

## **Interseções visuais e imagéticas no espaço livro ou o mesmo experimentalismo em torno da arte. O caso do *Vôo sem pássaro dentro* – poesia de Adolfo Casais Monteiro, dez desenhos de Fernando Lemos**

---

rmaia@letras.up.pt

**Rui Miguel Almeida Maia**

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal)

### **Resumo**

Este trabalho procurou identificar correlações entre a imagem poética e a imagem plástica no livro *Vôo sem pássaro dentro – poesia* de Adolfo Casais Monteiro; *dez desenhos* de Fernando Lemos. Neste sentido, tomou-se por base a revista modernista *Presença* e a experimentação plástica de Júlio Pereira, identificando a sobrevivência de princípios teórico-estéticos e plásticos na proposta de Fernando Lemos. Verificou-se que palavra e imagem plástica formaram interseções visuais e imagéticas no livro, sendo igualmente a experiência artística confluyente na mesma superfície.

**Palavras-chave:** *livro Ilustrado, livro de artista, livro de poeta, vanguardas artísticas.*

### **Visual and imagetic intersections in the space of the book or the very experimentalism around art. The case of *Vôo sem pássaro dentro* – poetry by Adolfo Casais Monteiro, ten Drawings by Fernando Lemos**

### **Abstract**

This work sought to identify correlations between the poetic image and the plastic image in the book *Vôo sem pássaro dentro – poetry* by Adolfo Casais Monteiro, *ten drawings* by Fernando Lemos. In this sense, the modernist journal *Presença* and Júlio Pereira's plastic experimentation were taken as a basis, identifying the survival of theoretical-aesthetic and plastic principles in Fernando Lemos' proposal. It was concluded that words and plastic images formed visual and imagistic intersections in the book, but also were an artistic experience also converging on the same surface.

**Keywords:** *illustrated book, Artist's book, Poet's book, Artistic Vanguardas*

## **Intersecciones visuales e imagéticas en el espacio del libro o el mismo experimentalismo en torno al arte. El caso de *Vôo sem pássaro dentro* – poesía de Adolfo Casais Monteiro, diez dibujos de Fernando Lemos**

### **Resumen**

Este trabajo buscó identificar correlaciones entre la imagen poética y la imagen plástica en el libro *Vôo sem pássaro dentro* – *poesía* de Adolfo Casais Monteiro; *dez dibujos* de Fernando Lemos. En este sentido, se tomó como base la revista modernista *Presença* y la experimentación plástica de Julio Pereira, identificando la pervivencia de principios teórico-estéticos y plásticos en la propuesta de Fernando Lemos. Se constató que palabras e imágenes plásticas han formado intersecciones visuales e imagéticas en el libro, pero también una experiencia artística en la misma superficie.

**Palabras clave:** *libro ilustrado, libro de artista, libro de poeta, vanguardias artísticas.*

### **Introdução**

O livro em Portugal reflete, apesar de timidamente, o experimentalismo das vanguardas do século XX português, diluído nas sobrevivências e resistências do gosto, sobretudo numa prática estabilizada ao nível do capismo, cujo obsolescência de uma indústria altamente artesanal – a tipográfica – viria a prolongar. De destacar a ação dos periódicos – revistas e magazines – que entre o ler e o ver, ousaram em soluções tipográficas e conferiram à imagem e à palavra, dimensões até então pouco consideradas. O experimentalismo, à medida de um país marginal aos principais centros artísticos europeus, expande-se, pelo menos pontualmente, às experiências editoriais, cujo caso do *Vôo sem pássaro dentro* – *poesia* de Adolfo Casais Monteiro, *dez desenhos* de Fernando Lemos, importa considerar, por se mostrar herdeiro da experiência editorial da *Presença* – folha de arte e crítica (1927-1940), atuando no corredor de intercâmbio Portugal-Brasil, cujo braço musculado do Estado Novo português agilizará, sobretudo em direção aos trópicos.

O livro conheceu, desde sempre, uma coabitação, a diferentes graus, entre a linguagem plástica e a linguagem do texto, verificando-se na época moderna um adensamento desta tensão, comum a todas as relações de convivência. A letra, ora isolada, ora em associações formando palavras, é dotada de uma expressão específica, sendo objeto, pela determinação de uma forma estabilizada e interpretada de acordo com um sistema de valores plásticos; e, sinal, por um conteúdo perceptível e partilhado de acordo com um sistema de valores semânticos.

