

LINHAS DE ÁGUA DE MÁRIO CESARINY E FONTES DE SINTRA DE ANTÓNIO DACOSTA COMO TERRITÓRIO DE CONVERGÊNCIA: VISUALIDADE PLÁSTICA E POÉTICA

Michele Coutinho Rocha¹

Resumo: O artigo tem como objetivo estudar a persistência do elemento líquido, recorrente no imaginário surrealista português, em obras como *Linhas de água* de Mário Cesariny ou *Fontes de Sintra* de António Dacosta, numa articulação com as poéticas dos autores e de António Maria Lisboa. O estudo evidencia uma identificação com o feminino e o materno, assumidos como espaço de integração e unificação, testemunho de um sentimento primitivo de unidade e integridade corporal. Na obra de Mário Cesariny, o mar, representado exaustivamente nas *Linhas de água* e evocado nos poemas, impõe-se como elemento transformador que desmaterializa, dissolve e incorpora o ser, reintegrando-o numa dimensão una. O mar, entendido como elemento dissolvente e reconstituente, força destrutiva e transformadora é a metáfora do processo criativo. Na obra de António Dacosta o elemento líquido assume igualmente uma expressão integradora e unificadora, metáfora do espaço-tempo materno. A análise e interpretação da série *Fontes de Sintra* evidencia a representação de um espaço-tempo ideal, destituído de angústia e ansiedade, anterior a qualquer separação ou perda, implícito na imagem da fonte entendida como retorno às fontes matriciais, na firmação do espaço fechado como metáfora da intimidade materna ou no entendimento da água como substância nutritiva ou leite inesgotável.

Palavra-chave: Surrealismo Português. Mário Cesariny. António Dacosta. Pintura. Poesia. Elemento líquido

LINHAS DE ÁGUA OF MÁRIO CESARINY AND FONTES DE SINTRA OF ANTÓNIO DACOSTA AS TERRITORY OF CONVERGENCE: PLASTIC AND POETIC VISUALITY

Abstract: *The article aims to study the persistence of the liquid element, recurrent in the Portuguese surrealism, in works such Linhas de água of Mário Cesariny and Fontes de Sintra of António Dacosta, in articulation with the poetics of the authors and of António Maria Lisboa. The study reveals an identification with the feminine and the maternal, assumed as a space of integration and unification, testimony to a primitive feeling of unity and bodily integrity. In the work of Mario Cesariny, the sea, represented exhaustively in Linhas de água and evoked in the poems, imposes itself as a transforming element that dematerializes, dissolves and incorporates the individual, reintegrating into a indivisible and dual dimension. The sea, understood as a dissolving element, destructive and transforming force is the metaphor of the creative process. In António Dacosta's work the liquid element also assumes an integrative and unifying expression, a metaphor of the maternal space-time. The analysis and interpretation of the series Fontes de Sintra, reveals*

¹ Investigadora a desenvolver programa de Pós-Doutoramento em Ciências da Arte na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (bolseira da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia), Doutorada em Belas-Artes/Pintura e Mestre em Teorias da Arte pela mesma Faculdade. *Email:* micheleroc@hotmail.com

the representation of an ideal space-time, devoid of anguish and anxiety, previous to any separation or loss, implicit in the image of the source understood as a return to matrix sources, in the enclosed space as a metaphor of maternal intimacy or in the understanding of water as a nutritious substance or inexhaustible milk.

Keywords: Portuguese Surrealism, Mário Cesariny, António Dacosta Painting, Poetic, Liquid element

A identificação do elemento líquido como substância feminina ou materna, assumida como fonte de vida, purificação e regeneração, é transversal a grande parte das culturas e tradições. O mar é considerado por numerosas culturas como o “arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 1989, p. 156). Todas as imagens da água favorecem a criação de uma ambiência de volúpia e prazer, que constitui uma “reabilitação da feminilidade” (DURAND, 1989, p. 161). O Surrealismo, na continuidade com a tradição romântica, assume frequentemente o elemento líquido como substância feminina ou materna.

No contexto do Surrealismo português, o elemento líquido, sobretudo a temática marinha assume particular importância em artistas como Mário Cesariny², como expressão reveladora da identidade do autor. A série *Linha de água* é um dos melhores exemplos desta fixação pelo mar. Constitui uma das opções temáticas e formais mais extensas e constantes da obra de Mário Cesariny, abarcando um período temporal que tem início nos anos 70 e se prolonga aos anos 90. A primeira *Linha de água* surge em 1976, apesar do tema marinho ser já visível em obras como *O Surrealismo* de 1959 (fig. 1). Porém, a designação de *Linha de água* só ocorre na exposição de 1986, comemorativa dessa primeira obra.

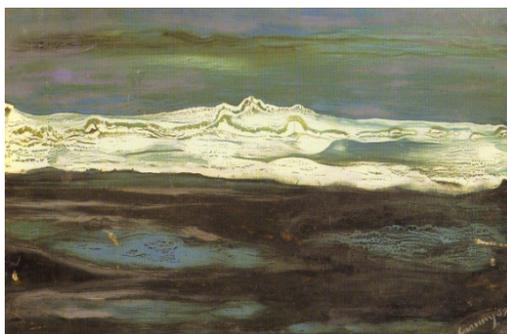


Fig. 1. Cesariny, *O Surrealismo*, 1959; têmpera e verniz s. papel, 21 x 33 cm; col. part.

As composições que integram esta série caracterizam-se não só pela clareza cromática e redução formal, mas também pela simplificação da execução, sem recurso a valores matéricos ou texturais, numa atitude que visa reduzir progressivamente a paisagem ao seu padrão mais sintético.

Em algumas obras (figs. 2 e 3) a percepção de paisagem torna-se mais evidente. O espaço pictórico está dividido em três zonas numa gama cromática de azuis, cinzas e ocre, delimitadas por duas linhas, que abrem o plano à ilusão de profundidade.

