
Rua após rua escada após escada  
Se faz e se desfaz o labirinto  
Palácio é o labirinto e nele  
Se multiplicam as salas e cintilam  
Os quartos de Babel roucos e vermelhos  
Passado é o labirinto: seus jardins afloram  
E do fundo da memória sobem as escadas  
Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta  
Biblioteca rede inventário colmeia –  
Itinerário é o labirinto  
Como o subir dum astro inelutável –  
Mas aquele que o percorre não encontra  
Toiro nenhum solar nem sol nem lua  
Mas só o vidro sucessivo do vazio  
E um brilho de azulejos íman frio  
Onde os espelhos devoram as imagens

Exauridos pelo labirinto caminhamos  
Na minúcia da busca na atenção da busca  
Na luz mutável: de quadrado em quadrado  
Encontramos desvios redes e castelos  
Torres de vidro corredores de espanto

Mas um dia emergiremos e as cidades  
Da equidade mostrarão seu branco  
Sua cal sua aurora seu prodígio»

As afinidades entre as duas artistas levam a que se possa dizer que «Ao que a primeira pintando tece, a segunda responde com um tecido de texto.»<sup>11</sup> Sendo visivelmente diferentes, pintura e poesia dialogam por debaixo da superfície; parecem partilhar um mesmo sentimento poético e só os meios levam à sua distinção. Apesar de todas as provas em contrário e de a sua relação de proximidade ser pressentida e insinuada por muitos, a tendência ocidental para o dualismo tem-nos levado a considerar, geralmente, textos e imagens como instâncias desligadas. Tendo em mente a ideia de uma forma poética de sentir e criar que atravessa ambas as formas de expressão e considerando que há traços de uma e de outra uma na outra (o gesto do pintor como uma escrita no espaço; a caligrafia do escritor – no caso de uma tradição não-oral, como a nossa já há muito o é – como desenho), torna-se difícil vê-las como outra coisa que não duas faces da mesma moeda. A hipótese avançada é a de que disposição das formas e das cores consistirá no mesmo tipo de exercício que a composição das palavras segundo uma determinada ordem: o pôr em acção de um desígnio poético comum. Isso explicaria por que nos agrada o caligrama, por que já escreveu o homem usando imagens (hieróglifos) e porque se adequa tão naturalmente o discurso poético às artes plásticas. Não será «apenas» o caso de uma arte poder dialogar com e discursar sobre outra, trata-se de reconhecer que ambas têm uma natureza comum, funda na vontade humana da expressão das suas ideias e emoções, que caracteriza estas duas formas de arte com particular intensidade. Se há séculos somos uma civilização da palavra, hoje estamos dominados pelas imagens; reconhecer as afinidades entre um âmbito e outro conduziria certamente a uma experiência mais plena de tudo aquilo que nos rodeia.

---

<sup>11</sup> Isabel Matos Dias Caldeira Cabral e Inês Barahona de Almeida, «Telas e teias. Vieira tecedeira e a poesia de Sophia» in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Colóquio As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 66.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

### Com alterações

#### Sem Título, Poesia sobre Tela

##### Alguns aspetos da relação entre pintura e poesia e o caso de Vieira da Silva

Por mais de uma vez, Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) manifestou uma rejeição da crítica e dos críticos que encontramos resumida numa interrogação sua de 1970: «Como é possível falar de uma coisa que é para se ver?»<sup>1</sup> Este espanto nasce da convicção de que a arte pede silêncio ou então um interlocutor à sua medida. A posição da pintora coloca-nos perante uma complexa questão filosófica: com que linguagem se pode falar de uma arte visual? Que terreno partilham uma tela e um texto sobre ela? E de que modo se relacionam as imagens com o texto? Serão elas próprias, numa certa medida, textos, e os textos imagens?

Um texto evoca necessariamente imagens (mentais) e uma imagem implica sempre algum conteúdo conceptual (consistindo num «texto» passível de «leitura»), mas o constatar deste facto não descreve a relação entre textos e imagens. Na verdade, podem relacionar-se de inúmeras formas. Porém, restringiremos o âmbito e falaremos apenas de pintura e poesia. Partindo do caso de Vieira da Silva, refletiremos acerca da comunicação que certos textos e imagens estabelecem entre si e dos resultados desse diálogo interartes quando se cria a ponte do visual ao verbal e vice-versa.

Há um gracejo, que diz que «falar sobre música é como dançar sobre arquitetura». A frase exprime, por um lado, a inadequação do discurso comum para tratar uma forma de arte e, por outro, com a analogia, o absurdo de uma forma de arte poder constituir um discurso sobre outra. Sorrimos porque reconhecemos a dificuldade em fazer corresponder as duas coisas, sendo elas radicalmente diferentes. Contudo, se virmos bem, já não estranhámos quando a dança interpreta a música ou quando a música interpreta uma narrativa. Que quererá isto dizer? Existe incompatibilidade ou, pelo contrário, uma harmonia possível?

Foi Horácio (65 a.C.) o autor da célebre afirmação *Ut pictura poesis*: «Como a pintura, assim a poesia.»<sup>3</sup> Aproximando uma esfera da outra, o poeta pretendia mostrar algumas semelhanças entre estas duas formas de expressão. Antes dele, a comparação já havia sido estabelecida, designadamente por Simónides de Ceos (557-556 a. C.), a quem Plutarco (c. 46-120) atribuiu o dito segundo o qual «a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala».<sup>4</sup> Depois de Horácio, este paralelo prosperou e encontramos exemplos dele, e da discussão em torno dele, no Renascimento – Alberti (1404-1472) é um caso – e ao longo de toda a história da cultura ocidental – Laocoonte (1776), do alemão G. E. Lessing (1729-1781), demonstra-o –, de tal forma que para nós, hoje, a equiparação de ambas as artes afigura-se razoável e até familiar.<sup>5</sup> Mas o que fundamenta tal tradição?

