

VERTICE

Revista mensal Setembro de 1990 Preço: 600\$00 II Série

Em Questão

Razões do socialismo

Textos de Manuel Gusmão, Octávio Teixeira, Luís Sá, Francisco Louçã, Friedrich Tomberg Paulo Varela Gomes, José Barata-Moura

Em Estudo

Causalismo versus indeterminismo na Física contemporânea (José Ramalho Croca) ▼ Sobre o Testemunho histórico de Walter Benjamin (Teresa Cadete) ▼ Poesia e pintura norte-americanas do séc. XX (Maria João F. Ventura e Helena Barbas) ▼ Os «romances facetos» na novelística camiliana (Alexandre Cabral) ▼ Universidades Populares na I República (Victor de Sá)

Em Movimento

O ponto de fuga (Fernando Guerreiro) ▼ Portugal — fim de milénio, princípio de quê? (José Saramago) ▼ Uma comunidade tricontinental de língua portuguesa (Florestan Fernandes) ▼ Sobre Marx (Vitor Neto) ▼ Dicionário de Eça. Uma visão do Brasil (Julita Scarano) ▼ O futuro do socialismo. Duas perspectivas da RDA (T. Kuczynski e M. Spaar)

30

Poesia e pintura norte-americanas do século XX. Uma introdução

Breve percurso por cerca de oitenta anos de poesia e pintura americanas — em que apenas se afluíram os momentos e autores mais representativos — e cujo objectivo é salientar o papel fundamental da interligação dos diversos média para a emergência do que hoje é apelidado de arte americana.

1. A situação problemática das artes visuais na América

Até finais do século passado o grande problema com que se confrontou a arte americana foi o «não ter existido». Embora paradoxal, esta afirmação deverá ser reconhecida como correcta, pois só nos inícios deste século os Estados Unidos da América conseguiram impor, como sua, uma arte autónoma e com características individualizantes. Esta nova arte americana constrói-se, gradualmente, durante os cerca de dois séculos da sua formação como país, e resulta de uma luta árdua levada a cabo pelos seus artistas.

Por um lado, os criadores sentem a necessidade de se libertar da influência da literatura, pintura e escultura europeias, de recusar os modelos impostos especialmente pelos colonizadores britânicos, do mesmo modo que se haviam libertado da sua tutela política, e construir uma hegemonia artística suficientemente específica que pudesse ser chamada de americana. Por outro, defrontam-se com a inexistência de um verdadeiro meio artístico, sobretudo devido ao puritanismo herdado dos primeiros colonos, o que impossibilitou uma efectiva ligação entre a literatura e as artes visuais. É o Transcendentalismo — na sua origem (religiosa) unitarista e implicando uma assimilação reflectida do romantismo — que combate a atitude repressiva e maniqueísta da herança puri-

tana, e se revela fundamental para a emergência da modernidade, fomentando o diálogo poesia-pintura.

No entanto, a situação do pintor americano, até meados do século XX, é de isolamento, não só relativamente ao público, como também aos seus colegas romancistas e poetas. Será com o Modernismo e, mais tarde, com o advento do Expressionismo Abstracto, que as artes plásticas se vêm a desenvolver. Só após a Segunda Guerra Mundial, com Jackson Pollock e a «Action Painting», a pintura americana irá atingir alguma notoriedade internacional e afirmar-se como independente. Rothko, Still e de Kooning, entre outros, irão confirmar a sua maioridade, representando o momento final de um percurso de libertação e inversão do processo de influências: são agora os autores europeus que buscam imitar os americanos.

2. A tradição realista americana

Na tradição pictórica americana existem duas tendências artísticas recorrentes que, não raro, se justapõem nos mesmos autores. A primeira centra-se no real, na experiência, por vezes no espaço regional, e a segunda valoriza os processos da imaginação, a interioridade, procura dar voz aos conflitos individuais.

Como exemplo do primeiro caso encontram-se os pintores da chamada «Ash Can School». Os seus representan-

tes procuram a expressão dos pequenos incidentes do quotidiano, do lado mais obscuro e pobre da urbe, do espaço marginal e boémio. Tentam captar o instantâneo, o fragmentário, a energia e dispersão próprios do universo citadino. Cerca dos anos 10 do nosso século, esta linha realista perde ímpeto devido à influência de duas grandes exposições de pintura modernista: a do «Armory Show» e a da Galeria 291, propriedade do fotógrafo Alfred Stieglitz. Vem, no entanto, a ressurgir nos anos 20: do arcaísmo realista de Hayes Miller ao impressionismo sombrio dos irmãos Soyer, ao romantismo mais vigoroso, dinâmico e satírico de Reginald Marsh, observam-se o figurativismo e a centralização nos movimentos e contrastes urbanos. Predomina ainda pelos anos 30, sendo alimentada pela temática decorrente da Grande Depressão. O realismo apresenta-se, agora, sob a forma de dois movimentos que se digladiam: o regionalismo da «American Scene» e, em paralelo, um realismo de carácter socialista ou socializante. Os grandes nomes do regionalismo — Grant Wood, John Stuart Curry, Thomas Hart Benton, Charles Burchfield — defendem uma arte inequivocamente americana, avessa a influências europeias, sobretudo modernistas, que preserve os valores da América tradicional; pretendem ressuscitar um passado agrário, o sentido de local e de região. Alguns deles evidenciam características expressionistas: como o dinamismo algo convulsivo da pintura de Benton — que virá a ser observável no expressionismo abstracto de Jackson Pollock, inicialmente seu aluno. Quanto a George Bellows e Edward Hopper, difi-

