

Ana Carolina Meireles\*

Universidade do Porto

# Isabel Meyrelles: visitando o bestiário poético no surrealismo português

## Resumo:

Levando em conta as numerosas ocorrências de elementos da fauna na obra artística de Isabel Meyrelles, considerada a primeira mulher surrealista portuguesa, este artigo propõe a leitura e análise da presença dos animais na sua poesia, à luz dos estudos zoopoéticos. Partindo do enquadramento dos surrealismos francês e português, serão investigados a origem e o simbolismo dos animais nesse movimento, bem como o processo de construção de um bestiário poético e escultórico em Isabel Meyrelles.

## Palavras-chave:

Isabel Meyrelles, surrealismo português, poesia, escultura, animais, zoopoética

## Abstract:

Taking into account the numerous occurrences of elements of fauna in the artistic work of Isabel Meyrelles, considered as the first Portuguese surrealist woman, this article proposes the reading and analysis of the presence of animals in her poetry, in the light of zoopoetic studies. Starting from the framework of French and Portuguese surrealism, the origin and symbolism of animals in surrealism will be investigated, as well as the monitoring of the process of construction of a poetic and sculptural bestiary in Isabel Meyrelles.

## Keywords:

Isabel Meyrelles, portuguese surrealism, poetry, sculpture, animal studies, zoopoetics

A escultura é uma coisa que tens a mão em cima, e estás a construí-la. Os poemas não sei de onde vêm. Tenho a impressão de que há alguém dentro da minha cabeça a dizer coisas. E fico muito ofendida.

Isabel Meyrelles em conversa com Susana Moreira Marques (2010)

## I. Surrealismo e contemporaneidade: contornos do animal e do pós-antropocentrismo

Desde a sua criação, o surrealismo trabalha o imaginário do animal para promover a quebra das fronteiras entre o real e o fictício e a transcendência dos limites da linguagem e da identidade, frequentemente graças a técnicas de fluxo de pensamento e escrita automática. Estas técnicas permitem denunciar o entendimento de restrições socioculturais, sentimentos recalçados e interesses desconhecidos. A título de exemplo, lembre-se um breve excerto de *Les Champs magnétiques* (1919), livro escrito por André Breton e Philippe Soupault, que evoca uma variedade impressionante de animais não humanos:

Les talus se fendillent sous la chaleur des wagons rapides et des escarilles rouges de toute la vapeur qui coule loin sur les arbres. On ne sait quelle est cette odeur des loups morts de faim qui vous prend à la gorge dans les wagons des classes inférieures. Courage pour ces cris des locomotives hystériques et pour ces gémissements des roues suppliciées. Au-dehors, les arbres enivrés de tous les regards ont le vertige monstrueux des foules au départ d'un avion pour un voyage éternel. À tous les signaux, une énorme bête se tient cachée et regarde d'un seul œil ce grand lézard bruyant qui glisse sur des ruisseaux de diamants et sur les cailloux des mines aériennes. (1967: 52)

Como se verifica neste episódio de automatismo psíquico, intitulado “Train”, estão presentes dois animais concretos: o lobo e o lagarto, e um terceiro não identificável, uma “besta que vê com um único olho”. Embora possa tratar-se de um humano, talvez esta figura aponte para uma criatura metamorfoseada – um ciclope da mitologia grega. A presença desta besta não só faz pensar a transcendência, que com o seu único olho combate os modelos convencionais, como a metamorfose entre o real e o fictício, levando a um caso de biomorfismo. Assim, a metamorfose desempenha uma função fundamental no que diz respeito à quebra das fronteiras entre as espécies, uma vez que traça um desvio face à dicotomia humano / não humano.

No primeiro manifesto do surrealismo, André Breton escreve: “la faune et la flore du surréalisme sont inavouables” (1992: 53). Esta declaração aponta, por um lado, para a dificuldade em comunicar estes imaginários, pela linguagem convencional; por outro, para uma dimensão de oculto, pelo adjetivo “inconfessáveis”. O que não pode (ou não deve) ser dito em voz alta poderá relacionar-se com o interdito de Georges Bataille, envolvendo as esferas do estranho, exótico, monstruoso ou fantasioso. Atendendo ao inconsciente como lugar de desejos reprimidos, o interdito limita a liberdade de expressão e, nesse sentido, a fauna e a

flora simbolizam uma imaginação desgovernada, por quebrarem as fronteiras da transgressão. A transgressão difere “da ‘volta à natureza’: ela suspende o interdito sem suprimi-lo” (Bataille 1987: 24). É nesta libertação temporária, dividida entre interdito e transgressão, que o surrealismo retrata o animal. Carlos M. Luis explicita:

El simbolismo animal le confiere al surrealismo una llave de paso para penetrar en el mundo de lo maravilloso. Refiriéndose a las obras del tintorero suizo Aloys Zotl que había pintado un bestiario fabuloso, Breton expresó lo siguiente: “sabemos qué enigmas esconden (los animales) en cada uno de nosotros y el rol primordial que juega en el simbolismo del subconsciente” [...]. Una vez instalados en un mundo abierto al espacio de las posibilidades simbólicas, los surrealistas dejaron que su imaginación los poblase con sus ricos bestiarios. (2019: 3, 10)

Importa atentar num poema em que o reino animal é, ao contrário da primeira passagem, representado sem transformações. Vejam-se os últimos versos do poema “Au seuil des tours”, ainda em *Les Champs magnétiques*, cujo bestiário conta com camelos, tubarões, girafas e focas:

Le galop des chameaux  
Port perdu  
La gare est à droite café de la gare Bifur C'est la peur  
Préfectures océaniques  
Je me cache dans un tableau historique  
Si vert qu'il va fleurir  
Les feuilles sont des soupirs tendres  
À la hâte coupez vos désirs trois mâts échappés danseurs fous  
La mer n'a plus de couleur venez voir la mer des algues  
La giroflée mappemonde ou requin  
La pauvre girafe est à droite  
Le phoque gémit  
Les inspecteurs ont dans leurs mains des obscurités et des martins-pêcheurs un graphomètre  
animal des villes sèches  
Pour vous étamines perdues État-major des éternités froides  
(Breton/Soupault: 1967: 89)

Os estudos ecocríticos e zoopoéticos têm problematizado veementemente o antropocentrismo, cosmovisão que fixa o ser humano no centro do universo, em detrimento das restantes espécies. Nesta senda, é importante refletir sobre o modo como os animais são retratados no meio artístico, já que as repercussões vão desde “tanto estimá-los e respeitá-los quanto maltratá-los e matá-los” (Hickmann 2013: 140). A representação de animais tidos como majestosos, sendo a sua beleza grandiosamente ilustrada, pode resultar no desejo de

possuir troféus desses animais, como peles, chifres e outras partes do corpo. O mesmo se passará na romantização artística da caça: o retrato prestigiado desta prática pode trazer riscos às espécies (ameaçadas). É neste sentido que John Berger comenta: “o modo como os animais eram retratados na pintura romântica do século XIX era já um reconhecimento do seu iminente desaparecimento” (2020: 46). O desenvolvimento de um pensamento ecocrítico, explorando a representação do animal não humano na arte e, em especial na literatura, convida a combater a subalternidade dos seres não humanos. Esta ideia é enfatizada por Sérgio Guimarães de Sousa e Ana Ribeiro: “não poderemos continuar a relacionarmo-nos com a natureza e com os seres não humanos que nela se alojam como se esta e estes não passassem de uma mera moldura da nossa (problemática) presença. Numa palavra, todas as formas de vida afiguram-se essenciais à sobrevivência” (2023: 3). Ora, já em *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), André Breton manifestava que o entendimento entre as espécies é benéfico:

Pourtant je persiste à croire que cette vue anthropomorphique sur le monde animal trahit en manière de penser de regrettables facilités. Je ne vois aucun inconvénient, pour le faire saisir, à ouvrir les fenêtres sur les plus grands paysages utopiques [...] L’homme n’est peut-être pas le centre, le point de mire de l’univers. On peut se laisser aller à croire qu’il existe au-dessus de lui, dans l’échelle animale, des êtres dont comportement lui est aussi étranger que le sien peut l’être à l’éphémère ou à la baleine. (1992: 160-161)

A partir deste pressuposto analisarei o universo animal presente em Isabel Meyrelles, no contexto dos estudos pós-antropocêntricos, determinando de que forma o pensamento de André Breton poderá ser pertinente para a obra da autora portuguesa. De facto, Meyrelles, uma das primeiras mulheres associadas ao surrealismo português, tendo acompanhado de perto a sua fundação, conta uma vasta produção artística em torno da fauna. A autora debruça-se sobre o cruzamento de espécies – animais reais, como o tigre ou a formiga, e criaturas híbridas ou mitológicas, como o minotauro ou o unicórnio –, numa obra em que a complexidade humana e o selvagem paradoxalmente se unem e afastam. Uma dimensão fantástica pode muitas vezes estar subentendida, como explica Floriano Martins:

O que há de mais autêntico nessa escultora-poeta, que não teme o confronto com essas contradições, é a maneira como recorta as diversas texturas do mundo à sua volta e lhes dá uma deslumbrante conotação fabular. Não é que tudo ali seja fábula, mas antes, que o fabuloso está presente em todos os momentos evocados por sua obra, poesia e escultura. Em todo momento nos lembra: o imaginário é parte de nossa vida. Vem daí, decerto, que se valha, na poesia, da cumplicidade com tigres e espelhos, sobretudo em *O Livro do Tigre* e *O Mensageiro dos Sonhos*. Apoia-se no bestiário fantástico que já desenvolve plenamente em suas esculturas e no desdobramento de imagens, no jogo lúdico que os espelhos permitem [...] Nenhum labirinto é digno de seu nome, se não traz em suas entranhas um minotauro. (2010: 3)

Sempre num universo surrealista, a imagética do animal acompanha toda a obra de Isabel Meyrelles: a cada novo passo dentro do labirinto, o leitor encontra uma espécie diferente. Após voltas e voltas, é inevitável questionar a natureza do labirinto: pretenderá Isabel Meyrelles forçar o leitor a visitar o seu bestiário, guiando-o até ao centro, onde há uma rutura com o antropocentrismo, substituído pela abordagem zoopoética?

## II. O caso de Isabel Meyrelles

Nascida em 1929, em Matosinhos, Isabel Meyrelles muda-se aos vinte anos para Lisboa, tendo em vista estudar escultura. Em 1950, devido à opressão salazarista, particularmente sufocante para os artistas – alvos de constantes censuras, proibições e perseguições –, exila-se em Paris. Aí, frequenta a Escola Nacional Superior de Belas Artes, a Universidade de Sorbonne e a Académie de la Grand Chaumière, aprofundando os seus conhecimentos em escultura e em estudos literários. Além de escultora, carreira que mantém até à atualidade, foi também tradutora para francês de obras de José Régio, Jorge Amado, Vitorino Nemésio, Maria Gabriela Llansol e Mário Cesariny. Em 1951, publicou o primeiro livro de poemas, *Em Voz Baixa*, seguido por *Palavras Nocturnas* (1954), únicos livros escritos somente em português. Os restantes, *O Rosto Deserto* (1966), *Le Livre du tigre* (1976) e *O Mensageiro dos Sonhos* (2004), são publicados em edição bilingue com traduções feitas por si própria, Natália Correia e Vítor Castro. O último livro foi apenas divulgado na compilação *Poesia*, pelas Edições Quasi, que reúne toda a sua criação poética. A sua obra artística é composta, então, por cinco livros de poemas e mais de quarenta esculturas.

Junto com Fernando Lemos e Alfredo Margarido, Isabel Meyrelles conviveu regularmente com os participantes dos grupos surrealistas portugueses, tornando-se a “primeira mulher a circular com os poetas surrealistas portugueses ainda no começo de suas atividades coletivas” (Toffoli Júnior 2020: 46). Convive continuamente com Mário Cesariny e Artur do Cruzeiro Seixas, tornando-se amiga próxima. O caso de Cruzeiro Seixas, relativamente à arte da autora, logo se tornou distinto: muitas das esculturas de Isabel são inspiradas em desenhos do pintor, numa tentativa de os materializar. De igual modo, é possível contemplar um diálogo entre as duas criações artísticas, marcado pelo facto de quatro dos livros de Isabel Meyrelles serem ilustrados por Cruzeiro Seixas, como pelas relações – temáticas e de influência – que os seus objetos estabelecem, ponto que será analisado mais tarde. Quanto à sua inserção no surrealismo, a autora confessa, no documentário *Isabel Meyrelles: O Dragão que Fuma*: “nunca, nenhum deles me considerou surrealista, e eu também não me considerava surrealista, porque, para mim, o que eu fazia era arte fantástica... eram coisas que eu via, que me apetecia fazer... a magia. E aqui eu era muito sensível a essa magia [...] era a magia no mundo” (2022: 16:18-16:54). Assim, pelo menos nessa etapa da sua vida, referia-se a si própria como “uma surrealista paralela”.<sup>1</sup> Contudo, minutos mais tarde no documentário, acrescenta: “Foi o Tzara que me disse que eu era surrealista. Eu disse-lhe: sou surrealista fantástica” (38:38-39:05).

Os traços surrealistas na poesia de Isabel Meyrelles nem sempre foram evidentes, nomeadamente nas suas primeiras obras, *Em Voz Baixa* e *Palavras Nocturnas*, que em muito se

assemelham: em ambas predomina a temática amorosa, a curta extensão dos poemas e, como afirma Perfecto E. Cuadrado, um “tom de tímida confissão, de segredo ‘em voz baixa’, às vezes de monólogo sussurrado à mesa do café ou no leito subitamente despovoado” (2004: 4). Este caráter de simplicidade subjacente aos dois livros, mais perceptível no primeiro, é ainda alvo de atenção para António Ramos Rosa: “Não pode haver maior simplicidade – a simplicidade do nada poético [...] Ou será que a palavra Amor é por si o maior poema?” (1951: 185). Em contraste com o poema de André Breton e Philippe Soupault citado acima, nestes dois livros de Meyrelles não há sinais de escrita automática ou de livres associações. Pelo contrário: os seus poemas, com uma linguagem predominantemente direta e clara, quase sempre enunciam um sujeito poético falando para alguém, que por vezes assume o papel de “tu”. Cuadrado, por outro lado, diz que a autora alcança uma fase de “maior madurez” (2004: 4) a partir de *O Rosto Deserto*, fase na qual os vestígios de surrealismo se começam a manifestar mais consideravelmente. Entre estes, destacam-se o humor, a exaltação lírica e o pensamento livre – visível numa das estruturas que a autora adota: “a adivinhação popular” (Martins 2010). Veja-se, por exemplo, o poema “Devinette”.<sup>2</sup> Ademais, note-se a primeira ocorrência de um animal – a mosca – no poema de *O Rosto Deserto*:

Mon premier est une table,  
noire et vide;  
mon deuxième est une chaise,  
ce coursier en attente;  
mon troisième c'est le temps,  
qui glisse à petits pas de mouche;  
mon tout  
c'est toi  
le cercle parfait.  
(Meyrelles 2004: 59)

A mosca é um animal frequentemente associado a ideias de inquietude e decadência, uma vez que circula em torno de matérias em decomposição. Além disto, a mosca [venenosa] é apresentada como a quarta praga no Êxodo, o segundo livro da Bíblia, onde é enviada ao Egito para auxiliar na libertação dos israelitas. Noutra linha, se recordarmos a pintura *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí, este inseto é associado ao avançar do tempo – perceptível pela mosca pousada no relógio –, o qual, como os relógios que derretem, se dissipa. Neste poema-advinha, o “cercle parfait”, que realça a ideia de continuidade, só pode ser alcançado com a combinação dos três elementos mencionados: a mesa, a cadeira e o tempo. A mesa dá suporte; a cadeira permite um lugar de espera; e o tempo é vinculado aos pequenos passos de uma mosca, salientando o processo lento da sua passagem. O sujeito poético, procurando alcançar o seu todo, que é o “tu”, prende-se num ciclo de espera angustiante, à semelhança dos métodos de sobrevivência que a mosca adota, dependente de matéria orgânica.

Já em *Le Livre du tigre*, a faceta surrealista de Isabel Meyrelles manifesta-se de forma mais clara, como constata Fátima Marinho em *O Surrealismo em Portugal*:

Curiosamente, é num livro muito mais recente, de 1976, que Isabel Meyrelles apresenta mais elementos surrealistas. *Le Livre du Tigre* [...] possui, com efeito, metáforas e imagens que apontam directamente para as associações ousadas de André Breton e dos seus discípulos: «le rivage aura des dents / et des doigts de souffre et de sel, / [...] et le temps, le temps, lui, / peigne ses cheveux de sable noir / et se nourrit de mon désir de toi». (1987: 250)

Ainda no livro de 1976, é possível encontrar a herança do surrealismo francês, incluindo a narração de episódios aleatórios e, no texto em questão, uma estrutura fabular. Veja-se o poema seguinte:

Era uma vez um tigre  
todo enroscado  
em cima duma cama desfeita  
e que rugia tanto  
que os cortinados esvoaçavam  
como velas de barcos  
e que três moscas  
que andavam por ali  
a tratar da vida  
morreram com um ataque cardíaco.  
Uma fada que passou na altura  
comovida pela sombria beleza  
do terrível senhor, disse-lhe:  
«Pede-me três coisas  
e eu dar-te-ei satisfação,  
mas primeiro estende-te ao comprido  
para que eu possa assegurar-me  
de que tu não és um tigre de papel».  
— «Em verdade te digo  
que tudo anda maluco  
e tu mais que todos os outros»  
respondeu o tigre  
estirando-se preguiçosamente.  
«Mas já que insistes,  
eis os meus dois primeiros desejos:  
que não me beijem as orelhas  
nem que me acariciem as costas.

Quanto ao meu terceiro desejo,  
é que eu gostaria de saber  
que sabor tem uma fada».  
E comeu-a.  
Moralidade: mais vale um tigre na cama  
que uma (boa) fada (um tanto) doída.  
(Meyrelles 2004: 126-127)

“Era uma vez um tigre” evoca o universo das fábulas, na linhagem de Esopo e La Fontaine, conferindo um caráter híbrido ao poema, mesmo se “[só formalmente] o poema de Isabel Meyrelles e as fábulas da Antiguidade ou de La Fontaine têm alguma semelhança” (Marinho 1987: 251). Por outras palavras, nas fábulas as personagens são animais que agem como seres humanos, numa identidade ambígua, o que faz com que este género se baseie “num processo alegórico de antropomorfização do mundo animal, com vista à representação dos usos e costumes das sociedades humanas” (Neves 2013: 10). Graças a esta contínua associação psicológica, produzida nas fábulas, mas também em todas as formas artísticas que abordam o animal, este passa a ser alvo de uma codificação cultural (como são os casos recorrentes da raposa e do lobo, animais continuamente presos a atributos de deslealdade e maldade). O facto de estes animais serem, ao longo dos séculos, representados com estas características faz com que haja uma contaminação na perceção da outridade do animal. Talvez seja por este motivo que Meyrelles se distingue de La Fontaine: usufruindo do automatismo psíquico e rejeitando o pensamento racionalista, governado por uma teoria dualista, o animal de Isabel Meyrelles consegue ser interpretado pelo autor e pelo leitor através dos seus atributos naturais, afastando-se da codificação cultural. Partindo deste princípio, Lucile Desblache comenta em *Écrire l’animal aujourd’hui* (2006):

Se référer à l’animal exclusivement comme représentation symbolique d’une réalité révolue, c’est renier une conception de l’altérité fondée sur l’écoute de l’autre. C’est justifier la vision du non-humain à travers les critères et limites humaines, c’est percevoir l’autre non pas pour lui-même, mais en relation à des correspondances qui sont les nôtres. (apud Neves 2013: 11)

O poema de Isabel Meyrelles parece ainda próximo de um texto de *Poisson Soluble* (1924) de André Breton, que principia da seguinte forma: “Il y avait une fois un dindon sur une digue [...] Aussi le dindon est-il resté sur la digue et depuis ce jour fait-il peur à l’enfant qui va à l’école” (1996: 103). É inegável a semelhança formal entre os dois textos: ambos se iniciam com “era uma vez”, narram uma história cujo protagonista é um animal e terminam com uma lição de moral. Será este género escolhido pelos surrealistas para romper com a tradição fabular clássica? Tratar-se-á de simples apropriação da estrutura formal ou haverá uma desconstrução consciente das expectativas associadas a este género? E, em último lugar, haverá uma diferença no papel do animal entre as fábulas surrealistas e as tradicionais?



Este poema relata o momento em que um tigre insatisfeito é confrontado com uma fada. A fada concede-lhe três desejos, desde que este prove que é um tigre real e não um tigre de papel.<sup>4</sup> Orgulhoso do seu plano, dedica dois dos seus desejos a carícias e reserva o terceiro para a devoração da fada. Tais carícias poderão estar associadas ao misticismo chinês e hinduísta. Segundo a tradição chinesa, o tigre é uma das quatro criaturas celestiais, ocupando o cargo de deus do Oeste e representando coragem e força; tal é reforçado pela lenda de que o tigre vive mil anos, tornando-se branco quando atinge os quinhentos. Por este motivo, a sua imagem era pintada nas paredes das aldeias e nas portas dos templos, na crença de que afastaria os espíritos malvados (Roberts 2004: 118). Já no hinduísmo, a sua dimensão divina deve-se ao facto de ser o animal que a deusa Maa Durga monta. Assim, a metáfora dos cortinados como velas de barcos; as três moscas como dado abstrato e insignificante para o desfecho; a interação sobrenatural entre um animal e uma fada; e a lição ambígua “mais vale um tigre na cama / que uma (boa) fada (um tanto) doida”, remetendo para a ideia de que as fadas são bondosas – tudo serve para fazer o elogio do selvagem e da natureza animal.

