

Mônica Simas*

Ca'Foscari - Universidade de Veneza

A poesia de Isabel Meyrelles entre o rumor e o rugido

Resumo:

Esse texto busca mostrar a atualidade do surrealismo, destacando questões contemporâneas a partir da Bienal de Artes de Veneza de 2022. O estudo analisa poemas de quatro livros de Isabel Meyrelles a partir da hipótese de que existe, na sua obra, uma unidade relacional 'eu' - 'tu' em metamorfose. Além disso, destaca-se a relação temporal entre passado e futuro, evidenciando-se o presente perfeito da questão amorosa surrealista. Revisita-se a obra, através da análise de repertórios do passado e transgressões do presente, aproximando o olhar de Isabel Meyrelles à perspectiva de Donna Haraway do mito blasfemo.

Palavras-chave:

Surrealismo português, pós-feminismo, amor surrealista, condição humana

Abstract:

This text tries to demonstrate the relevance of surrealism, highlighting contemporary issues based on the Venice Biennale of Art in 2022. The study analyses poems from four books by Isabel Meyrelles, starting from the hypothesis that there is a relational unity 'I' - 'you' in metamorphosis in her work. Additionally, the temporal relationship between past and future is emphasized, highlighting the surrealistic perfect present of the love question. The work is revisited through the analysis of past repertoires and transgressions of the present, bringing Isabel Meyrelles' perspective closer to that of Donna Haraway's perspective of the blasphemous myth.

Keywords:

Portuguese surrealism, post-feminism, surreal love, human condition

Entre nós e as palavras, os emparedados
E entre nós e as palavras, o nosso dever falar
(Mário Cesariny)

Apresentação ou sobre a atualidade do surrealismo

Em 2022, pela primeira vez, a Bienal de Arte de Veneza fora organizada por uma mulher italiana, Cecilia Alemani que, com a vontade de registrar as convulsões do nosso tempo e nos ajudar a imaginar novas formas de coexistência, através de inúmeras interrogações, propôs a mostra “O leite dos sonhos”, título inspirado de um livro de fábulas de Leonora Carrington (1917-2011), artista surrealista. A exposição, partindo das criaturas fantásticas de Carrington, convidava os visitantes a uma viagem imaginária pelas metamorfoses do corpo e pelas possíveis definições de humanidade. Entre as várias perguntas, destacavam-se:

Come sta cambiando la definizione di umano? Quali sono le differenze che separano il vegetale, l'animale, l'umano e il non-umano? Quali sono le nostre responsabilità nei confronti dei nostri simili, delle altre forme di vita e del pianeta che abitiamo? E come sarebbe la vita senza di noi? (Alemani 2022: 44)

[Como está mudando a definição de humano? Quais são as diferenças que separam o vegetal, o animal, o humano e não-humano? Quais são as nossas responsabilidades diante de nossos próximos, de outras formas de vida e do planeta que habitamos? E como seria a vida sem nós? – tradução própria]

As pressões da tecnologia, as tensões sociais, as ameaças das guerras e da pandemia motivaram artistas a rediscutir o antropocentrismo, as suas relações com os animais, as questões de gênero, enfim, a praticar o que a feminista ativista Silvia Federici definiu como “re-incidentes del mundo” [re-encantamento do mundo – trad. própria] (*apud* Alemani 2022: 45). Pela primeira vez, a Bienal incluiu uma maioria de artistas e pessoas não binárias, rasurando o papel masculino preponderante na história da arte e da cultura relacionadas à grande bienal. E ainda que a curadora tenha concebido a grande mostra pós-pandêmica em diálogo aberto com vários ativismos, muitas das reportagens que acompanharam o evento insistiram em descrevê-lo como um evento no feminino e não feminista.¹ Esse tipo de repercussão, ao menos na Itália, e nem sempre simpático à curadoria da mostra, é bastante revelador de como aquela ‘revolta’ que teve o seu início nas primeiras décadas do séc. XX continua a ser desafiadora e de como ativistas em busca de novos mundos devem manter-se em estado de vigília, construindo as suas ‘barricadas’ (faço uso do termo homônimo usado como título em um poema de Mário Cesariny).