<sup>1</sup> CESARINY, M., «A pintura de Vieira da Silva e o Poético», in *Vieira da Silva* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste de Gulbenkian, 1970, p.21-23.

<sup>3</sup> HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 361.

<sup>4</sup> PLUTARCO, *De gloria Atheniensium*, 346 f.

<sup>5</sup> Mais recentemente, a poesia e a pintura modernas e contemporâneas têm recuperado e reinventado esta herança, chegando a fundir-se (caligrama) e a confundir-se (imagens-poema, como *Poem Schema*, de Dan Graham).

Eliminado: s

Eliminado: c

Eliminado: o...que ...ma vez, Maria

Eliminado: É certo que u...m texto ev

Eliminado: Ao longo dos anos, muito se escreveu sobre a pintura de Vieira, e muito do que ficou escrito ficou-o sob a forma de poesia – e, neste caso, a pintora aceitava, reconhecida, reconhecendo-se também. Maria Helena Vieira da Silva, a pessoa e a pintora, passou a sua vida rodeada de artistas e mereceu muita atenção por parte dos poetas do seu tempo. Sofia de Melo Breyner Adresen e Mário Cesariny contam-se entre os mais próximos mas outros como René Char e Murilo Mendes também se inspiraram na sua obra. ¶ Existe ...á um gracejodito espirituoso...n

Eliminado: c. 20...a. ....) o autor da

Movido(s) (inserção) [1]

Eliminado: é...os (557-556 a. C.)Plutar

Movido(s) para cima [1]: Simónides de Ceos (557-556 a. C.)

Eliminado: (*De gloria Atheniensium*, 346 f)

Eliminado: com...Alberti (1404-1472)

Eliminado: Mário

Formatada: Maiúsculas pequenas

Eliminado: C

Formatada

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Ao longo do tempo, as perspetivas têm sido variadas: a de que uma arte é mais nobre que a outra por estes ou aqueles motivos, e assim por diante. Contudo, a todos os pontos de vista subjaz a mesma crença: a de que, de alguma forma, pintura e poesia são comparáveis, ou que há entre elas algo comum.<sup>6</sup> O primeiro fator partilhado que encontramos, e o mais evidente, é o pendor mimético que caracterizou fortemente ambas as formas de arte até finais do século XIX, início do século XX, altura em que desponta uma «crise da representação». Mas, muito depois do derrube da função representacional da arte, continuamos a assistir à especial confraternização entre estas duas formas de expressão artística, ou até com um carácter mais vincado, dada a liberdade criativa recém-conquistada. O pilar em que tanto a pintura como a poesia assentavam desmoronou, mas nem por isso elas se afastaram. Então o que as liga?

Apesar de todas as evidentes diferenças entre si, admitimos que algumas formas de expressão artística se conjugam melhor do que outras: escultura e arquitetura estão próximas pois partilham a manipulação do volume, música e dança adequam-se porque partilham noções de ritmo, o teatro e o cinema estão próximos, pois o verbal e o visual estão presentes em ambos e ocorrem segundo um equilíbrio comum, o teatro pode abraçar a dança e até a música, e o mesmo acontece com o cinema, que também se trata de um meio bastante flexível e propenso a estas integrações. A literatura está, naturalmente, próxima de tudo o que seja uma encenação narrativa e a componente rítmica da poesia é acolhida pela música. Mas a poesia em si, enquanto forma literária independente das restantes, está curiosamente próxima da pintura, enquanto arte visual independente das restantes. Estas duas categorias parecem-nos relacionadas embora não verifiquemos entre elas o mesmo tipo de ligação que encontramos nas outras e que acontece, fundamentalmente, por algum tipo de parentesco formal.

A modalidade mais apurada da palavra – a poesia – e a modalidade mais apurada da imagem – a pintura – afiguram-se-nos irmanadas. A pintura e a poesia podem funcionar como descritoras do real, mas já atrás vimos que isso não é condição suficiente. Ambas podem, igualmente, «descrever-se» uma à outra. Aliás, a tradição da éfrase (a representação verbal de uma representação visual) é bem antiga e a ambição de imortalizar textos em imagens tem raízes imemoriais. Contudo, não é por estas duas vias que poesia e pintura são intuídas como reflexas, embora estes casos sejam provavelmente a manifestação de algo mais profundo.

O que parece existir entre estas duas formas de expressão artística é uma complementaridade subtil mas efetiva no que diz respeito às vertentes intelectuais e sensoriais de ambas. O modo como se combinam revela algo da natureza de cada uma e acontece sempre de uma forma singular (diferentemente do que sucede entre as outras formas de expressão, e variando de caso para caso, consoante os textos e as imagens em jogo), quer o façam segundo parâmetros efrásticos ou outros, mais livres. Na verdade, o caso da éfrase é muito simbólico desta relação, quanto mais não seja por ilustrar a milenar propensão para a confluência de pintura e poesia, mas trata-se de um exemplo extremo, pois a aproximação entre uma e outra não tem de acontecer seguindo esse método tão vincutivo e acaba por se processar, na maior parte dos casos, de uma forma mais natural.