O livro ilustrado é um fenómeno com raízes nos finais do século XVIII, aglutinador das transformações ocorridas no campo da arte, estendendo-se, com contornos a considerar, ao longo do século XX. Estas transformações incluem a experiência do editor Edouard Pelletan e do pintor Maurice Denis, na liderança do movimento de revitalização da imagem, a partir da reflexão sobre a paginação e as laboriosas capitulares de missais antigos, entendendo e defendendo a radical libertação do texto, que vai além das tradicionais relações de correspondência, estabelecidas à época (Denis, 1890: 556-557; 1912: 272). A este propósito, importa ainda o contributo de Léon Pichon, ao considerar a “notável contribuição para a arte do livro nos volumes publicados com o seu pé de imprensa, ornamentados com gravuras de madeira por Carlègle e outros” (Mcmurtrie, 1982: 533).

Neste sentido, ora na arte, ora na ilustração, o objetivo primordial da imagem não seria mais a correspondência com a realidade, do mesmo modo, que já não se obrigaria a linguagem plástica ao comprometimento com a linguagem do texto, constituindo antes um outro acompanhamento expressivo dotado de especificidade e de identidade própria. Deste modo, nos últimos anos do século XIX, assistimos a movimentos de renascimento da manualidade do livro, contrariando a mecanicidade atingida à data, emergindo o aparecimento do livro de arte e estabelecendo-se a diferenciação entre o livro comum e o livro de bibliófilo.

O desenho deixou de comentar a palavra para adquirir sentido próprio, e esse paralelismo, já não de correspondência e submissão, entre linguagem plástica e linguagem do texto, tornou-se o verdadeiro sentido da ilustração moderna. No tempo histórico da modernidade, caracterizado por uma efervescência de novas experiências e vanguardas, entre o cubismo, o futurismo, o simultaneísmo e o dadaísmo, ocorre a libertação de valores plásticos, com implicações nas artes gráficas, sobretudo ao nível dos novos elementos e fenómenos, de que são exemplo, o entendimento diverso do livro de artista e do livro de poeta. Tal alteração era já evidente na subsistência das ocorridas no círculo da transição do século XIX para o século XX, pela conquista da linguagem plástica à linguagem do texto.

### **Os experimentalismos finisseculares e as vanguardas do século XX em Portugal**

No domínio do livro em Portugal sobressai o tímido e pioneiro contributo das obras de Mário de Sá-Carneiro, desde logo, *Dispersão*, de 1914, e *Céu de Fogo*, de 1915, ambas com capa de José Pacheco, a quem caberia, igualmente, a capa para o primeiro número de *Orpheu*, todas produções de forte pendor simbolista. As propostas radicalizam-se, sobretudo na segunda capa da publicação periódica, do mesmo ano, na qual se assiste à prevalência da influência futurista, numa composição símile-tipográfica, na exclusividade de tipos gráficos, nos quais se sobreleva o número “2”, comparativamente ao intitulado “Orpheu”.

Na *Exílio*, de 1916, a proposta futurista refunde-se nas experiências da *art nouveau*, exemplificado, de forma particular, na capa do *Antinous*, poema de Fernando Pessoa, de 1918, sendo, no entanto, em 1917, que a experiência gráfica adquire uma forma absoluta, com a capa para o número único da *Portugal Futurista*.

Nas revistas, as mais representativas do ponto de vista literário seriam o tríptico constituído pela *Contemporânea*, com o primeiro número em 1922, a *Athena*, número 1, em 1924, e a *SW/Sudoeste*, número 1, em 1935. De Coimbra chega a partir de 1927 a *Presença – folha de arte e crítica*, correspondendo a um período de importante experimentação e de manifestação gráfica do século XX português. Contudo, há também as edições suas contemporâneas, nomeadamente, *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1926, de José Régio, com capa de Júlio Pereira, à qual se segue *Biografia*, em 1929, *As Encruzilhadas de Deus*, em 1936, *Primeiro Volume de Teatro*, em 1940. De salientar também as edições do poeta Saúl Dias, com *...mais e mais...*, em 1932, *tanto*, em 1934, *Ainda*, em 1938, com ilustrações e arranjo gráfico de Júlio Pereira, que é, no simultâneo, o próprio autor. Realçamos ainda o volume de poesia de Adolfo Casais Monteiro, com *Confusão*, em 1929; João Gaspar Simões, com *Elói*, em 1932; Branquinho da Fonseca, com *Posição de Guerra e Mar Coalhado*, em 1932; e Alberto de Serpa, com *Descrição*, em 1935, nos quais, com evidente domínio da colaboração de Júlio Pereira, como ilustrador e orientador gráfico, se entende uma proposta, também esta reflexo do movimento presencista, podendo, no entanto, serem citados outros nomes.



