

Orlanda de Azevedo

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas

Co(m) – Referência?

As relações interartes e algumas questões de representação em *A Secreta Vida das Imagens* (1991), de Al Berto

A interacção entre artes plásticas – pintura, escultura, instalação, fotografia – e literatura, provoca, em *A Secreta Vida das Imagens*¹, de Al Berto, a intensificação do(s) significado(s) gerado(s) pelos diferentes registos artísticos, uma vez submetidos à partilha de diversas memórias referenciais, culturais, biográficas, ou atinentes aos próprios códigos que os constroem.

O diálogo entre artes potencia, por conseguinte, o surgimento de múltiplos níveis de transmissão da experiência do real – sejam eles formais, conceptuais, simbólicos ou éticos –, interrogando-o em simultâneo. Se a “comunicação surge como superação da radical incomunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida”,² o objecto artístico, ao re/criar a realidade, não pode evitar o questionamento dos procedimentos que utiliza. Por outro lado, importa não ignorar a sua inserção num sistema cultural onde a função social que lhe é inerente não é despicienda.

A relação entre arte e mundo *vivido* adquire, conseqüentemente, complexas implicações, ao problematizar a relação entre sujeito e objecto nas suas plurais configurações: Eu/ Mundo, Eu/ Outro, Criador/ Criação, Artista/ Sociedade, Autor/ Leitor, Observador/ Observado. A heterogeneidade de figurações constituídas resulta, pois, da convocação de procedimentos que mutuamente se condicionam e reformulam (a contínua volatilização destes últimos é superada, contudo, pelo recurso a mecanismos de sustentação de sentido/s). A palavra compatibiliza-se

¹ Al Berto, *A Secreta Vida das Imagens* (Lisboa: Contexto, 1991).

² Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação* (Lisboa: Edições 70, 1987), p. 27.

necessariamente com a imagem, constituindo ambas a elaboração de um saber que, assim como faz convergir subjectividade e colectividade, aproxima o objecto artístico do objecto estético (ou seja, da experiência estética)³; em acréscimo, coloca sob dúvida esta mesma categorização.

A imagem revela-se, por consequência, portadora de *secreta vida* que, reactivada pelo uso da palavra, dá azo à metamorfose do visível e, sobretudo, do que poderemos considerar invisíveis “arquétipos do mundo”. Estes não são alheios à concepção do estatuto do artista (incluindo o poeta), indissociável de uma temporalidade que a obra testemunha e encena, ficcionalizando-a.

A análise – que não se pretende exaustiva – dos modos como se estabelecem as relações entre visualidade e dicibilidade permitirá apontar, de seguida, algumas das questões teóricas, culturais e éticas que lhes estão subjacentes.

O livro *A Secreta Vida das Imagens* foi publicado em 1987, incluído em *O Medo*, e dispensando a reprodução das obras que, em posterior edição (1991), se apresentam lado a lado com os poemas.

A autonomia dos textos literários não obsta, porém, a que, face à ocorrência simultânea de ambos os registos artísticos, dela possamos extrair consequências. De facto, o leitor-espectador difere do “somente” leitor. Ainda que a leitura possa pressupor uma dimensão visual (através da descrição), permanecerá condicionada pelo contexto global em que surge, tal como “o significado de uma imagem varia consoante o que se vê imediatamente ao lado ou imediatamente a seguir”.⁴ Ausente a imagem, a escassez de procedimentos ekphrásticos também não permitirá dar conta de pontuais e dispersos elementos descritivos, obscurecidos quer por algumas metaforizações exercidas sobre o objecto plástico quer perdendo a sua capacidade comunicativa prévia ao texto.

Pelo contrário, a presença da reprodução visual do objecto artístico (enquanto objecto singular ou “sinédoque” da obra de determinado criador) – que o leitor de *O Medo* sabe implícita à criação do poema, uma vez que o nome do artista plástico é invariavelmente referido no

³ Cf. Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos* (Porto: Asa, 1995).