Existem variadíssimos exemplos ao longo da história desta relação bem sucedida, e a contemporaneidade do diálogo interartes tem explorado bastante a questão, mas como se disse no início, aqui procuraremos retirar algumas conclusões gerais a partir das ligações poéticas suscitadas pela pintura de Maria Helena Vieira da Silva.

<sup>6</sup> Segundo Carlos de Miguel Mora, em Horácio a comparação não é simplista nem desprovida de contexto e, na verdade, «os pontos que permitem estabelecer a comparação são basicamente dois, insinuados de maneira implícita pelo poeta: a técnica do engano e a falta de utilidade». Cf. MORA, C. de M., «Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*», in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, vol. 6, 2004, p. 24.

- Eliminado: c
- Comentário [rcm1]: Procurar desenvolver.
- Eliminado: elas
- Eliminado: a de
- Eliminado: de
- Eliminado: .
- Eliminado: c
- Eliminado: do início
- Formatada: Maiúsculas pequenas
- Formatada: Maiúsculas pequenas
- Eliminado: e que lhes era comum
- Eliminado: ;
- Eliminado: e
- Eliminado: entre si
- Eliminado: c
- Eliminado: is
- Eliminado: uma vez que
- Eliminado: em ambos os casos
- Eliminado: já
- Eliminado: toda ela
- Eliminado: ,
- Eliminado: Sentimos e
- Eliminado: como
- Eliminado: próximas
- Eliminado: forma
- Eliminado: forma
- Eliminado: sendo próximas
- Eliminado: c
- Comentário [rcm2]: Explicitar
- Eliminado: acontece
- Eliminado: , claro,
- Eliminado: causa
- Eliminado: a
- Eliminado: acontecer
- Eliminado:
- Eliminado: ao longo da história
- Eliminado: interartes
- Eliminado: esta
- Eliminado: poesia
- Formatada: Maiúsculas pequenas
- Eliminado: arlos
- Eliminado: de Miguel Mora
- Formatada: Tipo de letra: Não Itálico

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Ao longo das últimas décadas, muito se escreveu sobre a arte de Vieira, inclusivamente sob a forma de poesia. Não se tratando de exegese, a pintora aceitava, reconhecida, também porque se reconhecia. Vieira da Silva viveu rodeada de artistas e mereceu muita atenção por parte dos poetas do seu tempo. Sofia de Melo Breyner Andresen e Mário Cesariny contam-se entre os mais próximos, mas outros, como René Char e Murilo Mendes, também se inspiraram na sua obra. Se Vieira pintou inspirada nalguma poesia em particular, é difícil de o averiguar nas suas telas, dada a abstractização e a subjetividade dos trabalhos, mas sabemos que leu bastante ao longo da vida e os seus escritos provam que possuía uma aguçada sensibilidade literária. Na correspondência e no convívio com os poetas houve espaço para trocas de impressões e aprendizagens e isso terá influenciado a pintora.

Foquemo-nos agora na relação dos poetas com as pinturas. Antes de mais, é preciso dizer que não há poemas ecrásticos sobre a sua obra. O que vemos é um encontro de sensibilidades, em que a obra de um motiva a do outro. Os poemas nascidos do confronto do poeta com a obra pictórica trazem todos uma marca da relação que se estabeleceu no plano estético entre os dois intelectos criadores. Trata-se de uma relação mais completa do que o habitual, quando um espectador se «limita» a absorver o que vê, sentindo-o e nada mais. Neste caso, o poeta responde à obra do outro – e, embora o faça na sua linguagem, há um código partilhado –, como se da obra pictórica emanasse um sentimento poético que o poeta-espectador deseja retribuir.

Inúmeros são os objetos de interesse poético para um operário das palavras, mas uma obra de arte visual que esteja já prenhe de matéria inspirada será para muitos um alvo natural de inspiração. Este clima emocional que a pintura evoca e do qual a poesia se alimenta, para além de ser a feliz confirmação da existência de uma alteridade sensível, é o que explica o facto de a poesia não pretender ser, na maior parte dos casos, fielmente descritiva da pintura e sim procurar retratar a aura que a envolve e que o poeta foi capaz de captar. Estamos diante de um diálogo entre artistas mediado pelas suas obras e, embora subjetivo, este modo de comunicar, de acrescentar qualquer coisa por outra via ao que já lá está, merece que reflitamos sobre ele. Não se trata de uma competição entre os dois meios, e sim de um encontro.

O que há de interessante e belo na constatação desta relação é o facto de nos apercebermos da permeabilidade dos sujeitos àquilo que os meios transportam consigo independentemente das suas formas, que podem até ser vistas como opostas. Há, de facto, uma comunicação possível e que vai além da contemplação silenciosa do observador extasiado e da escrita analítica de um observador crítico. Transcende-se assim a éfrase ou a citação, impossíveis na sua versão absoluta, para conquistar uma muito plena e mais fértil «sinestesia» entre os dois planos, visual e verbal. A distribuição espacial das formas e das cores pode evocar sentimentos e ideias, do mesmo modo que a composição das palavras num determinado sentido pode evocar imagens e motivar e condicionar a elaboração pictórica. Apesar de muito diferentes, certos textos e imagens fazem parte de um mesmo universo.