**Imagem 1.** MONTEIRO, Adolfo Casais – *Vôo sem pássaro dentro*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1954.

## **O Caso de *Vôo sem pássaro dentro* – poesia de Adolfo Casais Monteiro, dez desenhos de Fernando Lemos**

Exilado no Brasil, desde 1954 até 1972, ano em que morre, Adolfo Casais Monteiro<sup>1</sup> continuou o legado da *Presença* – *folha de arte e crítica*, da qual foi codiretor entre 1931 e 1940. Continuidade essa, sustentada numa visão própria, por simultaneamente próxima e comprometida com o presencismo, e distanciada, interessada e objetiva, cujo cisma final da publicação conimbricense em 1940 é exemplo incontornável.

O poeta e coeditor responsável pelo alargamento do raio de atuação da *Presença*, atento, entre outras, à poesia e à crítica atuantes no Brasil, estabeleceu contactos e criou redes de relações colaborativas entre ambos os lados do Atlântico; e, deste modo, trouxe à cena portuguesa autores como Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, entre outros. Adolfo Casais Monteiro encontra nesta mesma sociedade intelectual paulista que deu a conhecer a Portugal, o espaço de fuga e exílio tão necessário à sobrevivência dos artistas e poetas *malditos*.

Portugal era à data um país no qual o braço da censura, membro atuante de um Estado Novo cada vez mais musculado, crescia diariamente, revelando-se um mecanismo asfixiante e castrador; impossibilitando a permanência de diversos intelectuais e artistas, entre os quais, Adolfo Casais Monteiro.

A visão cosmopolita de poeta, ora nas suas relações com o Brasil, ora com a Europa, é identificada e narrada por João Gaspar Simões, igualmente coeditor da *folha* conimbricense, na publicação memorial de 1977, intitulada “José Régio e a História do Movimento da ‘Presença’”:

O cosmopolitismo de Casais Monteiro era, sem dúvida, uma das suas tendências dominantes na altura em que entrara para a *Presença*. E, se não era propriamente cosmopolitismo cultivar relações com escritores brasileiros, era projetar para além-fronteiras o âmbito do movimento presencista cultivar relações com autores, quer do Brasil, quer da Itália, quer da França, quer da Inglaterra, ao tempo afastados das nossas páginas” (Simões, 1977: 125).

---

<sup>1</sup> Adolfo Victor Casais Monteiro (1908 - 1972) ingressou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, concluindo o curso de Ciências Históricas e Filosóficas, em 1933. Dirigiu a revista *Águia*, em 1929, ano em que publica a sua primeira poesia, *Confusão*. Em 1931 é codiretor da revista *Presença*, que dirigiu com João Gaspar Simões e José Régio. Opositor ao regime do Estado Novo foi detido diversas vezes pelas suas posições políticas, vendo-se forçado ao exílio, no Brasil, em 1954. A sua atividade literária materializou-se na poesia, no ensaio, na teorização, no romance e na crítica.

É coincidente o ano do exílio de Adolfo Casais Monteiro no Brasil, 1954, agilizado pela figura de Murilo Mendes, com o da publicação do volume de poesia do poeta português, acompanhado por dez desenhos de Fernando Lemos – *Vôo sem pássaro dentro*. A dedicatória assinada por ambos os autores a Murilo Mendes é mais um exemplo da figura central do poeta e crítico brasileiro no acolhimento dos *malditos* ou *menos gratos* ao regime português, como haviam sido anos antes, com o exílio de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Aliás, os mesmos artistas, que haviam contribuído com desenhos para a *Presença – folha de arte e crítica*, pouco antes do desfecho final da publicação.

*Vôo sem pássaro dentro* é, a diversos títulos, um livro entre Portugal e Brasil, antecipando a figura d'*O Estrangeiro Definitivo*, volume de poesia de 1969, a que Adolfo Casais Monteiro se viu impelido pela atuação do Estado Novo. Volume de poesia de forte cariz autobiográfico e reflexo da maturidade poética atingida pelo autor nos finais da década de 60 do século XX. Os dois últimos volumes de poesia – *Vôo sem pássaro dentro* e *O Estrangeiro Definitivo* – atestam a penetração nas zonas sombrias do ser e os pressentimentos da noite, a que Casais Monteiro se propõe desde os seus primeiros volumes de poesia e cuja condição de exilado ou de *estrangeiro definitivo* adensam. No entanto, conforme referido, quer a *sombra*, quer a *noite* são presságios inequívocos nos volumes de poesia anteriores, entre os quais – *Sempre e sem fim* – editado pela *Presença*, em 1937, com desenhos de Júlio Pereira.