² Mário Cesariny (Lisboa, 1923-2006) participa na fundação do Grupo Surrealista de Lisboa, de que se afasta em 1948, para formar um novo grupo *Os Surrealistas*. Colabora ativamente na redação dos textos coletivos e nas ações empreendidas pelo grupo. A densa obra poética do autor destaca-se no panorama da poesia portuguesa contemporânea. Nas artes plásticas, assume uma atitude permanente de experimentação, com a introdução de novas técnicas, como o “aquamoto” e as “sismofiguras”. A confluência entre a linguagem poética e pictórica é uma das características fundamentais da obra do autor.

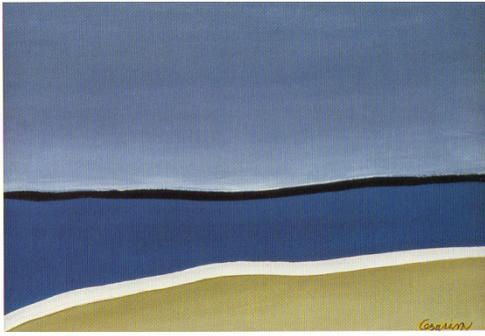


Fig. 2. Cesariny, *Sem título*, 1983-84; acrílico s. cartão colado s. platex, 69 x 87 cm; col. part.

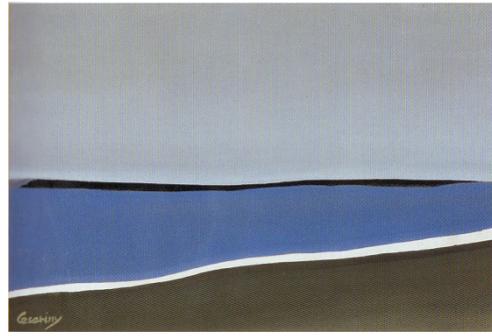


Fig. 3. Cesariny, *Linha de água*, 1986; guache s. papel, 20 x 28,5 cm; col. part.

Outras obras (figs. 4 e 5) afastam-se definitivamente da noção de paisagem, tomando um caminho próximo da abstração. Os planos e as linhas multiplicam-se criando uma dinâmica de formas e de cores que se contraem ou se expandem em movimentos lentos e contínuos, numa gama cromática que oscila entre os azuis, verdes e ocres, com esporádicos apontamentos a vermelho. O prolongamento horizontal dos limites pictóricos reforça a dimensão infinita dos planos e das linhas que se estendem no espaço, numa continuidade direcional regular e homogênea, expressão de uma natureza unitária, não fragmentada.

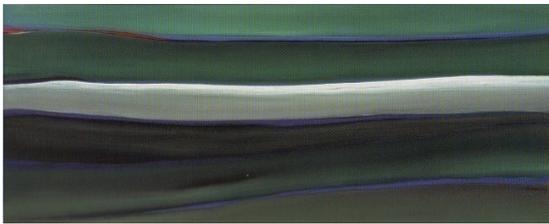


Fig. 4. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; n.d., acrílico s. tela, 38,5 x 99 cm; col. part.



Fig. 5. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s. platex, 40 x 102 cm; col. part.

Em certas composições (fig. 6) a linha tendencialmente horizontal dá lugar à oblíqua ascendente, como expressão de um movimento que denota tensão e dinamismo. O espaço, negro e azul noturno, é atravessado por duas linhas paralelas de valores distintos, que funcionam como traços de luz, concentrando em si toda a energia. A junção de duas linhas contrastantes, numa dinâmica ascensional comum, sugere, de certa forma, a unificação dos opostos.

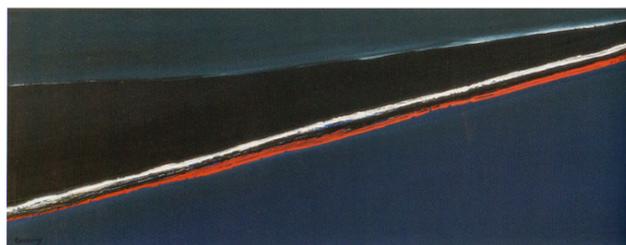


Fig. 6. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s. platex, 41 x 103 cm; col. part.

A série *Linhas de água* tem subjacente a ideia de dissolução das antinomias e integração numa outra realidade. A atitude de simplificação e redução à essência formal integra-se num movimento de convergência ou redução ao uno indivisível, origem e fim de todas as coisas. O mar simboliza este espaço de revelação e unificação.

A importância do elemento líquido na obra de Mário Cesariny tem uma particular visibilidade ao nível das técnicas usadas. O *Aquamoto*, técnica inventada pelo autor, utiliza os efeitos espontâneos da água para aceder a novas imagens. O desenho inicial, abstrato ou figurativo, é

alterado de uma forma radical através da aplicação de água. O poder transformador da água dissolve o desenho prévio e possibilita a descoberta de outras imagens.

De forma semelhante, no poema “Barricada” que integra o livro *Pena Capital*, a água sob a forma de dilúvio, metáfora da exaltação dos inconformados “belos espontâneos e livres”, traz a destruição e com ela a possibilidade de renovação. O poder transformador das lágrimas de todos aqueles que não se resignam revela uma outra consciência e institui uma nova era:

Mas choraremos tanto que será um dilúvio. Automóveis-dilúvio. Sobretudos-dilúvio. Soldadinhos-dilúvio. E quando essa água morna inundar tudo, então, ô architectos, trabalhai de novo, mas com igual requinte e vontade: vinde trazer-nos rosas e arame, homens e arame, rosas e arame (CESARINY, 2005, p. 29).

Em *Aquamotos* como *Aos dois deo o ramo* ou *O Mar o deo aos dois* (figs. 7 e 8), os efeitos espontâneos da água assumida como força transformadora, encontra expressão e continuidade na simbologia marinha, entendida como dimensão reveladora e força convergente. Na imagética de Mário Cesariny, o mar é o elemento transformador que conduz à dissolvência da realidade, à sua desmaterialização, para concretizar uma outra forma de realização, conducente à libertação e superação do indivíduo.