⁴ John Berger (ed.), *Modos de Ver* (Lisboa: Edições 70, 1996), p. 33.

título de cada texto – produzirá efeitos no processo de interpretação literária, nomeadamente quanto ao reconhecimento da função cognitiva da literatura (que nível de conhecimento proporciona?) e do seu posicionamento no sistema cultural (qual o estatuto da literatura face às restantes artes?).

Em compensação, a percepção das imagens é passível de ser modificada por efeito da leitura dos poemas que as acompanham – isto se tivermos em conta que:

(...) o discurso impõe estrutura, conceptualiza, atribui propriedades. Embora a conceptualização sem percepção seja meramente *vazia*, a percepção sem conceptualização é *cega* (totalmente inoperativa). (...) Podemos ter palavras sem um mundo mas nenhum mundo sem palavras ou outros símbolos.⁵

Não se trata aqui, porém, de questionar a autonomia das artes plásticas ou da literatura enquanto sistemas semióticos, mas antes considerar que visão e leitura se constituem como actividades interpretativas, implicando a “consciência de todo o acto perceptivo como acto hermenêutico, actividade cognitiva pela qual se penetraria o ‘sentido escondido’ do mundo”.⁶ Problematiza-se, deste modo, a oposição clássica entre realidade e aparência, linha de sentido/s a explorar que o próprio título da obra legitima.

A estrutura interna de *A Secreta Vida das Imagens* contribui, por seu turno, para perspectivar a referida problematização como histórica. Delineia-se, desde logo, a orientação de um percurso (tal como acontece quando se visita uma exposição), que poderá, uma vez mais, manifestar a presença de um sentido previamente proposto.

Dividido em três partes (I, II, III), o livro submete a ordem de apresentação dos poemas à ordenação cronológica dos autores das obras de arte. Assim, a primeira parte é constituída apenas por três poemas, acompanhados, como é evidente, por igual número de imagens. Estas são reproduções de quadros cuja génese ocorreu entre os séculos XII e

⁵ Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 43.

⁶ Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação* (Lisboa: Caminho, 1990), p. 113.

XVII, em Itália e Espanha. No índice, o título do quadro é mencionado uma linha abaixo do título do poema a ele referente, seguido da indicação das datas de nascimento e morte dos pintores. Nas segunda e terceira partes, estas datas serão substituídas pelas correspondentes à produção dos artefactos artísticos.

A parte II engloba nove poemas e nove reproduções de obras plásticas (oito pinturas e uma fotografia) que datam de 1888 a 1969. Apesar de não estarem ordenadas cronologicamente, verifica-se a manutenção do critério aplicado à primeira parte: a sua apresentação segue a cronologia dos autores, nascidos entre 1839 (Cézanne) e 1930 (Andy Warhol).

Quatorze textos e imagens de objectos artísticos (oito pinturas, três esculturas, duas instalações e uma fotografia) compõem a terceira parte, cujo conjunto integra exclusivamente trabalhos de autores portugueses nascidos a partir de 1914 (iniciando-se com António Dacosta). E, se as obras reproduzidas datam de 1976 a 1990, os poemas, porém, datam, na sua quase totalidade, de 1984/84 (Nota do Autor). Evidencia-se, por consequência, a função ilustrativa a que se remete o objecto visual. No entanto, será possível detectar alusões temáticas e descritivas, o texto literário contribuindo para a formação de uma interpretação e funcionando à semelhança de um discurso crítico. Comprova-se, deste modo, como a apresentação conjunta de imagens e poemas (que, para mais, referenciam os seus autores) pode condicionar a sua leitura e observação.

A História da pintura contemporânea é (...) a da dessacralização absoluta do gesto, da realidade, do objecto pictural e do seu próprio sujeito.