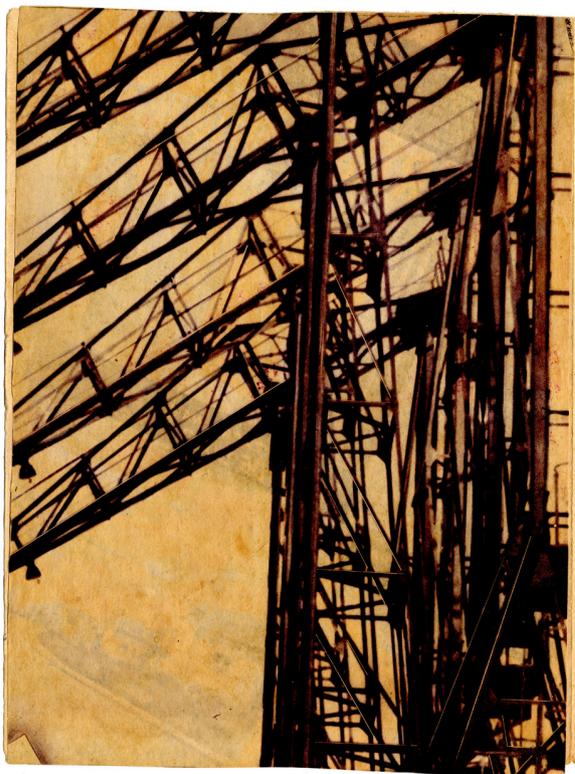
Se a *Presença – folha de arte e crítica* abre em Portugal um espaço adensado de colaboração entre a palavra e a imagem, potenciando intercessões entre a linguagem plástica e o universo do texto escrito, tendo em Júlio Pereira o seu artista oficioso, é, na sua parca, mas coesa, linha editorial que esta coabitação se sente de forma mais presente, e cujo *Sempre e sem fim*, de Adolfo Casais Monteiro, com a colaboração artística de Júlio Pereira, ora no trazido ao prelo, ora no do ensaio – dossiê de provas tipográficas não publicadas e intervencionadas por Júlio Pereira – é exemplo.

A proposta de Júlio Pereira para o volume de poesia de Adolfo Casais Monteiro acusa o pendor surrealista a que o artista plástico se encontrava aderente, identificável, sobretudo, na representação da árvore, transformada em mão ao vento, no limite esquerdo da paisagem, povoada por três figuras, duas femininas, sobre o caminho, apontando direção, numa solução compósita reforçada, ao nível da orientação dos braços das figuras, e a masculina, o poeta, em ato reflexivo e melancólico, sublinhado pela posição da mão direita sobre a qual apoia a cabeça.

Distante da proposta clássica de ilustrar o texto, a imagem plástica de Júlio Pereira abre inúmeros pontos de contacto com a poesia de Adolfo Casais Monteiro, sobretudo na versão presente no dossiê de provas tipográficas intervencionadas e não publicadas, pertencente ao espólio literário de José Régio. O dossiê em papel

Vergé, apesar de lacunar, visto lhe faltar a paginação 21, 22, 27, 28, e, correspondentemente, os poemas *Quarto Minguante*, *Mar Morto*, *Paz e Comentário*, apresenta-se profusamente intervencionado, ora a tinta-da-china, ora a aguadas de cor, ou ainda com recurso a colagens.

A estrutura da capa em esboço, no primeiro fólio do dossiê, apesar de díspar da edição de 1936, sobretudo no grafismo da autoria, título e subtítulo, desta feita em tipos maiúsculos azuis “Adolfo Casais Monteiro”, em tipos gráficos maiúsculos a vermelho “SEMPRE E SEM FIM” e em tipos gráficos minúsculos a vermelho “poemas”, apresenta uma estrutura a fim, sobretudo na marcação do espaço para a inclusão da imagem, reproduzindo, inclusive, a editora e o respectivo ano. No fólio seguinte, surge outra proposta para capa, provável estudo a lápis, em tipos gráficos maiúsculos, alterando o grafismo do título “SEMPRE/E SEM FIM”, seguindo o alinhamento do espaço destinado à inclusão da gravura e, na parte inferior, “EDIÇÕES/‘PRESENÇA’/1937”. No último, outro estudo a lápis para capa, com os tipos gráficos maiúsculos na autoria “ADOLFO CASAIS MONTEIRO” e título “SEMPRE E SEM FIM”, limitados por moldura a traço único, e com a indicação 19 x 21, aventando uma possível dimensão para uma outra edição.