Fig. 7. Cesariny, *Aos dois deo o ramo*, 1976; aquamoto e têmpera s. papel colado em tela, 70 x 50 cm; col. part.



Fig. 8. Cesariny, *O Mar o deo aos dois*, 1976; aquamoto e têmpera s. papel colado em tela, 70 x 50 cm; col. part.

Esta ideia está implícita no conceito de “des-pintura” que o autor utiliza para designar a sua ação criativa. Na obra plástica de Mário Cesariny “as tensões nos elementos constituintes da imagem conduzem-nos a jogos de de-composição das formas por continuidade e separação, de acumulação-rerefação das matérias por empastamento e colagem ou por raspagem e laceração, de obscurecimentos e exaltação de cromatismos (PINHARANDA, 2004, p. 21). O processo criativo é entendido como ato de dissolvência e destruição que possibilita a construção ou emergência de uma outra realidade.

No mesmo sentido, António Maria Lisboa³ em *Operação do Sol* exalta o *Pensamento Poético*, como “verdadeira forma de realização mental” que nasce da destruição das outras expressões de pensamento para afirmar uma nova forma de pensar e de sentir (LISBOA, 1995, p. 99). O mar, entendido como elemento dissolvente e reconstituente, força destrutiva e

³ António Maria Lisboa (Lisboa, 1928-1953) apesar de ter realizado algumas experiências no campo do desenho, destaca-se sobretudo pela obra poética e teórica. A morte prematura impossibilitou a consolidação e afirmação do seu pensamento. Após a sua morte, parte da sua obra dispersa-se. Mário Cesariny, numa edição de 1977, recolhe e organiza a obra poética, produção teórica e correspondência do autor.

transformadora, é uma metáfora do processo criativo. Na procura de liberdade, na afirmação de resistência o homem é um naufrago: “Navegamos por água longe e pelo nevoeiro. A bordo do nosso navio fantasma SOMOS O QUE SOMOS e ao nosso redor apenas o chapinhar das águas misteriosamente calmas de encontro ao casco nos impressiona e informa (LISBOA, 1995, p. 111).

O mar é a substância que desmaterializa o ser num regresso ao informe, integrando-o numa realidade cósmica una e indivisível. No texto conjunto *Afixação Proibida* a “total compreensão poética do Cosmos”, passa pela negação da Matéria. A liberdade surge como “explosão acontecida no mais profundo do ser” (LISBOA, 1995, pp. 11-14).

De forma semelhante, António Maria Lisboa em *Operação do Sol* anuncia a indiferenciação e dissolvência no “Corpo enriquecido”. O homem encarado como “Ser Inorgânico” é um Corpo com uma “existência Cósmica”: “O homem é Corpo! Restituído ao Universo de que faz parte destruídas as barreiras que a matéria e a imatéria lhe impunham.” Sem as contingências da matéria surge a possibilidade do “Amor único”, o caminho dissolvente desse “meu-ser” e deste “eu-ser” (LISBOA, 1995, pp. 100-101).

No mesmo sentido, na poética de Mário Cesariny o mar é o território propício à transformação: desmaterializa, dissolve e incorpora o ser, integrando-o numa dimensão una. A afirmação da união com o outro, constante na poética de Mário Cesariny, traduz o desejo de retorno a este espaço primordial de integração e unificação, a um estado de indiferenciação sujeito/objeto, característico da relação dual primitiva, propiciadora das primeiras experiências sensoriais e emocionais e anterior a qualquer separação corporal: “Tu estás em mim como eu estive no berço / Como a árvore sob a sua crosta / Como o navio no fundo do mar” (CESARINY, 2005, p. 22). Em *Concreção de Saturno*, Mário Cesariny propõe a fusão dos contrários, materializada na figura do *Homem-mãe*, como destino e afirmação de liberdade: “Homem-mãe / [...] O único fim que eu persigo / É a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes” (CESARINY, 2005a, pp. 55-56).

Num dos poemas de “Visualizações”, do *Manual de Prestidigitação*, Mário Cesariny associa, de forma nostálgica, a água ao seio materno: “e ela / a água que tem / o seu correr / abre-lhe o seio suave / de mãe fria, de mãe / que o não pode saber” (CESARINY, 2005, p. 50). A água em movimento, matéria indiferenciada que contém em si todas as possibilidades informais, é o símbolo da dinâmica da vida. Num poema intitulado “Cais”, o movimento contínuo da água, assumido como expressão universal do materno, atinge todas as formas e seres: “[...] e deixa-se prender / em movimentos de água / fluir e refluir / que a maré tem / com velha indiferença / e no entanto / ela é como que a mãe / de coisas e seres / porque a todos molha / e vem / indistinta corrente [...]” (CESARINY, 2005b, p. 15).

Em “Canto da Criação dos Índios Koguis” – reproduzido em *As mãos na água a cabeça no mar* – o Mar entendido como entidade materna é a energia primordial que está na origem da criação do mundo: “Primeiro estava o mar. Tudo estava escuro. / Não havia sol, nem lua, nem gente, nem animais, nem plantas. / O Mar era a Mãe. / Ela era água, água por toda a parte / e era rio, lagoa, quebrada e mar / e estava por toda a parte (CESARINY, 1985, p. 165).

O Mar, símbolo da dinâmica da vida, é o lugar do nascimento e das transformações. Em *Titânia* o corpo da personagem *Vénus Urânia* emerge das ondas ficando no seu lugar um “buraco do tamanho de um homem” (CESARINY, 1994, p. 11). A água, o “elemento mater” está também na origem da cidade de *Procópio's Town*, que se ergue da água “rastejando, contornando obstáculos, ladeando a colina e, vencida esta, em louca correria para o interior” (CESARINY, 1994, p. 22).