cilmente são classificáveis como regionalistas, destacando-se a sua obra por uma qualidade predominantemente citadina.

O realismo socializante partilha, em grande medida, do conservadorismo artístico da «American Scene». Os principais pintores empenhados na crítica social — pela caricatura, pelo grotesco, pela sátira corrosiva e azeda — são William Gropper, Otto Soglow, Jack Levine, Philip Evergood e Ben Shahn, embora estes últimos, sobretudo Shahn, tenham mais a ver com o expressionismo. O expressionismo de Shahn é humanista e humanitário, centra-se nas necessidades e desejos individuais, que confronta às formas organizadas do poder, chamando a atenção para a necessidade de dignificar a vida do homem. A linearidade quase infantil no desenho da figura humana associa-se à apresentação directa *naïf*, primitiva, do real. Para Shahn é o significado dos objectos e não a imagem convencional que determina a forma pictórica: já não se trata tanto de representação, mas sim do caminho para um expressionismo embrionariamente abstracto.

As tendências detectadas a nível pictórico podem igualmente ser encontradas a nível da escrita, tanto mais que a tradição regionalista começa a afirmar-se na literatura imediatamente após a Guerra Civil. Há escritores que se enraízam numa zona específica, dando, por vezes, origem a movimentos locais: é o caso da «Chicago Renaissance» — a que pertencem Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson, Vachel Lindsay e Carl Sandburg, Floyd Dell e Theodore Dreiser, por exemplo —, o «Harlem Renaissan-

ce», relacionado com a utilização dos vários *media* artísticos como forma de protesto, sendo o mais importante a música — recorde-se que o *jazz* e os *blues* atingem fama mundial nesta altura; os «Southern Agrarians», que emitem o manifesto «I'll take my stand» em 1929, defendendo os valores tradicionais do Sul. Mas este regionalismo tem também os seus representantes individualistas, como Robert Frost ou Edwin Arlington Robinson. De qualquer modo, é sempre associada às zonas regionais que nestes autores se encontra a metáfora para o mal corrosivo, a instabilidade social que a todos afecta. Como exemplo, refere-se *Spoon River Anthology* (1915) de E. Lee Masters, em que os poemas são epitáfios ou lamentações dos diversos habitantes da cidade de Spoon River, agora mortos e enterrados no cemitério «On The Hill» — vizinhos na vida e na morte. Este livro torna-se inspirador para o retratar das pequenas cidades americanas e da sua mentalidade estreita. Spoon River é já uma continuação de Tilbury Town, edificada em *The Town by the River* (1907), de E. A. Robinson, e prefigura *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson. Estas cidades são directamente identificáveis com os locais habitados pelos seus criadores. São espaços que não possuem uma delimitação ou geografia concretas, nem características arquitectónicas específicas: correspondem ao submundo de *Walden*, o paraíso bucólico de Thoreau. Enquanto lugar onde se chega, onde se vive, ou donde se parte, a sua «realidade» é assegurada apenas pela existência dos seus habitantes. Estes são personagens exibidas sem mitologias ou convenções poéticas,

e marcam o desagregar de um mundo já em ruína. Testemunham a insegurança e incerteza gerais, a face mais negra da existência. Vítimas do «estar vivo» ou do ter que sobreviver num mundo em desagregação, sofrem as consequências materiais de situações desumanas — patente no pessimismo que decorre de alguma poesia de Robert Frost. Assim, os espaços urbanos aparecem como cidades-fantasmas — à semelhança de Spoon River, símbolo do destino ou de morte — mas também uma antecipação do espaço de *The Waste Land*, de T. S. Eliot. E os seus habitantes atestam o pouco valor da vida humana — como Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley de «The Hill» — ou a sua bestialidade e falta de sentido, como em «Miniver Chevy» (uma caricatura do puritano). Todos eles, de algum modo, antepassados directos de Prufrock e Sweeney, de Eliot, ou mesmo de Mauberley, de Ezra Pound.