**Imagem 2.** MONTEIRO, Adolfo Casais  
Sempre e Sem Fim.  
Coimbra: Edições “Presença”, 1937.  
Provas Tipográficas intervencionadas por Julio.  
Coleção Câmara Municipal de Vila do Conde,  
Vila do Conde, Portugal

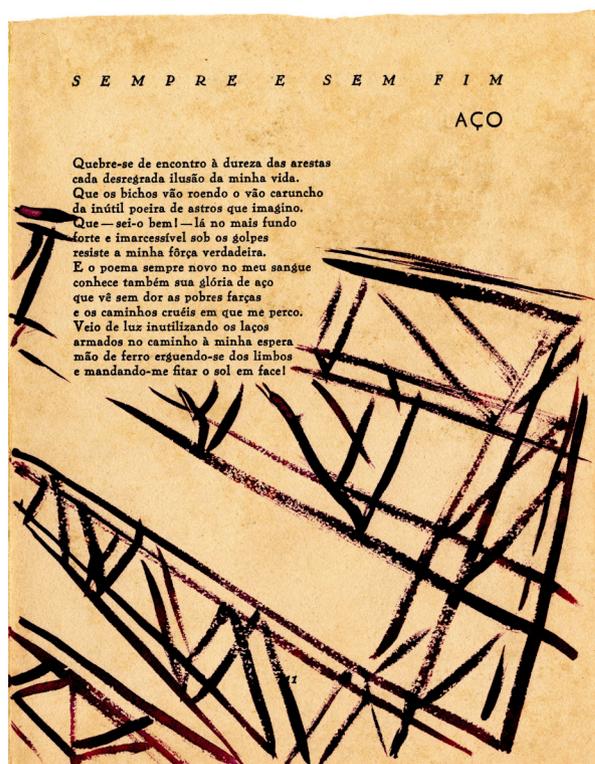
No corpo das provas tipográficas encontramos o primeiro poema, *Aço*, com recurso a colagens, e uma imagem de colunas de aço pertencentes a uma central elétrica, continuadas a largas pinceladas a tinta-da-china na página seguinte. Segue-se, nos poemas *Destemperos irónicos e sentimentais*, *Paz aos Mortos* e *Ironia Inútil*, uma proposta de formas claramente surrealistas, a tinta-da-china, nas quais se antevê o desenho prévio a lápis. O discurso é interrompido pela ausência das páginas 21 e 22, sendo retomado na mesma proposta, nos poemas *Saúdades da Origem*, *O Caminho Impossível*, *Piedade*, *Crise*.

Após a ausência das páginas 27 e 28, outra proposta abre o grupo de poemas seguintes: *Andanças do Poeta Solitário*, em colagens e aguadas a cor, dando forma às diferentes composições. Das colagens, nas quais predominam as

vamps de Hollywood, ocupando página inteira, ou ainda as cenas de maternidade, na candura de relação entre mãe e filho, destacam-se as realizadas para a abertura do grupo de poemas, na qual prevalece uma mesa, um copo com flores e uma mão, assim como, as embalagens de fósforos “Pátria n.º 3” e o maço de “10 cigarros”; no poema *O Viajante Incógnito*, os bilhetes de comboio; e, na página anterior, os grupos de frutas com cerejas, peras, pêssegos e um casal de pássaros abaixo.

No grupo seguinte, *Descobertas e Conquistas*, onde as propostas tomam a referência da série poeta, surgem os desenhos a tinta-da-china, nos poemas *Itinerário da Libertação*, *A Noite sem Estrelas*, *A manhã verdadeira*, e *Encruzilhada*. Os desenhos representam o poeta, de partida, com a guitarra às costas, na eterna despedida da mulher-musa. Por fim, são apresentados os poemas *Miserere* e *Saüdade da Saüdade*, com intervenções a lápis de cera e lápis de cor, assemelhando-se o primeiro, pelo conjunto de linhas curvas coloridas, ao óleo sobre cartão de Júlio Pereira, *Pequenos Animais sobre a Areia*, de 1932.