Em *Alguns vocábulos para a compreensão*, Mário Cesariny identifica a palavra “MAR” com o Feminino e o Materno, nas expressões “de água branca”, “verde”, “em flor”, “interior” ou “de leite” (CESARINY, 2005, p. 167). No final do texto Mário Cesariny sugere a leitura de *Isso Ontem Único*, de António Maria Lisboa, um dos autores que melhor encarna a exaltação feminina, sensual e maternal da água. No poema, António Maria Lisboa identifica o Mar, profundo e envolvente, com o corpo materno, a *Mulher-Mãe*: “O teu corpo envolvente vestido de água / Os teus braços em túnel que trazes desde a infância” (LISBOA, 1995, p. 88). *Isis a Mulher-Mãe* é, à semelhança do Mar, o

lugar de síntese onde a realidade se mistura e os onde os opostos se fundem, na reconstituição do corpo uno: “RAOMOMAR / amor sem nexos, amor contínuo, amor disperso – MAR / [...] Ísis a mulher de Osíris – a realidade misturada no MAR” (LISBOA, 1995, p. 88). Em *Erro Próprio* descreve a descida magnífica ao lago de águas profundas e brilhantes, simultaneamente opacas e límpidas, como o reencontro com *Sagir*, a *Mulher-Mãe*:

[...] à saída do túmulo onde eu entrara, uma escada de substância desconhecida descia em direção a um enorme e maravilhoso Lago, desaparecendo nele. As águas tinham um brilho novo e desconhecido. Não eram verdes nem transparentes. Eram opacas, mas límpidas. Tinham cor e luz própria. [...] Desta aventura guardo unicamente um NOME - SAGIR - A MULHER-MÃE, que unida ao homem realizará um destino idêntico [...]. Tenho saudades dum Túmulo verde cravejado de lágrimas onde vivi – EU e SAGIR (LISBOA, 1995, p. 25).

De forma semelhante, na poética de Mário Cesariny o mar é a matéria que dissolve e incorpora todas as antinomias. A água, substância indiferenciada contém em si uma infinidade de possíveis, todas as possibilidades de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de absorção e aniquilamento. O mar é o lugar onde se reúnem os contrários. No poema “Radiograma” estar no meio das águas do mar significa simultaneamente o encontro e a perda, o regresso a um estado indefinido, originário, pleno de potencialidades, onde são possíveis todos os conteúdos, bem como os seus contrários:

Alegre triste meigo feroz bêbado/ Lúcido / No meio do mar / Claro obscuro novo
velhíssimo obscuro / Puro / No meio do mar/ Nado-morto às quatro morto a nado às cinco /
encontrado perdido / no meio do mar / no meio do mar (CESARINY, 2005a, p. 33)

No mesmo sentido, para António Maria Lisboa o mar é a expressão da totalidade, que integra o negativo e o positivo. Constitui simultaneamente uma ameaça diabólica de retenção e uma promessa de liberdade: “mar sem apoio em nenhum ponto do espaço, mas preso apesar de tudo numa enorme teia diabólica construída para conseguir ser livre [...] mar espacial de sons, de cores, de imagens, de mil anos passados que percorremos / MAR que flutua no MAR abusivamente medonho (LISBOA, 1995, p. 89).

Em *Titânia* o sonho de naufrágio no mar profundo, “o caos sereno e azul que envolve tudo”, significa a descida lenta ao abismo e a percepção de um “novo horizonte” difícil de definir:

Sonho um barco em naufrágio, e um mar tão fundo que a descida do abismo é lentidão sem fim. Os afogados, no castelo da proa, ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado o seu novo horizonte. Desce-se? Sobe-se? Ou simplesmente oscilam? (CESARINY, 1994, pp. 45-46).

O mar é o elemento transformador que conduz à dissolvência do ser, à sua desmaterialização, entendida não como uma negação da existência, mas como um movimento interior, integrador, de libertação e superação do sujeito:

ó mar contente, tão frio / que o verde das ondas é neve / fazes meu corpo tão leve, no ar,
vazio! / Meus seios, cabelo, tudo é brando! / na mão do mar talhado cerce / vou, como se a
um velho comando / desobedecesse! (CESARINY, 2005b, p. 9)

Em “Autobiografia I” a água do mar em toda a sua extensão surge como afirmação do inconformismo e da liberdade do autor, a metáfora perfeita para a relação amorosa “Tenho um sol sobre a pleura / E toda a água do mar à minha espera [...] Quando amo imito o movimento das marés” (CESARINY, 2005a, p. 36). De forma semelhante, em “Ars magna”, Cesariny assume o Mar como espaço interior de liberdade e resistência: “Devo ter corredores por onde ninguém passe, devo ter um mar próprio e olhos cintilantes” (CESARINY, 2005b, p. 135).

No poema “Barricada”, já referido, a água sob a forma de dilúvio, traz a destruição e com ela a possibilidade de transformação e regeneração. O dilúvio é a única arma contra a apatia, destrói as

formas usadas e gastas: “Quando já não pudermos mais chorar e as palavras forem pequenos suplícios e olhando para trás virmos apenas homens desmaiados, então alguém saltará do passeio, com o rosto já belo, já espontâneo e livre, e uma canção nascida de nós ambos, do mais fundo de nós, a exaltar-nos! [...]” (CESARINY, 2005a, p. 29). O amor, a união com o ser amado, é a força que exalta e impele à liberdade e à transformação. O poder destrutivo da água revela uma outra consciência, institui uma nova era, uma nova humanidade: “E quando essa água morna inundar tudo, então, ó arquitetos, trabalhai de novo [...]” (CESARINY, 2005a, p. 29).

O mar, entendido como espaço de convergência e união, é o território propício ao encontro com o outro. Em *Corpo Visível* a descoberta e conquista do corpo amado, território selvagem e inexpugnável nas profundezas do mar, é a grande viagem marítima dos corsários ao “país dos amantes”:

[...] quando olhas para mim, a trave mais segura, dizes tu, da viagem - / [...] / a dez mil metros de profundidade lá onde a carpa avança sem deixar / qualquer rasto / há o campo selvagem dos teus ombros / espreitando contra a luz na orla do rio a / nuvem de corsários / que sou eu [...].(CESARINY, 2005a, p. 62).