3. O Modernismo

O início do nosso século marca-se por duas grandes formas de catástrofe moderna: as depressões económicas e as Grandes Guerras Mundiais. Nas guerras evidenciam-se as realidades terríveis de um morticínio em larga escala, onde não cabem heroísmos tradicionais ou imaginários, e evoca-se a ideia de uma grande civilização sendo destruída ou destruindo-se, o que, a par da questão económica, agrava a noção de ruptura social, e o sentimento de impotência do indivíduo. Devido aos conflitos mundiais, os ame-

ricanos partilham dos sentimentos europeus de medo, desorientação, mas também libertação: à certeza de que uma velha ordem estaria a terminar acrescenta-se a incerteza sobre o futuro, dando origem a uma instabilidade geral que se reflecte, e serve de base, ao que vai ser chamado de espírito moderno.

3.1. Início do diálogo entre poesia e artes visuais

Será, pois, no início do século, em paralelo com os conflitos histórico-sociais, que se vem a desencadear, na América, o diálogo entre as artes visuais e a poesia. Este diálogo resulta de um duplo esforço: por um lado, o da busca de uma identidade artística nacional; por outro, o da demanda de uma forma de arte adequada ao tempo em que se vive.

A geral constatação da ruptura e do caos, do fragmentário e incerto, desencadeia a necessidade de um novo olhar sobre a arte enquanto reflexo do mundo que a rodeia. Este olhar vai então obedecer a duas grandes linhas: vira-se para o passado na busca de uma tradição, e tem como objectivo construir uma grande arte nacional, e, simultaneamente, manifesta-se como um ímpeto criador, defensor de inovações, um esforço para encontrar um novo discurso. É dos Estados Unidos, ou a partir de americanos, que este impulso tem origem.

Deste modo, e muito sumariamente, podem classificar-se os principais autores deste período em dois grupos: o dos que ficam na América, se preocupam com o estabelecimento de uma tradição realmente americana, têm como princi-

pal objectivo o de criar uma literatura verdadeiramente nacional (podendo as suas buscas e experiências pelas tradições e literaturas estrangeiras ser entendidas como uma tentativa de absorção e americanização dos processos alheios) — este grupo poderia ser chamado tradicionalista, e os seus representantes «humanistas»; a ele contrapõe-se um segundo grupo, o dos escritores que partem, os modernistas «puros» que consideram a ideia de uma literatura ou tradição nacional como manifestação de paroquianismo e defendem uma cultura ecuménica: neste segundo caso encontram-se os emigrantes para a Europa, que vêm a desencadear a renovação das próprias tradições estrangeiras e, por reflexo, a dar o impulso inovador à literatura americana.

3.2. Contribuição americana para a vanguarda europeia.

Entre os autores que partem encontram-se Henry James, Gertrud Stein, mais tarde Hemingway, mas evidenciam-se principalmente Ezra Pound e T. S. Eliot.

Na Europa, estes dois últimos poetas deparam-se com a agitação dos novos movimentos — Futurismo, Cubismo, Dada e Surrealismo — que, à sua semelhança, lutam pela libertação de convenções artísticas anteriores, buscam novas formas de expressão — seja a nível da palavra, seja da imagem. Procuram um discurso que rebente com os cânones românticos e que jogue com a possibilidade de fusão entre os diversos *media* da expressão artística.

A ligação entre a escrita e as artes visuais — observável no Futurismo — reflecte-se em Pound pela sua preocupação com a escultura, especialmente por influência do trabalho de Gaudier-Brezska. A nível verbal, procura traduzi-la no acentuar da qualidade pictórica possível ao poema, seguindo a proposta parnasiana de Théophile Gautier (aventada em «L'Art», de *Émaux et Camées*). Da fusão de tradições diversas — por exemplo, poesia provençal, chinesa e japonesa, entre outras — com a qualidade visual que propõe para a poesia vai resultar a definição daquilo a que chamou Imagismo. O pressuposto que fundamenta o seu conceito é a imagem da retórica tradicional, que passa a considerar como o centro do poema. Vai então instituir uma nova prosódia baseada não na contagem silábica, mas na fórmula whitmaniana, mas na «tensão interior» resultante de uma economia: o mínimo de palavras necessário para fazer nascer uma imagem. O poema constrói-se, assim, a partir de uma série de quadros, poderíamos dizer, fotografias, aparentemente isolados, mas que se fundem num todo de significação. Cada imagem/fotograma é um bloco lógico, com sentido, que contribui para o conjunto final do poema (como em «In a Station of the Metro»). A lógica que agora lhe preside é individual, interior, dependente da apreensão psicológica de cada um, desligada da sintaxe e morfologia verbais. Pound procura aplicar à poesia a estratégia de fabricação dos quadros cubistas.

Os textos imagistas aparecem publicados na revista *Poetry*, editada por Harriet Monroe, em Chicago, em 1913, e a

autora que mais impressiona é a americana H. D. — Hilda Doolittle.