Entre as diversas conexões na rede de mostras simultâneas que se espalharam por Veneza, podemos perceber a força de um revisionismo geral do surrealismo em outros eventos. A Peggy Guggenheim, em colaboração com o Museu Barberini, exibiu a exposição “Surrealismo

e *Magia: a Modernidade Encantada*”, organizada por Grazina Subelyte e Daniel Zamani, com mais de noventa obras provenientes de uns cinquenta museus e coleções privadas de todo o mundo, enquanto a galeria Alberta Pane mostrava “Claude Cahun com Marcel Moore: ‘I Owe You’”, organizada por Silvia Mazzucchelli, Miriam Rejas Del Pino, Paola Ugolini, além da própria galerista. Entre as cápsulas do Pavilhão Central, dedicadas a artistas contemporâneos, destacaram-se também as *assemblages* e quadros de Paula Rego e Cecilia Vicuña.

O Surrealismo nasceu do cenário da Primeira Guerra mundial, alimentando-se e contrapondo-se a dadaístas, centrando-se em Paris. Não se limitou, no entanto, a ser uma corrente artística e literária, dando corpo a uma filosofia de vida. A base conceitual veio de diversas experimentações que começaram em 1919, com os dois já clássicos manifestos publicados em 1924 e 1929 (Cf. Breton 2001) e, finalmente, depois da ida de Breton, o seu fundador e um dos maiores expoentes, para os Estados Unidos, com um alargamento considerável da sua repercussão no momento posterior à Segunda Guerra. Ainda em 1942, em “Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não” (*ibidem*), apareceria um mito novo, *Os Grandes Transparentes*, de importância capital para os debates atuais acerca do *antropoceno*.

Historicamente, entre inquéritos, debates e polémicas, foi-se desenvolvendo a ideia de uma ‘ortodoxia’ relacionada ao grupo parisiense e inúmeras dissidências que se espalharam por vários lugares. As saídas de Dalí e Aragon, só para nomear dois grandes artistas, refletiram uma certa maleabilidade discordante dentro daquilo que teria sido a evolução que o conceito do surrealismo foi tomando na sua longa duração. Sendo assim, pensar o Surrealismo significa inevitavelmente refletir sobre os mecanismos de inclusão e exclusão, de centro e de periferia; pensar o conceito de uma forma plural. Não à toa, Compagnon (1996) examinaria o movimento pelas lentes paradoxais de sua busca por liberdade e pelos seus autoritarismos.

É conhecido o fato de que Frida Kahlo se recusou a fazer parte do grupo parisiense, apesar de ser citada pela maioria dos historiadores de arte em consonância com os princípios surrealistas. Também Maria Martins, artista brasileira, iria fazer questão de contrastar a sua geografia imaginária ‘tropical’ com aquela europeia. Não será difícil perceber que várias artistas do século XX desenvolveram as suas carreiras em paralelo ou nas margens ou, ainda, em cruzamentos pontuais com o surrealismo francês. Foram os casos de Claude Cahun, Leonora Carrington, Dorothea Tanning e Remedios Varo, todas destacadas na grande mostra de Veneza no ano de 2022. As célebres fotos dos grupos surrealistas mostram predominantemente homens e o famoso inquérito sobre a sexualidade acabou por expor uma visão homofóbica, conservadora e binária da parte de Breton. Paradoxalmente, ao se apoiar nos métodos e no desenvolvimento da psicanálise, o surrealismo abriu portas a uma série de transgressões, inclusive, à sua própria ortodoxia.