O amor, concretizado na união com o outro, restitui um sentimento perdido de unidade e integridade corporal: “Amor / Amor humano / Amor que nos devolve tudo o que perdêssemos” (CESARINY, 2005a, p. 64). Contra a figura do “Homem Sufocado” sobrepõe-se o corpo amado: “maravilha longínqua obscura inexpugnável rodeada de água por / todos os lados estéreis” (CESARINY, 2005a, p. 67). O amor é, à semelhança do mar, o território livre e inexpugnável para onde tudo converge: “Contra ele meu amor a sombra que fazemos / No aqueduto grande do meu peito O MAR” (CESARINY, 2005a, p. 67).

Em inúmeros poemas o mar transfigura-se no corpo amado: “Dir-te-ei que os meus dias foram os teus dias o meu leito o teu corpo este mar” (CESARINY, 2005a, p. 75). A intensidade da relação amorosa converte e desmaterializa o corpo em matéria volátil e solúvel: “[...] e bebo a água e sorvo o ar / que te atravessou a cintura / tanto tão perto tão real / que o meu corpo se transfigura / e toca o seu próprio elemento / num corpo que já não é seu [...]” (CESARINY, 2005a, p. 30). Em algumas composições (figs. 10 e 11) Mário Cesariny aproxima a imagem das *Linhas de água* “à representação do alcache da farda do marujo” (PINHARANDA, 2004, p. 28).

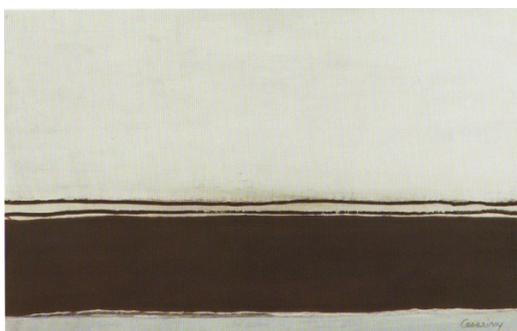


Fig. 9. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s. madeira, 45 x 59,5 cm; col. part.



Fig. 10. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s. platex, 39,5 x 101,5 cm; col. part.

Para Mário Cesariny o mar, evocado nos poemas e representado exaustivamente nas *Linhas de água*, é o elemento transformador e libertador que dissolve e incorpora o ser, reintegrando-o numa dimensão una. Neste sentido é a metáfora perfeita para o amor, concretizado no encontro e união com o outro, na medida em que restitui um sentimento perdido de unidade e integridade corporal, com raízes profundas no feminino e no materno.

Na obra de António Dacosta⁴ o elemento líquido assume igualmente uma expressão integradora e unificadora, metáfora de um espaço/tempo ideal, destituído de angústia e ansiedade, anterior a qualquer separação ou perda. Em obras mais antigas como *Serenata Açoriana* a figura feminina, ao longe num pequeno barco baloiçando sobre as águas, surge como imagem nostálgica de uma existência idílica.

Numa série de trabalhos posteriores, intitulados *Fontes de Sintra*, o autor introduz a imagem da fonte como representação do espaço-tempo materno. A fonte que jorra água, constante nestes trabalhos, é representada por linhas curvas e retas, que sugerem o movimento elevatório da água. Em representações onde a simplificação formal é mais acentuada, a fonte é apenas sugerida ou encontra-se ausente e o movimento elevatório da água está reduzido a duas linhas curvas. Um pequeno poema de *A Cal dos Muros*, alusivo ao tema “Saudade”, sugere a representação gráfica da fonte: “No verde alagado / A sombra de um arco / Manhã de Abril” (DACOSTA, 1994, p. 88).

A fonte de água refrescante, pura e clara evoca o retorno às fontes matriciais, à nascente da vida. Para Gaston Bachelard a água é a substância propícia à imaginação, ao sonho e ao devaneio profundo. A água da fonte desperta memórias antigas:

Sonhando perto do rio, consagrarei a minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar-me perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... [...]. A água anónima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes (BACHELARD, 2002, p. 9).

No mesmo sentido, André Breton em *Peixe Solúvel* descreve a fonte como uma *Miragem* que suscita o pensamento e transporta para tempos e lugares longínquos, muito “para além do possível”:

A fonte, é claro, a fonte que eu arrasto sem dificuldade para estas paragens em que as minhas ideias recuam para além do possível, mesmo para além das areias inorgânicas [...] A fonte é tudo o que de mim se transmite ao redemoinho das folhas que lá no alto estão de vigia, por cima das minhas ideias movediças, que a mais pequena corrente de ar desloca (BRETON, 1993, p. 85).

Em *L'Amour Fou* a “límpida fonte” desperta o desejo de encontro e união com um “outro ser”, que proporcione o regresso à infância e restitua o sentido de unidade com o feminino:

Límpida fonte, onde se vem refletir e dessedentar a vontade de arrastar comigo um outro ser, desejo meu de percorrer a dois... o caminho perdido ao sair da infância, o caminho que entre prados se insinua, rodeando de bálsamos aquela mulher ainda desconhecida, a mulher que um dia haveria de me aparecer (BRETON, 1971, p. 69).

Em *Nadja*, a protagonista aproxima o movimento elevatório e curvilíneo da água da fonte no jardim de *Tuileries* ao fluir dos pensamentos: “Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d’où elles s’élèvent et comme c’est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveaux c’est cet élanement brisé, cette chute...et comme cela indéfiniment (BRETON, 1964, p. 99)”. O movimento elevatório e descendente da água, num ciclo contínuo de unidade e dispersão que se repete indefinidamente, é a metáfora perfeita para o acaso objectivo, revelador das secretas relações que unem por instantes o inconsciente dos protagonistas num ritmo universal comum.