Pound, abandonando o Imagismo — agora dirigido por Amy Lowell —, lança, a par de pintores e escultores, o Vorticismo, proclamado na revista *Blast* (1914). O Vorticismo baseia-se numa atitude anti-romântica, na busca de uma forma que permita a livre expressão. Considera a arte como um equacionar da emoção e não a própria emoção. Este segundo movimento consiste, por lado, numa extensão das teorias imagistas a todas as artes — embora se diferenciem, já que o Imagismo defende a imagem estática e o Vorticismo valoriza a associação de energia ao representado, de acordo com as propostas de Ernest Fennollosa. Por outro lado, funda-se numa apropriação de técnicas cubistas e futuristas — embora constantemente procure demarcar-se deste último movimento.

Em *The Cantos*, Ezra Pound segue os princípios de Fennollosa, que, conjugados com outras influências modernistas, conduzem a uma frequente ruptura com a estrutura sintáctica convencional do inglês, constituindo os exemplos menos ousados o mecanismo de justaposição e de omissão da cópula. Torna-se central a ideia da escrita como acção, como processo energético: o vórtice é expansão, espiral. São os ritmos que constituem a «sintaxe», isto é, a articulação de energia, do vórtice.

Por sua vez, T. S. Eliot, na sua teorização, procura adequar os processos discursivos à alteração do mundo, busca impessoalizar a expressão poética, quer que o poema seja considerado como um objecto, uma COISA, e medido por uma TÉCNICA (como igualmente de-

terminado pelo parnasianismo francês). Recusa o discurso declarativo, formulando o seu conceito de «correlato objectivo»: fazer nascer no leitor, pela palavra adequada, uma emoção que corresponda à que o autor sentiu, sem passar pela expressão da subjectividade — proposta com base nas correspondências e sinestésias do Simbolismo.

A influência de Eliot, no seu país natal, vai resultar da sua teorização — fundamental para a emergência do «New Criticism» — mas também da sua prática poética — detectável nos poetas confessionais americanos Robert Lowell, John Berryman e Sylvia Plath, ou mesmo em John Asbery. Eliot justapõe citações, fragmentos de outros discursos, donde resulta um sabotar da linearidade da linguagem. Este processo é um reflexo da vocação abstraccionista de separar a imagem de qualquer intenção figurativa. Tanto a montagem como a citação funcionam como correlato objectivo, único processo de reproduzir um mundo e uma vida dispersos, caóticos e fragmentários. Como contraponto e referência ao mundo decaídos dos valores invocados ainda, no entanto, um mundo perdido da cultura e do equilíbrio, da ordem divina. A escrita de Eliot encontra o seu mais justo equivalente pictórico no expressionismo objectivizante de Max Beckmann e mesmo de Ludwig Kirchner («Neue Sachlichkeit»).

As teorias e práticas poéticas referidas relacionam-se com a pintura abstraccionista da época e com o cubismo, especialmente sintético, mas são talvez as técnicas cinematográficas e o desenvolvimento da fotografia — por exemplo com Stieglitz e Coburn — que acabam



«The Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)», óleo s/tela, 60x60 cm, 1972/74

por conduzir o discurso poético à necessidade de novas formulações mais adequadas ao tempo histórico-social.

Considerando destruídas, ou fantasiosas, as estruturas prévias em que se baseia a vida humana, os modernistas defendem que a arte figurativa representa uma falsa ordem que esconde em vez de revelar. É um artifício imposto ao fluxo de consciência, à aquisição de conhecimento, que é sempre fragmentada.

A arte deverá construir-se de acordo com a verdade da experiência e da memória: fragmentos em montagem, sabotadores da continuidade e perspectiva tradicionais. O autor mostra o real tal como o entende e, pela necessidade de narrar, inata ao homem, o leitor/observador deverá estabelecer — ou não — os elos entre os diversos fragmentos a partir das suas experiências pessoais: a coerência da obra pode esconder-se sob a

superfície. O leitor deverá descobrir essa estrutura, participar no trabalho de fabricação da obra/poema.

3.3. A busca do novo a nível da palavra e da imagem.

Paralela à tendência naturalista e aos expatriados, verifica-se, na América dos inícios do século, uma linha em diálogo com as diversas correntes dos pós-sim-

bolismo e modernismo europeus. São vários os factores que para tal convergem: a existência na pintura americana do século XIX de tendências algo abstractas, embora minoritárias, observáveis na obra de Whistler e de Ryder; a inexistência de uma sólida tradição pictórica americana, o que facilita as influências vanguardistas europeias; a estada de jovens pintores americanos na Europa, pelos anos 10, motivada pela indiferença e pelo provincianismo da sociedade americana; o desenvolvimento e cosmopolitismo crescentes nos Estados Unidos, sobretudo em Nova Iorque; o impacte da Primeira Grande Guerra na Europa, assim como a atracção exercida pelo novo continente sobre alguns artistas de vanguarda europeus, implicando a presença mais ou menos regular desses artistas no espaço americano — como Marcel Duchamp, por exemplo; o empenhamento do fotógrafo Alfred Stieglitz em divulgar, em Nova Iorque, a arte moderna europeia e em incentivar o trabalho de pintores modernistas americanos; a montagem de uma exposição em 1913, onde, pela primeira vez nos EUA, os artistas e o público têm oportunidade de ver algumas das principais obras de pintores modernistas europeus, assim como americanos: o já referido «Armory Show».