Eduardo Lourenço

Ao propor uma cronologia – parcial e “assimétrica” – das artes plásticas, Al Berto actua como crítico, seleccionando, analisando e emitindo juízos de valor. Em “A Lição de Giotto”, o autor textual configura-se como transmissor de um ensinamento (uma vez que o poema se inicia com “dizem: (...)”, mimetizando esse mesmo dizer e

dele se apropriando), inserindo-se – e diluindo-se – num processo que testemunha a lição do pintor :

possuía um excepcional sentido do espaço e
do volume foi reformador da pintura florentina
reduziu tudo ao essencial suprimindo personagens
acessórios detalhes e pela amplitude
da composição arquitectural atingiu grandeza
invejada e sem igual⁷

Por outro lado, ao atribuir à pintura que cita características nobres (“essencial”, “grandeza”, “enclausurar a alma”, “reflexão sobre a natureza humana”, “coisas diáfanas do coração”), o discurso do sujeito da enunciação comunga do inefável que a materialidade da imagem (lhe) comunica⁸. Visibilidade e invisibilidade consubstanciam-se, então, como indissociáveis, uma vez que tanto o registo pictórico como o verbal congregam simultaneamente ambas as categorias (diferindo, porém, quanto aos recursos de que dispõem para o fazer).

A atenção concedida ao contexto de produção da obra (“foi reformador da pintura florentina”, “o primeiro”, “sem igual”, “alguns pintavam para seduzir / o olhar dos ignorantes” e à sua recepção (“grandeza invejada”) patenteia, não apenas a dupla temporalidade presente no espaço da pintura – a da cena representada e a da representação – como também a sua dimensão social. A expressão “antes dele” sinaliza o início (“foi ele (...) o primeiro”) de um percurso histórico a acompanhar, imprimindo sentido a uma progressiva abstracção das artes plásticas.

A referência à imagem dispensa, na quase totalidade dos poemas, o recurso à descrição. Somente em “Travessia / Manuel Rosa” se detecta o que poderá ser um excerto (quase) coincidente com a obra reproduzida:

⁷ Al Berto, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Tratando-se de uma cena religiosa, a espiritualidade não poderia deixar de ser convocada. Note-se, contudo, que a reflexão proposta pelo sujeito da enunciação se refere à natureza humana e “coisas diáfanas do coração”. De acordo com Eduardo Lourenço, “a arte cristã vai elevar a banalidade da vida e em especial a do sofrimento e da morte a acontecimento divino”, *O Espelho Imaginário* (Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996), p. 99.

“a pele metamorfoseando-se em pedra o corpo
(...)
só um de nós perdeu o cão
éramos nove
(...)
enclausurados na calcária pele estáticos”⁹

O conjunto de esculturas é constituído, contudo, por oito (e não nove) figuras. É possível, no entanto, considerar que se trata de uma referência ao sujeito da enunciação ou ao leitor, incluídos na própria obra de arte através da superação da distância entre sujeito e objecto. Tal como a arte moderna pretendeu redefinir a relação entre observador e observado, criador e criação (oposições fortemente hierarquizadas), a possibilidade de, neste poema, a nona figura corresponder tanto ao leitor como ao sujeito da enunciação atribui ao leitor um papel activo na construção do poema.

Para melhor compreender o estabelecimento dos estatutos de Autor e Leitor face à sua condição comum de espectadores, é necessário retomar o levantamento dos dispositivos que referenciam a reprodução da obra plástica no poema que a acompanha.

O reconhecimento de elementos ocasionais descritivos depende frequentemente do cotejo com a imagem, uma vez que se reduzem a substantivos, que tanto podem nomear o que é representado pelo registo visual como dele ser autónomos. É o caso de “andorinha” («Fra Angelico e a Andorinha»¹⁰), “a visão”, “clarão”, “acende-se uma cidade” («Visão de S. Pedro Nolasco por Zurbarán»¹¹), “asas” («O Modelo e a Paisagem por Rosa Carvalho»¹²), “túmulos”, “polido mármore” («Pequeno Cântico para José Pedro Croft»¹³), acompanhados, por vezes, por determinantes ou pronomes demonstrativos: “este arco negro” («Kandinsky Escondido atrás da Tela»¹⁴), “guia-te por estas colunas”, («Pe-

⁹ Al Berto, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Idem*, p. 15.