Numa das composições da série *Fontes de Sintra* (fig. 11) pode ler-se a frase: “Saudades deste sítio”. A imagem expressa a recordação nostálgica de um espaço ideal distante no tempo, destituído de angústia e ansiedade, bem como o desejo de o reencontrar. António Maria Lisboa em *Erro*

⁴ António Dacosta (Angra do Heroísmo 1914-1990) é um dos Fundadores do Grupo Surrealista de Lisboa. A sua obra pictórica é constituída por duas fases distintas. Entre 1939 e 1948 trabalha essencialmente dentro de um idioma surrealista. Após um interregno de mais de 25 anos, Dacosta volta a pintar em 1975, abrindo a sua obra a um universo lírico, mais próximo do seu trabalho poético.

Próprio, traduz de forma clara a nostalgia por um espaço-tempo ideal, anterior a qualquer separação ou perda, e o desejo de regresso à unidade primordial una e indivisível:

[...] no dia seguinte fui encontrado perplexo e sem memória no pequeno rio, do local já referido, a saltar de pedra em pedra, descalço, tronco nu e na mão esquerda um anel que um dia me será devolvido. [...] Tenho saudade dum Túmulo verde cravejado de lágrimas onde vivi – EU e SAGIR (LISBOA, 1995, p. 25).

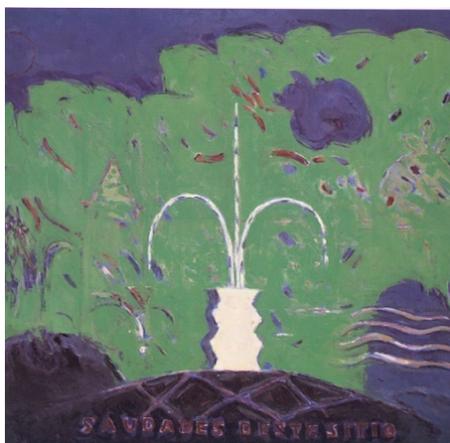


Fig. 11. Dacosta, *Fonte de Sintra*, 1980; acrílico s. tela, 84 x 116 cm; col. part.

A fonte, colocada no eixo vertical do plano sobre uma elevação, assinala esse lugar ideal, o centro mítico onde tudo tem início, onde tudo vivifica e se regenera. A fonte, num branco matricial, representa o princípio ou origem de onde tudo emana. Sob o efeito da água o espaço assume uma dinâmica própria, expande-se e anima-se numa profusão de formas, linhas e matizes.

O predomínio do verde, cor feminina, evoca o renascimento e a regeneração. À semelhança de outras composições, o verde materializa o regresso à profundidade materna, à substância refrescante, tranquilizante e regeneradora. A delimitação lateral e superior do espaço, com elementos formais contrastantes, acentua a dimensão intimista e reforça a imagem da fonte como centro de equilíbrio e força organizativa de toda a composição.

Numa outra composição (fig. 12), com uma solução cromática semelhante, a fonte assume a imagem de um peixe colocado no centro do plano, sob o efeito da lua, como afirmação da maternidade das águas. O peixe nascido nas águas profundas “é o símbolo do continente redobrado, do continente contido” (DURAND, 1989, p. 149). A imagem do engolimento do peixe pelas águas assume um carácter involutivo e intimista, sugere uma reabilitação dos instintos primordiais e reafirma a fecundidade e fertilidade das águas (Ibidem, pp. 149-151).

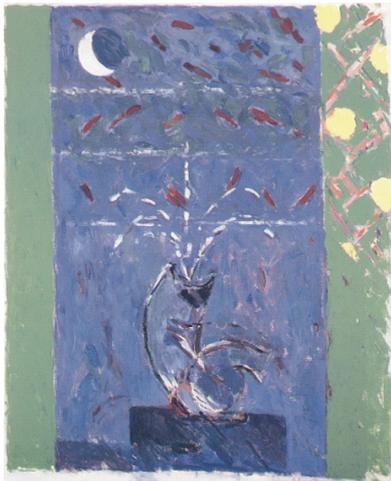


Fig. 12. Dacosta, *Fonte de Sintra II*, 1980; acrílico s. tela; 100 x 81 cm; col. part.



Fig. 13. Dacosta, *Sem título*, 1977; acrílico s. tela, 28 x 35 cm; col. part.

Uma outra composição (fig. 13) intensifica a ideia de regeneração e renascimento. A imagem da fonte surge associada às árvores floridas, como evocação do paraíso perdido. À semelhança da fonte, que suscita o sonho de regresso à origem, a floração evoca o retorno ao centro, à unidade do estado primordial. A predominância de cores quentes, intensas e vibrantes sugere luz, energia e calor, como expressão da dinâmica expansiva da vida.

À semelhança das obras anteriores, o espaço é delimitado por uma moldura retangular. A concepção de um espaço tendencialmente fechado tem como objetivo assumir a constituição da imagem como um mundo fechado em si próprio, um “microcosmos” perfeito, “arquétipo da intimidade” e evocação do refúgio maternal (Ibidem, p. 169-170).

Uma outra composição (fig. 14), de grande simplicidade formal e cromática, expressa de forma clara o desejo de retorno à profundidade materna, à intimidade, tranquilidade e repouso desse espaço mítico. A fonte de água, subtilmente colocada na parte inferior do plano sobre o eixo vertical, surge no interior de uma elevação, limitada superiormente por um contorno. Na continuidade com as composições anteriores, a delimitação espacial materializa o desejo de retorno à intimidade e segurança do espaço fechado, como metáfora do refúgio maternal. A redução formal e cromática favorece os valores da estabilidade e do repouso. Sem constrangimentos formais ou cromáticos, o olhar do observador converge para o interior negro, denso e profundo, e detêm-se na imagem da fonte, na base do plano.