Para Stieglitz é muito importante a criação de uma arte moderna americana, ainda que em diálogo com a Europa. Em 1910 organiza a primeira exposição colectiva de Arte Moderna Americana («Young American Painters»), na qual são apresentadas obras de Max Weber, Arthur Dove, John Marin e Marsden Hartley. O fotógrafo tornou-se, então,

o principal mentor deste grupo e de outros pintores mais novos, como Georgia O'Keeffe, Charles Sheeler e Charles Demuth, constituindo a sua revista *Camera Work*, publicada até 1917, o principal elemento de divulgação e discussão da arte moderna, nos Estados Unidos, neste período.

Será em torno de publicações que se vão agrupar os três principais círculos de pintores e poetas modernistas, estreitamente relacionados entre si, A *291* tem por centro Stieglitz, e os pintores seus protegidos, além de Marius de Zayas e Picabia. O grupo do poeta Walter Arensberg, em West Street, inclui Mina Loy, Duchamp, Albert Gleizes e Wallace Stevens. O terceiro grupo, situado em Grantwood, New Jersey, onde Alfred Kreymborg, com a ajuda de William Carlos Williams, publica *Others*. Na realidade, estes três grupos constituem um só, mais vasto, possuindo três diferentes locais de encontro. Assim, por exemplo, são colaboradores de *Others* Stevens, Arensberg, Kreymborg, Williams, Mina Loy, Marianne Moore, e mesmo T. S. Eliot, cujo poema «Portrait of a Lady» lhe foi enviado por Pound (este último em permanente contacto com Williams). O pintor americano Man Ray e o francês Duchamp eram também visitas frequentes em Grantwood.

Cerca de 1915 a publicação *291* substitui *Camera Work* e acentua as suas tendências vanguardistas, assumindo Picabia uma maior responsabilidade na sua orientação. Picabia encontrara no círculo de Stieglitz terreno favorável à sua originalidade e ironia, particularmente junto de Marius de Zayas e de Benjamin

de Casseres. Assim, em *291* são expostas técnicas simultaneístas, experiências tipográficas, escrita de tipo onírico e inspiração freudiana, monólogos interiores, obras de Picabia em que são desenhadas máquinas ou fragmentos de máquinas ironicamente intituladas, como «Retrato de uma jovem americana em estado de nudez». Exemplo eloquente destes diálogos é ainda a escrita visual de Marius de Zayas. A dimensão internacional da *291* acentua-se, os textos são escritos em inglês, francês, e nela colaboram Picasso, Apollinaire, Max Jacob e Ribemont Dessaignes, entre outros.

Por sua vez, nos mencionados círculos vanguardistas de Nova Iorque as obras de Marcel Duchamp assumem considerável importância, sobretudo os seus actos «antiarte», causando forte impacto o envio à «Exposição de Independentes», em 1917, de um «ready-made», assinado R. Mutt. Existe, pois, em Nova Iorque, anteriormente à proclamação de Dada em 1916, um clima particularmente favorável a este movimento. Assim, durante 1917 aparecerão naquela cidade três publicações associadas ao dadaísmo: *391*, dirigida por Picabia — iniciada em Barcelona e mais tarde prosseguida em Zurique: *The Blind Man* e *Rongwrong*, ambas orientadas por Duchamp e por Man Ray. Têm por colaboradores Stieglitz, Mina Loy, Joseph Stella e John Covert.

Uma outra revista que vem ocupar o vazio deixado por *Camera Work* — e na qual Marianne Moore colabora — é *The Seven Arts*, cujo título indica, claramente, o clima de diálogo que existe entre as diversas artes, nesse período, em Nova Iorque.

É no início do século, em paralelo com os conflitos histórico-sociais, que se vem a desencadear, na América, o diálogo entre as artes visuais e a poesia. Este diálogo resulta de um duplo esforço: por um lado, o da busca de uma identidade artística nacional; por outro, o da demanda de uma forma de arte adequada ao tempo em que se vive.