Em síntese, e apesar de se desconhecer a finalidade desta intervenção, sabendo apenas que nunca chegou ao prelo, ela é marcada pelo carácter aglutinador das propostas plásticas diversas de Júlio Pereira, constituindo um mostruário único da produção do artista, do qual se encontra ausente o marco do expressionismo. Este dossiê constitui um objeto particular e representativo da intenção e prática do artista na intervenção em volumes de poesia, num contributo imagético próximo à intenção poética de Adolfo Casais Monteiro, apesar de agregadora de diversas expressões plásticas, que se identifica igualmente na articulação com os *dez desenhos* de Fernando Lemos, de *Vôo sem pássaro dentro*, apesar da unidade plástica sustentada por este.

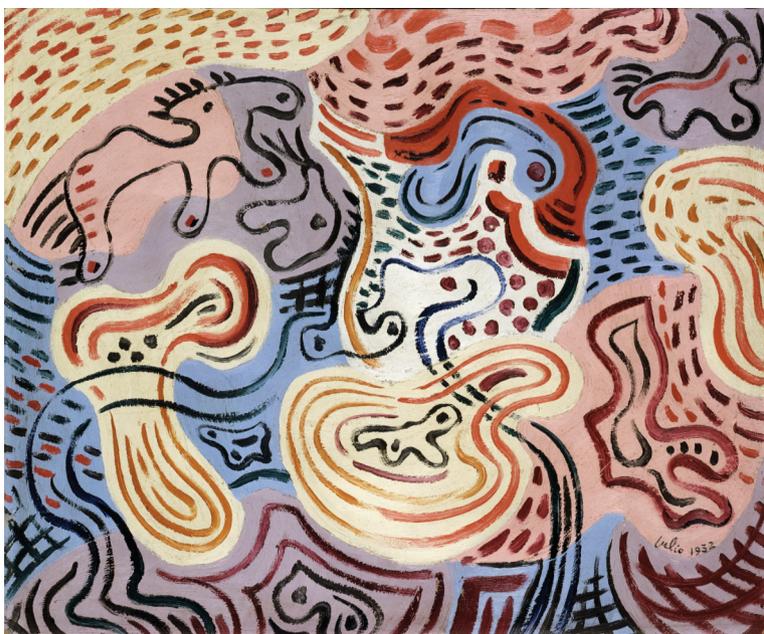


**Imagem 3.** MONTEIRO, Adolfo Casais  
Sempre e Sem Fim.  
Coimbra: Edições “Presença”, 1937.  
Provas Tipográficas intervencionadas por Julio.  
Coleção Câmara Municipal de Vila do Conde,  
Vila do Conde, Portugal

*Vão sem pássaro dentro*, seguido de alguns poemas de 1944-1952, é uma edição da *Ulisseia*, com 400 exemplares numerados e assinados, sob orientação artística e com desenhos de Fernando Lemos:

[...] saiu em 1954 numa edição de muito cuidadoso apuramento estético e quase de bibliofilia; foi apenas de 400 exemplares, sendo 50 fora do mercado e 350 destinados a venda, todos numerados e rubricados pelo Autor. A capa é de Fernando Lemos, bem como os dez desenhos que acompanham o texto. [...] parecem-nos de características sobretudo abstraizantes, nada nos dando autoridade em incluí-los taxativamente no surto surrealista de que Fernando Lemos se aproximava então [...]. Os desenhos acompanham o texto poético como adjuvantes e não como subordinados (Galhoz, 1981: 262).

Maria Aliete Galhoz traça, na referência ao volume de poesia de Adolfo Casais Monteiro, uma apreciação crítica aos desenhos de Fernando Lemos, não considerando a proposta de Rui-Mário Gonçalves a propósito dos desenhos de Júlio Pereira, nomeadamente na apreciação ao óleo sobre cartão, *Pequenos Animais sobre a Areia*, de 1932. Gonçalves considera o óleo de Júlio Pereira, a par de outros apresentados na primeira exposição individual do artista, em 1935, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, responsável por agregar “as primeiras manifestações de cariz abstrato e surrealista em Portugal” (Gonçalves, 2010: 8). A consideração do crítico e historiador de arte português sintetiza a crítica proferida por João Gaspar Simões na conferência da abertura da exposição de Júlio Pereira, publicada em junho de 1935, na *Presença – folha de arte e crítica*, intitulada “Deformação génese de tãda a arte” (Simões, 1935: 7).