Tal como em *O Rosto Deserto*, também neste texto de *Le Livre du Tigre* surgem “[três] moscas” que podem estar associadas a sensações de inquietude e decadência, comuns ao pensar a fragilidade da vida. Evidentemente, há um “tigre”, que, dando título a um livro da autora, joga nos últimos versos com uma dimensão erótica: os versos “é que eu gostaria de saber / que sabor tem uma fada” sugerem uma relação íntima entre o tigre e a fada, que concretizar-se com “e comeu-a”. Dado que este ato de devoração se passa numa cama – reforçando, mais uma vez, a presença do erotismo –, o leitor pode mesmo estar perante uma prática de canibalismo sexual. Prática, em rigor, invertida, no sentido em que é o macho que se alimenta da fêmea, contrariamente ao que costuma acontecer no reino animal. Igualmente pertinente será considerar a entrada para “leito” de *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: além de simbolizar a regeneração pelo sono e pelo amor (2015: 543), “também é o lugar da morte” (*ibidem*), tornando-se responsável por dar e absorver vida, assim como matar e morrer.

### III. Da zoopoética ao bestiário de Isabel Meyrelles

Como mencionado antes, a zoopoética motiva uma escuta e um olhar sensíveis ao animal não humano e às produções artísticas que o reproduzem – naturalmente, nem todos os textos sobre animais são zoopoéticos, sendo, para isso, necessário o reconhecimento da subjetividade da espécie animal. Por outras palavras, conforme explica Márcia Seabra Neves, a propósito do pensamento derridiano, existem dois tipos de aproximação ao animal: “a dos que nunca cruzaram o olhar de um animal, fazendo dele uma coisa vista e que não vê, um todo genérico; e a daqueles que [...] consentem o olhar do animal sobre eles tendo em conta o seu ponto de vista” (2018: 462). Ou seja, este ato caracteriza-se por uma forma de ver o animal como um ser que pode ver-nos de volta: “[l]’animal nous regarde, et nous sommes nus devant lui” (Derrida 2006: 50).<sup>5</sup>

Nas cinco obras poéticas de Isabel Meyrelles, além de menções indiretas ao imaginário animal (“asas”, “garras” e “uivos”), são referidos sessenta e sete animais (incluindo repetições) em pouco mais de uma centena de poemas. Numa breve lista, com o objetivo de listar as espécies incluídas e eliminando os animais já mencionados ao longo do texto, constam: cisnes, andorinhas, gaivotas, borboletas, peixes, gatos, elefantes, serpentes, cabras, a fénix, unicórnios e minotauros. Perante estes dados, optou-se por agrupar as espécies em cinco categorias: aves, animais aquáticos, insetos/rastejantes, mamíferos e seres mitológicos. Resta perguntar: que funções exercem estes animais e de que maneira surgem? De que modo constituem metáforas? Quão perceptível é a zoopoética nos poemas de Meyrelles?

No poema “14” de *Em Voz Baixa*, o sujeito dirige-se ao objeto amado, a quem confessa o gradual esquecimento do seu sorriso, chegando a compará-lo a uma “ilha perdida dentro de mim”, simultaneamente distante/perto e presente/perdido. O traço surrealizante manifesta-se “[n]o vento que muda as estrelas / para o dorso das andorinhas”: esta constante transformação, capaz de alterar o cosmos, não pode pertencer à realidade. Além disso, as andorinhas são habitualmente associadas à liberdade e à sorte; e, considerando que carregam as estrelas nos seus dorsos, podem remeter para uma conexão entre o céu e a terra. Por outro lado, os peixes que vivem nos oceanos, não completamente expostos à luz e ao som da civilização, são equiparados aos olhos do objeto amado. Estes peixes enfatizam a dificuldade do sujeito em alcançar o Outro, cujos olhos se escondem da sua tentativa de encontro na profundidade. Veja-se o poema:

Dias há,  
em que o teu sorriso  
é uma ilha perdida dentro de mim  
e o teu nome  
o vento que muda as estrelas  
para o dorso das andorinhas.  
Dias há,  
em que procuro os teus olhos  
e silenciosamente te digo «meu amor»  
como se eles fossem peixes  
e as palavras animais estranhos  
capazes de turvar a paz  
das grandes profundidades.  
(Meyrelles 2004: 26)

O poema remata com os versos “animais estranhos / capazes de turvar a paz”. Serão estes animais humanos ou não humanos? De qualquer modo, surgem num contexto em que “estranhos” enfatiza o seu carácter enigmático: estes animais só parecem perturbar a tranquilidade das profundezas. Ora, esta profundidade pode ser uma representação da psique

humana, no sentido em que as palavras abalam o que há de oculto no inconsciente. Os peixes e andorinhas, individualmente, expressam um carácter sobretudo metafórico neste poema, o que é realçado noutra segmento do mesmo teor: as palavras como animais estranhos. Este verso convida o leitor a meditar sobre o poder da linguagem e a sua autonomia, que se prende com a crença na domesticidade da linguagem, que, no final, é *sui generis* e tão (ou mais) “estranha” como o animal (não) humano.

No poema seguinte, de *Palavras Nocturnas*, livro que tematiza um amor “mais nocturno e já quase elegíaco”, segundo Perfecto E. Cuadrado (Meyrelles 2004: 4), o animal selecionado é o pássaro. Eis um poema curto, tal como a vida deste pássaro, composto apenas por dois versos: “Sou um grito de pássaro / morto nas tuas mãos” (Meyrelles 2004: 52). Não há dúvidas de que o sujeito se identifica com um “grito de pássaro / morto”. Estes versos exigem uma leitura em clave surrealista: um pássaro morto não tem a capacidade de gritar, embora possa fazê-lo antes da sua morte. É dizer, o “eu” poético não só já está morto quando grita, como também já está nas mãos do “tu”, cujas mãos poderão ser a causa da sua morte. Abordar esta representação do pássaro à luz da zoopoética implica reconhecer que, na sua posição, poderia estar um ser humano: qualquer morte, independentemente da espécie, é um acontecimento doloroso. Noutra nota, vale lembrar que o amor predominante em *Palavras Nocturnas* é taciturno, pelo que este grito também poderá representar a falta de liberdade, de expressão ou de lugar de fala do sujeito poético – assim, o verso “nas tuas mãos” suscita possíveis sensações de vulnerabilidade e aprisionamento. E, por isso, se questiona: quem está morto é o pássaro, o grito, o amor ou o “eu” lírico? Ou, indo mais longe: a civilização ou a natureza?

O terceiro texto a ser analisado evoca uma criatura do panorama mitológico: o unicórnio. Este animal lendário, frequentemente lembrado pela sua pureza e beleza, acrescenta ao poema a dimensão de fantástico – sobre a qual Isabel Meyrelles manifesta uma preferência. O unicórnio contribui para o confronto entre as expectativas da realidade humana e do universo imaginado, uma vez que, graças à não convencionalidade deste animal, as limitações do quotidiano são transgredidas. Atente-se no poema de *O Rosto Deserto*:

Entre o unicórnio e tu  
o espaço de um grito  
cega procura  
do teu corpo  
no interior de ti  
tu meu amor  
espaço entre unicórnio  
e eu  
(Meyrelles 2004: 63)

Os primeiros versos indicam um intervalo entre o unicórnio e o Outro, medido pelo “espaço de um grito”. Não podendo este intervalo ser medido numa escala de comprimento,

por estarmos ante uma dimensão ficcional, o seu significado leva a uma sensação de urgência e procura excessiva (que chega a ser “cega”) pelo “corpo” do “tu”. Considere-se ainda que este corpo pode também ser do “eu”, navegando dentro de si próprio e enfrentando sentimentos de estranheza (“espaço de um grito”) perante a sua identidade. No final do poema, dá-se uma inversão de papéis: o Outro torna-se o espaço intermédio entre sujeito e unicórnio. Esta troca indica o ponto de encontro entre o mundo maravilhoso do unicórnio e o mundo real do “eu” lírico, em que o objeto amado toma uma posição oscilante de intimidade. Tal pressuposição é reforçada na *Etymologiae*, a primeira enciclopédia da cultura ocidental, escrita por Isidoro de Sevilla durante os séculos VI e VII, segundo a qual o unicórnio só se deixa capturar quando adormece perto de uma jovem, acalmado a sua ferocidade (Sevilla 2004: 903). Esta característica enfatiza a dificuldade de aproximação por parte do sujeito poético e o facto de esta relação ser irrealizável. Embora haja desejo de proximidade, o “eu” e o “tu” pertencem a universos diferentes, ainda que conectados: assim como o unicórnio e o ser humano.