Mas durante a Primeira Grande Guerra o diálogo entre pintura e poesia, nos Estados Unidos, esbate-se progressivamente. Poetas como Wallace Stevens e William Carlos Williams participam em *The Little Review*, Greenwich Village torna-se o novo centro de vanguarda, mas trata-se de uma movimentação de grupos sobretudo literários. Os últimos anos da década de 10 e a primeira metade da de 20 constituem um período de retraimento, na América, das influências vanguardistas europeias. Claro que são importantes a publicação, em 1921, em Nova Iorque, de *New York Dada* por Duchamp e Man Ray, e a fundação, em 1920, da *Société Anonyme*, onde são expostos trabalhos de Juan Gris, Brancusi, Kandinsky, Derain, Picabia, Kurt Schwitters, Joseph Stella e Marsden Hartley, cujas actividades incluem a organização de conferências e publicação de panfletos sobre arte moderna. Contudo, estes acontecimentos são algo esporádicos e isolados. Só nos fins da década de 20 as influências europeias mais radicais se farão de novo sentir, sobretudo pelo afluxo de expressionistas, dadaístas e surrealistas vindos da Europa, movimento particularmente acentuado durante e após a Segunda Grande Guerra e que criará condições para a emergência do Expressionismo Abstracto.

Mencionou-se Stieglitz e deverá referir-se que o trabalho deste fotógrafo está em ligação directa com o desenvolvido pelo poeta William Carlos Williams. Stieglitz pretende definir a americanidade procurando, em Nova Iorque e nos Estados Unidos em geral, equivalentes objectivos para os seus sentimentos e

emoções: as coisas, os materiais concretos do mundo exterior, são representações precisas da sua experiência interior. Nas linhas, texturas, e formas dos objectos, Stieglitz descobre intensas e inesperadas qualidades emotivas. Mas o objecto permanece autónomo. O fotógrafo procura restaurar a integridade do objecto americano, preconiza uma arte não metafórica, ou melhor, uma arte em que a metáfora se transcenda. W. C. Williams evidencia a influência imagista e extrema-a, ao conjugá-la com as propostas fotográficas e pictóricas do círculo de Stieglitz. Como no Imagismo, a escrita de Williams centra-se na imagem objectiva, definida, concentrada, ou justaposição de imagens. A prosódia subordina-se ao núcleo imaginístico. A lógica sintáctica é substituída pela lógica elíptica da imagem. Expressão do momento, a poesia assume-se como a articulação do próprio espaço. Como em Stieglitz, o olhar de Williams é tanto quanto possível objectivo, a focalização é precisa, rigorosa e intensa. O extremo rigor e a atenção do olhar implicam uma selectividade conducente à redução do campo visual: por vezes, apenas pormenores e objectos são focalizados. Aos materiais é conferida extrema ênfase; a parte diz o todo. Observa-se um processo de sinédoque, conducente a uma metáfora, rasurada, do real; pelo grande plano de objectos ou pormenores dos mesmos, pelo *close-up*, são sublinhadas e intensificadas formas, jogos de luz e de linhas, texturas — verifica-se uma objectividade expressiva. Assim, como exemplos de afinidade com a fotografia de Stieglitz, encontram-se os poemas «Autumn» e «The Red Wheelbarrow».

«A pot of flowers», por sua vez, dialoga com muita da pintura de Charles Demuth, e o poema «Classic Scene» remete para a obra *Classic Landscape*, de Charles Sheeler.

Também na poesia de Wallace Stevens é por demais evidente a importância da pintura. Títulos de poemas como «Sea surface full of clouds», «Landscape with boat», «Woman looking at a vase of flowers», apontam, desde logo, para quadros. Para além do Imagismo, e sobretudo do Simbolismo, pictoricamente, o Impressionismo e seus desenvolvimentos — por exemplo Bonnard — constituem uma presença relevante na sua escrita. «Domination of black», por exemplo, é um poema simbolisto-impressionista. Uma outra presença marcante é a da pintura e poesia chinesas e japonesas, como em «Thirteen ways of looking at a blackbird», poema que, igualmente, exprime a multiplicidade de perspectivas própria do cubismo. Todavia, o cubismo não é uma estética particularmente cara a Stevens, que a problematiza em «The Man with the blue guitar». Também em «Study of two pears», o poeta salienta a materialidade dos objectos por um sensualismo que não se compraz com aquela prática. Pela centralidade da cor — pouco importante no cubismo, sobretudo analítico — e pela concisão, este poema lembra as naturezas mortas de Cézanne menos próximas de posteriores desenvolvimentos cubistas. Ou ainda a pintura sensualista — voluptuosa mesmo — do Matisse de *A Dança* ou anterior aos «Fauves». Trata-se de uma «pintura» concreta, ainda figurativa, pela qual as pêras surgem como pêras — embora a apresentação das

contrapartidas abstractas proporcione uma irónica multiplicidade de perspectivas que exprime a dialéctica concreto-abstracto. O diálogo com Matisse é sobretudo visível na fase final da poesia de Stevens — relacionável com a poesia de Alberto Caero. Ao pintor e aos dois poetas é, aliás, comum a ideia de que o artista, como a criança, deve ver tudo como se fosse pela primeira vez. Por outro lado, no poema «The snow man» Stevens, embrionariamente, antecipa a tela em branco, a assunção do vazio da superfície, porque essa vazio é alguma coisa — a tela vale por si própria. O assumir da tela em branco vai ser observável posteriormente na obra do pintor dos anos 50 Robert Rauschenberg, nos seus «quadros de nada».