¹¹ *Idem*, p. 17.

¹² *Idem*, p. 51.

¹³ *Idem*, p. 63.

¹⁴ *Idem*, p. 25.

queno Cântico para José Pedro Croft»¹⁵), “um peixe como este” («Paul Klee e o Peixe de Lume»¹⁶). A dispersão destes elementos entre muitos outros ausentes da obra plástica reproduzida menoriza a possibilidade da existência de referencialidade directa.

Também a produção de metáforas acentua a fluidez e incerteza da referencialidade – como em “oceânica noite”, “peixe de lume”, («Paul Klee e o Peixe de Lume»¹⁷) ou “óssea paisagem” («Sombra da Alma / Rui Chafes»¹⁸), esta última relativa a uma escultura metálica. Por outro lado, alguns dos elementos verbalizados não são exclusivos ao objecto artístico apresentado, como sucede com “luminosos xistos frestas de granito janelas / perto de sainte-victoire (...)”,¹⁹ “modulava terras pinhais nuvens casas corpos”,²⁰ pois Cézanne criou onze quadros tendo como motivo Sainte-Victoire.

A titulação constitui outro dos processos de co-referenciação entre texto e imagem. Como foi referido anteriormente, todos os títulos dos poemas integram o nome do artista plástico e, em dois deles, também o título do artefacto artístico. Contudo, a inserção do título do quadro no corpo do poema ocorre, destacado a itálico, apenas em «O Regresso de António Dacosta».

Quanto a «Retratos por António Correia» e «Deus Ludibriado pelo Cabrita Reis», a referência constrói-se a nível temático: ora declinando a solidão, ora evocando “territórios de abandono e desolação”.²¹

Por outro lado, em «Paul Klee e o Peixe de Lume» considera-se a obra de arte enquanto suporte material animizado – “cresce a partir do centro rubro da tela”²² – que circula socialmente: “imobilizado na magia barata dum bilhete postal / sei que está numa galeria de arte em ham-burgo”.²³

¹⁵ *Idem*, p. 63.

¹⁶ *Idem*, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Idem*, p. 67.

¹⁹ *Idem*, p. 21.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Idem*, p. 61.

²² *Idem*, p. 27.

²³ *Ibidem*.

A raridade de dispositivos descritivos contrasta com o constante apelo à narrativização, colocando o artefacto artístico sob o signo do gesto e do tempo. À semelhança do gesto impressionista de Cézanne, que “parece destruir o objecto enquanto na verdade o constrói”,²⁴ a micro-narrativa, ao focar episódios biográficos em detrimento da referência ao objecto, redefine as relações que se estabelecem entre sujeito e objecto. Assim, é a subjectividade que confere ao artefacto artístico a sua objectalidade, permitindo que se institua como objecto do mundo da arte e também do “mundo-mundo”.

Na generalidade, os poemas de *A Secreta Vida das Imagens* assumem, na primeira pessoa do singular, a voz ficcionalizada do autor da obra de arte reproduzida imediatamente antes (na página que antecede cada texto). A narrativização, que pode adoptar a forma epistolar («Última Carta de Van Gogh a Théo») ou até dramática, uma vez que se “escutam” três vozes («Amadeo Modigliani & Jeanne Hébuterne»), permite que o registo lírico se configure como “testamento artístico”. Por mimetismo, a obra de arte é facilmente entendida como uma “arte pictórica” do seu criador.