Explorando mais uma vez o quadro mitológico, Isabel Meyrelles destaca a figura do minotauro. Este animal foi de tal modo adotado pelo surrealismo que, em 1935, André Masson e Georges Bataille sugeriram o seu nome para o título da última grande revista surrealista do pré-guerra (Luis 2019: 11). A razão do interesse dos surrealistas por este animal deve-se ao facto de esta criatura representar exatamente a rutura entre realidade e fantasia. O biomorfismo em causa salienta ainda mais esta preferência, dado que o conceito de metamorfose é, como referido anteriormente, valorizado pelos surrealistas. Nas palavras de Jennifer Mundy: “‘biomórfico’ [...] não implicava necessariamente que a forma se parecesse com algo real ou natural” (2010 *apud* Kato 2014: 4, tradução minha), ou seja: o biomorfismo no minotauro reflete-se pelo facto de se poder aproximar de uma “forma semi-abstracta” (Grigson *apud* Mundy 2010). Em vista disto, vejam-se os seguintes versos de um poema de *O Rosto Deserto* que revisita esta figura, relacionando-a com a sensibilidade poética: “Gostava de levar / a sensibilidade a tiracolo / esta máquina fotográfica / do poeta com ciúmes, / retratar a esfolada viva / sangrando de preferência em versos / coroada em Minotauro” (Meyrelles 2004: 61).

Para André Breton, os animais “fora de série” são igualmente merecedores de apreço, talvez em compensação pela falta de atenção que lhes era concedida habitualmente, exercendo novamente uma tomada de posição face aos modelos tradicionais. Como o autor menciona em *Flagrant délit*: “ainsi le bestiaire surréaliste, sur toutes les autres espèces, accorde la prééminence à des types hors série, d’aspect aberrant ou fin de règne comme l’ornithorynque, la mante religieuse ou le tamanoir” (1964: 21-22). Já Isabel Meyrelles, não optando por nenhum animal de aparência “aberrante”, dá, por outro lado, ênfase aos insetos, quilópodes e invertebrados rastejantes, dos quais se destacam: moscas, abelhas, centopeias, vermes, grilos e cigarras. Leia-se o poema de Meyrelles no qual predomina um último inseto, a formiga:

O silêncio está pavimentado de muros  
os muros estão cheios de formigas  
as formigas têm dois metros de comprido

mas ninguém vê nada.  
E depois?

Os muros são da cor de silêncio  
as formigas trazem máscaras negras  
e sólidas botas ferradas  
mas ninguém vê nada.  
E depois?

O silêncio é feito de formigas  
os muros têm mãos retrácteis  
as brochas são de chewing-gum  
mas ninguém vê nada.  
E depois?

Os muros estão pavimentados de silêncio  
as mãos têm luvas de silêncio  
as formigas são devoradas em silêncio  
mas ninguém vê nada.  
E depois?  
(Meyrelles 2004: 143)

Todas as características atribuídas às formigas, desde os “dois metros de comprimento” à utilização de “máscaras negras” e “botas ferradas”, desconcertam o leitor. Talvez as formigas deste poema personifiquem o ser humano, que, neste caso, poderá corresponder a um polícia ou soldado. Assim, rapidamente se percebe que o poema é envolvido por uma atmosfera de opressão: as formigas, identidades de policiamento, controlam a linguagem; forçam o silêncio e impedem a visão do exterior. Estas circunstâncias enquadram-se na vivência de um país governado pelo regime fascista, cujo povo é submetido ao cumprimento da boa conduta e à repressão da sua liberdade. No poema não são escassas as provas desta opressão: os muros apontam para as barreiras físicas e psicológicas e o silêncio evoca a censura, que, embora camuflada, está sempre presente. A constante repetição do verso “mas ninguém vê nada” alude à normalização destas condições, como um mecanismo de defesa que a população desenvolve para gerir a sua impotência. A pergunta “e depois?” remete para o pensamento das forças políticas confrontadas com a corrupção das suas ações: o sentimento de apatia torna-se norma (“ninguém vê nada”). Destarte, nas duas últimas estrofes do poema há uma mudança da consciência das formigas: estas já não se mascaram nem vestem, mas formam o silêncio e são devoradas por ele. Aqui sugiro uma segunda leitura: este inseto representa a população comum, vista como pequena e insignificante pelo poder do regime, e por isso é devorado. Em rigor, neste poema as formigas servem uma função essencialmente metafórica. É possível aproximar

a formiga ao ser humano, neste contexto, às figuras policiais ou militares: as primeiras seguem uma hierarquia na qual as formigas operárias servem a rainha, responsabilizando-se pela procura de comida e pelo cuidado pelas crias; as segundas obedecem às entidades superiores, não contestando os seus valores morais.

Por último, *O Mensageiro de Sonhos* acrescenta o elefante ao bestiário poético de Isabel:

À força de bater com a cabeça  
nas tuas paredes  
sinto que estou a transformar-me  
num grande elefante cinzento  
barrindo tristemente  
no teu salão,  
quebrando por inadvertência  
as Wedgwood do tio Pedro,  
a terrina K'ang-hi da avó  
e todo o serviço da Companhia das Índias  
do primo António.  
É esse o drama quando se é  
um grande elefante cinzento  
solitário e desajeitado:  
o próprio peso da inércia  
pode quebrar muitas coisas,  
o desejo, a indiferença,  
as porcelanas, o silêncio,  
a ausência, tu, eu,  
mas não as tuas paredes.  
A minha grande cabeça elefatóide  
continuará infatigavelmente, estupidamente  
a bater nelas  
ad nauseam.  
(Meyrelles 2004: 167)

O poema abre com a confissão do sujeito poético: “sinto que estou a transformar-me / num grande elefante cinzento”. A partir desta ideia surrealizante de metamorfose, vinculada pela rutura com a noção tradicional de forma humana e pela comunhão com o ser animal, que já contribui para um contexto de estranhamento, o sujeito poético procede a “bater com a cabeça / nas tuas paredes”. Tal comportamento, além de revelar uma tendência destrutiva (interior) e uma incapacidade de adequação ao meio, também se reflete na destruição (exterior) – através da quebra das porcelanas: a terrina e o serviço da Companhia das Índias. Além de esta metamorfose ser causada pela barreira erguida pelo “tu”, o automatismo e a falta de controlo

estão aqui presentes: o elefante não consegue movimentar-se sem partir algum objeto ou sem bater com a cabeça nas “tuas paredes”, tornando-se “solitário” e “desajeitado”. Está aprisionado, e não é capaz de fugir a uma possível claustrofobia: “é esse o drama quando se é / um grande elefante cinzento”, originando-se um processo de alienação. A consciência de estar num ciclo vicioso de destruição salienta o sentimento de impotência: “a minha grande cabeça elefantóide / continuará infatigavelmente, estupidamente / a bater nelas”; ao mesmo tempo que sugere uma vontade sempre insatisfeita. Este desejo pela quebra das paredes incorpora uma forma não só de libertação, do mundo exterior e de si próprio, como de aproximação ao Outro (“tuas paredes”, “teu salão”, e “tu, eu”); resultando, por fim, numa dor tão insuportável, que leva à indisposição física “ad nauseam”.