Na escrita de Marianne Moore as influências do Imagismo, do Simbolismo francês, e da tradição epigramática greco-latina, conjugam-se, frequentemente em diálogo com as artes visuais. Esta relação resulta do transformar de um objecto de arte — um quadro, um *biblot*, uma tapeçaria — num outro objecto de arte, o poema. São as metamorfoses, como depois irão surgir em Jorge de Sena. Assim, a ênfase na imagem sensorial e no pormenor como transmissor directo da experiência, a incorporação de fragmentos da vida quotidiana — como excertos de anúncios de jornais, ou de revistas de divulgação científica, por exemplo — e ainda o carácter ambulatório do olhar, constituem aspectos em que Marianne Moore é precursora de poetas contemporâneos como John Ashbery e Frank O'Hara.

e.e. cummings, mais novo que os primeiros modernistas, é paradigma do poeta-pintor. De 1920 a 24 viveu em Paris, onde estudou arte, pintou e escreveu poesia. Posteriormente, várias das suas

exposições de pintura vêm a realizar-se na América. A escrita de cummings obviamente reflecte a interacção das duas formas de expressão artística, nela se destacando a qualidade visual, sobretudo pela experimentação tipográfica, a qual resulta das propostas imagistas levadas ao extremo: o efeito dos espaços em branco, o uso dos parêntesis e outras formas de pontuação, o distribuir das palavras na página, não só substanciam visualmente o significado, como se tornam significativos. Do mesmo modo, e na esteira de Dada, cummings torna os elementos gramaticais, mesmo os mais abstractos, concretos: são coisas e pessoas. Assim, a linguagem diz o mundo porque é mundo: «I say no world//can hold a you/shall see a not».

Em Hart Crane, poeta que, como cummings, representa a transição do modernismo para a actualidade, a importância das artes visuais é também observável. Significativamente, por seu desejo, a capa da primeira edição da sua obra *The Bridge* é a reprodução do quadro de Joseph Stella *Brooklyn Bridge*. Por outro lado, do diálogo com o cinema, sobretudo com Charlie Chaplin, constitui exemplo o poema «Chaplinesque».

4. Poesia e pintura contemporâneas — a «New York School».

Todos os autores referidos — não os únicos, mas os mais representativos da inter-relação poesia/pintura — poderão ser considerados, de algum modo, os grandes precursores dos dois poetas contemporâneos que melhor sintetizam o desejo de diálogo entre a literatura e as artes visuais: John Ashbery e Frank O'Hara.

Tanto Ashbery como O'Hara, e mesmo Kenneth Koch, constituem um heterogêneo grupo de poetas geralmente associados aos pintores expressionistas abstractos — Mark Rothko, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell e Willem de Kooning, entre outros. Porém, mais novos que estes, os poetas referidos dialogam sobretudo com pintores seus contemporâneos que desenvolvem caminhos iniciados pelo Expressionismo Abstracto e que, de algum modo, evidenciam afinidades com a Pop Art: Joan Mitchell, Jane Freilicher, Robert Rauschenberg, Kitaj, Alex Katz, Joe Brainard. A poesia de Ashbery considera ainda a tradição a que estes pintores pertencem, desde o Maneirismo ao Cubismo, ao Expressionismo, a Matisse, Dada, Giorgio de Chirico e ao Surrealismo.

Assim, Ashbery e O'Hara seguem uma linha de tradição europeia, mas não menos americana. A sua situação assemelha-se à de Wallace Stevens, Hart Crane e e.e. cummings, poetas que sempre exprimiram a sua americanidade em diálogo como a Europa. E não é como mera referência explícita que a pintura surge nos seus poemas. A sua escrita implícita, processualmente, homologias com as tendências pictóricas mencionadas, sendo sobretudo neste aspecto que residem a originalidade e o interesse do diálogo estabelecido. Diferenciam-se, no entanto, porque a poesia de O'Hara se centra no momento, tem uma dimensão mais coloquial — neste ponto mais próxima de William Carlos Williams — e mais cidadina do que a de Ashbery, onde a memória e o tempo desempenham um papel fundamental.