Mário Cesariny, ele próprio pintor e poeta, detetou cedo a qualidade poética da pintura de Vieira da Silva e, além de escrever sobre (ou *sob*, como preferia) a sua pintura em termos poéticos, notou ainda que certas passagens (paisagens?) de Baudelaire e Rimbaud correspondiam não só à letra da sua pintura como ao seu espírito. Veja-se este fragmento de Rimbaud, escolhido pelo poeta<sup>7</sup>, perante uma tela da pintora:

**Eliminado:** E antes de mais é preciso dizer-se que não há poemas ecrásticos sobre a sua obra. O sentimento veiculado pelos muitos poetas que dedicaram criações suas à obra da pintura é o de um encontro de sensibilidades, em que a obra de um motiva a do outro.

**Eliminado:** c

**Eliminado:** a

**Eliminado:** suas criações

**Eliminado:** ,

**Eliminado:** pelos

**Eliminado:** , é-nos

**Eliminado:** do

**Eliminado:** em que

**Eliminado:** pode

**Eliminado:** r

**Eliminado:** c

**Eliminado:** que

**Eliminado:** perante

**Eliminado:** c

**Eliminado:** a nossa atenção

**Eliminado:** estamos perante

**Eliminado:** poético

**Eliminado:** num ou noutro sentido

**Eliminado:** participam

**Eliminado:** ¶

**Eliminado:** , amigo íntimo da pintora

**Eliminado:** c

**Eliminado:** viu

**Eliminado:** de

**Eliminado:** MÁRIO

**Formatada:** Maiúsculas pequenas

**Eliminado:** de

<sup>7</sup> CESARINY, M. «A pintura de Vieira da Silva e o Poético», in *Vieira da Silva* (Catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p.22.



## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto



Vieira da Silva, *L'Issue Lumineuse*, 1983-86

*Céus de vidro cinzeo. Um bizarro traçado de pontes, bombeadas umas, outras rectilíneas, outras descendo e obliquando em arco sobre as primeiras, multiplicando-se todas estas linhas sobre as primeiras, multiplicando-se todas estas linhas pelos outros circuitos iluminados do canal, tão longos todos, e aerolados, que as margens, repletas de cúpulas se afundam e minimizam. Algumas destas pontes ainda ostentam andaimes. Outras suportam postes, letreiros, parapeitos frágeis. Acordes menores cruzam-se e desaparecem, sobre cordas ribanceiras. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outros trajos, e instrumentos de música. São cantos populares, bocados de concertos senhoriais, reminiscências de hinos? A água é cinzenta e azul, larga como um braço de mar. – Um raio branco, tombando do alto do céu, aniquila esta comédia.*

Cesariny declara nesta altura (1970) que Vieira e António Maria Lisboa são, contemporaneamente, as únicas «duas únicas consciências poéticas poderosas nascidas em Portugal».<sup>8</sup> Vinte anos antes, o mesmo António Maria Lisboa descrevera a pintora nos seguintes moldes, numa carta dirigida a Cesariny: «Desde que se olha para ela entra-se num mundo tenebroso de corredores silenciosos e de atmosfera dramaticamente densa – é assim de resto a sua poesia (quadros) (...) (...) São a pintura e a poesia que lhe interessa realizar e põe-se fora de toda ou qualquer polémica que se desenvolve e corra fora do seu espírito. Vida interior profunda, densa, dramática.»

José Augusto França, no seu ensaio intitulado *Vieira da Silva*, vai no mesmo sentido: «Nele [no universo da pintora] se transfigura o real, como que se acertam de dentro as suas sugestões da sua superfície para a realização duma comunicação poética.»<sup>10</sup> Diz Eduardo Lourenço: «(...) É uma obra de Poeta capaz de tecer com o tempo a frágil eternidade que ele nos consente.»<sup>12</sup>

Em *As Metamorfoses*, Murilo Mendes refere a obra e o método de Maria Helena Vieira da Silva no poema homónimo: «Bicho nervoso / Minucioso / Tece uma trama há mil anos / Que se transforma com a luz. / Em contraponto às formas / Da cidade organizada.»<sup>14</sup> Esta ideia de teia minuciosa [Penélope], a que se junta a de labirinto, está repleta de ressonâncias literárias e é uma imagem na qual a autora se revê: «Acho que [passei] toda a vida em labirintos. É a minha maneira de conceber o mundo.» Sophia de Mello Breyner Andresen retoma este tema, retratando a obra da autora do seguinte modo:

«Minúcia é o labirinto muro por muro  
Pedra contra pedra livro sobre livro  
Rua após rua escada após escada  
Se faz e se desfaz o labirinto  
Palácio é o labirinto e nele  
Se multiplicam as salas e cintilam

<sup>8</sup> *Idem, Ibidem*, p. 23.

<sup>10</sup> FRANÇA, J.-A., *Vieira da Silva*, Lisboa, Artis, 1958.

<sup>12</sup> LOURENÇO, E., «Itinerário de Vieira da Silva ou da Poesia como Espaço», in *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Fevereiro de 1965.

<sup>14</sup> MENDES, M., *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Editora Ocidente, 1944.

Eliminado: ,

Eliminado: m

Formatada: Tipo de letra: 9 pt

Eliminado: Maria Helena

Eliminado: da Silva

Eliminado: .

Eliminado: Exactamente v

Eliminado:

Eliminado: que não ri, quando muito grita: ela ri às dentadas: a cabeça dela é não bela mas orgulhosamente histórica

Eliminado: [

Eliminado: ]

Comentário [rcm3]: Falta referência à fonte.

Eliminado: <sup>9</sup>

Comentário [rcm4]: Será «desvairadas»?