Finalmente, quando questionada sobre a sua poesia no documentário de 2022, Meyrelles confessa: “não sei se estava a sonhar ou o que estava a fazer... acordar de manhã e fazer um poema a toda a velocidade para não me esquecer [...] eu nunca corriji uma palavra, porque eu não sabia” (41:39-42:21). O facto de nenhum dos poemas aqui citados ter sido corrigido pela autora é um dado revelador: o universo animal que a acompanha é oriundo da sua imaginação e do seu inconsciente. Mesmo observando que alguns poemas apontam para uma leitura significativamente metafórica, apelando a conceitos como o antropomorfismo (os casos da formiga ou do elefante), não é por esse motivo que a estes animais não deve ser dada a oportunidade de, nas palavras de Derrida, serem lidos “de volta”. É nesse sentido que a zoopoética desafia o antropocentrismo: criando espaço para uma apreciação holística do mundo natural. A razão pela qual Isabel Meyrelles opta por determinados animais ao longo da sua produção poética permanecerá uma incógnita. Talvez em seus sonhos lhe enderecem poemas, lhe deem a “ver o invisível” (Marques 2010: 174), como os olhos de um gato.<sup>6</sup>

#### IV. Diálogos entre poesia e escultura

Ao longo da sua vida, Isabel Meyrelles dedicou-se significativamente mais à atividade escultórica do que à poética. Isto é evidente não só pela grande quantidade de peças escultóricas que produziu como, também, pelo facto de ainda hoje protagonizar várias exposições. É de destacar duas que tiveram lugar nos últimos anos: “Isabel Meyrelles – Como a sombra a vida foge” na Fundação Cupertino de Miranda (2019-2020) e “Isabel Meyrelles: Qual de nós os fantasmas” no Museu Municipal Amadeo Souza-Cardoso (2023). No que toca às suas influências, e como foi referido, a autora debruça-se sobre os desenhos do seu amigo Cruzeiro Seixas, como lembra numa entrevista em 2004,<sup>7</sup> realizada por Raquel Santos:

Para mim, [a literatura e a escultura] são duas linguagens diferentes. Eu vejo em três dimensões, a minha visão é em três dimensões. Quando olho para os desenhos de Cruzeiro Seixas, e eu olho sempre para esses, penso: “oh, que pena não servirem para escultura”. E, aliás, fiz várias esculturas, enfim, inspiradas por desenhos dele [...] Mas eu creio que [as esculturas] passam mais pela ironia onírica, eu gosto de rir de mim mesma. (17:35-18:20, 19:05-19:20)

O surrealismo na escultura procura, tal como no meio literário, retratar imagens simbólicas e justaposições bizarras ligadas ao espontâneo, à sexualidade e à perversão – e a perversão poderá apresentar-se como um meio de contrariar as forças da civilização, sugerindo relações de continuidade entre todas as espécies. Neste tipo de arte são aplicadas técnicas também de automatismo, criando efeitos de distorção e abstracionismo. Assim, a escultura surrealista segue duas linhas de criação: a exploração do biomórfico e do *objet trouvé*. Este segundo conceito é recapitulado por Anna Moszynska: “Dada and Surrealism brought attention to the object and fetish; the selection of a three-dimensional object that gained affect either because of its contextual siting or its juxtaposition with other, often unrelated found objects” (2013: 7). Dito isto, o *objet trouvé* caracteriza-se por peças compostas por materiais escolhidos de forma intuitiva e/ou aleatória: a título de exemplo, lembrem-se as esculturas *Emak Bakia* (1926) e *La vie découvre un secret* (1971) de Man Ray e Meret Oppenheim, respetivamente. A vertente mais próxima da prática de Isabel Meyrelles é a do biomorfismo, patente pela forma como a artista executa a figura e a tridimensionalidade. Tal forma pode ainda estabelecer pontos comuns com Henry Moore, cujo estilo se desenvolveu em torno de figuras humanas reclinadas e curvas, reduzidas às suas partes essenciais, posteriormente combinadas numa composição abstrata. Para depreender esta similaridade, basta pensar na escultura de Isabel Meyrelles *Les Michelins* (2003), em terracota.

Além da ironia, é perceptível o papel desempenhado pelas partes do corpo humano, pelos objetos do quotidiano e pelas figuras mitológicas.<sup>8</sup> As suas esculturas de gatos, unicórnios e dragões estão ligadas aos imaginários egípcio, ocidental e oriental, complementando na sua escultura uma dimensão transcultural muito rica. A este propósito, Augusto Cabrita afirma: “as suas esculturas geram frequentemente perplexidade no espectador, convocando-o, em primeira instância, para uma geografia de desestruturação, para depois o conduzir ao questionamento e a uma eventual reconfiguração das suas próprias perspetivas representacionais” (2021). A dimensão transgressora das configurações do corpo e da imaginação alinha-se com a ênfase fantástica e surrealista que Isabel Meyrelles elege para se definir. Nesta sequência, considera-se pertinente averiguar os possíveis diálogos entre a sua arte plástica e segmentos da sua obra poética, tendo em vista o prolongamento do seu bestiário artístico, e a contemplação desses animais e respetivos universos.

Já foi evidenciado que a ave é uma figura recorrente na poesia de Isabel Meyrelles, trabalhada ao longo dos seus cinco livros. Na sua escultura, há pelo menos uma peça representativa desta classe animal: *O Vigia*<sup>9</sup> (ver Figura 1), criada em 2004, em bronze: figuração de um pé com um pequeno tronco e cabeça de gavião. Ora, na mitologia egípcia, Hórus, deus do sol e dos céus, é descrito com um corpo híbrido: cabeça de falcão e asas de gavião. Devido a isto, o gavião é recorrentemente associado ao sol e à liberdade, também por ser uma ave de rapina que pode voar livremente. Por outro lado, segundo a mitologia grega, a águia é o símbolo de Zeus (uma personagem evocada pela autora nos seus últimos poemas) e, como o gavião é considerado uma águia de menor tamanho, poder-se-á estabelecer uma relação entre estes dois animais. Mesmo que na poesia de Meyrelles só se faça alusão a gaiivotas e pássaros (no coletivo),



importa citar um poema de *Em Voz Baixa*: “Eu morrerei / e nos outros serei a recordação / dum grande pássaro selvagem / que bateu as asas / longamente... / longamente... / Enquanto se ouvir / o eco das minhas asas, / terei a vida das aves” (2004: 19). Não esquecendo o título da escultura *O Vigia*, que assinala um certo viés de vigilância, talvez estes versos aludem para o sentimento de eternidade que as figuras mitológicas carregam. Já o pé na terra, segurando uma cabeça de ave, cujo lugar é no céu, dá conta da dimensão paradoxal do surrealismo: sugerindo, simultaneamente, o equilíbrio das forças humana (indivíduo) e mitológica (divino e animal).