**Imagem 4.** Júlio Pereira [1902-1983], Pequenos animais sobre a areia, 1932. Óleo sobre cartão. 65 x 80 cm. Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian | Centro de Arte Moderna, Lisboa, Portugal

O codiretor da revista conimbricense aponta à *deformação*, que em crescentes experiências adquire outras formulações, igualmente caras ao *presencismo* no qual Adolfo Casais Monteiro se inscreve, como são exemplo *re-criação individual do mundo* e *transfiguração do real*. Eis os valores da essência e do ímpeto libertador que, de forma evidente, se encontram nas propostas de Fernando Lemos publicadas no *Vôo sem pássaro dentro*. Gaspar Simões vai além, imediatamente no ano seguinte, em 1936, no artigo publicado nas páginas do Suplemento Literário do *Diário da Lisboa*, intitulado “Introdução à Pintura Abstrata” (Simões, 1936: 15) a propósito da obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes.

A proposta do crítico avança num circuito clarividente, ao considerar que uma vez ultrapassados os problemas técnicos da arte, sobretudo os da pintura, e “alargado o campo das suas experiências”, esta caminhava do “ultra-realismo ou super-realismo” para os “abstratos”, enquanto exemplos do “choque da máxima lucidez com a máxima cegueira”; isto é, a arte frente à imitação. Sendo, no caso de Fernando Lemos um circuito em simultâneo, em que o “ultra-realismo ou o super-realismo” é coincidente com os traços “abstratos” identificados por Maria Aliete Galhoz. E, em nosso entender, apenas a mesma convulsão interna a que Gaspar Simões designa de “deformação gênese de toda a arte” e que Rui-Mário Gonçalves sintetiza na afirmação “manifestações de cariz abstrato e surrealista”.

É recuperando a teorização sobre arte de Adolfo Casais Monteiro, uma mesma forma de organização da realidade pela mão do artista, ora poeta, ora pintor. O criador servindo-se da realidade como “barro” por moldar, dar forma a um ímpeto individual, logo obrigatoriamente deformador ao olhar do outro, com potencialidades à abstração, embora esta não interesse de forma particular ao poeta português:

Ora – que é um artista? Um intérprete. Intérprete de quê? De si e do mundo. Sem o mundo o artista não existe. O artista organiza a realidade através de si próprio; não é um espelho que a reflete, mas um criador para quem ela é o barro por amassar – [...] Real é tudo aquilo que existe para o homem: é ele próprio como ser que se conhece, é tudo quanto lhe entra pelos olhos, pelos ouvidos, por todos os sentidos, é tudo quanto ele imagina, supõe, arquiteta, sonha – pois também o sonho faz parte da realidade. Realidade é, pois, tudo o que com o homem está relacionado, e eis porque vêm a ser para mim reais aquelas coisas que é costume dizer ideais – por ser uso pensar que elas estão na ideia, ou existem como ideia. Tal abstração não me interessa. E insisto: real é o que existe para o homem (Monteiro, 1940: 66).

Sendo, em nosso entender, a mesma ausência de interesse pela abstração que se encontra nos dez desenhos de Fernando Lemos, ela é mera aparência pela tentativa surrealizante de fixar uma imaterialidade impalpável – o *Vôo sem pássaro*



**Imagem 5.** LEMOS, Fernando – sem título in MONTEIRO, Adolfo Casais – *Vôo sem pássar dentro*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1954: 18.

*dentro*. Um conjunto de linhas, quase sempre obsessivas, confluentes em pontos densos, inúmeras vezes quase manchas, resultado de por onde o pássaro sem asas passa sistematicamente esse mesmo voo. O artista age e interpreta a realidade, interpretando-se nela a si mesmo, olhos e ouvidos abertos, todos os sentidos e colocando-se dentro do furacão, rodopiando sobre (in)determinados eixos, até à exaustão onde termina cada linha. Este movimento da imagem plástica é particularmente perceptível nas palavras do poema *Aurora*, cujo último verso empresta o título ao volume de poesia, no qual Casais Monteiro desmaterializa a poesia, já nem voz – é “inflexão”, “geito impalpável”, “formas por achar” (Monteiro, 1954: 15).