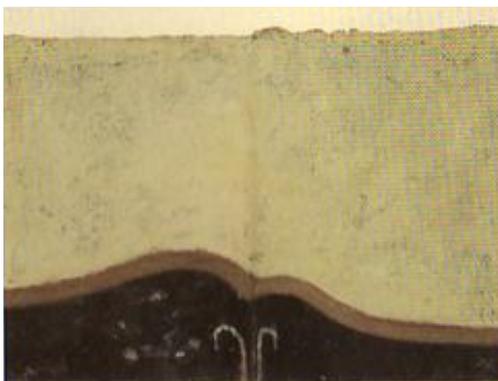


Fig. 14. Dacosta, *Fonte de Sintra*, 1983; pastel s. papel, 32 x 50 cm; col. part.



Fig. 15. Dacosta, *Fonte e Casa*, n.d.; acrílico s. madeira, 28 x 32 cm; col. part.

A dinâmica expansiva das composições anteriores dá lugar a um movimento em profundidade que sugere o regresso ao seio da terra, à matriz original: “Identificada com a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e de regeneração. Ela dá à luz todos os seres, alimenta-os, depois recebe

deles novamente o germe fecundo” (CHEVALIER ; CHEERBRANT, 1994, p. 642). O negro, denso e profundo, suscita a ideia de retorno à origem, à indiferenciação original. A dinâmica involutiva de regresso à fonte exprime um desejo profundo de intimidade, um desejo de integrar ou habitar o centro uno e aí reencontrar a plenitude e unidade corporal.

De forma semelhante, *Fonte e Casa* (fig. 16), uma composição em tons noturnos, materializa o desejo de retorno à intimidade e segurança do espaço fechado, como metáfora do seio materno. Tal como na composição anterior, a redução formal e cromática a uma escala de cinzentos, bem como a simplificação da execução, sem recurso a valores matéricos ou texturais, estabiliza os elementos compositivos, mergulhando-os numa peculiar serenidade. Gaston Bachelard identifica nas imagens poéticas da casa um desejo profundo de intimidade, o sonho nostálgico da “casa onírica”:

De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa de intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido de intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos a certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica (BACHELARD, 1990, p. 75).

Sonhar com a casa onírica significa descer no tempo, na memória, até às fontes originais da felicidade, “são sempre os esquemas da descida, da escavação, da involução e os arquétipos da intimidade que dominam as imagens da casa (DURAND, 1989, p. 169).” A casa é sempre a “imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana” (Ibidem). A intimidade deste microcosmos torna-a uma metáfora do colo materno.

O espaço noturno, presente na composição, favorece a libertação do inconsciente e convida ao sonho, à memória e à reminiscência. Gilbert Durand, a propósito da poesia de Novalis, refere o “papel exorcizante da noite em relação ao tempo”: “A noite é o lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada” (Ibidem, p. 153). A noite envolve, impregna e transforma o conteúdo efetivo das imagens.

Para Gaston Bachelard, a combinação da água, substância propícia às misturas e da noite que envolve e impregna, reenvia para uma espécie de feminilidade substancial: “[...] a água e a noite adquirem, juntas, um perfume comum; parece que a sombra húmida tem um perfume de duplo frescor. Só à noite é que se sentem bem os perfumes da água (BACHELARD, 2002, p. 108)”

A matéria noturna transforma a água em substância nutritiva. Sob influência lunar a água assume uma aparência leitosa (Cf. Ibidem, p. 125). Numa das composições (fig. 16), à semelhança de outras obras do autor, a representação de limões nas laterais do plano surge como metáfora do seio materno e do líquido nutritivo, recordação nostálgica de um tempo feliz. A água encarada como substância láctea, suave, tépida e envolvente evoca a intimidade materna.

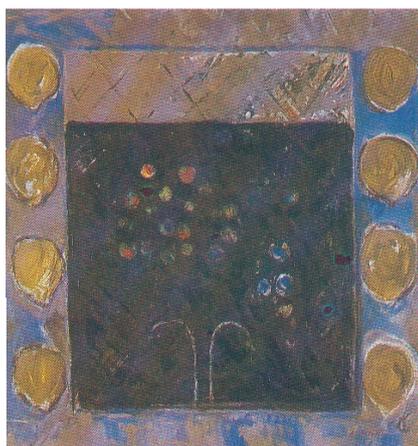


Fig. 16. Dacosta, *Fonte de Sintra VI*, 1983; acrílico s. cartão; 61 x 56 cm; col. part.

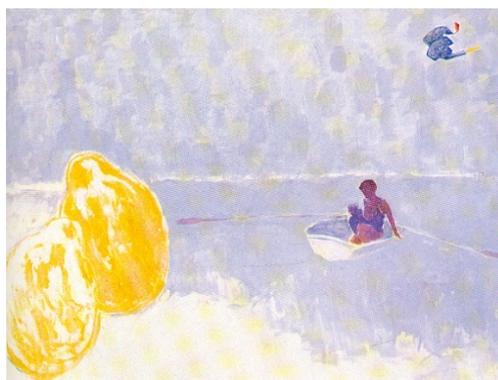


Fig. 17. Dacosta, *Dois Limões em Férias*, 1983; óleo s. tela, 97,5 x 127,5 cm; col. part.

No mesmo sentido, *Dois Limões em Férias* de 1983 (fig. 17), traduz igualmente a harmonia do espaço-tempo materno. Esta imagem idílica de uma mulher com uma criança numa paisagem aquática, marcada pela presença inusitada de dois limões, evoca o espaço-tempo ideal anterior a qualquer divisão ou privação, à semelhança da figura feminina que aparece ao longe no pequeno barco baloiçando sobre as águas em *Serenata Açoriana*. Todos os elementos se conjugam para criar uma ambiência de felicidade e harmonia tendo como base o simbolismo da água, encarada como metáfora da intimidade materna.