Em um ano no qual se comemoram os centenários de Mário Cesariny e de Natália Correia, temos uma ocasião maravilhosa para repensarmos não só a relação entre periferia e centro que tanto marcou o surrealismo português como também tentar responder a algumas das questões feitas por Cecilia Lemani, através de uma aproximação à obra poética de Isabel

Meyrelles, que poderia ter figurado nesta última bienal. Acredito que a sua poesia seja um elo importante dos diálogos que se estabeleceram nos cafés lisboetas dos anos 40 do século XX em busca da construção de um novo mundo pela linguagem. Só muito recentemente o interesse pela sua obra vem aumentando, na sequência de uma exaltação das obras de Mário Cesariny e de Cruzeiro Seixas. Nos últimos anos, houve uma série de exposições suas em Portugal, entre elas, 'Armadilha de Sombra' em 2021. No ano passado, Ricardo Clara Couto e Cristina Margato lançaram o documentário *O Dragão que fuma*, buscando aproximar o público do mundo imaginário e do pensamento particular da artista, poeta e tradutora. Considero, porém, que uma relação ainda mais íntima possa ser vinculada à sua poesia e é pela palavra que pretendo seguir no seu universo mágico.

Isabel Meyrelles afirmou várias vezes que o seu 'país' é o surrealismo e é esse o lugar onde a sua poesia desagua, depois de nascer daquela fonte onde meninas buscavam encontrar-se com os seus amantes e passar pelos pesadelos do mergulho em si, em noites de silêncio, até chegar ao deserto do corpo para, finalmente, conviver ironicamente/sarcasticamente com o 'senhor tigre'. A espera parece constituir um fundo abissal no imaginário feminino dentro da literatura portuguesa, exorcizado e transfigurado, nessa poesia, em uma força ativa e desviante dos preconceitos discursivos.

O título desse artigo busca evidenciar, por um lado, que Isabel Meyrelles parece ser tributária da ideia de Natália Correia de que o surrealismo não nasceu no século XX, mas apenas teria sido formulado conscientemente nessa época e, por outro, que a liberdade só poderia estar na própria arte, entendida como uma ética, já que, como indicaria o caminho poético de Cesariny, as circunstâncias históricas haviam tornado a cidade (de Lisboa), metonimicamente representando Portugal, um espaço pouco afeito à liberdade. A palavra 'rumor' refere-se ao eco da linguagem que aparece no fundo da noite, de que nos fala Blanchot (1997), e que contém vestígios de todos os repertórios literários anteriores; no caso, com especial incidência sobre as cantigas medievais. O termo 'rugido' relaciona-se com o som que brota do seu *O Livro do Tigre*, de 1976, em que as metamorfoses e a emancipação passam pelo encontro com as forças psíquicas mais instintivas. Busco seguir um método de aproximação da obra a partir da indicação de Cecília Lemani de que, em vez de pensarmos sobre aquela historiografia que procede por filiações e conflitos, deveríamos rastrear as relações simbióticas, de simpatia e de sororidade. De *O Livro do Tigre*, além de "Cantiga de amigo", seleciono para me deter mais atentamente aos poemas "Carta aos Mestres da Galáxia" e "Eros 2000", pautando-me principalmente pelo referencial teórico de Donna J. Haraway e seu "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". Ainda que a própria Isabel Meyrelles tenha colocado os seus poemas no lugar "de circunstância", enquanto o seu trabalho escultórico estaria no lugar mais comprometido da sua vida, como nos recorda Perfecto E. Cuadrado (2004: II e III), nem sempre o gesto poético precisa ter aquela força de protagonismo, de heroísmo ou de anti-heroísmos para ser impactante. Ainda com relação à intermedialidade, seria mais evidente analisarmos as suas esculturas poéticas, pensadas no contexto das atualizações que o termo sofreu até os nossos dias (Cf. Rajewsky 2015). Nesse sentido, a poesia apresenta apenas

alguns núcleos do seu bestiário pessoal que cruzam transversalmente os planos do mito, da tecnologia, da biologia e da linguagem, sem sair, no entanto, do papel.