Eliminado: E ainda

Eliminado: <sup>11</sup>

Eliminado: [

Eliminado: ]

Comentário [rcm5]: Procurar completar esta referência as seguintes (páginas, etc.).

Eliminado: <sup>13</sup>

Comentário [rcm6]: Texto em falta. Consultar fonte.

Eliminado: Este é um tema retomado por

Eliminado: Adresen

Eliminado: que

Eliminado: <sup>15</sup>

Formatada: Maiúsculas pequenas

Formatada: Tipo de letra: Não Itálico

Formatada: Maiúsculas pequenas

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Os quartos de Babel roucos e vermelhos  
Passado é o labirinto: seus jardins afloram  
E do fundo da memória sobem as escadas  
Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta  
Biblioteca rede inventário colmeia –  
Itinerário é o labirinto  
Como o subir dum astro inelutável –  
Mas aquele que o percorre não encontra  
Toiro nenhum solar nem sol nem lua  
Mas só o vidro sucessivo do vazio  
E um brilho de azulejos íman frio  
Onde os espelhos devoram as imagens

Exauridos pelo labirinto caminhamos  
Na minúcia da busca na atenção da busca  
Na luz mutável: de quadrado em quadrado  
Encontramos desvios redes e castelos  
Torres de vidro corredores de espanto

Mas um dia emergiremos e as cidades  
Da equidade mostrarão seu branco  
Sua cal sua aurora seu prodígio»<sup>16</sup>

As afinidades entre as duas artistas levam a que se possa dizer que «ao que a primeira pintando tece, a segunda responde com um tecido de texto».<sup>17</sup>

Sendo visivelmente diferentes, pintura e poesia dialogam por debaixo da superfície; parecem partilhar um mesmo sentimento poético e só os meios levam à sua distinção. Embora a sua proximidade seja, pressentida e insinuada por muitos, a tendência ocidental para o dualismo tem-nos levado a considerar, geralmente, textos e imagens como instâncias desligadas, apesar de todas as provas em contrário. Tendo em mente a ideia de uma forma poética de sentir e criar que atravessa ambas as formas de expressão, e considerando que há traços de uma e de outra numa e na outra (o gesto do pintor como uma escrita no espaço; a caligrafia do escritor – no caso de uma tradição não-oral, como a nossa já o é há muito – como desenho), torna-se difícil não as ver como duas faces da mesma moeda. A hipótese avançada é a de que a disposição das formas e das cores consistirá no mesmo tipo de exercício que a composição das palavras segundo uma determinada ordem: o pôr em ação um desígnio poético comum. Isso explicaria porque nos agrada o caligrama, porque já escreveu o homem usando imagens (hieróglifos) e porque se adequa tão naturalmente o discurso poético às artes plásticas. Não será «apenas» o caso de uma arte poder dialogar com e discursar sobre outra, trata-se de reconhecer que ambas têm uma natureza comum, fundada na vontade humana da expressão das suas ideias e emoções, que caracteriza estas duas formas de arte com particular intensidade. Se há séculos somos uma civilização da palavra, hoje estamos dominados pelas imagens. Reconhecer as afinidades entre um âmbito e outro conduziria certamente a uma experiência mais plena de tudo aquilo que nos rodeia.

<sup>16</sup> ANDRESEN, S. de M. B., «Maria Helena Vieira da Silva ou O Itinerário Inelutável» in *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999.

<sup>17</sup> CABRAL, I. M. D. C. e ALMEIDA, I. B. de, «Telas e teias. Vieira tecedeira e a poesia de Sophia» in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Colóquio As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 66.

Eliminado: A

Eliminado: .

Eliminado: Apesar

Eliminado: de todas as provas em contrário e de

Eliminado: relação de

Eliminado: r

Eliminado: há muito

Eliminado: vê-las como outra coisa que não

Eliminado: c

Eliminado: de

Eliminado:

Eliminado:

Eliminado: ;

Eliminado: r

Formatada: Tipo de letra: Não Itálico

Formatada: Maiúsculas pequenas

Eliminado: Isabel Matos Dias Caldeira Cabral

Eliminado: INÉS BARAHONA DE

Formatada: Maiúsculas pequenas

Eliminado: ,

### Depois

#### ***Sem Título, Poesia sobre Tela***

##### *Alguns aspetos da relação entre pintura e poesia e o caso de Vieira da Silva*

Por mais de uma vez, Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) manifestou uma rejeição da crítica e dos críticos que encontramos resumida numa interrogação sua de 1970: «Como é possível falar de uma coisa que é para se ver?»<sup>1</sup> Este espanto nasce da convicção de que a arte pede silêncio ou então um interlocutor à sua medida. A posição da pintora coloca-nos perante uma complexa questão filosófica: com que linguagem se pode falar de uma arte visual? Que terreno partilham uma tela e um texto sobre ela? E de que modo se relacionam as imagens com o texto? Serão elas próprias, numa certa medida, textos, e os textos imagens?

Um texto evoca necessariamente imagens (mentais) e uma imagem implica sempre algum conteúdo conceptual (consistindo num «texto» passível de «leitura»), mas o constatar deste facto não descreve a relação entre textos e imagens. Na verdade, podem relacionar-se de inúmeras formas. Porém, restringiremos o âmbito e falaremos apenas de pintura e poesia. Partindo do caso de Vieira da Silva, refletiremos acerca da comunicação que certos textos e imagens estabelecem entre si e dos resultados desse diálogo interartes quando se cria a ponte do visual ao verbal e vice-versa.