Em «A Andorinha e Fra Angelico», «Paul Klee e o Peixe de Lume», «Segredo entre Joseph Beuys e Eu», «Cesariny e o Retrato Rotativo de Genet em Lisboa», «Travessia / Manuel Rosa», «Carlota Corday segredada a Rui Sanches», «Evaporação / Ilda David», «Estilhaços / Pedro Casqueiro» e «Sombra da Alma / Rui Chafes» o sujeito da enunciação não corresponde à voz do artista plástico que, ou é citado no interior do poema (na terceira pessoa), ou é um sujeito colectivo (primeira pessoa do plural), ou, na maioria dos casos, se consubstancia como o autor textual. O sujeito lírico parece manifestar, então, uma “vocação nómada”.²⁵

O texto literário contribui, conseqüentemente, para que se reconheça a arte como forma de mediação do conhecimento, sendo o artefacto artístico testemunho de uma experiência colectiva e fruto de um gesto subjectivo.

²⁴ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ Fernando Pinto do Amaral, *O Discurso da Melancolia na Moderna Poesia Portuguesa* (Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa), p. 546.

Ao propor um trajecto temporal e espacial (conducente ao panorama da arte contemporânea portuguesa) ancorado em topónimos, datas e factos biográficos, *A Secreta Vida das Imagens* exhibe a obra de arte enquanto parte integrante do mundo, não lhe sendo servil ou alheio, mas sobre ele revelando sentidos. A secundarização dos processos descritivos de co-referenciação face ao predomínio dos dispositivos narrativos revela a preocupação em investigar (inclusive arqueologicamente) que relações se estabelecem entre a aparente “inumanidade” das modernas artes plásticas e a subjectivização da realidade.

O leitor é, então, forçado a movimentar-se entre as formas de dicibilidade e visualidade (observando e lendo), pelo que replica a também dupla condição do autor textual (ver e escrever). Por seu turno, o artista plástico, através e dentro da ficção literária onde se configura como sujeito, move-se igualmente da visualidade (ao pintar) para a dicibilidade (“como se escrevesse um poema pinto a mulher”), verbalizando a sua experiência criadora e, assim, instituindo a arte como vivência. Este último reenvio de sentido implica a reformulação dos estatutos do autor literário e do leitor – cujos movimentos constituirão, de igual forma, vivência.

Garante-se, assim, a manutenção da pluralidade de perspectivas no interior de um sistema histórico onde a noção de obra reverbera o carácter intersubjectivo da experiência artística do real. Se “a pintura será, num grau visível e consciente o que sempre fora sem o saber: vontade pictural, em suma, o pintor”,²⁶ este último, para além de se integrar numa experiência colectiva de conhecimento,²⁷ participa na construção (como aqui acontece simbolicamente) da sua personalidade

²⁶ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 103.

²⁷ Como se verifica nas obras plásticas (e poemas a elas referentes) «Carlota Corday segreda a Rui Sanches» e «Sem Título / Pedro Calapez». No primeiro caso, a escultura em madeira dialoga com a pintura *A Morte de Marat*, de Jacques Louis David (tal como fará o texto literário, por sua vez); no segundo, o poema menciona Giotto e Fra Angelico, pintores acerca dos quais Pedro Calapez reflectiu, interessando-se pela “importância das distorções que Giotto fazia na representação dos objectos e na passagem do espaço heráldico ao espaço naturalista na obra de Fra Angelico”, Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Potugueses do Século XX* (Lisboa: Alfa, 1986), p. 250.

biográfica. Por outro lado, também Al Berto assumiu, na sua obra poética “a personalidade biográfica de um Eu que nos fragmentos diarísticos se mistura ao Eu dos poemas”,²⁸ encenando uma representação mítico-heróica do poeta.

A Secreta Vida das Imagens constitui-se, por estes motivos, como arte poética, assinalando não apenas a concepção do poema como decorrente de uma temporalidade que é a da suposta experiência vivida, mas também corporizando a saturação imagética e narrativa que caracterizam a obra poética de Al Berto.

²⁸ Fernando Pinto do Amaral, *op. cit.*, p. 544.