O rumor

Entre os principais anos de formação e dissolução dos grupos surrealistas em Portugal, 1947-1950, com abundante disputa sobre quem formalizaria a ligação com o grupo francês, entre cartas trocadas com Breton, polêmicas sessões no Jardim Universitário de Belas Artes (JUBA), banimentos e autoexclusões,² Isabel Meyrelles estudava escultura com Américo Gomes, no Porto, e depois com António Duarte, em Lisboa. Frequentava os mesmos ambientes que Mário Cesariny, Artur Cruzeiro Seixas e Alexandre O'Neill, por exemplo, mas seria ela que tomaria o impulso de transferir-se para Paris nos anos 50, fixando seu território criativo na cidade desejada de 'todos'. António Maria Lisboa também teria ido para a cidade da 'liberdade', mas viveria poucos anos, como se sabe. Em Paris, além de continuar os seus estudos de arte, ocuparia a importante posição de divulgadora da poesia daqueles jovens surrealistas e, de modo mais amplo, de outros escritores portugueses. Nessa década, escreve *Em voz baixa* (2004 [1951]: 7-32) e *Palavras Nocturnas* (2004 [1954]: 33-54) e em ambos pode-se perceber a obsessão por um 'tu', um constante desejo transfigurado em muitas situações adversas. O primeiro livro, dedicado a Natália Correia abre com um poema que dialoga, de certa forma, com a passante fugidia de Baudelaire, o que, na poesia de Isabel Meyrelles, terá o peso de uma ausência constante, em permanente interpelação:

1
Como sempre,
passas inexorável e distante
em me veres.
Como sempre,
olho aquele posto vago
acima do teu rosto
e, como sempre,
penso: amanhã ... talvez amanhã ...
e olho as tuas costas que se afastam
como sempre

A brevidade do encontro em Baudelaire toma, nesse poema, a fixidez de um “como sempre”, indicando um hábito, algo usual e não único, breve momento. Abre-se o caminho da paixão em que passamos a acompanhar uma busca órfica, simultaneamente de seduções e de desprezos. Sendo o *amor fou* um dos princípios surrealistas que teria mobilizado a maior parte da poesia e de textos metapoéticos do movimento, devemos pensar sobre a função de uma não correspondência entre esses amantes. Considerado como uma condição da existência que elevaria o amante ao seu próprio conhecimento e ao conhecimento do mundo por

intermédio do/da amado/a, esse amor seria o próprio ‘signo ascendente’ e muitos surrealistas consideravam a correspondência entre feminino e masculino fundamental. Apesar de, no texto *Arcano 17*, a reciprocidade ser defendida na complementação amorosa, na fusão dos contrários à unidade, o próprio Breton afirmaria que “não foi a felicidade aquilo que procurei no amor ... foi o amor” (*apud* Schwartz 2004: 176) e uma das chaves de leitura de *Nadja* é aquela atração por um contínuo tormento. Como em *Nadja*, o primeiro poema de “Em voz baixa” apresenta certa esperança diante de um enigma que esse ‘tu’ vai mobilizar, por via de uma série de infortúnios, onde a única constância é aquele vazio que faz proliferar imagens ou miragens. Esse dar as ‘costas’, ‘como sempre’, do poema de Isabel Meyrelles marca uma perspectiva amorosa onde os inúmeros obstáculos, submissões, desesperos surgem em um mundo muito íntimo e cúmplice com o leitor. Considero que esse ‘tu’ não sendo um ‘tu’ qualquer, indeterminado, mas um ‘tu’ que vai se revelando por ações e qualificativos já aponte para uma ultrapassagem do pensamento formado por gêneros binários.

É o rosto desse ‘tu’ que fica no lago quando o ‘eu’ se curva, no terceiro poema do livro, depois que um cisne passa, ou seja, é uma obsessão absoluta que atravessa narciso ou que o ‘mata’ no reflexo criado e, ainda que a expressão poética desse primeiro livro seja ‘em voz baixa’, como quem conta um segredo, posso concordar só parcialmente com Martinho (1996: 78) quando afirma que falta ousadia às imagens poéticas de Isabel Meyrelles, porque a ousadia está justamente no contraste entre o tom ‘baixo’ e o ‘grito a chorar’ do nono poema, que remete ao limite de si, sem nenhuma barreira, na aposta passional desabrida.