Há um gracejo que diz que «falar sobre música é como dançar sobre arquitetura». A frase exprime, por um lado, a inadequação do discurso comum para tratar uma forma de arte e, por outro, com a analogia, o absurdo de uma forma de arte poder constituir um discurso sobre outra. Sorrimos porque reconhecemos a dificuldade em fazer corresponder as duas coisas, sendo elas radicalmente diferentes. Contudo, se virmos bem, já não estranhámos quando a dança interpreta a música ou quando a música interpreta uma narrativa. Que quererá isto dizer? Existe incompatibilidade ou, pelo contrário, uma harmonia possível?

Foi Horácio (65 a.C.) o autor da célebre afirmação *Ut pictura poesis*<sup>2</sup>: «Como a pintura, assim a poesia.» Aproximando uma esfera da outra, o poeta pretendia mostrar algumas semelhanças entre estas duas formas de expressão. Antes dele, a comparação já havia sido estabelecida, designadamente por Simónides de Ceos (557-556 a. C.), a quem Plutarco (c. 46-120) atribuiu o dito segundo o qual «a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala».<sup>3</sup> Depois de Horácio, este paralelo prosperou e encontramos exemplos dele, e da discussão em torno dele, no Renascimento – Alberti (1404-1472) é um caso – e ao longo de toda a história da cultura ocidental – *Laocoonte* (1776), do alemão G. E. Lessing (1729-1781), demonstra-o –, de tal forma que para nós, hoje, a equiparação de ambas as artes afigura-se razoável e até familiar.<sup>4</sup> Mas o que fundamenta tal tradição?

---

<sup>1</sup> CESARINY, M., «A pintura de Vieira da Silva e o Poético», in *Vieira da Silva* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste de Gulbenkian, 1970, p.21-23.

<sup>2</sup> HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 361.

<sup>3</sup> PLUTARCO, *De gloria Atheniensium*, 346 f.

<sup>4</sup> Mais recentemente, a poesia e a pintura modernas e contemporâneas têm recuperado e reinventado esta herança, chegando a fundir-se (caligrama) e a confundir-se (imagens-poema, como *Poem Schema*, de Dan Graham).

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Ao longo do tempo, as perspetivas têm sido variadas: a de que uma arte é mais nobre que a outra por estes ou aqueles motivos, e assim por diante. Contudo, a todos os pontos de vista subjaz a mesma crença: a de que, de alguma forma, pintura e poesia são comparáveis, ou que há entre elas algo comum.<sup>5</sup> O primeiro fator partilhado que encontramos, e o mais evidente, é o pendor mimético que caracterizou fortemente ambas as formas de arte até finais do século XIX, início do século XX, altura em que desponta uma «crise da representação». Mas, muito depois do derrube da função representacional da arte, continuamos a assistir à especial confraternização entre estas duas formas de expressão artística, ou até com um carácter mais vincado, dada a liberdade criativa recém-conquistada. O pilar em que tanto a pintura como a poesia assentavam desmoronou, mas nem por isso elas se afastaram. Então o que as liga?

Apesar de todas as evidentes diferenças entre si, admitimos que algumas formas de expressão artística se conjugam melhor do que outras: escultura e arquitetura estão próximas pois partilham a manipulação do volume, música e dança adequam-se porque partilham noções de ritmo, o teatro e o cinema estão próximos, pois o verbal e o visual estão presentes em ambos e ocorrem segundo um equilíbrio comum, o teatro pode abraçar a dança e até a música, e o mesmo acontece com o cinema, que também se trata de um meio bastante flexível e propenso a estas integrações. A literatura está, naturalmente, próxima de tudo o que seja uma encenação narrativa e a componente rítmica da poesia é acolhida pela música. Mas a poesia em si, enquanto forma literária independente das restantes, está curiosamente próxima da pintura enquanto arte visual independente das restantes. Estas duas categorias parecem-nos relacionadas embora não verifiquemos entre elas o mesmo tipo de ligação que encontramos nas outras e que acontece, fundamentalmente, por algum tipo de parentesco formal.

A modalidade mais apurada da palavra – a poesia – e a modalidade mais apurada da imagem – a pintura – afiguram-se-nos irmanadas. A pintura e a poesia podem funcionar como descritoras do real, mas já atrás vimos que isso não é condição suficiente. Ambas podem, igualmente, «descrever-se» uma à outra. Aliás, a tradição da écfrase (a representação verbal de uma representação visual) é bem antiga e a ambição de imortalizar textos em imagens tem raízes imemoriais. Contudo, não é por estas duas vias que poesia e pintura são intuídas como reflexas, embora estes casos sejam provavelmente a manifestação de algo mais profundo.

O que parece existir entre estas duas formas de expressão artística é uma complementaridade subtil mas efetiva no que diz respeito às vertentes intelectuais e sensoriais de ambas. O modo como se combinam revela algo da natureza de cada uma e acontece sempre de uma forma singular (diferentemente do que sucede entre as outras formas de expressão, e variando de caso para caso, consoante os textos e as imagens em jogo), quer o façam segundo parâmetros ecfrásticos ou outros, mais livres. Na verdade, o caso da écfrase é muito simbólico desta relação, quanto mais não seja por ilustrar a milenar propensão para a confluência de pintura e poesia, mas trata-se de um exemplo extremo, pois a aproximação entre uma e outra não tem de acontecer seguindo esse método tão vinculativo e acaba por se processar, na maior parte dos casos, de uma forma mais natural.