Permanecendo no universo da mitologia grega, a escultura *A Coxa de Zeus* (ver Figura 2), datada de 1996, exhibe a frente de um cavalo saindo da coxa de Zeus. Esta peça, por sua vez, remete para o nascimento de Dionísio, deus das festas e filho de Zeus, que terá nascido da coxa de seu pai. O facto de a figura retratada ser metade cavalo (e não um corpo humano) poderá ser explicado pela “ironia onírica” (2004), referida por Meyrelles na sua entrevista. Paralelamente, os cavalos também marcam presença na sua poesia, em *Le Livre du Tigre*, num poema sem título: “Libertei os demónios / é inútil que se escondam / atrás da fonte cor-de-rosa / do Jardim das Delícias, / sei que estão lá / de nada serve atravessar / este mar encristado de cavalos selvagens” (2004: 111). Terá Isabel Meyrelles pensado em Dionísio como um cavalo ou como um centauro, transcendendo as fronteiras entre as espécies humana e não humana?

Vejamos um último diálogo intermedial entre o poema já analisado “Entre o unicórnio e tu” e a escultura *Licorne* (ver Figura 3), de 2003. Nesta peça de bronze, a figura circular do unicórnio propõe uma dimensão de continuidade que convida o espectador à apreciação do desconhecido. O verso “espaço entre unicórnio / e eu” (Meyrelles 2004: 63) pode ainda ser alusivo ao espaço central vazio na escultura, que lembra um desenho de Cruzeiro Seixas, no qual os mesmos elementos podem ser observados (ver Figura 4).

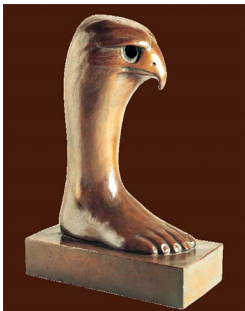


Fig. 1.

Isabel Meyrelles, *O Vigia*, 2004,  
bronze.

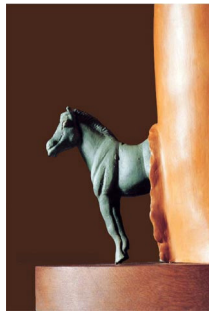


Fig. 2.

Isabel Meyrelles, *A Coxa de Zeus*, 1996,  
terracota.



Fig. 3.

Isabel Meyrelles, *Licorne*, 2003,  
bronze.

Sem esquecer a menção inicial à sexualidade na escultura surrealista, é curioso ter em mente outras duas interpretações do unicórnio. Por um lado, como uma figura que “combate contra o Sol e o eclipse; ele os devora” (Chevalier/Gheerbrant 2015: 919), e que, por isso,

assume uma posição de neutralidade, podendo representar a “imagem do hermafrodita” (*ibidem*), realçada pelos versos “cega procura / do teu corpo / no interior de ti”. Por outro lado, simbolizando “com seu chifre único no meio da fronte, a *flecha espiritual*, o *raio solar*, a *espada de Deus*, a *revelação divina*, a penetração do divino na criatura” (*ibidem*, itálico dos autores), o unicórnio significará a transcendência da sexualidade (*ibidem*).

Contemplando as pinturas de Cruzeiro Seixas, não restam dúvidas da tentativa de Isabel Meyrelles de tornar tridimensional o que, em alguns casos, só existia em papel. Numa linha de abstracionismo, Cruzeiro Seixas partilha o mesmo bestiário metamorfoseado: asas e cabeça de ave, corpos e patas de cavalo, pernas e pés de humano (Ver Figura 5). As figuras do artista aliam-se à “interpretação alegórica do monstro, semi-humano, semi-animalesco, que confirma a ordem divina da criação” (Rodrigues 2020: 54). Meyrelles é, assim, capaz de “promove[r] uma dupla transmutação [...] através do próprio mito coletivo” (Cabrita 2021), entre os animais humanos e não humanos, as fronteiras do fantástico e do real, salvaguardando o desconcerto do traço surrealista.



Fig. 4. Cruzeiro Seixas, S/Título, 2011, serigrafia.



Fig. 5. Cruzeiro Seixas, S/Título, 2008, serigrafia.

A análise do imaginário animal em Isabel Meyrelles, construído através da sua poesia surrealizante e das suas esculturas fantásticas, permite estabelecer conexões significativas entre a sua produção artística, o surrealismo francês e português, e a perspectiva contemporânea da zoopoética. O desenvolvimento do seu bestiário revela a presença constante de animais, alguns como símbolos e metáforas, para o sujeito poético, para a sociedade e para o abstrato, transcendendo as suas representações literais, aproximando-se de emoções, desejos, medos e recalcamientos humanos. Simultaneamente, estes sentimentos afirmam-se transversais à espécie humana e não humana, pelo que a autora nunca adota uma perspectiva antropocêntrica na sua arte: o antropomorfismo não é o único modo de leitura. Ademais, o diálogo dos poemas com as esculturas da artista contribui para o entendimento de como o seu imaginário animal se expande para além das palavras, ganhando materialidade: as esculturas oferecem uma dimensão tátil e tridimensional ao bestiário poético, enriquecendo a experiência estética e simbólica das obras, e reforçando a reflexão acerca a natureza humana, aliada à natureza

animal. Nos moldes do surrealismo, a obra de Isabel Meyrelles certamente favorece a criação de uma consciência nova, trazendo uma enorme contribuição, não só para o surrealismo português, como para os estudos zoopoéticos.

## NOTAS

\* Ana Carolina Meireles frequenta o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com especialização em Estudos Comparatistas, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas, na vertente Estudos Portugueses e Franceses pela mesma instituição. As suas áreas de interesse são a literatura portuguesa, estudos intermediais, estudos feministas, estudos de animais e zoopoética.

<sup>1</sup> Expressão proferida pela autora no artigo “Do céu de Lisboa caiu uma surrealista”, do jornal *Público*, datado de 27 de outubro de 2010, disponível em <[www.publico.pt/2010/10/27/jornal/do-ceu-de-lisboa-caiu-uma-surrealista-20443821](http://www.publico.pt/2010/10/27/jornal/do-ceu-de-lisboa-caiu-uma-surrealista-20443821)> (acesso em 20/06/2023).

<sup>2</sup> Privilegiou-se a versão original francesa, dado que a sua extensão inicial se aproxima mais do modelo de uma adivinha. A versão portuguesa, por Natália Correia, intitula-se “Adivinha” e conta apenas com quatro versos: “É uma mesa negra e vazia / uma cadeira corcel expectante / é o tempo com passos de mosca / és tu meu círculo perfeito”.

<sup>3</sup> Segundo Armelle Le Brás-Chopard, em *Le Zoo des philosophes* (2000), prevalecem duas doutrinas filosóficas que definem as relações entre o humano e o animal: as teorias monistas, que estabelecem uma continuidade entre o homem e o animal; e as dualistas, que destacam uma separação entre eles, contribuindo para uma visão antropocêntrica, como resume Márcia Neves (2013: 2).

<sup>4</sup> A expressão “tigre de papel” ou “paper tiger” é de origem chinesa, sendo a tradução literal de “zhilao hu”. Para além de caracterizar, na via popular, um indivíduo de aparência rígida e poderosa que, na realidade, é frágil, tornou-se uma frase conhecida por ter sido o slogan de Mao Zedong, líder da República Popular da China de 1949 a 1976. A expressão aplicou-se ao governo dos Estados Unidos durante o respetivo período.

<sup>5</sup> Vale lembrar que o conceito “pensar através” do animal, também pertinente, é explicado por Kári Driscoll e Eva Hoffmann, na sua introdução a *What Is Zoopoetics? Texts, bodies, entanglement*: “em última análise, o ‘pensamento animal’ no sentido de que vem depois ou, de facto, decorre desse encontro com o ‘animal’ e é isso que a filosofia ocidental tem [...] procurado esquecer. A poesia, ao contrário, seria definida como aquela forma de pensar que não se esqueceu, mas continuou a ‘pensar’ ou a ‘pensar sobre’ a questão do animal” (2018: 2, tradução minha).