Gritei o teu nome,
Gritei-o por fim
Até encontrá-lo, encontrá-lo
Bem dentro de mim

Diria até que poucas escritas serão tão apaixonadas e íntimas como essa, numa espécie de eco daquelas bem conhecidas *Cartas Portuguesas* (1669), de Mariana Alcoforado, às vezes, misturando memórias de uma “alegria / de partir da tua boca” (Meyrelles 2004 [1951]: 25) que se reverte em “Como se eu fosse só este corpo vazio / deitado na praia deserta / e desesperada” (*ibidem*). Existe aquele rosto que se espelha no lago e o rosto de um ‘tu’ que bate “loucamente contra o vidro” (*idem*: 28) e o nome que se escreve no chão quando “as crianças eram apenas / máquinas de gritar” (*idem*: 29), ou seja, existe a presença de um ‘tu’ que corresponde a um *ritornelo* obsedante. É minha hipótese de que esse múltiplo único ‘tu’, que não é indefinido, remeta a uma condição amorosa que vai gradativamente se aprofundando, em cada livro da poeta, até transfigurar-se, já com certa ironia, no tigre “ágil, / esbelto, / sinuoso, / sibarítico / sultão das tardes” (*idem*: 99). Em “Palavras Nocturnas” (Meyrelles 2004 [1954]: 33-54), percebe-se a distância mais acentuada e certa condição assombrada como a de presumir que o/a amado/a esteja com outra pessoa. Nesse livro, a espera também é sentida de uma forma mais alongada.

5

Encontros que não marcaste
em ruas que desconheces
eu esperarei
até que as noites deslizem
sobre mim
e eu fique transformada
em árvore
(*idem*: 41)

Aquela aparente esperança do primeiro poema do primeiro livro transforma-se pouco a pouco em desilusão, em um mundo orgânico feito contraditoriamente de imobilidade e de vida. O segundo poema de *Palavras Nocturnas* apresenta uma noite densa e dias ‘petrificadas’ nos quais seria necessário “Esquecer / o rumor de pinheiro / do teu cabelo” (*idem*: 44). Porém, com a surpresa da chegada do/da amante “cada coisa / recomeçou / o gesto interrompido” (*idem*: 47) para, logo adiante voltar ao doloroso vazio da partida.

15

CAFÉ DU DÉPART
III

Espero-te
e todos os espelhos
se quebram
vazios de ti

Essa perspectiva de perceber entre os poemas e os livros uma unidade, com exceção do último, *Mensagem do Sonho* (Meyrelles 2004: 171-215), remete a um processo análogo a possível interpretação das cantigas de Martin Codax, que aparecem no clássico pergaminho de Vindel, como uma narrativa. A hipótese feita por Tavani, em 1973, de que as cantigas de Martin Codax formam uma unidade foram reforçadas pelo estudo de Oreste Floquet (2003) ao demonstrar que a estrutura musical possibilita uma recitação contínua de todas as melodias com algumas notas modulantes. Nesse conjunto de poemas de Martin Codax temos também uma sequência que começa com a esperança do encontro dos amantes, que depois é frustrada, ativando no jogo cênico uma gama de contrastes imagéticos. De uma forma símile, Isabel Meyrelles cria uma multiplicidade imagética, referencial, natural, mítica, em glosas do binômio presença/ausência.

No livro *O Rosto do Deserto* (Meyrelles 2004 [1966]: 55-93), em uma sequência de cinco poemas, destaca-se a ideia de “amor / rio adverso” (*idem*, I: 65) e também a de que o ‘tu’ situa-se entre o ‘eu’ e o unicórnio. Embora a figura de unicórnio tenha as suas raízes na mitologia