Existem variadíssimos exemplos ao longo da história desta relação bem-sucedida, e a contemporaneidade do diálogo interartes tem explorado bastante a questão, mas como se disse no início, aqui procuraremos retirar algumas conclusões gerais a partir das ligações poéticas suscitadas pela pintura de Maria Helena Vieira da Silva.

---

<sup>5</sup> Segundo Carlos de Miguel Mora, em Horácio a comparação não é simplista nem desprovida de contexto e, na verdade, «os pontos que permitem estabelecer a comparação são basicamente dois, insinuados de maneira implícita pelo poeta: a técnica do engano e a falta de utilidade». Cf. MORA, C. de M., «Os limites de uma comparação: *ut pictura poiesis*», in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, vol. 6, 2004, p. 24.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Ao longo das últimas décadas, muito se escreveu sobre a arte de Vieira, inclusivamente sob a forma de poesia. Não se tratando de exegese, a pintora aceitava, reconhecida, também porque se reconhecia. Vieira da Silva viveu rodeada de artistas e mereceu muita atenção por parte dos poetas do seu tempo. Sofia de Melo Breyner Andresen e Mário Cesariny contam-se entre os mais próximos, mas outros, como René Char e Murilo Mendes, também se inspiraram na sua obra. Se Vieira pintou inspirada nalguma poesia em particular, é difícil de o averiguar nas suas telas, dada a abstractização e a subjetividade dos trabalhos, mas sabemos que leu bastante ao longo da vida e os seus escritos provam que possuía uma aguçada sensibilidade literária. Na correspondência e no convívio com os poetas houve espaço para trocas de impressões e aprendizagens e isso terá influenciado a pintora.

Foquemo-nos agora na relação dos poetas com as pinturas. Antes de mais, é preciso dizer que não há poemas ecrásticos sobre a sua obra. O que vemos é um encontro de sensibilidades, em que a obra de um motiva a do outro. Os poemas nascidos do confronto do poeta com a obra pictórica trazem todos uma marca da relação que se estabeleceu no plano estético entre os dois intelectos criadores. Trata-se de uma relação mais completa do que o habitual, quando um espectador se «limita» a absorver o que vê, sentindo-o e nada mais. Neste caso, o poeta responde à obra do outro – e, embora o faça na sua linguagem, há um código partilhado –, como se da obra pictórica emanasse um sentimento poético que o poeta-espectador deseja retribuir.

Inúmeros são os objetos de interesse poético para um operário das palavras, mas uma obra de arte visual que esteja já prenhe de matéria inspirada será para muitos um alvo natural de inspiração. Este clima emocional que a pintura evoca e do qual a poesia se alimenta, para além de ser a feliz confirmação da existência de uma alteridade sensível, é o que explica o facto de a poesia não pretender ser, na maior parte dos casos, fielmente descritiva da pintura e sim procurar retratar a aura que a envolve e que o poeta foi capaz de captar. Estamos diante de um diálogo entre artistas mediado pelas suas obras e, embora subjetivo, este modo de comunicar, de acrescentar qualquer coisa por outra via ao que já lá está, merece que reflitamos sobre ele. Não se trata de uma competição entre os dois meios, e sim de um encontro.

O que há de interessante e belo na constatação desta relação é o facto de nos apercebermos da permeabilidade dos sujeitos àquilo que os meios transportam consigo independentemente das suas formas, que podem até ser vistas como opostas. Há, de facto, uma comunicação possível e que vai além da contemplação silenciosa do observador extasiado e da escrita analítica de um observador crítico. Transcende-se assim a éfrase ou a citação, impossíveis na sua versão absoluta, para conquistar uma muito plena e mais fértil «sinestesia» entre os dois planos, visual e verbal. A distribuição espacial das formas e das cores pode evocar sentimentos e ideias, do mesmo modo que a composição das palavras num determinado sentido pode evocar imagens e motivar e condicionar a elaboração pictórica. Apesar de muito diferentes, certos textos e imagens fazem parte de um mesmo universo.

Mário Cesariny, ele próprio pintor e poeta, detetou cedo a qualidade poética da pintura de Vieira da Silva e, além de escrever sobre (ou *sob*, como preferia) a sua pintura em termos poéticos, notou ainda que certas passagens (paisagens?) de Baudelaire e Rimbaud correspondiam não só à letra da sua pintura como ao seu espírito. Veja-se este fragmento de Rimbaud, escolhido pelo poeta<sup>6</sup>, perante uma tela da pintora:

---

<sup>6</sup> CESARINY, M. «A pintura de Vieira da Silva e o Poético», in *Vieira da Silva* (Catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p.22.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto



Vieira da Silva, *L'Issue Lumineuse*, 1983-86

*Céus de vidro cinzeo. Um bizarro traçado de pontes, bombeadas umas, outras retilíneas, outras descendo e obliquando em arco sobre as primeiras, multiplicando-se todas estas linhas sobre as primeiras, multiplicando-se todas estas linhas pelos outros circuitos iluminados do canal, tão longos todos, e aerolados, que as margens, repletas de cúpulas se afundam e minimizam. Algumas destas pontes ainda ostentam andaimes. Outras suportam postes, letreiros, parapeitos frágeis. Acordes menores cruzam-se e desaparecem, sobre cordas ribanceiras. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outros trajos, e instrumentos de música. São cantos populares, bocados de concertos senhoriais, reminiscências de hinos? A água é cinzenta e azul, larga como um braço de mar. – Um raio branco, tombando do alto do céu, aniquila esta comédia.*

Cesariny declara nesta altura (1970) que Vieira e António Maria Lisboa são, contemporaneamente, as únicas «duas únicas **consciências poéticas** poderosas nascidas em Portugal».<sup>7</sup> Vinte anos antes, o mesmo António Maria Lisboa descrevera a pintora nos seguintes moldes, numa carta dirigida a Cesariny: «Desde que se olha para ela entra-se num mundo tenebroso de corredores silenciosos e de atmosfera dramaticamente densa – **é assim de resto a sua poesia (quadros) (...). (...) São a pintura e a poesia que lhe interessa realizar** e põe-se fora de toda ou qualquer polémica que se desenvolve e corra fora do seu espírito. Vida interior profunda, densa, dramática.»