Maneirismo e Expressionismo surgem como definidores de um percurso na tradição de Ashbery. Aliás, para além da

Só nos fins da década de 20 as influências europeias mais radicais se farão de novo sentir, sobretudo pelo afluxo de expressionistas, dadaístas e surrealistas vindos da Europa, movimento particularmente acentuado durante e após a Segunda Grande Guerra e que criará condições para a emergência do Expressionismo Abstracto.

influência expressionista observável no Expressionismo Abstracto, assiste-se também, nos anos 50/60, nos Estados Unidos, a um surto de publicações sobre o Maneirismo, revelador do interesse suscitado por esta estética. Em «Self Portrait in a Convex Mirror», de Ashbery, observa-se o diálogo explícito com o pintor quinhentista Parmigianino, por um significativo processo de identificação e distanciamento. As duas estéticas são aproximadas pela meditação sobre o efêmero e a morte, a alienação temporal conducente à alteridade, por uma visão nocturna e trágica que exprime conflitos interiores, pela ambivalência face à materialidade do mundo, manifestando-se por distorções e pelo grotesco. O Maneirismo evidencia ainda uma atitude especular e especulativa tendente à abstracção. A obra de arte reflecte sobre si própria, os processos formais são *significativos*, a *superfície* é assumida. O irónico diálogo com o espectador — pelo *trompe l'oeil*, pela *mise-en-abîme* — problematiza o real e a ilusão; paradoxalmente, pela irredutibilidade da arte e da vida, estabelece-se a comunicação possível. Estes jogos, assimetrias e tensões desencadeiam uma atmosfera de estranhamento, pretendem a expressão paradoxal da interioridade pela superfície — visíveis em De Chirico, Magritte, Joseph Cornell, e mesmo depois na *Pop* —, e são relevantes para Ashbery, cuja poesia se assume como variação e assenta no paradoxo (conforme em «Paradoxes and Oxymorons», de *Shadow Train*).

A tendência pictórica americana centrada no real, no quotidiano cidadão, observável em George Bellows e Edward Hopper, adquirindo marcada dimensão expressionista em Ben Shahn, constitui presença assinalável nos poemas de Ash-

bery e sobretudo na obra de Kitaj. Paralelamente, a necessidade de estabelecer vínculos com o mundo, de fazer corpo com a natureza, aproxima o poeta das «extracções» e colagens de Arthur Dove, e do expressionismo de Marshden Hartley, pintores do círculo do fotógrafo Alfred Stieglitz.

Mas o objectivismo de Stieglitz e de Williams não é acentuado em Ashbery. Este relaciona-se de modo mais claro com a posição de Kitaj: as imagens impessoais e definidas tornam-se, abruptamente, opacas, quase «ilegíveis» (veja-se *The Autumn in Central Paris*, 1972-1973, de Kitaj); mesmo o objectivismo verificável é, sobretudo, afim do dos surrealistas Magritte e Joseph Cornell.

A escrita mais vanguardista do poeta — sabotagem da discursividade e da sintaxe, fragmentação, citações do real — manifesta influência do discurso cubista de Gertrud Stein, do Vorticismo de Pound em *The Cantos*, e de técnicas Dada e surrealistas, o que o aproxima do Expressionismo Abstracto. Neste último, é de Kooning quem mais evidencia a influência expressionista, e é com ele que Ashbery dialoga: a errância pelas artérias do mundo é também deambulação pelos labirintos do Eu, os centrífugos e descontínuos percursos da escrita exprimem a interioridade do Sujeito e a sua relação com o mundo; a obra de arte é vista como processo inacabado, assume-se como homóloga à vida.

Em Ashbery a afirmação do sujeito coexiste com a sua rasura, o que permite a afinidade com o Expressionismo e possibilita a assunção da superfície, observável na *Pop*: o figurativo constitui reflexão e especulação sobre os processos e percursos da vida e da escrita, coexistindo com um descontínuo, metamórfi-

co e elíptico percurso interior. A centralidade do tempo, a experiência da memória, implicam, por um lado, o abstraccionismo, e, por outro, a atenção à diversidade do mundo e das experiências, à dimensão concreta da vida, por uma paradoxal relação entre a memória e o momento.

À perspectiva totalizante é, nestes poetas, oposta uma atitude reticente e pragmática, o conhecimento significa processo, necessariamente descontínuo, inacabado; propõe-se uma aproximação ao quotidiano, ao momento, e a simultânea asserção da espiritualidade do indivíduo.

5. Conclusão

Este breve percurso por cerca de 80 anos de poesia e pintura americanas — em que apenas se afloraram os momentos e autores mais representativos — tem por objectivo salientar o papel fundamental da interligação dos diversos *media* para a emergência do que hoje é apelidado de arte americana. O diálogo entre poesia-pintura, de embrionário torna-se evidente, adquire maturidade, e terá sido fulcral no desencaixar do impulso que levou os autores a questionarem-se sobre as suas diversas práticas, e que, por entre a absorção e recusa de influências estranhas e estrangeiras, lhes permite encontrar um caminho próprio, não apenas original, mas também fecundo. ▼

Nota: Este texto corresponde a uma aula dada no âmbito de um curso livre organizado pela Faculdade de Letras de Lisboa, em Junho de 1989.