grega, é nas lendas da Idade Média que o seu papel e o seu símbolo são mais explorados. Segundo a descrição do *monokeros*, feita por Aristóteles, o unicórnio seria um animal feroz e indomável, que só poderia ser capturado por uma virgem, que possuía a chave para acalmá-lo. Depois, essa ideia foi subvertida pela noção de ‘pureza’ e reatualizada no século XX. No poema, o ‘tu’ funciona como uma aporia à união desse ‘eu’ ao unicórnio. Lembro que, ainda na Grécia, o chifre do unicórnio seria muito valorizado por suas propriedades medicinais, podendo curar doenças e purificar a água. Em vários momentos, esse ‘eu’ dos poemas de Isabel Meyrelles é um habitante de águas turvas e paradas. É provável que essa aporia indique uma inconclusão do desejo, mantendo a arte poética vivamente desejante. O unicórnio,³ presente também nas suas esculturas poéticas, marca a “substância mágica” dessa relação entre o ‘eu’ e o ‘tu’. Nesse sentido, a sua poesia revela-se em consonância com aquela definição exposta por Natália Correia de que a poesia corresponde a uma natureza orgânica primordial e ‘substância mágica’. E essa seria a única resposta a ser dada àquela situação, na qual “a realidade / partiu a corda” (*idem*: 93), no último poema de *O Rosto do Deserto*, dedicado a Mário Cesariny, no ano de 1966. A assunção da magia por parte, tanto de Natália Correia quanto de Isabel Meyrelles nos obriga a repensar o lugar que as bruxas e as heresias ocuparam na luta dos camponeses contra a marcha do capitalismo e também como se vinculavam a espaços de maior representatividade das mulheres. Silvia Federici mostra como a caça às bruxas teria sido importante para a criação do proletariado moderno, acentuando a divisão entre homens e mulheres, já que “il capitalismo, in quanto sistema econômico e sociale, è necessariamente compromisso com il razzismo e il sessismo” (2004: 27) [o capitalismo enquanto sistema econômico e social, é necessariamente um compromisso com o racismo e o sexismo – tradução pessoal].

Se a ‘Feiticeira Cotovia’ de Natália Correia fora condenada às chamas por praticar uma magia estranha, que era a própria poesia, em “Gênese XXI, 9-18” (Meyrelles 2004 [1976]: 119), em uma paródia à criação, ‘Jeová’, depois de interpelar três vezes o poeta, o abençoa e multiplica “o significante e o significado [...] / como as estrelas do céu / e as areias do mar”. Sem dúvida, *O Livro do Tigre* (*idem*: 95-169) parece propor uma nova (con)figuração para lidar com aquele ‘desejo de ti’.

O rugido

O sétimo poema desse livro começa com versos importantes a indicar uma ‘revolução’ em curso:

Libertei os demónios,
é inútil que se escondam
atrás da fonte cor-de-rosa
do Jardim das Delícias
[...]
e o tempo, o tempo, esse,
penteia os seus cabelos de areia negra

e alimenta-se do meu desejo de ti.
(Meyrelles 2004 [1976]: 111)

Se o desejo permanece e se, em Lisboa, “uma máquina cruel” (*idem*: 101) “tritura”, “esmaga”, “revolve”, expulsa os “capachos” (*ibidem*), aquele ‘eu’ parece se submeter serenamente ao olho selvagem do Surrealismo. Nesse livro, encontramos uma série de expressões mais afeitas à linguagem surrealista, com a intensidade de que Fernando Martinho teria sentido falta na poesia de Meyrelles da década de 50. À ‘sombria beleza’ do tigre soma-se o ‘outro lado do sonho’, em que uma centopeia sem cabeça caminha sobre um espelho invertido (cf. *idem*: 109) ou um mar é “encristado de cavalos selvagens” (*idem*: 111). A liberdade do sonho, os inventários, a paródia, a ironia ou o sarcasmo se intensificam a ponto de aquele eco medieval apresentar um distanciamento figurativo através da imagem do tigre – “Ai Deus, se o meu senhor tigre soubesse / como o tempo longe dele passa devagar, / viria ele?” (*idem*: 129). A meu ver, o conjunto de dísticos desse poema pode corresponder às tais notas modulantes de que fala Fouquet, permitindo uma ligação temporal com a poesia anterior. A conjugação temporal se reflete criticamente na tensão entre o lirismo e a modernidade, espelhado no jovem poeta que é amordaçado porque a sua poesia dilacerante poderia causar problemas a “um poeta sério como eu” (*idem*: XVI, 133). A ironia presente nesse livro marca uma posição muito peculiar de Isabel Meyrelles que é a de não aderir a nenhuma ideologia nem mesmo àquela surrealista se ela for usada para colocar o poeta em um lugar ‘sério’. Nesse sentido, a sua posição assemelha-se à de Haraway quando afirma que a melhor maneira de estar no mundo é através de um ‘mito blasfemo’ porque é com ele que as tradições seculares podem ser desfeitas. Ambas parecem preocupar-se, ao final, com as humanidades tóxicas.