José Augusto França, no seu ensaio intitulado *Vieira da Silva*, vai no mesmo sentido: «Nele [no universo da pintora] se transfigura o real, como que se acertam de dentro as desvairadas sugestões da sua superfície para a realização duma **comunicação poética.**»<sup>8</sup> Diz Eduardo Lourenço: «(...) É uma obra de Poeta capaz de tecer com o tempo a frágil eternidade que ele nos consente.»<sup>9</sup>

Em *As Metamorfoses*, Murilo Mendes refere a obra e o método de Maria Helena Vieira da Silva no poema homónimo: «Bicho nervoso / Minucioso / Tece uma trama há mil anos / Que se transforma com a luz. / Em contraponto às formas / Da cidade organizada.»<sup>10</sup> Esta ideia de teia minuciosa [Penélope], a que se junta a de labirinto, está repleta de ressonâncias literárias e é uma imagem na qual a autora se revê: «Acho que [passei] toda a vida em labirintos. É a minha maneira de conceber o mundo.» Este é um tema retomado por Sophia de Mello Breyner Andresen, que retrata a obra da autora do seguinte modo:

«Minúcia é o labirinto muro por muro  
Pedra contra pedra livro sobre livro  
Rua após rua escada após escada  
Se faz e se desfaz o labirinto  
Palácio é o labirinto e nele  
Se multiplicam as salas e cintilam

<sup>7</sup> *Idem, Ibidem*, p. 23.

<sup>8</sup> FRANÇA, J.-A., *Vieira da Silva*, Lisboa, Artis, 1958.

<sup>9</sup> LOURENÇO, E., «Itinerário de Vieira da Silva ou da Poesia como Espaço», in *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Fevereiro de 1965.

<sup>10</sup> MENDES, M., *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Editora Ocidente, 1944.

## Exemplo de edição (não-ficção)

© Rita Canas Mendes | Com Texto

Os quartos de Babel roucos e vermelhos  
Passado é o labirinto: seus jardins afloram  
E do fundo da memória sobem as escadas  
Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta  
Biblioteca rede inventário colmeia –  
Itinerário é o labirinto  
Como o subir dum astro inelutável –  
Mas aquele que o percorre não encontra  
Toiro nenhum solar nem sol nem lua  
Mas só o vidro sucessivo do vazio  
E um brilho de azulejos íman frio  
Onde os espelhos devoram as imagens

Exauridos pelo labirinto caminhamos  
Na minúcia da busca na atenção da busca  
Na luz mutável: de quadrado em quadrado  
Encontramos desvios redes e castelos  
Torres de vidro corredores de espanto

Mas um dia emergiremos e as cidades  
Da equidade mostrarão seu branco  
Sua cal sua aurora seu prodígio»<sup>11</sup>

As afinidades entre as duas artistas levam a que se possa dizer que «ao que a primeira pintando tece, a segunda responde com um tecido de texto».<sup>12</sup>

Sendo visivelmente diferentes, pintura e poesia dialogam por debaixo da superfície; parecem partilhar um mesmo sentimento poético e só os meios levam à sua distinção. Embora a sua proximidade seja pressentida e insinuada por muitos, a tendência ocidental para o dualismo tem-nos levado a considerar, geralmente, textos e imagens como instâncias desligadas, apesar de todas as provas em contrário. Tendo em mente a ideia de uma forma poética de sentir e criar que atravessa ambas as formas de expressão, e considerando que há traços de uma e de outra numa e na outra (o gesto do pintor como uma escrita no espaço; a caligrafia do escritor – no caso de uma tradição não-oral, como a nossa já o é há muito – como desenho), torna-se difícil não as ver como duas faces da mesma moeda. A hipótese avançada é a de que a disposição das formas e das cores consistirá no mesmo tipo de exercício que a composição das palavras segundo uma determinada ordem: o pôr em ação um desígnio poético comum. Isso explicaria porque nos agrada o caligrama, porque já escreveu o homem usando imagens (hieróglifos) e porque se adequa tão naturalmente o discurso poético às artes plásticas. Não será «apenas» o caso de uma arte poder dialogar com e discursar sobre outra, trata-se de reconhecer que ambas têm uma natureza comum, fundada na vontade humana da expressão das suas ideias e emoções, que caracteriza estas duas formas de arte com particular intensidade. Se há séculos somos uma civilização da palavra, hoje estamos dominados pelas imagens. Reconhecer as afinidades entre um âmbito e outro conduziria certamente a uma experiência mais plena de tudo aquilo que nos rodeia.

---

<sup>11</sup> ANDRESEN, S. de M. B., «Maria Helena Vieira da Silva ou O Itinerário Inelutável» in *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999.

<sup>12</sup> CABRAL, I. M. D. C. e ALMEIDA, I. B. de., «Telas e teias. Vieira tecedeira e a poesia de Sophia» in Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *Colóquio As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 66.