À semelhança de *Erro Próprio* de António Maria Lisboa, onde a água entendida como substância materna, adquire um “brilho novo e desconhecido”, uma cor e luz difíceis de definir (LISBOA, 1995, p.25), em *Dois Limões em Férias* a água assumida como substância envolvente que se estende a toda a composição, apresenta um brilho e coloração muito particulares. A utilização de cores ténues, pouco saturadas, com uma consistência aguada, reforça a imagem de substância aquosa. A aplicação de uma velatura branca sobreposta aos valores cromáticos mergulha a paisagem numa claridade leitosa. Bachelard caracteriza de forma clara a imagem da água de aparência leitosa, a “água materna”:

[...] a imagem de uma matéria clara e envolvente que abrange e une ao mesmo tempo o ar e a água, o céu e a terra, uma imagem cósmica, ampla, imensa e doce. Se a vivermos realmente, reconheceremos que não é o mundo que está mergulhado na claridade leitosa da lua – é o espectador que está mergulhado numa felicidade tão física e tão segura que o leva a lembrar-se do mais antigo bem-estar, do mais suave dos alimentos (BACHELARD, 2002, p. 125).

A água encarada como substância nutritiva, como um leite inesgotável, significa o reencontro com as delícias da intimidade materna: “Toda a água é um leite [...] toda a bebida feliz é um leite materno (Ibidem, p. 121). O leite, alimento primordial de todos os seres, “é o primeiro dos calmantes. A paz do homem impregna de leite as águas contempladas [...] «as águas calmas são de leite» (Ibidem, p. 126).

À semelhança da composição da série *Fontes de Sintra* (fig. 114), os dois limões em primeiro plano, metáfora dos seios arredondados intumescidos de leite, confirmam a imagem da água láctea nutritiva – a substância suave, tépida e envolvente, lembrança feliz do colo materno. A presença inverosímil de dois limões na paisagem indicia a existência de um espaço/tempo subjetivo, evocativo da memória. A imagem da barca suavemente embalada sobre as águas evoca a segurança, a tranquilidade acolhedora do berço. Para Gaston Bachelard a barca é um berço reconquistado: “A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe (Ibidem, p. 136).”

A composição *A imagem perdida* de 1984 (fig. 18), traduz de forma clara todas estas imagens de plenitude e abundância maternal, de certa forma reúne todas as metáforas dos quadros anteriores. A imagem está envolta numa ambiência de ternura e intimidade. A mãe envolve nos seus braços o filho que se alimenta no seu seio. Melanie Klein em *Envy and Gratitude* salienta o desejo primordial da criança pelo seio materno: “[...] there is in the infant's mind a phantasy of an inexhaustible breast which is his greatest desire [...]” (KLEIN, 1984, p. 183). Um seio gratificante que possuiria tudo o que precisa e deseja, não só o alimento e os cuidados primários, mas também afeto e amor (Ibidem).

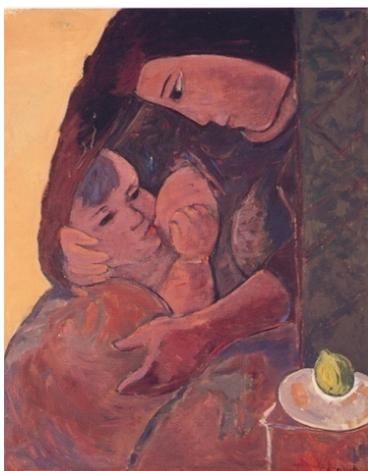


Fig. 18. Dacosta, *A Imagem Perdida*, 1984; acrílico s. tela, 100 x 81 cm; col. part.

Nesta relação, a primeira no tempo, a ligação entre mãe e filho é total, ambos fazem parte de um corpo uno. O apego à mãe é absoluto, “a criança não consegue conceber-se a si mesma separada da mãe”: “Esta é, ao mesmo tempo, Ela, Ele, um Outro, Tudo o que existe. A mãe encarna tudo o que existe (GAUQUELIN, 1987, p. 415).”

Em termos formais, a estrutura arquitetônica à direita delimita o espaço, criando uma barreira lateral que reforça o clima intimista. A proximidade cromática e a continuidade formal das duas figuras favorecem uma leitura conjunta das personagens. A criança está imersa na relação dual com a mãe. Mãe e filho parecem fazer parte de um mesmo corpo. Bachelard identifica no amor filial o “primeiro princípio ativo da projeção das imagens, a força propulsora da imaginação” (BACHELARD, 2002, p. 120), que se apropria de todas as imagens:

Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica do nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. [...] Nestas condições, *amar* uma imagem é sempre *ilustrar* um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. [...] Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança (Ibidem, pp. 120-121).

O título *Imagem Perdida* traduz a nostalgia pela harmonia e unidade primordiais. À semelhança das composições anteriores, o limão surge como metáfora do seio inesgotável, primeira fonte de desejo. O quadro evoca essa imagem perdida, a representação idílica de um espaço-tempo ideal, destituído de angústia e ansiedade, anterior a qualquer separação ou perda. O irremediavelmente perdido, convertido em memória encontra aqui a sua linguagem de permanência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*: Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. Trad. António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRETON, André. Peixe Solúvel. In *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamanca, 1993, pp. 55-113 [1ª ed. 1924].

BRETON, André, *O Amor Louco*. Trad. Luísa Neto Jorge, 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
CESARINY, Mário. *As mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

CESARINY, Mário. Titania: História Hermética em três religiões e um só Deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

CESARINY, Mário. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 3ª ed., 2005a.

CESARINY, Mário. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2ª ed., 2005b.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: Mitos, Costumes, Figuras, Cores, Números*. Trad. Cristina Rodrigues, Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1994

DACOSTA, António, *A Cal dos Muros*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho, Lisboa: Editorial Presença, 1989.

GAUQUELIN, Michel e Françoise. *Dicionário de Psicologia*. Trad. Cassiano Reimão, Virgílio Madureira, Maria Luísa Munõz. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1987, p. 415.

LISBOA, António Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos].

KLEIN, Melanie. Envy and Gratitude. In *The Writings of Melanie Klein*, Vol. III, New York: The Free Press, 1984, p. 183.

PINHARANDA, João Lima. Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam. In: PINHARANDA, J.; CUADRADO, P (Org). *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp.11-32.