Na sua “CARTA AOS MESTRES DA GALAXIA” (*idem*: 131), Isabel Meyrelles se apropria de um gênero muito usado por surrealistas que é a ficção científica. Aparentemente, começa a falar do planeta ‘Tigris’ e de uma visita, mas, sendo ela própria o planeta, apaixonou-se pelo “mais belo astronauta do mundo” (*idem*: 131) e pede conselho aos “Mestres da Sabedoria” (*ibidem*). A ficção científica é um gênero caracterizado por certo visionarismo, relação direta com as tecnologias e busca de uma compreensão da humanidade em sua relação com outras espécies. A relação entre o ‘eu’, ‘o planeta insignificante’ e o ‘astronauta’ partilhada na interrogação com os mestres da sabedoria indica, por um lado, a construção de soluções em conjunto, por outro, a ideia de que, talvez, o eterno problema da paixão não possa ser solucionado pelos que são possuidores do conhecimento, já que esse domínio configura uma dimensão para além do que a razão pode alcançar. A especulação mostra que o ser humano se dá em processo contínuo e que o poeta está além como um bom explorador de ‘palavras’. A ficção científica, no caso, funciona como uma alegoria para mostrar que o ‘eu’ e o ‘tu’ estão dentro daquele universo, provavelmente, dentro de todos os ‘versos’.

Vivemos em um mundo de conexões e é importante pensar sobre o modo relacional da existência. Talvez em nenhum outro poema como em “Eros 2000” (*idem*: 135) estejam, tão evidentes, as ligações entre a cultura e a política.

EROS 2000

Sou um cyborg,
um produto acabado
da sociedade de consumo,
o meu corpo de solidarium
é à prova de tudo
[...]
as minhas mãos podem agarrar o inatingível
[...]
mas aqueles que me criaram
não me disseram como me proteger
de um ser estranho que encontrei
(onde? quando? como?)
um adolescente nu, alado
(*idem*: 135)

A ficção sempre perseguiu imaginar mundos futuros e os ciborgues, criaturas híbridas entre o humano e a máquina ou entre o animal e a máquina, habitam mundos que são tão naturais quanto fabricados. Através deles se pode projetar como a experiência pode mudar a formulação das relações entre os seres vivos. Para Donna Haraway, os ciborgues, enquanto carregam a história da robótica, de raça, de gênero, replicam, muitas vezes, a lógica da exploração e, assim sendo, não são nada inocentes.

O ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma pólis tecnológica baseada em parte, numa revolução das relações sociais do oikos – a unidade doméstica. (Haraway 2009: 36)

O fato de Haraway ter sublinhado que o ciborgue é feito de uma composição coletiva e social tem certamente, no contexto mais amplo da sua obra, a vontade de liberar os animais da condição de objeto pelo qual se guiam as práticas da tradição ocidental. No poema de Isabel Meyrelles, rompe-se a ideia de uma possível perfeição, exatamente como nas projeções das epistemologias utópicas, para introduzir o caos, o delírio, um mundo secreto, como nos ‘sonhos ancestrais’.

Agora sou um cyborg
desconjuntado, transtornado, à deriva
agora posso dizer que sou
um produto completamente acabado

da sociedade de consumo
(Meyrelles 2004: 137)

A máquina que pode incarnar o ser humano deixa de ser privada daquilo que constitui a humanidade – o desejo, a paixão, as emoções. A ironia está em mostrar como determinados hibridismos estão a serviço de assincronismos que não permitem a integração orgânica. A reflexão sobre o ciborgue se sustenta na implosão dos limites entre ser humano e máquina. Através dessa imagem, podemos pensar sobre os limites das tecnologias de um modo geral e o quanto, nos dias de hoje, a rede de dados vem colonizando nossos corpos. Sem o senhor tigre, para concluir, somos todos uma espécie de máquinas destinadas a falir insistentemente, e talvez seja melhor mantermos a esperança do tempo em que ele esteja presente, como indica a poesia de Isabel Meyrelles, do que vivermos somente de acordo com os automatismos vigentes.