<sup>6</sup> Susana Moreira Marques, entrevistando Isabel Meyrelles, pergunta-lhe acerca de vários animais. Relativamente ao gato, Isabel responde: “Fico sempre muito admirada com os olhos deles. O que é que eles estão a ver? Eu estou convencida que eles vêem o invisível” (2010: 174).

<sup>7</sup> Documentário realizado pela RTP, datado de 13 de julho de 2004, disponível em <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/isabel-meyrelles>> (acesso em 27/06/2023).

<sup>8</sup> Retirado da crónica para o website *Comunidade Cultura e Arte*, escrita por Augusto António Cabrita, em 4 de junho de 2021, disponível em <<https://comunidadeculturaearte.com/isabel-meyrelles-a-primeira-surrealista-portuguesa/>> (acesso em 20/06/2023)

<sup>9</sup> Todas as imagens aqui presentes foram retiradas dos websites *São Mamede – Galeria de Arte* (que reúne uma secção dedicada à escultora Isabel Meyrelles, disponível em <[www.saomamede.com/artista.php?ver=obr&id\\_artista=42](http://www.saomamede.com/artista.php?ver=obr&id_artista=42)>) e *Fellini Gallery* (<[www.fellinigallery.com/artists/isabel-meyrelles](http://www.fellinigallery.com/artists/isabel-meyrelles)>) (acesso em 30/06/2023). No caso das pinturas de Cruzeiro Seixas, o website consultado foi o *Centro Português de Serigrafia*: <[www.cps.pt/pt/search/?q=cruzeiro+seixas](http://www.cps.pt/pt/search/?q=cruzeiro+seixas)> (acesso em 20/08/2023).

## Bibliografia

- Bataille, Georges (1987), *O Erotismo*, trad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre, L&PM Editores [1957].
- Berger, John (2020), *Porquê Olhar os Animais?*, trad. Jorge Leandro Rosa, Lisboa, Antígona [1980].
- Breton, André (1964), *Flagrant délit*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur.  
-- (1992), *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard [1924].  
-- (1996), *Poisson Soluble*, Paris, Gallimard [1924].
- Breton, André / Soupault, Philippe (1967), *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard.
- Correia, Natália (2002), *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Frenesi [1973].
- Cuadrado, Perfecto E. (org.) (1998), *A Única Real Tradição Viva: Antologia da poesia surrealista portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2015), *Dicionário de Símbolos*, trad. Vera Costa e Silva, Rio de Janeiro, Editora José Olympo [1982].
- Derrida, Jacques (2006), *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée [2002].
- Driscoll, Kári / Hoffmann, Eva (ed.) (2018), *What Is Zoopoetics? Texts, bodies, entanglement*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Franco, António Cândido (2012), *Notas para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*, Évora, Editora Licorne, <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/8342?locale=pt>> (acesso em 22/06/2023).
- Hickmann, Juliana Copetti (2013), “Animais em arte e representação”, *Revista – Valise*, vol. 3, nº 6, 131-142, <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41797>> (acesso em 22/06/2023).
- Junqueira, Maria Aparecida (2013), “Maciel, Maria Esther. O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea”, *FronteiraZ, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, nº 11: 301-306, <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17462>> (último acesso em 22/06/2023).

- Kato, Daniela (2014), “‘Distilled essence of cormorant’: the ecopoetics of Briggflatts and the modernist biomorphic imagination”, *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, <academia.edu/41689465/Distilled\_essence\_of\_cormorant\_the\_ecopoetics\_of\_Briggfla> (acesso em 29/06/2023).
- Luis, Carlos M. (2019), “Naturaleza, hermetismo, mitos y bestiario surrealista”, *Revista Laboratório*, nº 1: 1-14, <<https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/90>> (acesso em 22/06/2023).
- Marinho, Maria de Fátima (1987), *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Marques, Susana Moreira (2010), “Branças são as madrugadas. De olhos abertos com Isabel Meyrelles”, *Colóquio/Letras*, nº 174: 157-177, <<https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/174/PT.FCG.RCL.9001.pdf>> (acesso em 21/06/2023).
- Martins, Floriano (2010), “Isabel Meyrelles: Obrigado por vossa atenção”, *Jornal de Poesia*, Editorial Banda Lusófona, <[www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLisabelmeyrelles01.htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLisabelmeyrelles01.htm)> (acesso em 27/06/2023).
- Meyrelles, Isabel (2004a), *Poesia*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.
- (2004b, julho 13), *Entre Nós: Isabel Meyrelles*, [Vídeo], RTP, <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/isabel-meyrelles>> (último acesso em 21/06/2023).
- (2022, dezembro 29), *Isabel Meyrelles: O Dragão que Fuma*, [Vídeo], RTP, <[www.rtp.pt/play/p11130/isabel-meyrelles-o-dragao-que-fuma](http://www.rtp.pt/play/p11130/isabel-meyrelles-o-dragao-que-fuma)> (último acesso em 21/06/2023).
- Moszynska, Anna (2013), *Sculpture Now*, Londres, Thames & Hudson.
- Neves, Márcia Seabra (2018), “Homens, animais e jaulas: apontamentos para uma zoopoética”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 38: 459–471, <<https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp38v9>> (acesso em 20/06/2023).
- (2013), “O animal fabular: elementos para uma genealogia conceptual”, in Paiva Morais, Ana (org.), *História Crítica da Fábula na Literatura Portuguesa*, Universidade Nova de Lisboa, <[www.memoriamedia.net/bd\\_docs/Fabula/6.0%20animal%20fabular\\_Marcia%20Neves.pdf](http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/6.0%20animal%20fabular_Marcia%20Neves.pdf)> (acesso em 27/07/2023).
- Ribeiro, Ana Silva / Sousa, Sérgio Guimarães de (2023), “Editorial: animalidades e zoopoética: Dos textos às teorias”, *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, vol. 5, nº 7: 3–8, <<https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/4901>> (acesso em 29/06/2023).
- Roberts, Jeremy (2004), *Chinese Mythologie A to Z*, Nova Iorque, Facts on File.
- Rodrigues, Dalila d’Alte (2020), “Cruzeiro Seixas - O Amigo que nunca se esquece”, in *Ciclo de Celebração do Centenário de Cruzeiro Seixas*, Lisboa, Edição Perve Global, <[https://pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos\\_2020/Exp\\_Construir\\_Nada\\_Perf/CT\\_95.pdf](https://pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2020/Exp_Construir_Nada_Perf/CT_95.pdf)> (acesso em 23/11/2023).
- Rosa, António Ramos (1951), recensão a *Em Voz Baixa*, de Isabel Meyrelles, *Árvore: Folhas de Poesia*, nº 2, 2º fascículo: 185–186.
- Sevilla, Isidoro de (2004), *Etimologías*, trad. Jose Oroz Reta e Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- Seyedin, Marjan (2017), *L'Animal et l'animalité dans l'art actuel [Recherches sur les fondements et les aspects d'une idée]*, Tese de Doutorado, Estrasburgo, Escola Doutoral de Humanidades, Universidade de Estrasburgo, <<https://theses.hal.science/tel-01668551>> (acesso em 22/06/2023).
- Toffoli Júnior, Clelio (2020), *Os "Homens-Asa": Em Busca da Sensibilidade Poética no Surrealismo Português. As imagens em Estudo*, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, <[www.maxwell.vrac.puc-rio.br/51043/51043](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/51043/51043)> (acesso em 22/06/2023).