A captação transformadora do *Vôo sem pássaro dentro* é, em nosso entender, a mesma experiência nos poemas de Adolfo Casais Monteiro e nos desenhos de Fernando Lemos – a compreensão em palavras e em imagem plástica desse imparável movimento da modernidade, atenta à individualidade criadora de cada artista, independentemente da linguagem em que se fixa:

## Conclusão

Desde os primeiros contributos de José Pacheco nas obras de Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão*, de 1914, *Céu de Fogo*, de 1915, e na capa para a número 2 de *Orpheu*, as participações da imagem adquirem força renovada no espaço do livro e do periódico, ou melhor dizendo, primeiro nos periódicos e depois nos livros, cujas limitações da indústria tipográfica lançavam desafios que só o experimentalismo, forte acento das vanguardas artísticas, conseguira ultrapassar.

Júlio Pereira que inicia a sua atividade no domínio da ilustração de livros, primeiro dando rosto ao volume de poesia de José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1926, continuando em contributos alargados, entre os quais ao seu alter-ego Saúl Dias, a Adolfo Casais Monteiro e aos demais presencistas, é um ponto de reflexão e partida obrigatório para a proposta de Fernando Lemos, entre outros. Identifica-se a radicalidade da experimentação plástica de Júlio Pereira, sobretudo a da década de 30 do século XX, entre os limites do expressionismo, do surrealismo e o caminho da abstração, nos quais a deformação é o principal assento, partindo de uma referência mágica ao real, e por isso, nunca se consumando em pleno abstracionismo. Este circuito das imagens fechadas dentro de si próprias e deformadas e [re]criadas pela imaginação do artista como fundadoras de uma prática que atingirá outros expoentes, desde os de Fernando Lemos, nos quais o surrealismo será um sempre presente e a abstração casual, aos de Maria Helena Vieira da Silva, num abstracionismo pleno.

Deste modo, a *Presença*, periódico de arte e crítica, mas também editora, é um campo onde diversas experiências de tensão entre o ler e o ver se identifica, onde poetas e artistas plásticos coabitam em imagens afins, assentes sobre uma essência

articuladora, e na qual as limitações técnicas dão aso a experiências, das quais se destaca, para o estudo, as propostas plásticas do seu artista oficioso – Júlio Pereira. Importa, na relação do artista com o poeta Adolfo Casais Monteiro, considerar, conforme vimos anteriormente, considerar as propostas de Júlio Pereira, ora saídas ao prelo, mas sobretudo as inéditas em ensaio, de Sempre e sem fim. As propostas da *Presença* reverberam em pensamento e poética nos volumes seguintes do poeta exilado, e como vimos de forma particular no *Vôo sem pássaro dentro*. Palavra e imagem plástica, interseções visuais e imagéticas, acontecem no espaço livro, sendo, na verdade, o mesmo experimentalismo em torno da arte, confluyente nas imagens de Fernando Lemos e encerradas sobre a mesma superfície.

### **Bibliografia e fontes**

Denis, M. (1890). *Notes d'art. Définition du néo-traditionnisme*. *Arte et Critique*, (66), 556-557.

Denis, M. (1912). *Notes d'art. Définition du néo-traditionnisme*. Em *Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (p. 272). Bibliothèque de l'Occident.

Galhoz, M. A. (1981). Algumas notas a *Vôo sem pássaro dentro*, de Adolfo Casais Monteiro. *Nova Renascença*, 3(3), 262-265.

Gonçalves, R.-M. (2010). A arte de sonhar acordado. Em Fundação Cupertino de Miranda (Ed.), *Por toda a parte – Júlio* (pp. 6-9). Fundação Cupertino de Miranda, Catálogo de Exposição.

McMurtrie, D. C. (1982). *O Livro: impressão e fabrico*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Monteiro, A. C. (1936). *Sempre e sem fim: Poemas*. Edições Presença.

Monteiro, A. C. (1940). *Da unidade no artista. De pés fincados na terra*. Editorial Inquérito.

Monteiro, A. C. (1954). *Vôo sem pássaro dentro*. Editorial Ulisseia.

Monteiro, A. C. (1972). *A palavra essencial*. Editorial Verbo.

Simões, J. G. (1935). Deformação, génese de toda a arte – Conferência lida na abertura da Exposição JÚLIO, organizada no Salão da Sociedade de Belas Artes de Lisboa em março de 1935. *Presença: Folha de Arte e Crítica*, (45), 7-10.

Simões, J. G. (1936, 17 de janeiro). Introdução à pintura abstrata de Maria Helena Szenes e Arpad Szenes. *Diário de Lisboa: Suplemento Literário*, p. 15.

Simões, J. G. (1977). *José Régio e a história do movimento da Presença*. Brasília Editora.