NOTAS

* Mônica Simas é professora Associada na Universidade de Veneza e colaboradora do Centro de Estudos Comparados da Universidade de Lisboa. Entre as suas principais publicações estão os livros *Margens do Destino: Macau e a literatura de língua portuguesa* (2007), São Caetano do Sul, Yendis; *Contributos para o Estudo da Literatura de Macau: trinta autores de língua portuguesa*, com Graça Marques (2016), Macau, Instituto Cultural de Macau; a organização de dois volumes coletivos e uma série de artigos sobre o surrealismo português publicados em livros e revistas.

¹ Ver, por exemplo, o artigo “Il late dei sogni, è al femminile la Biennale di Cecilia Alemani. A Venezia fino al 27 novembre”, de Giovanni Ballerini, in *Luce*, 07 de novembro de 2022. Site: <https://luce.lanazione.it/lifestyle/biennale-arte-cecilia-alemani/> Acesso em 25/06/2023.

² Para compreender a sua dimensão historiográfica, ver a descrição que Adelaide Tchen (2001) faz da formação dos dois grupos e dissolução dos mesmos além de inúmeros documentos acerca das manifestações dos grupos e da censura política em Portugal.

³ Observo a relevância das revistas *Cornio (Uni)*, *(Bi)*, *(Tri)*, *(Tetra)*, *(Penta)* no panorama do surrealismo português.

Bibliografia

- Alemaní, Cecilia (2022), “Il Latte dei Sogni”, in *Il Latte dei Sogni. Biennale Arte 2022 – guida breve*, Venezia.
- Ávila, María Jesús / E. Cuadrado, Perfecto (2001), *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Lisboa, Instituto Português de Museus e Junta de Extremadura.
- Blanchot, Maurice (1997), *A parte do fogo*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Breton, André (2001), *Manifestos do surrealismo*, Rio de Janeiro, Nau Editora.
- Cesariny, Mário (2007), *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Compagnon, Antoine (1996), *Os cinco paradoxos da modernidade*, Belo Horizonte, UFMG.
- Floquet, Oreste (2003), “Unità narrativa ed unità musicale nelle cantigas de Martin Codax”, in *Criticón*: 311-314.
- Haraway, Donna J. (2009), “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, in *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*, org. e trad. Tomaz Tadeu, 2ª. ed., Belo Horizonte, Autêntica.
- Martinho, Fernando J. B. (1996), *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa na década de 50*, Lisboa, edições Colibri.
- Meyrelles, Isabel (2004), *Poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- Pereira, H. R. António Ferro (1990), *Estudo e Antologia*, Lisboa, Testemunhos Contemporâneos.
- Rajewsky, Irina (2012), *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*, tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis, in Diniz, T.F.N.. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios à arte contemporânea*. Belo Horizonte, UFMG: 15-46.
- Schwartz (2004), *Sonhando de olhos abertos. Dadá e o Surrealismo*, col. Vera e Arturo Schwartz do Museu de Israel – Jerusalém, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake.
- Simas, Mônica (2016), “Surrealismo: subversão e encantamento em Portugal”, in Michela Graziani, Orietta Abbati e Barbara Gori (a cura di), *La Spugna È la mia Anima. Omaggio a Piero Ceccucci*. Firenze, Firenze University Press.
- Tavani, Giuseppe (1973), *Di Pessoa a Oliveira. La moderna poesia portoghese. Modernismo. Surrealismo. Neorealismo*. Milano, Edizioni Academia.
- Tchen, Adelaide Ginga (2001), *A Aventura Surrealista. O movimento em Portugal do casulo à transformação*, Lisboa, ed. Colibri.